

Membre de l'université Paris Lumières

Emma PASQUER

L'interdisciplinarité dans la formation de l'acteur

La place et le rôle des disciplines non-théâtrales dans les écoles d'art
dramatique en France :

enquête sur cinq établissements d'enseignement supérieur
(CNSAD, TNS, ENSATT, ESTBA, ESAD)

Livret des annexes

Thèse présentée et soutenue publiquement le 20/11/2017
en vue de l'obtention du doctorat de Arts du spectacle de l'Université Paris
Nanterre
sous la direction de M. Emmanuel Wallon

Jury :

Rapporteure :	Madame Mireille LOSCO-LENA	École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, Lyon
Rapporteure :	Madame Isabelle GINOT	Université Vincennes Saint-Denis-Paris VIII
Membre du jury :	Monsieur Jean-Louis BESSON	Université Paris Nanterre
Membre du jury :	Madame Josette FÉRAL	Université Sorbonne Nouvelle-Paris III

J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi lors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger, sans qu'on y prenne bien garde, dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe en se tenant, un instant, en suspens.

Michel Foucault, *L'ordre du discours*¹

¹ Michel Foucault, *L'Ordre du discours, Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, nrf, Gallimard, Paris, 1971, p. 7.

SOMMAIRE

I. DOCUMENTS DE RÉFÉRENCE.....	7
CHRONOLOGIE DES DIRECTEURS	7
CNSAD	7
TNS	8
ENSATT.....	10
ESTBA	10
ESAD	10
TABLEAU DES PROFESSEURS DE DISCIPLINES NON-THÉÂTRALES	11
II. ARCHIVES ET DOCUMENTS OFFICIELS.....	13
NOTE SUR LES FONDS D'ARCHIVES ET LA DOCUMENTATION SUR LES ÉCOLES	13
SUR LES ARCHIVES DU CONSERVATOIRE	13
SUR LES ARCHIVES DE L'ÉCOLE DU TNS.....	13
SUR LES ARCHIVES DE L'ÉCOLE DE LA RUE BLANCHE/ENSATT.....	14
SUR LES ARCHIVES DE L'ESTBA	14
SUR LES ARCHIVES DE L'ESAD.....	14
DOCUMENTS OFFICIELS SUR LA FORMATION	15
PLATEFORME DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR POUR LA FORMATION DU COMÉDIEN (2002).....	15
ANNEXE DE L'ARRÊTÉ DU 1 ^{ER} FÉVRIER 2008 RELATIF AU DNSPC	21
III. OBSERVATIONS – 2013-2015.....	27
NOTICE MÉTHODOLOGIQUE DE L'ENQUÊTE DE TERRAIN.....	27
LISTE EXHAUSTIVE DES SÉJOURS D'OBSERVATION	29
EXTRAITS DES CARNETS DE NOTES	31
IV. CORPUS D'ENTRETIENS.....	35
NOTICE MÉTHODOLOGIQUE.....	35
PRÉSENTATION	35
TRANSCRIPTION.....	36
IDENTIFICATION/ANONYMAT.....	37
1. PAROLES DE DIRECTEURS	38
CNSAD	39
ENTRETIEN AVEC MARCEL BOZONNET	39
ENTRETIEN AVEC DANIEL MESGUICH.....	55
ENTRETIEN AVEC CLAIRE LASNE DARCUEIL	65
TNS	81
ENTRETIEN AVEC JULIE BROCHEN	81
ENTRETIEN AVEC STANISLAS NORDEY	101
ENSATT.....	111
ENTRETIEN AVEC THIERRY PARIENTE	111
ENTRETIEN AVEC PHILIPPE DELAIGUE.....	133
ESTBA	145
ENTRETIEN CATHERINE MARNAS	145
ESAD	152

ENTRETIEN AVEC JEAN-CLAUDE COTILLARD.....	152
ENTRETIEN AVEC SERGE TRANVOUEZ.....	162
2. PAROLES DE PROFESSEURS.....	181
LISTE EXHAUSTIVE DES ENTRETIENS RÉALISÉS AVEC LES PROFESSEURS.....	182
VOIX.....	183
« IL S'AGIT DE FAIRE ACCOUCHER DES GENS QUI SERAIENT CASTRÉS » - ENTRETIENS AVEC FRANÇOISE RONDELEUX.....	184
« IL FAUT LEVER LES INHIBITIONS » - ENTRETIEN AVEC ANDRÉ LITOLFF.....	188
« TOUS DANS LE BAC À SABLE ! » - ENTRETIEN AVEC ANNE FISCHER.....	192
« C'EST IMPORTANT QU'ILS AIENT UNE CONSCIENCE ARTISTIQUE » - ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE IMBS.....	199
CORPS.....	205
« COMMENT RESTER EN CHEMIN » - ENTRETIEN N°1 AVEC MARC PROULX.....	206
« D'ÊTRE UNE BÊTE DIFFÉRENTE ÇA PERMET DE DÉLOCALISER LES ACTEURS » - ENTRETIEN N°2 AVEC MARC PROULX.....	220
« COMMENT LE CORPS FONCTIONNE » - ENTRETIEN AVEC VALÉRIE ONNIS.....	227
« ALLER CHERCHER SA PERCEPTION PROPRE » - ENTRETIEN AVEC MURIEL BARRA.....	244
« LA DANSE, C'EST UNE LANGUE » - ENTRETIEN AVEC CAROLINE MARCADÉ.....	254
« C'EST PLUS QUE DES COURS DE DANSE » - ENTRETIEN AVEC LOÏC TOUZÉ.....	271
« LE COMÉDIEN, IL COMPRENAIT PLUS QUE SEULEMENT LE PHYSIQUE » - ENTRETIENS AVEC FERNAND SIMON.....	282
« ON M'A DIT QUE JE N'AVAIS PAS LE DROIT DE FAIRE DU THÉÂTRE... » - ENTRETIEN AVEC DANIEL LARRIEU.....	290
3. PAROLES D'ÉLÈVES.....	297
LE PROTOCOLE.....	297
QUESTIONNAIRE D'ENTRETIEN.....	298
FLORILÈGE DE RÉPONSES.....	302
4. EXTRAS.....	313
« OFFRIR UN ESPACE DE RECHERCHE » - ENTRETIEN AVEC NADIA VADORI-GAUTHIER.....	314
« LA FORMATION QUE TU FAIS, C'EST TON ÉTIQUETTE » - ENTRETIEN AVEC FANNY SINTÈS.....	324
« C'EST UN PEU L'OPÉRA DES DANSEURS CONTEMPORAINS » - ENTRETIEN AVEC GEORGIA IVES.....	334
<u>VII. ENQUETE SUR LE PARCOURS, LES PRATIQUES ET LES PERSPECTIVES DES ÉLÈVES DES ECOLES SUPÉRIEURES D'ART DRAMATIQUE.....</u>	<u>343</u>
LE PROTOCOLE.....	343
EMAIL DU 13 OCTOBRE 2015 À TOUS LES ÉLÈVES DE L'ESAD (PROMOTIONS 2015, 2016, 2017).....	344
QUESTIONNAIRE D'ENQUÊTE.....	345

I. DOCUMENTS DE RÉFÉRENCE

Chronologie des directeurs

CNSAD

Paul Abram	1946-1955
Roger Ferdinand	1955-1967
Pierre-Aimé Touchard	1968-1974
Jacques Rosner	1974-1983
Jean-Pierre Miquel	1983-1992
Marcel Bozonnet	1993-2001
Claude Stratz	2001-2007
Daniel Mesguich	2007-2013
Claire Lasne Darcueil	Depuis 2013

N.B. : Cette liste comprend tous les directeurs du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris depuis son autonomie administrative en octobre 1946. Sur ce sujet voir Monique Sueur, *Deux siècles au Conservatoire supérieur d'art dramatique*, CNSAD, Paris, 1986.

TNS

Précision sur l'organigramme

L'organigramme du TNS, « théâtre-école », comporte des subtilités.

À la création du Centre dramatique de l'Est, direction du théâtre et direction de l'école sont séparées : ces missions correspondent alors à deux postes distincts. Michel Saint-Denis dirige le CDE tandis que Suria Magito est directrice de l'École supérieure d'art dramatique. Cette division des tâches est encore en vigueur au moment de la transformation du CDE en théâtre national.

À l'arrivée d'André-Louis Périnetti à la direction du théâtre en juillet 1972, le poste de directeur de l'école disparaît. Le directeur du TNS devient entièrement responsable de son école et il est assisté dans ses missions par un second dont le poste ne cessera de se modifier. En témoignent les nombreux intitulés qui se succèdent : « Attaché à la direction générale et chargé de la direction de l'école », « Responsable pédagogique », « Responsable de la pédagogie », « Chargé de l'enseignement », « Responsable des études » et enfin (c'est la mention qui a été gardée jusqu'aujourd'hui), « Directeur des études ». De Suria Magito à Alain Knapp, en passant par Claude Petitpierre (figure importante dans l'histoire de l'école), tous ont participé activement à la définition de la ligne pédagogique et artistique de l'établissement.

Le TNS a donc longtemps été dirigé en duo, créant une émulation mais aussi des tensions, allant parfois jusqu'à la scission de l'école en deux parties, notamment entre Jean-Pierre Vincent et Claude Petitpierre. Ce système à deux voix est définitivement écarté lorsque Jean-Louis Martinelli nomme au poste de directrice des études Dominique Lecoyer, qui vient de la sphère administrative (elle était secrétaire générale au Théâtre des Amandiers de Nanterre sous le mandat de Jean-Pierre Vincent, de 1990 à 1994). Le changement est de taille : le metteur en scène se revendique ainsi comme « entièrement responsable de la ligne artistique de l'école et des choix pédagogiques qui en découlent ». Dominique Lecoyer sera un « préfet des études » (selon la formule de Lassalle), chargée de « la mise en œuvre de ses choix de la façon la plus pertinente et [de] la coordination générale des enseignements² ».

² Évelyne Ertel, « Histoire d'une École », in Anne-Françoise Benhamou (dir.), *L'École du TNS : 1954-2006, Une école dans un théâtre, Outre Scène*, n° 7 et 8, Théâtre national de Strasbourg, 2006, p. 180.

Directeurs

Janvier 1953-mai 1957
Michel Saint-Denis

Juin 1957-juin 1971
Hubert Gignoux

Juillet 1971-juin 1972
Jacques Fornier

Juillet 1972-septembre 1974
André-Louis Périnetti

Janvier 1975-juin 1983
Jean-Pierre Vincent

Juillet 1983-octobre 1990
Jacques Lassalle

Novembre 1990-novembre 1993
Jean-Marie Villégier

Décembre 1993-juin 2000
Jean-Louis Martinelli

Juillet 2000-juin 2008
Stéphane Braunshweig

Juillet 2008-juillet 2014
Julie Brochen

Depuis septembre 2014
Stanislas Nordey

Responsables de l'école

1954-1957
Suria Magito
Directrice de l'école supérieure d'art dramatique

1957-1958
Suria Magito et Pierre Lefèvre
Directeurs de l'école supérieure d'art dramatique

1958-1970
Pierre Lefèvre
Directeur de l'école supérieure d'art dramatique

1970-1972
Pierre-Étienne Heymann
Directeur de l'école supérieure d'art dramatique

1972-1973
Christian Dente
Attaché direction générale, chargé de la direction de l'École

1973-1974
Trois responsables pédagogiques
- Képa Amuchastegui
Responsable pédagogique Groupe XIV
- Claude Petitpierre
Responsable pédagogique Groupe XV
- Michel Launay
Responsable pédagogique des cours techniques

1974-1983
Claude Petitpierre
Responsable de la pédagogie
Puis Chargé de l'enseignement

1983-1989
Alain Knapp
Responsable des études puis Directeur des études

1990-1993
Catherine Delattres
Directrice des études

Depuis 1993
Dominique Lecoyer
Directrice des études

ENSATT

Raymond Rognoni	1941-1944
Jean Meyer	1944-1970
Pierre Roudy	1970-1991
Patrick Bourgeois	1991-2006
Gérard Schembri	2006-2009
Thierry Pariente	Depuis 2009

ESTBA

Dominique Pitoiset	2007-2013
Catherine Marnas	Depuis 2013

ESAD

Jean-Claude Cotillard	2008-2013
Serge Tranvouez	Depuis 2013

Tableau des professeurs de disciplines non-théâtrales

Abréviation utilisée dans le tableau :

CR Cours réguliers

Lorsqu'un professeur enseigne (ou a enseigné) dans plusieurs établissements d'enseignement supérieur, ceux-ci ont été listés dans le tableau, par ordre d'importance en terme de temps alloué à son enseignement dans chaque école.

NOM	Prénom	Sexe	École(s)	Intitulé de l'enseignement	Type de cours
BARRA	Muriel		ESTBA	Danse contemporaine	CR
BARREIRO	Vladimir		ESTBA	Cirque	CR
BEHAM	Amnon		ESAD	Chant Choral	CR
BEN MAHI	Hamid		ESTBA	Danse hip-hop	CR + Atelier-spectacle
BESANÇON	Valérie		ESAD	Voix	CR
BOONE	Alan		CNSAD	Technique de respiration Sandra-Romond	CR
DEGUY	Sylvie		CNSAD	Voix parlée/voix chantée	CR
DIETSCHY	Véronique		CNSAD	Voix parlée/voix chantée	CR
DONGEY	Fred		ESTBA	Percussions corporelles	CR
FISCHER	Anne		ENSATT	Chant	Stage
FISCHER	Gaël		TNS	Escrime	Stage
FOX	Graham		ENSATT	Technique Alexander	CR
GUIGNOT	Clothilde		ENSATT	Chant (pianiste)	CR
HERR	Loïc		TNS	Chant (pianiste)	CR
HOOLBECQUE	Jean-Marc		CNSAD	Danse ou Danse-théâtre	CR
HUYNH	Emmanuelle		TNS	Danse	Stage
IMBS	Christophe		TNS	Improvisation jazz chant et musique	Stage
LARRIEU	Daniel		ENSATT		Atelier-spectacle

NOM	Prénom	Sexe	École(s)	Intitulé de l'enseignement	Type de cours
LEBOT-MORIN	Mathieu		ENSATT	Mouvement (initiation aux techniques corporelles)	CR Stages
LITOLFF	André		ESTBA	Travail vocal et chant choral	CR
LIU	François		CNSAD	Tai-chi	CR
MARCADÉ	Caroline		CNSAD ESAD (TNS)	Danse ou Danse-théâtre	CR + Atelier- spectacle
MAYER	Sophie		CNSAD	Danse ou Danse-théâtre	CR
MENTENS	Yvo		CNSAD	Feldenkrais	CR
MOLMERRET	Catherine		ENSATT	Chant	CR
NEDELEC	Sonia		ESTBA	Technique vocale	CR
ONNIS	Valérie		ESAD	Danse	CR + Stages
PROULX	Marc		TNS	Préparation au jeu	CR + Stages
RÉTORÉ	Catherine		ESAD	Respiration	CR
ROBIN	Emmanuel		ENSATT	Voix	CR
RONDELEUX	Françoise		TNS (CNSAD, Rue Blanche, ENSAD)	Chant	Stages réguliers
ROSTAIN	François		CNSAD	Escrime	CR
SIMON	Fernand		TNS	Judo Tai-chi Aïkido Tir à l'arc Trompette	CR
TAKOV	Nikola		ESAD CNSAD	Chant	Atelier- spectacle
TOUZÉ	Loïc		TNS (TNB)	Danse	Stage
VERGÈS	Toméo		ESAD		Atelier- spectacle
ZAEPFFEL	Alain		CNSAD	Voix parlée/voix chantée Dictions/musiques	CR + Atelier- spectacle
ZELLNER	Marie-Agnès		ESTBA	Aïkido	CR

II. ARCHIVES ET DOCUMENTS OFFICIELS

Note sur les fonds d'archives et la documentation sur les écoles

Pour alimenter cette recherche sur la contemporanéité, j'ai consulté les archives gardées dans chacune des écoles du corpus, ainsi que deux fonds d'archives conservés à la BNF – Arts du spectacle, le fonds Michel Saint-Denis et le fonds École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT).

Sur les archives du Conservatoire

Pour traiter de l'histoire du Conservatoire national d'art dramatique avant les années 1980, j'ai fait le choix de m'appuyer sur les travaux synthétiques existants (voir bibliographie, « Ouvrages – Sur les écoles du corpus et les dispositifs associés »). Les archives anciennes de l'école sont conservées au CARAN, Centre de recherche des archives nationales, regroupées dans la série AJ 37 aux sections des XIXe et XXe siècles. Les archives contemporaines (à partir des années 1950) ont été confiées au Centre des archives contemporaines (CAC) à Fontainebleau³.

Le fonds documentaire du Conservatoire, gardé dans l'établissement comprend les archives récentes de l'école (à partir des années 1980), traitées par Clodie Dalle-Grave. On y trouve des documents de communication (brochures de présentation, programmes de salle, etc.), des documents internes (livrets des enseignements, lettres à l'intention des élèves, emplois du temps), et enfin, des documents administratifs concernant le lien avec les tutelles. L'archivage systématique des emplois du temps (1982-2014) permet une analyse précise de l'évolution du cursus ces trente dernières années.

Sur les archives de l'école du TNS

Les archives du Théâtre national de Strasbourg (anciennement école du Centre dramatique de l'Est) sont conservées à la bibliothèque du TNS. Elles mêlent documents sur l'école et documents sur le théâtre, rappelant que les histoires de ces deux entités sont étroitement imbriquées. Les premiers textes qui concernent la formation sont d'ailleurs édités dans les brochures de saison et les programmes de salle destinés au public colmarien d'abord, strasbourgeois ensuite. Hormis une brochure consacrée exclusivement à la formation éditée en 1957 et un livret intitulé « Apprendre le théâtre » (brochure bilan de la saison 1962-1963), les documents regroupés dans ces archives concernent essentiellement les activités du théâtre. Le Fonds Michel Saint-Denis, conservé à la BNF – Arts du spectacle, est, par contre, beaucoup plus fourni. Il rassemble de nombreux documents sur les premières années du Centre Dramatique de l'Est et de son école (coupures de presse, dossiers d'inscription au concours, programmes de démonstration des élèves, etc.).

Dans les archives du TNS, sur la période qui court de 1963 à 1982, on recense un unique document (Édito de *TNS Actualité*, mai 1977, n° 26, p. 1) mentionnant l'école supérieure. Après cette date, les ressources disponibles sont plus nombreuses (et régulières), l'édition d'une brochure annuelle de l'école devenant systématique. Les archives conservent aussi les livrets de sortie des élèves à partir des années 1980 : il semblerait que le groupe 24 ait été le premier à bénéficier de cette pratique.

³ Sur les archives du Conservatoire, voir : <http://www.cnsad.fr/2.aspx?sr=8>, consulté en septembre 2017.

Sur les archives de l'école de la rue Blanche/ENSATT

Le fonds d'archives de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, conservé à la BNF – Arts du spectacle, comprend des documents administratifs et pédagogiques datés de 1941 aux années 1980 (plaquettes de présentation, coupures de presse, rapports au ministère, correspondances avec les professeurs et les élèves, photographies, etc.).

Selon le responsable de la bibliothèque de l'ENSATT Christophe Demars, que j'ai consulté en mars 2013, de nombreux cartons contenant des documents administratifs et pédagogiques auraient été jetés au moment du déménagement à Lyon, ce qui explique que très peu de traces concernant la période 1980-1997 aient été conservés. Aujourd'hui, l'archivage numérique est privilégié.

Sur les archives de l'ESTBA

J'ai aussi étudié les archives administratives de l'ESTBA, disponibles dans l'établissement, qui retracent l'histoire de l'école depuis sa création en 2007 jusqu'à aujourd'hui. Les documents rassemblés sont de plusieurs natures : documents administratifs (statuts de l'association, fiches de poste, bilans, dossiers d'habilitation pour la délivrance du DNSPC), documents à usage interne (emplois du temps) et documents de communication (brochures de présentation).

Sur les archives de l'ESAD

À l'ESAD, en septembre 2014, aucun archivage rigoureux des documents administratifs et pédagogiques n'avait encore été réalisé. En fouillant dans des dossiers épars, Marie Toutain, responsable administrative, m'a tout de même transmis tout de même une dizaine de documents de communication (de type brochures de présentation de l'école), non encore classés, datés de 1995 à 2013.

Documents officiels sur la formation

Plateforme de l'enseignement supérieur pour la formation du comédien (2002)

Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris
École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg
École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre de Lyon
Conservatoire national de région de Bordeaux
École du Théâtre national de Bretagne
École régionale d'acteurs de Cannes
Conservatoire national de région de Montpellier
École de la Comédie de Saint-Etienne
Ministère de la Culture et de la Communication
École professionnelle supérieure d'art dramatique du Nord-Pas-de-Calais

PRÉAMBULE

Au cœur de sa politique en faveur du théâtre, l'État confie depuis plusieurs décennies une mission d'enseignement supérieur à visée professionnelle à trois écoles nationales qui sont des établissements publics placés sous sa tutelle. Plus récemment, compte tenu des besoins accrus dans ce domaine, le ministère de la culture s'est associé à des collectivités territoriales pour soutenir un ensemble d'écoles d'enseignement supérieur à visée professionnelle de statuts publics ou privés, relevant également d'un esprit de service public.

Ces écoles ont participé à l'invitation de l'État à un travail d'analyse et de prospective, dont la présente plate-forme est le premier résultat, ainsi que l'acte fondateur d'une démarche de réflexion concertée, appelée à s'organiser de manière pérenne.

Ce document a pour objet de rappeler les conditions dans lesquelles est assuré cet enseignement supérieur, sous l'égide de l'État, et les grands objectifs que se sont fixés ensemble ces établissements :

- leur mise en réseau ;
- le partage de principes et de modalités d'organisation communs, dans le respect des spécificités de chacun ;
- la délivrance de diplômes d'enseignement supérieur, certifiés par l'État au même niveau quand ils relèvent du ministère de la culture.

Chacune de ces écoles, forte de son histoire, est porteuse d'un projet artistique et pédagogique singulier qu'il est utile d'approfondir et de revendiquer pour ancrer la richesse et la complémentarité du réseau d'échanges et d'impulsion qu'elles sont appelées à développer au service de l'enseignement supérieur du théâtre.

Les écoles signataires de la présente plate-forme, si elles sont de traditions différentes et de statuts divers, ont cependant en commun :

- de préparer à la vie professionnelle des futurs comédiens (certaines d'entre elles préparent également à d'autres métiers du théâtre) ;

- de concevoir les études sur trois années au moins, avec des programmes ambitieux, ouverts sur la vie artistique et les réalités culturelles de leur environnement ;
- de conjuguer des choix artistiques et pédagogiques affirmés avec une prise en compte résolue des différents courants esthétiques qui traversent le théâtre ;
- de préparer, donc, les élèves à un ensemble de champs d'interprétation et d'intervention que les réalités de la création théâtrale d'aujourd'hui, et de demain, leur proposeront ;
- de procéder à une évaluation individuelle des élèves selon des critères qui doivent prendre en compte la spécificité de l'art théâtral ;
- de concevoir leurs missions et leur organisation dans un esprit de service public, s'agissant de structures financées majoritairement par des fonds publics et fonctionnant sur le principe de la gratuité des études.

Selon les orientations et dans le respect des principes qui fondent le présent texte, les écoles signataires s'engagent, avec le concours et l'appui de l'État, financeur unique ou partenaire permanent aux côtés des collectivités territoriales de ces écoles, à développer et à intensifier leurs collaborations au profit des étudiants qui aspirent à les rejoindre ou qui les fréquentent déjà, au service de la qualité et de la force du théâtre de demain.

I – LES CONDITIONS D'ADMISSION, LES CONCOURS D'ENTRÉE

Les écoles signataires de la présente plate-forme accueillent des étudiants qui peuvent attester une formation initiale ou une pratique préalable, dont elles reconnaissent ensemble la **nécessité et la validité**.

De ce fait, les prérequis pour être admis à postuler à l'entrée dans ces établissements d'enseignement supérieur sont les suivants :

- baccalauréat ou équivalence du baccalauréat (appréciée par une commission interne à chaque école), ce qui conduit en règle générale à admettre des candidats dans une tranche d'âge 18 à 26 ans ;
- attestation d'une formation initiale, en particulier le diplôme d'études théâtrales délivré dans les établissements d'enseignement artistique spécialisé, ou attestation d'une pratique, accompagnées d'un C.V. et d'une lettre de motivation.

Les dossiers de candidatures ainsi constitués permettront d'organiser dans chaque école, si nécessaire, une première sélection.

Les concours d'entrée sont organisés dans le souci de la plus grande équité et transparence par :

- l'information donnée aux candidats sur ce qui caractérise l'école à l'entrée de laquelle ils se présentent (projet artistique et pédagogique, organisation des études, statut des étudiants, conditions d'obtention de bourses, modes d'évaluation) ;
- l'instauration d'un jury unique pour chaque concours, sans exclusion, pour le premier tour, la possibilité de dispositions particulières retenues en concertation avec le ministère de la Culture (DMDTS) ;
- l'information donnée aux candidats sur les critères d'observation du jury : les savoirs techniques (corps dans l'espace et voix notamment), l'écoute et le regard au service de la justesse de l'échange, l'intelligence du texte, la présence et la disponibilité... ;
- une information aux candidats non retenus selon des modalités propres à chaque école, à chaque étape du concours.

Les jurys ont d'une école à l'autre des caractéristiques semblables, à savoir quatre membres au minimum, dont au moins,

- un professeur de l'école,
- un comédien ou metteur en scène
- une personnalité du monde artistique impliquée dans la pédagogie ;

L'ensemble des dispositions relevant de ce chapitre est inscrit dans le règlement intérieur de chaque école.

II – LES OBJECTIFS DE L'ENSEIGNEMENT, LES CONTENUS ET LES MÉTHODES PÉDAGOGIQUES

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 ».

De plus, la pratique du théâtre fait l'objet d'une véritable demande sociale, en particulier dans les champs de l'éducation. Il convient que la formation offre également aux étudiants qui le souhaitent la possibilité de se préparer à cette réalité.

Les écoles signataires se réunissent autour de principes directeurs communs :

- l'interprétation au cœur de l'enseignement
 - l'interprétation est l'axe central du programme pédagogique, son enseignement se fait en liaison constante avec l'ensemble des disciplines du projet pédagogique ;
 - la pratique de l'interprétation portera notamment sur les grands genres, répertoires, styles, avec une attention toute particulière portée aux écritures contemporaines et à leur mise en écho avec le répertoire théâtral depuis ses origines.

- la place affirmée des fondamentaux
 - acquisitions techniques - convoquant, au service de l'enjeu théâtral, le corps, la voix, le rapport au texte, l'imaginaire - les fondamentaux sont à la base de tout enseignement du théâtre ;
 - s'ils ne sont plus à découvrir à ce stade de la formation (telle doit être une mission première de l'enseignement initial), ils sont toujours à approfondir, à complexifier par degrés, quelle que soit la méthode adoptée pour les mettre en chantier, en jeu et en enjeu ;
 - ils sont le support de l'entraînement quotidien dont tout futur comédien doit nécessairement faire l'apprentissage, d'autant qu'il devra le poursuivre tout au long de sa vie professionnelle.

- une culture générale, une culture théâtrale
 - un corpus de culture générale, théâtrale d'abord, incluant les principaux mouvements du théâtre public contemporain, mis en regard des grands courants esthétiques ;
 - l'ouverture sur d'autres arts - notamment la musique, le chant, la danse, les arts plastiques, le cinéma - dont certains trouveront leur place au sein même de la formation pratique ;
 - la vision et l'analyse de spectacles ;
 - une sensibilisation à l'audiovisuel ;

- la pratique de l'écriture théâtrale ;
- des pratiques particulières des arts de la scène : marionnette, mime, clown...;
- des formes particulières : théâtre pour l'enfance, en appartement, théâtre de rue...

- la préparation au métier
 - une familiarisation avec les réalités techniques et économiques du spectacle, en liaison avec le tissu artistique de la zone d'implantation de l'école ;
 - des modules de formation aux réalités du métier (aspects statutaires, juridiques, sociaux...) ;
 - une approche de la pédagogie de la transmission (qui peut donner lieu à des modules optionnels d'approfondissement).

Il s'agit donc de donner à l'étudiant un large socle de connaissance et d'approches de son futur métier de comédien, plus généralement des métiers du théâtre. Dans cette perspective, les écoles, ouvertes à leur environnement culturel, développent les échanges, en particulier avec les lieux de création et de diffusion et les universités.

Dans ce cadre traduit en programme, il convient de réserver, en seconde partie de formation, une marge pour des projets individuels et collectifs à l'initiative des étudiants, pouvant faire l'objet de présentations publiques.

III – L'ORGANISATION DES ÉTUDES

La vie dans l'école

Le fait de bénéficier d'un enseignement supérieur public du théâtre implique

- un engagement d'assiduité et un principe rigoureux de non dispense de cours (dispositions susceptibles d'être assouplies, en troisième année, mais toujours au cas par cas, de manière exceptionnelle et sur un temps limité) ;
- la priorité donnée au travail et à l'apprentissage tout au long du cursus, donc la limitation des activités extérieures, individuelles ou collectives.

Dans ce cadre et cet esprit, l'ouverture au public pour des présentations de travaux (qui ne peut s'envisager que pour un cercle de proches en première année) est dosée et mesurée.

Les orientations et la coordination pédagogiques

Le directeur de l'école est assisté d'un conseil pédagogique constitué en majorité d'artistes en activité, et où sont représentées les compétences d'encadrement et les élèves de l'école. Réuni fréquemment et régulièrement, ce conseil est une instance de dialogue et de proposition sur :

- les orientations pédagogiques sur la durée du cursus,
- le programme
- et en son sein la continuité de l'enseignement
- établi en liaison étroite avec l'ensemble des intervenants,
- le suivi des études et l'évaluation des étudiants.

S'agissant des écoles offrant d'autres enseignements, il peut s'agir d'une instance concernant les seuls élèves comédiens, émanant d'un conseil pédagogique couvrant l'ensemble des disciplines.

La coordination pédagogique est assurée par un directeur des études

La qualification des enseignants et intervenants

Les cours d'interprétation sont assurés par des artistes en activité.

Les cours techniques sont assurés par des personnes reconnues professionnellement dans leurs disciplines.

Le suivi des études, l'évaluation des étudiants, la qualification

L'évaluation des étudiants s'opère sur le principe du contrôle continu tout au long des études.

Chaque école organise le suivi des études et l'évaluation de ses étudiants, aux plans collectif et individuel, suivant ses modalités propres de fonctionnement et au regard de son projet.

Cependant, il est indispensable qu'existe au sein de chacune d'entre elles une structuration des instances et des modalités de suivi, d'écoute et d'évaluation, ce qui demande

- la prise en compte opérationnelle de ce suivi par le directeur des études et le conseil pédagogique ;
- des procédures de bilan - individuel et collectif – régulières et clairement affichées.

Au terme de cette évaluation des études, lorsqu'elle s'avère positive, afin de qualifier l'entrée des élèves dans la vie professionnelle, les écoles signataires délivrent des diplômes soumis à certification publique, selon les modalités prévues par la loi et dans le respect des dispositions statutaires régissant chacune d'entre elles.

La formalisation de l'ensemble des dispositions relatives à la vie dans l'école, à l'organisation des études, au suivi et à l'évaluation des étudiants, est consignée dans un document écrit et public (règlement intérieur, règlement des études) soumis pour approbation au ministère de la Culture (DMDTS).

IV – L'INSERTION PROFESSIONNELLE

Pour entrer dans la vie professionnelle, chaque jeune comédien se trouve confronté au marché du travail et bénéficie dans ce cadre d'un certain nombre de dispositions et de mesures relevant du droit commun, ou de ses déclinaisons particulières relatives à la branche professionnelle du spectacle vivant.

En outre, compte tenu de l'effort consenti par l'État et les collectivités territoriales en faveur d'un secteur public de la formation, complément fondamental de leurs politiques en faveur de la création et de la diffusion du théâtre en France, il importe que les comédiens issus des écoles professionnelles qu'ils soutiennent, dans la logique et la continuité des enseignements qui leur ont été délivrés, bénéficient, à l'issue de leur scolarité, d'opportunités et de dispositions spécifiques favorisant leur intégration dans le milieu professionnel.

Dans ce but et dans cet esprit, l'expérience du Jeune théâtre national doit ici servir de référence et d'appui pour mettre en place des dispositifs d'insertion concernant l'ensemble des écoles signataires de la présente plate-forme.

V – LA CONFÉRENCE DES ÉCOLES

La dynamique de développement et d'étroite concertation qui a présidé à l'élaboration de la présente plate-forme est appelée à se perpétuer à travers :

La mise en réseau des écoles à visée professionnelle

La mise en réseau des écoles se traduit notamment par le missionnement, en tant que pôles-ressources, de celles d'entre elles qui ont acquis des compétences pédagogiques particulières pouvant bénéficier à l'ensemble des écoles signataires. À titre d'exemples, ce missionnement pourra porter sur la formation continue des enseignants, la recherche pédagogique en liaison avec l'Université, la « conservation des savoirs » ...

Cette mise en réseau devrait également permettre une meilleure orientation des candidats au moment de leur entrée dans un enseignement supérieur ainsi qu'une dynamique partagée pendant la période d'insertion des jeunes diplômés.

La création d'une conférence permanente des écoles

Instance de suivi et de coordination, la conférence se réunit autour des responsables des écoles signataires et de représentants du ministère de la culture. Elle accompagne de manière active la mise en place des dispositions prévues dans le présent document. Elle pilote par ailleurs la circulation de l'information entre les écoles supérieures de théâtre.

Instance de réflexion, elle propose des séminaires thématiques (formation continue, enseignement du théâtre en Europe, liaison avec l'enseignement initial...) et des chantiers de recherche pédagogique qui peuvent donner lieu régulièrement à des publications.

Le 30 avril 2002

Pour le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris le Directeur, Monsieur Claude STRATZ

Pour l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre national de Strasbourg le Directeur, Monsieur Stéphane BRAUNSCHWEIG

Pour l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre de Lyon le Directeur, Monsieur Patrick BOURGEOIS

Pour le Conservatoire national de région de Bordeaux le Directeur, Monsieur Jean-Luc PORTELLI

Pour l'École du Théâtre national de Bretagne le Directeur, Monsieur Jean-François LE PILLOUËR

Pour l'École régionale d'acteurs de Cannes le Président, Monsieur Jacques PAUL

Pour le Conservatoire national de région de Montpellier le Directeur de la section professionnelle d'art dramatique Monsieur Ariel GARCIA-VALDÈS

Pour l'École de la Comédie de Saint-Étienne les Directeurs, Monsieur Jean-Claude BERRUTI et Monsieur François RANCILLAC

Pour la ministre de la Culture et de la Communication la Directrice de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles Madame Sylvie HUBAC

Pour l'École professionnelle supérieure d'art dramatique du Nord-Pas de Calais le Directeur, Monsieur Stuart SEIDE

Annexe de l'arrêté du 1^{er} février 2008 relatif au DNSPC

Annexe de l'arrêté du 1er février 2008

relatif au diplôme national supérieur professionnel de comédien et fixant les conditions d'habilitation des établissements d'enseignement supérieur à délivrer ce diplôme

Métier : comédien

I - Contexte actuel du métier

1. Définition

Dans le secteur du spectacle vivant, en qualité d'artiste interprète, le comédien exerce son activité principalement au sein d'entreprises de création, de production ou de diffusion publiques ou privées, subventionnées ou non. Il joue le plus souvent sur des plateaux de théâtre, mais également dans d'autres lieux (espace public, lieux patrimoniaux, bibliothèques, ...).

Interprète de rôles, le comédien inscrit son activité devant un public, dans des configurations variées (théâtre dramatique, productions pluridisciplinaires faisant intervenir notamment des musiciens, des danseurs, parfois des plasticiens, théâtre de rue, performances scéniques incluant l'apport de nouvelles technologies) et parfois sous forme d'adresses particulières (théâtre en appartement, spectacle jeune public, public empêché, ...).

Dans le secteur de l'audiovisuel, son activité se décline principalement sous la forme de rôles au cinéma, à la télévision ou à la radio et d'activités de doublage et de post-synchronisation. Elle s'exerce également dans les secteurs de la publicité et des multimédias :

- interprétation dans des films de long ou court métrage (cinéma);
- interprétation dans des téléfilms de long ou court métrage (télédiffusion);
- voix et/ou doublage pour des films d'animations, de fiction, des documentaires, de long ou court métrage (télédiffusion et cinéma);
- quelques rôles d'interprétation de fictions à la radio (radiodiffusion).

Le secteur de la publicité offre les mêmes rôles d'interprétation, de figuration et de voix/doublage.

Le comédien, dans le déroulement de sa carrière, est susceptible d'être amené à s'orienter vers d'autres fonctions ou métiers.

Avec une formation complémentaire, ou sur la base d'expériences capitalisées, le comédien peut exercer d'autres fonctions dans son secteur artistique, par exemple :

- metteur en scène, collaborateur artistique, ...;
- auteur, traducteur, adaptateur,...

Avec une formation spécifique et significative, il peut également exercer des fonctions :

- dans le secteur de l'action et de la médiation culturelle : concepteur et opérateur d'actions de sensibilisation au théâtre, responsable de l'action culturelle d'une structure ou d'une collectivité,...
- dans les secteurs de la transmission : enseignement, conduite d'ateliers, de stages, de modules de formation...
- dans les secteurs de la création, de la diffusion : conduite de projets, encadrement d'équipes, direction de structures artistiques, culturelles,...

- dans le secteur technique et technico-artistique : scénographie, lumière, son, décor, régie.

2. Types de structures employant des comédiens

Dans le secteur du spectacle vivant, les entreprises-employeurs sont les théâtres nationaux, les théâtres de ville, les théâtres privés et autres producteurs, les centres dramatiques, les scènes nationales, les scènes conventionnées, les compagnies dramatiques conventionnées et plus généralement les compagnies professionnelles.

Elles peuvent également être des structures de programmation épisodique (festivals notamment).

Leurs statuts sont variés : établissement public, SARL, association, régie municipale,... Dans tous les cas, ces structures employeuses doivent être détentrices de la ou des licences d'entrepreneurs de spectacles correspondant à leurs activités.

Le comédien peut également être engagé par des employeurs dits occasionnels, c'est-à-dire des employeurs dont l'activité principale n'est pas le spectacle vivant et qui relèvent alors du champ du Guso (cafés, hôtels, restaurants, bibliothèques, particuliers, collectivités locales,...). Dans ce cadre, 39 411 déclarations d'emplois de comédiens ont été effectuées en 2006 (source Guso 2007).

Dans le secteur de l'audiovisuel, les entreprises-employeurs sont les sociétés de production cinématographique, les sociétés de production audiovisuelle (radio ou télévision sur supports variés).

Ces entreprises ont principalement le statut de société anonyme (SA) ou de société à responsabilités limitées (SARL).

En 2005, on dénombrait 16 000 artistes dramatiques en activité, soit 29 % des artistes des spectacles (source INSEE 2006).

Le théâtre représente 75% des activités des comédiens ;

Les secteurs du spectacle vivant autres que le théâtre (la chanson, la marionnette, le cabaret, le cirque, le mime et les arts de la rue) représentent 9% des activités ;

le secteur de l'audiovisuel (télévision, synchronisation-doublage, cinéma, publicité, film d'entreprise et radio) représente 16% des activités (source DEPS 2001).

3. Emplois

Dans l'usage courant, on utilise indifféremment les termes de comédien et d'acteur.

Selon les différents secteurs, le comédien est recruté par castings ou auditions ou sollicité par un metteur en scène ou un réalisateur.

Le comédien est un salarié employé sur la base d'un contrat à durée indéterminée (CDI) ou de contrats à durée déterminée (CDD) auprès de plusieurs employeurs successifs.

Son emploi dans l'entreprise est régi par des normes légales, réglementaires et conventionnelles, fixant des minima salariaux, mais aussi par les modalités pratiques d'exécution du contrat de travail (déplacements, répétitions, ...).

Le comédien est conduit à se déplacer sur l'ensemble du territoire national ou à l'étranger, afin de répéter, de se produire et de rencontrer ses partenaires professionnels (entreprises du spectacle, agents ...).

travaille : répétitions, représentations, tournées...

4. Place dans l'organisation de la structure professionnelle

Le comédien est généralement placé sous l'autorité artistique d'un metteur en scène ou d'un réalisateur.

Son niveau de formation et de compétences lui permet de prendre des responsabilités dans l'élaboration, la préparation et la représentation des œuvres : apports théoriques, propositions artistiques...

II. REFERENTIEL D'ACTIVITES PROFESSIONNELLES ET REFERENTIEL DE CERTIFICATION

Activités	Référentiel d'activités professionnelles		Référentiel de certification	
	Tâches	Connaissances, compétences, attitudes	Connaissances, compétences, attitudes évaluées	Modalités d'évaluation
		<p>1. Exerccer son art d'interprète : élargir le champ de l'imaginaire</p> <p>Analyser les textes</p> <ul style="list-style-type: none"> - savoir lire, comprendre, analyser des textes - maîtriser l'approche du conflit dramatique, de la construction du personnage, du matériau textuel, de la dramaturgie - développer le lien entre le texte et l'imaginaire et le texte 	<ul style="list-style-type: none"> - comprendre, analyser des textes - maîtriser l'approche du conflit dramatique, de la construction du personnage, du matériau textuel, de la dramaturgie - développer le lien entre le texte et l'imaginaire 	<ul style="list-style-type: none"> - s'approprier un texte : <ul style="list-style-type: none"> - identifier et nommer ses composantes sur divers plans : mode de narration, structuration, problématique, - le contextualiser, - le questionner pour dégager un point de vue, - relier cette analyse à l'expérience du plateau
	Prendre une part active à l'interprétation des oeuvres et à l'élaboration des créations	<ul style="list-style-type: none"> - apprendre un rôle - mener des recherches personnelles - participer à des recherches collectives et des répétitions, (conduites le plus souvent par un metteur en scène ou un réalisateur) - inscrire sa prestation dans le respect du projet artistique et dans le contexte de la représentation - adapter sa prestation à des modifications éventuelles, notamment en période de tournée ou de reprise d'un spectacle 	<ul style="list-style-type: none"> - inscrire sa prestation dans le respect du projet artistique - mener des recherches personnelles 	<ul style="list-style-type: none"> - comprendre des consignes - les enrichir de ses propres propositions - maîtriser l'approche et le traitement des ressources documentaires
	Jouer	<ul style="list-style-type: none"> - mettre en jeu son rapport à soi et à l'autre (partenaires, public) - savoir conjuguer présence et engagement, initiative et disponibilité - s'approprier tout espace de jeu, s'y adapter - assurer au cours des représentations une prestation scénique à la fois individuelle et reliée au collectif de jeu 	<ul style="list-style-type: none"> - mettre en jeu son rapport à soi et à l'autre (partenaires, public) - savoir conjuguer présence et engagement, initiative et disponibilité 	<ul style="list-style-type: none"> - mettre au service de l'interprétation : <ul style="list-style-type: none"> - les fondamentaux du jeu théâtral : la présence, « l'adresse à », l'écoute, - des savoir faire techniques, - une constante tension entre personnalité et disponibilité, fondement de la présence sur le plateau et dans le jeu, - autoévaluer son travail

Référentiel d'activités professionnelles		Référentiel de certification		
Activités	Tâches	Connaissances, compétences, attitudes	Critères d'évaluation	
2. Développer et élargir ses capacités artistiques	Posséder et développer des capacités corporelles	<ul style="list-style-type: none"> - disposer de connaissances anatomiques et physiologiques élémentaires - maîtriser l'articulation corps / mouvement / espace - avoir une maîtrise de la liaison entre langage verbal et corporel 	<p>Connaissances, compétences, attitudes évaluées</p> <ul style="list-style-type: none"> - maîtriser l'articulation corps – mouvement – espace - avoir une maîtrise de la liaison entre langage verbal et corporel <p>Modalités d'évaluation</p> <ul style="list-style-type: none"> Évaluation continue : épreuves orales ou écrites, dossier, mises en situation pratique 	<ul style="list-style-type: none"> - gérer consciemment son corps : identification des tensions et résistances, souplesse, relâchement, rythme, concentration - s'inscrire dans des ruptures : dissociation du mouvement dans l'espace, équilibre/déséquilibre - gérer tout espace et toute inscription dans l'espace - identifier et s'approprier les concordances et les ruptures entre les mouvements et les mots, les paroles et les gestes
	Posséder et développer des capacités vocales	<ul style="list-style-type: none"> - disposer des connaissances physiologiques, musicales et acoustiques élémentaires - maîtriser les techniques vocales (voix parlée, chantée) - maîtriser les techniques de diction (vers et prose) 	<ul style="list-style-type: none"> - maîtriser les techniques vocales (voix parlée, chantée) - maîtriser les techniques de diction (vers et prose) <p>Modalités d'évaluation</p> <ul style="list-style-type: none"> Évaluation continue : épreuves orales ou écrites, dossier, mises en situation pratique 	<ul style="list-style-type: none"> - gérer consciemment sa voix : timbre, souffle, respiration - adapter les dimensions et la projection de sa voix à de multiples espaces de jeu - développer une agilité verbale au service de l'inventivité - prendre appui autant sur la musicalité des textes que sur leur sens
Mémoriser	<ul style="list-style-type: none"> - maîtriser les techniques de concentration - disposer de capacités de mémorisation et les entretenir 			

III. OBSERVATIONS – 2013-2015

Notice méthodologique de l'enquête de terrain

Mon enquête de terrain s'étale sur quatre années scolaires : 2012-2013, 2013-2014, 2014-2015 et 2015-2016. Le 20 février 2013, j'assiste à un cours de voix au CNSAD dirigé par Véronique Dietschy : c'est mon premier contact direct avec l'enseignement dispensé dans cette institution et le début de mon enquête. En octobre 2015, j'assiste, pour la dernière fois, au travail des élèves des groupes 42 et 43 du TNS, en stages de danse avec Loic Touzé et Emmanuelle Huynh. Dans les faits, j'ai réalisé l'essentiel de mes observations sur les années 2013-2014 et 2014-2015.

À l'exception de Françoise Rondeleux, qui m'a d'abord refusé l'accès au travail individuel du stage de chant qu'elle dirigeait en novembre 2013 avant de changer d'avis en décembre 2014 en me laissant assister à l'intégralité du temps de travail avec les élèves, la porte d'aucun cours ne m'a été fermée. À chaque rencontre, j'ai présenté le sujet de ma recherche.

Pour observer, je me suis placée en retrait, dans un coin de la salle ou sur le bord du plateau, mis à part quand l'enseignant m'assignait à une place précise dans l'espace. Il est arrivé que certains professeurs me proposent de participer à tout ou partie du cours : François Liu, professeur de tai-chi au CNSAD, m'a invitée à suivre son cours en entier ; Anne Fischer, Françoise Rondeleux et Daniel Larrieu m'ont proposé de me joindre aux élèves acteurs pour pratiquer l'échauffement. À ces rares occasions, je suis passée du côté de « l'observation participante », mais dans des proportions nettement moindres que celles décrites par le danseur et chercheur Pierre-Emmanuel Sorignet qui va jusqu'à la « participation observante⁴ ». Le reste du temps, j'ai regardé. J'ai prêté mes yeux, mes oreilles et ma sensibilité à cette matière vivante. J'ai passé de nombreuses heures, silencieuse, le crayon à la main et l'intelligence en marche — bien qu'assise la plupart du temps — à observer les acteurs apprendre et les professeurs transmettre.

La matière que j'ai pu récolter au cours de mes passages dans les écoles constitue la source première de cette étude. Cours, réunions (formelles et informelles), discussions et entretiens ont rythmé mes séjours d'observation. Les hypothèses que j'ai formulées dans ma thèse découlent en premier lieu de la récolte et de l'étude de ce matériau très dense que j'ai ensuite mis en regard avec des ouvrages théoriques.

À chaque visite, j'ai tenu un carnet de notes manuscrites où j'ai noté aussi bien des données factuelles (nombre d'élèves, heure de début et de fin du cours, etc.) que des impressions sensibles. J'y ai consigné les exercices que j'ai vus et les indications que j'ai entendues, j'ai aussi gardé la trace de conversations partagées avec les professeurs et les élèves, ces échanges venant tantôt répondre à certaines de mes questions, tantôt en éveiller d'autres. Aussitôt de retour chez moi, je dactylographiais ces notes éparses, les complétant et les réorganisant parfois, pour développer des réflexions transversales qui m'étaient apparues en assistant aux cours.

⁴ Pierre-Emmanuel Sorignet, *Danser, Enquête dans les coulisses d'une vocation*, La Découverte/Poche, Paris, 2012, p. 22.

Dans le corps du texte, les paroles rapportées ainsi récoltées seront référencées ainsi :

- Les propos tenus par les professeurs pendant leurs classes seront désignés par la mention « cours » suivie de la date de l'intervention.

Par exemple : Caroline Marcadé affirmait : « ... » (cours, 03/13).

- Les propos que j'ai retranscrits à partir de discussions, avant ou après la classe seront désignés par la mention « disc. » suivie de la date.

Par exemple : Marc Proulx concède : « ... » (disc., 11/13).

Enfin, les exemples développés plus en détails seront référencés en note de bas pas.

J'ai préféré le récit détaillé et la description directement dans le corps du texte à l'édition de ces documents de travail dans ces annexes. Néanmoins, j'ai sélectionné deux extraits de mes carnets de notes que je présente ici à titre d'illustrations de ma méthodologie. Ce sont des traces qui n'ont d'autre valeur que de donner accès au protocole de travail que j'ai utilisé pour récolter la matière première de cette étude.

Liste exhaustive des séjours d'observation

CNSAD

- Cours de voix avec Véronique Dietschy, 20 février 2013
- Cours de danse-théâtre avec Caroline Marcadé, jeudi 29 mars 2013, 22 avril 2013, 25 novembre 2013
- Cours de clown avec Ivo Mentens, 22 avril 2013
- Atelier de comédie musicale avec Caroline Marcadé, jeudi 28 novembre 2013
- Atelier d'hiver danse-théâtre avec Caroline Marcadé, mars 2015 (six jours)
- Séjour d'observation mars-avril 2015, durée : trois jours – Respiration avec Alan Boone, Interprétation avec Sandy Ouvrier, Dictions/Musiques avec Alain Zaepffel, Jeu Cinéma avec Maryline Canto, Danse avec Jean-Marc Hoolbeque, Escrime avec François Rostain, Voix avec Alain Zaepffel et Sylvie Deguy, Taï-chi avec François Liu, Interprétation avec Yann-Joël Collin
- Séjour d'observation mai 2015, durée : quatre jours– Respiration avec Alan Boone, Danse avec Jean-Marc Hoolbeque, Dictions/Musiques avec Alain Zaepffel, Taï-chi avec François Liu, Interprétation avec Nada Strancar, Voix avec Véronique Dietschy et Alain Zaepffel, Interprétation avec Xavier Gallais

TNS

- Séjour d'observation en novembre 2013, durée : trois jours – stage de chant avec Françoise Rondeleux et cours de taï-chi avec Philippe Berrier (groupe 42)
- Séjour d'observation en décembre 2013, durée : trois jours – cours de jeu masqué avec Marc Proulx (groupe 42), cours d'escrime avec Gaël Fischer et atelier d'interprétation avec Robert Schuster (groupe 41)
- Séjour d'observation en octobre 2014, durée : trois jours – initiation à la commedia dell'arte avec Michele Monetta (groupe 42), stage de préparation au jeu avec Marc Proulx (groupe 43)
- Séjour d'observation en décembre 2014, durée : trois jours – stage de chant avec Françoise Rondeleux, cours avec Marc Proulx, échauffement, masque, clown (groupe 42)
- Séjour d'observation en mars 2015, durée : trois jours, stage avec Marc Proulx autour des machines (groupe 43), stage d'improvisation sonore avec Christophe Imbs (groupe 42)
- Séjour d'observation en octobre 2015, durée : trois jours – stage avec Emmanuelle Huynh (groupe 43) et stage avec Loïc Touzet (groupe 42)

ENSATT

- Séjour d'observation en octobre 2014, durée : cinq jours – cours de mouvement avec Mathieu Lebot-Morin, technique Alexander avec Graham Fox, voix avec Emmanuel Robin, solo avec Joseph Fioramante, atelier d'interprétation autour des *Sincères* de Marivaux avec Philippe Delaigue, improvisation avec Sarkis Tcheumlekdjian, anglais/technique Alexander avec Graham Fox, chant avec Catherine Molmerret et Joseph Fioramante
- Séjour d'observation en novembre 2014, durée : trois jours – stage de chant avec Anne Fischer, mouvement avec Mathieu Lebot-Morin
- Séjour d'observation en janvier 2015, durée : trois jours – atelier-spectacle avec Daniel Larrieu (promotion 74)

- Séjour d'observation en février 2015, durée : trois jours – atelier-spectacle avec Daniel Larrieu (promotion 74)
- Séjour d'observation en septembre 2015, durée : trois jours – mouvement avec Mathieu Lebot-Morin, chant avec Catherine Mollmeret

ESTBA

- Séjour d'observation en octobre 2013, durée : trois jours – séminaire de l'université sur la scénographie avec Sandrine Dubouilh, atelier d'interprétation avec Bénédicte Simon sur le chœur et *Antigone* de Sophocle, technique vocale avec Sonia Nedelec, lecture avec Gérard Laurent, danse avec Muriel Barra, chant choral avec André Litolff, claquettes avec Leïla Bénac
- Séjour d'observation en janvier 2014, durée : trois jours – technique vocale avec Sonia Nedelec, lecture avec Gérard Laurent, atelier d'interprétation sur *Platonov* de Tchekhov avec Sandrine Hutinet, danse avec Muriel Barra, chant choral avec André Litolff
- Séjour d'observation en avril 2014, durée : trois jours – danse hip-hop avec Hamid Ben Mahi (cours et atelier d'interprétation), technique vocale avec Sonia Nedelec, chant choral avec André Litolff
- Séjour d'observation en mai 2014, durée : deux jours - technique vocale avec Sonia Nedelec
- Séjour d'observation le 8 décembre 2014, durée : un jour – cirque avec Vladimir Barreiro, réunion avec Gérard Laurent, danse hip-hop (atelier d'interprétation) avec Hamid Ben-Mahi
- Séjour d'observation en octobre 2015, durée : trois jours – technique vocale avec Sonia Nedelec (et cartes blanches des élèves)

ESAD

- Atelier de théâtre-dansé avec Nikola Takov et Caroline Marcadé, le vendredi 24 octobre – (promotion 2015, arts du mime et du geste)
- Intervention de Christine Farenc, Philosophie pratique à l'usage de l'acteur intermittent, samedi 8 novembre 2014/lundi 10 novembre 2014/9 janvier 2015 (Promotion Arts du Mime et du Geste)
- Réunion pédagogique avec Serge Graborieau à propos de l'atelier de théâtre-dansé le 10 novembre 2014
- Cours de chant avec Amnon Beham, lundi 17 novembre 2014 (promotion 2016)
- Cours de danse avec Valérie Onnis, mardi 18 novembre 2014 (promotion 2017)
- Cours de respiration avec Catherine Rétoré, mardi 18 novembre 2014 (promotion 2017)
- Cours de danse avec Valérie Onnis, mardi 2 décembre 2014 (promotion 2017 et 2016)
- Cours de voix avec Valérie Besançon, mercredi 10 décembre 2014 (promotion 2016)
- Cours de danse avec Valérie Onnis, lundi 2 mars 2015/ mardi 3 mars 2015/ mardi 10 mars 2015 (promotion 2015, arts du mime et du geste)
- Cours de danse avec Valérie Onnis, mardi 17 mars 2015 (promotion 2017)
- Atelier d'interprétation avec Das Plateau, mars 2015, durée : un jour (promotion 2015, arts du mime et du geste)
- Atelier d'interprétation avec Toméo Vergès, avril-mai 2015, durée : trois jours (promotion 2015, arts du mime et du geste)
- Concours 2015, section Mouvement, lundi 29 juin 2015, 2^e tour

11^e-13^e CHANT
André LITOLFF

STABILITÉ
(société libérale et capitaliste)

Tout le monde par terre sur le dos. Etalez jambes.
Bouche fermée : abandon sur trois notes.
Accompagnement piano.
Bouche semi-ouverte avec lèvres qui tombent.
Tirer la langue et tirer sur le visage.
Bouche la langue de la bouche de droite à gauche et de haut en bas tenir en son.

"PuTa" => pression sur les dents
du diaphragme
vibration des lèvres : "on fait des bulles."
le son le son puis avec le son.
KSSS : tirez bien sur les zigomaxilles.
WAOUH : avec de moins en moins de son
Vocaliser avec piano.

OUAOU
BLABLABLABLA : relâchez la bouche (+ en + aigu)
VAVAVA... : sautiller
VAVAVA... : répétition "les petits lapins"
le besoin d'croquer les dents un peu d'ab.

LABAS LABAS :
les voyelles : A, O, E, I, U > sur son tenu.
Rapehipehi Rapehipehi Rapehipehipehi
Momehimomv.
Et le spectacle continu
Mieau...
Pepapepepepe...
Arkiépti'ix
Tout petit tout petit tout petit
Corombe : sauter le R.

Sans transition pensez aux chants chèreux :
enchaînements de deux chants. Petit com² et
requis du monde.

11^h20 Cours de Tai-Chi en 1/2 groupe
de la DOJO avec Philippe [ENREGLISTREMENTS]

Entre sur le tatami en cuillère
Enlever les chaussettes
Soleil à la photo du maître
Puis soleil à genoux au professeur à la photo du maître



Travail de la respiration

appui par route l'autre se route

Pompage du poids du corps d'art / cuillère puis
d'un pied à l'autre.

DETENTE et en même temps RELAXATION. film u obsolu.

Etirement



et en choix bras en cuillère. les d'elles de l'air
et sur les côtés à chauffer

Puis parcours à travers
les 7 articulations.

MOBIILITÉ du BASSIN => source de vitalité
en tu tenu se le plus léger possible



renforcement cuisse
fente ce pied derrière
en dehors.

30 petits sauts se tirer.

Mardi 4 mars

E.S.A.D

Donne avec Valérie Onnis

3^e année

14^h-16^h30

Il manque des élèves : répét' le matin au Théâtre 13
↳ mais de quoi?

Début à 14^h10. Il y a un élève que je n'ai jamais vu.*

1) Au sol

J'échauffe librement avec le sol en postérieure
↳ fléchir, souler, prendre appui!

le corps pas une masse globale : ms commence à
s'écarter les endroits où bases appuyées, où souler.
Où j'appuie? Et-à quel j'aurais croi dans quel
paramètres ensemble?

simples et créatifs : on des enfants qui créent des
possibles.

"Trouvez la fluidité, un mouvement continu, m'ri c'est l'inté-
rité des champs de rythme. "Cherchez du jeu!"

Transformez les chemins connus en chemins nouveaux.

Conscience de la globalité m'ri c'est de petites
parties qui bougent.

Ouvrez le regard : c'est le regard ouvert qui motive
vos déplacements.

Aucun SAS entre les exp^{ts}. Fin floue...

2) Touche - donner des impulsions, des intentions
à son part^{ie}.

faire exactement l'intention de
l'autre et organiser le reste du corps en fonction
une intention. Et les mains puis le reste du
corps.

CNSAD

Mardi 31 mars

9^h - 10^h

[ALAN BOONE - respiration]
Plateau du théâtre N° des zbrents.

Conduite du souffle - Conduite du son

Conduite de la pensée

Méthode de Jean-Pierre Remond, qu'il transmet en C. Rétau et est Robin Renucci.

RETARD - début du cours R (appel) à 9^h 15
Avant, dispiration, considérez.

Respiration profonde en sursaut fins, onus, précis.
Éirement de la respiration et du souffle en m³ q^s.
Respiration est un hist de pression et de dépression des
poumons. le souffle... respirer au travail, être tendu
(plus profond que par pas besoin d'être
de "bonne humeur" ou "travailler")
res q^s de votre personnalité: "Molle et rhum".

GAINAGE et "dynamisme musculaire" et ETIREMENT
avec des contraintes très précises de souffle.

Après PHONATION avec le souffle et le mouvement.

Anciez-vous, appuyez-vous de la vol.

Amélioration superficielle de qq ch d'AUTORITÉ et de HAUTE
et le monde des lires unicus.

J'ENTRAÎNER À COMPENSER ou lui de s'entraîner à
TRANSFORMER et TRAVAILLER avec.

Étirer-vous, tendy-vez INTENTION

IV. CORPUS D'ENTRETIENS

L'enquête par entretien est ainsi particulièrement pertinente lorsque l'on veut analyser le sens que les acteurs donnent à leurs pratiques, aux événements dont ils ont pu être les témoins actifs ; lorsque l'on veut mettre en évidence les systèmes de valeur et les repères normatifs à partir desquels ils s'orientent et se déterminent. Elle aura pour spécificité de rapporter les idées à l'expérience du sujet. Elle donne accès à des idées incarnées, et non pas préfabriquées, à ce qui constitue les idées en croyance et qui, pour cette raison, sera doté d'une certaine stabilité.

Alain Blanchet et Anne Gotman, *L'Entretien*⁵

Notice méthodologique

Présentation

Le corpus de la présente recherche comporte soixante-trois entretiens réalisés entre octobre 2012 et mai 2016 :

- dix entretiens avec les directeurs (ou anciens directeurs) des écoles supérieures d'art dramatique — nous comprenons dans cette liste celui que nous a accordé Philippe Delaigue, responsable de la formation des acteurs à l'ENSATT. L'ensemble de ces entretiens ont été reproduits dans leur intégralité dans le chapitre « Paroles de directeurs » et classés par établissement ;
- six entretiens avec les responsables pédagogiques et certains membres du personnel administratif de ces écoles : à l'ENSATT, Thierry Le Gué (directeurs des études et de la production), Joseph Fioramante (responsable adjoint de la formation des acteurs), Mireille Losco-Lena (enseignante-chercheuse) et Claire Lescuyer (chargée de la formation continue). Gérard Laurent (responsable pédagogique) à l'ESTBA et Dominique Lecoyer (responsable des études) au TNS. Ces entretiens ne figurent pas dans ces annexes. Si certains sont cités dans le corps du texte, ils ont surtout permis de faciliter la compréhension du fonctionnement de ces établissements au début de la recherche ;
- vingt entretiens avec les professeurs de disciplines non-théâtrales, dont onze figurent dans le chapitre « Paroles de professeurs », classés par champ de travail et parfois mis en forme grâce à un système de titrage permettant d'en fluidifier la lecture ;
- vingt-quatre entretiens avec les élèves en cours de formation dans les cinq écoles étudiées pendant l'année scolaire 2014-2015. Le chapitre « Paroles d'élèves » comprend le questionnaire adressé à l'ensemble de cet échantillon et un florilège de réponses, organisé par thèmes ;
- et enfin, trois entretiens supplémentaires avec des personnes que nous avons choisies pour la spécificité de leur parcours, artistique et de formation. Ils sont retranscrits, avec quelques coupes, dans le dernier chapitre intitulé « Extras ».

⁵ Alain Blanchet et Anne Gotman, *L'Entretien*, 2^e édition refondue, série « L'Enquête et sa méthode », Armand Colin, Paris, 2007, p. 24.

À travers cet échantillon, nous avons souhaité recueillir les voix de l'ensemble des protagonistes du processus de transmission mis en place dans ces écoles et multiplier les points de vue sur le sujet. L'ensemble des entretiens porte à la fois sur les représentations et sur les pratiques des sujets interrogés (ce qu'ils ont fait, éprouvé et ce qu'ils croient). À l'exception des entretiens avec les élèves, tous les autres sont semi-directifs. Mes questions ont évolué au fur et à mesure de ma recherche et je me suis toujours permis de réagir aux déclarations de mon interlocuteur quand je le jugeais nécessaire.

Tous les entretiens ont été amorcés par une présentation du cadre de ma recherche : j'ai toujours annoncé oralement mon sujet et ma méthodologie d'enquête avant de démarrer l'entretien (déjà présentés dans les échanges de mails précédant le rendez-vous). Tous les entretiens ont été enregistrés mécaniquement, sans prise de notes, afin que je puisse accorder toute mon attention à la conduite de l'échange, hormis ceux que nous a accordés Françoise Rondeleux, professeure de chant au TNS, qui a refusé d'être enregistrée⁶. J'ai laissé au sujet interrogé le choix du lieu et du moment ; ses contraintes d'emploi du temps ont pu, dans certains cas, raccourcir la durée prévue et annoncée de l'entretien. Par souci de précision, ces données (lieu, date et durée) sont mentionnées en exergue de chaque retranscription, mais elles n'ont pas été directement prises en compte dans l'analyse des témoignages. La mention de la date permettra par contre au lecteur de suivre la chronologie des entretiens.

Transcription

Transcrire, c'est nécessairement écrire, au sens de réécrire : comme le passage de l'écrit à l'oral qu'opère le théâtre, le passage de l'oral à l'écrit impose, avec ce changement de support, des infidélités qui sont sans doute la condition d'une vraie fidélité.

Pierre Bourdieu, *La misère du monde*⁷.

La transcription des entretiens tente d'être la plus proche possible de l'oralité du témoignage tout en faisant l'économie des scories du langage parlé (comme les « euh » ou les « bon ») afin d'en rendre la lecture plus agréable. Je me suis aussi permis de supprimer certaines redites, sauf quand elles procédaient du vœu de l'interlocuteur de souligner un fait ou une déclaration, d'évacuer certains tics de langages (« mais », « donc », « c'est-à-dire » en surnombre) et d'ajouter les négations, évacuées à l'oral, dans la transcription. La ponctuation choisie tente de reproduire le rythme de la parole et les liaisons logiques, parfois implicites, entre les idées. Parfois, j'ai utilisé les italiques pour indiquer une insistance manifeste de l'interlocuteur sur un mot et les guillemets pour traduire une intonation qui met à distance un syntagme ou un terme pour émettre un jugement implicite sur celui-ci, ou pour mettre en valeur sa dénomination officielle. Lorsque cela était nécessaire à la bonne compréhension du propos, j'ai emprunté au langage théâtral le système des didascalies pour décrire le comportement de l'interlocuteur (gestes, expressions de sentiment, sons), notamment quand les interjections revêtaient une valeur sémantique notable. Rarement, j'ai modifié l'ordre des membres d'une phrase afin d'en rendre le sens au lecteur.

Les références mentionnées par le sujet interrogé et nécessaires à la compréhension de son propos ont été explicitées en notes. Quand je l'ai jugé nécessaire, j'ai renvoyé le lecteur vers des ouvrages spécialisés.

⁶ Cf. « Il s'agit de faire accoucher des gens qui seraient castrés – entretiens avec Françoise Rondeleux », Livret des annexes, p. 184-187.

⁷ Pierre Bourdieu, « Comprendre », in Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde*, (1993), Éditions du Seuil (coll. Points), Paris, 2015, p. 1417.

Identification/Anonymat

Tous les entretiens, excepté ceux qui concernent les élèves, sont précédés d'une courte notice biographique rédigée à partir d'éléments de l'entretien et de données recueillies à l'occasion d'une recherche complémentaire. Les citations non référencées qui figurent dans ces notices sont extraites des entretiens qu'elles introduisent.

Dans les entretiens avec les directeurs et les professeurs, tous les prénoms d'élèves ont été changés. Par ailleurs, les entretiens avec les élèves seront référencés à partir de l'initiale de leur prénom, évitant l'identification de la personne. Les différents statuts de ces individus dans ces établissements ont motivé ce choix. J'ai d'ailleurs annoncé aux apprentis acteurs que leur témoignage serait rendu anonyme en amont de l'entretien.

N.B. Bien que je me sois inspirée des protocoles de l'analyse sociologique dans la réalisation de ces entretiens, je ne les ai pas pour autant appliqués *stricto sensu*. La constitution du présent corpus d'entretien et sa mobilisation dans le corps de la thèse sont inspirés de cette méthodologie.

1. Paroles de directeurs

Durant mon enquête, les cinq établissements du corpus ont connu un changement de direction à l'exception de l'ENSATT où Thierry Pariente a été reconduit dans ses fonctions. J'ai donc choisi de réaliser des entretiens avec les deux directeurs de chaque école sur cette période. Je n'ai cependant pas pu rencontrer Dominique Pitoiset (directeur de l'ESTBA de 2007 à 2013). À ces entretiens s'ajoutent les témoignages de Marcel Bozonnet (directeur du CNSAD de 1993 à 2001), interrogé à son domicile en novembre 2015 sur son parcours artistique et son mandat au Conservatoire, et celui de Philippe Delaigue, responsable de la formation des acteurs à l'ENSATT (qui n'a donc pas à proprement parler un poste de « directeur »).

Le questionnaire de départ ayant guidé l'entretien a évolué au fur et à mesure de ma recherche, mais ses grands axes sont restés les mêmes. La date de l'entretien dépend à la fois de mon propre calendrier — j'ai parfois attendu d'en savoir davantage sur l'école en question et les partis pris pédagogiques défendus pour solliciter un rendez-vous avec le directeur — et de celui des individus interrogés dont le délai de réponse à ma demande a oscillé entre une semaine et quatre mois.

En-dehors de la suppression de quelques digressions compliquant la lecture, ces entretiens sont reproduits ici dans leur intégralité. Ils sont classés par école et par chronologie des directions. Mes questions apparaissent en italiques.

Entretien avec Marcel Bozonnet

Marcel Bozonnet a été le premier acteur à diriger le Conservatoire. Son parcours est celui d'un autodidacte : il s'est formé « en jouant » sous la direction, entre autres, de Marcel Maréchal, Patrice Chéreau et Jean-Marie Villégier. En 1982, il intègre la troupe de la Comédie-Française en tant que pensionnaire (avant d'en devenir sociétaire en 1986). Un peu plus de dix ans plus tard, en 1993, il est appelé à diriger le prestigieux Conservatoire national d'art dramatique (sur une proposition de Philippe Adrien) : il restera à ce poste jusqu'en 2001, appelé (à nouveau) à devenir administrateur de la Comédie-Française. Suite à une controverse autour de Peter Handke⁸, il est congédié de cette dernière institution à la fin de son premier mandat. Depuis lors, il a repris les routes du jeu : il joue et met en scène, notamment avec sa propre compagnie « Les Compagnons voyageurs ».

Interrogé sur son parcours de formation, il déclare : « Finalement, l'idée de prendre des cours d'art dramatique ne m'a jamais vraiment traversé. C'est curieux. Parce que j'étais jeté dans le théâtre, donc ce qui pouvait m'aider, c'était le chant. Et la danse, me disais-je ». Dans cet entretien, il fait le récit de ce parcours atypique et revient sur son expérience de directeur du Conservatoire.

Mardi 24 novembre 2015, appartement de Marcel Bozonnet, Paris

Durée de l'entretien : 1h50

Quelle a été votre formation au métier d'acteur ?

L'une de vos collègues qui a fait sa thèse sur Charlotte Delbo et qui a fait ma biographie l'a fait débiter en disant : « enfant de chœur ». J'ai été enfant de chœur. Elle m'a dit : « mais vous en parlez Marcel, vous avez raison » ; et effectivement, ça a été important pour moi cette question de mon corps dans la religion, je ne peux pas le nier. Il y a ça et la récitation. Quand j'étais petit, j'étais très bon en récitation, donc j'ai eu un goût pour la récitation.

J'ai aimé le théâtre dans ma ville de Semur-en-Auxois en Bourgogne ; j'ai fait des stages de la jeunesse et des sports : voilà, et c'est tout. Donc j'ai fait du théâtre au lycée, au collège même, j'ai fait du théâtre à l'université avec Michel Brunet. J'ai appartenu à une compagnie théâtrale bourguignonne avec un instructeur d'art dramatique qui s'appelait Maurice Massuel : bref, mon terreau c'est ce terreau-là. J'y ai appris beaucoup, parce que dans ces stages de la jeunesse et des sports, on montait Tardieu, on montait Simone de Beauvoir (*Des bouches inutiles*) ; j'ai monté un texte d'un poète qui s'appelait François Dominique qui était sur les procès de Moscou : allez, je vous parle des années 1964. J'ai monté avec mon ami Jean Maisonnas *Sortie de l'acteur* de Meyerhold.

On allait beaucoup au cinéma, on aimait beaucoup le cinéma. On lisait *Les Cahiers du cinéma*. On venait à Paris. On aimait Godard. Godard a été très important : la nouvelle vague prenait à rebours ce qu'on pouvait voir, ce qu'on pouvait voir de la décentralisation. On voyait de très belles choses mais quand même, avec la modernité du cinéma, on trouvait que ce qu'il y avait était un peu faible, un peu conventionnel... Pas tout le temps, pas tout le monde : quand même, à Semur-en-Auxois, j'ai vu Laurent Terzieff et Michael Lonsdale qui jouaient sur un banc *Zoo Story*. J'ai vu Delphine Seyrig. J'étais à l'université, et on voyait quand même une forme de modernité qui arrivait jusqu'à nous. J'ai été au courant d'une pièce qui s'appelait *Devant la Porte* de Burchert qui raconte l'histoire d'un

⁸ En mai 2006, Marcel Bozonnet décide de déprogrammer une pièce de Peter Handke (*Le voyage au pays sonore ou l'art de la question*) qui devait être montée par Bruno Bayen au Vieux-Colombier en réaction à la présence de l'auteur ainsi qu'à ses propos lors des obsèques de Slobodan Milosevic en mars 2006. Voir « L'affaire Peter Handke », *Le Nouvel Observateur*, 9/05/2006, <http://tempsreel.nouvelobs.com/culture/20060505.OBS6596/l-affaire-peter-handke.html>, consulté en juillet 2017.

prisonnier qui est devant la porte en Allemagne, et ça a été très important pour moi : c'était monté par Marcel Maréchal. Je lisais la presse, mon père était abonné au *Figaro*, donc je lisais Jacques Lemarchand. Par la presse, on savait qui faisait quoi, on connaissait les grandes tendances : pourtant j'étais à Dijon. C'était plus facile d'aller au cinéma que d'aller au théâtre : ça l'est toujours. Mon terreau c'était ça.

C'était surtout une façon de vivre. Je ne savais pas si je voulais être comédien ou technicien ; j'étais en fac en tout cas. Je faisais de la philosophie, j'étais intéressé par la psychologie, j'ai découvert très tard qu'il y avait des grandes écoles, qu'au-delà du bac (mes parents étaient artisans), il y avait des choses encore plus importantes. Je l'ai découvert en faisant de l'alpinisme : j'ai rencontré un milieu social différent du mien. Plus des bourgeois, catholiques, qui avaient le goût de l'effort (qui sont restés mes amis) mais qui avaient fait science po, qui avaient fait des langues orientales... Tout ça, ça m'a donné envie de m'intéresser, alors je me suis énormément intéressé au Moyen-Orient, je suis allé en Israël, j'ai voyagé longtemps, j'aimais l'utopie des Kibboutz, je me rendais compte que quand même il fallait un double État, un État palestinien... J'étais comme ça, au bord du monde, comme un jeune homme.

Et comment s'est fait le déclic ?

À Dijon, il y avait un festival d'art contemporain - ultra-contemporain - ça s'appelait le Festival des Nuits de Bourgogne ; donc est arrivé à Dijon un metteur en scène argentin, qui s'appelait Victor Garcia, avec son scénographe Nestor De Arzadun, ses collaborateurs - Michel Launay -, ils ont pris les voitures - ça s'appelait *Le cimetière des voitures*, c'était d'Arrabal : ils ont fait des auditions. Moi, il m'a fait courir dans des chaises, j'ai couru dans les chaises, je me suis agité, il m'a demandé de lui raconter quelque chose, je lui ai raconté un film de Godard que j'avais vu dans l'après-midi, il m'a pris pour le rôle principal. J'étais dans l'avant-garde. En une seconde, j'étais dans l'avant-garde, mais vraiment une vraie avant-garde. Ils ont pris des voitures, ils les ont découpées au chalumeau, on les ouvrait. Plusieurs pièces étaient collées, les voitures étaient suspendues comme ça au milieu des spectateurs : on jouait dans les voitures, on courait autour des spectateurs, au milieu d'eux. Garcia organisait d'abord des courses. On courait, on disait le texte.

Sur un mode chorégraphique presque ?

Voilà. Après il a rajouté : « Pendant qu'il fait ça, il se tait, ensuite, à tel endroit, il pleure, à tel endroit il rit, à tel endroit il crie ». Donc si vous voulez on était... vous voyez ce que je suis en train de vous dire : on était loin ! On entendait des musiques tibétaines, il y avait aussi des instruments inventés, qui produisaient du bruit. Tout ça demande à être regardé de très près ! On était jeunes, on était maigres, on était minces... Mais tout ça aussi était assez transgressif. On faisait l'amour sous les voitures, les voitures bougeaient comme ça. Il y avait quelque chose de profondément baroque, de profondément intense, et de profondément habité par la grande figure - dont le rayonnement venait encore jusqu'à nous - d'Antonin Artaud. Et me voilà parti, jeté dans le théâtre, *jeté* dans le théâtre. Voilà l'acte inaugural.

J'étais pris dans un monde qui me paraissait... C'était très difficile pour moi, le rapport au corps était difficile. J'avais un rapport à l'effort mais je n'avais aucune habilité. Mais j'étais fort, j'étais tenace, donc c'est pour ça que j'étais très fort en cross et qu'après j'ai fait beaucoup d'alpinisme. Mais autrement mon corps n'était pas prêt pour le mouvement du tout, ma voix non plus, je chantais faux à l'église, je ne savais pas chanter, je bougeais très mal. C'est important de prendre en considération tout ça.

Et après vous avez travaillé ?

Après, Marcel Maréchal, que j'avais vu, qui avait sa petite compagnie du Théâtre des Marronniers, et qui montait du Audiberti, des choses très importantes, dont je connaissais l'existence parce que toute la presse française parlait de lui... Il m'a écrit à Nevers pour m'engager, me demander si je voulais venir jouer dans sa troupe. Je lui ai dit oui. Il disait que je jouerai *L'Échange*, *Hamlet*, *Lorenzaccio*... alors je suis parti à Lyon où il avait son petit théâtre. Un conte de fée. Je suis donc parti en stop avec une petite valise faire du théâtre à Lyon, qui était ma deuxième étape. C'est long évidemment, c'est un roman d'initiation, qui a l'air tellement invraisemblable !

Il y avait deux écoles à l'époque. Le Conservatoire, mais c'était trop classique pour moi. Je voyais des travaux des élèves du conservatoire de Dijon : c'était trop classique, par rapport à ce que je voyais faire au théâtre de Bourgogne. Et puis le TNS, il y avait beaucoup de gens qui l'avait fait à la jeunesse et les sports : c'était l'école de la décentralisation. Mais enfin, peut-être que je me posais la question des écoles, mais à peine, pas plus que celle de faire une école de journalisme, de faire peut-être des langues orientales : pas plus. Je ne sais pas d'ailleurs si j'aurai été doué pour les études, parce que j'avais quand même vraiment du mal.

Une fois à Lyon, je me suis bien rendu compte que je ne savais pas jouer. Il fallait que je joue *L'Échange*, mais je ne savais pas trop comment m'y prendre... Il fallait que je joue des scènes... Les gens me trouvaient très bien, mais moi je sentais que ça n'allait pas durer. J'avais raison. Parce que si vous voulez, après j'ai compris - je reviendrai sur le théâtre japonais, parce que c'est très important pour moi -, j'ai compris en lisant Zeami⁹. Il dit cette chose très profonde, que je vérifie tous les jours, c'est que quand vous êtes jeune, vous avez la fleur, on ne vous a jamais vu, vous êtes un être humain lâché sur la scène et on se dit : « Mais il est charmant », « Elle est charmante », « Quel être délicieux ! ». Mais ça, c'est le premier effet que vous faites, parce que le public vous rencontre. Les amateurs de théâtre vous rencontrent et se disent « Ohlala on est content ! ». Quand on voit quelqu'un arriver au Conservatoire, quand on découvre un jeune artiste, dans quelque discipline que ce soit, on se dit : « Ohlala ! ». Mais maître Zeami dit que pour que cela demeure, pour que la fleur demeure, ce qui va la faire demeurer c'est la technique, c'est le travail. C'est ça qui va faire que cette vivacité primitive va continuer, c'est le travail technique. Donc à Lyon, fort de cette compréhension, je me suis dit : « Il faut que je prenne des cours de chant ». Finalement, l'idée de prendre des cours d'art dramatique ne m'a jamais vraiment traversé. C'est curieux. Parce que j'étais jeté dans le théâtre, donc ce qui pouvait m'aider, c'était le chant. Et la danse, me disais-je.

Cette idée venait vraiment de vous ou c'était quelque chose qui était dans l'air du temps ?

Sans doute que c'était dans l'air, mais pas beaucoup ; mais ça l'était quand même. Parce qu'à la même époque on allait quand même de Lyon à Caen, en voiture et on allait voir le Living theater. Et moi, le Living theater, je savais qu'il existait, je savais qu'il avait présenté *The brig*, dans un festival d'avant-garde et ça ne m'avait pas échappé, parce que justement on parlait d'un grand travail corporel. Je le mettais peut-être un peu en rapport avec le travail qu'on avait fait avec Garcia. Et quand je les ai vu jouer, j'ai vu qu'ils avaient des corps : ils avaient des corps de danseurs. On s'identifiait à ces corps. Et puis, ce n'était pas un théâtre narratif ; c'était aussi, comment dire, un théâtre d'utopie. C'était une utopie de vivre en groupe, de vivre selon des règles extrêmement libres, du point de vue des rapports amoureux, d'être quand même toujours en train d'absorber de la drogue : ça fait trois transgressions. J'y

⁹ Voir Zeami, *La tradition secrète du nô*, Gallimard, Paris, 1985.

ai vu *Les Bonnes*, jouées en travestis, de façon absolument merveilleuse et presque classique, mais par des êtres totalement évanescents. C'était pour nous un rêve. Ça donnait une dimension politique.

Donc quand même on était là-dedans, on voyait ça, on retournait chez nous. Moi je me disais : « Quand même faut bouger là ». Et je suis donc — j'ai toujours fait des démarches assez curieuses — j'ai regardé dans l'annuaire, j'ai cherché un professeur de chant. Alors je suis allé voir Monsieur Guet : chanteur, à Lyon. Chanteur d'opérette. Très bien : je ne connaissais pas d'opérette... Lui était, comme sont les chanteurs souvent, très rayonnant, très bienveillant, très prêt à m'aider dans le fond, et à essayer de me faire chanter des airs d'opéra. C'était des cours particuliers. Et je l'ai fait le temps que j'ai été à Lyon comme je pouvais, en payant mes cours (on n'avait pas tant d'argent que ça, enfin bon).

Ça a été important pour moi, mais surtout d'un point de vue je dirai presque moral, parce que quand il revenait d'avoir chanté de l'opérette, le samedi, le dimanche ou le vendredi soir, il était toujours très content : et alors, il me parlait de ses camarades. Notamment, ce qui me frappait, il me disait : « J'ai chanté avec une merveilleuse camarade » — il me disait son nom, « alors, on s'est très bien entendu, oui c'est une grande artiste ». Je n'avais jamais entendu ce vocabulaire, ce respect, cette espèce de... je ne l'avais pas entendu dans le théâtre.

Une « étiquette » presque ?

Oui, si l'on veut, mais en même temps une façon de parler des uns des autres avec beaucoup de respect : j'ai pu retrouver cela ensuite à la Comédie-Française. Vous avez raison, ça a quelque chose de l'étiquette.

Et puis, je suis allé voir comment s'entraînait le ballet de l'Opéra de Lyon. Alors, on m'a pris ! Parce qu'on ne peut pas renvoyer un, comment dire, « le ravi de la crèche » (ça s'appelle comme ça, non ?) ! Alors le monsieur, qui était russe, il m'avait mis dans le corps de ballet ! Qu'est-ce que je pouvais faire là, je savais à peine marcher ! Il disait : « Et en avant mesdemoiselles, et en avant monsieur Marcel ». Et c'était vraiment le maître russe traditionnel qui tapait le rythme avec son bâton et qui me disait qu'il fallait que je fasse de la musculation. Il me laissait là, devant des altères, devant des trucs : je n'avais aucune idée de rien. J'y suis allé deux trois fois mais là, j'étais complètement perdu...

Ce spectacle, *Le Cimetière des voitures*, a été repris à Paris, et on m'a demandé de remplacer Jean-Claude Drouot qui avait repris le rôle que je tenais à Dijon, pour trois représentations. Et j'avais envie de bouger. J'avais passé deux ans à Lyon, mais déjà je voulais aller plus loin. Donc je suis venu à Paris. Pareil : je suis tombé sur Alain Crombecque, l'ancien directeur du Festival d'Automne, personnalité éminente dans les arts, dans la connaissance du monde. Il avait été à Lyon, il était vice-président de l'UNEF, il était l'ambassadeur de l'UNEF, il avait voyagé partout, sur tous les continents. Il s'occupait des artistes d'avant-garde, et notamment de Victor Garcia. Donc j'ai pu habiter chez lui, j'ai remplacé Jean-Claude Drouot trois fois. J'avais fait la connaissance de Patrice Chéreau, qui venait voir les spectacles de Maréchal. Il m'a dit : « Qu'est-ce que tu fais là ? », j'ai dit : « Je suis venu travailler avec toi » parce que j'avais repéré qu'il était très fin, très malin, très... enfin plus que ça. J'avais jamais rien vu de lui : j'avais vu sa personnalité. Donc je me suis retrouvé dans la troupe de Chéreau.

La première chose que j'ai faite quand je suis arrivé à Paris le 1^{er} janvier 1968 je crois — j'étais donc allé à Lyon en septembre 1966 —, je suis allé dans un cours de danse que m'avait indiqué ma professeure Marie-Jo Gros, instructrice de la jeunesse et des sports en matière de danse. Elle m'a envoyé chez une danseuse américaine : Laura Sheleen. Elle donnait des cours, elle avait une compagnie de danse américaine, une des premières, qui a pratiquement disparu de l'histoire (mais on aurait tort), parce qu'elle avait fait l'école de Martha Graham, c'était la génération de Cunningham. Elle était très intéressée par la tragédie grecque, par les masques ; elle est devenue ensuite une sorte de

thérapeute, elle faisait de la danse thérapeutique (on trouve sur internet des traces de ça). Alors, je me suis retrouvé dans cet endroit...

Où il y avait uniquement des danseurs ?

Oui, mais c'était autre chose ; parce que tout d'un coup, il y avait une espèce de calme, un truc que je ne connaissais pas, c'est-à-dire un rapport au corps aimable. Moi, mon corps, je ne le connaissais pas : je n'arrivais pas à tenir les jambes écartées, je tombais en arrière, donc je n'avais aucune souplesse. Je n'avais aucune coordination. Mais ce n'était pas le problème. Il y avait une ambiance, comment dire, il y avait une bienveillance. On travaillait autour de la respiration. On était dans un grand appartement qui servait de studio, on était une dizaine, on faisait ces mouvements qui venaient de l'école de Martha Graham : c'était un rapport au corps qui, pour moi, était complètement étrange. C'était le début de donner de la vie à cette espèce de morceau de bois énergétique que j'étais. Avec une philosophie qui me plaçait au centre des opérations : « Le niveau du cours, c'est le niveau du plus faible ».

C'est intéressant, parce que si vous voulez quand vous êtes faible, vous vous éloignez de la source de l'information. Si vous avez suivi des cours de danse, les bons sont là, et le mauvais, il est le plus loin possible. Donc tout arrive de façon brouillée. Elle, elle organisait son truc pour qu'on soit entourés, nous les plus faibles, par ceux qui étaient les plus forts, qui pouvaient nous servir de modèles. Ça n'a l'air de rien, mais tout d'un coup on évalue - c'est une école d'évaluation - on évalue qui est fort et qui est faible, et c'est pas un souci, parce que celui qui est faible : il va progresser ! Mais tant que celui qui est faible reste faible, c'est tout le monde qui reste faible. Le niveau du groupe dépend de son niveau. Parce que si on regarde le groupe on dit : « Le niveau est très bien, mais lui, il n'est pas bien ». C'est très profond comme renversement de considération pédagogique. Donc c'est comme ça que je me suis retrouvé à suivre ce cours. Et là, j'ai jamais arrêté. J'ai fait comme j'ai pu...

Est-ce que vous pratiquez un entraînement en dehors de ces cours ? Est-ce que vous vous entraînez tout seul ?

J'ai toujours eu beaucoup de mal : j'ai toujours essayé, mais j'ai eu du mal. D'ailleurs, j'ai quand même fait peu de progrès — parce que ça c'était il y a cinquante ans — mais j'en ai fait quelques uns. Je pense que mon corps est plus souple qu'il y a cinquante ans : il est plus capable de raffinement, il y a une culture du mouvement beaucoup plus grande. J'ai acquis quand même - quoique mon niveau reste faible — j'ai décollé du niveau très bas où j'ai commencé.

Une de vos intentions était de durer aussi ?

Oui c'est-à-dire que je progressais par là... Je ne peux pas tout vous raconter, mais dans les rencontres que j'ai faites, il y a eu Jean-Marie Villégier. Lui, il connaissait l'opéra. Moi, j'étais jamais allé à l'opéra : la première personne qui m'a accompagné à l'opéra, c'était Villégier. Il m'a emmené voir danser Noureev. Là, on est devant des phénomènes physiques invraisemblables : c'est toute la culture du ballet à laquelle il m'a initié. Quand on travaillait, on a eu un moment une sorte de groupe de recherche. On travaillait sur les questions du mouvement, de la diction, de comment on fait le kathakali, on était pris dans des choses comme ça. Il y a une autre personne avec qui j'ai travaillé qui s'appelle Harry Sheppard, qui était un danseur noir américain, qui a formé Mark Tompkins. J'ai travaillé avec un garçon qui s'appelait Hideyuki Yano. J'ai pris un peu de cours avec lui, il en donnait dans le centre du Marais : il faisait faire des mouvements extrêmement lents. Il est mort en 1992 du sida. Yano c'était la culture américaine ; Villégier m'a introduit à la danse classique...

Ensuite, j'ai travaillé assez vite au festival d'Avignon. Il y avait quelque chose de très novateur à l'époque : c'était le théâtre musical, Aperghis... J'ai rencontré là-bas des musiciens, notamment Claude Lavoie, dont j'ai été très proche, qui était pianiste. Là, j'ai découvert la rigueur des musiciens : parce que je les ai vus à l'œuvre, j'ai compris quelque chose que je n'avais pas encore compris, parce que j'étais toujours un jeune comédien (j'avais peut-être vingt-sept ans maintenant, mais c'est pas vieux). Donc j'ai compris que les musiciens travaillaient et que, quand ils avaient fini de travailler, ils s'amusaient. Mais que le travail commençait et finissait. Ça, dans le groupe auquel j'avais appartenu, c'était pas sur ce mode-là. Ça ne veut pas dire que le mode sur lequel on travaillait n'était pas bon, parce qu'aussi à s'épuiser dans la nuit, à rentrer presque dans les rêves comme ça, c'est intéressant aussi comme mode de création. Mais du coup, j'ai commencé à avoir cette espèce de culture des musiciens : ça m'a construit.

Ce que vous racontez, cette culture, ces habitus de danseur et de musicien, est-ce que vous essayiez de les réinjecter dans les groupes de théâtre avec lesquels vous travailliez ?

Oui. Si vous voulez, j'ai un exemple très précis : je jouais Treplev dans une distribution de Bruno Bayen — magnifique conception de Bruno Bayen. Lui, Treplev, il est là, il est avec sa mouette, il a son fusil, sa petite casquette ; qu'est-ce qu'il fait ? Et là effectivement, j'avais réinjecté... Vous savez, il y a des dessins clé, des rythmes, ça veut dire que c'est des trajets, c'est plus le personnage. Donc là par exemple, je faisais un trajet vers eux, je me reculais légèrement, je ré-avançais. Il n'y avait que moi qui savais que je faisais ça, mais l'équipe se demandait : « qu'est-ce qu'il fait ? ». Maintenant, on voit ça très souvent au théâtre, mais dans les années 1970, ce n'était pas fréquent au théâtre. J'allais vers Nina, je revenais : ça pouvait être pris pour de l'hésitation, mais c'était un dessin au sol. Pas seulement psychologique.

J'ai toujours été intéressé (et les gens m'ont aimé pour ça) par ce qui n'est pas naturaliste. De fait, je n'ai jamais fait de cinéma. Je joue mal. Mais par contre, il y a des rôles dont je peux répéter tous les mouvements et toutes les intonations. Et d'ailleurs, quand je travaillais avec Philippe Adrien, qui lui est un très grand penseur du jeu de l'acteur, de la psychanalyse ; lui, ce qui l'intéresse c'est l'unité de l'être dans le mouvement et dans la subjectivité. Et on a fait beaucoup de choses, d'improvisations, de projets minimalistes ; on jouait dans le noir, avec des acteurs noirs, un spectacle qui s'appelait *Représentation*. Il y avait une armoire, un acteur noir, et une strip-teaseuse noire, et Jean-Pierre Joris, une des figures majeures du théâtre français, qui avait été le premier Cid de Jean Vilar et qui était rompu au Japon. On avait des groupes de recherches, on réfléchissait à tout ça, on faisait des improvisations. Sur le mode des improvisations, on est allé très loin avec Philippe Adrien, sur des grandes improvisations collectives. Mais ma tendance à moi, c'était d'être formaliste ; ce qui m'intéressait, c'était l'empire des signes. Je disais pour m'amuser à Philippe Adrien : « Qu'est-ce que je fais d'abord, les mimiques ou les intonations ? » C'était une plaisanterie qui reste vraie.

Pour moi, même encore là dans le spectacle *Soulèvement*, je dis qu'il faudrait qu'on travaille le mouvement d'un côté et la parole de l'autre : je n'aime pas quand les deux vont tout à fait ensemble. Bien sûr que je le fais... Je travaille toujours avec des chorégraphes... Parce qu'après, je suis allé au groupe de recherche de l'opéra de Paris... En fait, je n'ai jamais cessé de me former. J'ai suivi des cours de chant, j'ai changé de professeur ; ils ont essayé de me faire chanter, mais personne n'y est jamais vraiment arrivé. Il faut voir le niveau faible où je suis. Il faut voir, il y a des comédiens qui chantent, qui bougent, moi c'est pas du tout ça !

Votre objectif était-il de chanter ou de faire un travail sur la voix ?

C'était de faire un travail sur la voix. Ce travail n'a vraiment commencé que quand j'ai rencontré Zaepffel. Parce que Zaepffel est venu, il m'a trouvé, il m'a dit : « fais moi travailler, je te ferai travailler ». Il était haute-contre : c'était très intéressant. Du coup, on a eu un échange comédien/haute-contre et ça a fait que quand j'ai été nommé au Conservatoire, on a développé cette chose de la voix parlée, parce que la voix parlée n'est pas la voix chantée.

Moi je le voyais bien, on me faisait chanter des airs d'opéra, je les chantais très très mal. Et en quoi ça m'aidait dans la parole ? La voix parlée, c'est autre chose. Il y en a eu, au XIXe siècle, des exercices de voix parlée : on les a complètement oubliés. Avec Zaepffel, c'est ce qu'on a fait ; on a dit, « oui, bien sûr, c'est très bien, bien sûr qu'un comédien peut chanter, mais pour la parole, qu'est-ce qu'il fait ? ». Donc, on a pris les exercices d'Amy de la Bretèque¹⁰ et on les a adaptés. C'est quand même Zaepffel et moi qui avons séparé la voix parlée et la voix chantée : c'était beaucoup ! Maintenant tout le monde fait la paille, dans toutes les écoles. C'est merveilleux de découvrir une chose comme ça.

Et la rencontre avec Caroline Marcadé, comment s'est-elle faite ?

Il y a deux autres rencontres majeures.

D'abord, le groupe de recherche de l'opéra de Paris. Tout d'un coup, Lieberman ouvre un centre de recherche à l'opéra de Paris, qui est dirigé par Carolyn Carlson. Il y a ses danseurs, parmi lesquels il y a Caroline, et puis tout le monde peut venir ! Très bien. Donc moi j'y vais : j'y vais pas tant que ça, mais j'y vais. C'est comme ça que je rencontre Caroline Marcadé, je vais voir les chorégraphies dans lesquelles elle joue. Alors, c'est toute une filière qui s'ouvre.

Ayant fait sa connaissance, on va co-mettre en scène beaucoup de spectacles. Et puis je l'invite à Semur-en-Auxois, à la fin des années 1980, où je fais une académie, c'est-à-dire un lieu de réflexion et de formation, un lieu de perfectionnement. C'était le rêve de Delphine Seyrig : quand on est sorti de mai 1968 on s'était dit : « Il faut que la profession ait quelque chose »...

Un lieu de formation continue ?

Oui, oui c'était ce rêve-là. Delphine a fait venir cet américain avec la méthode de l'*actor's studio*. On pensait que le ministère de la Culture s'occuperait de nous ; mais il ne l'a jamais fait parce qu'on ne dépend pas du ministère de la Culture, on dépend du ministère du Travail... Donc notre formation continue est comme celle des intermittents : ce sont des stages AFDAS qui dépendent du ministère du Travail. Le ministère de la Culture, qui a tant fait pour tout le monde, n'a rien fait pour les comédiens. Vous le vérifierez, vous faites une thèse ! Posez donc la question de la formation continue, trouvez quelqu'un, au ministère de la Culture, qui vous dit : « Je m'en occupe ». Ça vaut le coup. Il faut qu'elle soit utile votre thèse ! À mon avis, il n'y a pas de réponse là-dessus : je trouve ça invraisemblable...

On n'a pas de lieu. Alors qu'est-ce que je fais moi ? Vous croyez que je sors d'où ? Du club Med de République où j'ai fait mes abdos-fessiers... C'est grâce à Françoise Gillard, qui est une grande comédienne de la Comédie Française. Je lui ai dit : « Mais comment tu fais ? », et elle me dit : « Je

¹⁰ Benoît Amy de la Bretèque est un médecin phoniatre attaché aux hôpitaux de Marseille et de Montpellier. Il a aussi une pratique personnelle du chant, de la flûte et de la direction chorale. À partir de ses connaissances physiologiques, il a entrepris de concevoir des outils de travail appropriés pour les pédagogues et les interprètes en vue d'une pratique artistique (chant ou théâtre) : le fameux « chalumeau » ou « technique de la paille », dont parle Marcel Bozonnet, en est un exemple. Pour ce faire, il a notamment collaboré avec le chanteur haute-contre Alain Zaepffel. Il est intervenu plusieurs années de suite au CNSAD pour donner des conférences aux élèves au sujet du système phonatoire. Pour en savoir plus, voir Benoît Amy de la Bretèque, *L'équilibre et le rayonnement de la voix*, Solal, Collection Voix Parole Langage, 2^{ème} édition, Marseille, 2011.

vais au Club Med ». Et j'y suis allé : c'est ce que je fais, j'y vais depuis quelques années, c'est impeccable.

Alors ça, la rencontre avec Caroline Marcadé, c'est très important. Et puis l'autre rencontre, il y a eu un stage AFDAS organisé par Yoshi Oïda. Un grand stage, très long, avec des Japonais. Premier maître Shintoïste. Impeccable. Vous savez comment ils sont les shintoïstes : aikido, calligraphie, des professeurs de philosophie, d'université... Donc, premier exercice : il y avait une glace, on devait se mettre à genoux devant la glace et dire : « Je te respecte ». Il y a déjà un tiers de gens de moins (*rires*) : le choc des cultures ! C'est vrai : faites-le. Après on se collait devant des boutons de portes... Après, on faisait des exercices d'aikido, de chant, et c'était un maître absolument extraordinaire, qui finissait toujours son cours en racontant une histoire (il était évidemment rompu à l'exercice, un imitateur de Charlie Chaplin...); une espèce de culture comme ça, universelle. Les Japonais sont très forts dans l'accès à la culture universelle. Et donc il nous racontait une petite histoire qui nous faisait sourire, et on devait finir le cours en éclatant de rire : c'était son enseignement.

C'est beau parce que c'était vraiment des histoires de transmission. Un jour il nous a dit, « Voilà, vous m'avez beaucoup aimé. Mais maintenant va venir quelqu'un qui est encore plus fort que moi, et immédiatement vous allez l'aimer, et vous allez m'oublier... ». Nous, on disait, « Ce n'est pas possible - notre vieux maître... » Et puis est arrivé un jeune prêtre bouddhiste, rasé, dans son costume multicolore classique (alors que lui avait le costume blanc de l'aikido). Il rentre là-dedans, il commence à nous faire faire des exercices, et effectivement, il nous emmène dans une autre culture. On était passé du shintoïsme au bouddhisme et ça a fait que j'ai été suivre pendant de longues années l'enseignement d'un japonais : maître Noro, inventeur d'une forme d'aikido qui s'appelle le kinomichi. Pour des raisons indépendantes de ma volonté je n'ai pas pu continuer ce cours, mais j'en ai quand même fait beaucoup.

Donc finalement l'un dans l'autre, j'ai quand même toujours travaillé. Quand j'étais au Conservatoire, évidemment, ou administrateur de la Comédie Française, je faisais moins. Mais comme je me suis mis à faire *La Princesse de Clèves*, que j'étais avec Marcadé et Zaepffel, ça exigeait que, quand même, je fasse mes échauffements ; je ne pouvais pas faire *La Princesse de Clèves* sans entraînement parce que c'était quand même très physique et il fallait être vocalement très en forme. Donc comme j'ai joué ce spectacle tout de suite dès que j'ai eu fini le Français, je me suis arrêté de fumer, je me suis fait opérer de la hanche, je me suis fait virer... Il a fallu que je reparte, pas à zéro, mais presque ; je suis remonté sur un vélo, je suis allé dans une salle de sport, j'avais une rage noire, donc il fallait que je me récupère, que je me dépense. Et je me suis reconstruit en faisant ce solo que j'ai fait dans les gymnases des collèges de Picardie, avec Caroline justement, avec des textes d'Antonin Artaud, de Victor Hugo, avec des masques, ce qui me fait dire que je suis retourné aux « fondamentaux du théâtre », j'utilise cette expression mais pour moi il n'y a pas de « fondamentaux », chacun les trouve... Je suis retourné du côté du masque alors que je n'en avais jamais fait, je n'ai jamais travaillé le masque, mais rien ne dit que je ne vais pas m'y mettre.

Qu'est-ce que vous inspire la notion « d'acteur-créateur », que l'on entend beaucoup aujourd'hui et qu'employait déjà Vitez ?

Ça me parle très fort. J'ai travaillé avec lui deux fois. Une première fois, je ne me suis pas du tout entendu ; c'était très difficile, sans avoir eu tout le trajet avec lui, d'accéder à son langage. Mais la deuxième fois, oui. Administrateur du Français, je l'admirais énormément, je voyais son courage, son intelligence.

Mais quand même, je souffrais car je n'avais pas cette disponibilité ; je devais, je pense, être trop narcissique ; je n'avais pas cette disponibilité de changer, de faire une chose et de la jeter puis d'en

faire une autre. J'étais peut-être aussi trop anxieux au milieu de gens qui avaient l'habitude de travailler avec lui.

C'est presque le temps qui est passé entre la première et la deuxième rencontre qui a été salvateur pour vous...

Exactement, c'est très étonnant. Je pense qu'on ne raconte pas... Moi j'essaie aujourd'hui de trouver des trucs que j'ai ratés, c'est-à-dire : on surmonte quand même des échecs, des choses qu'on n'a pas bien fait du premier coup et on s'est accroché et on y est arrivé. On ne réussit pas tout du premier coup.

Et en même temps c'est ce travail de fond que vous avez mené qui vous a aidé...

C'est ça, il ne faut pas se décourager ; et au fond, l'acteur a des ressources personnelles. Les écoles ont fait beaucoup de progrès de ce côté-là. Maintenant, l'acteur prend son destin en main, il a tout à fait une autre culture. Le milieu est beaucoup plus cultivé. Moi, j'étais un des premiers acteurs à avoir fait quelques années de fac. Après, sont venus des metteurs en scène... Mais au début, on pouvait rentrer au Conservatoire avec son brevet. On faisait du théâtre parce qu'on ne faisait pas d'études. Tandis que maintenant, on fait des études et le Conservatoire aussi. Le théâtre a totalement changé à cause de ça, il est tout à fait autre.

Comment êtes vous finalement arrivé à la direction du Conservatoire ? Quelles ont été les réflexions qui vous ont motivé à entamer des réformes ?

C'est Philippe Adrien qui a tout inventé. Moi, j'étais au Français, je n'avais pas fait d'emprunt aux banques. Être au Français est une situation assez enviable et votre banquier vous dit : « Empruntez, achetez ». Mais moi, j'étais rentré assez tard, j'avais quarante ans, je voyais bien qu'après je n'aurais plus qu'une idée : rester au Français, parce que votre banquier vous tient. Mais vous n'y restez pas comme ça ! Il faut que les autres veuillent que vous y restiez aussi. Je me suis dit, au bout de mes dix ans — Vitez venait de mourir — : « Qu'est-ce que je fais ? ». Vitez était un espoir extraordinaire. Il m'avait dit en Corée : « Marcel, je veux que tu joues Richard II, je veux te mettre en scène ». Ce n'est pas rien... Donc si vous voulez, il m'avait fait faire le pape, il voulait que je sois Richard II ! Sa mort m'avait déconcerté.

Je suis allé voir un certain groupe de gens pour savoir quoi faire après mes dix ans. Philippe Adrien était professeur au Conservatoire ; ils cherchaient un directeur au Conservatoire et, sans me le dire, il dit : « Mais Marcel est libre, peut-être que ça l'intéresserait... » Il en parle aux autres professeurs. Puis, il m'appelle et me dit : « Voilà, j'ai pensé que tu pourrais peut-être diriger le Conservatoire ». Moi, je n'y avais jamais pensé, j'étais très ému : de la part de mon pair, c'est quand même une reconnaissance exceptionnelle.

C'est très fair-play...

C'est du lourd ! Là-dessus, j'ai commencé à travailler. Au ministère, il y avait une conseillère de Lang, Emmanuelle Clauzet, qui écrivait dans *La Croix*. Elle me téléphone, elle me dit : « Il y a cette excellente idée : tu es un très bon acteur, tu vas très bien diriger le Conservatoire ». J'ai discuté avec Jean-Pierre Miquel, qui m'a expliqué comment ça marchait.

J'ai bien compris qu'au cœur du Conservatoire, il y avait ces classes d'interprétation. Et qu'il fallait donner du poids à tous les autres enseignements. J'ai inventé cette notion de département, parce que ça donnait du poids. J'ai lu le livre de Jean-Claude Milner, *De l'école* et Jouvot.

Je vais vous en lire un petit bout : « Parler d'école c'est parler de quatre choses : 1- des savoirs ; 2- des savoirs transmissibles ; 3- des spécialistes chargés de transmettre ces savoirs ; 4- des institutions reconnues ayant pour fonction de mettre en présence des spécialistes qui transmettent et des sujets à qui l'on transmet »...

C'est une définition particulièrement simple, mais particulièrement problématique en ce qui concerne l'art dramatique...

Voilà ! C'est du lourd, parce qu'à l'intérieur de ça, c'est la question du maître et des savoirs. Ce sont des questions centrales. Le maître peut transmettre à l'élève de façon inconsciente, il peut transmettre par des atouchements, il peut transmettre dieu sait comment.

Quand vous transmettez des savoirs, il faut les nommer ! Moi j'étais très inspiré par ça : d'un côté, je lisais Jovet, un grand maître justement, mais aussi : « Nommer les savoirs ». De toute façon, avec cette idée que quand vous jouez, vous jouez : jouer, c'est brûler les savoirs. Vous pouvez avoir tous les savoirs que vous voulez, c'est pas un problème, on peut tous les acquérir : au moment du jeu, on les oublie tous. Le savoir du jeu : qu'est-ce que c'est ? C'est aussi un objet de réflexion : « Le savoir du jeu »...

La colonne vertébrale du Conservatoire - ses classes d'interprétation avec ses maîtres - et la durée que pouvait offrir le Conservatoire, ça, on l'a gardé. Simplement, je me disais : comme dans toutes les écoles, on va mettre des départements autour. Département « Corps et espace », « Musique et voix », « Étude et pratique de la langue » et « Histoire du théâtre ». Tout sera obligatoire ; on ne récupérera pas ses cours quand on est professeur d'interprétation sur des cours dits « secondaires » : ça n'est pas secondaire. Je ne vois pas en quoi connaître le théâtre balinais serait secondaire par rapport à une pièce de Musset.

Alors, tout ça s'est fait très simplement. J'y ai réfléchi un peu. En troisième année, on va faire comme dans toutes les écoles du monde : on va faire des ateliers. Déjà Jovet le disait : « Tu rentres, tu travailles Pierrot, et tu vas faire Pierrot au Français ». Ça va. Ça, c'était en 1930, ce n'est plus ça ! On a mis des écoles partenaires : la FEMIS (au lieu de travailler avec un professeur de cinéma, on va travailler avec une école de cinéma), les Arts Déco (où était Peduzzi que j'avais connu accessoiriste chez Chéreau) et puis le CFPTS (Centre de formation des techniciens du spectacle). Mais ça j'ai pas pu continuer, parce que c'est un centre de formation dans lequel les gens passent un an, deux ans... mais j'aurais aimé qu'il y ait des techniciens.

Et que les comédiens touchent à ce savoir-là ?

Non, pas nécessairement. Encore que... Ça aurait été formidable comme échange. La technique, ça va avec les nouvelles technologies aussi. Ça va de la ficelle, des cintres, aux rameaux. Mais maintenant, les nouvelles technologies c'est l'art de demain !

J'ai été expliquer ça à Jacques Lang. Il a longuement hésité, parce que je n'étais pas assez médiatique. Il me connaissait, on s'était croisé au festival de Nancy, un festival d'avant-garde extraordinaire. Chéreau, Maréchal et Garcia soutenaient le festival de Nancy... Il a hésité, mais comme il ne trouvait personne d'autre plus médiatique, ça a été moi.

Et à votre avis le fait que vous soyez un acteur a-t-il modifié votre façon d'envisager ce poste ?

Ce qui m'a permis d'occuper ce poste, c'est que, pendant cinq ans, j'ai fait cette académie à Semur-en-Auxois. Là, j'ai rencontré un garçon qui avait fait HEC, qui vendait du matériel militaire dans le monde, un esprit très organisé qui m'a formé au rapport avec les tutelles, au budget, formé dans une espèce de rigueur qui m'a terrorisé, qui m'a violenté. Mais il m'a aussi donné des principes : de définir clairement mes objectifs par exemple. J'ai discuté avec l'État, avec des mairies, des DRAC (les personnes qu'il fallait) et puis j'ai animé des équipes et c'est là aussi que j'ai puisé mon inspiration pour cette institution.

Autrement, j'ai toujours été intéressé par l'analyse institutionnelle. L'histoire m'intéresse ; il y a des évolutions : « Puis on a fait comme ça, on a changé, on a réformé ». Jean-Pierre Miquel m'a beaucoup aidé aussi : les deux fois. Au Français aussi c'était lui qui y était avant moi. Donc je suis arrivé avec ce plan d'action. Il correspondait à l'attente des élèves. Moi je me suis mis à faire des réunions avec les élèves. Ce sont des institutions, donc la réforme des études est votée au conseil supérieur d'établissement, votée par les représentants des élèves, des professeurs, des représentants de la société civile, par l'État. Une réforme se vote, s'inscrit, vous la mettez au règlement intérieur et on l'incarne. J'avais des collaborateurs éminents, des gens qui m'ont aidé à faire des réformes. Elles ont été très bien acceptées par certains, par d'autres moins bien. On peut dire que Daniel Mesguich ne les a pas bien acceptées, puisque dès qu'il a pu, il a tout refoutu comme de son temps. C'est étonnant. Il y a des choses qu'il n'a pas pu changer car elles étaient au règlement intérieur et ça aurait fait une bronca ; d'ailleurs, ça a fait une bronca, et les cent élèves ont demandé qu'il se barre...

C'est aussi lié au fait qu'il y ait des professeurs qui ne peuvent pas être virés en fonction des directions : ils amènent une pérennité dans les propositions pédagogiques...

Bien sûr, vous avez raison ; et cette pérennité est très importante, l'institution protège cette pérennité. Moi j'ai aussi mis fin à six ou sept contrats. Michèle Nadal¹¹ avant Caroline Marcadé par exemple. Si vous regardez, c'était quand même une hécatombe. J'ai demandé à Jaques Rosner : « Mais c'est pas trop ? ». Il m'a dit : « Non, si tu penses que tu dois le faire, fais-le ». Et je pensais que je devais le faire.

Oui, ça allait dans le sens d'une vraie modification...

Oui, parce qu'il y avait des professeurs, je ne comprenais pas ce qu'ils faisaient. J'avais des combats. Avec le professeur de commedia dell'arte par exemple. À l'époque où je suis arrivé, c'était l'assistant de l'assistant qui faisait son cours. Mario Gonzalez¹², lui, était une star internationale... Mais à un moment donné, il ne faut pas se foutre de la gueule du monde. Voilà, je n'étais pas content.

Je disais aux élèves : « Dans la bibliothèque, il n'y a que des génies. Ils écrivent ce livre-là, puis celui-là... Il n'y a qu'un livre qu'on écrit tous ensemble : c'est le règlement intérieur ! On peut le changer lui aussi. C'est notre livre ». Vous parliez du documentaire *Rue du Conservatoire*¹³ tout à l'heure : il avait rendu les élèves furieux. On avait l'impression que c'était une école où c'était le bordel. Le réalisateur, il n'a pas filmé les cours : il est resté pour chercher le bordel, il l'a trouvé ! La

¹¹ Michèle Nadal a été professeur de danse au Conservatoire de 1968 à 1993. Elle enseignait principalement les danses de salon. Voir *Michèle Nadal. Une vie en mouvement*, réalisation Sophie Jacotot et Pierre Linguanotto, production Association Arts et mouvement, France, 2013.

¹² Mario Gonzalès est professeur de masque. Il a enseigné au Conservatoire de 1983 à 2003.

¹³ Sylvie Faguer & Jean-Luc Léon, *Rue du Conservatoire*, Centre national du cinéma et de l'image animée, collection Images de la culture, Paris, 1998.

manière avec laquelle il le filme l'a même amplifié ! Ça a donné une importance à des trucs qui sont expédiés.

De temps en temps, il y a des choses très difficiles à résoudre dans une école : il faut prendre le temps vraiment, tout le monde est concerné. Mais l'essentiel de la vie de l'école, c'est la transmission des savoirs. Moi je m'en foutais : je disais que la mémoire collective est plus importante que ce documentaire. Le gars n'était pas antipathique, mais il avait fait quelque chose du même genre avant : son truc c'était de déstabiliser des galeristes connus. Il les avait filmé pendant six mois : atroce. Ils ressortaient de là comme des gens qui ne s'intéressaient pas à l'art. Je veux bien. Tout le monde a ses défauts. Mais quand vous êtes des galeristes connus, de là à ne rien connaître... Bon, voilà, ce type c'était sa perversion à lui. Moi j'avais accepté...

Ce que je trouve intéressant c'est qu'il filme aussi l'un de vos combats pédagogiques qui est cette histoire de présence/absence, qui est encore un vrai combat que tous les directeurs ont mené...

Oui... C'est l'exactitude : je ne vois pas sur quoi ça peut reposer un apprentissage, si on vient quand on en a envie. Ça ne sert pas du tout de prendre une place dans une école. Je comprends qu'on n'ait pas envie de se lever.

Il y a une chose aussi : j'étais allé aux États-Unis. J'ai fait la connaissance de Rudolf Serkin, grand pianiste devant l'éternel. Je l'ai connu, il avait quatre-vingt-dix ans ; il était assis sur un petit matelas, comme ça, dans le studio de sa fille. Quand on est rentré, il s'est levé, avec une telle... Il jouait aux Champs Élysées : deux-mille-cinq-cent places. Il restait debout, il saluait les deux-cent personnes qu'il connaît à Paris, il avait un petit mot pour chacun. Il rentrait se coucher, il prenait son avion, dans sa chambre d'hôtel à Tokyo, il avait son piano : il faisait le tour du monde comme ça. Et il avait eu une académie d'été, à Marlboro, dans le Vermont. Et il était une autorité incontestée de cette académie (avec des gens de son âge). Il transmettait l'art de la musique de chambre à des gens qui avaient cinquante ans, trente ans, dix-huit ans. Il y avait différents âges de maîtres. C'est ce que dit Boulez qui était jeune maître : « Les jeunes professeurs sont excellents car ils viennent juste d'apprendre, donc ils se souviennent ». C'est ce qu'on fait dans les écoles d'instituteur ! Et dans l'art dramatique, ça doit être vrai. Mesguich est le prototype de ça : du jeune élève qui est devenu tout de suite professeur. Et il a dû être un très bon professeur.

Et je me suis aperçu que Rudolf Serkin, il déconnait. Au repas, le soir, il déconnait. Et quand il était en train de travailler, il travaillait. Et quand je suis arrivé au Conservatoire, je faisais la même chose : si je travaillais, je travaillais, mais si je discutais avec les élèves, je discutais. Je ne transportais pas avec moi mon autorité. Je me souviens que je discutais avec un de mes élèves : Mathieu Jeunet, un jeune comédien qui doit avoir trente-cinq ans (c'est le compagnon d'Audrey Bonnet). Magnifique. Il avait dix-huit ans, le plus jeune élève de l'école. Je me disais : mais ce garçon est merveilleux. Il avait une profondeur de vue...

Pour atteindre quelque chose, il faut aussi se mettre en condition de disponibilité de recevoir des élèves. Moi, j'ai reçu beaucoup. Mener des réformes à bien, c'était pour eux que je le faisais ! Ce n'était pas pour discuter des réformes qu'on faisait. On pouvait réfléchir à beaucoup d'autres choses !

Puis, il y a eu Béatrice Picon-Vallin. Il fallait les emmener au spectacle aussi ! Parce que ce dont on s'aperçoit, c'est que les élèves d'écoles d'art dramatique ne vont pas au théâtre. Au début, j'y allais tout seul, je les emmenais au Festival d'Automne. Je prenais des places pour les générales. Mettre en place des trucs pour qu'ils deviennent des amateurs d'art, qu'ils ne restent pas cantonnés dans l'interprétation. Je ne sais pas où ça en est... Maintenant, ça a beaucoup bougé. À l'époque, on pouvait faire des conférences magnifiques au Conservatoire, tout Paris venait, mais pas eux : il y avait trois élèves sur cent. Je me disais : ça changera. Ce sont des mentalités collectives. Je vous parle de quelque chose qui a vingt ans, trente ans... Mais ça a évolué.

C'est vrai qu'on a très peu voyagé à l'étranger. Mais j'ai fait venir les maîtres de l'étranger. Je me suis dit : « On va déjà prendre l'habitude d'être bien dans notre école, s'assurer que tout le monde est là. Et plutôt que de partir à trente à Moscou : quelqu'un va venir enseigner ici ». Je prenais un peu le contrepied : on va faire venir l'étranger chez nous.

Et ces personnalités étaient plutôt des maîtres en pédagogie que des metteurs en scène ?

Est venu par exemple Gregory Button, un auteur. Est venu un metteur en scène russe. Est venu Grüber. À chaque fois, dans cette idée de faire découvrir des esthétiques : que l'école soit traversée par d'autres façons de faire, d'autres pédagogies.

Diriez-vous que ce recours aux autres arts pour constituer une technique d'acteur, c'était aussi une façon de contourner ce que l'on pourrait appeler les « méthodes de jeu » ?

Non, pas sciemment. Ce qui relève de l'art de l'acteur, il y a du chant, de la danse... Mais je pense que ce qui est devant nous, c'est la recherche. Ce n'est pas un savoir-faire. Le savoir-faire vient en même temps que la recherche, mais ce qui compte c'est la recherche. C'est ce que j'apprendrais le plus. Donc pour déchiffrer le paysage théâtral actuel... La recherche vaut dans les disciplines théoriques : la recherche sur la tragédie grecque, sur la musique et la danse de ce temps-là, elle avance ! Elle avance dans tous les domaines et toutes les cultures. Et maintenant il y a aussi un théâtre ultra-contemporain qui continue d'être écrit par une seule personne, il y a des théâtres qui sont écrits collectivement, il y a des théâtres qui sont hybrides, qui sont des choses mutantes, qui prennent à la danse, à la vidéo, à la musique, au mouvement...

L'horizon de l'entraînement, pour moi, c'est la recherche : elle préside à tout ça. Pour ça, apprendre une « méthode de travail », je n'arrive pas à croire que ça me servira à tout, que ça pourra être la même méthode pour la commedia dell'arte et la tragédie grecque. Je trouve que ça vaut le coup de se remettre au travail, de regarder à nouveau si c'est de la commedia dell'arte, où on en est au niveau de l'enseignement de ça, comment ça se met en place. Vous voyez ?...

Ça rejoint le fait que vous-même n'avez jamais pris de « cours de théâtre ». Dans Rue du Conservatoire, il y a cette phrase que vous dites aux élèves : « Vous êtes rentrés au Conservatoire parce que vous savez jouer et vous êtes ici pour progresser »...

C'est vrai que quand ils rentrent, ils ont déjà passé tellement d'années à apprendre à jouer, qu'il faut qu'ils cherchent maintenant. Parce qu'avoir un style de jeu intéressant, c'est pas évident. Ça peut être assez bêtassant. Vous voyez tout le monde, qui joue plutôt bien, et puis... Trouver l'unité de style avec le metteur en scène, et en même temps cette forme de singularité, que ça sorte de l'ordinaire. Moi, il m'arrive souvent, quand je vais au théâtre, que je me dise que ça sort pas beaucoup de l'ordinaire. Il n'y a rien à dire, rien à reprocher, tout est bien : mais quand même ! Je ne sais pas, si ça vous fait ce sentiment-là... Je veux dire qu'il faudrait se bouger un peu le cul quand même !

Oui, mettre en branle une cuisine intérieure du comédien...

Chacun fait après comme il le souhaite. Moi j'ai la chance de travailler avec Valérie Dréville en ce moment : c'est génial ! Elle, elle sait ! Vitez l'avait invité à travailler avec Vassiliev : elle est partie des

années travailler avec lui¹⁴. Elle a un training ; elle, elle a appris une méthode de jeu auprès de Vassiliev : ça, c'est très intéressant. Alors on fait tous notre training : elle fait son training, le percussionniste le fait aussi, plus ses exercices de yoga... Moi je suis avec mes haltères, je fais plus des exercices de renforcement musculaire : je suis dans un truc de densité, je cherche autre chose.

Qui est lié au moment ?

Oui, au moment, à la nature du rôle, à une espèce de nécessité que je cherche.

Il y a donc un espace-temps où vous êtes tous les trois en train de faire votre propre training en même temps mais avec des outils différents...

Oui c'est ça ! Personne ne nous l'a enlevé : ça prend une bonne heure.

Vous voyez ce qui m'intéresse à l'heure actuelle justement, c'est que je trouve... Bon c'est compliqué, ça fait vingt ans que je la joue cette *Princesse de Clèves* : il faut progresser ! Au début, je me suis mis sur un grand carré : neuf mètres sur neuf. Pour qu'on ne me fasse pas jouer dans un placard à balais, comme la plupart des solos. Après, je le vendais deux fois, pour ne pas faire du « ville à ville » comme on dit. Pour avoir le temps. Je devais arriver la veille. Ce sont des exigences, c'est un coût. On achète un coût. C'était les conditions.

Après, j'ai dû m'inventer, au fil du temps, des choses pour me perfectionner. La dernière fois que j'ai fait *La Princesse de Clèves*, j'ai travaillé mon articulation. Je fais ma paille, j'ai retravaillé tout le texte de façon muette comme faisait Mounet-Sully. Le premier mot : « La magnificence » — je le fais... La technicienne qui me suit depuis vingt ans, elle me dit : « Tu as vachement progressé ! » Je me suis dit, bien, très bien, on fait la paille, nos exercices de voix parlée, mais l'articulation, le geste laryngo-bucal qu'on avait dans le tableau de Saussure, dont Marcel Jousse parlait, ou Fonagy qui parlait de la « vive-voix », qui travaillait avec Novarina dans ces années-là. Je comprends qu'il y ait chez Grotowsky une méthode, parce que quand vous articulez, forcément, le centre est pris. Mais finalement, je m'aperçois qu'il faudrait que je le relise Grotowski et d'autres théories pour voir où s'articule le centre, c'est-à-dire c'est le soutien musculaire abdominal, c'est le renforcement abdominal. Je pense qu'on est très loin du compte souvent en tant qu'acteur d'un point de vue corporel. Ou c'est moi qui suis moins musclé que les autres, je ne sais pas.

Ce travail mené sur La Princesse de Clèves est un laboratoire solitaire constant. Et votre exigence sur les modes de production est assez inspirante, en lien avec cette notion d'acteur-créateur : en tant qu'il est artiste, mais aussi en tant qu'il est entrepreneur de lui-même.

Absolument. Alors de temps en temps, Caroline est revenue. Mais le spectacle, je ne sais plus ce qu'il est. Je fais exactement les mêmes gestes. On l'a repris aux Bouffes du Nord. L'éclairagiste qui ne l'avait pas vu depuis trois quatre ans... On avait rien modifié. Les tempos lumières, etc. ; moi mon jeu, il a forcément bougé, je n'ai plus le même corps. J'ai un corps plus habile qu'à l'époque, j'ai beaucoup progressé dans l'expression corporelle. Donc sur le modèle de Rudolf Serkin qui, à quatre-vingt-dix ans est au sommet de son art aux Champs-Élysées : et pourquoi pas moi ? C'est des idées simples, mais ça vous donne des objectifs. Je vois une marche de manœuvre très grande. Je veux progresser !

¹⁴ Valérie Dréville rencontre Anatoli Vassiliev en 1991 à la Comédie-Française pour la création de *Bal masqué* de Lermontov. Celui-ci devient son second maître (Antoine Vitez, son professeur, vient de mourir). Elle part pour Moscou, apprend le russe et étudie dans le théâtre-laboratoire du metteur en scène. Cette collaboration donnera naissance à la pièce *Médée-matériau* créée à Moscou, jouée pour la première fois en France au festival d'Avignon en 2002 et reprise en 2017.

Cette *Princesse de Clèves*, c'est un vrai... Le phrasé maintenant est beaucoup plus précis. Au début, j'avais du mal, je faisais les choses lentement. Il faut un tempo lent, mais de temps en temps, il faut des virtuosités, il faut des éclats, tout ça se gagne, mais très progressivement. Comme les gens qui ont appris un morceau à huit ans, à quinze ans, à trente ans, quarante cinq, cinquante ans, ils jouent toujours la même suite de Bach, depuis qu'ils sont tout petits.

Ça, à l'heure actuelle, c'est ce que je donnerais le plus pour les écoles. Il ne faut pas perdre la notion d'interprète. Il y a l'acteur-créateur, mais l'acteur-interprète est un grand créateur aussi : il ne faut pas opposer les deux. C'est une chose très grande que de savoir interpréter ! Moi je joue *En attendant Godot*, par exemple, en ce moment¹⁵ : on le joue très bien. Dans le travail, moi j'ai été très très strict. On a découpé ça en petites parties ; c'est des petites parties, c'est des versions et à chaque fois, on les exécute très bien. Une fois qu'on en a fait une, on passe à la suivante, on en fait une autre, une autre, une autre : on passe une soirée éblouissante ! Mais c'est de l'interprétation ! C'est-à-dire : le texte a été écrit comme ça, on le joue comme ça ! Comme un claveciniste, un trio, un quatuor, un quintette : nous on prend *En attendant Godot* et on le fait. Ça vaut le coup aussi. Et tout d'un coup on se dit : « Et bah dis donc, c'est pas chiant *En attendant Godot* ! ». Il y a beaucoup de pièces, en ce moment, qui sont en train de couler parce qu'on ne se donne pas la peine de les jouer telles qu'elles sont écrites : ça vaut le coup de faire entendre des auteurs ! Si on veut faire de l'innovation, de la recherche, on peut partir d'autre chose moi je trouve.

Et peut-être aussi que cette interprétation est vivante aussi parce qu'à côté, il y a une recherche menée par l'acteur pour lui-même...

Oui, et elle est radicale. Mais pour jouer Godot « à fond », il faut en avoir sous le pied : c'est une question de force et d'intensité.

Pour La Princesse de Clèves, il me semble que vous n'avez pas fait appel à un metteur en scène, mais vous vous êtes entouré de Caroline Marcadé, d'Alain Zaepffel...

Ah bah oui, moi je me passerais volontiers des metteurs en scène ! Là, on était trois metteurs en scène dans *En attendant Godot*, mais on était deux à jouer : donc on s'est relayés. Et finalement, le fait d'avoir été trois metteurs en scène, ça a dissous un peu la fonction. C'était intéressant. J'ai joué sous la direction de maîtres immenses ; j'adore les metteurs en scène. Mais il y a aussi d'autres configurations possibles... Pour *la Princesse de Clèves*, j'ai travaillé sous la direction de Zaepffel et de Caroline Marcadé : et puis voilà !

L'acteur-créateur véritable serait donc celui qui peut à la fois se « mettre au service de » et proposer ?

Oui ! C'est sûr. Dans le fond, je n'ai pas fait de recherche tout à fait « personnelle ». Je pourrais me dire, par exemple : « Je vais faire une chose de mouvement ». À ce moment-là, je ferais quelque chose d'assez proche de ce Yano dont je vous ai parlé. J'aime une forme de lenteur, une chose spectrale : sans doute que j'irais vers ça si j'écrivais une pièce chorégraphique.

¹⁵ Marcel Bozonnet fait référence à la co-mise en scène d'*En attendant Godot* qu'il a réalisée en 2015 avec Jean Lambert-Wild et Lorenzo Malaguerra.

C'est un jeu d'esprit bien sûr, mais si aujourd'hui vous redeveniez directeur du Conservatoire, y-a-t-il des choses que vous modifieriez par rapport à votre projet d'il y a vingt ans ?

Sans doute tout ! Mais je ne sais pas. Il faudrait que j'étudie comment il marche actuellement. Il faudrait être ouvert à tout changer aussi. Claire Lasne [Darcueil] a été mon élève à la rue Blanche ! Et c'est très plaisant pour moi de voir ce passage des générations...

Entretien avec Daniel Mesguich

Daniel Mesguich se présente lui-même comme « Metteur en scène - Comédien - Professeur - Directeur - Récitant – Écrivain¹⁶ ». Tout au long de sa carrière, il a tantôt successivement, tantôt simultanément, endossé toutes ces fonctions. La pédagogie tient une place importante dans ce combo. « Je n'ai jamais quitté l'école¹⁷ », revendique-t-il. Rentré à dix huit ans au Conservatoire en 1971, il y revient, un peu plus de dix ans plus tard, en tant que professeur d'interprétation (« le plus jeune professeur de son histoire¹⁸ »). À la mort de Claude Stratz en 2007, il est nommé directeur de cette institution, mais son mandat se termine un peu prématurément en 2013 après des échanges musclés (par ministère interposé) avec les élèves : ses choix, en tant que directeur, sont controversés¹⁹.

La controverse, Daniel Mesguich la chérit. Il assume, avec parfois un certain goût de la provocation, des positions artistiques et pédagogiques en clair décalage avec celles de ses contemporains. C'est que « l'air du temps » lui déplaît, même l'irrite et qu'il ne s'en cache pas.

Il est la première personne que je rencontre dans le cadre de mon enquête de terrain. Nous sommes en octobre 2012, je viens de démarrer ma thèse et il est encore un directeur serein. L'entretien porte principalement sur le projet pédagogique qu'il met alors en œuvre au Conservatoire.

Mardi 16 octobre 2012, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Paris

Durée de l'entretien : 00h51

Comment le cursus pédagogique du Conservatoire est-il construit ?

Le Conservatoire n'est pas du tout fondé sur une progression de l'enseignement. Toutes les écoles, à ma connaissance, même à l'étranger (je connais bien maintenant certaines écoles de l'étranger, j'ai visité des écoles en Chine, en Amérique, en Hongrie, etc.) sont fondées sur le fait que la première année n'est pas la deuxième année ; la deuxième année n'est pas la troisième année. Je ne pense pas que ce soit juste. Moi, je pense que c'est faux. Ce n'était pas le cas de mon prédécesseur, ce ne sera peut-être pas le cas de mon successeur ; mais c'est mon avis.

Je pense qu'au contraire, tout se fait en même temps, il faut se battre sur tous les fronts en même temps. C'est pour cela d'ailleurs que j'ai mêlé les premières années, les deuxièmes années et les troisièmes années, dans les classes d'interprétation au moins. Et parfois dans d'autres classes.

Pas toujours, car parfois, c'est plus difficile. Par exemple, pour les cours techniques qui ne sont pas directement du théâtre. Les cours techniques, souvent, ont besoin d'un apprentissage progressif. En danse, il faut d'abord avoir fait telle ou telle chose avant de faire telle ou telle autre. En chant, il faut d'abord avoir fait telle ou telle chose pour ensuite en faire une autre. En clown, en masque, c'est la même chose : il y a une progression. En revanche, en art dramatique, rien n'est moins sûr. Parfois un débutant réussit des choses incroyables qu'un acteur chevronné ne réussirait pas. Et vice-versa.

¹⁶ Voir <http://www.danielmesguich.com/4.aspx>, consulté en mars 2017.

¹⁷ Daniel Mesguich, « Éditorial », Brochure de présentation de l'année 2008-2009, Archives du CNSAD, p. 5.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ En janvier 2013, une lettre, signée par quatre-vingt-treize élèves du Conservatoire, est envoyée au ministère de la Culture pour se plaindre de l'absence de communication entre la direction et les élèves, et dénoncer les faiblesses du projet pédagogique. La presse s'empare de l'affaire et publie ce document ainsi que la réponse de Daniel Mesguich (par lettre interposée également). Les quelques mois suivants cet événement, le climat est extrêmement tendu dans l'école, plusieurs professeurs décident même de s'en aller. Le ministère décide finalement de ne pas renouveler le mandat du directeur et nomme, à sa place, la metteuse en scène Claire Lasne Darcueil. Pour en savoir plus, voir Armelle Héliot, « Conservatoire : la lettre des élèves contre Mesguich », *Le Figaro*, 14/02/13 ; Fabienne Darge, « Fronde étudiante au Conservatoire », *Le Monde*, 20/02/13.

Ce que je veux dire simplement, c'est qu'en art, le but n'est pas connu. C'est une très grande différence avec d'autres matières (pour parler comme on parle à l'Éducation nationale). En art, le professeur ne sait pas où il va. Bien sûr qu'il le sait un peu. Il a plus de bouteille, plus d'expérience, plus de savoir peut-être, et c'est pour cela qu'il est le professeur et pas un élève. Mais c'est tout : la différence est uniquement là. Pour le reste, il m'est arrivé en tant que professeur (et je ne crois pas être le plus nul des professeurs) d'apprendre quelque chose de mes élèves. Et je dis ça sans démagogie. Réellement. L'inverse encore plus j'espère. Mais on ne sait pas où ça mène. Je ne sais pas où nous allons malgré cette bouteille, cette expérience, dont je parle. C'est ce qui caractérise les matières artistiques.

En géographie ou en mathématiques, le professeur en sait plus que l'élève. Il est en haut de l'escalier et l'élève est en bas de l'escalier. Le professeur tend la main à l'élève pour qu'il gravisse les échelons jusqu'à arriver au palier où est le professeur, et peut-être même le dépasse. Il y a un savoir qui se déverse dans les oreilles, dans l'âme de l'élève, et petit à petit l'élève devient un maître. C'est ce que j'appelle des cours techniques. En danse par exemple, il y a des choses qu'il faut savoir, le professeur les sait, l'élève ne les sait pas encore en principe. En revanche, en matière artistique, et par exemple en art dramatique, je ne suis pas sûr que ça se passe comme ça : bien au contraire. Je pense que les choses se font indirectement, à notre insu ; que la fréquentation du professeur (mais aussi bien la fréquentation d'un élève avec un autre élève), la contamination est un enseignement en soi.

Je n'enseigne pas le théâtre, j'enseigne le Mesguich. De la même manière que Jean-Damien Barbin²⁰ n'enseigne pas le théâtre, il enseigne le Jean-Damien Barbin. Là, pour le coup, on ne sait pas où ça va, ni comment ça marche. C'est pour cela que j'ai mélangé les premières, deuxièmes et troisièmes années dans les cours. Et je m'aperçois d'autant plus qu'il y a des différences d'âges très grandes et des différences de passés très grandes. Dans un lycée par exemple, toutes les quatrièmes ont à peu près le même âge, ont à peu près le même genre d'expérience ; bien sûr, il y a des milieux différents mais malgré tout, c'est un peu les mêmes, les élèves d'une classe, dans un lycée. En revanche, ici au Conservatoire, il y a des gens qui rentrent à vingt-six ans et des gens qui rentrent à dix-huit ans. Vous voyez, ce n'est plus du tout les mêmes personnes : ils viennent de toute la France et pas seulement du quartier ou de la ville, et donc là aussi ce n'est pas du tout les mêmes expériences, le même passé, le même passif peut-être. Ça change tout. Et il peut arriver qu'un élève de vingt-six ans soit, indirectement, à son insu, le professeur d'un élève de dix-huit ans pendant qu'ils travaillent une scène ensemble. L'inverse aussi d'ailleurs : un élève de dix-huit ans, peut-être, à son insu, enseignera quelque chose à son camarade.

Autrement dit, l'enseignement se fait non plus de manière linéaire et progressive mais de manière révolutionnaire au sens propre ; c'est-à-dire que ça saute, c'est des bonds qualitatifs sans arrêt. Et moi je crois que c'est comme ça qu'on apprend les matières artistiques. Je pense qu'il n'y a pas de progression. On ne progresse pas en théâtre. Tout d'un coup, on s'est révolutionné. Un matin, comme ça ; ou parce qu'il s'est passé quelque chose ou qu'on a travaillé avec untel ou parce qu'un déclic se fait. Une grande école comme la nôtre se doit de savoir que cela ne marche pas de la même manière que la géographie ou les mathématiques. J'ai essayé de faire que tout se mélange ; que les interactions, que les retombées radioactives de ces moments soient libres d'agir et, ma foi, autant que je puisse en juger (évidemment c'est moi qui parle, mais je ne suis pas le seul à le dire donc je me l'autorise quand même) : ça marche. Et non seulement ça marche, mais ça marche beaucoup mieux qu'avant.

²⁰ Jean-Damien Barbin a été professeur au CNSAD de 2009 à 2013.

La danse, le chant sont-elles donc considérées comme des disciplines purement techniques au Conservatoire (et non comme des arts) ?

Vous avez raison de poser la question, cela me permet d'affiner. Une part de ce que l'on fait dans le cours de danse, de « corps », de « théâtre et corps » est technique et une autre part est artistique. De la même manière en chant.

Mais, malgré tout, nous ne sommes pas une école de danse, nous ne sommes pas une école de chant. Bien sûr, cette part artistique compte : par exemple, j'ai demandé à Caroline Marcadé de ne pas simplement apprendre à danser aux gens (moi je m'en fous qu'ils sachent danser, je ne veux pas des danseurs, je veux des acteurs) et de faire faire aux élèves une comédie musicale. Ils jouent, ils ont du texte : parlé et chanté. C'est au service d'un projet artistique. Le prof de chant et le prof de danse font une comédie musicale : c'est un travail d'acteur encore. Il faut jouer les personnages, il y a une mise en scène, des décors, des lumières. Et évidemment, pour faire ça, ils ont été obligés d'apprendre un peu la danse et le chant.

Donc il y a ce qui est technique : la danse et le chant en soi pour l'acteur. Et puis il y a où ça mène : ça mène à faire du théâtre, de la comédie musicale en l'occurrence. Et là, c'est artistique, bien sûr.

L'intégration de ces disciplines au cursus obéit-elle à l'observation de formes nouvelles sur les scènes contemporaines ?

Oui et non. Oui parce qu'il serait ridicule de s'enfermer dans les murs du Conservatoire et de ne pas entendre le monde qui change autour de soi. Et sans doute, le corps, la voix prennent de plus en plus de place ; pas toujours pour les bonnes raisons d'ailleurs. À la fois pour de bonnes raisons parce que c'est normal de ne pas laisser le corps de côté : un acteur, c'est un corps. Même chose pour la voix. Mais pour de mauvaises raisons aussi : parce que parfois, il y a moins de texte et il y a plus de spectacle et ça plaît plus que quand il y a du texte et qu'on se prend la tête. N'empêche que c'est l'air du temps. Et ne serait-ce qu'à cause de ça, il faut être à l'écoute.

Mais il faut être à l'écoute, relativement. Ce n'est pas à l'extérieur à nous dicter nos comportements. Sinon, le marché (pour parler trivialement) demanderait des choses et nous on serait l'école qui sert le marché. Ce n'est pas nous qui devons suivre le marché, c'est le marché qui doit nous suivre. Nous nous sommes en recherche permanente : nous sommes des chercheurs. Le mot est peut-être un peu usurpé quand on pense à l'université mais, malgré tout, nous cherchons sans arrêt. Et je ne vois pas pourquoi des chercheurs s'inféoderaient une fois pour toute à la vulgarité ambiante ou à ce qu'il y a autour de nous. Donc non.

Il faut avoir une écoute ; mais l'écoute est une chose, l'obéissance en est une autre. On écoute le monde extérieur changer et on en tire des conséquences, sans doute. Mais en même temps, on n'est pas une agence indirecte pour le marché extérieur.

Le Conservatoire ne forme donc pas à un type de jeu en particulier ?

De toute façon, la vocation générale du Conservatoire, c'est d'avoir des tensions à l'intérieur de lui. Des tensions maîtrisées j'espère, concertées, amicales d'ailleurs. Il y a eu des moments où les professeurs étaient en guerre, où les différentes tendances du Conservatoire se faisaient la guerre : ce n'est plus le cas. Tout le monde maintenant est ami de tout le monde, vraiment, sincèrement, avec admiration, avec bienveillance, ouverture. Sauf des petits cas particuliers de narcissisme idiot mais comme partout dès qu'il y a un groupe. Mais autrement, réellement les gens vivent en bonne intelligence et même en admiration mutuelle.

En revanche, il est évident qu'il y a six classes d'interprétation. Par exemple, il n'y en a pas un qui a la même définition du théâtre, il n'y en a pas un qui a la même définition de ce qu'il faudrait faire, il n'y en a pas un qui donne le même genre d'indication que son voisin. Donc là réellement, pour le coup, il y a six Conservatoires en un dans le Conservatoire. Et tant mieux. C'est une école nationale.

Quand j'ai été nommé, quelques langues malveillantes (enfin une en particulier dont je tairai le nom parce que vous ne pouvez pas ne pas la connaître) a envoyé un petit mot sur le bureau de la ministre qui m'avait nommé à l'époque en disant : « Écoutez, si jamais Daniel Mesguich devient directeur du Conservatoire, nous perdrons une école de la République, le Conservatoire national va devenir l'école Daniel Mesguich ». Et à la fois, oui, bien sûr, sinon je ne serais pas le directeur mais juste une potiche ; mais non, bien sûr, car je ne me permettrais jamais d'avoir la main mise sur cette école nationale et de n'avoir qu'une ligne, de ne faire qu'un théâtre (celui que j'aime) et pas les autres. Et il y a des professeurs que j'aime et que je respecte en tant que personnes et dont le discours me paraît insupportable. Mais je les aime en tant que personnes et parfois même je les ai nommés ; parfois ils étaient là avant moi mais parfois j'ai fait exprès de nommer quelqu'un dont je savais qu'il disait le contraire de ce que je raconte tous les jours mais ça me paraissait une tendance nécessaire, une voie qui existe et qui a droit au chapitre dans le concert général du théâtre français ou européen. Donc les tensions (théoriques bien sûr) et les contradictions existent. Mais tout le monde vit bien, heureux et sympathique avec son voisin d'à côté.

Je pense que le Conservatoire est pluriel. Le Conservatoire c'est une drôle de chose : à la fois son nom semble indiquer une conservation mais ce n'est pas vrai. De tout temps (ou presque), en tous cas depuis au moins Louis Jouvet mais même avant, le Conservatoire a été un lieu de contradictions et de recherche. Jouvet n'était pas, par exemple, le metteur en scène le plus conservateur de son époque : au contraire, c'était même l'avant-garde de son époque et en même temps, il vivait en bonne intelligence avec d'autres professeurs qui étaient, pour le coup, au moins pas d'avant-garde et même très réacs'. De la même manière, quand Vitez était professeur ici, il vivait en relativement bonne intelligence avec Robert Manuel, Louis Seignier, Lise de La Mare qui racontaient un théâtre qui n'avait aucun rapport avec ce que pouvait dire Antoine Vitez. C'est la tradition du Conservatoire d'être d'avant-garde (souvent) et de ne pas être d'accord avec lui-même, de sans arrêt travailler en contradiction. Et les lignes de théâtre se mêlent, s'entrecroisent, parfois se combattent, parfois au contraire s'allient. Je pense que c'est une bonne chose. C'est le reflet d'une école nationale ; c'est le reflet du mot « national ». Ce n'est pas local, particulier, singulier. C'est national donc ça doit être ouvert sur tout. Un président de la République ne peut pas par exemple être l'homme d'un seul parti.

Cela n'empêche pas que chaque directeur imprime sa marque. Il a sa manière à lui d'entendre le mot national. Et surtout l'enseignement. Moi je pense par exemple qu'en matière artistique, il y a une contradiction : c'est une école, mais une école d'art. De toute façon les deux mots sont en contradiction. C'est très difficile de dire « école » avec « art » tranquillement, sans se poser de questions. Au ministère de la Culture et dans certains lieux, on peut croire que l'on apprend le théâtre. Mais ce n'est une évidence que pour ceux qui ne font pas de théâtre. Dès qu'on fait un peu de théâtre, on voit bien que ce n'est pas une évidence, que ça ne va pas ensemble. Et pourtant il ne saurait y avoir d'art sans apprentissage. Alors comment faire ? Il faut se débrouiller avec cette contradiction. Il faut tenir les deux rênes du traineau fou en même temps.

Je crois que le contenu de ce que nous enseignons emporte le concept même d'enseignement. Si l'on reprend l'exemple de la géographie, il y a d'une part l'enseignement et d'autre part sa matière. L'enseignement est intact et la matière est intacte aussi. Mais en matière artistique, le contenu transforme le concept même d'enseignement. L'enseignement ne reste pas intact. Le fait de faire du théâtre fait que l'on enseigne différemment. Le théâtre, peut-être, précéderait l'enseignement. Je vais le dire autrement : avec la géographie, il y a d'une part l'enseignement qui précède puis on enseigne,

quoi : la géographie. En théâtre, peut-être que le théâtre précède. Il y a le théâtre qui enseigne le théâtre. Et ça change tout dans la manière de faire et même dans la manière de concevoir le mot école.

Comment intervient le directeur d'un tel établissement ? Son intervention agit-elle surtout sur la structure ?

Mon intervention agit de tous les côtés je l'espère, dans tous les contenus aussi ; mais pas dans les contenus singuliers de chaque professeur. Chaque professeur est absolument libre. La seule chose que j'ai demandé aux professeurs d'autres disciplines, c'est de ne jamais perdre de vue que c'était du théâtre que l'on faisait : c'est la seule chose que j'ai demandée. Par exemple, Caroline Marcadé ne faisait que faire danser les gens ; et je lui ai dit : « Pourquoi ils ne parlent pas ? » et elle m'a dit : « Je suis prof de danse ». Et je lui ai dit : « Et alors ? On n'a pas le droit de danser et parler ? Nous on fait du théâtre et pas de la danse ». Donc elle a mis des dialogues, et au bout d'un moment, je lui ai carrément demandé de s'occuper d'un spectacle de comédie musicale avec des dialogues parlés, chantés, dansés, marchés. Le tout du théâtre. C'est la seule chose que je me suis permis de faire quant au contenu.

J'ai rappelé aussi aux profs de chant qu'on ne voulait pas avoir des chanteurs ; parce qu'au début ils disaient : « Oui, lui c'est un ténor, lui c'est un baryton, etc. ». Mais, tant mieux ou tant pis, peu importe ! Ce n'est pas l'objet de notre travail. L'objet de notre travail, c'est qu'à la fin de l'année, quelqu'un qui avait une petite voix de merde ait une voix magnifique et puisse dire des vers ou jouer du Tennessee Williams. Impeccablement, avec une voix sûre, assurée, avec un timbre qui est à lui et pas à un autre : c'est ça qui m'intéresse. Moi je m'en fous qu'ils sachent chanter, ou alors ils vont au conservatoire de chant enfin, mais pas chez nous.

Voilà, je me suis permis de rappeler ça à tous ces professeurs qui l'avaient un peu perdu de vue je crois. Je dis ça un peu trop rapidement : tous ne l'avaient pas perdu de vue, heureusement. Mais le Conservatoire quand je l'ai pris (et encore une fois ce n'est pas une pierre dans le jardin de mon ami Claude), il n'avait pas cette préoccupation-là. Il avait fait la part belle à tous ces cours techniques. Et moi, j'entrais au Conservatoire (comme professeur d'interprétation donc), que j'avais connu en tant qu'élève et que j'avais connu comme un lieu où il n'y avait que des scènes que l'on travaillait, vaguement un petit cours de chant auquel personne n'allait, vaguement un petit cours de danse auquel personne n'allait, vaguement un petit cours d'histoire du théâtre auquel *vraiment* personne n'allait. Il y avait la possibilité de faire un peu d'escrime si on voulait dans une salle d'arme et un peu d'équitation, dans un manège. C'était ça le Conservatoire de mon époque ; et surtout on travaillait avec le professeur de *théâtre*. Et on était souvent libres, on travaillait peu, il y avait peu d'heures de cours : il devait y avoir dix à douze heures de cours pas plus.

Aujourd'hui, ils travaillent du matin au soir. Petit à petit, je voyais le Conservatoire changer. Et les derniers temps, les derniers temps de Claude (avant hélas sa mort) - et c'est pour cela que j'ai voulu être directeur après -, le Conservatoire n'était plus du tout ce que j'aimais, ce que j'avais aimé en lui. Non pas que l'on y travaillait peu, mais au moins que les gens savaient que c'était du théâtre qu'on faisait. Et je voyais des gens, des élèves à perte de vue en survêtement. Ça sentait la sueur quand on entraînait, ça sentait la salle de gym. Et je voyais les gens en espadrilles, pieds nus ou en survêtement... Dans les classes de théâtre, je vous assure que les gens étaient de moins en moins bons : ils savaient de moins en moins jouer la comédie, ils lisaient de moins en moins, mais ils étaient supers forts en techniques du corps, ou peut-être en chant, je ne sais pas. En tous cas, en gym. Il y avait des stages, sans arrêt, avec la méthode machin où on était à plat ventre, par terre. Et je voyais les gens faire leur *training* comme ils disaient (dans un vocabulaire que je déteste) et je me disais : dès qu'ils sortent du Conservatoire, dans les théâtres, on en veut pas de ces gens-là. Ils se seront amusés comme des fous (comme si c'était le Club Med), ils auront fait plein de gym : mais alors où on va là comme ça ?

Encore une fois, ça a été mal pris, mal compris par certains (qui voulaient mal comprendre) quand je suis arrivé et que j'ai dit : « Moi je veux recentrer tout sur le théâtre ». Et certains ont dit : « Mesguich, c'est un vieux réac', il déteste les cours de chant et de danse ». Bien sûr que non ! Ça bat son plein ici : on n'arrête pas de faire ça. Sauf que j'ai voulu que l'on se rappelle qu'il s'agissait qu'à la sortie du Conservatoire, nous lâchions dans le monde quinze jeunes acteurs formidables garçons, quinze jeunes acteurs formidables filles, peut-être même des futurs stars, des grands, des immenses et non pas des soldats allemands sur le front russe : supers en forme, gorgés de jus de carotte, vachement bios mais qui ne savent pas jouer la comédie. C'est quand même un endroit où l'on apprend à jouer la comédie...

C'est aussi pour ça que parallèlement à tous ces cours-là, j'ai voulu qu'il y ait des cours de philosophie, de linguistique ; maintenant des cours de controverse : ce que j'appelle cours de controverse, c'est deux professeurs qui ne sont pas d'accord (ce dont on parlait tout à l'heure), et le disent devant tout le monde et discutent (par exemple, autour du concept de personnage). Pour que les élèves se rappellent que rien ne va de soi, que tous les concepts qu'ils n'interrogent jamais quand ils travaillent, par exemple, ils disent, « le personnage il est comme ça ». Moi je leur dis : « Tu es sûr que ça existe le personnage ? Moi je te dis, "un personnage ça n'existe pas !" Il n'y a jamais eu que du texte sur un papier. Ça n'existe pas, en tous cas pas de manière essentielle ».

Et d'autre part, des choses plus politiques aussi. Savoir où on en est dans le théâtre... Tous ces jeunes acteurs font du théâtre comme s'ils étaient des ouvriers spécialisés en art drama : mais on n'est pas des ouvriers spécialisés en art drama, on est les plus grands artistes de notre époque ! Donc il faut qu'on connaisse le monde, qu'on le maîtrise, qu'on sache ce qu'il se passe, les enjeux géopolitiques : pourquoi le théâtre est subventionné comme ci et pas comme ça ? Pourquoi dans tel pays il ne l'est pas du tout ? Qu'on sache où on en est dans notre art. Une grande école se doit de faire ça.

Or, nos élèves ne savent pas ; ils lisent un journal tous les trois mois et ils ne savent pas du tout ce qu'il se passe dans le monde et ils ne savent pas du tout pourquoi le théâtre est comme ci et pas comme ça en France. Tous ces cours là, les cours de pensée si j'ose dire, j'ai voulu qu'ils existent. Je ne dis pas que, parce qu'il y a de tels cours, tout le monde va devenir un intello hors pair, je dis simplement que pendant trois ans, tous les lundis soirs, ils ont entendu un penseur parler du théâtre. Pendant au moins un an, ils ont écouté une dame formidable parler de la langue française ; pendant trois ans, ils auront vu des professeurs s'expliquer sur des concepts parmi les moins interrogés, les plus incontestables (soit-disant) du théâtre. La situation par exemple : est-ce que ça existe la situation ? En philosophie, est-ce que ça existe ? Non ! Alors qu'est-ce que c'est que ce vocabulaire ? Interrogeons-le. Et évidemment ça change tout.

Je me rends compte, dans la manière de vivre dans le Conservatoire, je ne parle pas des élèves encore, de leur art, mais de la manière de vivre dans les couloirs : ce sont des gens qui de temps en temps lisent des livres de philo maintenant. Il y a six ans, je vous assure qu'il n'y avait pas *un* élève qui lisait, qui aurait ouvert seulement un livre de philo. Et ils lisent des livres de philo quel que soit leur niveau d'études à l'Éducation nationale. Il y a des gens ici qui ont un master et d'autres qui n'ont même pas le certificat d'étude. Car quand on m'a obligé (et on m'a obligé) à écrire en première phrase du règlement des études du Conservatoire, « Il faut le bac pour être candidat au concours d'entrée », c'est un vrai diktat du ministère ; mais on ne m'avait rien dit sur la deuxième phrase alors j'ai écrit : toute dérogation sera acceptée. Et donc nous avons chaque année une centaine de candidats qui n'ont pas le bac du tout et qui se présentent quand même. Après, ils sont pris ou pas, mais ce n'est pas la question ; même quand on n'a pas le bac, quand on sort du Conservatoire on peut avoir : d'abord une licence avec le jeu des équivalences, mais au-delà du diplôme (qui compte pour du beurre), on a surtout, pendant trois ans, fréquenté les gens qui pensent le plus et réfléchissent le plus.

Alors au début, c'est sûr, ça passe au-dessus de la tête des gens, ça se voit tout de suite ! Les premiers cours, quand je fais venir Catherine Clément ou que je fais intervenir Jean-Luc Nancy (le

philosophe), ou d'autres, je vois que la plupart des élèves ne comprennent rien. Trois ans plus tard, ils écoutent, posent des questions très intelligentes, etc. Moi, ça me paraît la moindre des politesses quand on prétend fréquenter Shakespeare ou Claudel ou Tchekhov à longueur de vie : on doit pouvoir parler, penser, réfléchir, savoir où on en est. Ça me paraît être la moindre des choses. Donc, parallèlement à tous les cours « de l'image » (cours de danse, de chant, etc.), il y a aussi les cours « de l'intérieur » (de la pensée, de la réflexion, de la méditation, etc.).

Est-ce que des collaborations entre les professeurs des différentes disciplines existent ?

Alors, non, hélas ; grosso modo, non. Un peu, de temps en temps : un prof vient s'asseoir au cours de l'autre. Mais très très peu.

La plupart de ces profs sont très pris. Moi, je tiens absolument à ce que tous ces profs soient des profs dont le travail au Conservatoire ne soit pas le principal. Moi, je suis metteur en scène et d'autre part, j'enseigne. Sandy Ouvrier est une actrice et d'autre part, elle enseigne. Je tiens beaucoup à ce « d'autre part » ; c'est-à-dire que s'il n'est pas vraiment inclus dans la vie réelle, dans la vie professionnelle, mais ce n'est pas au sens de la profession, c'est au sens de l'hétérogène. Si l'on n'est pas traversé d'hétérogène, on ne peut plus bien enseigner, je crois. Et donc toutes ces personnes sont des gens qui travaillent beaucoup à l'extérieur : c'est leur principal métier l'extérieur. Ils viennent d'autre part ici ; c'est comme la réunion, comme par hasard, sauf que c'est réglé et qu'ils sont salariés, comme si tel philosophe se promenait et, de temps en temps, venait au Conservatoire, comme si tel acteur se promenait et, de temps en temps, venait au Conservatoire. C'est le « de temps en temps » qui fait le Conservatoire.

Je trouverais sinistre une école qui n'aurait que des bons professeurs qui auraient passé leur « concours ». Tous ceux-là n'ont passé aucun concours : ils sont nommés de manière absolument tyrannique par le directeur. C'est moi qui dis : « Toi tu veux être professeur ? Alors je te nomme professeur ! ».

C'est donc absolument aux élèves d'établir les liens entre les disciplines ?

Bien sûr : c'est à eux de le faire. Alors, ils ne le font pas tous, ou ils n'y arrivent pas tous, ou pas tous en même temps, ou pas tous tout de suite, je ne sais pas ; mais peu importe : c'est à eux. Après tout, c'est la jungle la vie : on ne va pas non plus tout mâcher...

Justement : sinon, on réinventerait le concept de progression que je combats. Sinon, on dirait : alors voilà, pour faire le lien, il faut d'abord ça, puis ça, puis ça, puis ça. Le lien, ça ne se fait pas tout en même temps, sinon c'est un gros sac de nœuds. Je préfère laisser ça comme ça et c'est à eux de faire les liens.

De temps en temps, tout d'un coup, j'entends quand je dis quelque chose en cours, un élève me dire : « Untel a dit ça, mais vous vous dites ça ». Donc ils font tout seuls les liens. Tant mieux ! Et puis, s'ils ne les font pas, c'est leur problème.

Vous savez, pour l'enseignement de l'art, les choses se font en plusieurs temps. J'ai eu des élèves par exemple qui étaient assez nuls dans ma classe (ça n'arrive plus maintenant, mais il y a une dizaine d'années, ça m'est arrivé) ; j'avais des élèves qui ne comprenaient rien de ce que j'avais à leur dire (et ce n'est pas une façon de parler) ; et j'avais l'impression de temps en temps (alors je vais le dire de manière prétentieuse) de donner de la confiture aux cochons, mais surtout que ça ne servait à rien... Et même à certains moments (une ou deux fois dans ma vie) j'ai pensé démissionner, travailler plus à l'extérieur : parce que c'est quand même paralysant. J'ai beau dire que c'est l'extérieur qui compte, c'est quand même paralysant : surtout en tant que directeur. Mais bon, j'arrive quand même à faire des choses à l'extérieur. Ça n'empêche pas que je me disais qu'après tout, je pouvais quitter le

Conservatoire : je trouvais que ce que je faisais servait un peu à rien, que je n'avais pas la bonne population. Si vous voulez je ne crois pas qu'on puisse dire que *La Critique de la raison pure* d'Emmanuel Kant soit une merde ; mais si vous le vendez à la une au quartier latin vous risquez d'avoir des gens qui le lisent, si vous le vendez dans un kiosque gare du Nord, ça marchera moins bien. J'avais l'impression que c'était un peu *La Critique de la raison pure* gare du Nord. Je le dis de manière sans doute méprisante et prétentieuse (je retire tout de suite le vocabulaire que j'ai employé), mais ça n'empêche pas que je le pensais.

Je crois que le fait de les laisser libres fonctionne ; et si ça ne doit pas se faire, ça ne doit pas se faire. Mais vraiment, je vous assure que la population des élèves a changé : c'est d'autres élèves que nous avons.

Il y a le concours d'entrée qui a changé aussi : le fait d'avoir augmenté jusqu'à vingt-six ans (et non vingt-quatre) fait qu'il y a des gens plus mûrs, qui ont pris des gifles dans la vie déjà. Vingt-six ans, ils ont parfois une voiture, un enfant, c'est plus des bébés. Et ça change aussi les choses : ça fait mûrir le tout. Je permets aussi que l'on se présente cinq fois (et non trois fois seulement, comme la plupart des concours), partant du principe que l'acharnement est une qualité d'acteur ; et le gars qui a été refusé quatre fois et qui revient et qui est refusé une quatrième fois et qui revient quand même pour la cinquième fois, je me dis qu'il a envie d'entrer. C'est déjà une qualité : ça veut pas dire qu'il soit bon ou qu'on le prenne nécessairement, mais je le vois plutôt à la bonne dans ce cas-là. D'ailleurs on en a un en ce moment qui a été reçu la cinquième fois et il est génial ! Preuve que l'on a eu raison.

Le jury a changé aussi. Auparavant, dans le jury, il y avait toutes sortes de choses qui n'allaient pas à mon sens : des gens officiels par exemple. Il y avait des gens du ministère qui étaient dans le jury : mais ils n'y connaissent rien au ministère. Ils donnent la subvention et puis c'est tout. Mais qu'ils restent là où ils sont ! Mais c'est pas facile vous savez, de dire au ministère droit dans les yeux : « Je ne veux plus que vous veniez à mon concours ». Je l'ai fait, ça a marché. Je suis parti du principe que pour être dans le jury, il fallait savoir ce que c'est que le trac ; du coup les gens du jury ont changé : il n'y a plus que des acteurs ou des metteurs en scène. Les gens qui se présentent ont changé. Et du coup, le Conservatoire change.

Le projet pédagogique que vous construisez est-il transmis aux élèves de manière directe ?

Non. Il n'est pas vraiment transmis. Enfin, il est transmis de fait, mais pas de manière explicite. Mais peut-être que les cours de controverse (encore une fois, je ne peux pas vraiment dire car ils n'ont pas encore commencé) me donneront l'occasion d'expliquer des choses comme ça, de m'exprimer en tous cas sur des choses comme ça. En même temps, autant le dire pour l'extérieur me semble une chose importante, autant le dire pour l'intérieur... Ils s'en rendent compte très bien tous seuls, sans qu'on leur dise, ils voient bien ce qu'il se passe.

Comment les professeurs de disciplines non-théâtrales sont-ils choisis ? Faut-il nécessairement qu'ils aient une expérience du théâtre ou en tous cas des liens entre leur art/leur discipline et le théâtre ?

Oui, mais pas forcément. Par exemple, je vous parlais du cours de linguistique : la prof de linguistique n'a jamais fait de théâtre. Parce qu'il faut faire des choix aussi : l'argent n'est pas extensible, mais le temps surtout ne l'est pas. Les élèves déjà se plaignent de trop travailler : ils travaillent du matin au soir. Quand ils se plaignent de trop travailler (c'est un mal français ça, je les écoute d'une oreille et pas de deux oreilles, parce que je vois bien aussi que de temps en temps ils sont au bistrot d'à côté en train de déconner, c'est donc que ça va, il y a des soupapes où l'on respire), je vois bien aussi que le théâtre sous-entend aussi qu'il faut du temps de solitude, peut-être même

d'ennui : il faut, c'est nécessaire. Ou de travail simplement : des scènes que l'on va travailler puis présenter. Et du coup, il faut du temps officiellement blanc dans l'emploi du temps et sinon ça ne marche pas, et là, il n'y en a pas beaucoup. Donc c'est difficile ; et je ne pouvais pas rajouter des cours, les faire s'accumuler les uns sur les autres. Moi, je rêverais que tout le monde fasse de la linguistique : or, il n'y a qu'un certain nombre d'élèves qui peuvent le faire. Que tout le monde fasse du cinéma ; mais je n'y arrive pas. Si un élève x devait faire tous les cours du Conservatoire, il faudrait que la semaine n'ait pas sept jours mais douze ; enfin, c'est impossible. Mais quand même, ils font énormément de choses.

Le but, c'est qu'en trois ans, ils aient quand même le temps de traverser toutes ces choses. On ne fait pas d'anglais en deuxième année, mais on en fait en troisième par exemple.

Et puis, il y a des cours autres : des cours de tai-chi, d'aïkido, qui sont facultatifs, optionnels. On peut dire : « Je ne veux pas en faire » et on n'en fait pas. En revanche, si l'on s'inscrit, on est tenu pour absent dès qu'on ne vient pas. C'est sérieux, ce n'est pas en touriste. Mais ça n'empêche pas qu'on puisse ne pas les faire. Et pour ça, le prof d'aïkido, il fait de l'aïkido et pas du théâtre ; le prof de tai-chi fait du tai-chi et pas de théâtre. Pour le coup, c'est vraiment des matières.

L'année dernière par exemple, il y avait un cours de prestidigitation que j'ai été obligé d'annuler cette année parce que ça ne rentrait plus dans les cases. Mais je ne désespère pas un jour de le faire revenir. Le prof, lui, (quelqu'un avec qui j'avais beaucoup travaillé au théâtre) connaissait le théâtre très bien ; mais après tout j'aurais pu demander à un magicien qui fait juste du cabaret de donner son cours : ça aurait été possible. Il y a des cours où ce n'est pas trop grave. Ce que je demande à tous les professeurs, c'est qu'à la fin de l'année, il y aillent de leur petit show quand même : c'est-à-dire que le prof de mime fasse un petit truc de mime, que les profs de cinéma donnent un dvd où il y a quelques scènes de cinéma qu'ils ont travaillées, etc. Pour qu'à chaque fois il y ait quand même un but, que ce ne soit pas comme ça, sauf les conférences.

Ne pensez-vous pas qu'il y ait un risque que certaines disciplines deviennent comme un loisir à l'intérieur de l'école ?

Oui, c'est vrai, c'est un risque. C'est au professeur et surtout aux élèves à considérer que ce n'est pas un truc de touriste. Après, c'est une question d'attitude dans la vie. Moi, je pars du principe qu'il faut faire confiance : après, de temps en temps, l'avenir m'inflige un démenti cinglant et me prouve que j'ai eu tort de faire confiance. Dans ce cas-là, j'agis en conséquence et je ne fais plus confiance. Mais, a priori, faisons confiance ; partons du principe que ça va fonctionner.

Par exemple, je demande qu'on ait des plus beaux meubles. On me répond : « Mais vous êtes fou, si on a des plus beaux meubles, ils vont les abîmer ». Et c'est vrai ! Un élève voit sa scène comme le centre du monde et la chaise, il la jettera par terre et si c'est une chaise du XVIIIe siècle, elle sera tout aussi cassée qu'une chaise de cuisine. Mais faisons confiance. Partons du principe que, parce qu'elle est du XVIIIe siècle, il ne va plus la casser. Essayons, ça devrait marcher.

Jusqu'à présent, je ne peux pas dire que les élèves aient considéré que c'était du tourisme. Si. Souvent, certains élèves ne voyaient pas l'intérêt d'aller à des cours de philo le lundi soir : ils étaient crevés, se disaient qu'ils n'allaient rien comprendre. L'absentéisme était très grand la première année, un peu moins la deuxième année, un peu moins la troisième, etc. : chaque fois ça marche. Mais il faut du temps pour que ça prenne. Parce que, qu'on le veuille ou non, les idéologies de l'ancienne promotion sont toujours là. Il se transmet des choses très bonnes, il y a des transferts formidables, mais il se transmet aussi des mauvaises choses. Je vais vous donner un exemple dérisoire : par exemple, j'ai demandé qu'on ne mange plus dans le hall (c'est un hall du XVIIIe siècle qui était devenu la cantine). Il y avait du jus qui coulait sur les tables, etc. : je l'ai interdit. Il a fallu trois ans pour que ça s'inscrive. Il faut du temps pour que les choses prennent. Mais la première année, à peine

je m'en allais, ils mangeaient dans le hall : ils avaient l'habitude ! Mais quelle habitude vu que c'était des nouveaux qui arrivaient ? Mais ça s'était transmis ! Il faut du temps. Paradoxalement, parce que ce sont des jeunes... Des jeunes, ça ne devrait pas être aussi conservateurs.

Ça ne fonctionne pas toujours. Par exemple, chez moi, dans ma classe, ça n'a pas marché. Je demande que les élèves restent chez leur professeur d'interprétation ; parce que je pars du principe que tout l'enseignement est sur trois années, même le cours d'interprétation. Et on a intérêt à rester parce que trois ans plus tard, on peut vraiment dire : « J'ai travaillé avec untel ». « Moi, le théâtre, je l'ai travaillé avec untel ». Mais l'air du temps est à la carte, au curriculum très fourni : c'est les stages. Toutes les écoles fonctionnent en stage. Nous, on est une école qui ressemblerait à une khâgne, hypokhâgne. C'est comme un lycée : c'est croisé, il y a des matières les unes après les autres. Ce n'est pas la fac et ce n'est pas non plus l'école primaire. Mais je sais que la plupart des écoles que vous avez citées fonctionnent beaucoup en stages : c'est d'abord le stage de x et après le stage de y, etc. Moi je trouve que c'est pas une bonne façon de faire : c'est moi qui le dis bien sûr, je vois aussi que ces écoles sont honorables, qu'elles font des choses très bien et que donc ça marche aussi. Mais je pense que ce n'est pas une bonne façon de faire, et, en tous cas, ce n'est pas du tout la tradition du Conservatoire.

J'ai voulu respecter ça. Le Conservatoire, c'est un melting-pot, c'est une drôle de chose où, à peine on a fait de « l'illusion », on fait de la philo, etc. Et même quand il y a des ateliers, c'est-à-dire des spectacles, je demande à ce que les élèves ne quittent pas le cours d'interprétation : c'est-à-dire qu'ils ont un Tchekhov à jouer pour dans une semaine, mais n'empêche que le mercredi matin, ils travaillent Shakespeare dans leur classe. On n'arrête jamais le cours d'interprétation. On peut mettre en veilleuse pendant de courtes périodes chaudes les cours techniques, mais pas le cours d'interprétation.

Donc on est tout le temps en train de faire autre chose que ce que l'on est en train de faire aussi. Alors, il y a certains élèves qui ne le comprennent pas (de moins en moins) ; mais au début, ils disaient qu'ils ne pouvaient plus se concentrer. Je leur disais qu'ils étaient des monomaniaques ou des monothéistes, enfin, ce que vous voulez, mais en tous cas des « mono » et qu'il fallait être des « pluri », des « poly ». C'est cette façon de se battre sur tous les fronts en même temps qui fait un acteur.

Au contraire, si on fait un stage, puis un stage, puis un stage : c'est ce qui va vous arriver dans la vie professionnelle. Mais je ne vois pas pourquoi l'école se calquerait sur ce modèle. L'école c'est justement de faire tout à la fois ; c'est de se frotter à une façon d'utiliser son corps de telle manière, sa voix de telle autre, mais aussi sa tête de telle autre, mais aussi son âme, si j'ose dire, de telle autre. Et il m'apparaissait que le Conservatoire était vraiment une école alors que les autres écoles sont plus orientées vers la vie professionnelle.

Voir et entendre des choses, c'est important. Un cours d'interprétation, c'est quoi ? Il y a deux, voire trois personnes qui sont sur scène (plutôt deux d'ailleurs) et je les fais travailler devant quinze à vingt autres. On pourrait croire que ces autres sont passifs, mais pas du tout : ils voient travailler ça et qu'ils le veulent ou non, ils se mettent à la place des deux qui sont sur scène et ils avancent, et ils progressent. Ce qui fait que, d'accord ils ne vont jouer que quatre scènes dans l'année, ou cinq ou six, mais ils ont vu travailler cinquante autres scènes. Et puis ça permet aussi (cette façon de faire - de jouer des scènes) de faire en sorte que nous n'ayons que des acteurs principaux, que les rôles principaux. Alors que quand on monte un spectacle, il y a Hamlet et le fossoyeur : ce n'est pas le même enjeu. Là, il n'y a que des Hamlet, que des Bérénice.

Entretien avec Claire Lasne Darcueil

Claire Lasne Darcueil a été élève de Claude Mathieu, chanteur du collectif, avant d'entrer à la Rue Blanche puis au Conservatoire en 1987. À la sortie de l'école, elle joue sous la direction de plusieurs metteurs en scène dont Marcel Bozonnet, Lucien Melki, Isabelle Janier, Marc Zammit et Anne Torrès ; la mise en scène l'attire et, progressivement, elle s'y consacre entièrement. Elle monte plusieurs textes de l'auteur Mohammed Rouabhi avec qui elle fonde la compagnie Les Acharnés. Portée par les valeurs de la décentralisation et du théâtre populaire, elle décide de s'implanter en province : en 1998, elle devient co-directrice du Centre dramatique de Poitou-Charentes avec Laurent Darcueil. Elle a à cœur d'amener le théâtre au plus près des gens et de mettre dans la réalité ses principes : elle fait notamment construire un chapiteau qu'elle déplace, à l'occasion du Printemps chapiteau, dans sa circonscription. Elle codirige enfin la Maison du comédien Maria Casarès à Alloué de 2010 à 2013.

Quand le ministère vient la chercher en 2013 pour lui proposer la direction du Conservatoire, elle dit être la première surprise : « On m'a convaincue d'être candidate, l'idée ne vient pas de moi », explique-t-elle. Pour autant, depuis son arrivée au Conservatoire, elle s'engage corps et âme pour mettre en valeur cette grande école de la République ainsi que ses élèves : multiplication des partenariats, développement des relations à l'internationale, réaffirmation d'une progressivité de l'enseignement, son programme pédagogique s'incarne progressivement.

Contrainte par un emploi du temps extrêmement chargé les premiers mois de son mandat, elle m'accorde un entretien en septembre 2015.

Mardi 29 septembre 2015, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Paris

Durée de l'entretien : 1h28

Tout d'abord, je voulais vous interroger sur votre parcours. Qu'est-ce qui, à l'intérieur de celui-ci, vous a amenée à la pédagogie et a motivé votre candidature au poste de directrice du Conservatoire ?

Ce qui m'a amenée vers la pédagogie, c'est probablement la conviction que l'art, et particulièrement le théâtre, pouvait réparer la personne. C'est la chance d'avoir été malade je dirais, ou la chance d'avoir eu de grosses difficultés dans la vie qui ont fait que j'ai constaté à un moment de ma vie qu'on pouvait reconstituer sa personne à partir de cette ambition-là : celle de la création. Je pense que c'est le principal moteur de transmettre ça, d'une part ; et d'autre part, le type de vengeance sociale et intellectuelle que représente la réussite en art, et donc à nouveau une réparation de l'inégalité par le talent. Les gens a priori démunis sur quelque plan que ce soit socialement peuvent être les rois du plateau : je pense que c'est le principal moteur.

Et le Conservatoire, on m'a convaincue d'être candidate : l'idée ne vient pas de moi, l'idée vient d'une intuition du directeur de la DGCA²¹, Michel Oriet, qui a eu l'intuition qu'il fallait que j'écrive un projet : donc ce n'est pas venu de moi. Moi, je savais que c'était libre et je n'y aurais absolument pas pensé : je viens d'un autre versant du monde, d'un versant qui est loin de la visibilité. J'y étais et je ne comptais plus revenir dans la partie — parce que j'ai aussi dirigé un CDN — mais je ne comptais plus revenir dans cette partie-là du monde. Donc ça été une surprise en ça. Mais c'est lui qui a eu l'intuition que ce serait un bien pour l'école et que ce serait un bien pour moi et je crois qu'il a eu raison : après, l'école le dira quand je m'en irai.

²¹ Direction générale de la création artistique, département du ministère de la Culture et de la Communication.

Dans votre parcours de formation il y a plusieurs écoles : il y a l'école Claude Mathieu, l'école de la Rue Blanche, puis le Conservatoire. Dans ces différentes formations, quelle était la place des autres arts et quel intérêt y portiez-vous en tant qu'élève ? Ensuite, quelle place ces disciplines ont-elles eu dans votre parcours artistique ?

Ça ne va pas être très nuancé ce que je vais vous dire mais ça ne fait rien. Quelle place ? Je dirais aucune. Quel intérêt j'y portais ? Aucun, à part le cinéma. Avant d'être uneoureuse du théâtre, je suis une cinéphile, ça c'est la base. Après, mon goût, il est premièrement celui-là. Donc ça oui.

Mais pour tout le reste, ça vient d'un refus : c'est-à-dire que j'ai a priori, enfant, un refus de la danse, un refus de la musique total ; et de l'enseignement de la danse et de l'enseignement de la musique. La manière dont les deux étaient enseignées à l'Éducation nationale (notamment en ce qui concerne la musique) m'avait définitivement fâchée avec ça (et puis même en dehors). Mes parents m'ont inscrite au violon et j'ai cassé mon violon sur mes genoux pour qu'on me laisse tranquille. J'avais ça en aversion, comme des langages complètement étrangers. D'autre part, si j'ai un moteur j'en ai un seul ; c'est-à-dire que moi, ce qui m'a sauvé la vie c'est le théâtre et c'est tout. Du coup, j'ai cette pauvreté première qui est que je ne sais faire qu'une seule chose dans la vie. Après, à partir de cette chose unique, j'ai été finalement un metteur en scène qui, au bout de quelques années, n'a pas fait un seul spectacle où il n'y avait pas de musiciens, et ensuite n'a pas fait un seul spectacle où il n'y avait pas de la danse. Mais c'est venu vraiment par des gens : c'est-à-dire mon rapport à la musique s'est transformé avec la rencontre avec Ars nova²². Sinon, il était uniquement privé, c'est-à-dire j'écoute Mozart parce que j'en ai besoin pour vivre. Mais c'est rentré dans ma pratique et dans mon quotidien par des gens : par Ars nova pour la musique et par Caroline Marcadé pour la danse et par Pina Bausch. Et ensuite, c'est rentré dans ma monomanie si vous voulez ; mais ça part d'une monomanie. A priori l'interdisciplinarité pour moi c'est la médiocrité, c'est-à-dire ce n'est pas parce qu'on mélange des disciplines qu'on est bon : c'est parce qu'on a des choses à dire qu'on est bon. Pour moi, les choses sont aujourd'hui prises à l'envers : c'est-à-dire qu'on nous fait croire que c'est créatif et innovant parce qu'on met de la vidéo et de la danse et un conteur et que voilà, ça va le faire et pas du tout en réalité ! Et je crois au processus de pauvreté, c'est-à-dire on se demande ce dont on a absolument besoin et éventuellement, cet univers s'agrandit ; mais du coup, il ne s'agrandit pas artificiellement.

Par contre, maintenant c'est une vraie nécessité pour moi : c'est le contraire. La vidéo et le cinéma sont rentrés dans ma propre création, il y a maintenant de longues années : j'étais finalement très au début de ça et ça en fait complètement partie, mais pas de manière artificielle je crois (en tout cas j'espère). Et c'est pareil pour moi dans l'école.

Dans le livret des enseignements de 2014, vous proposez une chronologie précise et détaillée (pédagogique même) sur l'histoire du Conservatoire. J'ai le sentiment que dans votre projet, le fait de vous inscrire dans l'histoire de cette institution est important. Quelles sont les données pérennes qui constituent l'identité de cette école sur lesquelles vous avez pu appuyer ?

C'est ça : c'est le fait de réaliser qu'il y a finalement peu d'écoles aujourd'hui qui sont monolithiques autant qu'on l'est. On ne forme pas à tous les arts du spectacle, on est une école d'acteurs et pour moi, tout part de là. On est aussi la seule école au monde à prendre trente acteurs par an : donc on est avec cette espèce de foule fragile et puissante de gens qui prennent un risque physique sur le plateau et qui sont donc des soldats (au sens non militaire du terme), qui sont en danger avec leur corps, avec leur voix, avec leur histoire. Et ça, c'est la chose qui m'intéresse. Le fait que, à mains nues, on attaque le

²² Ars nova est le plus ancien ensemble français consacré à la création musicale. Il a été créé par Marius Constant et est encore en activité aujourd'hui. Voir <https://www.arsnova-ensemble.com/fr>, consulté en juillet 2017.

monde. C'est l'endroit où je pense : « Voilà, on n'a pas de violons, on n'a pas d'orchestre, on n'a pas de caméra, on n'a pas de pinceau, on n'a rien. On a nos bras et nos jambes ». Et ça, c'est vraiment la chose qui me bouleverse : c'est vraiment notre identité (et qui peut éclairer le répertoire mais éclairer aussi la création contemporaine). C'est de là que ça part et il faut être fier de ça ; il faut s'appuyer sur les écoles qui font le reste, pas vouloir le faire à leur place.

Et vous rappeliez aussi lors d'un colloque organisé par le CNT²³, que le Conservatoire était « une école de la République » et que vous entendiez bien prendre cette chose-là au pied de la lettre. Qu'est-ce que cela implique, pour vous, dans le projet d'établissement ?

Des choses assez simples : ça implique une information sur le concours qui soit plus précise, qui ne soit pas fantasmagique. Ça, on l'a fait l'année dernière et ça a porté ses fruits immédiatement. Qu'est-ce qu'on attend des gens qui présentent ce concours ? Il faut déjà que les gens aient accès à cette information simple. Ensuite, le fait de créer des outils préparatoires qui soient accessibles à des gens qui ont moins de moyens : ça, c'est complètement en cours. Et puis ensuite, ça demande à l'école d'être prête à accueillir des gens qui ont besoin de plus de bourses. Si c'est pour qu'ils rentrent ici et qu'ensuite, ils ne puissent pas suivre la scolarité, ce n'est pas terrible non plus. Voilà, ça implique des choses assez simples en fait.

Et surtout, de ne rien bouger au reste ; j'ai laissé l'alexandrin au concours. Je n'ai pas envie de m'ennuyer au théâtre pendant les trente années qui viennent (si je vis tout ça) : du coup, notre sélection, elle est sur le talent. Mais ça n'empêche pas qu'il y ait des gens qui ne s'imaginent pas légitimes pour passer ce concours et il faut juste qu'ils sachent qu'ils le sont et qu'ils puissent le préparer dans des conditions normales, et puis ensuite vivre leur scolarité dans des conditions normales : c'est vraiment pas compliqué.

C'est fou comme on fait une histoire de société de cette chose qui est dans la mission première de notre République : il suffit d'appliquer le truc « Liberté, Egalité, Fraternité » et puis basta. Ce n'est pas compliqué ! Ça fait peur dans l'autre sens, si vous voulez, quand les choses redeviennent normales. Ben non, c'est juste normal quoi ! Et puis, en plus, des écoles d'élite comme l'ENS²⁴ ont été des ascenseurs sociaux fantastiques : on n'invente rien ! C'est juste que ça s'est perdu. C'est pas un énorme travail, ça avance bien : ça s'établit bien, en peu de temps.

Vous parliez de ces critères que vous avez énoncés : à l'intérieur de ceux-ci, il y a les qualités physiques et vocales. Quelles sont-elles exactement ? Et quelle place auront ces autres disciplines dans les classes préparatoires aux concours que vous mettez en place actuellement ?

Ce n'est pas moi qui les mets en place : c'est très important. Non, moi j'initie les projets et je cherche l'argent pour que ça ait lieu. Mais moi je ne dirige pas des classes préparatoires : elles sont tout à fait en dehors de l'école et ce ne sont pas des classes préparatoires à ce concours, ce sont des classes préparatoires à tous les concours. Mais je n'ai pas de regard pédagogique, je n'en ai pas et n'en aurai jamais. Ils n'ont qu'à lire les documents : ils se débrouillent. J'ai confiance dans les gens avec qui on construit ça, mais après, c'est à eux d'être malins. Ce n'est pas à moi de faire rentrer des gens au concours : là, ça pourrait devenir un peu embêtant, donc ce n'est pas du tout ça.

²³ Le colloque en question intitulé *Former l'acteur aujourd'hui, Enseigner/Transmettre* a eu lieu le 4 mars 2014 au théâtre du Vieux-Colombier. Claire Lasne Darcueil intervenait dans la table-ronde : « L'école qui fait théâtre – le théâtre qui fait l'école ».

²⁴ École normale supérieure.

Donc dans cette information sur le concours, vous définissez plutôt les critères physiques et vocaux que comment parvenir à les développer ?

Oui. Moi, si je pense à moi en critères physiques et vocaux quand j'ai passé le concours, je pense que j'ai dû avoir 2/20 vous voyez. J'étais toute petite, avec une toute petite voix ; je jouais le haut du corps complètement en avant pour aller vers l'autre et j'étais complètement bloquée. Je l'ai eu sur l'intensité : donc on peut être complètement bancal et passer la barrière.

Après l'école, elle est d'un niveau qui n'est pas celui du moment où vous passez le concours et c'est certain que, contrairement à ce qu'on pense, on a fait de grands progrès en France dans le rapport au corps et dans le rapport à la voix. Maintenant il y a de telles bombes dans ce domaine que c'est sûr qu'il ne faut pas être complètement raide, ou alors être raide et savoir jouer avec. Avoir une maîtrise minimum de ses contours physiques et de sa puissance vocale : oui, c'est sûr.

Pour qu'à l'entrée de l'école il y ait, non pas une homogénéité des niveaux évidemment, mais quelque chose d'une formation initiale qui ait déjà été faite.

Oui, c'est le principe d'une école supérieure et c'est sûr. Quelqu'un qu'on n'entend pas... On a mille-deux-cent candidats hein... Donc on va essayer, mais bon voilà, on est des êtres humains.

Marcel Bozonnet, dans le documentaire intitulé Rue du Conservatoire accueille les élèves en leur disant : « Bienvenus au Conservatoire, vous avez été pris parce que vous savez jouer et vous faites le choix de venir ici pour faire des progrès²⁵ ». Qu'est-ce que vous pensez de cette affirmation ?

Oui, ce n'est pas idiot. Pourquoi pas, c'est simple. Moi je suis d'accord en partie : je ne l'exprimerais pas tout à fait comme ça. Disons que nous, on a une première année qui est une proposition un peu cruelle et sur laquelle on prévient beaucoup les gens qui vont rentrer ici : en réalité ils ont fait cinq voire dix ans d'école pour rentrer ici et la première année, c'est une vraie remise à zéro. Ils ne jouent pas : ils ne jouent pas devant un public, ils font de l'histoire du théâtre, ils font de l'anglais, ils font de la respiration, ils font du taï-chi... Il y a quelque chose d'une très grande ingratitude dans ce qui leur est demandé. C'est aussi l'année où, s'ils se sont trompé d'endroit, ils repartent. Donc il y a une envie de recréer de la page blanche dans cette première année parce que c'est vrai que ce qu'ils savent faire, on l'a vu. C'est en ça que je suis d'accord avec cette phrase : on l'a vu puisqu'on les a pris, c'est qu'on croit en eux.

Après, ce qu'on attend, c'est la capacité d'évolution. Et ça... Ça fait mal d'évoluer parfois : muer c'est pas que fun. Il y a aussi de la souffrance. Je veux dire, travailler le clown (j'y pense parce qu'on en parlait ce matin avec les élèves), je veux dire la deuxième semaine où personne ne rit quand on est sur scène (vous voyez ce que je veux dire...), on commence à se poser un peu des questions. On traverse des déserts ici. Le truc c'est qu'ici, normalement (et je fais tout pour ça), on les traverse en sécurité : c'est ça le luxe. Ce n'est pas de ne pas traverser le désert : c'est de pouvoir traverser tous les trucs horribles, mais ici, entouré par des gens qui vont vous ramasser si ça ne va pas. Donc en ça, ce n'est pas si loin de ce que dit Marcel [Bozonnet].

Vous réinjectez donc, un petit peu, l'idée de progression par rapport à votre prédécesseur.

²⁵ Marcel Bozonnet : « Je crois que si vous êtes rentrés au Conservatoire, c'est que vous saviez déjà jouer, vous savez jouer ; quelqu'un vous accompagnerait dans la vie professionnelle, il saurait vous faire jouer et vous seriez bons. Ce qu'il se passe c'est que vous faites le choix, sachant jouer, de faire une école, c'est-à-dire vous pensez que l'école va vous faire faire des progrès et qu'une part de ces progrès ce sera aussi faire des progrès avec d'autres, avec beaucoup d'autres ». In *Rue du Conservatoire*, Sylvie Faguer & Jean-Luc Léon (réal.), Centre national du cinéma et de l'image animée, collection Images de la culture, 1h13 minutes, Couleur, 4/3, Paris, 1998, 38:05.

Complètement. Daniel [Mesguich] n'y croit pas à la progression : il ne s'en cache pas et ça se défend comme point de vue (intellectuellement). Après, moi, c'est vraiment le contraire : c'est pour ça que je suis là. Je crois qu'on avance dans la vie, je crois que nos possibilités d'être humain on en utilise qu'un petit pourcentage et qu'il n'est jamais trop tard (et y compris à mon âge ou plus vieux) pour toucher d'autres possibilités et donc progresser, oui. Moi, j'ai passé mon permis à quarante-six ans et je peux vous dire que ça fait travailler des connexions du cerveau qui dormaient et c'était génial ! C'est un exemple idiot (je le prends à dessein), mais le fait de prendre des cours, d'apprendre, de se taire, d'écouter : je crois que c'est une aventure formidable pour l'être humain, quel que soit le moment de la vie. Et la formation continue, c'est un des gros acquis sociaux : c'est considérer que la vie n'est pas finie, etc. Donc ce n'est pas parce qu'ils sont prêts à jouer à vingt-trois ans qu'ils sont censés se borner à l'endroit où ils sont arrivés. Ils peuvent avoir des rêves, des envies...

Du coup, la place des cours d'interprétation est légèrement redéfinie...

En première année, c'est massif oui : parce que ça a été divisé par deux quand même. Ça été difficile dans l'école d'accepter ça.

Et ça correspond aussi à la décision que vous avez prise d'enlever les journées de juin en première année.

Oui, ça va avec ça. C'est le fait de se taire d'abord. Après, on reprendra la parole. Mais d'abord se taire.

Et explorer plus dans l'atelier...

Voilà. Il y a ça : se taire. Et il y a aussi le fait d'arrêter cette hiérarchie entre différents niveaux d'interprétation que sont la danse, le clown, le masque. Ça, c'est carrément grotesque : de considérer qu'on est un interprète que quand on dit les mots, c'est grotesque ! C'est juste ridicule ! Il ne faut absolument plus qu'on vive sur ce postulat. Enfin, je parlais de Pina Bausch tout à l'heure, mais après elle, c'est fini cette histoire ! Ceux qui n'avaient pas compris, elle, elle a fait une grosse croix là-dessus et on vit dans cette époque-là : c'est fini. En fait, ça l'a toujours été mais voilà, disons que nous, récemment, on a cet exemple-là. Mais ça ne veut pas dire que je pense qu'il suffise de mettre de la musique, de la danse, de la vidéo, pour dire quelque chose d'intéressant.

Une des données qui faisait partie de la crise qu'a traversée le Conservatoire juste avant votre arrivée en 2013, c'était cette tension encore réactivée entre tradition et modernité (notamment avec la question des échanges avec l'international et l'interdisciplinarité). Dans quelle mesure ce qui se fait sur les scènes contemporaines modifie et transforme votre projet pédagogique ?

Ce n'est pas tout à fait comme ça que ça marche : en tout cas pour moi. Disons que ma relation à l'étranger et à l'international (qui est maintenant très forte, qui domine l'école je dirais)... Enfin, ça c'est complètement inversé : la place que ça a pris (presque trop là), elle est plutôt dans un rapport au monde, pas forcément dans un rapport au théâtre de tel ou tel pays : c'est-à-dire, je veux qu'ils soient citoyens du monde, donc je veux qu'ils soient solidaires et curieux de gens qui sont dans le même type de rêves qu'eux de l'autre côté du monde, mais ce n'est pas esthétique. Vous comprenez ce que je veux dire ? Je dis que ce n'est pas esthétique parce que je n'ai pas de regard de jugement là-dessus. Là, ils

vont au Canada et en Russie. Franchement, vous m'interrogez sur ce qui se fait en ce moment, je vais vous dire : « Je n'en sais rien. » Si ! Je connais les auteurs contemporains québécois (comme tout le monde) et puis, par ailleurs, j'accueille une intervenante externe russe très importante pour moi ; mais voilà, je ne suis pas experte de ça et je ne veux pas prétendre l'être. Par contre, je suis sûre que cette rencontre-là, elle est précieuse ; mais le résultat esthétique, le renouvellement esthétique que ça va donner, c'est ça qui m'intéresse. Ce n'est pas l'échange d'un truc déjà vu : parce que les gens qui ont trente ans qui font des spectacles qui sont connus, ils sont déjà vieux pour nous. Nous, ce qu'on cherche, c'est ce qui est à venir. Donc là où je suis très curieuse, c'est comme avec les écoles d'art parisiennes... La « semaine inter-écoles », je veux dire, ce qu'ils font, on n'a pas envie de le deviner à l'avance : on a envie de les laisser faire, on les embête assez avant.

Une autre question que vous avez traitée à votre arrivée c'est celle de la saturation des emplois du temps : vous avez organisé la formation de sorte que les élèves puissent avoir leurs soirées par exemple.

Ouais. On l'a fait. On le tient. Mais on le tient en première année, c'est tout. Parce que c'est dans un équilibre : c'est vrai qu'en première année, ils ont les soirées et les week-ends. Après, une grande partie continue à avoir les week-ends et quelques soirées mais l'emploi du temps s'alourdit quand même. Et puis on jongle avec cette chose-là à laquelle je crois vraiment : l'air et l'appétit de ces jeunes gens. Et le temps passe si vite. Là, quand je vois les gens qui sont déjà en deuxième année, je me dis : « Dans un an, ce sera leur dernière année », c'est juste dingue. Donc c'est sûr qu'on a aussi envie qu'ils en profitent. On n'est pas aussi bons qu'on le voudrait sur... Grégory [Gabriel] (le directeur des études) me le disait, là, en début d'année ; il me disait : « Vous avez un peu laissé tomber ». Ce n'est pas l'élément le plus réussi pour l'instant, sauf en première année. Et puis, cette histoire d'international, je ne pensais pas que ça allait se développer à cette vitesse-là : donc là, c'est sûr qu'on a rentré le truc ! On ne peut pas dire qu'on fait rien.

Parmi les éléments importants (structurels mais néanmoins importants), dans le livret des élèves l'année dernière, il y avait des choses précises notamment au sujet de la ponctualité, de la présence à tous les cours, des portables... Qu'en est-il de ces règles de fonctionnement ?

Ça marche, ça marche.

Dans ce que j'ai pu voir, ce n'est pas toujours le cas... Qui est chargé de tenir cela et dans quelle mesure c'est problématique de mettre en place de telles choses qui, dans d'autres structures, pourraient paraître complètement évidentes et comme allant de soi ?

Oui, je suis d'accord avec vous : ça devrait aller de soi. Et même, c'est un peu ça qui se passe, ça se met à aller de soi. Donc je dirais qu'il y a eu un moment où il fallait être très présent sur ce sujet (de manière un peu policière) et que déjà, là, on se relâche. Je veux dire, il y a déjà des choses qui sont acquises maintenant : ce n'est pas parfait, mais personne n'a envie que ce soit parfait, ce n'est pas l'histoire. On a envie d'être sur un terrain commun de ce qui est possible et de ce qui n'est pas possible. On l'est beaucoup plus.

Évidemment, vous avez dû traiter la question que tous les directeurs ont dû traiter : celle de l'exclusivité par rapport à d'autres activités et par rapport à du travail potentiel pendant la durée de la formation. Quel a été le discours adressé aux élèves sur ce sujet ?

En première année, à part les accords faits préalablement, on n'accorde pas de congés (ou ils sont très exceptionnels) ; et après, on examine chaque situation : les moyens que la personne a pour vivre, ce dont il s'agit, qu'est-ce que ça fait manquer ici, comment ça met en péril telle ou telle activité... Il n'y a pas de ligne. En fait, ça part d'un constat qui est rigolo : j'ai regardé ce qui avait été fait avant et toutes les lignes ont été changées. À chaque fois que quelqu'un a dit : « On va faire comme ça », au bout d'un an, il a fait autre chose. Je me suis dit : « Faisons directement un truc pragmatique sans dire la messe » (sauf en première année, mais ça, ils le vivent bien, ils le comprennent, il n'y a pas de conflits là-dessus). En plus, on le dit au concours. Et eux-mêmes, ils n'ont pas envie : je veux dire, ceux qui ont des engagements préalables et qui sont obligés de les tenir, ils ne sont pas contents. Ils ont envie d'être là et de vivre le truc.

Et après, les portables ce n'est pas une maladie du Conservatoire : c'est une maladie du monde. On essaye de s'en débarrasser. En cours, on en est à peu près débarrassé. Le problème, c'est que ce sont aussi des outils pour écouter de la musique, pour partager des trucs. Disons que le retour des profs sur cette question n'a rien à voir. Moi, quand je suis arrivée, c'était le sujet numéro un : c'est-à-dire les profs faisaient cours devant des gens qui étaient tous devant leur téléphone et leur ordi. Il fallait d'abord tout sortir et ensuite, discuter. Dans le livret, il y a marqué qu'il faut qu'ils le mettent dans leur casier : personne ne le met dans son casier. Mais ça, c'est bien, il faut donner une série de règles pour pouvoir transgresser la première et respecter la deuxième.

Et pour terminer sur les éléments vraiment structurels, Daniel Mesguich était extrêmement critique vis-à-vis de l'intégration au processus de Bologne et à la délivrance du diplôme (du DNSPC)²⁶. Quelle est votre position sur le sujet et comment ces facteurs structurels ont-ils nourri ou dérangé votre réflexion sur les programmes et l'enseignement ?

C'est un petit peu lié à la relation au monde. Là, si on n'est pas dans le processus LMD, on est dans un fonctionnement qui est complètement décalé par rapport à énormément de structures européennes. Donc c'est dommage. Après, vous savez, je suis quelqu'un de très très pragmatique — ne serait-ce que sur la mobilité que ça permet aux étudiants. Par exemple, le Conservatoire n'était pas inscrit dans le programme Erasmus : maintenant il l'est. Il l'est depuis assez récemment donc les avantages vont venir. Et ça va avec. Ce que je pense de la mise en place de ce dispositif-là n'a aucun intérêt : je ne vois pas ce que j'ai à en penser, j'ai bac plus zéro ! Je n'ai jamais pu supporter d'être assise à l'université, j'ai fait juste une hypokhâgne, après j'ai arrêté. Donc je suis la dernière personne légitime pour parler de ça.

Mais ce que je vois, en tous cas, c'est qu'en terme de possibilité d'avenir, d'enrichissement, de pouvoir faire plusieurs métiers, de possibilités d'échange, de richesse intellectuelle tout simplement et de rencontre, c'est bien pour les gens qui sont dans cette école. Moi je le fais et puis c'est tout. C'est vraiment très simple. Mais je n'en pense rien, ça ne me passionne pas non plus : le fait d'avoir à mettre en ECTS les enseignements d'ici.... Mais ça ne me rend pas malade. Enfin, ça m'est égal. On fait tous des trucs de ce type-là, ce n'est pas très grave. Ce qui serait grave, c'est que le Conservatoire, du haut

²⁶ Voir Julie Brochen et Daniel Mesguich, « Un diplôme de comédien : ridicule ! », *Le Monde*, 27/7/09, http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/07/27/un-diplome-de-comedien-ridicule-par-julie-brochen-et-daniel-mesguich_1223137_3232.html, consulté en septembre 2015.

de sa tour d'ivoire, soit en train de s'écrouler d'une manière visible parce qu'il se sépare du reste du monde. Ça, ce n'est pas mon truc. Il y a un nombre de possibilités que ça ouvre qui sont pas mal. J'ai bougé pas mal l'année dernière et ailleurs, c'est l'inverse : les pratiques de haut niveau aux États-Unis et en Amérique Latine, elles sont dans les universités, donc c'est très différent.

Du coup, c'est à la société française de réconcilier ses universités et ses grandes écoles. Ce n'est pas le bout du monde : ça met du temps. Les moments où on est découragé avec ça, c'est des choses pratiques. Nous, on travaille avec Paris VIII : Paris VIII, ils font leur planning, nous, le nôtre et il y a un moment donné où c'est très fatigant d'essayer de les mettre ensemble. Mais c'est une question d'habitude de travailler ensemble et de se parler suffisamment tôt, mais ce n'est pas la mer à boire.

Et au niveau des enseignements, une des choses qui a été modifiée, c'est de rendre l'ensemble des cours obligatoires.

Alors non. Cette année, c'est le retour (de manière très modeste)... Enfin, à partir des entretiens qu'on a fait en fin d'année dernière, il y a des choses que j'ai remises en option. Il y a le programme et en plus, il y a une ou deux choses optionnelles.

Et comment s'est fait le choix des disciplines ?

Vous voulez dire plutôt pratiques somatiques que marionnettes ?

Tout à fait.

Il y a une école de la marionnette qui est super (avec laquelle on peut faire des partenariats). Donc c'est aussi simple que ça. Un acteur qui n'a pas l'idée des contours de son corps en trois ans (et du contour même de ses rêves, puisque Feldenkrais ça touche beaucoup à l'imagination qu'on a sur soi-même), il lui manque un outil fondamental. Après, que la marionnette puisse être l'occasion pour un acteur de faire un pas vers une interprétation assez formidable, je le crois aussi. Mais ce n'est pas du même ordre : je pense que c'est de l'ordre de la rencontre chanceuse et merveilleuse avec ça, mais ce n'est pas dans notre quotidien. La chanson, c'est pareil. Je suis convaincue qu'il y a des gens qui vont se révéler à l'occasion d'un stage sur la chanson qui ne se seraient jamais révélés ailleurs et qui vont se libérer etc., mais je ne vois pas la nécessité qu'ils en fassent toutes les semaines. C'est cette différence-là. Par contre, qu'ils aient une maîtrise de l'outil qui soit rabâchée chaque semaine, ça oui.

Et puis : leur santé. Je pense beaucoup au fait que j'ai envie que ces gens jouent et soient heureux et soient actifs jusqu'à quatre-vingt ans et pas cinq ans pour être jetés. C'est plutôt la matrice Michel Piccoli !

Du coup, il y a des disciplines dont j'ai la sensation qu'elles sont à la croisée de ces deux chemins comme la danse et le chant, qui sont à la fois constitutives de cette technique, de ce fond et...

Et des disciplines artistiques, oui. Oui c'est vrai. Mais au fond, l'interprétation des textes aussi : c'est aussi à la croisée. Il y a aussi un endroit où c'est technique, vous voyez ? On parlait des gens qu'on n'entend pas ou de maîtriser le sens d'une phrase... Il y a peut-être des disciplines comme le taï-chi qui, à mon sens, n'ont pas de prolongement artistique public (ou alors ça m'a échappé). Mais dans l'autre sens, j'ai l'impression que toute discipline artistique a un fondement technique plus ou moins visible.

Et justement, est-ce que cela (le fait qu'il n'y ait pas de perspective de représentation contenue dans leur discipline) constitue la raison pour laquelle vous avez choisi le travail d'Alan Boone et le travail d'Ivo Mentens comme échauffements²⁷ et non pas de la danse ou du chant ?

Je ne me suis pas posé la question. Mais c'est possible. Si je n'ai pas choisi la danse, je sais pourquoi : c'est parce que l'échauffement de danse, ils le font en cours de danse. Donc comme le but est qu'ils aient la vision de plein d'échauffements possibles (et puis qu'ils se fassent le leur), je me suis dit : « Bon ben ça, ils le traversent de toute façon quoi ».

Après, l'échauffement vocal (je vais me faire engueuler), pour moi il est insuffisant, physiquement, pour commencer la journée. Par contre, je pense qu'il manque dans mon programme du coup (je pense que c'est un truc à améliorer à terme) : avec un petit bémol, c'est qu'avec la méthode Sandra-Romond²⁸, Alan il est quand même nettement sur la respiration... Il est sur quelque chose qui est plus dynamique (et quelque fois même très dynamique) mais il est quand même sur la respiration : donc il s'agit quand même de la manière dont le son sort.

Mais c'est certain qu'ils n'ont pas une habitude de s'échauffer vocalement formidable : c'est sûr. Et pourtant, ça leur est transmis ; mais comme ils ne pratiquent pas collectivement, ce n'est pas très convaincant. Vous savez, on a ouvert un chœur. Ça, c'est sur le volontariat (parce que c'est les élèves, les profs et le personnel) : c'est le chœur du Conservatoire qui a lieu le midi au théâtre. C'est Marcus Borja²⁹ (l'un de nos doctorants à nous) qui le mène et lui, il fait des échauffements très ludiques justement : il fait plein de jeux. On va voir ce que ça donne ça.

Et justement ces échauffements, c'était l'une de vos propositions, et elle se poursuit en deuxième année avec des échauffements autonomes. Dans quelle mesure ces échauffements autonomes ont été tenus par les élèves ?

Ben on ne sait pas, on n'a pas commencé...

C'était pourtant au programme de l'année dernière...

Non, l'année dernière ça n'avait pas lieu. On l'avait prévu comme ça, on l'a mis dans le programme et on a compris tout de suite : les règles n'avaient pas été posées avec eux de la même manière. Du coup, ça commence là : on va voir.

Plus largement, quelle est la place pour vous, dans la pratique de l'acteur, de l'échauffement et de l'entraînement ?

Capitale. C'est capital. C'est un gage de durée, c'est un gage de modestie, c'est une manière de se renouveler. C'est absolument capital.

²⁷ Depuis la rentrée 2014, les élèves de première et de deuxième année ont des cours dits d'« échauffement » plusieurs matins par semaine. Yvo Mentens (par ailleurs professeur de clown) transmet, dans ce cadre, la méthode Feldenkraïs et Alan Boone, la technique de respiration Sandra-Romond.

²⁸ Sur la technique de respiration Sandra-Romond, cf. note 5, p. 291 [Corps du texte].

²⁹ Marcus Borja est acteur, metteur en scène, dramaturge, musicien et chef de chœur. Il a intégré la formation doctorale SACRe en 2014 au CNSAD. Son travail de recherche s'intitule « Poétique de la voix et espaces sonores : la musicalité et la choralité comme bases pour le travail théâtral ».

Et vous parliez de santé juste avant, est-ce que l'un des objectifs premiers de tous ces enseignements (au-delà de l'aspect artistique) ça serait cette mise en santé ?

Oui, c'est un objectif très important pour moi. Oui, le monde est dur, donc il faut qu'ils soient en pleine forme pour le traverser sans plainte. Pour être capables. On a besoin de gens qui puissent agir : je veux qu'ils soient capables d'agir, qu'ils se disent : « Ce monde, c'est le nôtre et on le prend ». C'est très présent dans nos échanges, le fait de ne pas dire : « C'est dur », pour la suite.

Je mise beaucoup sur la transformation, à terme, du théâtre français, je le dis sérieusement. D'ailleurs, je ne vois pas pourquoi je ne le dirais pas sérieusement vu que les acteurs, les metteurs en scène, les directeurs de théâtre sortent d'ici. Donc si on forme les gens différemment ici, le théâtre français doit bouger. Et si en plus, la couleur du théâtre français bouge, alors là c'est merveilleux : on a tout gagné. Si vous voulez (dieu sait qu'on ne parle pas d'élite), on forme des gens qui sont susceptibles d'avoir le pouvoir et moi j'y pense beaucoup. Je pense beaucoup à la manière dont je rêve que le pouvoir soit exercé. Et je pense que ça, c'est une manière d'agir sur le monde assez sûre.

Je suis diabolique en fait ! C'est un endroit où je le suis : c'est un endroit où je ne suis pas restée sur mon insatisfaction du fonctionnement du théâtre français, je me suis dit : « Si on a l'occasion de le changer, on va le faire ». Et là, je l'ai.

C'est une clarté sur les règles du jeu de ces institutions.

Oui.

Tout à l'heure, on a parlé du concours. Il y a une possibilité, que défend particulièrement Thierry Pariente, qui est la mise au point d'un premier tour commun à l'ensemble des écoles supérieures. Qu'est-ce que vous pensez de cette proposition ?

La première fois qu'il m'en a parlé j'étais plutôt intéressée pour qu'on en parle et là, de moins en moins. Parce que j'ai l'impression, sur cette question de l'inégalité sociale, de faire avancer les choses de manière énorme je crois. C'était le but de ce concours commun : c'était qu'il coûte moins cher. Alors je pense qu'il y a d'autres moyens : le fait que l'inscription, mais aussi le trajet, soient pris en charge par des outils faits pour ça.

Sur le plan de l'identité de l'école, tout se raconte au moment du concours et l'école se réinvente avec chaque concours. Je comprends Thierry, je comprends son idée (et c'est sans doute un peu prétentieux de ma part de penser que notre concours ne ressemble à aucun autre, sans doute que chaque concours ne ressemble pas à l'autre). On a le plus gros concours et je crois que je ne me vois plus trop priver l'école de cette remise en question. C'est à la base des cours, d'avoir les jurys et d'avoir ce passage-là, dans l'école, qui ne nous concerne que nous et qui nous interroge nous et personne d'autre, aucune autre école.

Après, je crois beaucoup au dialogue entre les écoles : c'est depuis que je suis arrivée qu'on a fait l'association des écoles. Ceci dit, il ne m'a jamais contactée pour y travailler vraiment aussi. Moi je l'ai contacté sur les classes préparatoires et il m'a dit non, c'est-à-dire que c'est un sujet qui le met lui mal à l'aise (ce que je peux respecter). Je pense qu'il doit douter lui aussi puisqu'il ne la met pas en route son affaire.

Et du côté du Conservatoire, est-ce que le concours s'est déjà un petit peu modifié ? Il y a ce moment d'entretien...

Oui, il s'est beaucoup modifié.

Pouvez-vous m'en dire plus ?

Il y a pas mal de modifications. La principale, c'est le fait qu'il y ait une séance de travail au troisième tour : ça, c'est énorme. Après il y a un entretien à tous les tours mais surtout au deuxième et au troisième : ces deux choses-là sont les énormes modifications. Après, il y en a plein de petites. Mais ces deux choses-là changent beaucoup de choses.

Et avez-vous eu l'envie de proposer un troisième tour sous forme de stage ou cela n'est pas possible?

Ce n'est pas faisable.

Il y a trop de candidats...

Oui. Ça revient à ce que les gens ne passent pas devant le même jury : ce n'est pas possible. Vous ne pouvez pas accepter que vous n'allez pas rentrer parce que vous avez eu la malchance de tomber sur un jury qui vous a peut-être moins apprécié que ne l'aurait fait un autre. On a un devoir d'exemplarité sur ce concours : on ne peut pas séparer (ce qui se faisait à un moment et je trouve incroyable que ça puisse se faire)... Il y avait des séances de travail avec des profs séparés et après, ils se réunissaient pour parler, pour voter. Mais les gens n'avaient pas vu les autres ; vous voyez ? Donc on votait sur le récit du prof...

Pour moi (c'est pour vous dire) les membres du jury n'ont même pas le droit de se parler : ils ne se parlent pas. C'est le contraire. Je veux que les gens qui rentrent ici aient été choisis en leur for intérieur : seuls, par une assemblée de gens. Et du coup c'est sûr, il y a une force de la légitimité : particulièrement pour les gens de condition modeste qui sont rentrés à l'unanimité au premier tour. La question est réglée, ils ne se demandent pas s'ils ont été choisis parce que nanana nanana. Ça, c'est très important et en plus le choix, il est généralement collectif, massif et cohérent et il n'y a pas de débat. C'est magique cette chose-là : plus on sépare les gens, plus on les laisse à leur âme et conscience et plus ils font tous la même chose. Plus on leur dit de discuter et moins ils sont d'accord et plus ils vont dire : « Mais moi je crois que le théâtre c'est aussi... », ils parlent d'eux. Tandis que si on leur dit : « Silence, vous regardez, vous notez et puis basta », ils font tous la même chose.

Parce que ça ne se discute pas : quelqu'un qui rentre sur un plateau et qui déchire tout, ça ne se discute pas. Et ça, j'y crois : à l'évidence de ce qu'est le théâtre. Ça j'y crois. Et ça fait des concours magnifiques (et sans un mot plus haut que l'autre). Je vous le dis parce qu'ils me l'ont énormément dit sur les deux concours là, en me disant : « Mais c'est délirant... On s'est toujours engueulés... » Parce qu'on vote, chacun ; on vote, puis on fait un total, on revote et c'est fini. Et ça parle pour nous quoi et voilà, c'est tout. Et on le sent dans l'école vraiment.

Une des fiertés de cet établissement et de cette institution, c'est que les personnes qui enseignent sont des professionnels en activité. Est-ce que vous continuez à défendre cela et dans quelle mesure (en fonction des enseignements et des disciplines) ? C'est parfois des professionnels en activité et parfois des professionnels de l'enseignement ?

C'est un équilibre effectivement entre les deux. Je ne tiens pas à ce que tout le monde soit... Je veux dire que pour chacun la question se pose d'un équilibre entre être un pédagogue et être un professionnel en activité. Et après, il y a différentes étapes du cursus : en troisième année, ils n'ont que des professionnels en activité, ils n'ont plus de profs. Quand on regarde les choses comme ça, la

question se pose un peu différemment, vous voyez ? En deuxième année, ils ont les deux, et en première année, ils n'ont que des gens qui ont choisi soit de ne faire qu'enseigner, soit de faire les deux, mais qui ont fait une place importante dans leur vie professionnelle à l'enseignement (comme Nada, comme Didier Sandre). Et je trouve ça assez juste ce mouvement-là. Je pense qu'il y a un temps pour chaque chose, mais ça ne me choque pas que quelqu'un, à un moment donné, consacre sa vie à l'enseignement et pour moi, ça n'en fait pas un vieux crouton ringard obligatoirement. Vous voyez ? De la même manière que ce n'est pas parce que quelqu'un brûle les planches et m'éblouit sur un plateau que je vais lui confier une classe : ce n'est pas forcément lié.

Est-ce un choix pragmatique de votre part de ne pas enseigner dans l'école ou est-ce que cela se fera dans les années à venir ?

Non, je ne crois pas que ça viendra. Ce que je fais (et que je vais continuer à faire), c'est que je vais remplacer des gens ou faire des dépannages. Mais il y a quatre-vingt-dix élèves qui ont besoin d'une directrice et je ne peux pas me consacrer à quinze (ça tord l'histoire) : que je connaisse très, très bien, de beaucoup plus près, quinze élèves, ça pose un vrai problème. Ou alors il faudrait que (et ça serait un rêve effectivement à un moment donné)... De faire un spectacle avec les quatre-vingt-dix. Je pense que si je pouvais faire quelque chose artistiquement, ça ne serait que ça : c'est-à-dire de mettre en scène à un moment donné l'école. Peut-être que je ferai ça.

Quels sont les espaces-temps et les personnes qui suivent vraiment les élèves sur l'ensemble du cursus et qui les aident à faire les liens entre les différents enseignements qu'ils reçoivent ?

Il y a différentes instances quand même : il y a moi, il y a Grégory et puis il y a les conseils pédagogiques et puis les conseils des études. Ça, c'est des instances qui ont été renforcées depuis que je suis arrivée mais qui sont des instances et d'évaluation et de suivi : ça existe dans l'école et ça marche.

Est ce qu'il y a un suivi médical et psychologique des élèves ?

Et bien non ; et ça, c'est un manque, c'est sûr. C'est sûr que c'est une chose à mettre en place. Là, tout de suite, on est sur des promotions qui, globalement, se portent mieux que ça n'a été ; mais ça manque. Au Canada, je suis devenue très amie avec la directrice : elle n'a pas non plus, structurellement elle n'a pas ça. Mais elle a mis de côté un petit budget pour ça, avec un gars qu'elle connaît, qu'elle trouve bien (en l'occurrence, c'est psy mais voilà). Je pense que c'est une solution assez simple et il faudrait arriver à ça. Après, les problèmes budgétaires d'hier et d'avant hier ne sont pas très... bien.

Vous avez tenu à ce que certains stages et mêmes certaines productions soient délocalisés et même on pourrait utiliser ce grand mot de "décentralisés"...

Ils ont trouvé un autre mot... Ma secrétaire générale... « Externalisé » je crois. C'est pas mal aussi. C'est parce que j'aime pas « délocalisé », donc elle a cherché un... ça m'a fait rire. Voilà.

Cette décision de les faire sortir de l'école, qu'est-ce que cela implique pour vous dans votre ligne de direction et pédagogiquement par rapport aux élèves ? Est-ce que ça les fait travailler différemment, envisager la matière qu'ils reçoivent, les enseignements qu'ils reçoivent différemment que s'ils étaient enseignés ici rue du Conservatoire ?

Je crois beaucoup (je ne sais pas si vous avez lu un petit peu Dolto et si vous l'aimez bien) mais il y a une chose à laquelle je crois beaucoup. Elle disait que dans l'éducation (ça parle d'éducation des enfants mais ça a à voir là), il y a deux pôles qui sont celui de la sécurité de la personne dont il s'agit : donc en l'occurrence, elle dit s'occuper de « l'intendance », c'est-à-dire qu'il y ait à manger, que la maison soit propre, tout ce qui est de l'intendance. Et puis il y a : « Foutez la paix à vos enfants ».

Je pense que c'est très important qu'il y ait des moments où on n'ait pas le regard sur ce qu'ils traversent, sur ce qu'ils vivent avec d'autres gens, au milieu de ce cursus et qu'ils sortent pendant un temps précis de cet endroit où ils sont (mine de rien) quand même sous notre regard. Sur le plan politique, je n'ai pas besoin de faire un dessin pour expliquer ce que ça représente et sur le plan intérieur je pense que c'est ça.

Et c'est phénoménal le bien que ça fait et le soulagement que c'est pour eux de pas avoir ces paires de yeux qui regardent comment ils vont. Ils sont dans des endroits où les gens s'en foutent de comment ils vont et ils vont très bien du coup. C'est comme quand, vous savez, on confie son enfant à une voisine et elle vous dit : « Il a été adorable ». C'est ce phénomène-là. Puis l'enfant il a pris deux centimètres... Mais l'enfant il a aussi besoin du moment où il est l'objet de toutes les attentions. Je pense qu'il y a aussi un moment où il faut foutre la paix aux gens de temps en temps. Même avec les meilleures intentions du monde, l'attention, il faut la relâcher. Il y a un moment où elle s'autodétruit quoi ; puis même pour moi, le fait qu'ils s'en aillent, c'est bien.

Oui c'est une façon de négocier de l'intérieur ce virage de la sortie.

C'est se rappeler qu'on est là pour qu'ils partent.

Un des projets que vous avez aussi lancé, c'est le fait que des auteurs contemporains circulent dans l'école.

Oui, c'est un peu boîteux, mais ça vient. C'est un peu boîteux parce qu'il devait y en avoir deux par promotion et là, il y en a un par promotion. Par contre, ce qui est rigolo, c'est qu'il y a des projets où on n'avait pas prévu que ce serait un auteur qui écrirait, comme David Lescot, l'année dernière, et par contre, ça s'est fait. Donc il y a un côté où ça patine et il y a un côté où c'est plus que prévu : c'est rigolo.

Ça correspond assez bien aux tensions et aux surprises qui sont propres aux écoles d'art : c'est qu'il y a des choses qu'on a imaginées et qui n'existent pas et...

...Et ça c'est le côté très chouette de diriger un endroit comme ça. Je pense que pour diriger un endroit comme ça, il faut aimer être surpris. Enfin, il faut aimer passer des heures à préparer un truc et qui ne se passe pas comme ça (mais qui est super aussi parce qu'on y a passé des heures). Et ça c'est typique pour les auteurs : on met en place un truc et puis hop ! Mais ça se fait donc c'est quand même le principal : c'est-à-dire qu'il y a des gens qui rêvent avec des mots les acteurs qui sont là. C'est tout ce qu'on demande.

Dans ce que j'ai pu observer, il y a des choses qui m'ont rendue curieuse : par exemple, des mots et des façons de désigner les choses qui reviennent en cours d'interprétation comme celui de « réplique » et l'expression, « c'est la scène de untel », que j'ai pu entendre aussi en cours de chant...

En quelle année vous avez eu ça ?

En première année.

L'année dernière ?

Oui, l'année dernière...

Non...

Et une autre chose qui m'a intéressée c'était la transition entre les échauffements et le cours d'interprétation...

C'était un raté ça (d'après ce qu'ils m'ont dit) l'année dernière.

J'étais frappée de constater qu'entre le moment de l'échauffement et le moment de l'interprétation, le retour à la tenue vestimentaire civile était immédiat et obligatoire. Tout à l'heure, on a parlé d'éléments identitaires sur lesquels vous pouviez vous appuyer, est-ce qu'à l'inverse, il y a aussi des éléments identitaires, des habitudes, qui sont des zones franches difficiles à faire modifier parce qu'elles font comme partie de la structure ?

Oui, il y en a beaucoup, comme toute institution qui a une histoire et un patrimoine. C'est une force et c'est aussi des tics, c'est des faiblesses. Sur les deux exemples cités, le premier me fait réagir tout de suite ; le deuxième je pense que je ferai la même chose : donc je ne suis pas exempte de cette histoire. Il y a aussi des choses dont moi-même je suis prisonnière et je ne me verrais pas jouer Elvire en jogging : je me rhabillerais. Vous voyez ce que je veux dire ?

Après, le climat de confiance générale qui commence à venir (qui n'est pas encore complet) rend possible le fait de s'amuser de nos propres faiblesses (bien plus qu'un climat tendu). À partir de là, avec les gens qui sont en première ou en deuxième année, on a un refrain (qu'on a encore évoqué ce matin) qui est : « Ne devenez pas des élèves du Conservatoire ». On est à l'affût de déjouer cette fatalité et je pense que c'est bien si on le fait de manière amusée. Et je leur dis : « Ne me laissez pas devenir directrice du Conservatoire, ne rentrons pas dans nos cases ». Et en même temps, on y est et c'est très bien.

C'est comme ces fauteuils si vous voulez (*elle désigne les fauteuils de son bureau*) : je n'ai pas envie de les enlever. J'ai enlevé le bureau, j'ai enlevé des tas de choses. Mais voilà, c'est bien aussi, il y a de la place pour tout. Mais c'est un peu l'image de ça : le théâtre il est comme ça, je ne vais pas le détruire. Il est magnifique ce théâtre à l'italienne rouge et or !

Une dernière question que tout le monde a dû vous poser : vous êtes la première femme à la tête de cette institution, qu'est-ce que cela représente pour vous ? La question de la parité (des attentes qu'on a par rapport aux hommes et aux femmes) est une question que j'ai pu évoquer avec Caroline Marcadé : quelle place celle-ci a-t-elle dans votre projet pédagogique et dans la gestion de cette école ?

Très peu en vérité ; sauf, je dirais que globalement l'objectif de ne pas être une victime en tant que femme, en tant qu'arabe, en tant qu'homosexuel, jamais une victime. Donc ça, ça vient là-dedans : mais je dirais que c'est un propos qui s'adresse globalement à toutes les minorités (ou à toutes les minorités opprimées dont nous faisons partie). Donc ne pas être objet ; c'est un sujet féminin.

Le travail se fait de lui-même en fait, tout le monde me l'a dit : les scènes que passent les jeunes femmes au concours ne sont plus les mêmes depuis que je suis là. Et je n'ai rien demandé. Mais ce ne sont plus les mêmes. Elles ne se mettent pas toutes nues, elles ne pleurent pas, elles ne se font pas tabasser : elles ont arrêté de faire ça. La première année, il y en avait encore, mais là, c'est fini : c'est fini et je n'ai rien dit. Enfin j'ai dit une fois dans un colloque, « fffffff » (*elle soupire*) et ça s'est arrêté : c'est comme d'intégrer le fait que ce n'est pas la peine de rentrer dans cette case-là, que ce n'est pas utile, que ce n'est pas ce qu'on attend d'elles. C'est une forme de confiance qu'elles ont, de se dire : « A priori ça ne doit pas être l'ambiance ». Elles misent plus sur leur talent, leur intelligence et leur travail et puis voilà : elles ont raison. Et moi, je suis sensible à la beauté des femmes comme n'importe quel homme : je suis sensible à la beauté des hommes, à la beauté des femmes. C'est complètement impossible de dire que la présence sur scène ne compte pas : faut être fou pour dire ça... Enfin, on est face à des acteurs et des actrices ! Après, la beauté c'est très large : vous verriez la tête des première année... Je suis contente que vous les voyiez. Le sens de la beauté est large.

Après moi, je n'y pense plus ; mais j'ai une petite piqure de rappel quand je me retrouve dans des sphères où on est deux femmes sur vingt : j'ai monté d'un étage dans la hiérarchie du pouvoir (je suis plus près du président de la République puisque c'est lui qui me nomme). Il y a l'étage où j'étais avant (où il commençait à y avoir quelques femmes) ; à l'étage où je suis là, il n'y en a pas. Donc je me dis, toute ma vie je vais me retrouver... Non mais c'est rigolo : là, on était quatorze, et j'étais la seule femme et je me suis dit : « C'est comme il y a... » — là je vais avoir quarante-neuf ans je crois — j'avais dix-neuf ans c'était ça, j'en ai quarante-neuf et je suis à un autre endroit et le terrain, j'ai l'impression de défricher le truc : vous voyez ce que je veux dire ? Et d'arriver à chaque fois : « Mais elles sont où les copines ? ». Et ça, sur le plan personnel, je ne l'explique pas. Je le saurai un jour mais je ne me l'explique pas. Après, j'essaye de pas culpabiliser ou de trop compliquer cette affaire, vous voyez ? Je me dis : « Tu y es, tu y es. Donc vas-y, avance ». Mais je ne comprends pas pourquoi moi, pourquoi je me suis retrouvée... J'avais trente-deux ans quand j'ai été nommée directrice d'un centre dramatique : j'étais la première. J'ai été la première femme du coup à déposer un congé maternité, puis un deuxième : c'était la révolution, mais moi, je ne comprenais pas en fait. J'avançais. Et en fait quand j'ai candidaté ici (ça paraît invraisemblable), mais je n'y ai absolument pas pensé (au fait qu'il n'y avait eu que des hommes) : ce n'était pas une question. J'y ai pensé et j'ai été très émue pour ma mère (qui n'est plus là), qui était une petite bretonne qui a eu sa bourse, qui a préparé l'ENS, qui a intégré l'ENS, qui est arrivée Gare Montparnasse avec son petit sac avec sa bourse et qui a eu l'agreg et qui a été directrice de lycée. Elle est née en 1920 ma mère ; elle m'a eu à quarante-six ans donc on avait un décalage de quarante-six ans. C'était une réelle héroïne : c'est-à-dire là, il n'y en avait pas, il n'y avait personne de chez personne. Mais voilà après, moi, j'ai trois sœurs qui sont des personnes exceptionnelles (bien plus intelligentes que moi), qui ont bac plus cinq, plus six, plus trente... et qui rament comme des bêtes et qui sont pas du tout à cet endroit-là de décision et d'action : qui ont beaucoup pris le monde dans la gueule. J'ai un vrai bug, un vrai blanc. Il n'y a sûrement pas d'explications (à part le fait d'avoir reçu au départ une espèce de confiance). Je pense que j'ai reçu de

mes parents (et plus particulièrement de mon père, mais de mes deux parents malgré tout), un sentiment de confiance en moi-même, qui n'est pas (en tout cas je l'espère) de l'arrogance. J'espère vraiment ne pas être comme ça et je ne crois pas. Parce qu'arrogant, c'est quand on a dû batailler un peu pour croire en soi et en fait, moi c'est pire que l'arrogance : je n'ai pas du tout peur de me tromper, parce que j'accepte très bien de me tromper.

Ce qui a nourri aussi cette monomanie dont vous parliez tout à l'heure et que l'on peut appeler vocation.

Ouais. Puisque j'ai toujours décrit... Parce qu'on en parle beaucoup avec mes enfants : parce qu'elles sont à un moment dans leur vie où elles choisissent ce qu'elles veulent faire dans la vie. Et je suis souvent très démunie parce que moi, je n'ai rien choisi : je veux dire, j'ai fait du théâtre j'avais dix ans et c'est le jour de ma naissance quoi ! Et après, il n'a pas pu être envisagé autre chose : je ne pouvais pas vivre dans le monde autrement qu'avec ça. Donc si c'est une question de survie personnelle, la question ne se pose pas.

Il y a eu toute une période de ma vie où j'ai été très encensée par la presse et tout ça ; il y a aussi une période où j'ai été très massacrée et ça, je m'en remets très bien : c'est le truc de la reconnaissance sans grand effort, c'est pas un moteur. C'est ça qui est bizarre du coup : de se retrouver à des postes comme ça quand ce n'est pas un moteur. J'ai de la chance je crois... Parce que là, c'est typique ! Le type, ce Michel Orier, je l'avais croisé une fois dans ma vie : un mec que je ne connais pas quoi. C'est quand même drôle... Et lui non plus. D'ailleurs, je lui ai demandé, je lui ai dit : « Mais pourquoi moi ? », il me dit : « Mais parce que ». Ne cherchons pas à comprendre.

Et c'est un élément précieux à transmettre à ces jeunes gens qui sont au cœur de l'institution et pour lesquels ce désir de reconnaissance publique est une vraie question.

Mais ils m'interrogent très souvent là-dessus : de toute façon ils m'interrogent beaucoup sur moi, c'est rigolo. C'est le côté tante ou je ne sais pas quoi, marraine (ce que je perdrais si j'étais prof) : c'est pas mal ça, j'ai pas de statut hiérarchique à ce niveau-là avec eux. Je fais tourner cette école et c'est pas mal ça ; mais ils m'interrogent beaucoup là-dessus, oui.

Et en tout cas, ce qui est bien quand ils m'interrogent, c'est que moi, j'ai eu une vie professionnelle très, très heureuse : ça c'est pas mal. J'ai aimé les hauts, les bas : j'ai tout aimé. J'ai tout choisi, j'ai tout aimé. Et vraiment, ce n'est pas bidon : donc ça c'est bien, de se dire que pour eux c'est possible.

Et on parle beaucoup d' « acteur-créateur ». Cette capacité à choisir et à tout aimer serait une dimension importante du parcours d'un « acteur-créateur » ?

Oui, être fier de ses choix. Piccoli il dit ça : « Je suis fier de tous les films que j'ai fait, y compris les navets, et surtout des navets ». Moi, j'adore ce truc, parce que ça, faut être vraiment courageux pour faire des trucs vraiment pourris : j'adore.

TNS

Entretien avec Julie Brochen

Julie Brochen rentre au Conservatoire national d'art dramatique en 1991 avec déjà le désir (et l'intention) de mettre en scène : à l'époque, aucune formation consacrée à cet art n'existe encore et faire l'expérience du plateau demeure la voie la plus évidente pour ensuite le regarder depuis la salle. « J'ai eu le choc, enfin, la découverte d'être appelée au plateau », témoigne Julie Brochen.

Elle fonde sa compagnie, Les Compagnons de jeu, en 1993 (encore élève au Conservatoire) avec laquelle elle met en scène de nombreux spectacles (dont des opéras). En tant que comédienne, elle joue sous la direction de Thomas Litli, Xavier Legrand, Michel Spinosa, Jalil Lespert, Paul Vecchiali, Joël Abecassis, Hélène Angele, Louise Thermes, Andrzej Zulawski et Olivier Assayas. De 2002 à 2008, elle dirige le théâtre de l'Aquarium avant d'être nommée, en 2008, à la tête du TNS et de son école pour succéder à Stéphane Braunschweig. « L'appel du TNS était irrésistible parce que c'est un outil de théâtre absolument magnifique », raconte Julie Brochen. Mais à l'issue de son premier mandat, la metteuse en scène n'est pas renouvelée à ce poste : s'en suivront des péripéties (relayées par la presse³⁰) autour de son départ.

Lors de mes premiers séjours au TNS, je croise la directrice à plusieurs reprises dans les couloirs, toujours extrêmement affairée. Je lui propose cet entretien en septembre 2015, un an après la prise de fonction de son successeur, Stanislas Nordey : elle répond promptement et nous nous retrouvons à Paris pour revenir sur son parcours et son expérience de directrice de ce « théâtre-école ».

Mercredi 30 septembre 2015, café du square Trousseau, Paris

Durée de l'entretien : 1h51

D'abord, je voulais vous interroger sur votre parcours et sur ce qui, à l'intérieur de ce parcours, vous a conduite à la pédagogie et a motivé votre candidature à ce poste de directrice du TNS (et du coup, de son école).

Elle est toute simple. En fait, moi, j'ai fait des études de lettres et de philosophie, puis j'ai passé le concours du Conservatoire national supérieur de Paris. Dans ce Conservatoire, j'ai commencé à imaginer une compagnie de théâtre avec laquelle j'ai travaillé une dizaine d'années ; puis, j'ai été nommée au théâtre de l'Aquarium où je suis restée huit ans et où j'ai installé ma compagnie ; dans cette période-là, le ministère a fait appel à moi pour que je candidate. Je ne suis pas allée toute seule, de mon fait, c'est eux qui m'y ont envoyée : mais c'est vrai que l'appel du TNS était irrésistible parce que c'est un outil de théâtre absolument magnifique et que son école était une école qui m'attirait beaucoup. Je pense qu'une école dans un théâtre (c'est comme la régie haute de Chaillot au moment d'Antoine Vitez), c'est un poumon de recherche, d'oxygène, je ne dirais pas de nouveauté, mais de remise en question permanente, c'est-à-dire qu'une école de théâtre n'a pas de fin. Quand on commence à travailler, on peut apprendre des techniques, on peut avoir des apprentissages ; très clairement, on peut apprendre à se servir d'un jeu d'orgues, on peut apprendre à se servir d'un plateau, d'une machinerie, savoir comment se passe un théâtre, des règles de sécurité... Beaucoup de choses s'apprennent, mais l'art théâtral est une chose qui s'expérimente et qui se vit au quotidien : une sorte, pour moi, de pratique.

³⁰ Voir Armelle Hélot, « Julie Brochen ou la mauvaise comédie du pouvoir », *Le Figaro*, 01/09/14, <http://www.lefigaro.fr/theatre/2014/09/01/03003-20140901ARTFIG00256-julie-brochen-ou-la-mauvaise-comedie-du-pouvoir.php>, consulté en juillet 2017.

À partir du moment où j'ai commencé à la découvrir - j'ai commencé d'ailleurs à la découvrir en tant que spectatrice de théâtre avant d'être actrice de ma propre vie théâtrale -, quand je suis arrivée au Conservatoire, j'ai eu le choc, enfin, la découverte d'être appelée au plateau (alors que j'étais plutôt, dans ma tête, partie pour regarder le plateau de la salle, ou en tout cas de l'observer). J'avais déjà envie de m'atteler à la mise en scène mais sans savoir trop pourquoi parce que j'étais très jeune et que j'étais juste absolument fascinée par les répétitions (par le processus des répétitions) et donc j'avais cherché à cette époque une école de mise en scène (qui n'existait pas vraiment). Il y avait un projet de Jean-Pierre Vincent au Français (quand il était administrateur du Français) : j'avais pu avoir un entretien avec lui et il m'avait dit que c'était un de ses projets (parce que ça existait en Allemagne mais que ça n'existait pas en France ou en tout cas en Europe comme le modèle Allemand), et donc il m'a conseillé lui-même de préparer le Conservatoire : c'est pour ça que je suis entrée au Conservatoire, c'est pour ça que, par le plateau, je suis revenue après à cet intérêt qui reste planté en moi mais qui a été irrigué depuis par le jeu, par l'interprétation et par la direction d'acteur que j'ai appris par le plateau.

Donc cette formation permanente fait partie totalement de mon envie de créer, elle accompagne complètement mes histoires théâtrales et je dois dire que les émotions les plus vives que j'ai eues ces vingt-cinq dernières années sont des émotions que j'ai eues à l'école, c'est-à-dire ce que ce que j'ai vécu au Conservatoire et ce que j'ai revécu grâce aux élèves du TNS : c'est des moments un peu hors du temps parce qu'on n'est pas dans une logique de production. Du coup, les rêves les plus immenses ou en tout cas les périls, les défis, sont possibles, y compris par exemple le fait d'imaginer qu'on puisse jouer à mille une pièce, ou à une seule une pièce de mille, de jouer des rôles d'homme quand on est une femme, de jouer des rôles de femme quand on est un homme, de jouer des personnes âgées, etc. Parce que c'est un lieu de création pure, ça irrigue totalement : moi ça m'a irriguée, ça m'a remise en question et le dialogue avec les élèves a toujours été très, très fertile.

À l'époque où vous étiez élève au Conservatoire (1991-1994), quelle place avaient les disciplines non-théâtrales dans l'enseignement ? Comment les avez-vous traversées, quels souvenirs en avez-vous gardé et dans quelle mesure ces disciplines vous ont-elles accompagnée dans votre parcours artistique ?

Alors déjà les disciplines non-théâtrales, pour moi, il faut les définir parce que je sais pas lesquelles c'est : c'est-à-dire que le travail de la voix, le travail du corps, de la concentration, peut passer par le tir à l'arc comme il peut passer par, je ne sais pas... Toutes les propositions qu'on avait (y compris l'apprentissage de la langue anglaise) étaient pour moi partie prenante totalement de l'art théâtral.

Alors, c'est curieux, parce que les disciplines techniques ou spécifiques, c'est le matin généralement : c'est l'endroit où on est le plus vif, le plus énergique (parce que le soir c'est beaucoup plus dur quand on se tape des journées — ils ont des emplois du temps chargés les élèves, dans les écoles nationales — donc le soir, il faut avoir l'énergie pour tenir). Il faut aussi pouvoir bien s'alimenter, ce qui était un gros débat au TNS parce qu'on ne pouvait plus les accompagner financièrement : le repas du midi était le seul endroit où l'on préservait un petit peu d'accompagnement. J'étais très soucieuse de leur santé, de leur capacité à affronter ce qu'on leur demandait (ce qui était énorme). Il y avait des moments, ils réclamaient et ça, on n'arrivait pas à le dégager : du temps de rien où tout d'un coup on laisse reposer. Ils se mobilisent pendant x semaines et après ils enchaînent avec un week-end de battement (au lieu d'avoir une semaine, deux semaines voire un mois, pour y repenser, pour faire mûrir les choses). C'est un vrai problème ; bon, après, quand on dégageait du temps, ils réclamaient d'avoir d'autres intervenants, enfin c'était un problème un peu épineux.

En tous cas, les disciplines que j'ai eues au conservatoire, je m'y suis inscrite d'une façon assez farouche et peut-être trop volontaire (parce qu'on ne peut pas tout faire bien) : la problématique du

choix... Mais quand on a trois ans, qu'on n'a pas des parents qui puissent subvenir à mes besoins d'étudiante (il fallait que je travaille en dehors) et que j'arrivais dans une école où on me proposait des cours gratuits, c'était formidable ! Du coup, je me suis inscrite absolument à tout ce que je pouvais (dans la limite de mes forces mais bon, je les oubliais au passage parce que j'allais au bout de ce que je pouvais) : donc j'ai fait de l'équitation, j'ai fait de l'anglais, j'ai fait de la danse évidemment, du chant. Il y avait des disciplines dites obligatoires à l'époque (sous [Jean-Pierre] Miquel) ; il y avait tous les cours de [Michel] Bernardy, les cours de Jean-Pierre Romond sur la phonation-respiration, sur la symbolique qui étaient « obligatoires » : ça n'était pas des cours annexes comme les cours de dramaturgie de Bernard Dort (qui étaient absolument géniaux — j'étais très contente d'être une des dernières générations à l'avoir comme prof, ça a été fantastique). Après, on a croisé [Robert] Abirached ; moi j'ai pu continuer mes études de philo et puis d'études théâtrales grâce à Abirached d'ailleurs, en mêlant un peu tout ça, parce qu'il fallait que je trouve un endroit de cohérence pour commencer à tisser mon chemin, il fallait que j'arrive à réunir tous ces flux et trouver un axe de recherche. Et cet axe, je l'ai trouvé grâce au Conservatoire en mobilisant mon énergie à travailler l'art théâtral avec mes compagnons en direction d'acteur et en mise en scène, et moi-même en jouant. Il y avait une sorte d'ambivalence qui m'allait très bien — ce pourquoi je suis allée à l'Aquarium — et j'ai creusé cette scission-là, que j'ai retrouvée de façon épanouie dans un outil magnifique et dans cette école incroyable, parce que cette école, contrairement au Conservatoire, permet des formations différentes de tous les corps de métiers, ce que nous n'avions pas au Conservatoire. Mais ne l'ayant pas au conservatoire, on le demandait. Par exemple, en première année avec Jean-Pierre Miquel, je me souviens avoir réclamé un stage de manipulation de la marionnette, un stage d'apprentissage du jeu d'orgue et de savoir-faire des lumières (de technique) ; alors c'est vrai que le cursus au TNS est beaucoup plus approfondi et qu'on peut, en régie, passer un BTS en première année et avoir une habilitation électrique (je sais qu'il y a deux élèves metteurs en scène l'année avant mon départ qui ont demandé à passer l'habilitation électrique et à avoir la formation de sécurité, ce qui est rarissime et ce qui devrait être commun, parce que quand on est livré, comme eux, dans des conditions un peu spartiates dans des squats qu'on transforme en théâtre, on le sait bien, les conditions de sécurités ne sont pas bonnes. Tout comme à l'Aquarium, les conditions de sécurité n'étaient vraiment pas bonnes, donc avoir une vigilance, ou un apprentissage administratif comme c'est le cas à l'ENSATT (d'avoir une formation formidable de « régisseur général » potentiel à l'issue du TNS, c'est une chance et pour les élèves et pour l'école en général parce que ça permet aussi une autonomie des équipes) : en troisième année, on les formait à être autonomes et à faire des spectacles entre eux, et ça, c'est formidable. En plus, ils ont un outil que nous n'avait pas au Conservatoire : donc moi j'étais un peu en extase quand je suis arrivée à la direction de cette école, en me disant, si on avait eu ces locaux et cette capacité technique et ces scénographes à disposition, on aurait travaillé comme des fous ! Et en même temps, j'ai reconsidéré ça parce qu'on se dit toujours, si on avait eu... Ce qu'on avait pas était une force aussi, c'est-à-dire que le principe de l'école, ce n'est pas forcément d'avoir trop : c'est de creuser la curiosité, l'intérêt et la vigueur de recherche, et ce qu'il y avait de formidable au Conservatoire, c'était finalement tout ce qu'on ne nous permettait pas d'avoir, parce que ça nous donnait une capacité de création, de formation, un esprit critique. Et puis, je me souviens, on se mobilisait et on trouvait des moyens de production, d'aller chercher des costumes alors qu'on n'en avait pas... Vraiment, le *Penthésilée* que j'ai monté avec mes collègues du JTN c'était sur cette force-là : j'avais travaillé avec Madeleine Marion sur *Penthésilée* au Conservatoire et c'est un projet que j'avais mûri depuis le Conservatoire et qui avait sa racine profondément inscrite dans l'école et dans mon apprentissage personnel, intime de l'école.

Après pour revenir à votre sujet, ce qui est intéressant, c'est de voir qui et comment définit ce qui est essentiel et ce qui est accessoire. Par exemple, l'art de la marionnette a toujours été pour moi très intéressant du point de vue de la direction d'acteur et pas seulement grâce à Kleist mais grâce à

beaucoup d'autres choses parce que c'est un révélateur de pas mal de choses : ça fait comprendre plein de choses. Ça fait comprendre Stanislavski aussi, c'est une façon d'appréhender le rapport de l'interprète et de son personnage mais d'une façon très précise, et j'ai eu cette initiation grâce à Alain Recoing et Madeleine Marion, qui avaient cette ouverture d'esprit sur la marionnette (que n'avait pas Jean-Pierre Miquel). Par exemple, sans lui jeter la pierre du tout, il considérait (et le ministère de la culture considérait avec lui d'ailleurs) que l'art de la marionnette était un art mineur. Le débat, là, dans les arts, c'est quels sont les arts mineurs et quels sont les arts majeurs ? Est-ce qu'il y a des rôles majeurs et des rôles mineurs ? Est-ce qu'il y a, comme dans les conservatoires de musique, une soliste et des orchestres ? Et est-ce qu'il y a des orchestres constitués de solistes ? Tout ça est très intéressant. Donc moi ce que j'ai pris et appris en me confrontant à des cours annexes, c'était le choix, la liberté de le faire : parce qu'il y avait encore une fois des cours obligatoires et des cours facultatifs, et dans les cours facultatifs, il y avait une expression de soi.

Ça, c'était très important : parce qu'une école de théâtre c'est (ou normalement, ça devrait être) un endroit où on rentre excellent et où on sort meilleur, où l'on arrive à expérimenter la palette de notre personne artistique déjà. C'est-à-dire que c'est déjà des artistes en arrivant : on n'apprend pas l'art ! Il y a déjà une sensibilité, il y a déjà une spécificité, une identité, une signature, il y a déjà... Je ne veux pas parler de style parce que les mots veulent dire des choses et il faut les manier avec précaution, mais il y a déjà quelque chose dans chacun en germe, en gestation. On ne sait pas ce qu'ils vont faire mais certains, en cours, faisaient des choses mais c'était... miraculeux ! Le TNS, moi, je l'ai raté deux fois avant d'avoir le Conservatoire : le malheur pour les élèves qui passent le concours c'est que, dans la section jeu, il y a beaucoup trop d'élèves et il n'y a que douze places, six garçons six filles : ce qui fait qu'il faut avoir l'unanimité pour rentrer, il faut avoir l'unanimité des voix et les personnes qui constituent les jurys ne sont jamais d'accord ! Alors mettre d'accord tous ces gens-là qui sont des grands professionnels et qui ont des affinités différentes, c'est un coup de force ! C'est-à-dire que c'est vraiment un concours difficile, très difficile, et en plus, avec un temps limité (avec un temps vraiment limité) donc il y a une chose qui tout à coup arrive, et qui s'impose : il y a une promesse, forte, claire, évidente presque, il y a des coups de cœur du jury. Et moi je me souviens de gens formidables, on était contents que la personne arrive dans l'école ! Après, on suit cette personne, on voit son parcours. Et c'est là où ça rejoint votre sujet : l'état d'esprit dans lequel cette personne rentre dans l'école.

Il y a des gens qui s'écroulent : qui n'ont pas du tout envisagé les choses comme elles sont et qui, après avoir été une promesse extraordinaire, se retrouvent à passer à côté de l'école. Il y en a d'autres qui stagnent. Et puis il y a des promesses qui se confirment et qui vont au-delà de nos espérances. Et par ailleurs, il y a des gens qui n'ont pas été des coups de cœur, qui sont rentrés parce qu'ils ont réuni les conditions d'unanimité mais pour des raisons de travail, de présence, de moment du concours, et qui se servent de l'école comme de la boîte à outils qu'elle est ; qui se transfigurent, qui mûrissent (parce que c'est des gens jeunes) et tout à coup, on voit l'éclosion de gens qu'on n'avait pas vus au départ à ce point et qui deviennent incontournables. Donc la promotion change énormément : on voit toutes sortes de paysages, de jardins et avec des surprises inouïes, inouïes ! Moi j'ai eu tous les cas de figure et c'est très très émouvant à chaque fois. Alors après, il y a des gens voraces qui s'esquintent la santé et qui (parce que, comme moi, ils veulent tout faire) se perdent des fois dans le labyrinthe de ce qui est proposé ; il y en a qui sont trop sélectifs au contraire et qui veulent ne se consacrer qu'à ça et qui ne veulent travailler qu'avec certaines personnes (et là aussi c'est un mauvais choix parce qu'on ne sait pas aussi tôt dans quelle mesure le cours, la parole qui nous est donnée va faire fructifier quelque chose). Ce n'est des fois pas immédiat. Il y a beaucoup de pédagogies différentes et je sais qu'il y a des gens qui sont immédiats : par exemple moi, je sais que Claude Régy a été immédiatement quelqu'un qui m'a plongée dans un bain d'eau bouillante. Avec Madeleine [Marion], c'est une initiation qui dure encore aujourd'hui, qui m'accompagne sur la durée de ma vie et qui, à mon avis, ne s'arrêtera jamais. Il y a des choses qui sont dans un souffle long, dans une endurance même et d'autres qui sont plus

immédiates. Et tout a une importance. Comme l'apprentissage des couleurs (j'imagine) avec les périodes d'un peintre : toutes les périodes de formation sont importantes.

Donc il fallait aussi, dans les apprentissages annexes, techniques, envisager les choses en synergie avec leurs fondamentaux que sont l'interprétation d'un texte pour les acteurs, la scénographie pour les scénographes... Il y avait quelque chose à trouver pour ouvrir leur recherche et pour que ça résonne aussi, pour ne pas faire une sorte de parcours incohérent, post-moderne. Il s'agissait de prendre en compte leurs affinités au départ : c'est pour ça qu'à chaque fois on réfléchissait les intervenants en fonction des promotions aussi, c'est-à-dire que les promotions influent sur l'école. On se disait : « Tiens ça serait bien qu'ils travaillent avec untel ou untel » et on allait ensuite chercher les meilleurs pour canaliser les énergies et voir aussi les évolutions entre la première et la troisième année. Qu'est-ce qu'il est bien de faire en première année : c'est les apprentissages de recherche, d'expérimentation. Ils ont travaillé avec des gens qui font vraiment des expériences théâtrales très particulières. Et puis, progressivement de les autonomiser avec leur propre recherche. On leur demandait aussi leurs desiderata pour croiser les artistes avec lesquels ils avaient envie de faire des projets.

En ce qui me concerne, il y avait un apprentissage physique qui, à mon avis, en France, pourrait être plus important (qui, en Italie par exemple, est plus accentué). La danse, quand on voit Pina Bausch, il y a des danseurs de Pina Bausch qui sont venus intervenir au TNS, c'est pas un cours de danse de salon ! C'est une initiation profonde de l'être au plateau avec le corps, de penser le corps, de le réfléchir comme une entité qui n'a pas besoin de parler pour exister, pour s'exprimer. Donc c'est contradictoire, la danse avec le théâtre. Et en même temps, si on ne l'utilise pas comme ça, ça n'est qu'une sorte de décorum ; on sait danser la valse et c'est très bien en soi mais on est plus au XIXe et on a plus besoin de danser la valse pour être engagé à la Comédie-Française. Moi j'ai rien contre la valse et le tango : j'adore ça ! Mais l'initiation du corps, c'est de découvrir et peut-être aussi de gérer les problèmes de scoliose, de les faire se gérer et de garder leur spécificité de corps, leur dessin : parce que c'est beau les corps tordus, les âmes tordues. Il ne s'agit pas de les soigner. Mais en travaillant de façon ardue le corps, la voix... Françoise Rondeleux³¹, c'est une des meilleures profs qui soient : c'est-à-dire que moi j'ai travaillé ma voix avec elle, c'était le hasard...

Au Conservatoire ?

Non parce qu'elle n'était pas au Conservatoire. Je suis allée la chercher. Le premier conseil de classe en première année a affolé Madeleine Marion pour dire que je devais changer de métier parce que je n'avais pas de voix. Donc le premier couperet est tombé ! Ils étaient durs de notre temps. Le premier conseil de classe qui a eu lieu, Madeleine est revenue affolée en disant que j'avais une voix blanche...

Ça aurait pu être un motif d'exclusion à l'époque ?

Non, je travaillais trop pour ça. Ils avaient exclu déjà des gens qui ne travaillaient pas : ils se le permettaient en première année, si on ne remplissait pas les espoirs du concours. Ils avaient viré quelqu'un donc ils nous le disaient comme une épée de Damoclès et on avait ce concours en milieu de première année (qui n'existe plus maintenant), où tout le jury se retrouvait pour regarder ce qu'on faisait et on avait une pression énorme pour voir comment on avait évolué en six mois ; et ils avaient dit que je n'avais pas de voix donc Madeleine était affolée parce qu'elle m'aimait bien... Elle m'avait envoyée chez Martine Viard, qui était le prof de chant des vitéziens, qui était une personne qui avait

³¹ Françoise Rondeleux a collaboré avec Julie Brochen sur plusieurs spectacles. Elle enseigne (quasiment en continu) au TNS depuis 1993. Voir « Il s'agit de faire accoucher des gens qui seraient castrés - entretiens avec François Rondeleux », Livret des annexes, p. 184-187.

travaillé avec Schwartzkopf. C'était des cours annexes en plus des cours du Conservatoire parce que la prof du Conservatoire (qui s'appelait Nicole Fallien — elle était à la Comédie Française), elle était adorable et gentille mais très très classique dans le mauvais sens du terme et elle n'allait pas du tout m'aider alors que Martine, elle formait les voix, elle les sortait, elle les dégageait, elle les plaçait en fait. Le problème de Martine c'est que c'était difficile de travailler avec elle, elle n'était pas facile, elle n'était pas simple : c'était une expérience en soi (pour ne pas dire autre chose). Donc j'ai atterri chez Françoise parce que je ne pouvais plus travailler avec Martine (c'était trop violent, trop difficile) et Françoise était le miracle d'être un excellent prof de chant sans la violence que j'avais subie chez Martine : donc j'ai trouvé là mon prof de chant depuis toujours. C'est-à-dire qu'après, je la retrouve au TNS (c'était le hasard). Elle a fait toutes mes créations depuis le Conservatoire, elle a fait toutes les directions musicales de tous mes spectacles parce qu'elle pourrait faire chanter les pierres ! Elle sait se servir de la tessiture de chacun. Elle dit pas : « Toi tu peux chanter, toi tu peux pas ». Tout le monde peut chanter et tout le monde peut partir de sa corde, de son instrument. Elle fait faire des choses aux élèves... Il y a des élèves qui n'avaient jamais chanté et qui, en un an, chantent du Ravel : c'est juste inimaginable ce qu'elle fait. C'est une magicienne de la voix ! Donc travailler avec elle, c'est une chance inouïe et c'est totalement au cœur de la profession d'acteur.

Alors après, est-ce que les cours de chant sont annexes ? Certains le croient, certains le pensent : moi je ne le pense pas. Moi, je pense que c'est fondamental, que c'est un cours de respiration en soi, c'est-à-dire qu'on ne respire pas de la même manière si on respire du ventre ou si on respire de la gorge, on ne se fait pas mal de la même façon quand on tombe : quand on tombe dans la rue, si on chante, on ne se fait pas mal. C'est aussi un apprentissage de comment être bien, comment vivre bien ce métier (qui est un métier violent et qui peut être douloureux, dans lequel on peut s'esquinter la santé). Quand on a des profs comme ça, on est plus forts, on tombe malade rarement, c'est un apprentissage citoyen : l'école et les apprentissages dits « annexes » sont un apprentissage de l'état d'esprit.

Il y a eu un moment – c'est une anecdote mais elle vaut son pesant d'or par rapport à votre sujet – au concours : on se réunit tous au TNS et il y avait quelqu'un qui était très bien placé dans le premier vote (il lui manquait une seule voix mais il était très très bien placé et il pouvait rentrer sans aucun problème). Arrive le moment où l'on débat (parce qu'il faut qu'on débattre et c'est très important qu'on se parle de nos priorités, de nos coups de cœur, de gens qui sont peut-être moins bien placés mais qu'on veut absolument voir dans l'école pour des raisons très intimes) : chacun a la parole et tout le monde s'écoute et après on revote. Et là, les professeurs du matin vont tous parler en disant : « Il n'est pas venu », « Il était en retard », « Il est parti avant la fin du cours » et on était atterrés... C'est-à-dire que tous les gens de l'après-midi (qui sont les metteurs en scène) n'avaient pas eu la même vision. Ils ont tous dit : « Moi je ne comprends pas... ». Et ça l'a empêché d'entrer. Donc c'est fondamental ! Après ça dépend des jurys, ça dépend de la direction de l'école mais pour moi, c'était rédhibitoire. J'ai dit : « Mais comment ça ! Mais il fallait le dire tout de suite, mais il est pas venu, il est arrivé en retard, il ne s'est pas excusé ? Mais comment c'est possible ? Le concours, ça dure une semaine : comment on peut se comporter comme ça ? » C'est idiot parce que ce garçon l'aurait su, il se serait rendu compte avec son habileté, il aurait fait attention dans la semaine (mais après, pendant l'année, dès qu'il serait entré dans l'école, il aurait été de la même manière cet opportuniste cherchant où aller pour avoir des points). Je pense qu'il y avait quelque chose du calcul et qui est un mauvais calcul, parce que j'ai écouté, moi, autant le prof de tai-chi que le prof de voix autant que les metteurs en scène : pour moi, ça avait le même poids, il n'y avait pas une demi voix et une double voix. Et la ponctualité, la rigueur par rapport au groupe avec lequel on travaille aussi, l'équité, me semblent être des choses à apprendre dans une école ou à avoir en arrivant ; mais si on ne les a pas en arrivant, il faut se confronter à ça parce que sinon, on ne les apprend nulle part ailleurs et ce métier a besoin d'une éthique de travail qui est ascétique parfois (et qui est très importante), que les musiciens ont mais que les acteurs n'ont pas

forcément. On range son costume : on voit, sur les tournages de cinéma, que les acteurs qui viennent du théâtre rangent leurs costumes sur les cintres, ne les laissent pas en boule. C'est idiot mais c'est le respect que l'on doit à la costumière. Et donc pour moi, ça c'est très important, c'est le b.a.-ba. C'est comme le vocabulaire au départ, l'alphabet : si on n'a pas ça, on peut difficilement apprendre autre chose.

Vous avez parlé d'accompagnement : de trajectoires d'élèves et d'accompagnement de ces trajectoires. L'une des difficultés et des richesses du TNS c'est aussi que le poste de direction est un poste multiple puisque c'est un poste de directeur du théâtre (donc de directeur de la programmation), de l'école, metteur en scène aussi et aussi directeur de la section des acteurs... Comment, à ce poste-là, les différentes fonctions et les différents cahiers des charges qui sont liés à ces fonctions se mêlent et comment cela s'organise ? Pendant votre direction, quels ont été les relais de cet accompagnement ? À un moment, Jean Jourdeuil a assuré un poste de conseiller pédagogique. En quoi cela consistait et est-ce qu'il y avait d'autres relais d'accompagnement ?

Il y avait un groupe de réflexion autour de Dominique Lecoyer³² et moi-même, avec l'équipe pédagogique de l'École, qui voyait Dominique régulièrement. C'est un long travail, très long travail. Déjà, d'appréhender le TNS en tant qu'entité, moi, j'ai mis cinq ans à le faire... Les deux premières années, je les ai observés avant d'essayer de changer ou de modifier quoi que ce soit. La première année, j'ai essayé de faire rentrer des acteurs permanents et puis, au bout d'un an, je leur ai dit : « On arrête ». Ils ont essuyé les plâtres. La troupe de comédiens permanents est arrivée la deuxième année : engager des acteurs permanents pour les créations c'est aussi une expérience qui était nouvelle pour moi (puisque j'avais une compagnie avec des acteurs qui étaient permanents mais qui étaient permittents puisqu'ils venaient pour les créations, ils n'étaient pas tous les jours là, mobilisés sur des tâches, ensemble). Pour que les gens s'entendent, pour que ça se passe bien, pour qu'il y ait une synergie, pour que chacun se trouve distribué dans mes créations, il fallait que j'arrive à trouver un accord entre eux, d'arriver à trouver même un accord entre les générations différentes : tout ça n'était pas simple. On se mobilise pour le théâtre d'abord (parce que c'est la plus grosse charge) et puis en faisant une programmation qui nous ressemble (et qui en même temps ressemble à ce qu'on croit avoir entendu des demandes, des volontés des attentes du public de Strasbourg - qui est un public très intelligent et amoureux du théâtre, qui a un esprit très ouvert sur les expériences théâtrales qu'on peut lui faire traverser).

Après, j'avais une vigilance de plus en plus grande à établir des passerelles avec l'école en me disant : « Puisqu'ils sont là, que l'école est dans le théâtre, il faut que certains des metteurs en scène formidables qui viennent dans la saison, s'ils viennent avec deux spectacles et restent un mois à Strasbourg, prolongent d'un autre mois pour faire une action dans l'école ». Donc je soumettais au metteur en scène que j'avais choisi dans la saison la possibilité de venir intervenir dans l'école et je bâtissais la saison de l'école avec une sorte de cohérence avec la saison du théâtre parce que ça permettait aux artistes d'être en résidence et aux jeunes acteurs et aux jeunes techniciens de se confronter à des spectacles qui étaient amenés par des metteurs en scène et à travailler en cours avec eux. Après, des affinités se sont créées entre eux et on les a fait revenir une deuxième année : et comme ça, il y a eu des promotions qui ont été plus ou moins accompagnées par Jean-Pierre Vincent, [Alain] Françon... Il y avait aussi, chez moi, une volonté (mais ça c'est parce que j'ai fait le Conservatoire et qu'on est attaché à ce qu'on a vécu et qu'on est forgé - non pas formaté, mais forgé - par ce qu'on a vécu)... Ce que j'aimais profondément au Conservatoire, c'est d'avoir un professeur référent et d'avoir une permanence sur une année : parce que c'est tellement important de pouvoir se

³² Dominique Lecoyer est directrice des études de l'école du TNS depuis 1993.

confronter soi-même à une même personne vu la difficulté de ce métier avec chacun qui dit une chose différente. Par exemple, quand je suis rentrée au Conservatoire, c'est Madeleine Marion qui m'a fait travailler Claudel et Racine (Antoine Vitez en parle très bien dans son bouquin sur l'école, c'est elle qui l'a initié à Claudel et Racine). Comme une comédienne extra qu'elle était, elle avait une manière à elle de dire les vers où elle faisait sonner les e muets ; elle avait une musicalité très lyrique, très vitézienne où les e muets étaient sonores. Dans un cours obligatoire, celui de Michel Bernardy, les e muets n'existaient pas dans la langue française et c'était une aberration ! Donc je passais d'une prof qui était mon prof référent avec qui je travaillais comme une dingue pour essayer de la satisfaire à un cours qui me disait que tout ce qu'elle disait, c'était des inepties. C'était très formateur d'être poussée déjà à faire un choix dans ce conflit d'intérêts-là.

Donc j'essayais de faire une saison à l'école avec ce conflit. Quand je leur ai proposé mon cours régulier, je ne me comportais pas du tout comme metteur en scène ou comme directrice d'école ou de théâtre : surtout pas. Mais comme ce référent que je leur proposais d'avoir sur la durée. J'ai proposé ça aux acteurs permanents aussi pour qu'ils aient des points de référence permanents.

Qu'eux aussi enseignent sur ce créneau ?

Oui. Je disais aux élèves : « Profitez de cette permanence-là parce que si vous voulez travailler et retravailler inlassablement une même chose (comme il y a un temps de plateau très court quand on fait un stage de six semaines), là vous avez un an et si vous voulez travailler un rôle, faites-le dans la durée, faites-le et ne faites que ça. Avec nous, ne soyez pas dans une chose plus laborieuse ». Parce que j'avais besoin de ça ; pour moi le temps et l'inertie font partie de l'excitation et de la liberté des expériences vives. On peut capitaliser quand on a, comme ça, une sorte de poids. Et moi je voulais être ce poids pour eux, la permanence de quelqu'un qui est tout le temps là pour les suivre. Je l'avais eu moi avec Madeleine et Stuart [Seide] (que j'avais eu en deuxième année).

Et je voulais qu'ils se servent de nous autant qu'on se servait d'eux : que l'école soit un dialogue, un échange et pas un endroit où on reçoit un apprentissage du ciel. Ça, je n'y crois pas trop, le savoir pyramidal qui nous tombe dessus. Je pense que c'est un travail justement plus périphérique, plus difficile d'une certaine manière à raconter au ministère de la Culture et de l'Éducation nationale qui veulent nous rapprocher.

Comme référent, il y avait Jean Jourdeuil effectivement qui lui est un vrai homme de théâtre, il y avait Olivier Neveu qui est un universitaire, qui était vraiment partie prenante de toute la réflexion autour du rapprochement avec la fac. La convention qu'on avait rédigée était très bonne : elle a été dénoncée par la fac de Strasbourg (ce pourquoi on est partis à Nanterre à ce moment-là mais les termes de la convention étaient très bons parce que ça racontait la spécificité de l'école du théâtre du TNS). Le nouveau doyen de Strasbourg qui s'appelle Pierre Isler avait été prof de scénographie sous [Jean-Louis] Martinelli et avait une dent contre le TNS, il voulait nous faire rentrer dans les cases de la fac. Il n'était pas question de faire rentrer l'école du TNS dans les cases de la fac, il n'était pas question de faire rentrer la fac dans les cases du TNS : l'important c'était les aspérités et les différences de ces deux formations et qu'elles se rencontrent. Mais il n'était pas question pour moi, qui ai fait par exemple des études à la Sorbonne et à Nanterre, de dire qu'ils vont faire en un an un devoir de maîtrise qui est équivalent à un devoir de maîtrise qu'on fait à la fac : c'est pas équivalent... Il n'y a pas d'équivalence qui tienne. Et ça, c'est difficile de faire entendre ça, de faire entendre la spécificité. Une fois j'ai accueilli en première année un élève qui était agrégé, qui était je crois quatrième à l'agrégation et qui est une personne incroyable en section mise en scène. Et à côté, j'avais un acteur qui n'avait pas eu le bac, qui avait eu une dérogation, (ce qui est encore possible aujourd'hui mais qui ne va bientôt plus l'être longtemps avec le LMD — on est obligé d'avoir une équivalence de bac maintenant et si on ne l'a pas, on ne peut pas passer le concours). Moi, je continue à penser qu'il faut

pouvoir passer ce concours sans avoir le bac parce qu'il y a des gens qui sont en échec scolaire absolu et qui tout à coup renouent avec les études grâce à ce concours. C'est rare mais il y en a : Nada Strancar qui est une des meilleures actrices françaises n'avait pas le bac, il faut le savoir. Et elle a été prof (et elle est prof au Conservatoire) et elle a été la première à se scandaliser de ça quand j'étais membre du jury du concours. Je me souviens des colères de Nada disant : « Mais enfin c'est incroyable, il faut absolument garder cette dérogation » : donc moi je suis totalement convaincue de ça, totalement. Mais il y a un jeune agrégé puissant sur le même banc que quelqu'un qui n'a pas le bac et il faut trouver leur point de rencontre et c'est tout le corps professoral qui devait se charger de cette ambition-là (qui est une ambition théâtrale, parce que le théâtre est une recherche permanente et une utopie — c'est un processus, pas un résultat, on ne cherchait pas à donner des notes).

Pour en revenir à la tâche du TNS, je faisais la saison du théâtre d'abord, c'était vraiment la chose la plus compliquée, puis la saison de l'école (que j'essayais de rendre de plus en plus cohérente avec cette saison) : donc il fallait travailler en amont parce qu'il fallait avoir de plus en plus d'avance. Les saisons se passent maintenant deux ans à l'avance donc il fallait que j'arrive à bloquer des metteurs en scène suffisamment tôt pour que je sois sûre que les élèves les aient. Il fallait appeler les artistes de plus en plus tôt pour être sûre qu'ils se dégagent du temps. Et puis après, ce cours que j'ai donné était pour moi difficile à tenir parce que, honnêtement, il aurait fallu que je sois multipliée par trois pour assumer la tâche qui m'incombait tous les jours ; mais je n'arrivais pas à ne pas le faire parce que c'était pour moi, ce pourquoi j'étais là.

Et comme on est amenés dans ces grosses maisons à passer 85 % de notre temps à des problèmes administratifs, de gestion, à des problèmes politiques (*énorme soupir*)... C'est catastrophique le temps qu'on passe à perdre son temps avec une mauvaise gestion... Enfin, une mauvaise gestion, on a plutôt bien géré les choses mais parce qu'on y a passé tellement de temps ! Je passais 85 % de mon temps à ne pas faire de théâtre et à m'occuper de questions qui avaient leur importance — je ne dis pas que ça n'avait pas d'importance — mais la moitié du temps aurait suffi si on nous avait laissés libres. Les indicateurs ministériels se sont mis à doubler voire à tripler avec un cahier des charges qui augmentait, avec des subventions qui étaient rognées et tout ça nous mettait sur une ligne de flottaison, comme si on était sur un bateau et qu'on nous mettait une tempête et en plus un siphon et en plus une cale qui se perce et en plus des rats dans la cale : il y a un moment où on ne pouvait plus prendre du plaisir à faire cette navigation. Donc le plaisir que j'avais, c'était les élèves, ça c'était mon endroit d'intime lien avec le plateau, que j'avais aussi quand je répétais mes créations (mais on a réduit pour des questions économiques à cinq semaines de répétition alors que c'était normalement huit minimum, donc on répétait en cinq semaines). Il y a eu un moment où on a répété *Liquidation* en une semaine et en même temps on tournait un film, le *Dom Juan* (on l'a repris pour une tournée) ; et on a tourné le film dans la semaine et le tournage a été nos répétitions donc c'était comprimé parce qu'on ne pouvait plus rien faire sous peine de se faire taper sur les doigts. Du coup, pour moi, le temps de création était réparti entre mes créations et les élèves.

Avec le premier groupe, le groupe 39, j'ai expérimenté — je me suis fait aussi pas mal d'ennemis en faisant ça, c'était une expérience très douloureuse pour moi parce que je pensais que tout le monde allait être très content de ça et les seuls qui ont été contents, c'est les élèves qui l'ont fait et les acteurs aussi — j'ai réuni les acteurs permanents et les élèves du groupe 39 qui étaient en fin de troisième année pour faire un *Dom Juan* et j'ai donné les rôles de Dom Juan et de Sganarelle à des élèves sortants (ce qui était problématique pour les acteurs permanents qui voulaient faire Dom Juan et qui se sont retrouvés en Dom Carlos — ils n'étaient pas contents). Mais le spectacle était magnifique et moi, c'est ce spectacle-là que je voulais faire. Je trouvais ça symboliquement magnifique de permettre à des sortants de rentrer dans la troupe par un spectacle qui ne soit pas un spectacle d'école mais qui soit un spectacle affirmé comme étant un spectacle du TNS, programmé dans la saison. Pour le jeune homme

qui a fait Dom Juan (c'était son premier spectacle, il avait vingt-quatre ans)... J'ai hésité parce que c'était une pression énorme sur lui.

Et qu'est-ce qui a été critiqué ?

J'ai proposé, pour être juste, le *Dom Juan* à tout le monde, toute la promotion. Ça a scindé le groupe en deux : ceux qui ont dit oui, ceux qui ont dit non... Moi je me souviens au Conservatoire, on nous demandait des fois d'être élèves stagiaires à la Comédie-Française et de participer à des spectacles pro et pour moi c'était génial, c'était extraordinaire de faire ça, c'était une expérience. Eux ont dit : « Oui mais alors... », certains ont cherché de mauvaises raisons disant : « C'est parce qu'économiquement, on fait des économies parce qu'on nous paye moins, on nous paye pas, on prend le pain des intermittents, si vous avez besoin d'acteurs, il faut aller les chercher », enfin des choses qui n'étaient pas du tout... J'aurais pu effectivement aller chercher des acteurs, ce n'était pas ça le problème du tout : c'était un risque de faire ça, ce n'était pas du tout une tentation, une tentative malhonnête pour moi de récupérer de l'argent, vraiment pas. Mais donc il y en a certains qui ont dit non donc moi j'ai laissé libre, j'ai pris ceux qui ont dit oui, ça a créé un dégât entre ceux qui ont dit oui et ceux qui ont dit non, forcément, parce que c'était une sacrée chance de faire le spectacle donc ceux qui ont dit non ont dû se targuer d'avoir eu raison de dire non et puis les techniciens ont dit non aussi. Et pour moi, accompagner un spectacle en création, c'est une formation formidable et ça permet aussi de trouver des assistants : l'éclairagiste par exemple, avait besoin d'assistants et a donné du travail à ces jeunes gens, il n'avait pas à les rencontrer sur les bancs d'une école et à dire « pourquoi pas... », là ils avaient une vraie expérience.

Donc ça a créé un débat dans l'école en disant : « C'est bien qu'il y ait des passerelles entre l'école et le théâtre mais il faut que ça reste des passerelles et que chaque chose soit bien définie ». Moi, j'aimais bien que les frontières soient définies : il ne s'agissait pas de faire jouer des rôles aux élèves... Je n'étais pas irresponsable, je ne pense pas ; mais j'avais envie de faire se croiser les choses vraiment et pas d'une façon juste dans la parole. Je voulais que mes actes soient proches de ma volonté et je voulais que l'école fasse partie totalement intégrante de mon désir d'être au TNS. Les deux choses qui m'ont appelée au TNS, c'est la troupe et l'école : donc je voulais concilier ça en proposant ce *Dom Juan*.

Ce n'était pas sous la forme du bénévolat ?

Non, non, non, ils ont été payés... Enfin, on ne peut payer les gens en formation qu'avec... C'est la convention collective, il y a un alinéa qu'on a retrouvé. C'est l'administrateur de l'époque qui a dit : « On peut les payer à cet endroit-là », qui n'était pas un salaire mirobolant mais qui était un salaire d'élève stagiaire. Ils ne sont pas salariés, ils sont élèves-stagiaires parce qu'ils sont en cours de formation, mais ce n'était pas du tout un argument économique pour payer moins cher du tout, je vous assure, ça n'avait rien à voir. Par contre, ça a été très critiqué donc je me suis dit : « Peut-être que c'est une mauvaise idée d'initier ça ». Moi j'aurais été ravie... J'avais dit à toutes les filles qu'elles pouvaient jouer Elvire chaque soir : une Elvire différente avec une même robe, j'avais très envie de ça et comme je n'ai eu... que je ne dise pas de bêtise... Je n'ai eu qu'une élève metteuse en scène et une actrice, donc j'ai donné Elvire à une actrice de la troupe et l'élève a joué Charlotte. J'ai changé ma distribution, j'ai changé de projet en fonction des oui et des non. Mais c'est vrai que je ne voulais pas l'imposer : je voulais le proposer. J'étais étonnée de ne pas avoir plus de succès que ça, mais bon, c'est présomptueux de ma part.

Le TNS c'est donc bien ces contraintes, mais c'est aussi une identité qui perdure au fil des directions, au fil des âges. Vous êtes arrivée avec un projet pédagogique : dans quelle mesure celui-ci a rencontré et des appuis et des aspérités dans cette identité de l'école. Quel bilan faites-vous aujourd'hui par rapport à ces sept années de tentatives et de mise en place de votre projet ?

Au début, je vous l'ai dit, c'est deux ans d'observation. Après, c'est cinq ans de travail et de plus en plus de cohérence et de plaisir ; c'est-à-dire qu'au début, il y a des heurts, des incompréhensions, des malentendus, des fractures (qui sont plutôt institutionnelles) par rapport à la direction de l'école que je représentais, que j'incarnais. C'est compliqué d'être prof quand on est directeur sauf que, au Conservatoire, quand on est directeur, on ne peut être prof que d'une classe mais là, il n'y a qu'une classe donc on peut être prof de tous.

Moi ce que je ne voulais pas, c'était créer de différence, donc qu'ils aient tous accès à la même chance. Ça aussi c'est compliqué, parce que j'ai pu proposer à untel, tel ou tel travail et on me disait : « Mais pourquoi pas à tous ? ». Proposer à tous, c'est ne proposer à personne. Et moi ce que je voulais, c'est que chacun ait accès à quelque chose, mais pas à tout. C'est-à-dire je me disais, dans leur formation, ils auront le temps de faire une chose totalement avec moi. Par exemple, Anne et Mélissa qui sont les dernières à avoir travaillé avec moi - mais tous ont eu l'accès, l'opportunité de dire oui ou non d'ailleurs, d'accompagner en assistantat du début à la fin, un de mes spectacles, tous ont eu cette possibilité-là du début à la fin — mais c'est avec Anne et Mélissa que j'ai trouvé le plus de cohérence, d'harmonie, parce qu'on en parlait, j'avais acquis aussi une méthodologie que je n'avais pas forcément au début et puis, quand on arrive, il faut bien proposer et les choses ne sont pas forcément faciles à mettre en place mais après il y avait une sorte de... Le concours, je le faisais tous les ans, je faisais toutes les sections, toutes les étapes, donc j'avais une sorte d'expérience et de maturité que je n'avais pas en arrivant, c'est sûr. Comme je connaissais les individus qu'elles étaient, Mélissa qui a une personnalité littéraire très forte et à imaginer l'espace d'un roman toute seule, je lui ai proposé l'adaptation de *Liquidation* et la création de *Liquidation* parce que l'écriture de Kertesz avait des accointances avec elle. Anne, qui est une musicienne, je lui ai proposé de faire *Puccinella* de Stravinski et je trouvais ça intéressant – après ça pourrait être passionnant qu'elles fassent l'inverse, mais elles se sont engouffrées parce que c'est une chose importante de pas chercher midi à quatorze heures. On est dans une école, on ne va pas chercher forcément le contre-emploi ; mais c'est très intéressant aussi. Avec les élèves acteurs (et ça, ça a à voir avec tout ce qui est périphérique), j'avais envie qu'ils aillent voir des peintures, qu'ils écoutent de la musique, qu'ils aillent faire des choses qui n'avaient rien à voir avec ce qu'on leur demandait de faire.

Quand je les rencontre, j'ai des gens qui sont voraces, qui sont dans un appétit réel mais qui sont aussi dans des idées établies. Ils sont très jeunes mais ils ont des idées arrêtées sur tout, et moi, bon c'est le privilège de l'âge aussi, mais ça fait vingt-cinq ans qu'on est sorti du Cons' et on se retrouve entre nous d'ailleurs, on en parle en riant, on a expérimenté et vu des choses qui font qu'on était sûr de choses et qu'on en est moins sûr aujourd'hui. C'est le seul art je pense où plus on avance dans la recherche, moins on est sûr, il y a la philo aussi sans doute, mais c'est une autre posture. On se sert de ça pour chercher davantage, mais au théâtre on a la sensation à chaque fois de recommencer et que la tâche est encore plus grande, plus on a cette sensation-là, plus on se dit que finalement, on n'accumule rien comme savoir, on creuse une grotte sans fin en nous pour que l'écho dans la grotte soit de plus en plus précis, comme si on était notre propre instrument mais que ce n'est pas nous le luthier, il y a quelque chose d'étrange. Régy disait carrément que rien ne s'apprenait, que la mise en scène est un art qui ne s'apprend pas, qui ne peut pas s'apprendre à l'école mais il a fait partie (je l'ai fait d'ailleurs) de l'école nomade de mise en scène ; c'était mon premier prof de mise en scène, mais il arrivait avec le fait que la mise en scène ne s'apprenait pas donc on était quatre élèves à apprendre ça, déjà.

Mais pour revenir à ce qu'on disait juste avant... J'avais une histoire à raconter sur le fait que les a priori étaient aussi souvent liés à l'endroit où ils en étaient dans leur vie et que c'est beau la jeunesse des écoles, c'est magnifique d'être jeune et de s'engouffrer dans ce métier parce que je leur proposais – et régulièrement je l'ai fait mais sans jamais reproduire rien : j'aiguais aussi ma façon de travailler parce que je gardais une sorte de socle commun. Avec les élèves, je commençais toujours par la même chose, je leur demandais de faire un choix impérieusement important que j'appelais le projet souche en leur disant : « Vous êtes là parce que vous avez envie de jouer quelque chose », la question bête, le rôle de votre vie ! Si ce n'est pas un rôle qui est à votre portée, je m'en fiche, c'est pour ça qu'on peut travailler Hamlet si on veut mais travaillez-le, travaillez-le toute l'année et essayez de débusquer ce qui vous fascine tant pour avoir passé ce concours, pour avoir passé ces épreuves, pour vous être fichus dans ce pétrin, quelle est cette chose qui vous motive à ce point ? ». Donc ça j'appelais ça le projet-souche.

Et la deuxième question qui allait évidemment avec, c'était de poser la question à ces tout jeunes gens qui débarquent, mais qui ont quand même — on sait que les écoles nationales sont dures à avoir — des échecs derrière eux, et puis des vies de compagnie, d'expérimentation théâtrale et autres : quel est le rôle que vous pourriez refuser, en l'état actuel des choses ? C'est-à-dire on sait à quel point c'est difficile de travailler, quel est le rôle que vous ne pourriez pas jouer aujourd'hui et pourquoi ? Et c'était souvent très étrange les réponses. J'appelais ça le contre-projet et le contre-projet devenait le projet-souche des fois parce qu'on est dans une liberté plus grande quand on ne veut pas que quand on veut. Quand on a l'impression qu'un rôle est proche, il s'éloigne. Quand on a l'impression qu'un rôle est très loin, on apprend à le... Enfin bon, tout ça est très intéressant à observer.

C'est en étant là et en me faisant connaître d'eux que les digues se sont petit à petit grignotées ; parce que quand on ne connaît pas, on n'a pas confiance, il y a des malentendus. Petit à petit, avec les 42, ça a été une confiance sans heurts. Après, je suis partie brutalement, ce qui nous a rendus orphelins les uns des autres ; mais j'aurais peut-être eu des soucis avec eux en troisième année (parce qu'il est important aussi en troisième année qu'ils coupent le cordon). Il y a toujours, en troisième année, une sorte de désamour, mais moi je n'ai jamais eu de volonté en tant qu'élève ou en tant que prof d'avoir des liens d'amitié avec mes élèves : ça brouille le travail. Je n'aimais pas trop aller (je n'y allais jamais) dans les fêtes, dans les bistrotts et tout ça : c'était très rare que j'y aille parce que je ne voulais pas non plus passer pour ce que je ne suis pas. Catherine Hiegel m'avait dit (elle est radicale, exclusive et elle a un tempérament de cochon, mais elle est une bonne prof) et elle m'avait dit : « Il faut vouvoyer les élèves », et je pense qu'elle a raison. Moi je n'y arrivais pas, mais c'était en moi, je voulais qu'on se tutoie avec un vouvoiement de distance objective et nécessaire pour travailler. Parce que sinon je n'arrive pas à travailler avec les acteurs si je m'attache trop à eux, j'ai un rapport qui devient moins exact, moins perspicace (comme les médecins qui ne peuvent pas opérer leurs proches) ; c'est pareil, tu ne peux pas violenter, tu ne peux pas risquer des choses avec quelqu'un à qui tu as peur de faire mal, tu ne peux pas.

Le pédagogue ça serait... L'idée de révéler et de conduire à la fois ; c'est quelqu'un qui doit accompagner la personne à être ce qu'elle est et qui ne doit pas vouloir la modifier. Par exemple, je prends l'image d'un tuteur pour une plante, il ne faut pas modifier la plante, mais il faut l'aider. Un petit tuteur en roseau, je dirais... (*rires*)

Dans votre choix des intervenants, est-ce que le fait qu'ils soient pédagogues était un critère ?

Non, je cherchais des artistes, pas des pédagogues. La pédagogie, c'était l'équipe de pédagogie permanente. Je cherchais des gens qui des fois étaient des anti-pédagogues : il faut se confronter à ça quand on fait ce métier. Je cherchais des gens qui avaient un univers et qui pouvaient tout d'un coup

déplacer les lignes pour leur permettre de faire une recherche, eux (les élèves) par rapport à leur personnalité artistique. Je voulais qu'ils soient confrontés à des gens. Jean-Pierre Vincent il est très pédagogue ; Françon, il peut l'être mais d'une façon très différente de Jean-Pierre. Et je sais que – je les connaissais tous très bien, je connaissais leur travail donc je me disais c'est des rencontres formidables. Mais après, il y a des rencontres formidables qu'on ne fait pas, qu'on fait plus tard. Il y a des choses qui n'agissent pas tout de suite. Je n'arrêtais pas de dire aux élèves : « Ne jugez pas, faites le boulot et vous jugerez plus tard, ne vous mettez pas en situation de faire des refus, vous n'êtes pas en situation de pouvoir le faire. Ils ont tous des choses à dire et c'est à vous de vous mettre au diapason de ce qu'ils attendent de vous et de voir comment ça chemine. Après, vous ferez un bilan ou un constat, mais plus tard, même pas à la sortie de l'école, plus tard ». Mais il y en a qui se braquaient, qui étaient contre et qui jugeaient terriblement les profs. Il y a beaucoup d'arrogance quand on est jeune : peu de modestie, peu d'humilité. Ça s'apprend aussi, ça.

On a parlé de l'alternance entre cours hebdomadaires et stages, c'était le cas pour l'interprétation mais c'était aussi le cas pour certains autres arts vivants qui étaient traversés comme la danse. Était-ce un choix de votre part ?

La danse, j'aurais bien aimé (et j'ai demandé à Marc Proulx d'être permanent pour ça³³) que le corps soit beaucoup plus régulier comme le sont les stages de Françoise. Pour moi, il y avait deux axes importants : c'était le corps et la voix. Et l'interprétation reliait le son, l'espace, la lumière, le plateau, tout ça était complètement imbriqué pour moi, comme une chose, une planète entière. Les deux axes (comme les techniciens avaient à travailler le son, l'électricité, la lumière), il fallait travailler le corps et la voix d'une façon pérenne. Il y avait beaucoup d'élèves qui me disaient qu'ils n'avaient pas assez d'exercices corporels, que le tai-chi ne suffisait pas et qu'il fallait faire quelque chose de plus important, en tous cas de plus utile pour eux et chacun avec des corps différents et des attentes différentes : certains voulaient danser, certains voulaient faire de la gymnastique, certains voulaient faire autre chose. Je sais qu'on a essayé de faire des expériences avec le tir, de concentrer, qu'ils aient des exercices physiques de concentration.

Quelles étaient les contraintes empêchant ces modifications ?

De temps et d'argent pour tout vous dire. Parce qu'il fallait engager des gens et engager des gens de manière permanente : on n'avait pas le plafond d'emploi donc il fallait que Marc Proulx, qui est professeur de clown, donc professeur d'interprétation de clown (en soi c'est pas du corps, c'est du clown)... Donc, je lui ai demandé (je ne sais pas s'il le fait, j'espère), mais c'est pour ça qu'il était engagé comme permanent de l'équipe pédagogique, de se préoccuper d'entendre la volonté des élèves, de vraiment se préoccuper de leur initiation corporelle sur les trois ans. C'était une des choses à mettre en place quand je suis partie.

Il y avait des disciplines qui étaient déjà présentes quand vous êtes arrivée, d'autres disciplines que vous avez aussi amenées comme ce que l'on vient de dire. Sur quels critères se fonde le choix de mettre telle ou telle discipline au programme ? Par exemple, l'enseignement du tai-chi...

Le tai-chi, moi j'ai trouvé ça très bien. Le prof était déjà là, il était hors de question que je lui dise de partir. Après, les élèves étaient très partagés et je me suis un peu arc-boutée sur un problème majeur

³³ Voir « Comment rester en chemin - entretien n° 1 avec Marc Proulx » et « D'être une bête différente, ça permet de délocaliser les acteurs – entretien n° 2 avec Marc Proulx », Livret des annexes, p. 206-226.

quand on est directrice d'école, c'est la... comment dire ça sans être, sans passer pour... la discipline. C'est-à-dire que ce n'est pas à la lettre, c'est pas... On a un professeur de tai-chi dans l'école, on arrive on fait le cours de tai-chi : même si on a une panne de réveil, on s'excuse et on est à l'heure. Le professeur de tai-chi avait beaucoup de problèmes d'assiduité. Souvent, ils ne se réveillaient pas : c'était le matin, il avait des demi classes etc. Mais je ne l'ai su qu'après parce que j'ai eu du mal à faire passer que, sans cliquer personne et sans déresponsabiliser les gens, que je sache qui était en cours et qu'on fasse des listes de pointer les gens présents et tout : et alors ça, ça a été très mal reçu.

Quand j'étais au Conservatoire (pour tout vous dire), je détestais qu'on me fasse signer des feuilles de présence et quand j'étais là, je me disais : « Mais enfin on est là parce qu'on le veut ! » Mais c'est vrai que ceux qui ne sont pas là, c'est important que la direction le sache, parce que sinon on ne le sait pas : mais ça me paraissait vraiment très scolaire de demander à signer la feuille de présence.

Maintenant, en étant passée par la case directrice d'école, je suis assez pour : parce que les gens qui sont systématiquement en retard ou systématiquement absents, ça gêne un groupe et la discipline, c'est très important. Les gens qui ne savent pas leur texte, ça retarde le travail, quand on dit : « Il faut savoir le texte au rasoir », il y a des gens qui le savent au premier jour de répétition et d'autres qui mettent les quatre-cinq semaines de répétition qu'on a à l'apprendre. C'est très compliqué de travailler avec des géométries variables. On n'arrête pas dans ce métier d'avoir des géométries variables, de se mettre au diapason de chacun ; mais dans une école, c'est bien de réduire les écarts.

Et avez-vous imaginé des mesures qui fassent que ces éléments-là soient des règles du jeu incontournables ? Ou cela était justement impossible car trop mal reçu par les élèves ?

J'avais constamment l'envie de demander à Dominique Lecoyer de plancher là-dessus et qu'elle prenne en charge en tant que directrice des études cette part-là. Moi j'avais une maison de cent personnes à gérer avec des problèmes beaucoup plus épineux : donc j'avoue que ce n'est pas l'endroit où on a été le plus efficace. Après dans l'estime et le respect qu'on a réussi à construire avec les élèves, enfin que moi j'ai senti au fur et à mesure parce que ce n'était pas gagné... Avec le 42, j'ai senti qu'il y avait une assiduité, une ponctualité que je n'ai jamais eues avec les autres groupes. Alors, c'était un groupe de travailleurs aussi (il y a des groupes qui ont des histoires différentes) : ce groupe-là il était vraiment... Le travail qu'un autre groupe aurait fait en un an, il le faisait en six mois.

Comme si votre direction s'installait progressivement...

J'avais la sensation de ça, oui. J'avais envie de terminer ce deuxième mandat et j'avais pas du tout envie de partir en cours de route, notamment parce que la chose la plus douloureuse pour moi a été de quitter les 42... J'étais tout à fait prête dans ma tête à — j'avais pas envie de faire un troisième mandat parce que c'est épuisant — mais par contre, je ne voulais pas laisser les choses en plan et je n'avais pas fini ni le *Graal*³⁴, ni le 42. Alors *Le Graal*, je ne risquais pas de le finir, on ne l'aurait pas trouvé ! Mais bon...

Tout à l'heure, on parlait du concours : c'est vrai que c'était assez frappant pour les 42 que j'ai pu voir travailler, qui (alors peut-être par hasard et magie), ont des compétences vocales de départ...

Pas de départ hein ! Ils ont des compétences vocales, mais pas de départ. Il y en a qui disaient par exemple ... Marion, par exemple, m'a fait un sketch sur le parvis en disant qu'elle ne s'était pas

³⁴ En juin 2011, Julie Brochen et Christian Schiaretto (directeur du TNP) décident de revisiter le mythe de la légende arthurienne en montant l'intégralité du *Graal Théâtre*, de Florence Delay et Jacques Roubaud : ils créent *Joseph D'arimathie* puis *Merlin l'enchanteur*, *Gauvain et le chevalier vert* et enfin *Lancelot du Lac*.

entendue avec Françoise [Rondeleux] à un moment (parce que Françoise est tellement incroyable, elle a une personnalité tellement forte, qu'elle était blessée) ; elle disait : « Moi je n'ai jamais fait de chant... » Elle a une voix, Marion, mais extraordinaire ! Elle a chanté la mort de Didon... Moi ça fait des années que je travaille avec Françoise la mort de Didon, je ne la chante pas comme elle... Donc elle avait une tessiture, elle avait des capacités vocales qu'elle ignorait totalement : elle ne les avait pas travaillées. Et avec Françoise, en un an, elle chante Didon... Marion ne savait pas qu'elle avait cette voix-là, elle l'a découverte.

Donc il y en a qui avait des capacités vocales, c'est sûr ; mais pas tous. Et elle a su harmoniser les capacités du groupe pour qu'ils fassent des miracles. Mais c'est vrai qu'ils sont très musiciens par contre : ça fait partie de leur curiosité aussi. Il y a des acteurs qui vont être curieux et qui vont aller beaucoup plus vite que d'autres. C'est comme les enfants qui sont plus éveillés : c'est des acteurs éveillés, très éveillés.

Étant donné que c'est une formation supérieure donc qu'ils ont tous traversé une formation initiale, est-ce qu'au concours, les compétences physiques et vocales constituent un critère ?

Je crois qu'inconsciemment ça doit l'être, mais pas comme une grille... J'ai jamais dit : « Tiens, elle pourquoi pas parce qu'elle a des compétences corporelles ou vocales » ; par contre, je suis sensible aux voix et donc même une voix qui parle et qui s'étouffe (parce que quand on joue, on n'utilise pas la même voix que quand on chante), mais la sensibilité d'une voix, la tessiture en tous cas ce n'est pas seulement le timbre, la tessiture c'est aussi la façon dont on en use ou la façon dont je la ressens ou comment elle m'apparaît, ça fait partie de mon choix. Honnêtement, j'aime les voix et j'aime les corps, mais pas forcément les corps habiles, j'aime la façon dont on bouge (mais ça peut être contraire à la souplesse). Si on faisait venir des ostéopathes (ce qui serait très bien), ils seraient catastrophés... Je suis touchée par des individualités, par des silhouettes. Après je ne me dis pas : « Tiens, elle est voûtée, elle se tient bien ». Je ne me dis pas ça. Le travail corporel et le travail vocal, c'est de maîtriser son outil. Et souvent, on se redresse, on se tient bien, etc. ; mais moi j'aimais bien le fait d'être vouté, ça fait partie du charme de la personne. Souvent, on voit des gens très gros qui, en perdant du poids perdent leur personne. Moi j'aime les gens tels qu'ils sont, j'aime le corps de Marie, autant que j'aime celui d'Émilie. Mais c'est la personne qui a su m'intéresser, m'intriguer et qui me donne envie de travailler avec elle. Après, je croise avec les autres parce que j'ai confiance dans le jury et je sens que mon intérêt s'étoffe du leur et qu'il y a quelque chose à chercher. Dans d'autres écoles (je ne citerai pas lesquelles), les directeurs ont une double voix : moi je ne voulais pas avoir une double voix pour influencer sur le choix, je voulais que chacun puisse avoir sa voix à part entière et que ce concours (qui est ultra-difficile) soit le plus démocratique possible, que tout le monde puisse le passer et qu'on voit, au final, le cru qu'on a réussi à garder. À chaque fois, c'était un arrache-cœur parce qu'il y avait beaucoup plus de candidats que de retenus : on avait en gros chaque année, la matière à faire deux classes et il fallait s'arracher les douze qu'on ne prenait pas. Il y a eu des moments difficiles...

Et des personnalités comme Françoise [Rondeleux] ou comme Marc [Proulx], est-ce qu'ils faisaient partie du jury ?

Oui, mais pas tous les ans, ça dépendait. Je leur proposais à chaque fois parce que c'est bien que les permanents soient dedans mais après, ça dépendait de leurs disponibilités et de leur énergie : mais ils avaient la demande chaque année d'en faire partie, c'est important.

On a parlé tout à l'heure du diplôme et de l'intégration progressive de la formation au processus de Bologne. En 2009, vous avez pris parti aux côtés de Daniel Mesguich sur ce sujet et notamment en soulignant la complexité administrative de ces processus. Dans quelle mesure ceux-ci ont modifié la formation et l'ont transformée dans sa mise en place ?

Moi, je reste dubitative. Je l'ai fait parce que je n'avais pas le choix, qu'il fallait faire ce travail énorme avec Jean Jourdeuil et Olivier Neveu et avec Christian Biet. Maintenant, ça se passe très bien à Nanterre et j'en suis ravie. Je ne suis pas contre du tout (fondamentalement) l'idée d'une rencontre entre les études supérieures des universités et les études supérieures des écoles d'art mais en préservant la spécificité et la rareté des apprentissages qu'on a dans les écoles d'art (qui n'est pas du tout une formation universitaire LMD, pas du tout, ça n'a rien à voir).

Moi, j'ai dû faire un choix entre les deux et je l'ai fait en entrant au Conservatoire : j'ai lâchement abandonné mes études tout en me disant que je pouvais y retourner d'ailleurs. Cette confrontation était nécessaire, comme le hiatus qu'il y a eu entre [Michel] Bernardy et Madeleine [Marion] : je ne veux pas qu'on arrive à réconcilier ça et qu'on arrive à se dire que c'est un seul et même monde et qu'on éradique les spécificités de chacun et qu'on nivelle les diplômes progressivement par le bas. Je suis contre, par exemple, le fait que la Licence soit devenue le premier degré minimal des études. À l'époque où j'ai passé une Licence, c'était un bac plus trois et c'était beaucoup de travail. Aujourd'hui, le Deug n'existe même pas, on en parle plus et la Licence, c'est les infirmières qui demandent une équivalence de Licence et qui l'ont. J'ai rien contre les infirmières, mais tout corps de métier maintenant, s'il n'a pas de Licence n'a rien, comme un bac. C'est un bac : donc le bac n'est encore moins que rien, le Deug est oublié et la Licence, voilà. On assiste à cette érosion.

Le DNSPC est une absurdité. Le diplôme national supérieur d'acteur est une connerie monstrueuse. Alors on me dit : « Mais non, ce n'est pas une connerie puisque c'est une volonté de l'État ». Certes, mais c'est une volonté de l'État qui n'est pas allé sur le terrain, qui ne connaît pas les écoles. Les diplômes d'établissement de chaque école, il fallait les harmoniser certes, il fallait trouver... mais pas en faisant une plateforme qui éradique les spécificités de chacune. Les écoles ont des spécificités : le Conservatoire n'est pas du tout la même chose que le TNS. D'ailleurs, pour preuve, ils n'ont toujours pas de diplôme national supérieur de scénographe, de dramaturge, de régisseur. Donc on forme vingt-cinq personnes et douze d'entre elles ont un DNSPC. Formidable ! C'est une équivalence LMD qui leur permet de continuer, de faire un master 1 ou un master 2 : très bien, formidable ! Mais pourquoi à ce moment-là faire un distinguo entre les acteurs et les autres ? Première question qui n'est toujours pas résolue.

Les autres ont un Master et les acteurs ont une Licence.

Oui. Comment je fais dire : « Formidable ! » à mon élève qui a eu dix-neuf à sa leçon d'agreg'... Comment je fais pour lui dire au bout de trois ans d'études au TNS : « Tu as un Master 2 » ? C'est absurde.

Je trouve que la volonté qui préside à ça est bonne... Mais en France, non seulement on a laissé ça de côté pendant x temps, puis une fois qu'il a fallu le mettre en place, comme toujours on le met en place dans l'année avec six mois de retard (si on est encore plus en retard c'est que nous y avons travaillé, on était les mauvais élèves au TNS). Je n'ai aucun atome crochu avec Daniel Mesguich (j'ai même refusé d'aller dans sa classe quand j'étais au Conservatoire), je n'ai pas du tout d'affinité artistique avec lui, mais j'ai été cohérente sur ma position et comme lui, je voulais absolument taper des poings sur la table. Je lui ai dit : « Je signe », mais je signe parce que j'étais d'accord avec sa lettre

(même si ça a déplu à tout le monde parce que c'était politiquement incorrect de s'opposer). Je trouve que c'est intéressant de travailler à une réforme et, comme tout le monde le dit, d'y participer en partant d'une expérimentation du terrain, c'est-à-dire de se rendre compte de la spécificité de chaque école et de ne pas faire en sorte que tout à coup, tout le monde délivre le même diplôme parce que les écoles ne sont pas identiques, ne sont pas au même endroit de formation.

Il faut que le conservatoire municipal de Paris, l'ESAD, délivre le DNSPC au même titre que l'ESAD [du TNS] ? Je ne suis pas d'accord avec ça, je ne peux pas l'être ! On ne rentre pas au conservatoire municipal de Paris comme on rentre au national ! Ce ne sont pas les mêmes écoles, mais à tous points de vue, elles sont différentes ! Et tant mieux... C'est comme de dire la Rue Blanche, qui préparait au Conservatoire... Alors maintenant il ne faut plus le dire mais la Rue Blanche, c'était une école qu'on faisait avant pour préparer au concours du Conservatoire et du TNS (qui étaient les deux écoles qui mathématiquement — même Muriel Mayette m'a volé dans les plumes pour ça —, mathématiquement quand on a deux-mille candidats et qu'on en prend trente ou quand on a mille-deux-cent candidats et qu'on en prend douze, mathématiquement, les gens qui sont retenus ne sont pas les mêmes qu'à l'ERAC où on a trois-cent candidats et on en prend quinze, ça n'est pas pareil). Il faut arrêter de dire que c'est pareil. On va repêcher à l'ERAC des gens qui n'auraient même pas eu le premier tour au TNS : donc il faut arrêter ça... Et c'est pas une question de niveler les gens, c'est juste de dire que ce n'est pas le même apprentissage ; et les gens de la profession, intimement, le savent, parce qu'ils ne recrutent pas de la même manière (même si tout d'un coup il y a des paroles démagogiques là-dessus sur les élèves stagiaires de la Comédie-Française qui viennent de partout, la plateforme des écoles, c'est du flan). Le JTN est déjà débordé avec cent personnes qui arrivent chaque année donc ouvrir le JTN aux autres écoles, c'est éradiquer le JTN : c'est une façon de tuer cette subvention d'État et de faire des économies pas dissimulées (car personne n'est dupe). Il faut arrêter de prendre des vessies pour des lanternes.

Moi je pense que en soi, le rapprochement des universités avec les écoles d'art c'est une bonne chose, mais il faut du temps, il faut de l'argent et il n'y a eu ni temps ni argent accordés là-dessus ; donc on s'est débrouillés comme on a pu pour faire les choses le moins mal possible. Mais je pense qu'on ne peut pas écrire un devoir de maîtrise en faisant six séminaires... Six séminaires ne sont pas un devoir de maîtrise, ne sont pas équivalents avec ce qu'on fait quand on fait un DEA ou une maîtrise. Trois ans de travail de recherche ne peuvent pas être équivalents à six séminaires de trois jours : mathématiquement, ce n'est pas pareil. Donc oui, c'est très bien pour cultiver, pour augmenter la capacité de frappe de nos élèves, qu'ils aient une culture générale plus grande ; mais ça n'est pas équivalent. Donc moi, le DNSPC, à part une équivalence factice et un dénigrement de nos diplômes, un dénigrement de notre état de savoir, je ne vois pas ce que c'est. Je trouve ça très bien qu'il y ait des équivalences, mais moi je n'avais pas de DNSPC et je suis allée voir [Robert] Abirached avec mon petit dossier sous le bras et la démarche personnelle que j'ai faite avait plus de sens qu'une équivalence.

Le seul diplôme qui a de l'intérêt, c'est le diplôme d'établissement. C'est comme quand on fait une thèse, on la fait dans une université plutôt qu'une autre et le choix qu'on fait de cette université a du sens et tout le monde peut aller à l'université, même si il y a peu de place. Il faut être un peu tenace, un peu perspicace, et certainement très endurant maintenant, mais le chemin qu'on emprunte c'est celui qu'on veut emprunter, il n'y a pas de porte fermée, en tous cas il ne devrait pas y en avoir dans le cadre d'une éducation nationale, démocratique et républicaine, voilà.

J'étais contre Devaquet. Quand j'étais au lycée Henri IV, j'ai manifesté toute mon année de terminale contre le projet Devaquet (qui voulait privatiser les universités sur le modèle américain) : je suis contre, fondamentalement contre. Et pour moi, ça participe de ça, voilà. Je reste dubitative, même si toute avancée, toute chose qui change a forcément en soi sa richesse et sa part de choses bonnes, mais il faut faire gaffe aux dommages collatéraux. J'ai quand même entendu à la fac de Strasbourg (ce

pourquoi j'ai pris la décision de partir à Nanterre) que je faisais venir un grand esthéticien, par exemple Bollack (qui est venu parler de la tragédie grecque) ou Didi-Huberman (qui est venu parler de ses livres) que ce séminaire ne pouvait pas s'adresser en même temps aux premières et aux deuxièmes années... On a quinze élèves au TNS... Vous imaginez ? On fait venir quelqu'un exprès pour parler de la tragédie grecque, non, il ne faudrait pas, parce qu'ils sont en première année et pas en deuxième année, donc il faudrait choisir entre les troisièmes années et... Pourquoi ? Pourquoi ne pas leur donner accès à ça puisque ça arrive et qu'il n'y a qu'un problème d'emploi du temps pour nous de faire en sorte qu'ils soient libres. Quand Bollack venait, c'est comme de faire venir Heiner Muller, quoi ! On ne peut pas dire : « Ah non non il n'y a que les deuxièmes années ». Première année, j'ai un élève qui est agrégé, je lui dis quoi : « Ah non non c'est pas pour toi » ? C'est absurde, c'est absurde ! J'ai entendu ça : « Ils ne peuvent pas avoir accès à la même chose puisqu'ils ne sont pas tous dans la même année ».

On pourrait changer aussi : « Au lieu de faire ma deuxième année au TNS, je la passe au Cons' », alors qu'on est dans une formation avec un groupe de gens qui commence à se faire, qui commence à se fabriquer. On pourrait avoir des équivalences entre écoles alors ? C'est absurde, c'est absurde...

Cela met à jour une des tensions dont on a pu parler entre la volonté de proposer un programme et en même temps le vœu de répondre à cette spécificité de chacun, à l'hétérogénéité des parcours, des gens, même à des choix artistiques futurs.

Absolument. Après, je sais qu'administrativement et d'un point de vue national, il faut amener des équivalences et des règles, je le sais, mais il faut préserver aussi le fait que dans les études supérieures, la démarche individuelle est garante du parcours lui-même.

On ne peut pas déresponsabiliser les gens comme ça : c'est comme l'histoire du vote obligatoire, ils veulent faire quoi ? Ils veulent que l'abstentionnisme devienne national ? Ils veulent empêcher les gens qui sont militants depuis la première heure (parce qu'ils sont nés dans un militantisme, qui veulent préserver ça, qu'ils ne votent plus), c'est ça qu'ils veulent faire ? Est-ce que tout à coup avoir une équivalence obligatoire va rendre plus curieux les élèves de nos écoles qui sortent pour continuer leurs études ? Je ne pense pas du tout. Comment ils vont valoriser les études universitaires en pensant qu'ils peuvent contourner le travail avec six séminaires dont un où ils ne peuvent pas y aller parce qu'ils ont une panne d'oreiller et ils se font passer les notes ? Non, non c'est absurde.

Je veux croire que les gens font les choses par conviction profonde, mais j'en doute aujourd'hui. Cette chose de Bologne était une chose signée par Allègre, qui a été oubliée pendant dix ans, qui tout d'un coup arrive parce qu'on se dit vite vite vite et qui (en France en tous cas) n'a pas été réfléchie, pondérée et qui a été mise en place contre toute bonne volonté que nous avons, nous par contre, déployée pour y travailler : c'est absurde.

Vous avez été la première femme à diriger cette institution prestigieuse et même, la première française à diriger une école nationale supérieure. Qu'est-ce que cet élément-là a modifié dans votre façon d'aborder cette tâche, est-ce que le sujet de la parité a été un sujet qui était partie prenante de vos choix pédagogiques ou artistiques au sein de l'école ?

Non, non, pas du tout, je l'ai plutôt subie violemment l'histoire de la parité parce que j'ai été nommée par Albanel (avant Filippetti) et au moment où Filippetti arrive, elle agite « parité » à toutes ses phrases et je suis la cible parfaite : et je prends le contraire de ce qui est dit en pleine face. Ça a été toujours passionnant d'être une femme à la tête des théâtres, à la tête d'une école, en tant que metteur en scène : c'est passionnant et je ne l'ai jamais vécu mal, je ne l'ai jamais vécu comme une tare. Je connais la misogynie depuis que j'existe (comme toutes les femmes je pense) mais je n'en ai jamais

souffert et avec cette histoire de parité, j'en ai souffert terriblement... Donc pour moi le mot « parité » est associé à une misogynie décomplexée qui est devenue féroce. Et pas de la part ni du personnel, ni des élèves hein : mais de la part des tutelles. Ça a été très, très dur.

Avoir été la première femme à diriger le TNS et son école, c'est une grande fierté ; mais je ne pense pas que ça ait induit quoi que ce soit en soi. Je ne peux pas me changer : je suis née femme, je n'ai pas choisi de l'être mais je n'étais pas non plus féministe. Je trouve qu'on est très différent et ce qui m'intéresse c'est la parité dans le sens de donner autant de chance aux hommes qu'aux femmes. Quand je suis arrivée au TNS, j'étais enceinte : quand j'ai été désignée par Albanel, j'étais enceinte et je suis arrivée avant d'être nommée officiellement parce que, pour moi, il ne s'agissait pas d'attendre un décret présidentiel, il s'agissait de se mettre tout de suite à la tâche énorme qu'était le TNS. J'ai fait tout le concours avant la parution au journal officiel (qui avait lieu en juillet 2008) : depuis janvier 2008, tout le concours précédent, je l'avais fait déjà.

Pour choisir la promotion qui allait arriver...

Bien sûr. Et étant par ailleurs directrice de l'Aquarium et étant enceinte de surcroît... J'ai fait tout ça. Je n'ai pas eu de soutien de ma tutelle à l'époque : c'était normal, soit. Je suis arrivée et j'entendais dans mon dos des phrases comme : « Les femmes c'est fait pour passer la serpillière, pas pour diriger des théâtres », mais qui sont des phrases habituelles. Quand tout à coup, Filippetti arrive avec ses grandes promesses de nettoyer, clarifier les procédures, rendre plus de justice etc., et que ce mot de parité arrive, c'est l'inverse que je vis, c'est-à-dire plus d'opacité, moins de justice et alors une violence vis-à-vis des femmes, inimaginable. Voilà, c'est mon expérience, donc j'ai un petit problème avec ce mot.

Et vous parliez des scénographes, des autres sections où la parité n'est pas un critère de sélection, elle perdure pour les comédiens ?

Bah les comédiens on travaille mieux quand on a... Il y a plus de rôles d'hommes que de filles donc moi je prends les meilleurs. Si tout d'un coup j'étais face à me dire... Un bon groupe, une bonne promotion, c'est souvent trouver des bons garçons, quand on a de bons éléments garçons, on sait que ça va être un bon groupe – je devrais pas dire ça – parce qu'on sait que des filles, on en aura toujours trop. Il y a plus de deux tiers de candidates et il y a moins de places pour les filles et moins de rôles donc il y a toujours trop de formidables filles. Les formidables garçons créent un bon groupe donc si on avait tout d'un coup des formidables garçons qui ne puissent pas rentrer parce qu'il y avait des filles moins bonnes, j'aurais pris plus de garçons que de filles, je n'aurais pas...

Est-ce qu'actuellement, dans vos projets, le fait d'enseigner, d'intervenir peut-être dans des écoles et même de reprendre une direction, font partie de vos envies ?

Euh, oui tout à fait. C'est même la seule envie parce que je n'ai pas envie de reprendre la direction d'un théâtre : du tout. Mais l'école m'a toujours enthousiasmée et c'est une chose qui me restera, je pense, comme l'envie de jouer. Là, pour l'instant, j'ai envie de ré-irriguer mon être profond théâtral donc j'accepte les projets de jeu, de mise en scène et de pédagogie : j'ai accepté un cours à la Sorbonne à Paris III et je vais intervenir pour un séminaire Claudel pour les professeurs du Cours Florent. Je suis en train de faire le tri dans les choses que j'ai envie de faire et la pédagogie en fait partie totalement. Il y a des choses par contre qu'aujourd'hui je ne suis plus du tout prête à faire, peut-être que ça reviendra mais aujourd'hui je ne le sais pas : j'ai été tellement secouée par les derniers

chapitres au TNS (qui pour moi ont été très douloureux) que je ne suis pas du tout prête à reprendre les rênes d'un travail acharné pour le service public comme je l'ai fait à l'Aquarium et au TNS.

Entretien avec Stanislas Nordey

Stanislas Nordey décrit l'école comme « le geste révolutionnaire par excellence³⁵ ». Formé dans l'atelier de sa mère, Véronique Nordey, puis au Conservatoire de 1987 à 1990, il est extrêmement critique vis-à-vis de l'enseignement qu'il reçoit alors : d'ailleurs, il dit avoir conçu l'école du TNB dont il est responsable pédagogique de 2001 à 2012, comme un « anti-Conservatoire³⁶ ».

Sa carrière de metteur en scène est marquée par la création de *La Dispute* de Marivaux en 1987³⁷ et le succès fulgurant de la jeune compagnie Nordey. De 1992 à 1994, il est en résidence au TGP puis aux Amandiers de 1995 à 1997 avant de se voir confier la co-direction du TGP avec Valérie Lang de 1998 à 2001 (ils quittent ce poste prématurément à cause d'une grave crise financière³⁸). Contrairement à la majorité de ses pairs, il n'a jamais totalement mis de côté sa pratique d'acteur. Ces dernières années, il noue une collaboration forte avec Falk Richter et s'engage en tant que metteur en scène et directeur de théâtre à promouvoir activement les écritures contemporaines.

En septembre 2014, il est nommé à la direction du TNS et de son école. Comme la plupart de ses prédécesseurs à ce poste, il réaffirme le lien fort et unique qui lie ce théâtre à son école (et inversement) et se donne pour mission de « former des jeunes artistes prêts à construire le théâtre de demain³⁹ ». L'année de sa nomination, il est sur tous les fronts (et rarement celui de l'Est) : il joue dans *Répétition* de Pascal Rambert, met en scène *Neuf petites filles* de Sandrine Roche et suit la tournée de *Par les villages* de Peter Handke (pièce dans laquelle il joue par ailleurs). Autant dire que lui demander une heure de son temps est chose difficile : en mai 2016, alors qu'il joue *Je suis Fassbinder* de Falk Richter (qu'il co-met en scène aux côtés de l'auteur) au théâtre de la Colline, il m'accorde finalement un entretien.

Jeudi 12 mai 2016, théâtre de la Colline, Paris

Durée de l'entretien : 00h50

Est-ce que vous pouvez me rappeler les grandes étapes de votre formation initiale ? Avez-vous passé d'autres concours que celui du Conservatoire ? Quel vécu avez-vous eu dans cette institution ?

Les deux premières années de ma formation d'acteur, c'était avec ma mère qui avait un atelier où elle formait des jeunes gens : ça a commencé comme ça. J'ai passé les concours gratuits (parce que je n'avais pas beaucoup de fric). Il y avait, à l'époque, une école codirigée par [Daniel] Mesguich et [Catherine] Hiegel (le TGP) : je l'ai passée, je l'ai eue, mais je n'y suis pas allé (parce qu'on croyait qu'elle était gratuite alors qu'en fait, pas du tout, enfin, il fallait payer un peu). J'ai passé la classe libre de Florent, j'y suis resté six mois : je n'aimais pas ça, mais enfin... Et j'ai passé le Conservatoire (que j'ai eu du premier coup).

La formation au Conservatoire était très insatisfaisante pour moi (sauf la troisième année qui était avec Jean-Pierre Vincent, et c'était une année formidable pour moi) : c'était insatisfaisant, parce que c'était un peu la loterie. Les deux profs que j'ai eus en première année (pour des raisons différentes) ne correspondaient pas à mes attentes ; et tous les cours complémentaires étaient des cours

³⁵ Stanislas Nordey in Stanislas Nordey et Valérie Lang, *Passions civiles : entretiens avec Yan Ciret et Franck Laroze*, Genouilleux, La Passe du Vent, 2000, p. 73.

³⁶ Stanislas Nordey, in Frédéric Vossier, *Stanislas Nordey, locataire de la parole*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2013, p. 69.

³⁷ La pièce de Marivaux sera montée dans trois versions différentes : la première en 1987 avec ses collaborateurs de la première heure (cette version sera reprise au Théâtre Pitoëff de Genève avec des acteurs suisses), la seconde en 1992 et la troisième en 1997 (suivie d'un « baisser de rideau » écrit par Didier-Georges Gabily intitulé *Contention*).

³⁸ Il revient sur cet échec dans *Passions civiles* (ouvrage cité ci-dessus).

³⁹ Stanislas Nordey, « Projet pour le TNS », Brochure de saison 2015-2016, TNS, p. 3.

faiblichons : que ce soit l'escrime, la danse de salon... Donc c'était plutôt trois années où j'ai rencontré des camarades. La dernière année avec Jean-Pierre Vincent a été importante : c'était pour moi le pédagogue qui... Pour une école supérieure comme celle-ci, je me disais que tout le monde aurait dû avoir ce pédagogue-là. En plus, comme le système du Conservatoire ce n'est pas un système de master class (on devait avoir toute l'année le même prof), d'un coup, c'est quelqu'un qui est soit suffisamment pas motivé, soit... Ce n'était pas terrible.

Dans les disciplines optionnelles, c'était faible par rapport au lien que ça avait avec la pratique ?

Oui ; et on ne comprenait pas vraiment le lien... Quand j'ai pris la direction du TNB (et maintenant du TNS), j'ai essayé de déblayer au maximum les cours complémentaires ponctuels. Si je me souviens bien, l'escrime, c'était le jeudi matin, la danse, le mercredi matin, la dramaturgie, machin... C'était des cours qui n'étaient pas valorisés par l'école : on les avait une fois par semaine, on passait à autre chose et on les oubliait. Donc le premier truc que j'ai fait quand je suis arrivé au TNB, j'ai supprimé tous les cours réguliers en en faisant des stages. Par exemple, la danse, j'ai dit : « Il vaut mieux faire trois semaines intensives avec Loïc Touzé⁴⁰, plutôt que de faire un cours de danse tous les samedis matins », parce que ça ne crée pas la même chose dans la compréhension profonde de ce que c'est, parce que travailler trois semaines avec un chorégraphe, ton corps change, tu comprends quelque chose profondément ; alors que le côté picorer...

C'est compliqué, parce qu'on en arrive à des profs qui ont leur pré carré : la plupart des profs, ils venaient faire leur cours et c'est tout. Il n'y avait aucun lien, ça n'était pas des gens qui allaient au théâtre, pas des gens qui... Donc c'est décroché de notre réel. On n'avait aucun moyen de comprendre pourquoi ça existait : on a vite compris que c'est parce que ça existait depuis longtemps, qu'il fallait bien que les mecs fassent leurs cours. Et après, il y avait Mario Gonzales qui faisait du masque : là, c'était encore autre chose. Il y a des enseignants qui comprennent que ça ne se passe pas bien pour les élèves dans d'autres cours dans l'école, et ils s'érigent en tant que : « Moi... je suis celui qui... » ; donc chez Mario (qui est un mec que je respecte par ailleurs), il y avait quelque chose qui se portait sur : « Oui, l'école n'est pas bien, mais moi, ici, c'est bien ». Pour moi, c'est un vrai problème en général.

La vérité, c'est qu'il n'y avait pas de direction : il n'y avait pas de pensée dans cette école quand moi j'y étais : le directeur ne venait jamais voir les cours. C'était logique que ce soit comme c'était. Quand j'ai commencé à diriger le TNB, je me suis inspiré de ce que j'avais trouvé qui ne marchait pas. Quand j'ai fait venir des chorégraphes, des gens de la marionnette, du cirque, même les cours de chant, je faisais des sessions longues (et pas une fois de temps en temps). Je me disais : « Finalement le plus important, c'est donner le goût », et après, si les élèves le désirent, ils continueront parce qu'ils en ont le désir profondément (plutôt que de faire un truc pour remplir des cases).

Ces autres arts-là ont-ils eu une place dans votre parcours d'artiste ?

De fait, non : je ne les ai pas vraiment rencontrés, moi, dans ma formation. Par contre, ce que j'ai pu voir avec ce qu'on a tenté de faire au TNB, il y a des jeunes acteurs qui ont commencé à travailler avec des chorégraphes, des marionnettistes : ça s'est mêlé... Sur cette question du croisement des arts, de savoir que ça existe... Je l'ai fait au TNB, parce que c'était une réalité que je voyais ; je voyais comment les chorégraphes avaient de plus en plus envie de travailler avec des acteurs ; il y avait l'essor des arts de la marionnette et du cirque... Je voyais qu'il y avait un moment où tous ces gens-là auraient à se croiser, donc mettons-les en relation. Renaud Herbin (je l'ai beaucoup fait intervenir au

⁴⁰ Voir « C'est plus que des cours de danse - entretien avec Loïc Touzé », Livret des annexes, p. 271-281.

TNB), maintenant (il dirige le TJP à Strasbourg⁴¹), il engage dans ses spectacles des anciens élèves... Et je trouvais que c'était intéressant aussi que... La question de l'immersion est importante parce qu'elle est inquiétante. Je me rappelle que Renaud faisait des stages : les élèves étaient pendant cinq jours avec une grosse feuille de papier bulle. Les élèves devenaient dingues ; mais en même temps, si ça avait été un matin de temps en temps, ça aurait été autre chose. Là, ils étaient face à quelque chose face à quoi ils pouvaient se positionner : ça travaillait plus profondément.

La pédagogie, comment c'est arrivé dans votre parcours ? Est-ce que vous avez eu envie, à un moment, de créer une école en dehors de l'institution ? Et par rapport à la place que vous occupiez au TNB, on vous a proposé la direction, et vous avez dit que vous préféreriez être « responsable pédagogique » : pouvez-vous nous en dire plus là-dessus ?

C'était important pour moi... Être un directeur, ça ne veut rien dire. Je voulais qu'il y ait le mot « responsabilité » dans mon titre et « pédagogique » : c'était simplement pour m'exposer. Finalement, je venais du Conservatoire où il y avait un directeur qui n'était que directeur, qui ne sortait jamais de son bureau. C'était en réaction : pour affirmer la force de la pédagogie et cette responsabilité qui est énorme. Parce qu'au Conservatoire, il y avait un côté aussi : on recrute des gens, les meilleurs s'en sortent et les autres tomberont dans l'oubli, c'est la vie. Et moi, je ne suis pas d'accord avec ça. À partir du moment où on accueille des jeunes gens dans une école, on a une responsabilité qui va bien au-delà ; et au TNB, je les suivais beaucoup après : j'avais cette responsabilité. J'y crois énormément. Et se contenter de dire : quand ils sortent de l'école, à eux de jouer. Ce n'est pas juste.

Sur mon propre rapport à la pédagogie, quand je travaillais dans l'atelier avec ma mère, je voulais être acteur, et donc je regardais mes camarades. Et puis un jour, j'ai commencé à regarder comment ma mère faisait arriver les choses : ça a commencé à m'intéresser énormément. Assez jeune, au bout d'un an et demi, elle m'a dit : « Tu as un œil, prends les débutants une fois par semaine ». C'est comme ça que ça a commencé. Ça m'a tout de suite passionné ; et c'est le rapport à la pédagogie qui m'a amené à la mise en scène : au début même, je ne voulais pas signer « metteur en scène » mais « directeur d'acteurs ». Je voulais affirmer cette chose-là.

Et puis après, le vrai passage, à la sortie du Conservatoire, je suis allé en résidence à Saint-Denis à l'invitation de Jean-Claude Fall, et là, Jean-Claude proposait partout dans la ville plein d'ateliers pour les amateurs... J'adorais, dans la pédagogie, le fait d'avoir accès à des publics très différents pour sans cesse retrouver des manières différentes dont on parle, un vocabulaire différent... Quand on dirige vingt-cinq profs qui sont dans un IUFM, on ne les dirige pas pareil que si c'est vingt-cinq loulous de banlieue... Ça m'a passionné d'avoir sans cesse à réinterroger quelque chose ; parce que la pédagogie, on n'a jamais les mêmes gens en face de soi. Si on est sur des recettes, ça ne marche pas : c'est ce côté empirique que j'aimais. Et au TNB, j'ai poussé ça. Le cadre était formidable parce que j'avais une promotion de douze pendant trois ans, ce qui permettait vraiment, pendant trois ans, de réinventer l'école : en fonction des douze qui arrivaient, on voyait quels besoins ceux-là avaient... Et il n'y avait pas de profs permanents : donc j'avais une liberté totale de réinventer le geste pédagogique sur trois ans.

⁴¹ Renaud Herbin est marionnettiste. Il a été formé à l'école supérieure nationale des arts de la marionnette de Charleville-Mezières. Depuis 2012, il dirige le TJP-Centre dramatique national d'Alsace Strasbourg où il développe la relation corps-objet-image. Voir <http://www.renaudherbin.com>, consulté en juillet 2017.

L'idée de créer une école vous a-t-elle traversé ?

Oui, à deux reprises. J'étais très proche de Didier-Georges Gabily et on avait rêvé, avant que je prenne l'école du TNB, on n'aimait pas le terme de Conservatoire et on voulait créer une école qui s'appellerait « l'innovatoire », exprès !, pour dire que ce n'est pas conserver, mais inventer l'art de l'acteur : on avait cette idée-là. Je ne voulais pas créer d'école privée parce que je trouve que le milieu du théâtre est très discriminant à ce niveau-là et il y a des gens de milieux populaires qui y ont très peu accès.

Par contre, après toutes mes années en banlieue, j'aurais voulu créer une école publique en banlieue, dans le 93, quelque chose qui soit... qui ait la même force qu'une grande école publique. J'ai commencé à chercher des sous mais l'État ne voulait pas en donner. J'ai trouvé dans le privé, mais pas assez pour le faire : donc j'ai laissé tomber cette histoire. Et là, par le dispositif « Ier acte⁴² », c'est une manière de répondre à ça : mais c'est plus ponctuel. Si je créais une école, c'était pour les gens qui n'y avait pas accès et qui en étaient exclus (notamment socialement).

Même si vous êtes au début de l'aventure du TNS, est-ce que vous percevez des différences entre ce que vous avez vécu au TNB et les possibles/contraintes de ce lieu-ci ? Dans quelle mesure les contraintes, mais aussi l'histoire de celui-ci ont été un appui ou une source de résistance pour l'installation de votre projet pédagogique ?

L'énorme différence avec mon expérience en tant qu'élève au Conservatoire et directeur au TNB, c'est que c'est une école où il y a des acteurs, des metteurs en scènes, des dramaturges, des scénographes : donc c'est très complexe. Je n'en ai d'ailleurs pas encore pris complètement la mesure. J'en suis au début ; et je crois que j'appréhende bien le cursus des acteurs, je sais comment faire. Le cursus des metteurs en scène et dramaturges, ça y'est. Après, le cursus des scénos et régisseurs, ce qui est compliqué, c'est que j'arrive dans un endroit où il y a déjà des responsables de secteurs, Roland Reinewald et Pierre Albert⁴³, qui ont une certaine manière de travailler ; donc il faut que je travaille à la fois avec eux à bouger les choses, et en même temps, ce sont des gens qui ont des compétences tout à fait certaines.

Ce qui est complexe, c'est d'arriver à la fois à leur offrir le meilleur dans chacune de leur spécificité et en même temps, d'arriver à créer la rencontre. Un des atouts majeurs d'une école comme ça, c'est que ça puisse créer des complicités fortes, qu'ils puissent apprendre les uns des autres. Après, je ne suis pas moi-même scénographe ni régisseur, donc j'ai des intuitions, mais je n'ai pas forcément les compétences pour savoir que dans tel cours, oui, c'est important qu'ils fassent dix-huit heures d'électricité dans le mois parce que... C'est un chantier passionnant, mais je n'en ai pas encore pris complètement la mesure.

Il y a une force et une complexité au TNS. Le cursus metteur en scène et dramaturgie, c'est né avec Stéphane Braunschweig. C'était formidable de créer ces sections, mais il n'y a pas eu de crédit supplémentaire ! De fait, on doit établir deux cursus de plus avec pas un centime de plus ! Comment ne pas faire de formation au rabais : c'est la difficulté. Avec l'argent qu'on a, c'est beaucoup de mener cinq sections. Et je ne parle pas de l'organisation et des plannings...

⁴² « Ier Acte » est un programme d'ateliers d'acteurs créé en 2014 sous la direction de Stéphane Braunschweig accompagné de Stanislas Nordey. Il s'adresse à des apprentis acteurs « ayant fait l'expérience de la discrimination », désireux de se lancer dans cette voie et de tenter les concours des écoles nationales de formation d'acteur. Voir <http://www.colline.fr/fr/page/ateliers-ier-acte>, consulté en juillet 2017.

⁴³ Roland Reinewald est responsable des formations techniques et Pierre Albert est responsable de la section scénographie-costumes.

La particularité de ce poste, c'est qu'il y a une accumulation des fonctions (en particulier si l'on prend en compte vos activités de metteur en scène et d'acteur) : comment, dans la réalité de cette responsabilité pédagogique — il n'y a pas de responsable pédagogique des acteurs au TNS, c'est vous —, comment le suivi peut-il se faire ?

Je suis en train de l'inventer petit à petit : c'est une chose qu'il faut que je comprenne. Quand je suis arrivé, j'avais très ancré mes douze ans à l'école du TNB, donc avec mes douze élèves. Là, j'ai cinquante élèves. Quand j'ai commencé, je me suis dit : « Je vais faire comme avec les douze, je vais tous les voir en entretien individuel tous les trois mois » ; et puis quand j'en ai vu qu'il y avait cinquante, ça se compliquait !

Cette année, on fait un grand projet autour de *Trust* de Falk Richter, où toutes les sections étaient mélangées. Claire-Ingrid Cottanceau (qui est ma collaboratrice artistique) est venue encadrer le projet justement à cet endroit de regard-là. J'ai engagé Frédéric Vossier à l'école pour les metteurs en scène et dramaturges ; pour les acteurs, il peut être un regard : donc je suis en train de l'inventer. Je suis entre la nostalgie du temps que je pouvais accorder à un élève (que dans la réalité je ne peux pas accorder à ceux-là)... Ce qui est très important pour moi, c'est de garder... J'ai tellement souffert quand j'étais élève au Conservatoire de l'éloignement du directeur : ce qui est important, c'est que les élèves puissent savoir que je suis là, que je les suis, que je les vois évoluer... Je suis encore dans la phase d'invention parce que je pourrais être plus radical et dire : « Je m'y investis moins ». Mais j'ai candidaté au TNS parce que j'aime être très proche de l'école ; et j'y suis, de fait, à l'école. Parce que la première année où j'ai été nommé, c'était tard dans l'année, donc je n'y étais pas... De manière empirique, j'invente, au fur et à mesure, le fonctionnement.

Par rapport au concours, à quoi le choix de l'avancer correspond-t-il ?

C'est plus pour des raisons de disponibilité de moi et du jury. Ce qui change, c'est que j'avais deux soucis. Sur la question des acteurs, il y a une forme de discrimination sociale : parce que quand tu passes le concours à Montpellier, puis à Bordeaux, etc., il faut avoir des sous pour se payer le TGV (et les TGV pour les répliques). Au premier tour, je vais passer au monologue ; ce qui fait qu'au moins, tu es tout seul à venir : pour soulager aussi le porte-monnaie.

La deuxième raison : j'aime bien l'idée que là, on leur donne le choix entre huit monologues. Ce que je fais toujours au deuxième tour pour les comédiens, c'est que je donne à tous les garçons un seul texte, à toutes les filles un seul texte : pour les voir tous face au même matériau (ce qui permet de voir les choses profondément et leur donner plus de temps aussi). En monologue, ils vont avoir huit minutes en scène. Alors qu'une scène de deux-trois minutes, on la partage avec quelqu'un. En vrai, on les voit deux minutes trente : donc c'était une manière de leur donner plus de temps. Et aussi une première étape de travail sur la question : « Comment est-ce qu'on peut rendre le concours plus accessible à toutes les couches de la société ? ».

Cette année, on fait trois tours, aussi pour mieux les choisir. L'année dernière on voyait sept-cent-cinquante personnes et on en prenait cinquante. Là, on va en voir sept-cent-cinquante, puis en prendre trois-cent, puis cent, puis trente, ce qui permet d'affiner encore plus le truc. Sachant que le dernier tour, on payera le logement et la bouffe (ça sera pris en charge par le TNS), ce qu'on ne faisait pas jusqu'ici : ce qui, là aussi, permettra de soulager concrètement les porte-monnaies des candidats.

Et le fait de supprimer le parcours libre au premier tour ?

Pour l'avoir expérimenté en tant que jury, ce n'est pas très clivant. En général, c'est toujours bien : ça ne donne pas tellement d'éléments supplémentaires. C'est très rare que ce soit complètement à côté de la plaque. Dans un concours, il faut pouvoir trancher et le faire de manière forte. Pour moi, le parcours libre ne m'apprenait pas grand-chose. C'est comme les entretiens : au début, au TNB, je le faisais. Et puis les gens sont tous formidables et sympathiques, donc ça n'apporte rien de plus à la connaissance de la personne.

Et à part le fait qu'une formation initiale est obligatoire (sauf dérogation) est-ce que vous avez des critères ?

Moi, je donne toujours les dérogations, parce que je trouve les critères absurdes (en particulier celui du bac) ; donc je donne toujours toutes les dérogations. Je ne dis pas que si quelqu'un se présente et qu'il a soixante-neuf ans, je vais lui donner : mais quand la limite d'âge est passée d'un an dans un sens ou dans l'autre, je donne la dérogation.

Vous diriez qu'il y a des critères par rapport à des compétences déjà acquises, notamment en termes de qualités physiques et vocales ?

La plupart du temps, ce qu'on constate, c'est que la formation initiale est d'une qualité médiocre. Sur les huit-cent jeunes gens, il y a en a très peu qui ont une maîtrise technique : ça raconte des trucs. C'est un problème ! Nos écoles sont censées être supérieures ; or, la plupart du temps, on a un peu tout à apprendre. Ce que je dis au jury, c'est : « On cherche la petite fleur ». On cherche le truc en plus, le truc qui n'est pas commun, autre. Ça ne me gêne pas de prendre des gens qui sont... Parfois, on voit des gens un peu formatés ; et on sait qu'il y a des boîtes de bachotage qui mettent... On fait attention avec les gens qu'on sent fragiles psychologiquement, parce que c'est un métier compliqué.

Et physiquement aussi ?

Non, je n'ai aucun critère. Et je pense qu'un des grands débats qu'il faut mener, c'est la question du handicap. J'ai eu un exemple qui m'a glacé le sang : j'ai eu une jeune fille qui devait passer le concours la dernière fois, et son copain m'appelle et me dit : « Je vous appelle, elle est désespérée, elle pourra pas passer le concours, elle a perdu un bras au Bataclan ». (*Gloups.*) Je lui dis : « Qu'elle le repasse l'année prochaine ».

Pour répondre à la question du critère physique, on est plutôt aujourd'hui à la recherche d'autres physiques : dès qu'on voit quelqu'un de différent physiquement, on a plutôt envie qu'il soit bien. On en a ras-le-bol des jeunes filles formatées (jolies, longilignes) du cours Florent. Pour une question d'imaginaire, etc. Après, on prend les gens les plus... On va chercher les évidences ; parce que cette question de la sélection, elle est extrêmement complexe : qu'est-ce que c'est que le talent ? Qu'est-ce qu'un talent caché pas encore révélé ? On fait forcément des paris... Il y a des critères objectifs : on voit qu'il y a un acteur, un tempérament. Et puis on voit aussi des critères subjectifs : là, on ne voit pas éclore tant de choses que ça... Mais on fait aussi des paris. Je dis en début de concours aux élèves : « On se trompe aussi. D'abord, parce qu'au premier tour, on ne voit que six minutes, et on ne voit que ce que vous montrez ».

Dans cette forme d'engagement pour les minorités (comme pour la parité au TNS) est-ce qu'il y a des quotas ?

Non. Par contre... Je suis pour, dans des situations de déséquilibre extrême, pour la discrimination positive. Par exemple, si on prend le débat pour la parité à la tête des théâtres, il y avait quelqu'un qui disait : « Oui, mais pour remettre à égalité les femmes et les hommes, il faudrait que pendant cinq ans, on ne nomme que des femmes à la tête de théâtres ». Je dis : « Oui, très bien ». On est en retard dans ce domaine-là puisque pendant ces années-là, c'étaient des hommes, des hommes, des hommes. S'il faut cinq ans pour... Faisons-le. J'ai toujours été pour ça : quand l'écart est trop grand, c'est important.

L'atelier qu'on a fait de « Ier acte » (qui n'est pas les écoles), on a vraiment joué la question de la discrimination positive : c'est-à-dire des ateliers de complément de formation à des jeunes gens issus de l'immigration, etc. Et, à raison, des jeunes gens qui ne viennent pas de l'immigration récente pouvaient nous dire : « Vous faites un atelier, et on en est exclus ». Oui, voilà. Après, pour l'école, ça on ne peut pas, au niveau de la loi : je ne le ferai pas, je suis assez légaliste.

Au premier tour, je disais aux jurys : « Soyez attentifs aux gens qui viennent de la diversité ». Ce qui voulait dire : on regarde un petit peu plus précisément. En même temps, on n'a pris personne qui n'était pas bon. Au deuxième tour, j'ai dit : « On prend les meilleurs, point barre ». Il se trouve que les meilleurs, c'était des gens issus de la diversité. Parce que si je faisais vraiment de la discrimination positive, prendre des gens auxquels je ne crois pas beaucoup, prendre des noirs, ce ne serait pas leur rendre service : après, ils se fracasseraient plus tard.

Sur la formation en elle-même, comment votre parti-pris pédagogique (accentuer les stages) rencontre la structure des professeurs permanents ?

C'est compliqué parce que ce que j'aimais bien... On est des écoles où on fonctionne par master class : je l'ai expérimenté quand j'étais invité dans des grandes écoles. On invite Stanislas Nordey à la manufacture à Lausanne, et on me dit : « Tu travailleras de 14h à 18h », parce que le matin, ils ont des cours de dramaturgie. Le problème, c'est que quand je viens travailler avec des gens, c'est qu'à un moment donné, je ne fais que ça ; quand on répète un spectacle, on répète toute la journée et on donne du travail aux acteurs pour le lendemain, et tout ça. Je trouvais très important pour la compréhension profonde de ce qu'est ce métier que dans le courant de chaque master class, on puisse découvrir chaque méthode, donc chaque rapport au temps. Jean-Marie Path, il travaille de 14h à 17h. Point barre. Jean-Claude Saillis, il va travailler de 10h à 23h. Je trouvais que c'était important pour mettre des élèves dans le réel de ce métier-là, de leur montrer qu'il y a des temporalités complètement différentes dans les manières de travailler.

Donc là, j'ai réduit au maximum ce que je pouvais faire. Marc Proulx⁴⁴ fait un cours par semaine le matin. En dehors de ça, j'ai évacué tout le reste : il y avait des trucs de tai-chi, de machin, de l'équitation, je sais plus quoi... J'ai essayé de déblayer au maximum. Après, si je voulais aller plus loin, idéalement, j'aimerais que Marc ne soit plus que sur des stages et qu'on n'ait plus de cours réguliers. Je pense vraiment être dans le juste. C'est très particulier les écoles qui fonctionnent avec des master class : je pense qu'il faut être tout le temps avec eux, pour aussi habituer les élèves à savoir comment on passe d'un intervenant qui va apparemment travailler peu à quelqu'un qui va complètement charger le travail au plateau. C'est comme ça qu'on apprend ce métier, je crois.

⁴⁴ Voir « Comment rester en chemin - entretien n° 1 avec Marc Proulx » et « D'être une bête différente, ça permet de délocaliser les acteurs – entretien n° 2 avec Marc Proulx », Livret des annexes, p. 206-226.

Quand vous programmez un intervenant, comment se fait votre choix ? Est-ce que le fait que la pédagogie ait une place dans son parcours est un critère ? Et quand vous les programmez, dans quelle mesure vous donnez une direction au contenu du travail qu'ils proposent dans l'école ?

Je choisis des gens dont je sais que la pédagogie est importante dans leur parcours (parce que je sais que ce n'est pas le cas de tout le monde). Mon enjeu n'est pas d'accumuler des grands noms de la mise en scène, parce qu'on peut être un grand metteur en scène et pas du tout un bon pédagogue. L'inverse est vrai aussi. Je choisis des gens qui ont un désir fort d'enseigner. C'est aussi une vraie question : il y a beaucoup de gens qui cherchent du travail. Je ne prends pas des gens dont je sens qu'ils ont besoin de bouffer.

Après, ce que je fais de manière assez pointue, c'est de déterminer ce qui est juste en première, deuxième et troisième année. Il faut faire attention à ça : il ne faut pas mettre des élèves en première année avec Claude Régy... Je fais attention à ce que la question de l'équilibre entre la présentation publique et le laboratoire soit respecté : idéalement, la première année pour moi, il ne doit pas y avoir de présentations publiques, et j'essaye de décourager au maximum les pédagogues, pour qu'il n'y ait pas de présentation publique. Je m'explique : je ne veux pas que l'enjeu pour le pédagogue soit de faire une forme qui va être bien et qui va plaire. Le premier truc que je dis au pédagogue, c'est : « Je n'ai pas besoin que vous présentiez le travail ». Après, ce que je leur dis aussi, c'est : « Si dans votre geste pédagogique, c'est important que ça aille jusqu'à la présentation, ok ; mais ça, c'est autre chose ». Pour moi, c'est très important. J'ai trop vu, au Conservatoire par exemple, certains profs qui étaient tellement terrorisés par le fait qu'on allait juger leur travail que, finalement, ils ne s'occupaient plus de nous. Après, j'essaye de travailler avec des gens de générations différentes : c'est très important de faire travailler par exemple de très jeunes gens. Au TNB, après l'année de sa sortie, j'ai fait intervenir Thomas Jolly, Julien Gosselin. C'est important de pouvoir alterner, pour deux raisons : parce que l'histoire de l'Art avance. C'est important d'avoir la transmission d'un Jean-Pierre Vincent, mais aussi d'un Julien Gosselin qui va travailler avec des micros ; parce que je pense qu'une école doit servir aussi à ... 80 % des engagements des élèves à la sortie sont avec des intervenants qu'ils ont eus dans l'école : je pense que c'est important que les jeunes gens soient confrontés à des jeunes gens de leur génération (et qui soient metteurs en scène).

J'ai interrogé Loïc Touzé. Il me disait que vous aviez construit une relation de confiance et que, lorsqu'il venait enseigner, vous ne lui donniez pas particulièrement de directives...

Non. Loïc va venir, je lui dis quelles sont les autres matières sur lesquelles les autres intervenants ont travaillé avant pour qu'il sache où il arrive. Si, peut-être le truc où je vais être un peu directif, je vais dire la plupart du temps aux intervenants : je ne veux pas que ce soit un laboratoire pour eux (les intervenants). Je vais avoir un intervenant qui me dit : « J'aimerais bien travailler sur Racine pour voir si... », si l'intervenant n'a jamais travaillé sur Racine, je vais plutôt lui dire non, et lui dire : « Je sais que tu sais travailler sur Genet, fais-les travailler sur Genet ». Mais en même temps, c'est important que les intervenants travaillent sur une matière qui les anime. Je ne veux pas que le lieu serve à des metteurs en scène qui viennent pour s'exercer pour leur prochain spectacle et que ce soit un théâtre de répétition.

Vous écriviez sur le TNB que, selon vous, pour inventer une pédagogie alternative, il fallait s'intéresser aux autres arts et à « l'extériorité du théâtre⁴⁵ ». Est-ce qu'aujourd'hui, l'intervention de ces autres arts dans la formation sont toujours une façon de créer cette pédagogie alternative ?

J'arrive au TNS, donc, encore une fois, j'essaye de comprendre la machine : je n'ai pas redéveloppé cette réflexion. C'est aussi parce que le boulot est tellement énorme de planning... Alors, tout de suite, si j'ai voulu qu'Emmanuelle Huynh, que Loïc Touzé viennent (ça, c'est important)...

Mais par exemple, sur les arts de la marionnette et du cirque, je ne l'ai pas encore ré-ouvert. J'ai envie, mais je n'ai, pour l'instant, pas le temps et l'espace. C'était important pour moi en arrivant de marquer l'identité de l'école (et la mienne) et de faire venir des enseignants que je connaissais, de Bruno Meyssat à Roland Fichet⁴⁶...

Là, pour l'instant, ces autres disciplines sont sous forme de laboratoire. Est-ce que vous pourriez envisager que ce soit aussi sous la forme d'un travail de création ?

Ça pourrait tout à fait.

Après, il y a la notion d'écriture qui est au centre du projet...

Il me reste peu de temps, si vous avez des questions importantes.

D'accord. Alors l'écriture. Dans certaines écoles, le cursus est pensé sur le mode de la traversée chronologique du répertoire : les élèves commencent par les Grecs et finissent par le théâtre contemporain. Au TNS, ce serait possible de ne rencontrer que des auteurs contemporains ?

Là aussi je pense qu'il faut être volontariste. C'est faux le fait qu'on arrive à structurer quelqu'un parce qu'on passe par l'alexandrin parce que l'alexandrin est structurant. L'écriture de Jean-Luc Lagarce est très structurée aussi ; et structurante si on la regarde. Donc les formes et les structures existent chez les contemporains et chez les anciens. J'ai toujours axé, au TNB, de manière militante... J'avais même supprimé la bibliothèque et ouvert une bibliothèque aux élèves avec que des textes contemporains : s'ils voulaient lire du Racine, ils allaient à la bibliothèque municipale.

Là, j'ai dit aux élèves de première année : « Vous êtes là pendant cent-trente-six semaines, vous en lisez un par semaine ». Ce boulot-là, je le fais partout : sur la nécessité de parler d'aujourd'hui (parce que c'est important) et la nécessité de connaître les auteurs contemporains. Pour moi, on apprend autant... Je me suis engueulé il n'y a pas longtemps avec quelqu'un de l'école qui me disait : « Mais tu ne leur fais pas faire d'alexandrins ? » Non ! Ça peut être intéressant à un moment donné d'aborder ça. Mais si tu sais travailler à un moment donné sur les structures de langue, tu sauras travailler sur un alexandrin quand tu le trouveras : l'idée que c'est par là qu'on arrive à structurer un acteur, j'y crois pas du tout. C'est une chose parmi d'autres, pas une chose première.

J'ai fait du latin et du grec ancien au lycée : c'est super, j'étais content de passer par là, mais ce n'était pas premier. Il y a quelque chose d'ayatollah de dire : « C'est en passant par les classiques que... » : je pense que c'est faux. Parce qu'en plus, tous les contemporains sont nourris des classiques, donc eux-mêmes sont porteurs de cette tradition-là.

C'est pour ça aussi qu'au concours, je donne une liste d'auteurs, ce qui me permet déjà de faire un début de pédagogie : les mêmes qui vont passer le concours, ils vont lire... Là, je viens même de franchir un autre palier. La liste que j'ai donnée cette année est paritaire homme-femme : ce n'est possible que si on met des contemporains.

⁴⁵ Stanislas Nordey, in Frédéric Vossier, *Stanislas Nordey, locataire de la parole, op. cit.*, p. 160.

⁴⁶ Bruno Meyssat est metteur en scène, directeur de la compagnie Théâtres du Shaman : il est intervenu dans plusieurs écoles supérieures à l'occasion de stages. Roland Fichet est auteur : il donne des stages d'écriture aux élèves comédiens.

Dans les entretiens rassemblés dans Passions civiles, vous parlez des institutions et faites part de votre doute que l'on puisse inventer des choses nouvelles à l'intérieur de celles-ci⁴⁷ ; et en même temps, quand vous vous exprimez sur l'école, il y a quelque chose de l'ordre de ... l'école comme façon de révolutionner le geste artistique. Dans quelle mesure ce geste révolutionnaire peut-il, selon vous, être fait dans cette énorme institution ?

Disons que par exemple, les premiers textes que je fais lire aux élèves sont des textes du Living theater qui remettent en cause l'institution. Quand ils entrent, je leur dis — parce que j'ai souffert de ça quand je suis entré au Conservatoire, on disait : « On réussit sa vie quand on joue Hamlet au théâtre de l'Odéon ». Et le premier truc que je leur dis : « Il n'y a pas un théâtre, mais une multiplicité de théâtres ». On peut aller faire du théâtre en milieu rural, aller faire du théâtre d'intervention en Afrique, travailler dans des petites compagnies : je mets tous les types de théâtre à égalité. Donc j'ai plutôt tendance, dans la manière dont je leur parle quand ils rentrent à l'école, à les dresser contre l'institution ; à leur dire d'en profiter pour pouvoir la réinventer après. Je réfute les discours type : « Vous êtes dans des écoles d'excellence, et vous serez la crème ensuite du théâtre français ». Je trouve que c'est très important.

Je parle beaucoup des acteurs et ne parle pas assez des régisseurs : je m'en aperçois. Mais je crois que la notion d'homme ou de femme de théâtre est très importante. Tu es heureux quand tu connais le territoire. Il y a des jeunes gens qui vont s'épanouir magnifiquement dans du théâtre de rue et pas dans du théâtre institutionnel, etc. Mais en même temps, passer par l'école, ça permet, quand on va faire du théâtre de rue, d'avoir des vrais outils pour se faire entendre, etc. C'est en ça que l'institution, je la questionne avec eux en leur ouvrant les yeux très vite sur le fait que, oui, ils arrivent dans l'institution, mais qu'elle n'est pas une finalité en soi. Je leur dis aussi : « Pendant trois ans, vous êtes dans un certain confort », (qui peut leur donner envie de ce confort plus tard) ; alors que ce qui est plus beau, c'est de réinventer le théâtre complètement. Je leur dis toujours en démarrant : « Ne soyez pas dans un processus d'admiration des gens qui enseignent, vous êtes là pour nous tuer, nous tuer pour faire autre chose ! Mais pour nous tuer, il faut que vous appreniez à avoir des vrais outils, parce qu'après, vous aurez des vraies armes pour nous tuer ».

⁴⁷ Stanislas Nordey : « Je ne suis plus sûr du tout que l'avenir de l'art passe par l'institution. Je suis de plus en plus persuadé qu'il n'y a peut-être pas de salut. Mais il fallait le vérifier de l'intérieur ». In *Passions civiles, op. cit.*, p. 18.

ENSATT

Entretien avec Thierry Pariente

Jeune homme, Thierry Pariente a rêvé être acteur : il a même entamé un parcours de formation au Conservatoire supérieur de région de Nice. « J'ai peut-être pas eu le courage ... », confie-t-il. « C'est pour ça que je suis d'autant plus amoureux des acteurs : je sais le courage que ça demande ». Suite à des études de droit public et de communication politique, il fonde et dirige de 1990 à 2003 l'association en charge de la politique théâtrale, cinématographique et chanson du conseil régional d'Île de France (THECIF devenue ARCADI). Il codirige avec Pierre Pradinas, le Théâtre de l'Union, Centre dramatique national du Limousin pendant le premier trimestre 2004, avant d'être appelé au cabinet du ministre de la Culture Renaud Donnedieu de Vabres dont il devient le conseiller pour le théâtre, le cirque et les arts de la rue jusqu'en février 2007. Il assure ensuite le poste de délégué pour le théâtre à la DMDTS de 2007 à 2009 avant d'être nommé à la direction de l'ENSATT en août 2009.

« L'ENSATT, ce n'est pas une école d'acteurs : l'ENSATT, c'est une mégastructure avec dix départements [...] ce n'est pas typiquement le lieu d'un artiste » souligne Thierry Pariente. Selon lui, la structure et l'histoire de l'établissement demandent un directeur qui soit capable d'une forme de « neutralité » et porteur d'« une vision globale du théâtre » : son parcours, aux marges du plateau, lui confère des qualités de cet ordre. En août 2015, son mandat est renouvelé pour la deuxième fois.

Riche des séjours d'observation que j'ai fait à l'ENSATT mais aussi des entretiens réalisés en mars 2013 et octobre 2014 avec Joseph Fioramante et Philippe Delaigue⁴⁸, les responsables de la section acteur, j'interroge Thierry Pariente lors d'un entretien en septembre 2015.

Vendredi 25 septembre 2015, ENSATT, Lyon

Durée de l'entretien : 1h35

Vous avez suivi une formation en tant qu'acteur et des études de droit public et de sciences politiques et puis vous avez assumé des hautes fonctions au sein de l'institution théâtrale. Qu'est-ce qui, à l'intérieur de ce parcours, a progressivement motivé votre candidature à ce poste et d'où est née cette envie de diriger une école d'art dramatique (et en particulier celle-ci) ?

Je travaille dans le théâtre depuis que j'ai quinze ans : le théâtre a été une rencontre fondatrice de ma vie personnelle, humaine, sensible. J'ai commencé effectivement à être acteur dans un conservatoire de région, jeune compagnie, tout ça. Pour des raisons de vie, mais vraiment de vie (puisque j'ai été père de famille très jeune, etc.) je me suis dit qu'à un moment donné, je n'avais pas assez la niaque et probablement pas assez de talent pour réussir le métier d'acteur à fond et pour m'y engager à plein. Je n'ai peut-être pas eu le courage ... C'est pour ça que je suis d'autant plus amoureux des acteurs : je sais le courage que ça demande. Et donc, en effet, j'ai eu une petite période assez courte d'ailleurs (deux trois ans) où j'ai repris des études, prolongé des choses, fait de la communication politique ; mais, en parallèle, je travaillais à la programmation d'un théâtre en Île-de-France, aux Lilas, en faisant venir de jeunes compagnies : j'avais, comme ça, toujours un pied dans l'accompagnement et le regard.

Et puis, les hasards de la vie ont fait que je me suis retrouvé (parce que le maire des Lilas a été nommé vice-président de la région en charge de la culture) à ce que l'on me propose (de par cette compétence que j'avais à faire des études qualitatives, quantitatives et de par ma formation) de

⁴⁸ Cf. « Entretien avec Philippe Delaigue », Livret des annexes, p. 133-144.

réfléchir à ce que pouvait être la politique théâtrale de la région Île-de-France : c'était absolument balbutiant (puisque les régions venaient de naître en gros, les régions en tout cas avec vote au suffrage universel direct et qu'elles n'avaient pas de compétences légales). Dans le domaine de la culture, c'était un peu chacun pour soi : à l'époque, c'était en 1990, la région Île-de-France ne faisait rien pour le théâtre. Elle avait mis en place, en revanche, un gros travail sur l'opéra et la danse qui s'appelait « Île-de-France Opéra Ballet », elle avait un FRAC, elle avait un chœur régional, elle avait un orchestre. Mais elle n'avait rien sur le théâtre. Donc moi on m'a proposé en 1990 de réfléchir à ce que pourrait être une association qui s'occupe du théâtre et du cinéma (pour des raisons aussi pragmatiques). Puis j'ai été engagé comme chargé de mission pour faire cette étude, j'ai fait cette étude, puis finalement j'ai créé l'association et j'y suis resté treize ans. Ça a été une aventure énorme (pour moi) parce que l'Île-de-France, c'est brutalement le creuset de tout le théâtre français et que, même si c'était très lié à la collectivité territoriale, de toute façon à Paris passent à peu près tous les gens qui font du théâtre en France. Et du coup, si vous voulez, en ayant été acteur, puis en travaillant beaucoup sur la relation entre les petits et les grands lieux, les jeunes compagnies et les institutions, les institutions entre elles etc., je me suis promené à l'intérieur du monde théâtral à plein d'endroits et il ne m'est pas apparu que, après treize ans de ça, je pouvais quitter ce monde qui était fondateur pour moi.

Je suis parti après cette aventure (qui s'est finie un peu brutalement parce qu'il y a eu transformation d'une association en EPCC⁴⁹ — je vous passe les détails — qui est devenue ARCADI depuis) ; je suis parti diriger un centre dramatique national à Limoges : autre manière de regarder le théâtre, à l'intérieur d'une maison. Et puis là aussi, le destin, les cloches, ce que vous voulez, je suis dans mon bureau à Limoges, on m'appelle, on me dit : « Il y a un cabinet qui se forme, on cherche quelqu'un pour le théâtre ». Je vous assure ça s'est passé comme ça. Donc je monte à Paris ; et puis il y a un truc qui se passe avec Donnedieu De Vabres, un truc humain très fort et je décide d'y aller. Donc je pars trois ans au cabinet du ministre (je le dis a posteriori trois ans, parce que quand vous commencez, vous pensez que ça va durer un mois). Du cabinet du ministre (où là j'ai été au cœur de la machine), je passe à la création du poste du délégué théâtre de ce qu'était la DMDTS.

Je suis donc d'abord au sein du politique, ensuite je passe au sein de l'administration et là je m'ennuie très fortement : ça a été comme un choc à rebours. Autant le cabinet est une chose extrêmement active et concrète, autant, pour moi, la structure administrative du ministère est une chose où les échelons de décision sont tels, qu'entre le moment où vous pensez une chose et le moment où elle se réalise, il peut se passer des semaines et ce n'est pas mon mode de fonctionnement. Donc, à ce moment-là, je me suis dit qu'il fallait que j'arrête, je n'étais pas fonctionnaire (donc je n'avais aucune vocation en plus à travailler dans l'administration) et qu'il fallait que je revienne au terrain. Et là (c'est les hasards de la vie), à ce moment-là sort l'appel à candidature de l'ENSATT en février 2009. Et à ce moment-là, il y a des gens qui me disent : « Tu devrais te présenter » ; et je comprends votre question parce que je me dis : « Mais non, je ne suis pas artiste, je ne suis pas acteur, je ne vais pas diriger une école d'acteurs ». Sauf qu'en m'interrogeant sur pourquoi on me propose ça comme ça, en me disant : « Tu devrais le tenter », je m'aperçois que l'ENSATT, ce n'est pas une école d'acteurs : l'ENSATT, c'est une mégastructure avec dix départements qui nécessite quelqu'un qui ait une sorte de neutralité par rapport aux départements et une vision globale du théâtre. Et là je me dis : « Oui, pourquoi pas au fond ». C'est vrai que ce n'est pas typiquement le lieu d'un artiste. Il y a cette histoire dans les gènes de l'école. En plus, j'en sais quelque chose parce que j'ai travaillé dessus en arrivant ici : on a fait un livre sur l'école qui était très important pour moi (de bien comprendre d'où on vient). Mais c'est une école qui, par sédimentation, a vraiment structuré une pensée de la pédagogie qui est horizontale, où l'acteur ne vaut pas mieux que le concepteur son ou le concepteur lumière ou le scénographe, etc. Et donc je continue de penser que la présence d'un artiste à la tête de l'ENSATT n'est

⁴⁹ Établissements publics de coopération culturelle, instaurés par la loi n° 2002-6 du 4 janvier 2002.

pas forcément ce qui serait le mieux pour l'école (même si je ne présume pas de l'avenir et je ne resterai pas là cent-cinquante ans). Mais je me suis décomplexé en me disant : « Je ne suis pas Antoine Vitez mais ce n'est pas le propre de l'ENSATT ». Le Conservatoire, une école d'acteurs, doit être dirigé (je pense) par quelqu'un qui vient du plateau ; le TNS, c'est un théâtre national, qui est confié à un artiste avec une école à l'intérieur ; et dans les centres dramatiques qui ont des écoles, c'est évidemment la même chose, c'est d'abord un metteur en scène et une école : ce n'est pas le cas de cette maison. Il se trouve en plus (c'est le hasard de la vie) que j'ai postulé (j'ai donc été reçu) et que ça faisait exactement trente ans que j'avais pénétré pour la première fois dans un cours de théâtre parce que je suis entré en 1979 au conservatoire et je suis entré en 2009 à l'ENSATT. Il y a une espèce de raccourci de la vie où il y deux choses qui m'ont frappé. La première ça a été de me dire : « Au fond, il y a une certaine logique », c'est-à-dire ma vie s'écoule aussi autour du théâtre ; et puis la deuxième : « Je suis arrivé à l'âge de la transmission ». J'avais quarante-six ans quand j'ai été nommé ; là, j'en ai cinquante. Je pense que c'est un bon moment, je ne suis pas encore un vieillard mais je n'ai pas non plus trente ans et l'accumulation des expériences que j'ai pu faire peut être utile pour cette maison. En plus, par rapport à l'ENSATT elle-même, en regardant le projet, il y avait une chose qui me frappait malgré tout (et je ne dis pas ça contre mes prédécesseurs — loin de là puisque je me suis échiné à m'inscrire dans une histoire — ce n'est pas pour dire qu'avant il n'y avait rien, au contraire, mais la vie a fait que) l'ENSATT s'est pas mal repliée sur elle-même. La colline ici, vous la voyez, c'est merveilleux ; le site est super agréable. Gérard Schembri et Patrick Bourgeois avaient une culture très repliée autour des acteurs d'abord, puis assez fermée sur l'ENSATT elle-même. Et moi, je me suis donné vraiment comme ambition de mettre au profit de l'école le passé que j'avais dans le monde théâtral, c'est-à-dire essayer de faire venir ici le maximum de monde du métier ; et, à l'envers, de faire en sorte que les étudiants aillent le plus possible dans le monde tel qu'il est, y compris à l'international puisque c'est une notion importante.

Voilà. Je ne dis pas que j'ai réussi (je n'en sais rien, je ne suis pas évidemment celui qui est le mieux placé pour le faire) ; parce que je sais ce qu'ils vivent, j'ai quand même passé cinq ans dans un conservatoire de région et croyez-moi, c'est fondateur à quinze ans. Passer des scènes, travailler des rôles, se faire engueuler : c'est un truc physique et je sais ce que c'est. Mais aussi, me dire que je peux apporter à l'école quelque chose qui lui manque parce que ma vie a fait que les metteurs en scène âgés, moins âgés, connus, moins connus, je les connais tous. Les artistes, je peux les appeler. Et du coup, viennent ici des gens qui ne venaient pas avant parce qu'on a des liens historiques. C'est très rigolo d'ailleurs, beaucoup d'intervenants qui étaient là avant que j'arrive je les avais rencontrés dans ma vie antérieure : Enzo Cormann (j'avais produit un de ses spectacles), Guillaume Lévêque (j'avais produit un de ses spectacles...). Finalement, on est un petit monde.

J'ai craint d'être illégitime. Je crois que j'ai dépassé cette crainte et que je me sens maintenant totalement légitime dans la maison. Mais parce que c'est l'ENSATT... Je me souviens, je ne sais plus qui m'avait dit quand Mesguich est parti du Conservatoire : « Alors, tu vas postuler au Conservatoire ? ». D'abord, ça présageait que le Conservatoire était au-dessus de l'ENSATT ; comme si c'était pour moi une carrière (ce qui n'est pas vrai)... Et puis je pense que non : je ne suis pas fait pour le Conservatoire. C'est formidable que ce soit Claire (qui est en plus une grande amie à moi) : une artiste de la scène qui puisse parler aux artistes de l'endroit de l'acteur. Et moi j'ai la plupart du temps dans mon bureau autre chose que des acteurs. Ils ne sont que trente-six dans l'école sur cent-cinquante. Il faut être très à l'éveil et surtout, ne pas donner l'impression que l'ENSATT est une école où il y a une caste privilégiée, puis les autres. En tous cas, de ce point de vue, je ne me sens pas malheureux et j'espère que l'école ne l'est pas à cause de moi.

Quasiment au moment-même de votre prise de fonction en juillet 2009, vous avez pris parti contre la lettre adressée par Daniel Mesguich et Julie Brochen au ministre, notamment à propos du DNSPC. Dans cette réponse sous forme de lettre, vous écriviez que l'ENSATT était un lieu « supérieur mais jamais hautain⁵⁰ ». Vous avez aussi parlé d'identité de l'école : de quels éléments serait-elle constituée pour vous cette identité que vous avez trouvée en arrivant et qui perdure?

Ce vocabulaire horizontal du théâtre, qui est une manifestation concrète de cet art collectif. Au fond, si j'étais très prétentieux à l'envers (et donc hautain), je dirais que ça me paraît de plus en plus étrange d'avoir des écoles seulement d'un corps de métier. Je pense que le théâtre a besoin de se renouveler par la troupe, par le sentiment de l'ensemble du corps théâtral (que l'on voit comme par hasard briller en Allemagne, dans les pays de l'Est qu'on admire et en France, on continue de sectoriser énormément).

J'ai beaucoup parlé de ça avec Claire Lasne par exemple (qui est très consciente de ça) qui, bien qu'ayant une école avec un objet précis, maintenant envoie les élèves travailler à Alloué à la maison de Maria Casarès ; ses metteurs en scène viennent ici à « Sens Interdit » voir les spectacles, elle les met en résidence au-dessus de Grenoble au Pot au noir. Ça y est : elle commence elle aussi à leur ramener la réalité du monde devant eux et pas leur dire : « C'est une bulle magnifique » (avec la salle Louis Jouvet et l'excellence que Daniel propageait qui, c'est vrai, n'est pas mon truc).

Ça m'a fait violemment réagir ce truc parce que j'y voyais une sorte d'élitisme ; et en plus, je vous avoue ne pas avoir compris la position de Julie Brochen. Autant que Daniel, avec son histoire... D'ailleurs, c'est ce que j'ai toujours expliqué à Mesguich (que je connaissais d'avant), en lui disant : « Mais Daniel, l'histoire du théâtre retiendra ton nom, pas le mien : donc il n'y a pas d'ambiguïté. L'artiste Mesguich a fondé un truc dans l'histoire du théâtre français : c'est un mouvement, c'est un moment. L'acteur Mesguich, il a une filmographie. Il n'y a pas de problème : on n'est pas à cet endroit de la concurrence. Mais du coup, je ne vois pas pourquoi tu as besoin absolument d'affirmer cet espèce d'élitisme du Conservatoire ». Comme j'avais mis dans mon papier : « Entre sciences-po Grenoble et sciences-po Paris, les gens savent très bien faire la différence ». Ça ne veut pas dire que sciences-po Grenoble, c'est tous des nazes. Mais sciences-po Paris, c'est sciences-po Paris : le Conservatoire de Paris, c'est le Conservatoire de Paris. Il n'y a pas besoin d'en faire plus. Pour autant cracher dans la soupe et dire que Limoges, Lille, Bordeaux ou Lyon, c'est n'importe quoi : je ne peux pas l'entendre.

En plus, c'était d'autant plus absurde que dans leur esprit, l'ENSATT n'était pas concernée par le papier (parce que l'ENSATT, comme elle n'est pas sous tutelle de la Culture, elle est placée un peu dans un autre monde quoi) : il y a les écoles supérieures du ministère de la Culture et puis il y en a une. Mais je pense malgré tout que les écoles, quand elles sont reliées à un centre dramatique, cette question se pose moins parce que les élèves vivent quand même au rythme d'un théâtre (CDN ou théâtre national).

La difficulté, c'est quand elles sont un peu hors-sol. Et je pense que pour l'ENSATT, on n'est pas hors-sol sur le plan du collectif théâtral (puisque'il est rassemblé en permanence) ; et tous les jours ici, dans le hall (vous l'avez vu quand vous attendiez) vous n'êtes pas capable de dire qui fait quoi, vous n'êtes pas capable de dire qui est son, qui est lumière, qui est acteur et ça, c'est formidable. En revanche, il faut que nous on se relie aussi à la pratique du théâtre : d'où le fait qu'on a maintenant un deuxième théâtre ici, qu'on a des outils, qu'on commence à programmer à l'intérieur de la maison.

On est vraiment une école-théâtre et j'insiste vraiment là-dessus puisqu'on a refondé notre identité autour de ce domaine (et pas le théâtre-école qu'est le TNS). On joue vraiment de ça. On est d'abord

⁵⁰ Thierry Pariente, « L'enseignement théâtral va bien », *Le Monde*, 29.07.09, http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/07/29/l-enseignement-theatral-va-bien-par-thierry-pariente_1223804_3232.html, consulté en septembre 2015.

une école (en plus, on dépend vraiment de l'Éducation nationale), mais on est une école où le théâtre au sens où il se pratique, a droit de cité tous les jours. Les étudiants ici, d'abord par la relation qu'ils ont entre eux et par la possibilité aussi de se confronter au monde extérieur, aux accueils qu'on peut faire, aux anciens de l'ENSATT qui reviennent jouer... Là, on commence cette semaine avec *Calderón* de Pasolini : toute l'équipe est composée d'anciens de l'ENSATT mais ils ne sont plus du tout étudiants (il y a même Marie-Ève Guittier qui joue dans le spectacle). C'est une chose où brutalement, on peut se projeter en regardant les autres comme on sera dans cinq six ans après l'école.

Voilà, cet aller-retour permanent il me semble fondateur de la maison. Mais on n'est pas un théâtre et il y a des outils qu'on n'a pas (on ne peut pas coproduire des spectacles par exemple). Mais le fait d'accueillir chaque année une personnalité, c'est important pour moi : ça relie la promotion à une identité théâtrale. Cette année, c'est Joël Pommerat. La lettre que Joël a faite est en ligne : elle pose l'enjeu de la troupe tout de suite. Il dit : « Moi c'est le collectif qui m'a fondé ». C'est vrai que quand vous regardez le travail de Pommerat, ça n'a un sens que parce qu'il a un groupe autour de lui, qui sont, pour beaucoup, des acteurs que moi j'ai connu en 1998 quand il a commencé : ils sont toujours là. Ça, c'est fondateur pour ça. Si on a pris le théâtre national de Tunis, c'est la même chose. Je veux dire : Jalila Baccar, il travaille en compagnie depuis des années. Et Ariane n'en parlons pas ! C'est important pour moi de rappeler ça, de rappeler que puisque nous sommes une école du collectif : notre sens du théâtre doit être sens du collectif. Partout, tout le temps. Et ça marche bien parce que je vois bien, ne serait-ce que parce qu'ils ont des liens d'amitié ; ici, un metteur en scène ou un acteur est totalement respectueux des besoins et du temps nécessaires aux costumiers, aux scénographes, etc.

Il y a donc bien des permanences dans l'histoire de l'école ; puis, il y a aussi des choses qui se sont profondément modifiées, comme par exemple le fait qu'à une époque l'ENSATT pouvait être considérée comme une antichambre du Conservatoire...

Absolument. Ça, c'est fini. Mais ça, ce n'est pas de mon fait ; ce n'est même pas le fait de mes prédécesseurs. C'est le fait d'être entré de plein pied dans le ministère de l'Enseignement supérieur, c'est-à-dire que, du coup, on avait un devoir (que moi j'ai finalisé avec l'entrée dans le LMD), qui était dans les germes avant moi, mais qu'il fallait vraiment mettre au point : un devoir de délivrer des diplômes de l'Enseignement supérieur (puisqu'on est sous cette tutelle). À partir du moment où on délivre maintenant des licences et des masters, on est absolument à l'équivalent des autres. Donc ça nous a obligés à hausser le niveau, effectivement. On ne prépare pas aux écoles supérieures ici. Mais ça, c'est une évolution absolument naturelle. On est, de ce point de vue, bien plus proches du TNS, (c'est-à-dire d'une espèce d'établissement national en région) que d'une école décentralisée pure et dure. Et d'ailleurs on est un établissement public de l'État (on a le même statut que le TNS ou que Chaillot).

À votre arrivée aviez-vous un projet pédagogique?

Non. Vraiment j'y tiens. Ça peut vous paraître totalement paradoxal mais je le revendique. Je n'avais pas un projet pédagogique. Mon projet était de faire en sorte que les pédagogies de l'école n'en fassent plus qu'une : ce qui est très différent. La petite difficulté devant laquelle j'étais placé c'est que dix départements pédagogiques c'est, d'une certaine manière, dix écoles. Ça, c'était un truc très important pour moi, de veiller à l'unité de cette école.

Et par exemple, j'avais déjà dans les cartons quand je suis arrivé l'idée qu'un des départements fasse un master avec l'université : alors là, c'était pour moi la mort de l'ENSATT. L'urgence était de dire : « On va fabriquer un grade commun à l'ensemble de l'ENSATT » et croyez-moi, ça a été coton. D'abord parce que tous n'avaient pas cette envie-là et puis parce qu'ensuite il a fallu que le ministère le

valide, etc. Mais ça, c'est ma grande fierté (qui est presque immatérielle), qui est de dire : « On est parvenu à ce qu'il y ait un grade unique de master pour huit des formations de l'école ». Ça, c'est formidable, parce que du coup c'est le diplôme « Arts et techniques du théâtre », « Parcours lumière », « Parcours son », etc. Mais c'est bien le diplôme « Arts et techniques du théâtre » qui redonne à l'école sa centralité, qui fait que les étudiants se sentent tous attachés au même tronc et que tous les travaux qu'on peut faire (les ateliers-spectacles en sont l'expression majeure), tous les ateliers qu'on fait en ce moment, les travaux d' « hypothèse » son/lumière, lumière/scéno, costumes/scéno, écriture/jeu etc., tout ça, ça a d'autant plus de sens qu'ils sont les mêmes étudiants et qu'ils ont le même diplôme à l'arrivée.

À l'exception des comédiens ?

Alors le problème des comédiens (mais ce n'est pas de mon fait), c'est que le ministère ne l'a pas voulu ; puis maintenant, ils en sont étonnés. C'est un combat que je n'ai pas fini de mener parce que je ne vois pas pourquoi un comédien n'aurait pas droit à un Master. Mais là, ça a été un blocage du ministère de la Culture (puisque toutes les écoles ont mis le diplôme « acteur » au niveau Licence) : donc, ils n'ont pas voulu que l'ENSATT fasse exception à la règle.

Mais, d'une certaine manière, ce n'est quand même pas un diplôme différent : c'est-à-dire qu'ils ont une Licence (donc un niveau de diplôme autre), mais ils font partie de l'ENSATT, ils en font pleinement partie et ils ont quand même le diplôme de l'école en plus de la Licence de l'université. Ce n'était pas mon souhait mais il faut travailler avec le réel aussi. En même temps, l'école reste vraiment unie. Ça, je crois que c'est important : qu'un administrateur et un concepteur son sortent de l'école avec le même diplôme, qu'ils se sentent rattachés à la même maison avec des parcours, à l'intérieur, différents (qui ne les ont pas empêchés, d'ailleurs, de se croiser souvent les uns les autres, mais avec une spécificité, une couleur).

Je peux dire que si j'ai gagné un combat, c'est celui d'éviter le découpage en appartements de l'école ; découpage que je sentais poindre parce qu'il y a des départements dans lesquels la diplomation était beaucoup plus avancée et d'autres qui s'y refusaient absolument par éthique, etc. Ce qui était aussi, d'ailleurs, dans le papier de Mesguich quand il disait : « Qu'est-ce qu'on a à faire de diplômes ? On en a rien à faire ! » Le problème, c'est que les étudiants le demandent aujourd'hui. Tous. Et que, par ailleurs, personne n'est dupe : on ne vous recrute pas dans ce métier parce que vous avez ceci ou cela. Mais ça vous donne quand même les avantages d'Erasmus, la possibilité de reprendre des études et un niveau social que vous pouvez revendiquer bien plus qu'avant. Après, franchement, ils ne vont jamais mettre en avant leur Master. Mais je ne vois pas pourquoi s'en priver et d'autant moins qu'en Europe, dans toutes les écoles d'art, on est passé au LMD. Donc je ne peux pas vous dire que ce soit un bonheur le LMD (que de couper en ECTS, que de faire des semestres, que de se poser des questions de notation), que ça fasse rêver tout le monde, moi le premier, mais on ne peut pas être en permanence à la marge du monde.

Et puis, les liens universités/écoles d'art sont en train de s'apaiser : vous voyez, ces doctorats de recherche/création (comme celui que Claire a commencé de faire et qu'on va essayer de mettre en place ici) qui mêlent à la fois le faire et la pensée, sont aussi des choses de l'évolution du monde qui sont très intéressantes à prendre en compte (qui existent dans le domaine scientifique). Il y a des tas de domaines où un acte pratique est constitutif du mémoire. En art, c'est considéré encore un peu loin et c'est très important intellectuellement d'expliquer au monde universitaire qu'un concepteur son peut être un chercheur (y compris derrière ses appareils) et pas uniquement parce qu'il produit une œuvre théorique.

C'est aussi remettre l'artiste à un autre endroit que le côté baladin, sympathique (qui s'amuse et à qui on demande : « Et par ailleurs, tu as un métier ? »). Je sais que vous n'en êtes pas là, mais on

l'entend encore beaucoup dans la société : les artistes n'ont pas une reconnaissance très forte. Donc nous, on a aussi ce devoir-là, de les ancrer dans le monde.

Au niveau de la direction de l'ENSATT, il y a plusieurs protagonistes : vous, une directrice des études et de la production, les responsables de départements. Comment s'articulent ces différentes fonctions et les différentes missions de ces différents acteurs ?

C'est un dialogue. C'est ça qui est intéressant. Vous ne pouvez pas dire, d'un côté : « Le théâtre est un art collectif qui a besoin de faire dialoguer des gens qui ont des points de vues contradictoires »... Vous l'avez vu, ici, en vous promenant : quand on arrive sur un spectacle, les costumiers ont un point de vue très clair. On oublie ça souvent. On se dit : « Les costumiers, à la limite, ils sont là, ils découpent du tissu et ils collent des bandes ». Non ! Ils ont un point de vue dramaturgique très fort. Mais le scénographe aussi a un point de vue dramaturgique très fort, la lumière, le son...

Donc le metteur en scène, qu'est-ce qu'il a à faire lui ? Il a à faire en sorte que tous ces points de vue soient entendus et, à un moment donné, convergent vers un seul qui est le spectacle. De ce point de vue, je suis le metteur en scène de l'ENSATT. Moi, je ne peux pas arriver en disant : « L'art de l'acteur, c'est ça, le son c'est ça, la lumière c'est ça ». Je suis obligé de synthétiser la pensée de chacun, de voir là où elle est acceptable par les autres, là où elle ne l'est pas et on en discute.

Après, il faut la mettre en musique et ça, c'est le rôle de la directrice des études et de la production : d'être après dans l'accompagnement au quotidien de tout ça. Mais ça ne veut pas dire qu'elle n'a pas de pensée du tout sur la pédagogie : elle en a une aussi. Quand on fait des réunions par département, on est trois à avoir une pensée sur la pédagogie. On peut s'engueuler, on peut se dire : « Non mais ce stage, il ne marche pas, on laisse tomber ». Mais on peut aussi se réunir et se dire : « La fonction corps, par exemple, dans l'école, il faut qu'on la restructure ». Donc on prend tous les enseignements qui ont à voir avec la voix, avec le mouvement, avec le geste, etc., et on voit comment on peut en faire une chose plus homogène, plus concrète, plus précise. Et ça, on est tous d'accord pour le faire.

Après, il y a des contraintes. Tel prof est permanent, tel prof ne l'est pas ; tel vacataire n'est pas disponible. On travaille en permanence avec des phénomènes qui nous dépassent. Ce qui est énorme dans une école comme l'ENSATT où on a près de deux-cent vacataires : c'est épuisant. Il faut faire et refaire en permanence. Un planning, c'est une chose qui bouge tout le temps. Mais le dialogue pédagogique, il se passe vraiment par département.

Ensuite, on fait des réunions entre les départements et on fait en sorte que quand quelqu'un intervient dans un département, on en profite pour les autres. Par exemple, là, on va avoir Jean-François Sivadier qui vient pendant un mois. Ce n'est pas parce qu'il va travailler avec les scénographes et les sons que je ne vais pas faire en sorte que les acteurs et les metteurs en scène le croisent... On essaye en permanence de faire ça, de faire des passerelles entre les gens. Mais c'est fatigant : ça demande à être en alerte tout le temps.

Chacun est très passionné par son domaine, donc ce n'est pas du tout par mauvaise volonté, mais se lance dans des projets sans forcément penser que ça peut aussi en intéresser d'autres. Donc il est là le rôle de la direction. De dire : « Mais attend, ça c'est formidable, André Markowicz vient à l'école, peut-être qu'on pourrait en profiter pour qu'André fasse un truc qui s'adresse un peu à tout le monde ». Parce que son spectre, il est beaucoup plus large que la classe d'écriture de l'ENSATT ; même si avec les écrivains, il va faire un travail en approfondissement qu'il ne fera pas avec les scénographes. Mais il a des choses à raconter aux scénographes aussi Markowicz. C'est des noms comme ça : il y en a plein dans la maison. Jusqu'à synthétiser (puisque c'est votre sujet) et se dire à un moment donné que l'on va demander à Daniel Larrieu de faire une mise en scène de théâtre parce que son langage, aujourd'hui, n'est plus un langage exclusivement chorégraphique. En se disant : « Essayons de voir comment Daniel peut être au carrefour de tous les métiers de la maison ».

Il y a donc du dialogue, mais après, je ne nie pas aussi que j'ai un rôle d'impulsion. J'ai toujours travaillé comme ça. Pour parler crûment, quand je décide quelque chose, j'ai toujours le sentiment que cette décision est toujours le fruit du travail préalable de dialogue qu'il y a eu avec tout le monde. Si Larrieu arrive, c'est qu'il est déjà intervenu dans le département de scéno : il a vu les gens, tout le monde l'aime énormément à l'école, il s'est déjà inscrit dans le dispositif de l'ENSATT... Arriver en disant : « J'ai décidé de proposer à Daniel Larrieu de faire un atelier-spectacle », ce n'est pas un acte d'autorité, c'est d'une certaine manière naturel. Si je demande à Joël Pommerat cette année, c'est que, dans une école de théâtre, le parcours de Joël il intéresse plein de gens en son, en scéno, évidemment en écriture, en mise en scène, en direction d'acteurs. Quel risque je prends ? Nul.

Tout le travail d'une direction, c'est d'être l'éponge du désir de chacun et de pouvoir le concrétiser autour d'un acte. Et je crois que jusqu'à présent, tous ces actes qu'on a pris, ils ont été pertinents pour toute l'école. Ce ne sont pas des lubies de directeur dans son bureau ou du *name dropping* comme on fait de plus en plus. D'ailleurs, très souvent quand les journalistes me demandent : « Qui sont les profs à l'ENSATT ? », c'est un vrai problème pour moi, parce que je n'ai pas de vedettes. Ça aussi c'était le truc de Daniel [Mesguich] à un moment donné avec Fellag, avec Torreton... Je ne sais pas où ça a du sens pour l'école. Tant mieux si c'est un nom qui est important ; ou ça n'a pas d'importance et on ne le fait pas. Parce que ça, ça marche du point de vue de l'école, mais ça ne marche pas du point de vue de la pédagogie. Les étudiants, ils se fichent pas mal de ça : ce qui les intéresse, c'est d'avoir des contacts avec des gens qui, une fois qu'ils sont sortis, continuent d'être pertinents pour eux, qu'ils retrouvent, qui peuvent être des employeurs possibles, ou en tout cas des mises en réseaux : ce n'est pas uniquement les gens très connus qui mettent en réseau, c'est même plutôt l'inverse en fait. Là-dessus, je suis très à l'aise avec ça. Mais c'est un métier de diplomatie. Quand vous avez des forts caractères, que ce soit Enzo Cormann, Daniel Deshays, Alexandre de Dardel ; tout ça, ce sont des gens qui bossent partout. Si vous arrivez, comme ça, comme un taureau, en disant : « Je veux ça », ça ne marche pas. Donc c'est de l'intelligence au sens étymologique du mot : on se comprend.

Et à partir du moment où on défend les mêmes valeurs, c'est-à-dire une certaine éthique du théâtre, une certaine pensée de ce à quoi il sert dans la société, une certaine exigence dans l'écriture et dans les formes : ça va tout seul. Après on peut débattre sur : « Est-ce que c'est mieux Maguy Marin ou Daniel Larrieu ? » ; et puis, à terme, on fera les deux ; parce que c'est formidable et que c'est complémentaire. Il n'y a plus d'enjeu après, on est sur des nuances.

Par rapport au recrutement des professeurs est-ce que par exemple le fait d'habiter à Paris ou à Lyon est un critère ?

Oui, c'est un critère économique et j'en tiens compte : je suis un gestionnaire de maison aussi. Donc il est évident qu'à un moment donné quand on peut trouver, pour une matière, l'équivalent à Lyon, on le fait. Mais c'est bien comme ça que je le formule.

Après, quand c'est lié à un savoir exclusif de quelqu'un, il peut venir de Tombouctou : il viendra de Tombouctou. Simplement ça va nous coûter trois fois plus cher ; donc, après, c'est des choix budgétaires, c'est tout.

Mais bien sûr qu'en ce qui concerne les jurys par exemple (des choses comme ça), il y a des acteurs formidables dans la région, ce n'est pas la peine d'aller forcément recruter à Paris. En revanche, il y a des gens qu'on a vraiment envie d'avoir dans l'école et on les choisit comme ça. Mais par exemple sur le corps, Mathieu Lebot-Morin (qui est un ancien élève de l'école), il habite à Lyon et il fait un travail formidable ici. Ce n'est pas une star mais avec ses étudiants ça se passe toujours formidablement. Pourquoi me priver de lui alors qu'il est là, qu'il a la compétence, qu'il a fait l'ENSATT et qu'aujourd'hui, ce qu'il transmet est très bien vécu par les gens ?

Donc c'est une alternance de choix extérieurs et de choix intérieurs que j'essaie de trouver les plus malins possibles. On a la chance d'avoir un conservatoire national supérieur ici, de musique et de danse. Pour moi, c'est d'abord une évidence humaine de travailler avec le CNSM : je m'entends très bien avec le directeur et de plus en plus, on a des musiciens formidables qui sont là. J'ai une école nationale supérieure des Beaux-Arts : c'est pareil. Dès que c'est possible, on s'appuie sur les forces locales et dès que ça ne l'est plus... Sivadier, c'est Sivadier ! Je ne sais même pas où il habite, entre la Bretagne et Paris, mais je m'en fous ! Ce n'est pas un sujet.

Par rapport au concours justement, qui sont les personnes qui participent au jury ? Est-ce que vous vous en faites partie ? Et quels sont les critères de sélection pour les acteurs ?

On vous a donné une réponse à ça ? Personne n'a la réponse !

Ce qui est très étonnant, c'est qu'on ne vous donne aucune réponse, puis, vous regardez la fin du premier tour : on a les mêmes... Puis parfois, vous regardez la fin du deuxième tour et on a encore les mêmes entre les douze écoles. Et c'est grave ! C'est même un peu inquiétant. Alors qu'on n'a pas les mêmes personnalités, les mêmes jurys, et tout. Au bout d'un moment, vous le sentez très bien. Et la plupart de ceux qui réussissent les écoles, ils ont raté d'un cheveu une autre école ou en ont eu deux et font le choix entre les deux.

C'est quoi les critères ? C'est la curiosité, c'est la personnalité, c'est une espèce de générosité au plateau qui passe y compris par les maladresses des concours, mais qu'on sent aptes à être dépassées pour aller plus loin. Puis, c'est un pari du collectif aussi ; combien de fois on dit à des acteurs : « Vous êtes formidables, mais on ne voit pas pourquoi on passera trois ans ensemble... Parce que maintenant, là où vous êtes, ça ne nous semble plus intelligent pour vous. Faites le métier, allez-y ! ».

C'est paradoxal de dire ça. C'est un endroit où il faut se dire aussi que réciproquement, le contrat va être rempli : on va leur apporter quelque chose, mais ils vont aussi nous apporter quelque chose. Alors ça, c'est le pari le plus difficile à faire. Le talent, j'y crois pas beaucoup, mais la capacité à faire éclore quelqu'un, c'est la chose la plus douloureuse (et ça marche dans les deux sens). Moi je l'ai vu, maintenant que je commence à avoir un petit peu d'histoire dans l'école : j'ai vu des gens que j'avais raté au concours que j'ai vu croître incroyablement et j'en ai vu, à l'envers, je me serais mis à poil pour qu'ils viennent et puis il ne s'est rien passé d'important (c'est-à-dire qu'au fond, ils sortent comme ils sont rentrés, donc ce n'est pas mauvais, mais il y a un truc qui n'a pas été dépassé). C'est tellement délicat cette chose...

Mais après, l'évolution elle se fait au frottement de tous les autres, et ça, on ne peut pas le deviner nous. Moi, ce que j'adore, c'est la rentrée. Là vous avez devant vous les soixante qui ont réussi le concours, c'est la première fois que vous les voyez ensemble. Et le collectif, il est là ; mais c'est un collectif complètement surnaturel parce qu'ils arrivent de dix concours différents et ils forment un agrégat. Alors, que va être cet agrégat pendant les trois ans de sa présence à l'ENSATT ? Et bien je vous le dirai dans trois ans...

Et par rapport à la formation initiale des comédiens, est-ce qu'il y a des prérequis au moment du concours sur des choses techniques ? Sur la voix et sur le corps par exemple ?

On en avait au moment où on était à bac plus deux. Là, du fait qu'on a une Licence, on est descendu au bac. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise d'un type qui dit : « J'ai travaillé plein de fois dans des compagnies amateurs, j'ai joué pleins de trucs » ? Sur le papier, on dit : « Ben viens, passe le concours on verra bien... »

C'est presque impossible par dossier de savoir si les personnes ont les prérequis. C'est pour ça que j'aimerais beaucoup qu'il y ait un premier tour commun à toutes les écoles : peut-être Philippe vous l'a dit.

Je l'ai lu oui.

Je trouve que ça aurait du sens. Parce que ces prérequis-là, ils ne sont pas sur le papier mais ils sont vite vus : il n'y a pas besoin d'être un très grand spécialiste du théâtre. Vous voyez très bien quelqu'un qui arrive et qui ne sait pas bouger et qui ne sait pas parler : ça prend même pas une minute. On n'est pas là pour ça : là, c'est quelqu'un qui doit apprendre à minima les fondamentaux ailleurs.

Nous, on n'a que six-cent candidats en acteurs ; par rapport au Conservatoire, ce n'est pas énorme. Mais sur les six-cent, il y en a trois-cent qui sont pertinents pour le concours de l'ENSATT. Et c'est vrai pour toutes les autres écoles. On ferait un premier tour où justement on regarde juste la capacité à passer le concours...

En fait, c'est ça que j'aimerais faire. Mais là, on n'est pas tout à fait d'accord avec Philippe. Moi, j'adorerais un truc (comme on le faisait dans les années 1920) de repérage territorial, complètement décentralisé : on va dans les régions et on organise des tours, un peu comme l'armée avant. Au plus près des gens, pour éviter toutes les questions d'argent, les questions sociales, etc. On voit toutes les compagnies qui ont des cours amateurs, puis on fait un recrutement région Nord-Pas-de-Calais, au centre dramatique de Lille et là, on fait toute la région Nord-Pas-de-Calais. Puis on en fait un à Rennes, un à Toulouse, un à Bordeaux, etc. C'est long. On pourra même le faire au fil de l'eau. Simplement pour dire à quelqu'un : « Ça vaudrait le coup que tu tentes une école, vas-y. On sait pas si tu seras pris mais... »

Franchement, ça va vite. Le plus dur c'est après à l'intérieur de ça de trouver, au-delà de « c'est pas mal », qu'est-ce qui peut faire que ça peut devenir formidable... Mais le « c'est pas mal », on le voit très vite. J'adorerais ça et ça serait très excitant d'organiser, comme ça, plein de jurys ; pas avec nous du coup, avec plein de gens qu'on recrute. Aussi pour donner confiance à des gens, les déculpabiliser. Parce que c'est sûr qu'à Lyon ne viennent que ceux qui ont repéré l'ENSATT, qui ont vu les modalités du concours, qui ont payé les droits d'inscription, le train, la réplique... Mais qu'est-ce que je peux faire contre ça si on ne change pas complètement de modalités ? Et l'ENSATT ne peut pas, toute seule, organiser un premier tour national : moi je n'ai pas les moyens humains.

Ce projet est donc en discussion ?

Il est posé sur la table. Mais ça demanderait de remettre à zéro toute une histoire. Je peux très bien imaginer que Claire ne peut pas s'attaquer tout de suite à changer les modalités du concours du Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Je le comprends tout à fait.

On s'est demandé avec Philippe [Delaigne] s'il ne faudrait pas faire ce concours seulement sur les écoles du sud par exemple, puisqu'on essaye de faire ce pôle Saint Étienne-Montpellier-Cannes-Lyon : déjà se dire qu'il y a un petit groupe d'écoles qui tente ça. Ça serait peut-être diplomatiquement plus fin. Mais je reconnais qu'après, c'est des personnalités aussi. Il faut que chacun mette de l'eau dans son vin, ça demande une harmonisation des calendriers, des procédures, etc. J'ai peur de partir de l'ENSATT sans l'avoir vu naître, sincèrement : mais je pense qu'il y a une idée qu'il faudrait creuser.

Contrairement à d'autres écoles, la décentralisation est un sujet qui est entré relativement tardivement dans l'histoire de cette école. Comment aujourd'hui motive-t-il certains de vos choix ? Comment est-il présent dans les réflexions sur la pédagogie ?

Sur la pédagogie, il l'est par la présence d'enseignants vacataires qui peuvent venir en proportion plus importante de Rhône-Alpes. Il l'est, a posteriori, dans l'implantation des étudiants qui, parce qu'ils ne sont pas à Paris, ont vocation à s'implanter en Rhône-Alpes. Ils sentent que trouver un espace de travail à Lyon (ou dans la région), avoir une relation aux collectivités territoriales est un peu plus facile qu'à Paris : donc il y a quand même quelque chose qui s'ancre ici de fait.

Et par exemple, ce samedi, on a fait les journées du patrimoine à l'ENSATT et la mairie du Ve a organisé ici une présentation du patrimoine culinaire lyonnais. Vous allez me dire : « C'est assez éloigné de l'ENSATT ». Les acteurs ont lu des textes assez jouissifs sur la cuisine, sur le bonheur du vocabulaire de la cuisine, sur les saveurs. Ensuite, il y a eu une dégustation. C'était sympathique, complètement amateur, mais je me suis dit : « Mais oui, c'est aussi l'ENSATT, on est une école de Lyon ». Et en même temps, le dernier atelier-spectacle de juin 2016, on va le tourner en Lorraine avec le centre dramatique de Nancy.

Pour moi, c'est ça qui est intéressant. C'est de dire à la mairie du Ve que l'on est là, que l'on est voisins, mais en même temps, d'être capables de faire un spectacle en tournée autour de Nancy parce que l'on est une école nationale. De la même manière, on est allé jouer en Tchèque le Marivaux qu'avait monté Richard Brunel. Je trouve que d'être en décentralisation, ça permet de se poser la question (plus qu'à Paris) de l'aller-retour entre le territoire, le national et l'international. Mais on est quand même à Lyon : les étudiants vivent ici, vont voir ce qu'il se passe au TNP, voir ce qu'il se passe aux Célestins. Pour eux, c'est naturel.

Après, il y a des manques forcément. Il y a des choses qu'ils ne trouvent pas à Lyon et ça m'énerve. Mais ça ne vient pas que de l'ENSATT : c'est aussi une question de réseau qui fait qu'il y a des spectacles qu'on ne peut pas voir à Lyon alors que ça serait bien. C'est quand même une ville importante et ça manque, dans le patrimoine culturel de la ville : mais c'est ce que programme le TNP, ce que programme les Célestins. En revanche, on va accueillir le festival « Sens Interdit » (qui est un festival de théâtre international) et ça, c'est formidable. On accueille la biennale de la danse (qui est quand même un événement majeur national), on accueille la biennale de musique contemporaine. On permet aux étudiants aussi, par les accueils qu'on fait, d'avoir un regard sur d'autres formes artistiques que la leur, sur d'autres équipes ; et de ce point de vue, on n'est pas malheureux à Lyon.

Je ne me sens pas isolé. J'ai travaillé à Limoges quelques temps : j'ai beaucoup aimé ce théâtre qui est un lieu magnifique, mais c'est un petit peu plus difficile à Limoges. En dehors du festival des Franco où brutalement, le monde entier déboule, c'est plus dur d'avoir des grands noms de la mise en scène, des grands spectacles internationaux. Ici, il y a quand même une offre importante. En plus, avec le regroupement des régions, on va devenir Rhône Alpes-Auvergne et du coup le centre dramatique de Montluçon devient aussi un lieu possible pour nous. Je me sens assez à l'aise avec ça. Le mouvement que fait Claire est un mouvement inverse : elle est obligée de les faire sortir de Paris pour leur montrer la réalité de la campagne. Et c'est bien qu'elle fasse ça.

Cette ouverture géographique a-t-elle des répercussions dans le projet de l'école à un niveau artistique ? Dans l'histoire de l'école il y a eu, par exemple, une « époque russe » de l'enseignement. Qu'en est-il aujourd'hui ?

C'était une formation pour les metteurs en scènes. Quand Vassiliev est venu ici, c'était pour former des metteurs en scène. C'est un groupe où ils étaient cinquante. C'était une école dans l'école en fait ; ça, c'était un choix que moi je n'aurais pas fait par exemple. C'est trop dangereux.

Mais cela a eu aussi des répercussions sur la formation des acteurs, il me semble...

Oui, il y avait un petit peu de profs sur la biomécanique, et tout ça. Mais on garde, Giampaolo Gotti (qui a fait cette formation Vassiliev) : pour moi, c'est un personnage important de la formation de l'acteur ici aujourd'hui. Il est essentiel que ce rapport au corps, à cette histoire-là du théâtre, soit aussi enseigné dans une école comme celle-là. Après que ça devienne l'alpha et l'oméga de la pédagogie, non. On n'est plus, en France, dans cette forme-là de pédagogie.

Après c'est un choix (peut-être malheureux, je n'en sais rien). Mais c'est vrai que les écoles à l'étranger c'est parfois l'école *de* machin, qui est lui-même issu *de* ça, issu *de* ça, etc. C'est vrai que l'ENSATT (mais c'était le cas aussi du Conservatoire) s'est beaucoup plus formé à travers la pédagogie par stages qui fait qu'on est confrontés à tout un tas de choses, parfois contradictoires. C'est vrai que ça peut être compliqué parfois pour les acteurs (et moi, je suis très vigilant à ce qu'ils ne se perdent pas). Je ne dis pas qu'on réussit toujours, mais c'est vrai qu'ils passent de Gotti (avec la biomécanique), à Agnès Dewitte (qui a un mode d'enseignement très spécifique, très particulier sur l'art de l'acteur), à Philippe Delaigue (qui vient encore d'une autre école) ; puis, ils passent dans les mains d'Alain Françon ou de Jean-Pierre Vincent... On peut leur dire des choses différentes.

La difficulté, c'est que dans leur métier futur, c'est ce qui va se passer. Sauf s'ils intègrent un collectif ; mais on sait que ce n'est pas encore tout à fait au point ici (pour des raisons économiques). Comme ils ne seront pas au Théâtre du Soleil toute leur vie, il faut qu'ils s'habituent à travailler aussi bien avec Jean-Pierre Vincent qu'avec Bernard Sobel, qu'avec Philippe Delaigue... Si on n'est pas capables de créer des acteurs souples... Mais ce qu'il faudrait, c'est qu'au sein de l'école, ils apprennent à garder leur identité à travers ces variations de jeu. Je crois qu'on y parvient à peu près : c'est-à-dire qu'ils savent se centrer et qu'ils savent aussi ne pas obéir naïvement à tout ce qu'on leur demande. Mais ce n'est pas facile.

D'où aussi, le choix de ne mettre les élèves face à des metteurs en scène qu'en dernière année et de les faire rencontrer des gens qui sont des pédagogues (ou qui se définissent comme des directeurs d'acteurs) pendant les deux premières ?

Oui.

C'est aussi une spécificité de l'école par rapport à d'autres.

Oui, peut être. C'est vrai que c'est important que des acteurs parlent à des acteurs. Il y a quand même un truc qu'il faut d'abord comprendre de soi pour faire ce métier. On est son propre instrument. Je vois Agnès par exemple : elle a été une des actrices fétiches de Langhoff sur la plupart de ses projets. C'est une forte personnalité qui a vraiment une méthode pédagogique. Je vois comment elle est avec ses acteurs : dans ses cours, le temps qu'elle passe à parler avec eux est presque aussi important que la pédagogie pure et dure.

Un acteur est quelqu'un qui doute en permanence, qui a des trous psychologiques énormes. Dans une école les moments larmes, il y en a tous les jours. Ce n'est pas le but du tout ; et heureusement, on n'est plus dans cette violence-là de la formation. Mais il y a des moments où vous êtes perdus, vous ne savez plus, vous êtes fatigués, vous ne comprenez plus où vous devez aller. Et vous ne pouvez vous appuyer sur rien d'autre que votre corps et votre capacité physique. Et là, il est très essentiel qu'ils aient en face d'eux des gens qui ont vécu les mêmes problèmes, qui savent ce que c'est que cette fatigue, qui savent d'où elle vient, qui soient capables de la parler.

Après, on commence à pouvoir se dire : « Je me mets dans les mains de quelqu'un d'extérieur ». Mais je me mets dans les mains parce que je sais moi-même où trouver mes appuis. Et quelqu'un

comme Simone Amouyal (qui est conseillère pédagogique), elle ne fait quasiment que ça à l'école. Et ce rôle-là, il est très important pour les petits : je le sens. Combien de fois ils s'enferment dans son bureau et puis là, ils peuvent lâcher des choses. On a un devoir d'accompagnement psychologique, je ne le renie pas. C'est fragile, c'est un métier très fragilisant. Pour ça, je n'ai pas de regrets, je sais que je n'aurais pas pu le faire à cet endroit-là : c'est très douloureux.

Est-ce que ce suivi pédagogique est complété par un suivi médical et psychologique?

La seule chose qu'on leur fait du point de vue médical, c'est de l'ostéopathie. Le reste, c'est à la demande.

Cela correspond à l'enseignement de Graham Fox?

Non. Ils ont un ostéopathe extérieur et on paye les consultations pour voir un peu comment ça va. Ça n'est pas du tout pédagogique, c'est réellement une consultation médicale.

Qui a lieu à quelle fréquence ?

Une fois par an : on s'assure qu'ils ne sont pas en train de ramasser trop de tensions à des endroits qui vont les mettre en danger.

Est-ce une décision récente?

Non, je l'ai trouvée en arrivant et je l'ai évidemment totalement confortée. Mais il faudrait le faire plus largement. Là encore, c'est des questions d'argent. On a passé une convention avec la médecine du travail pour que les étudiants y aillent.

Après c'est parfois eux qui ne se rendent pas compte que c'est utile et qui n'y vont pas. Moi, je ne renie pas du tout cette fonction-là. J'ai été jury au CNAC et au CNAC, c'est obligatoire. Un circassien ne réussit le concours que si l'avis médical est positif. Le jury auditionne le médecin qui donne juste un avis non-motivé (secret médical) et qui dit : « Pour moi, cette personne-là, il ne faut pas la prendre ». C'est douloureux. Parfois, on a vu un artiste génial et le médecin dit que ce n'est pas possible. Mais pour avoir été en charge du cirque, j'ai quand même vécu trois fois des décès ce qui, heureusement, n'arrive presque jamais dans une école de théâtre. Là, on est sur des endroits où on ne peut pas rigoler quoi.

Ici, l'accident mortel, on ne l'a pas eu à l'ENSATT et il est moins probable. Mais pour autant, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas des accidents moraux, psychiques, qui mènent les élèves à deux doigts de quitter l'école : des gens sont parfois en grande détresse. Et puis, il y a aussi des gens qui viennent de milieux où c'est difficile et qui n'ont pas l'endurance (parce que derrière, ça ne suit pas). Donc il faut être très attentif aux personnes.

Et de ce point de vue, le fait d'avoir des cohortes pas trop grandes permet malgré tout une vraie personnalisation des relations. Je ne dis pas que je les connais tous un par un : ça serait mentir. Mais enfin, au bout de deux ans, il y en a peu dont je n'ai pas l'idée de ce qu'ils sont. Et ils savent qui je suis aussi. Et puis, a fortiori, la directrice des études. Donc ils ont un certain nombre de personnes, entre leurs enseignants, Simone, la direction des études, la direction tout court, auxquelles ils peuvent s'adresser s'il y a des problèmes. C'est important.

Là, je déjeune à midi avec une étudiante qui est sortie il y a deux ans qui se pose des tas de questions : donc ça continue après l'école. Et c'est très important. Parce que quand on a vécu trois ans aussi intensément, ce qu'il se passe après fait aussi partie de nous. Quand je vois l'affiche de *L'Odeur*

de la mandarine dont Georgia Scalliet était la tête d'affiche... Georgia, elle a fait toute sa scolarité ici avant d'entrer à la Comédie-Française : c'est formidable. Mais ce n'est pas parce qu'elle a ce parcours là, que tous les autres vont l'avoir de la même manière. La jeune femme que je vois tout à l'heure, elle se pose un tas de questions sur est-ce qu'elle est capable de faire ça encore, alors que c'est une actrice formidable ! C'est dur quoi. Je n'aurai pas de réponse d'ailleurs : c'est juste de s'écouter, d'échanger, de se poser les questions ensemble qui est important.

Moi, ça m'intéresse énormément cette partie-là du métier, de se dire bon : « Comment vous durez ? » et « Comment ça va à vingt-sept ans ? On s'est connus, vous en aviez vingt-deux... », puis : « Tu es une femme, est ce que tu as envie d'avoir un enfant ? Ça veut dire quoi par rapport à ta carrière d'actrice ? Comment tu le sens, comment tu te prépares à cette idée ? ». Il y a aussi ça qui compte. Là, j'ai une actrice par exemple qui est sortie il y a deux ans, qui a une petite main : c'est-à-dire qu'elle n'a quasiment pas de main. Je l'ai vue hier et on s'est dit : « Maintenant ça pèse comment par rapport aux auditions ? » Ce n'est pas simple de répondre à ça. Je n'ai pas de réponse, mais il faut que nous, on intègre cette donnée aussi, pour les aider de manière différente. Ça, c'est passionnant.

Du coup, le suivi des élèves se fait de manière presque à un niveau individuel...

Oui. Il y a l'insertion comme tout le monde. Mais après, il y a l'humain. Il y en a plein qui reviennent ici répéter qui ne sont plus du tout en insertion professionnelle.

La porte de l'école reste ouverte ?

Oui, c'est une porte qui est ouverte. Puis, ils viennent répéter ici : du coup, on en profite pour parler, se voir, échanger. Je trouve que l'école doit servir à ça. D'où le fait aussi qu'on vienne de monter une association « Rue Blanche/ENSATT », comme l'association « Rue du Conservatoire ». On a fait une semaine de présence à Paris à la mairie du IX^e arrondissement, avec une exposition sur l'école, on a fait une soirée il y a trois semaines : il y avait cinq cent personnes ! C'était génial. Il y avait des gens qui ont fait l'école en 1942 ! Quatre-vingt-douze ans ! Et puis des gens qui vont entrer, qui étaient à Paris et qui sont venus voir comment ça se passe. Ce spectre-là, il est formidable. Ça, ça compte beaucoup pour moi, le fait de pouvoir continuer à se parler vingt, trente, quarante ans après. Et ça finit par s'enchaîner parce que je vois des spectacles où il y a plusieurs générations de gens qui ont fait la Rue Blanche et l'ENSATT réunies. J'espère que ça va s'amplifier ce phénomène.

Pour revenir au concours : de combien de personnes le jury est-il composé ?

Au premier tour, il y a six personnes (plutôt internes à l'école) : il y a Joseph, Philippe, Simone. Et puis, ou moi, ou la directrice des études. Je l'ai fait cinq ans d'affilée donc cette année, ce n'était pas moi. Et puis, on essaye d'avoir une personne extérieure à l'école qui vient aussi nous encadrer.

Un artiste ou un institutionnel ?

Un acteur. Cette année c'est Gilles Fisseau, qui est un des acteurs de la décentralisation à Lyon qui a travaillé avec Jean-Pierre Vincent, avec Planchon, et il était dispo. C'est un type formidable. Parce que c'est quand même huit jours d'affilée du matin au soir, donc il faut une certaine disponibilité. Et au deuxième tour, c'est les mêmes, plus les intervenants qui ont fait travailler les acteurs en stage ; et là, il y avait Jean-Pierre Vincent par exemple cette année.

Parce que Jean-Pierre vient ici dès la première année. Il travaille avec les acteurs en première année, il les retrouve en deuxième année et il fait un spectacle en troisième année. On s'est donné ce

protocole avec lui parce que comme il a le temps aujourd'hui, il a envie de ça, d'avoir un parcours. Ce qui fait qu'il fabrique le projet de troisième année en fonction de la promo : ce qui est vachement bien. Donc là, du coup, je lui ai dit : « Viens dans le jury, comme ça dès le début tu les vois ».

Il n'y a donc plus d'institutionnels qui participent au jury du concours ?

Non.

Il y en a eu à une époque ?

Je ne saurais pas vous le dire. Mais je sais que du fait que Bourgeois et que sa femme étaient enseignants, c'était quand même très fermé. C'était un peu vieille école. Puis, ils recherchaient plutôt des acteurs plutôt beaux gosses, des belles filles. Il y avait un petit côté comme ça : « École supérieure ». On a dépassé ça. On cherche des personnalités et puis le physique, il est ce qu'il est. Au contraire, ça donne une diversité intéressante.

Je ne savais pas que vous aviez participé au jury au CNAC. L'expérience doit être très différente...

Oui, très différente. Mais comme dans tous les jurys, il y a des gens qui regardent à un endroit différent. Un jury, ça ne marche que si c'est ça. Moi, je suis dans le jury « acteurs » parce que j'ai cette pratique personnelle, mais je le suis à l'ENSATT parce que je suis directeur de l'ENSATT. Je n'ai pas pratiqué le jeu de telle manière que je me sente légitime à être jury au Conservatoire par exemple. Donc je le suis à double titre.

Dans un jury, il y a des fois des choix difficiles : des fois, on hésite entre deux ou trois personnes. Pour moi, à ce moment-là, il faut que le responsable du département prenne sa responsabilité. Parce que c'est lui majoritairement, avec son équipe, qui va travailler avec cette personne-là ; et puisqu'on n'arrive pas à trancher, il faut que la décision soit prise par celui qui a la matière. Ça, il faudra que je l'explique à mes successeurs parce que ça ne va pas de soi.

Je sais qu'ont candidaté des gens qui s'imaginent qu'ils arrivent et qu'ils vont faire la pédagogie de l'ENSATT. C'est pour ça que je vous disais de manière un peu provocante qu'on ne peut pas avoir de projet pédagogique à l'ENSATT. Il faut avoir un projet de l'école, ce qui est tout à fait différent. On ne peut pas arriver en disant : « Ça sera ça, la pédagogie de l'école ». Impossible. Donc il ne faut pas se tromper.

Et d'ailleurs, le directeur, par son statut, a vocation à enseigner. Moi par exemple (parce que je donne des cours au CELSA sur les politiques culturelles) j'ai décidé qu'ici, mon enseignement, c'était la rencontre quotidienne avec les élèves. Ils viennent me voir : la porte est toujours ouverte. Parfois, je passe une heure avec l'un d'entre eux, je partage mon expérience, j'essaye de les situer dans le paysage théâtral : mais je ne trouve pas nécessaire de faire des cours. J'ai fait des interventions auprès des auteurs pour leur parler de la place de l'auteur dans le système théâtral, auprès des administrateurs évidemment puisque j'ai des compétences dans le système institutionnel. Je suis content d'être quand même une personne ressource ; parce qu'à l'envers de ce que je vous dis, prendre quelqu'un ici (un proviseur par exemple, parce qu'on est quand même sous tutelle de l'enseignement supérieur)... Là, je lui souhaite bon courage s'il n'a aucune notion sur le monde théâtral ; parce que quand même, les discussions avec les responsables de département, ça porte quand même tout le temps sur le théâtre. Faut pas qu'on vous sorte des noms ! J'étais hier à Charleville et au CNAC, pour moi, c'est une histoire ancienne. Des compagnies, j'en ai croisées plein, je les connais, ça va très vite. Quand je discute avec Eloi [Recoing] de liens avec l'institut de la marionnette, on est en phase. Je connais ce monde-là, je l'ai même encadré, à un moment donné, dans mes fonctions institutionnelles. Heureusement ! Parce que si

vous êtes complètement innocent de ce que c'est l'évolution de la marionnette, du cirque, des arts de la rue, pour l'école, c'est dommage. Mais du coup, je reconnais que c'est un profil un peu compliqué : faut quelqu'un qui n'ait pas peur de faire de l'administratif mais qui ait sur le théâtre une vision assez ouverte et qui soit capable d'accepter les propositions des autres.

La perspective annoncée dans les textes sur l'école de la formation d'un acteur de troupe et de collectif est un peu à contre-courant de ce qui se passe dans la réalité professionnelle ; de plus, l'expérience de l'école en tant que moment très dense et complètement entouré de travail est en contraste presque violent avec la solitude de la sortie. Comment se fait ce virage ?

C'est absolument vrai. Et ça, il y a deux versions.

Une version un : on se trompe. C'est-à-dire qu'il y a un divorce entre la formation et la réalité. Version deux : on changera le monde du théâtre à échelle de vingt trente ans parce qu'on va multiplier le type d'école comme celle-là. On le voit bien dans tous les papiers de journalistes sur les collectifs ; il y a quelque chose qui est en train de pousser pour que cette solitude que vous citez à juste titre s'arrête. Ça devient épuisant, ce n'est pas gratifiant. Alors, après, on n'est pas obligé de revenir à l'an 1900 où les troupes sont figées sur elles-mêmes, où vous jouez toute votre vie le valet de chambre. Mais entre les deux il faut qu'on invente un nouveau mode de faire du théâtre. Et ça se multiplie aujourd'hui, les regroupements.

Je pense que ces jeunes-là, ils vont profondément changer le théâtre en se reliant les uns les autres plus qu'ils ne le faisaient auparavant. Et puis je vois bien, malgré tout, que quand ils sortent, très vite, ils savent qui appeler pour faire la scéno, le son, la lumière : même s'il n'y a pas d'argent.

Mais vous avez raison, aujourd'hui, c'est difficile. Je pense que pour les acteurs c'est ce qu'il y a de plus douloureux parce qu'ils sortent avec cette idée qu'ils sont portés par un groupe et ils se retrouvent derrière leur téléphone. Ça, c'est à nous de les aider à dépasser ça. Mais par exemple, le fait qu'il y ait l'AFFUT, pour moi, c'est formidable. D'autant plus que je n'y suis pour rien. J'ai dit aux premières années : « Vous avez réussi ce concours, on est extrêmement fiers que vous soyez à l'ENSATT, mais n'en tirez rien de plus que ça. Vous auriez pu avoir le Conservatoire, le TNS (Louis Lumière pour les autres métiers) : c'est le hasard, c'est votre choix, c'est le bonheur de vous avoir ensemble. Maintenant, vous, étudiants, vous avez dépassé les clivages entre les écoles parce que vous faites une association où vous êtes tous. Sachez en tout cas qu'ici vous n'entendrez jamais que l'ENSATT est meilleure que le TNS, parce que, dans le métier, demain, vous vous retrouverez ensemble ». D'ailleurs ici, il y a plein de gens du TNS, de l'ERAC, qui viennent travailler. Claire m'a dit que ses metteurs en scènes allaient venir voir « Sens Interdit » (on va les accueillir). Voilà, ils ont la chance d'avoir dépassé ce cap de passer un concours difficile. Après, ils ont des pédagogies quand même différentes, physiquement ce n'est pas la même ville, ce n'est pas le même esprit mais fondamentalement, ils vont faire le même métier. Donc l'AFFUT leur permet de se rencontrer sans nous et c'est très bien.

Comme le temps de formation est restreint, l'envie de le remplir au maximum est irrépressible il me semble. Qu'il y ait du vide dans les emplois du temps n'est pas tout à fait au programme ?

Non, ils n'ont pas beaucoup de temps vide. Mais on essaye que le temps qu'on leur donne leur ouvre le maximum de temps, c'est-à-dire ne pas remplir leur temps uniquement par une vision fermée de ce métier. Par exemple, sur les trois spectacles, il y en a un qu'on fait en itinérance. Là, ils ont joué dans les hôpitaux, dans les centres sociaux... C'est bien qu'ils le fassent pendant l'école. Après, ils seront amenés à le refaire, mais ils ne pourront pas dire : « L'école ne m'a pas prévenu ».

Il y a encore plein d'endroits que je voudrais explorer mais après, en effet, trois ans c'est la quadrature du cercle : c'est difficile de tout faire.

Dans quelle mesure l'intégration au système LMD et au processus de Bologne ont-ils modifié la construction du cursus, le regard porté sur les élèves et surtout l'organisation dans le temps ?

Le regard sur les élèves, non. Je ne vois pas la différence. Le cursus oui : parce qu'il faut semestrialiser. Mais bizarrement (et je crois que maintenant tout le monde le partage), ça nous a aussi obligé à formuler un peu plus clairement ce qui était de l'ordre de l'intuition.

Il faut garder une part de choses que l'on sent et que l'on a du mal à caser et que l'on nomme un peu artificiellement avec un texte et une notation mais c'est bien aussi de se dire : « Et bien oui, finalement, ce que je faisais, c'est qu'ils arrivaient au point A et je les amenés au point B, mais je ne l'avais pas écrit comme ça ». Et pouvoir se dire : « En un an, ils sont censés avoir fait ça », c'est pas mal en réalité. Même pour nous, ça nous permet de voir si on a réussi à faire un chemin.

Après c'est quand ça devient trop formaliste du côté des tutelles que c'est pénible. Et il faut faire attention au fait que tout n'est pas expliqué et pas forcément explicable. Au niveau de la formation continue, là, on fait un stage AFDAS sur Tchekhov et il faut expliquer ce qu'ils ont acquis au bout de deux jours, ce qu'ils ont acquis au bout de trois jours : ça devient débile. On finit par écrire n'importe quoi : « Au bout de trois jours, ils sauront parler russe, au bout de quatre jours, ils auront compris comment fumer une pipe et se servir d'un samovar ». Tout n'est pas quantifiable ! Il y a énormément de choses qui se font comme ça. Ça serait un exercice à faire... Demandez à Daniel [Larrieu] ce que les acteurs ont gagné à travailler avec lui... Ils le savent tous mais comment le nommer exactement ? Est ce qu'ils savent danser ? Non : ils ne savent pas danser, mais ils ont un rapport au corps qui s'est probablement ouvert. Quels sont les mots à mettre sur ce spectacle que vous avez vu ? Je ne sais pas mettre des mots, mais je sais qu'ils ont été dans une jouissance permanente et qu'ils ont beaucoup appris de ça. Alors est-ce qu'il faut absolument le justifier ?

Au bout d'un moment, c'est fatigant. Le LMD, quand il est pris de cette manière, il est épuisant ; quand il est pris simplement en disant : « Un atelier-spectacle c'est un moment important pour eux et alors on va décider que ça vaut tant d'ECTS », alors faisons-le.

La progression du cursus était-elle constituée telle qu'elle est aujourd'hui ?

Non. Au fond, on a pris la pédagogie telle qu'elle existait et on l'a fait rentrer dans le moule ECTS. Encore une fois, à certains moments, ça nous a permis d'être plus précis et plus clairs : mais il faut s'arrêter là pour des écoles d'art, faut pas en faire trop.

Après évidemment si on rentre dans des études plus poussées, si par exemple, on met en place un Doctorat, là, il y a des critères plus fermés : mais c'est normal. C'est un truc qui a une valeur puissante : une thèse, c'est une thèse. Il ne s'agirait pas que vous, vous passiez trois ans à vous la cogner et que nous, on décide qu'en six mois c'est torché. Non. Il y a des règles à respecter évidemment. Mais ça, c'est pour ceux qui iraient plus dans la voie universitaire ; pour les autres qui font le métier, c'est bon. Là, par exemple tout à l'heure, il y a une jeune fille en son qui passe son mémoire parce qu'elle était en retard (parce qu'elle a bossé, parce qu'on lui a donné comme dans toutes les universités la possibilité de le repasser) : mais on ne lâche pas. Alors qu'elle est parfaite, on aurait pu se dire : « C'est bon quoi, elle va faire le métier » (elle le fait déjà d'ailleurs). Mais sauf qu'elle ne peut pas avoir le Master sans ça et on ne lâche pas. Le LMD nous a aidés là-dessus. On lui a dit : « Oblige-toi à faire ce travail de recul et de réflexion sur ta pratique. Tu le soumets, on va te mettre 10 pour ne pas t'éliminer. Et puis, ça t'empêche pas de faire le métier ». Elle n'aurait pas eu le diplôme (ce qui est bête quand même). Ça, ça nous permet d'avoir vis-à-vis des étudiants une exigence que parfois le non formel ne permet pas d'avoir.

Dans le cadre du suivi des élèves est-ce que l'exclusion est possible en cas où des éléments du contrat initial ne seraient pas respectés ?

Il peut.

Et sur quels critères ?

La non-assiduité, le non-rendu en temps voulu des exercices demandés. Il y en a qui s'échinent à ne jamais arriver à l'heure : au bout d'un moment, là, on fait de la discipline, comme partout. Alors, ce n'est pas beaucoup (et ce qui est terrible surtout, et là j'ai vraiment un rôle de modération, c'est qu'il y a des crises dans un cursus) : il y a des mômes qui, par moments, se mettent à faire ça. Et là, il faut vraiment savoir pourquoi parce que parfois, un an après, tout s'est recalé, et ça a fini admirablement, mais sur le moment c'est épuisant : parce que c'est épuisant pour eux mais c'est épuisant pour le groupe aussi.

C'est là aussi qu'on voit que le collectif il est pesant. Vous le voyez bien, quand on est à dix dans une maison, si c'est toujours le même qui fait la vaisselle, ça gave. Si tout le monde fait l'effort et que systématiquement il y en a un qui n'est pas là où il faut, ce sont les autres qui se plaignent de lui au bout d'un moment.

Sur les présences et les retards y-a-t-il un règlement ?

Oui, il y a un règlement intérieur : après, il nous appartient de le faire appliquer. Mais pour qu'on en arrive à faire de la discipline à l'école, il faut vraiment que ça aille très loin. Souvent, ça nous conduit à recevoir la personne et à avoir une discussion d'adulte à adulte. De toute façon, le propos est toujours le même, « de faire ça à l'école c'est con, c'est dommage, c'est nuisible. Mais au fond on s'en fiche. Ce qui compte c'est quelle attitude tu auras demain quand tu vas travailler dans une équipe artistique dans un théâtre. Parce que si c'est ça que tu as alors renonce tout de suite à faire ce métier ». Si la mauvaise attitude au sein de la pédagogie elle n'est pas signe d'une bonne attitude au sein du métier. Nous, c'est surtout sur ce critère qu'on essaye de les voir. Mais il peut y avoir des accidents ; notamment chez les acteurs : il y en a dont on a l'impression qu'à un moment donné, ils lâchent l'affaire. Alors si ça dure, c'est grave ; mais ça peut être aussi des moments de fatigue, de doute et ça, il faut le regarder de près, il faut les aider. Ici j'ai dû avoir un cas où c'était très clair qu'il se droguait par exemple : et ça, on se l'est dit les yeux dans les yeux. C'est le genre de conversation où l'on n'est plus à l'école (même si le mot école est là) : c'est de l'humain quoi. Parce que des acteurs qui se détruisent, on en a tous connus : si on peut éviter ça c'est pas mal.

Tout à l'heure vous parliez de la formation continue. Quand j'avais questionné Claire Lescuyer sur ce sujet, celui-ci ne touchait pas les acteurs encore. Ce n'est toujours pas le cas ?

Non, parce que je ne sais pas par où l'attraper. Il y a beaucoup de stages AFDAS partout donc, quelle est la plus-value de l'ENSATT ? Moi je voulais qu'on se marie aux « Chantiers Nomades » qui sont en région Rhône-Alpes, qui font un travail formidable de laboratoire. Ils sont à Grenoble et pour l'instant, il n'y a pas de nécessité de venir à Lyon.

Mais qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse ? Un stage sur Brecht, sur Tchekhov, sur Vinaver ? Ça se fait partout ! Donc je n'ai pas encore réussi à trouver l'endroit juste pour l'ENSATT (d'une formation continue pour l'acteur qui soit différente de celles auxquelles ils ont déjà droit partout en France). Tant que je n'aurais pas mis le doigt là-dessus, on ne va pas le faire. Et on ne le fait pas parce

que je sais d'avance que si ce n'est pas suffisamment discriminant, personne ne viendra jusqu'ici. Donc pour le trouver, il faut que ce soit un objet singulier qui fasse que l'ENSATT est légitime à le proposer. Ce qui est le cas en costume parce qu'on a un savoir que personne n'a ; ce qui est le cas en administration aussi. En jeu, c'est plus complexe. Bien sûr, je pourrais dire à Philippe Delaigue de faire un stage sur Brecht. Mais ça serait à mon avis un peu artificiel aujourd'hui : donc on cherche.

Tout à l'heure, vous parliez du partenariat de plus en plus fécond et tranquille avec l'université. Dans le cadre de la formation des acteurs, ce lien entre pratique et recherche existe-t-il tout de même?

Oui. Alors, la recherche au niveau Licence, elle n'est pas au même endroit qu'au niveau Master et, a fortiori, Doctorat : c'est un niveau de compréhension intellectuelle de la matière plus que de recherche propre. Pour l'instant, on a de la chance là-dessus puisque, comme pour le Conservatoire, tous les profs de Lyon 2 viennent ici, travaillent en groupe avec les acteurs : c'est tout bénéfice. Et ça, il n'y avait pas besoin de me convaincre beaucoup de la nécessité pour un acteur d'avoir aussi une formation intellectuelle en parallèle de sa formation technique.

Là aussi, le discours à l'époque de Daniel [Mesguich] était particulièrement incompréhensible. C'est très bien qu'ils se frottent à d'autres manières de penser ou à d'autres angles d'entrée dans le théâtre : il n'y a pas que l'angle de celui qui fait. La pensée sur le théâtre, la mise en perspective, c'est important pour un acteur il me semble. Parfois, de se rappeler que le geste qu'on a produit vient d'il y a longtemps, qu'il a déjà été produit par d'autres avant. Ce qui n'empêche pas qu'on continue de le faire ; mais ça permet de se poser la question de pourquoi on le produit aujourd'hui de manière un peu différente qu'avant et ça, c'est essentiel. Parce que sinon, on a tendance à se croire inventeur en permanence. Ce qui ne veut pas dire que l'imitation ne fasse pas partie complètement de l'art et qu'on est là pour chercher absolument un truc que personne n'aurait fait. Ce n'est pas le sujet ; le sujet, c'est de se dire : « Justement, au théâtre du Soleil, ils font comme ça : c'est ça mon inspiration. Mais je voudrais essayer de l'aborder comme ça et puis d'essayer de le mettre au service de ça ». Mais pour ça, il faut avoir vu ce que fait le théâtre du Soleil. Il faut avoir pris le temps de le regarder, de le comprendre, de l'analyser. Ça, c'est super utile que les universités le fassent. On essaye de plus en plus de faire en sorte que sur des ateliers, il y ait préalablement un cours de dramaturgie sur l'œuvre qui va être ensuite mise au plateau : d'articuler ça, que ça se chevauche intelligemment. Là, Guillaume Lévêque travaille sur Tchekhov en ce moment, Bérénice Hamidi (qui est prof à Lyon 2) est venue faire une session de dramaturgie sur Tchekhov : donc ça se tuile.

L'intégration de certains enseignements comme l'anglais semble plus problématique...

Oui, mais on a essayé de trouver une modalité d'enseignement de l'anglais qui soit pour des acteurs ou pour des théâtreux ; c'est-à-dire que c'est de l'anglais de plateau : ils font du théâtre en anglais. En juin, ils ont joué Shakespeare en anglais pendant deux heures.

On voit ceux qui y arrivent très vite, ceux qui rament, mais la langue s'incarne. Et les autres, ils sont dirigés en anglais par la metteur en scène, pour les lumières et tout : donc ils sont obligés de comprendre ce qu'on leur demande. C'est vrai que dans une école comme celle-là, malgré le LMD, les cours qui sont trop la reproduction du LMD sont très mal vécus par les étudiants. Parce qu'ils disent : « On n'a justement pas choisi l'université donc il ne faut pas qu'on revienne à l'ENSATT comme si on était à Lyon 2 ». Donc on essaye, même si c'est le même matériau, de l'aborder différemment. Dans l'espace, dans le corps, etc. Après un cours sur le théâtre du Moyen Âge, c'est un cours sur le théâtre du Moyen Âge...

Le processus de discussion et de mise en commun avec les autres écoles qui a été démarré en 2002 (avec la signature de la charte et la plateforme des écoles), comment se manifeste-t-il, aujourd'hui, dans la pensée des cursus ?

Ça ne se manifeste pas. On a juste avec Saint-Étienne des modules en commun qu'on a souhaité mettre en place : le clown, le masque et la marionnette. Mais sinon, ça ne se manifeste pas parce que la plateforme, elle ne marche plus, elle n'est pas articulée : je demande au ministère de la Culture de la remettre en jeu. Du coup, il s'est créé une association des écoles supérieures dont l'ENSATT ne fait pas partie parce qu'elle n'est pas sous tutelle de la Culture.

Ça me rappelle trop des choses que j'ai vécues dans ma vie professionnelle. Je ne veux pas en entendre parler parce que ça me remet en situation de concurrence et ce n'est vraiment pas mon but. Donc j'ai trouvé très bien que l'État anime une plateforme des écoles supérieures. L'État y a renoncé ; le JTN rame à le faire parce qu'il n'a pas vraiment la mission inscrite dans ses gènes. Du coup, s'est créé cette association en parallèle (de l'initiative d'Arnaud Meunier). Je trouve que tout ça n'est pas vertueux. Moi, j'aimerais bien avoir la cotutelle du ministère de la Culture, on la demande de manière très formelle maintenant, depuis un certain temps. Elle est maintenant inscrite dans le rapport de l'AERES sur l'ENSATT qui est en ligne sur le site de l'AERES qui dit : « Oui, c'est une bonne idée, il faut le faire ».

Avec cet outil, je suis retourné voir le ministère, mais j'aimerais vraiment qu'on soit associé aux travaux du ministère de la Culture sur la pédagogie du théâtre parce que, du fait qu'on n'est pas sous sa tutelle, il nous oublie ; et qu'en même temps, le ministère reprenne la main sur l'animation du réseau des écoles. Je trouve que c'est son rôle. Pour avoir été de l'autre côté, j'en suis convaincu. Parce qu'entre soi, il y a toujours des petites concurrences. Je trouve bien qu'on soit convoqués par une instance extérieure qui fixe un calendrier de travail ; mais ce n'est plus le cas.

Cette collaboration entre les établissements n'a perduré que quelques années après la signature ?

Ça s'étirole. Ça serait bien que l'État reprenne la main là-dessus. Il a encore un rôle pour moi, justement à cet endroit-là.

Dans votre projet pour le renouvellement du mandat, vous avez parlé d'un savoir-être qui était pour vous le cœur de la formation : surtout de celle des comédiens. Quel serait ce savoir-être ? Et est-ce que, selon vous, il y a des savoir-faire dont un acteur doit disposer et que l'école lui fournit ?

La technique de jeu, on n'y renonce pas ici. Le placement de la voix, le corps, l'espace, la tenue, la mémoire, l'articulation... Il y a des données sur lesquelles n'importe quel acteur doit s'appuyer s'il veut faire son métier durablement. J'espère qu'ici, il les reçoit et qu'il a conscience que, même fatigué, même pas en forme moralement, il sait mobiliser en lui les ressources pour être sur le plateau le soir dit, à l'heure dite. Ça c'est vraiment de la technique.

Le savoir-être, pour moi, ça relève plus de tout ce qu'on a décrit juste avant : c'est-à-dire sa position au sein du collectif (à la fois humble mais légitime) : à la fois c'est lui qui recueille les applaudissements mais qui les partage après en petit comité. Et puis, c'est le savoir-être dans le monde. Si on n'y prend pas garde, c'est tellement épuisant et prenant, on finit par oublier qu'il y a des gens pour qui ça ne représente rien, qui font d'autres métiers qui sont aussi très utiles, qui sont dans la vie sociale. Donc c'est comment trouver sa place dans la vie sociale qui m'intéresse.

Il y a la place de l'acteur, mais l'acteur, il a aussi, de par sa formation, une relation à l'être humain qui peut l'amener à d'autres endroits. Évidemment, l'action culturelle, les interventions scolaires, tout cet endroit de la transmission matérielle et immatérielle, mais aussi tout simplement sa position politique. Je ne parle pas de prise de position personnelle, mais sa position politique est importante : c'est-à-dire de se rappeler que l'artiste a un droit de regard sur ce qui se passe dans la société, il ne doit pas se taire. Je trouve que la culture se tait trop depuis des années. Ce n'est pas un hasard si, à chaque manifestation, on cite Victor Hugo : c'est comme s'il ne s'était rien passé depuis. Je trouve que l'acteur doit aussi pouvoir retrouver une place à cet endroit-là, doit pouvoir participer au mouvement du monde.

Là, il y a des blogs sur l'affaire des réfugiés et ça me fait plaisir de voir que les artistes s'intéressent à ça, prennent parti. Moi, c'est une réflexion que j'ai en ce moment, je me demande : « Qu'est-ce qu'on peut faire en tant qu'école ? ». Je prends le temps parce que je ne veux pas faire de démagogie. Est ce qu'on a un rôle à jouer et lequel ?

Ce savoir-être, c'est à la fois l'humilité et la conscience ; et je pense que l'humilité est d'autant plus grande qu'on a une vraie conscience de sa valeur. L'humilité ce n'est pas : « Je ne sais rien faire ». Non, c'est : « J'ai une valeur énorme et donc je dois la mettre au service de quelque chose. Mais j'ai une valeur et je suis aussi capable de dire à qui la dénie qu'il se trompe ». On n'est pas que des rigolos quoi. L'acteur, dans la société, il a une position.

C'est ce que j'explique aux autres universités. Je pense qu'il y a des moments où on peut regarder un objet de recherche. Quand on met un artiste face à cet objet, brutalement, il révèle des choses. Il n'est pas meilleur que le scientifique ou que le littéraire ou l'historien. Pas du tout. Simplement, il a une façon de l'aborder qui est différente : soit par l'expérimentation physique qu'il en a, soit par une entrée par le texte, par le choix du mot. Dans la lecture sur la cuisine par exemple, d'entendre proférer sur scène tous les mots incroyables que la cuisine utilise : ce sont des métaphores incroyables, parfois de la poésie pure. Et brutalement le théâtre la magnifie cette poésie ; on entend dire des choses. Donc d'un coup le cuisinier qui entend qu'il est poète, il se situe autrement dans la société. L'acteur peut lui permettre de se rendre compte de ça : que quand il emploie tel ou tel mot de la cuisine, il est dans un langage tout à fait magnifique, autre que le quotidien. Donc il apporte quelque chose. Mais bien sûr c'est d'abord un cuisinier et l'acteur est d'abord un acteur.

Plus les gens ont cette conscience-là, que leur savoir dépasse l'ego... Parce que quand même, c'est un métier fondé sur l'exacerbation du moi : « Je souffre, je suis heureux, je suis bon, je suis mauvais... ». Ok, ça, c'est constitutif du métier, mais il y a aussi autre chose. Je voudrais qu'ils aient la fierté dans le bus, dans le taxi, chez l'épicier de dire : « Je suis acteur et non, madame, vous ne me verrez pas à la télé, je n'ai pas fait le dernier film de Romain Duris - avec tout le respect pour Romain Duris - mais je suis acteur. Et je regarde le monde, la société et je sais faire des choses que vous ne savez pas faire et vous savez faire des choses que je ne sais pas faire et on peut se parler ». Mais ce n'est pas évident de le faire.

Par rapport à ce que vous disiez précédemment sur les missions de l'État par rapport à cette école, j'ai la sensation que dans votre positionnement, il y a moins une revendication de liberté par rapport à ces tutelles qu'une clarté sur la relation de l'école vis-à-vis de celles-ci...

Exactement. La liberté vis-à-vis des tutelles c'est un fantasme : peut-être parce que j'ai été tutelle à un moment donné. Ici, si le ministère arrête de donner l'argent, on va planter des choux : on est totalement dépendant. Mais ce que je revendique, c'est cette dépendance justement et ce qui me manque, c'est qu'eux ne la reconnaissent pas : ils ne se rendent pas compte de cette dépendance. Ils donnent de l'argent, on est devenu une ligne budgétaire, mais ils ne profitent pas de l'outil. Et ça c'est

un manque incroyable. Même pour ma re-nomination : c'est n'importe quoi. Il n'y a aucun désir de parole sur ce qu'on fait ici qui justifierait que ce soit moi ou un autre : c'est une mécanique.

C'est une crise que Robert Abirached situe après la décennie des années 1990 et qui est larvée depuis une trentaine d'années...

Oui. Alors nous, c'est l'Enseignement supérieur donc on pourrait se dire : « Le combat est plus difficile, parce qu'ils ont pas d'écoles d'art (en dehors de Louis Lumière) et nous on est directement sous leur tutelle ». Je veux bien l'accepter, donc je me bats à cet endroit-là, peut-être de manière plus volontariste ; mais c'est vrai que ça commence à être le cas aussi au ministère de la Culture : et ça, ce n'est vraiment pas possible.

En plus, on ne leur demande plus aujourd'hui de donner des milliards : il n'y en a plus ! La place des collectivités territoriales a augmenté, on le sait. Donc la place qu'ils ont encore c'est justement la revendication de l'espace artistique dans la société qui est nécessaire. Et qu'on arrête d'opposer le pauvre dans la rue et l'artiste. Ce truc schématique de dire que dans des moments de crise, l'art n'est plus nécessaire, qu'il n'y a plus d'argent pour le faire... Il ne faut pas qu'il y en ait plus que pour le reste mais il faut absolument le maintenir. Un corps qui n'a plus de cerveau, qui n'a plus de cœur, qui n'a plus de sexe, ce n'est pas la peine d'avoir un corps à ce moment-là.

Les artistes sont aussi parfois renvoyés à des situations où ils n'ont plus de dignité : c'est juste une profession qui bouffe sur le dos des autres. Toute l'histoire de l'intermittence part de là : des gens qui travaillent deux mois dans l'année et qui se font payer douze. Mais c'est un discours qu'on entend chez des intellectuels (pas que chez des ennemis de l'artiste). Il faut remettre les gens au niveau. Alors c'est sûr que quand vous voyez des gens comme Michel Bouquet, les gens le respectent. Ben voilà, il faut qu'on soit au niveau de Michel Bouquet, même à vingt ans : qu'on soit respectés.

Mais l'artiste a du travail à faire pour l'être, ça ne lui est pas dû. C'est un effort. Je leur en parle beaucoup aux acteurs ou aux étudiants en général. Après, c'est à chacun de le trouver.

Entretien avec Philippe Delaigue

Le parcours de formation de Philippe Delaigue témoigne d'une relation distendue voire orageuse avec l'école : « Mon parcours part justement d'un échec scolaire », explique-t-il. Élève au Conservatoire de Lyon puis au TNS, il ne termine aucun cursus : il veut travailler et, à l'époque, occasions et propositions ne manquent pas. Il quitte donc Strasbourg en 1982 pour fonder Travaux 12, équipe de création théâtrale qu'il implante, quelques années plus tard à Valence. En 1997, il fonde et dirige la Comédie de Valence CDN Drôme-Ardèche jusqu'en 2006. Après dix ans de bons et loyaux services, il décide de laisser la place : il revient à Lyon et fonde la Fédération en 2007 (compagnie qu'il dirige depuis).

Durant sa carrière, il donne des stages d'interprétation dans plusieurs écoles supérieures (Comédie de Saint-Étienne, TNS) avant d'être nommé directeur du département des acteurs à l'ENSATT en 2007. Il revient finalement à l'école et décide de donner à la pédagogie une place importante.

En octobre 2014, nous nous rencontrons pour la première fois : il a cherché mon nom sur internet pour s'enquérir de mon parcours (et notamment de la place de la pratique dans celui-ci). Au début de l'entretien, il semble un peu méfiant (résidu peut-être d'un rapport à l'école quelque peu conflictuel) mais me livre néanmoins ses réflexions sur la formation de l'acteur avec une honnêteté précieuse : le chantre de l'« indiscipline » n'aime pas vraiment la langue de bois.

Jeudi 30 octobre 2014, ENSATT, Lyon

Durée de l'entretien : 1h07

Quel est ton parcours artistique et pédagogique et qu'est-ce qui t'a amené à enseigner ?

Mon parcours part justement d'un échec scolaire, qui m'a amené à quitter le système scolaire très jeune, pour rentrer directement dans une compagnie de théâtre. J'ai eu la chance de pouvoir être embauché à seize ans dans une compagnie où je suis resté six mois. Ensuite, je suis rentré au conservatoire de Lyon pour étudier le métier d'acteur. J'ai été renvoyé au bout d'un an. J'ai eu la chance de rentrer au TNS, dont je suis parti au bout d'un an et demi ; non pas parce que ça ne me plaisait pas mais parce que quelqu'un m'avait dit que si je voulais faire une mise en scène, il me trouverait les moyens de la faire. Du coup, je suis parti du TNS pour faire une mise en scène : j'étais d'ailleurs rentré au TNS avec l'intention d'être metteur en scène : donc à vingt ans, j'avais fini mon parcours scolaire et étudiant. Là, j'ai fondé une compagnie qui est restée dix ans à Lyon. On a joué un peu dans tous les théâtres de la région lyonnaise, c'était les grandes années 1980. Et puis après, j'ai candidaté avec cette compagnie pour une implantation à Valence, dans la Drôme. On était devenu une grosse compagnie à Lyon, du coup, on était éligibles à cette place-là. Là-bas, on a fait un gros travail de création et d'implantation qui nous a amené à nous transformer en Centre dramatique national : c'est ainsi que la Comédie de Valence a été fondée en 1997 en temps que Centre dramatique régional, puis Centre dramatique national en 2001. J'ai dirigé cette structure pendant neuf ans, puis j'ai décidé de quitter la direction parce que je trouvais ça bien que ça passe dans d'autres mains. Et je suis revenu sur Lyon pour recréer une compagnie et maintenant, je suis de nouveau dans le circuit des compagnies indépendantes, avec une compagnie qui s'appelle La Fédération.

Donc mon chemin d'artiste a été un chemin de metteur en scène et de directeur de compagnie, puis de théâtre ; d'acteur parfois (je n'ai pas fait une carrière d'acteur parce que je n'avais pas assez de temps, mais j'ai toujours joué un petit peu avec des metteurs en scène qui me demandaient).

Assez vite, on m'a sollicité : la première fois, je crois que c'était à Saint-Etienne, puis au TNS. J'étais sollicité en tant qu'intervenant quoi. Moi, j'adore les acteurs : d'ailleurs, je suis un metteur en

scène qui se définit plus par sa pratique de direction d'acteur que par des considérations d'écriture scénique qui sont moins mon intérêt. Mon intérêt c'est les acteurs et le texte. Du coup, ça a dû se savoir un peu et on m'a sollicité dans ces écoles-là. Puis un jour, alors que je dirigeais encore la Comédie de Valence, on m'a proposé de faire un spectacle ici avec les troisièmes années et l'année suivante, on m'a demandé si je voulais bien prendre un cours ici : et j'ai dit oui et je n'ai pas quitté cette école à partir de là. C'était il y a une quinzaine d'année : donc j'ai d'abord été simple enseignant (parce que je dirigeais un centre dramatique et que j'avais trop de travail). Quand j'ai quitté Valence, en 2006, on m'a proposé de prendre la responsabilité du département : depuis j'ai une participation plus importante ici dans l'école.

Comment tu définirais cette fonction et ce qu'elle implique en terme de décision ? Où se place ton influence sur les cursus, le choix des orientations pédagogiques ?

Mon influence elle est proportionnelle à l'histoire de cette école, en tout cas, elle est conditionnée par l'histoire de cette école : je ne peux pas faire tout ce que je veux dans cette école, je ne peux pas impulser mon école idéale dans une école qui existe depuis si longtemps et qui a un fonctionnement contraint d'une certaine manière (puisque'il y a des contrats). Fort heureusement, on est dans le domaine du droit du travail. Si l'animation d'un cursus de formation d'acteur dépend beaucoup des gens qui y interviennent, là-dessus je n'ai pas une totale liberté : j'ai une totale liberté à partir de la situation contrainte que je trouve en arrivant et du fonctionnement administratif et du budget de cette école. Même si c'est une école très luxueuse. Mais il y a une situation de base et une histoire qui font que l'on ne peut pas bouleverser tout. Donc moi je m'inscris dans cette histoire-là en essayant le plus possible de faire bouger les lignes. Depuis que j'ai pris la responsabilité du département, il y a énormément de choses qui ont changé, mais il y a des choses qui ne changeront pas tant que certains enseignants seront là (parce que moi c'est des enseignants que j'ai trouvés en arrivant) - et ça ne remet en rien en cause leur valeur personnelle - mais simplement, je ne peux pas les faire rentrer dans un projet qui est le mien. Ce n'est donc pas le cursus idéal et d'ailleurs, je pense qu'il n'existe pas : donc je fais avec et c'est très bien.

Comment tu définirais les directions pédagogiques que tu as insufflées à la formation des comédiens dans l'école ?

C'est une question un peu massive : il y a plusieurs entrées, plusieurs entrées dans le métier de l'acteur. Il y a l'expérience qu'il va accumuler, une position éthique, une façon d'être dans le métier ; comment on recrute (comment on conçoit le recrutement dans une école de ce type) ; et puis l'avenir, l'insertion professionnelle, quel type d'acteur on fabrique (même si on ne fabrique pas un type d'acteur) mais quel acteur on va laisser partir ensuite dans le grand monde. Il y a plusieurs entrées donc et à l'intérieur de ces entrées-là, on essaye de faire bouger des lignes.

Moi j'aimerais bien (c'est un souci constant) faire en sorte que les acteurs qui sortent d'ici soient et se considèrent comme des acteurs-créateurs (hélas, le métier tire beaucoup à l'inverse) : pour essayer d'inverser un peu cette tendance (qui est maintenant forte) des acteurs à se considérer uniquement comme des instruments. C'est décourageant ça parce que ça déprécie leur propre pratique et leur propre regard sur leur pratique, ça les dévalorise au plateau, ça les inhibe et ça les fait regarder ce métier d'une façon extrêmement réductrice. Ça en fait des créatures dans les mains de n'importe qui. Je sais que c'est une chose qui se dit beaucoup maintenant « acteur-créateur » ; en tous cas, moi je les ai toujours considérés comme ça, les acteurs : comme des gens qui sont susceptibles de penser et de « faire des actes » qui doivent être signés. Donc des gens responsables dans leur pratique. Et ce n'est pas que des mots : c'est une façon de considérer son métier, les textes sur lesquels ils vont travailler,

les équipes avec lesquelles ils vont s'engager et leur responsabilité à l'intérieur du processus de création qui est très grande. Sinon, ils ont une façon de se démettre de la chose qui est, pour moi, complètement insupportable ; ou alors il faut accepter qu'on soit traité comme tel, or, en général, on ne le supporte pas. Il faut être en accord : si on ne supporte pas d'être traité comme une créature, alors il ne faut pas se comporter comme une créature. Je dirai que ça c'est une philosophie générale : faire en sorte que ces gens-là aient une colonne vertébrale, physique, intellectuelle et morale pour qu'ensuite, dans le métier, ce soit des gens qui soient capables d'être les plus larges possible. Ça c'est pour ce qui est de la conception même de l'acteur dans le métier et de sa tâche.

Ce qui a changé dans l'école aussi, c'est que l'on a essayé de travailler sur toutes ces disciplines qui environnent l'interprétation, le jeu à proprement dit. Quand je suis arrivé, c'est une école qui était très russe : il y avait beaucoup d'intervenants russes qui proposaient des choses intéressantes mais avec cet esprit russe, très rigoriste. Pour le coup, ce sont des gens qui se réclament d'une méthode, d'un savoir-faire, d'une progression, qui prétendent en tous cas à une forme de rationalisation de l'enseignement de l'art de l'acteur. Il y aurait un début, une fin, une progression entre les deux. Moi, c'est une chose à laquelle je ne crois pas du tout ; je ne crois pas à la rationalisation de cet art. Je pense que cela reste un mystère (pour une part en tous cas).

C'est précisément parce que c'est un mystère à un endroit que ce sur quoi on travaille n'est pas un mystère et ne doit pas l'être. Ça aussi, c'est une notion très très importante : savoir en quoi le jeu est mystérieux et le sera toujours (alchimie assez complexe et indicible) pour essayer de dégager ce qui peut être nommé, dit, travaillé et qui est susceptible d'évolution. On doit pouvoir parler d'outils en commun, qui peuvent être partagés. Si l'on reste sur le mystère, si ce qui peut être partagé ne l'est pas (parce qu'on s'est mal compris, parce qu'on n'utilise pas les bons mots, ou parce qu'il y a aussi des enjeux de pouvoir dans la transmission de cet art, donc de la manipulation), tout va être plus ou moins mystérieux, manipulatoire, on va rester dans un espace de brouillard un peu opaque où l'on va parler d'émotions, de sentiments, de pulsions (des choses qui pour moi ne sont pas des outils de travail). Donc on essaye aussi avec les enseignants qui travaillent dans l'école et qui s'occupent du corps, de la voix, de la dramaturgie, on essaye d'adopter un lexique commun (et ce n'est pas simple parce que cela demande du temps en commun et l'on en a peu) pour pouvoir ne pas dérouter trop les acteurs et qu'ils aient des références communes, qu'ils sachent de quoi on parle. J'ai voulu donc faire en sorte que chacun n'enseigne pas dans son coin mais qu'il y ait un peu un discours commun.

Sur les disciplines elles-mêmes, je n'ai pas beaucoup de choses à dire. Peut-être que si tu me poses des questions j'arriverai à répondre. On travaille avec Mathieu [Lebot-Morin] par exemple sur le mouvement : toi qui as un œil exercé sur le mouvement tu dois voir un petit peu ce qu'il fait et comprendre à peu près d'où ça vient. Moi, je n'ai là-dessus pas de compétence. Je l'avoue ; c'est d'ailleurs assez pitoyable pour quelqu'un qui prétend s'occuper de la formation de l'acteur. De même en voix : j'ai des notions mais...

On a fait de l'eutonnie par exemple, avec Albert Jaton : c'était vraiment formidable. Là, Mathieu, ce qu'il a écrit⁵¹, c'est très bien, ça me raconte des choses. Mais il pourrait tout autant y avoir quelqu'un d'autre : il y a énormément de gens compétents. Quelqu'un pourrait venir leur faire faire du yoga, je trouverai ça formidable, du taï-chi (on a fait beaucoup de taï-chi, c'était formidable, j'ai fait du tir à l'arc au TNS, je trouvais ça formidable). Mais j'ai un peu de mal à dire qu'il y a une manière de faire travailler les acteurs sur le corps. Je ne sais pas...

Pour le chant, je pense que c'est bien qu'ils fassent du chant. J'ai des doutes sur exactement l'usage que l'on fait du chant. Moi je regarde les acteurs faire du chant ou faire du mouvement, c'est ça qui

⁵¹ En 2014, suite à un stage avec les comédiens de la promotion 74, le professeur de mouvement Mathieu Lebot-Morin livre, de sa propre initiative, à la direction de l'ENSATT un compte rendu particulièrement détaillé où il consigne ses propres observations et réflexions sur son enseignement et propose un programme détaillé et méthodique pour l'année suivante. Voir « Réflexion pédagogique Mathieu Lebot », document interne, ENSATT.

m'intéresse. Ça me plaît l'idée qu'un acteur n'ait pas peur de chanter (même s'il chante mal). Si l'on arrive à leur donner, dans l'école, l'estime de soi suffisante pour pouvoir chanter et chanter gaillardement : je trouve que l'on a déjà fait un beau truc. Parce que ceux qui savent chanter, on les perfectionne : c'est vachement bien, ils feront le cabaret, c'est super. Mais pour ceux qui chantent comme des truilles, faux comme des casseroles (parce que ça arrive), si on leur donne l'envie de chanter malgré tout et suffisamment d'estime de soi et de confiance pour le faire, alors c'est bien, c'est gagné. Enfin, tu vois, c'est des notions assez basiques, pas très creusées.

Sur la dramaturgie, j'ai beaucoup plus de trucs à dire. C'est pareil, il y avait des cours d'histoire du théâtre : j'ai dégagé ça parce que c'est bien mais je préférerais une dramaturgie appliquée aux textes joués. Bien sûr, c'est important qu'ils sachent qui est Brecht, Marivaux, Pommerat, etc. ; mais c'est plus important encore pour moi qu'il y ait quelqu'un qui leur donne l'envie de se renseigner, de chercher, de lire, de croiser les arts, de développer leur esprit critique. Après, c'est l'affaire de chacun.

Et bien pour moi, le corps c'est un peu pareil, il faut qu'on leur fasse prendre conscience des choses : pour moi, un acteur c'est quelqu'un qui a une conscience, qui élargit sans cesse sa conscience. D'abord, grâce à la langue et puis grâce au corps : à la découverte de ses outils, de l'intelligence, de la curiosité. Donc si les disciplines qui environnent l'interprétation pure permettent aux acteurs d'élargir leur conscience et leur regard sur le monde, sur eux et sur les autres, c'est super ça ! Parce que de cette manière je crois que l'on contribue à former des gens qui vont avoir pour tâche de représenter le monde.

Pour toi, dans l'enseignement de ces disciplines, ce serait plus une affaire de conscience que de compétence...

Ah oui ! Mais encore une fois, j'y vais avec précaution car ça n'a pas été pour moi un sujet de réflexion majeur. Je vois bien que là, il y a une carence : je le sais. J'ai encore le temps, je suis pas encore super très vieux, mais il faut que je m'y intéresse...

Mais oui c'est plus un élargissement de la conscience, plus un rapport à soi et au monde qui se cultive dans ces disciplines-là, qu'un savoir-faire (comme savoir chanter) : parce qu'on sait très bien qu'il y a de très grands acteurs qui ne savent pas chanter, pas bouger et qui sont immenses et qui incarnent le monde (qui le représentent et qui sont magnifiques). Et ce n'est pas des sportifs, des danseurs, des chanteurs mais des êtres singuliers qui ont une présence au monde et au plateau singulière. Ce n'est pas là que se trouve tout l'art de l'acteur, c'est sûr. Donc comment on y contribue.

On a travaillé beaucoup sur le recrutement, qui se faisait sans stage auparavant : donc on y a ajouté un stage (ce qui est très courant dans les écoles maintenant). C'est important, je crois, pour avoir une connaissance meilleure des gens qui peuvent rentrer et que eux aient une connaissance de l'école, de façon consciente, qu'ils sachent où ils mettent les pieds. On le fait aussi d'une manière beaucoup plus sensible et humaine que ce qui se faisait avant : le concours se faisait dans le noir, etc.

Et en ce qui concerne l'insertion professionnelle, on essaye de former des acteurs qui seront susceptibles de faire le plus de choses possibles. Moi je tiens à ce que ce soit des acteurs du théâtre public et de la décentralisation, donc susceptibles de s'intéresser à ce qui est au-delà d'eux-mêmes, de s'intégrer dans des troupes, de pouvoir faire des animations, etc. D'être acteur de troupe. Moi, j'avais une troupe à Valence et c'est important de pouvoir jouer partout et de défendre un certain théâtre (je parle moins d'esthétique d'ailleurs que du théâtre public).

Quelles inflexions, quels changements, quelles modifications cela a amené dans le cursus des comédiens et le contenu de la formation ?

Énormément de choses ; mais pour en faire l'historique, je suis sûrement le moins bien placé : à la limite Joseph pourrait y répondre drôlement mieux, parce qu'il était là dans la période précédente et était très impliqué. Il y a énormément de choses qui ont changé, mais je ne pense pas que j'arriverais à le théoriser. Je sais que ces changements ont eu lieu mais j'en n'ai pas l'histoire, j'en n'ai pas la vision. C'est ça le problème en fait...

Je sais que l'on est parti plutôt sur une première année qui est assez individuelle : il y a pas mal de cours individuels, que ce soit de chant, de voix, un peu d'audit personnel aussi (ce que je commence à faire avec eux sur Schnitzler). Puis on a mis en place des sessions plus intensives de mouvement ou de chant avec Anne Fischer⁵² : donc la possibilité pour eux de creuser sur une période plus dense, et pour leur libérer du temps pour le jeu.

Mais je ne pourrais pas t'expliquer d'une manière rationnelle et consciente ce que l'on a fait. C'est très empirique. J'en n'ai pas une vision théorisée : parce qu'on fait aussi avec ce qu'est l'école. Moi j'ai beaucoup résisté par exemple sur le chant parce qu'au début, il y avait des présentations très régulièrement (toutes les trois quatre semaines). Cela m'irritait au dernier degré ! Ils chantaient, c'était très très ridicule quoi : des espèces de petites présentations, avec des interprétations complètement cons des chansons (un peu comme le cabaret qu'ils font en ce moment, sauf que là, il n'y en a qu'un, ils s'y mettent vraiment). C'était vraiment un travail de singe je trouvais donc je leur ai dit que ça je n'en voulais plus. Je préférerais mille fois qu'on fasse des sessions sur l'opérette, sur Brecht/Weill, sur la comédie napolitaine, que l'on travaille vraiment là-dessus (et que ça donne lieu éventuellement à une présentation) ; mais là, chanter Brel, Ferré et tout ça, je trouve ça complètement con, enfin inutile quoi. Ça prenait beaucoup de temps et puis il y avait celle qui joue, qui accompagne les élèves qui donnait des leçons d'interprétation : mais je crois qu'elle est très limitée. Et puis c'est tout ce que tu n'as pas envie de voir faire sur les acteurs : c'est le contraire de la liberté, c'est très compassé. Donc ça, par exemple, on l'a un peu changé et leur besoin de spectaculaire, du coup, s'assouvit dans ce cabaret, on le fait une fois, ils se lâchent un bon coup et puis c'est bon !

Le fait que les disciplines « techniques » soient désormais concentrées sur la première année, c'est donc un choix pédagogique ?

Oui. L'idéal, pour moi, serait qu'il y ait un parcours à la carte pour chacun. Ce serait ça, mon école idéale : qu'en première année, ils aient la possibilité de goûter à plein de trucs en plus avec leur propre histoire (puisque certains sont super balèzes dans différents domaines). L'idéal serait de faire un parcours à la carte pour chacun des douze : ça ce serait absolument idéal. L'après-midi, ils auraient du jeu et le matin, ils auraient leur parcours. On ne fait pas de musique par exemple, on devrait faire de la musique ! Au TNS, on faisait de la musique, mais c'était complètement con ! Moi j'avais fait beaucoup de musique donc j'aimais bien, mais pour ceux qui débutaient, ça n'avait aucun intérêt. C'est des supers idées, mais c'est complètement con si l'on y réfléchit bien. Évidemment, tu pourras toujours dire, « C'est bien, tu as fait de la trompette », mais si tu n'en refais absolument plus après, ça n'a aucun intérêt : donc c'est aussi beaucoup de la bonne conscience.

⁵² Voir « Tous dans le bac à sable ! - entretien avec Anne Fischer », Livret des annexes, p. 192-198.

Dans quelle mesure ces compétences sont-elles prises en compte dans le recrutement ?

Ce n'est pas déterminant. On adore si quelqu'un a douze ans de piano et qu'il se trouve qu'on le prend ; mais ce n'est pas parce qu'il aura fait douze ans de piano ou de claquettes qu'on le prendra. Ce n'est pas le critère du tout. Mais si l'on découvre que parmi les douze, il y en a six ou sept qui ont poussé vraiment loin une spécialité, c'est super ; mais sauf que l'on n'a rien à lui proposer. Par exemple, là, il y a un élève, Simon, qui a fait pas mal de chant lyrique : je pense que c'est bien pour lui, de continuer à faire des cours de chant, mais je pense que ce qui serait bien pour lui, c'est qu'il puisse en faire tous les jours et lui proposer des choses pour qu'il puisse pousser le truc. Ça, par exemple, je trouverais ça vraiment génial. Et pareil, si quelqu'un fait beaucoup de sport, qu'il fasse du sport putain ! Qu'on lui propose une inscription dans un club, etc.

Après, il faut aussi des choses qui fassent groupe, des cours qui les réunissent. Mais c'est dommage de ne pas pouvoir cultiver pour chacun ce qui fait son histoire et ses envies. Mais ça on ne peut pas le mettre en place, c'est beaucoup trop long. Donc on met en place un espace de truc commun et je crois que c'est cette chose commune qui me laisse un peu dubitatif quoi.

Pour moi, c'est important que l'école soit une proposition la plus large possible. Avant, ça n'existait pas les initiations aux rudiments du masque, du clown et de la marionnette. Pour moi c'est très important ça : qu'ils puissent s'y frotter et qu'il y ait cet approfondissement en deuxième année. C'est un exemple d'un projet que je trouve assez réussi, que l'on fait en commun avec Saint-Etienne. Ils peuvent donc y goûter en première année puis choisir un approfondissement en deuxième année de ces pratiques. Et puis, ensuite, en sortant de l'école, ils peuvent choisir de continuer telle ou telle pratique.

Pour moi, l'école idéale aurait quatre ans et pas trois. Et dans la quatrième année, il y aurait la possibilité d'accompagner chaque acteur dans son projet à lui. De le former à la formation par exemple (s'il veut former, animer) ; ou bien de l'accompagner à l'étranger : c'est pareil sur les langues étrangères. On est obligés de faire de l'anglais (tout ce truc scolaire m'irrite au dernier degré) : donc c'est bien qu'ils parlent anglais, mais il y en a qui parlent déjà anglais, donc pour cela, pourquoi on n'apprend pas le russe, l'allemand, le chinois ? Ce serait ça l'école idéale : c'est l'école qui s'adapte, au lieu d'une école où ce sont les élèves qui s'adaptent. On fait entrer dans un moule et le moule il ne peut pas être bon pour tout le monde, ce n'est pas vrai. Du coup, tout est un peu à minima. C'est pour ça que les cours de mouvement, etc., je trouve ça super ; en même temps je trouve ça très limité, très dénominateur commun. On voit ça sempiternellement. Ça fait des décennies que je vois des acteurs faire des échauffements, c'est bien : mais c'est à minima quoi ! Et je suis sûr que chacun, potentiellement, peut faire des trucs mille fois plus intéressants.

Qu'est-ce qu'un corps d'acteur et une voix d'acteur pour toi ?

(Silence.)

Ce n'est pas parce que je ne sais pas que je ne réponds pas, c'est parce que je voudrais bien répondre : juste. Il se trouve que je ne sais pas non plus ; je ne sais pas si quelqu'un sait ce que c'est qu'un corps d'acteur.

En tous cas, pour moi, si d'abord un corps et une voix peuvent ne pas être des empêchements, c'est vraiment formidable (ce qu'ils sont dans neuf cas sur dix) : d'abord des choses qui nous emmerdent, que l'on ne connaît pas et qui viennent nous empêcher de travailler. Ce n'est pas, d'ailleurs, le corps qui nous empêche de travailler, c'est ce que l'on en fait : comment on le considère, la coupure avec la tête. Donc travailler à faire en sorte que ton corps ce soit toi, c'est ça l'idée ; et même chose pour la voix. Mais après, jamais je pense à une compétence précise du corps ou de la voix. D'ailleurs, à chaque fois que la voix est pensée comme une compétence ça fait des catastrophes quoi ! Tu les vois

s'occuper de leur larynx, de leur machin, de leur truc, de leur bidule. Justement, c'est quelque chose qui peut se travailler ailleurs (la conscience de la voix) mais au moment où tu joues tu ne peux pas, évidemment, penser à ça. C'est un peu compliqué. Donc pour moi, le corps et la voix d'un acteur, c'est le corps et la voix qui servent la conscience d'un acteur.

Tout à l'heure tu parlais de responsabilité de l'acteur, par rapport au texte, au sens, au metteur en scène, au métier en général : qu'est-ce que serait, pour toi, la responsabilité de l'acteur par rapport à son propre instrument (donc son corps et sa voix) ?

Encore une fois, si lui il veut s'entraîner qu'il s'entraîne. Après, dans le théâtre, il y a des théâtres, il y a des façons de le pratiquer, il y a des styles et ces styles convoquent plus ou moins le corps et plus ou moins la voix. Donc c'est bien que dans l'école, ils puissent aborder des styles qui convoquent les voix et les corps différemment. C'est d'ailleurs le cas dans le masque, le clown ; les corps et les voix sont abordés de manière complètement différente. Si l'acteur veut aborder des styles de théâtre qui vont être très sollicitants pour le corps et la voix, il a intérêt, en tant que responsable de son outil de travail, à s'en occuper très sérieusement. C'est ça sa responsabilité. Philippe Clévenot était bourré du matin jusqu'au soir et c'était le plus grand acteur français. Il est mort assez jeune ; mais sa responsabilité à lui, c'était de boire du pastis quoi ! Et il jouait merveilleusement bien... Donc entre les deux, c'est toujours la question de ton propre engagement dans le théâtre. Mais je ne me vois pas leur dire, « Entraînez-vous », « Echauffez-vous ». Pour moi, cela va de soi : soit tu t'échauffes, soit tu t'échauffes pas, mais c'est ta responsabilité personnelle. C'est comme la concentration : qui sait comment on doit se concentrer ? Moi je me concentre toute la journée quand je joue : je sais que c'est dans mes pensées, que je fixe l'objectif, que je ne boirai pas une goutte d'alcool. Chacun a sa manière d'aborder ce métier avec sa rigueur, sa concentration, etc. Pour moi, c'est à l'appréciation de chacun ; sinon, c'est une espèce de point de vue un peu moral encore une fois, un dénominateur commun. Si je leur disais, « Allez, une demi-heure d'échauffement avant la présentation de 15h » et que je m'entendais faire ça, je pense que j'en ferais une jaunisse quoi ! Mais bon, ça c'est mon histoire personnelle. Toute injonction, comme ça, me (*son de dégoût*)... Chacun fait comme il veut ! Je pense que c'est bien de s'échauffer, c'est bien de prendre soin de son corps, mais ça dépend ce que tu vas faire. Il y a donc une responsabilité qui est à la hauteur de ce dans quoi tu t'engages.

Y-a-t-il des espaces temps pour que la conscience arrive aussi sur ces sujets-là ?

C'est une bonne question. En tous cas, ce n'est pas moi qui m'en occupe, ça c'est sûr. Et ça, c'est dommage. Est-ce que quelqu'un d'autre le fait ? Je n'en sais rien. Je ne sais pas si Mathieu le fait, je ne sais pas si c'est fait. Peut-être que quelqu'un d'extérieur, comme toi, voit plus facilement si c'est fait ou non...

Il y a des groupes qui le demandent : moi je fais de temps en temps des petits bilans avec eux, et je leur demande où ils en sont. Et très souvent, il y a des groupes qui disent : « On ne fait pas assez de corps ». Là, ils ne le disent plus parce que quand même, avec Mathieu, on est arrivé à un compromis qui est pas mal je crois : c'est-à-dire qu'il y avait un besoin de choses physiques, de trucs très engagés comme ça, où ils transpirent et ils se disent, « On a bien bougé ». Donc à une époque, il n'y avait pas ça. Donc on essaye de faire malgré tout des points.

Dans mon école idéale, il y avait aussi le fait qu'on puisse leur apprendre plein d'échauffements différents. Tous les matins, ils arriveraient tous à la même heure, pas seulement les acteurs d'ailleurs mais tous les départements ; et puis, il y aurait des propositions d'échauffement, de gens qui travaillent dans la maison et qui savent faire ça. Mais on n'arrive pas à le tenir, parce qu'il faudrait tous arriver au même moment, il faudrait que les intervenants viennent plus tôt, donc ça change les heures, bref, c'est

le bordel. Dans mon esprit, ça aurait été vachement bien de donner une palette et puis chacun choisit son échauffement (celui qui lui parle le plus et qui lui fait le plus de bien). À une époque, dans l'école, il y en a qui se sont pris en main : ils n'arrêtaient pas de s'échauffer, de se masser, de se toucher. Il n'y a plus ça. Je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas si ce n'est pas nous qui sommes peut-être pas assez dans le corps ; parce qu'ils aiment bien se tripoter à cet âge-là, on les voit dans les écoles : ils sont tout suants avec leur marcel, ils se tripotent. Là, moins. Je ne sais pas si c'est un truc de génération où si c'est nous qui ne sommes pas assez dans le corps. C'est possible : j'ai l'impression que ça vient plutôt de nous. Parce que je ne pense pas que ça change, c'est de toutes les époques.

En première année, ils reçoivent beaucoup et il n'y a aucun recul je pense. Il n'y a pas le temps et ils ne discutent pas assez, non plus, avec les promos d'avant. Il leur faut le temps de regarder ce qui est proposé ; mais ce recul critique, en même temps, ils l'ont : le fait de s'approprier. Et ça dépend des promos aussi. Toutes les promos sont vraiment très différentes les unes des autres. Cette possibilité d'être critique, de se situer dans la formation et pas seulement en recevant la becquée mais aussi de la transformer, de la bouger, d'être actif à l'intérieur en fait, j'ai l'impression que ça, ça se gagne au fil du cursus en fait. C'est vrai qu'au début, c'est difficile... C'est juste qu'il faut qu'ils puissent être acteurs de ça.

Dans quel contexte as-tu écrit le texte que tu m'as confié ? A-t-il été rendu public ?⁵³

J'écris très peu : ce texte je ne l'ai donné qu'à quelques personnes à lire. Je l'ai lu à une rencontre sur l'art et l'école qui était organisée par François Cervantès à Marseille qui m'avait demandé de participer en intervenant sur ce sujet. Depuis, je l'ai lu à quelques personnes. Je ne l'ai pas utilisé pour l'ENSATT particulièrement.

C'était donc plus une demande qu'un besoin ?

J'ai très envie d'écrire, là maintenant, sur l'acteur : ça me plairait vraiment. Mais je ne sais pas sous quelle forme le faire. Parce que je vois bien que quand je suis dans le cœur de l'action, il y a plein de choses que j'ai envie de dire, qui sont très claires ; puis, je quitte le travail, je fais des spectacles, je tourne et c'est difficile de retrouver ces impressions quand tu n'es plus dans le vif du truc. Et au fil des années, il y a quand même des choses qui finissent par être assez claires donc je me dis qu'il faudrait que j'arrive à écrire : j'ai commencé à écrire des choses, un entretien fictif par exemple. Non pas par vanité, mais parce qu'à un moment je me dis que c'est bien de poser des choses aussi.

Ce petit texte contient bien ce que je pense du métier d'acteur. C'est très court et très sommaire bien sûr : un peu radical dans le sens de la contestation de la méthode, c'est un peu déstabilisant je pense. Je ne sais pas comment se revendiquent les autres, s'ils parlent de méthode, d'un apprentissage un peu rationnel de l'art de l'acteur ; c'est vrai que l'on échange très peu là-dessus. Ça serait intéressant d'échanger plus... Je me sens assez proche de Claire Lasne [Darcueil] par exemple (au Conservatoire), mais je serai incapable de dire si en verbalisant ce que l'on fait on serait aussi d'accord que ça. Je ne sais pas. En tous cas, je pense que c'est assez important de pouvoir un peu verbaliser des choses : par exemple, cette chose qu'il faut jouer avec l'autre est très intéressante, très passionnante. Parce que, quand on creuse, c'est compliqué : c'est compliqué un art dans lequel on n'est pas à l'extérieur. Quel est le degré de conscience d'un acteur en train de jouer ? Donc c'est quoi ce machin qu'on fait plus ou moins en conscience ? Qu'est-ce qu'on fait de tout ce qui n'est pas de la conscience ?

⁵³ Philippe Delaigue, « La pierre, le cheval... », février 2014.

Tu écris que l'acteur est le seul qui ne s'entraîne pas⁵⁴. Pour toi, l'entraînement n'est ni suffisant, ni nécessaire : est-ce que si l'on radicalise ta position, tu soutiens que l'entraînement serait potentiellement nocif ?

Je pense que oui. On peut traverser des choses ou des moments qui peuvent être toxiques. Par exemple, trop connaître l'appareil vocal peut, à un moment donné, polluer l'acteur : tu peux passer une période à jouer et à penser à ce que l'on t'a dit et à réfléchir à comment est ton larynx et pendant ce temps-là, tu ne joues pas.

Bien sûr, ce serait excessif d'aller jusqu'à dire que l'entraînement peut être nocif ; mais la conscience du corps et de la voix, parfois, elle est chiantة quoi. Ça te crée une conscience qui n'est pas la bonne, ça te met dans un souci qui t'éloigne vachement du jeu en fait. Encore une fois, c'est un peu excessif : mais si tu sors d'un cours de Graham [Fox]⁵⁵ et que tu réfléchis à comment est ton corps et que tu dois jouer avec cette conscience-là, bah putain c'est chiant quoi ! Moi je préfère qu'ils pensent à autre chose, au texte, à comment ça va les engager et tant pis s'ils sont un peu crispés, s'ils ne se tiennent pas droit, je m'en fous quoi.

Donc c'est pour ça, il y a à la fois une question de développement personnel qui est vachement importante : le matin, ce serait du développement personnel, une académie où l'on se développerait personnellement (mais ça pourrait passer par la lecture, le tricot, plein de trucs quoi) et l'après-midi, on joue quoi. Mais on confond, parfois, le développement personnel et le jeu : c'est très difficile à saisir, très compliqué.

Donc toxique, nocif, non. Mais tout n'est pas au service. Et c'est aussi le problème de l'acteur : comment il fait pour accorder les différents enseignements ? Est-ce qu'on lui donne bien les moyens d'accorder le truc ? Quand il est avec Emmanuel Robin qui dit exactement le contraire de Catherine [Mollemere]⁵⁶, comment on fait ? Ça c'est bien des erreurs de casting quand même... Comment tu fais toi pour... ? Moi je leur dis à Emmanuel et Catherine, parlez de vos méthodes respectives, dites bien que ce n'est pas les mêmes, qu'elles sont même peut-être contradictoires : mais dites-le ! Pour que les acteurs puissent en faire leur miel de chaque côté, sans se dire : « Attends, il faut que je suive qui ? » Ils ne sont pas d'accord sur plein de sujets : sur ce que c'est que la voix, etc. Je pense qu'ils parlent bien de la même chose mais ils n'ont pas les mêmes regards sur l'utilisation de la voix. Donc ils ne les situent pas au même endroit, ils ne travaillent pas sur les mêmes zones. Ils ne travaillent probablement pas sur les mêmes résonateurs, enfin j'en sais rien ! Mais en tous cas, ils n'ont pas la même conception de la voix. Donc là, Emmanuel Robin est arrivé plus tard, Catherine elle est là depuis toujours et les premiers temps, c'était hyper-contradictoire et les gamins ils étaient paumés. C'est là que j'avais dit aux deux intervenants : « Faites en sorte d'en parler de cette différence, parce que sinon, vous les laissez dans une espèce de choix à faire, complètement ridicule, alors que ça devrait être complémentaire ». C'est ce type de truc qui finit pas créer des machins complètement cons. On est là pour développer des corps et des voix et on les inhibe deux fois plus, on les fait chier quoi.

⁵⁴ Philippe Delaigue : « Nous pouvons cesser de pratiquer notre art pendant de longues années et y revenir un jour, peut-être un peu émoussé, sans doute un peu plus vieux, peut-être un peu plus traqueur et fébrile voire angoissé, mais nous pouvons prétendre à la même maîtrise de notre art. Aucun musicien, aucun danseur ne pourrait ainsi s'absenter et prétendre revenir à la même place. Nous pouvons pratiquer notre art en ne nous entraînant pas, en ne nous rendant curieux de rien, en dormant le matin et en buvant le soir, nous en deviendrions sans doute un jour un peu plus idiots et malades, mais pas nécessairement moins artistes pour autant ». Voir « La pierre, le cheval », *op. cit.*.

⁵⁵ Graham Fox enseigne la technique Alexander : il est bilingue franco-anglais, ce qui lui permet de donner certains cours en anglais.

⁵⁶ Emmanuel Robin donne des cours de technique vocale qui portent essentiellement sur la voix parlée tandis que Catherine Molmerret fait travailler les élèves sur le chant et orchestre le cabaret qu'ils donnent en deuxième année.

Il faut que ce soit libérateur, que ça libère de l'envie, de la curiosité, que ça libère quoi ! Ces disciplines, c'est fait pour libérer, agrandir, mettre de la joie, du plaisir : pour amener un dégageant. Et ce n'est pas toujours le cas quoi...

Mais encore une fois, je ne suis pas vraiment les élèves à ce point-là. Je n'ai pas le temps de suivre individuellement chacun, pour voir, par exemple, à quel endroit ça inhibe, à quel endroit ça libère. Alors, ils me font des retours et, globalement, ils sont tout le temps hyper-positifs. Mais est-ce que c'est des retours absolument conscients ? Est-ce qu'eux-mêmes savent ce que pourrait être l'alternative à ce qui est proposé ? Ils sont contents parce qu'on est gentils et parce qu'on est une bonne école je crois. C'est plus ou moins sérieux comme retours : est-ce qu'ils sont capables, eux, de juger ce qu'ils font, ce qu'on leur propose ? Je ne sais pas.

Parmi les personnes qu'ils vont croiser dans l'école, il y a à la fois des professeurs, des metteurs en scène et des acteurs.

Oui. Il y a des gens qui ne font que leur carrière de professeur. Il y a des metteurs en scène aussi. Et la plupart des gens qui enseignent dans le département, c'est des acteurs. Moi je me définis plus comme acteur avec eux, par exemple, que comme metteur en scène : acteur capable de diriger des acteurs. Je ne fais pas de mise en scène ici. C'est pour ça que moi, je transmets de l'expérience, vraiment : pas du savoir, mais de l'expérience en revanche, ça c'est sûr, j'en ai plus qu'eux. Mais c'est tout. Alors qu'il y a de plus en plus de metteurs en scène qui ne savent absolument pas ce que c'est qu'un acteur et qui face à ce mystère sont très pénibles... Et pas que les metteurs en scène d'ailleurs : il y a plein de gens qui ne savent pas du tout ce que c'est qu'un acteur et qui enseignent aux acteurs et ça, c'est très pénible, très désagréable d'imaginer ça. Là aussi, ça n'existe que dans le théâtre ça. Un prof de clarinette, s'il n'a jamais fait de clarinette, c'est compliqué, d'enseigner la clarinette. Et bien, au théâtre, on se permet ça quand même. Il y a énormément de gens qui se permettent d'enseigner à des acteurs sans du tout savoir comment ça marche. C'est fou, quand on y réfléchit bien.

Souvent, les metteurs en scène viennent pour utiliser des jeunes gens au service de leur dispositif de création, qui lui-même est hautement suspect : parce que quand même la mise en scène, c'est hautement suspect, compliqué à définir exactement, artistiquement ! C'est-à-dire qu'ils sont peu nombreux, les metteurs en scène type Joël Pommerat, etc., qui peuvent signer leurs créations... Mais dans l'école, les acteurs n'ont pas à être, trop vite, dans une situation de type professionnel. Je crois ça complètement con. Il faut qu'ils apprennent d'abord leur... Enfin, ils n'ont rien à apprendre d'ailleurs, il faut qu'ils reçoivent de l'expérience ; mais dans le domaine qui est le leur, qu'ils soient face à des acteurs, qui leur transmettent leur expérience, qui leur apprennent la partie apprenable de leur art. Mais s'ils se retrouvent tout de suite devant des gens qui utilisent leur tout petit savoir-faire, leur toute petite expérience, ils ne grandissent pas, ils se circonscrivent très vite à eux-mêmes. Ils sortiront un peu plus assurés, un peu plus péteux. Ils auront gagné en grande gueule ! Mais ils ne se seront pas élargis. Donc pas trop de metteurs en scène en fait. Ils les abordent en troisième année. Il y en a des metteurs en scène qui viennent un peu enseigner aux acteurs : Guillaume Lévêque, par exemple, est metteur en scène (enfin, comme moi, mais c'est quelqu'un qui adore les acteurs, il sait parler aux acteurs, il sait comment ça marche, il est acteur lui-même). Il faut des gens qui ont été acteurs ou qui sont acteurs. C'est quand même mille fois mieux.

Le fait de travailler sur la totalité d'une pièce est-il une constante ? Si oui, par quoi est motivé ce choix ? Est-ce une stratégie ? Un choix par défaut ?

En fait, c'est la première fois que je le fais avec les premières années, d'habitude on travaille sur deux trois scènes, on ne fait pas plus. Mais là, comme la pièce est courte, je leur ai laissé le choix. Il

n'y a pas de règle là-dessus ; alors qu'en deuxième année, je le fais systématiquement, je les fais travailler sur une vraie continuité. Finalement, je trouve ça pas mal : mais du coup, on n'est pas allé en profondeur sur aucune scène. En même temps, dans la phase de déchiffrage, je trouve ça pas mal, finalement, sur une petite pièce comme ça. En tous cas, il n'est pas du tout question de « monter une pièce », il n'est pas du tout question de mise en scène.

Je fais un théâtre qui est un théâtre de texte, ça c'est sûr. Et qui est, neuf occurrences sur dix, dans le théâtre français en gros. Et même si l'on fait un théâtre où le texte est limité, le rapport à la langue, pour moi, il reste le même. Pour moi, le théâtre c'est ça : le rapport à la langue. Ce qui survivra, à toutes les crises du théâtre. Moi c'est par cette porte d'entrée, vitale, que je vais vers le jeu. Je ne saurais pas travailler sur l'improvisation par exemple. Je déteste ça. Je trouve ça laid, mais laid ! Horrible ! C'est vraiment purement esthétique : des gens qui rament comme ça, qui se parlent en même temps.

En tant que directeur et enseignant, comment transmettre l'indiscipline et qu'elle ne se transforme pas en manque d'exigence ?

C'est parce que c'est une indiscipline, c'est parce qu'il y a justement, cette part mystérieuse, qu'il faut que la plus haute exigence soit apportée à la part qu'on connaît et non pas être dans la redondance et accompagner le mystère d'une espèce de posture désinvolté. Je hais ça, la désinvolture : les choses approximatives, légères, égotistes. C'est parce que c'est une indiscipline que l'exigence doit être dix fois plus haute.

Le terme d'indiscipline, c'est un jeu de mot par rapport aux disciplines que sont la musique et la danse : on ne peut pas dire que le théâtre en est une.

La discipline dépend de nous, de chacun. C'est un peu comme la fac : c'est finalement très élitiste parce que c'est tellement le bordel donc si tu n'es pas à la hauteur de toi-même ou que tu n'es qu'à la hauteur de ce que tu es et que ce que tu es n'est pas suffisant, alors tu dégages. C'est une morale totalement amoral.

Le dévergondage n'assure pas le talent : ça, c'est clair. Être au plus près de soi, savoir qui l'on est : c'est vraiment important de cultiver sa singularité. Ce qui ne veut pas dire arroser son nombril tous les matins, mais savoir ce qui fait notre singularité. C'est une chose qui est un vrai outil de travail : ne pas s'en défendre et pouvoir jouer avec. Pour moi, l'exigence est à la mesure de ce bordel là, de ce chaos qu'il faut arriver à définir : savoir ce qui est mystérieux et ce qui ne l'est pas.

Les émotions feraient partie de ce qui est mystérieux ?

Oui, pour moi, l'émotion, ce n'est pas un outil de travail. Je sais que des gens ont travaillé dessus, je sais que ça a existé. Je n'ai pas vu ; j'ai de grands doutes. Je ne sais pas ce que ça peut produire d'autre que quelque chose qui a à voir avec le psychodrame ou avec des situations d'analyses transactionnelles : donc on peut travailler sur l'émotion mais là on n'est pas du tout dans le ressort de l'art, on est ailleurs.

Pour moi, en tant qu'acteur, l'émotion elle est extrêmement compliquée à travailler, connaître, à identifier. J'ai joué un spectacle tout seul deux cent fois et je traversais des émotions, c'est sûr, mais j'étais incapable de les commander strictement, de travailler dessus. Et puis ce n'est pas nous qui devons avoir des émotions mais ceux qui sont devant. En revanche, l'émotion est partie intégrante de notre métier, mais comme conséquence, comme une chose que l'on peut constater, que l'on peut regarder, identifier a posteriori : je ne peux pas me convoquer à une émotion. Et pour faire quoi ? Quand je parle du degré de conscience au moment où l'on joue, ça a à voir avec ça. Ce n'est pas une chose que l'on commande : on peut s'emmerder, c'est une émotion aussi. On peut s'ennuyer et trouver

l'autre complètement nul au moment où l'on joue et trouver le spectacle complètement nul au moment où l'on joue alors que le spectacle est magnifique et bouleverse les gens. Donc l'émotion pour moi, ce n'est pas un outil : c'est une donnée, ça existe.

ESTBA

Entretien Catherine Marnas

« J'ai su tout de suite que je ne voulais pas être actrice mais metteuse en scène », déclare Catherine Marnas. Très jeune, elle participe à un spectacle professionnel et obtient une dérogation pour rentrer au conservatoire de Lyon : elle ne se plaît pas vraiment dans cette école, mais y récolte quelques outils.

Sa « passion pour la littérature » la mène plutôt du côté de l'Université : elle y détient une maîtrise de Lettres modernes et un DEA de sémiologie sous la direction de Michel Corvin. Dans ce cadre-ci, elle rencontre Antoine Vitez et devient son assistante de 1983 à 1984. Sa formation à la mise en scène se poursuit aux côtés de Georges Lavaudant (de 1987 à 1994). Elle fonde sa propre compagnie (la compagnie dramatique Parnas) en 1986 et s'implante fortement dans la région Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Elle monte de nombreux auteurs contemporains (Dubillard, Rebotier, Copi, Py, etc.) et mène sa compagnie dans de nombreuses aventures à l'étranger, notamment en Amérique du Sud et en Asie : la mise à l'honneur du répertoire contemporain et l'ouverture vers l'internationale seront deux axes majeurs de son projet au TnBA.

La pédagogie tient une place importante dans sa carrière. Professeur d'interprétation au CNSAD de 1998 à 2001, elle a aussi enseigné de manière soutenue à l'ERAC jusqu'à envisager d'occuper une place plus importante dans cette école (mais ce projet ne voit finalement pas le jour). Elle prend la direction de l'ESTBA en janvier 2014 et succède à Dominique Pitoiset, précédent directeur et créateur de l'école. Dès son arrivée en fonction, elle accorde une attention privilégiée aux élèves de la promotion (choisie par ses soins) entrée en septembre 2013 et s'implique très fortement dans le développement de l'ESTBA. Malgré son emploi du temps extrêmement chargé, elle m'accorde un entretien rapide en mai 2014 : nous évoquons les grands axes de son projet pédagogique.

Vendredi 23 mai 2014, ESTBA, Bordeaux

Durée de l'entretien : 00h39

Quel est votre parcours artistique ? Qu'est-ce qui vous a amenée à la pédagogie ? Et à la direction d'une école supérieure de théâtre ?

Au départ, j'étais beaucoup plus intéressée par la littérature. Je suis issue d'un milieu où il fallait que je sois bonne à l'école. Très tôt, j'ai eu une vraie fascination pour les livres et la littérature. Grâce à un grand oncle génial, j'ai appris à lire à quatre ans et j'étais tout le temps plongée dans les livres ; et j'ai commencé à écrire, enfin comme beaucoup de gens. Et pour tout le monde, le parcours le plus logique pour moi était que je fasse une carrière universitaire, en parallèle de laquelle j'aurais écrit. C'était à la fois le fantasme de ma famille et le mien (du fait, que j'étais très peu physique, on va le dire comme ça).

Et alors, il y a eu un météore : j'ai par hasard rencontré le théâtre. J'étais en sixième, j'avais une prof de français que j'aimais énormément (et qui m'aimait bien aussi) qui, un jour, nous a dit qu'elle allait être inspectée et qu'il ne fallait pas être impressionnés, que c'était elle qui était notée. Et donc elle m'a fait passer au tableau avec une scène de Molière (il me semble que c'était *Les Fourberies de Scapin* mais je ne suis pas sûre) : et donc je me suis défoncée, comme je ne l'aurais jamais fait pour moi, simplement pour qu'elle ait une bonne note. Et en fait, c'était un mensonge : c'était une audition. C'était une troupe professionnelle qui cherchait un petit garçon pour un spectacle et ils n'avaient pas trouvé. Et cette prof était dramaturge dans cette compagnie et elle leur a dit, « Moi, j'ai une petite fille

à vous proposer mais elle a le crâne rasé donc ça devrait pouvoir le faire ». Donc j'ai été embauchée : j'ai découvert le théâtre par le plateau.

La première fois que je suis rentrée dans un théâtre, c'était sur le plateau. C'était un spectacle qui était une mise en scène de Lorca. Ce qui a été formidable, c'est de découvrir le théâtre à cet âge-là et sans avoir du tout de préjugés par rapport à ça. Je me suis rendue compte a posteriori que j'ai découvert le plateau sans aucun égocentrisme, sans aucun narcissisme. J'ai pu faire des choses qui, plus tard, n'aurait pas pu être possibles je pense : je chantais par exemple. Debout, sur une table. Aujourd'hui, je me dis : « Comment j'ai pu faire un truc comme ça ? » Je n'étais pas du tout en jeu dans cette histoire-là, c'est ça qui était drôle !

J'ai compris que ma passion pour la littérature était de raconter des histoires et que l'on pouvait raconter avec des corps, avec des mouvements, avec des voix. J'ai trouvé ça tellement formidable ! Et par contre, j'ai su tout de suite que je ne voulais pas être actrice mais metteuse en scène parce que pour moi c'était *la façon* de raconter l'histoire. Et comme c'était à une époque où il n'y avait pas de formation à la mise en scène (et qu'en plus j'étais jeune), je suis passée d'abord par le plateau : c'était une façon de connaître ce médium-là.

J'ai eu une dérogation pour entrer au conservatoire de Lyon très jeune et je ne suis pas restée longtemps du coup. Là, j'ai découvert le narcissisme, avec une prof qui m'a dit tout de suite : « Oui, il va falloir te refaire le nez » ; ou alors, j'avais une passion pour Antigone et elle m'a dit : « Ma chérie, mais Antigone est brune » : une conception du théâtre qui n'allait pas du tout avec l'idée que je m'en faisais. Mais j'ai quand même fait un peu de plateau, ce qui était une façon d'apprendre le métier. Après, j'ai continué l'université (je ne pouvais pas décevoir mes parents à ce point-là !, mais ça me plaisait aussi) : j'ai fait une maîtrise en lettres avec spécialité théâtre avec Michel Corvin. Ensuite, lui s'est réorienté vers la sémiologie, il m'a donc dit de reprendre une licence de linguistique pour que je puisse faire ma thèse avec lui en sémiologie théâtrale.

En sémiologie, j'ai beaucoup aimé le côté créateur de cette recherche-là ; parce que ce n'est pas du tout une science exacte, c'est une création que l'on fait en temps que lecteur (c'était après Barthes donc il y avait toute cette tendance-là). J'ai rejoint les deux choses puisque pour ma thèse, j'ai choisi de travailler sur un essai de grammaire des déplacements dans les mises en scène d'Antoine Vitez. J'ai réuni les deux : soit à la fois apprendre mon métier de metteuse en scène avec lui et continuer la fac. J'ai fait un stage avec lui, puis il m'a prise comme assistante et après, j'ai fondé ma compagnie.

Et dans mon « école de mise en scène », je peux aussi ajouter le fait que j'étais à Lyon, je travaillais comme ouvreuse au TNP de Villeurbanne, à une époque luxueuse où il y avait une programmation invraisemblable : où je pouvais voir quinze fois dans la même saison Pina Bausch, Chéreau, Régy, Mnouchkine, Kantor. Et je n'exagère pas ! Tous ces gens je les ai vus dans la même saison : ce qui est une école de la mise en scène inouïe et qui rejoint le sujet de l'interdisciplinarité. Puisque moi, j'ai découvert les pratiques théâtrales à fond à une époque de décroisement total : Kantor, qui venait des arts plastiques, Pina Bausch, qui a ouvert les frontières entre danse et théâtre d'une manière absolument radicale. Dans ma pratique, j'ai commencé moi un parcours de danseuse contemporaine qui a été arrêté pour des raisons de santé.

Le fait à la fois d'avoir été formée par Antoine Vitez, qui lui était très « théâtre/texte », « faire théâtre de tout », quelque chose qui était beaucoup sur les mots, sur le sens, et en parallèle ma pratique de danseuse. C'était une époque où les esthétiques brisaient les frontières. J'ai pris le goût, la passion de la transmission avec Vitez, mais celle-ci s'est très vite faite sur le décroisement dont vous parlez. Peut-être que chez moi, dans ma pratique de metteuse en scène et de pédagogue (puisque je ne sépare pas les deux), la chose la moins évidente serait les arts plastiques : je dis ça par rapport à des tendances actuelles. C'est moins ma tendance que, pour le dire très vite, le corps, le mouvement. Je me souviens même que pour un de mes spectacles qui est passé au Théâtre de la Ville qui s'appelait *L'Héritage*, il y avait eu une erreur (qui était significative) car les administrateurs s'étaient trompés

dans le programme : ils avaient classé le spectacle dans la catégorie « danse ». Et ça n'était pas un hasard ; il y avait dans le spectacle énormément de parties où le corps, la danse, le mouvement prenaient le relais des mots, à un moment où l'on a l'impression que les mots ne sont plus suffisants pour exprimer quelque chose.

J'ai fondé ma compagnie à Lyon. Le premier spectacle s'est super bien passé. Mais évidemment, comme tout premier spectacle, ça n'était pas très « alimentaire » on va dire ! Et sur ces entrefaites, George Lavaudant est venu de Grenoble au TNP à Lyon et il a travaillé de façon légèrement différente pour lui car avant, il travaillait avec sa troupe de gens qu'il connaissait parfaitement et qui n'avait pas besoin de direction d'acteur d'une certaine manière. Quand il est arrivé au TNP, il y avait par exemple Bulle Ogier, qui avait un monologue d'une heure, qui attendait une direction d'acteur qu'elle ne trouvait pas avec lui : elle l'a mis en demeure de lui trouver un directeur d'acteur, car elle ne se sentait pas d'aborder ce monologue sans arme de direction d'acteur. Et il se trouve qu'à l'époque, c'était Michel Bataillon, qui était dramaturge au TNP, qui avait vu mon spectacle et qui a dit à Lavaudant qu'il avait vu le spectacle d'une toute jeune femme dont la direction d'acteur était remarquable. J'ai enclenché parallèlement un assistantat avec George Lavaudant qui était d'une complémentarité absolue. Il m'a laissé une place luxueuse puisque je faisais à la fois la dramaturgie et la direction d'acteur. Je n'étais pas permanente parce que j'avais ma compagnie en parallèle. On a fait douze spectacles ensemble : j'ai mis fin, au bout d'un moment, à ce long compagnonnage parce qu'au bout d'un moment, on ne voyait plus où était la fin de Lavaudant, le début de Marnas, c'était tellement imbriqué...

Sur la transmission, dès que j'ai monté ma compagnie (dès le premier spectacle), j'ai fait de la transmission. Je travaillais au lycée Saint-Exupéry à Lyon (où j'avais étudié moi-même), où il y avait des profs de français qui s'occupaient de la section théâtre qui étaient génialissimes : quand on voit les résultats de leur travail, on ne peut que se prendre de passion pour la transmission. Il y a des jeunes gens que je vois maintenant chanteurs lyriques ou sur les plateaux de théâtre et qui, pourtant, étaient en échec scolaire et franchement écartés du système : c'est une chose inouïe. En plus, ce que m'a apporté Antoine, c'est cette idée de laboratoire : on cherche avec les élèves. Le fait d'être là, non pas pour leur amener la becquée, mais dans une perspective maïeutique. Leur permettre d'accoucher d'eux-mêmes : c'est une chose qui permet aussi de grandir et de chercher son univers artistique en même temps qu'eux.

La formation d'acteur, c'est quand même quelque chose de très marquant dans mon parcours. Je ne suis pas sûre qu'il y ait beaucoup de metteurs en scène qui y consacrent autant de temps. J'ai enseigné dans énormément d'écoles : au Conservatoire de Paris, à l'ERAC aussi, longtemps. L'ERAC a aussi été un endroit où j'ai cherché, avec l'idée d'influencer la pédagogie de l'école. À la fin, j'avais demandé au directeur de pouvoir être en charge d'une promotion du début à la fin : c'est-à-dire de pouvoir se dire, je dois pouvoir intervenir sur le choix des intervenants, sur comment on oriente la formation, parce que je pense que cette notion de tutorat est importante.

Il y a deux systèmes en France : soit le système de professeurs permanents (qui est le système que j'ai pratiqué au Conservatoire), soit le système de stages. Du coup, je me disais : il faudrait réunir le bienfait des deux écoles. L'idée de postuler ici partait de là ; de se dire que tout ce que j'ai accumulé jusqu'ici, à l'étranger aussi (parce que je trouve bien d'aller voir ailleurs)... J'ai enseigné aussi beaucoup au Mexique, au Brésil, en Chine, et ça donne cette distance qui permet de penser les choses en les éloignant un peu de nous. À Bordeaux, je peux donc mettre en pratique les réflexions que j'ai menées pendant toutes ces années.

Quels sont les enjeux majeurs de votre projet pédagogique pour cette promotion ?

Il y en a trois.

On a parlé du corps. Je suis une fan de Platel par exemple : parce qu'il bouge sur toutes ces lignes avec une liberté totale. J'ai toujours trouvé, par rapport au décloisonnement dont on parlait tout à l'heure, que sur nos plateaux et dans les écoles, souvent, on avait tendance à considérer le corps juste comme un entretien de la machine. J'exagère ; mais il y a encore des écoles où, il n'y a pas si longtemps que ça, il y avait encore des danses de salon (dont je suis persuadée que ça ne sert à rien) ! Enfin, pardon ! Si ce n'est quand on en a besoin pour un spectacle ponctuellement... Le travail du corps, ce n'est pas de la gym : ce n'est pas pour entretenir la machine. Ça fait partie du langage que doit acquérir quelqu'un qui doit monter sur un plateau. C'est un point important pour moi : le fait que les cours du matin basculent parfois l'après-midi sous forme d'ateliers d'interprétation est un élément crucial. Je travaille en relation avec Hamid⁵⁷ et ça se tisse de plus en plus (puisque lui-même tisse avec la parole dans sa pratique artistique). Ça va se faire aussi avec Peeping Tom, je l'espère, un jour. Je voulais le faire à l'ERAC mais ça ne s'est pas fait.

Le corps, ici, n'est jamais considéré comme de la gym. Muriel [Barra]⁵⁸ par exemple, vient avec nous l'après-midi pendant l'atelier pour voir comment les pratiques peuvent se tisser. Je demande aux élèves de me montrer systématiquement des choses ; les intervenants de l'après-midi circulent aussi le matin. Tout ça se tisse et c'est très important, je pense, parce que ce n'est pas si courant. Ça dépend aussi de la pratique artistique des gens qui dirigent.

Le deuxième point, c'est l'international. J'en ai un peu parlé à propos de ma propre pratique avec cette idée du recul, qu'il faut faire attention à ne pas se fermer : le théâtre utilisant la langue française a tendance à faire en sorte que l'on est peut-être moins en regard sur ce qu'il se passe à l'extérieur. On espère bien pouvoir porter des croisements internationaux dès la saison prochaine : ce qui est sûr, c'est qu'un metteur en scène argentin va faire travailler les élèves, mais on espère que ce croisement va se faire au-delà de ça. Et encore une fois, dans ces échanges, l'important pour moi est cette idée de recul : je pense que c'est avec la distance que l'on arrive à analyser mieux notre situation, ce qui est quand même notre rôle, le rôle du théâtre.

Le troisième point, c'est le point fort de cette école qui se trouve dans un théâtre et qui n'a qu'une seule promotion, c'est-à-dire pas une foule de gens, mais un groupe et donc une troupe : ce que j'appelle le bébé-troupe. Une pépinière de troupe à l'intérieur de ce théâtre qui fait qu'il y a une relation permanente avec le fonctionnement d'une maison qui évite le côté cocon qui peut couper quelques fois de la réalité professionnelle. Donc là, ils sont au cœur des choses : ils voient les relations avec la technique, les relations avec l'administration. Ils sont ouvriers le soir et ils font plein de lectures avec Gérard en lien avec la programmation et on ouvre de plus en plus pour qu'il y ait des passerelles. Et en plus, il y a les comédiens de ma compagnie (qui sont un peu comme des grands frères) qui les suivent. Ce qui fait cette notion de troupe dont je parle. Parce que la pédagogie qu'on mène est très centrée sur la notion de groupe. C'est un point qui nous différencie d'autres écoles. Dans d'autres écoles où je suis allée, j'ai vite vu que ce n'était pas du tout le but de l'école ; qu'au contraire, il y avait une crainte du groupe : comme si le groupe empêchait le développement individuel. Après, chacun a son esthétique. Ici, ils commencent par exemple par un stage qui est sur le chœur, le groupe.

⁵⁷ Hamid Ben Mahi est danseur et chorégraphe. Il dirige la compagnie Hors-Série. Il a enseigné le hip-hop à l'ESTBA de 2013 à 2016.

⁵⁸ Voir « Aller chercher sa perception propre - entretien avec Muriel Barra », Livret des annexes, p. 244-253.

Vous arrivez dans une école qui a déjà une structure, une histoire : comment et par quels biais se manifeste votre direction ?

La structure est assez libre en fait. On a vraiment une latitude assez grande. Et puis, il se trouve que moi j'étais intervenue avec la toute première promotion, dans les tous premiers temps : c'est comme ça que la complicité avec Gérard [Laurent]⁵⁹ s'était établie. Pour moi, c'est comme si j'avais participé un petit peu à la naissance de cette école ; donc je m'y suis glissée de manière assez évidente. En plus, le ministère a eu l'intelligence, sur la suggestion de Gérard, de faire le recrutement de la direction très tôt pour permettre le recrutement de cette promotion-là. Il y eu une transition avec une évidence et une simplicité très agréables.

Les demandes ministérielles nouvelles viennent de l'harmonisation européenne et sont essentiellement sur les liens avec l'université. Moi, on ne va pas dire que ça me pose de problème (vu mon parcours duel à la base) et je trouve que c'est important qu'ils puissent avoir des équivalences et plus largement qu'ils puissent réfléchir : avec tout ce que je dis sur le corps, un acteur est aussi un athlète de la pensée.

Le projet pédagogique que vous construisez est-il transmis aux élèves de manière directe ? Si oui, par le biais de quels supports ?

Il y a un espace de parole. Quand je suis arrivée par exemple, de façon assez symbolique (mais suivant mes désirs aussi), j'avais énormément de demandes de rendez-vous, etc., et la première réunion, c'est avec eux que je l'ai faite : pour leur demander comment s'était passé le premier trimestre, pour leur expliquer comment on allait travailler.

Je parlais de maïeutique tout à l'heure : je crois que je parle beaucoup de ce que l'on fait ensemble, de pourquoi. Cette pédagogie-là est déclarée et elle se dit. Après, c'est comme toujours (je me disais ça ces derniers jours) : qu'est-ce qu'ils en comprennent ? Parce que je les sentais un petit peu en désarroi par rapport à l'atelier d'interprétation sur *Tristesse animal noir*⁶⁰ (qui n'est pas le texte le plus facile à monter en première année, pour le dire très simplement). Et je me disais : « Je les guide tellement pas à pas que ça prouve que, chez certains en tous cas, il y a une chose qui n'est pas comprise ». Mais c'est toujours ça l'enseignement : c'est-à-dire qu'il y a des fenêtres qui sont ouvertes et le lendemain, trois jours après, dix ans après, je vois des élèves qui me disent : « Waouh, ça y est, j'ai compris ». Il ne faut pas chercher non plus à ce que tout soit clair et limpide tout de suite : ça chemine. En tout cas, ils sont très encadrés entre la présence de Gérard, moi qui suis un interlocuteur, et les grands frères et grandes sœurs de la compagnie : ils sont cocoonés, on ne peut pas dire qu'ils soient livrés à eux-mêmes.

La seule inquiétude, c'est une inquiétude que j'avais déjà à l'ERAC, c'est la question de la fatigue, de la surcharge : ils ont un appétit et on a un appétit par rapport à eux et du coup, c'est vrai qu'ils ont des plannings d'enfer (parce qu'en plus, ils sont ouvreurs le soir). Je les vois très fatigués à la fin de cette première année et je pense qu'il faut faire gaffe à ça. Le fait d'être dans cette boulimie est très bien parce que ça permet de lâcher l'introspection on peut dire, mais il faut faire attention à ce que ce ne soit pas au détriment de leur santé.

Après c'est un rythme à prendre aussi. On parlait d'athlètes tout à l'heure : c'est une formation qui coûte cher, c'est une formation de luxe et du coup, c'est une formation hyper intensive. Ça veut dire

⁵⁹ Gérard Laurent a été responsable pédagogique de l'ESTBA de sa création à 2016. Depuis son départ, c'est Franck Manzoni, collaborateur de Catherine Marnas qui assure ce poste de second, qui a d'ailleurs changé d'intitulé : il est « directeur pédagogique » de l'ESTBA.

⁶⁰ *Tristesse animal noir* est une pièce écrite par la dramaturge allemande Anja Hilling. Elle a fait l'objet d'un atelier d'interprétation avec les élèves de la promotion 2013-2016 en mai 2014.

qu'on ne peut pas se permettre de faire la fête, d'avoir une vie de patachon : ce n'est pas possible. Donc ils le réalisent en ce moment.

Pour vous, que serait un « corps d'acteur » et une « voix d'acteur » ? Quels sont vos critères dans le choix d'une discipline plutôt que d'une autre (par exemple, les cours de claquettes ont été remplacés par des cours de percussions corporelles à votre arrivée) ?

Quand je parlais des danses de salon (et donc par extension des claquettes), c'est quelque chose qui, pour moi, fait beaucoup plus appel à une technique précise qu'à une implication générale du corps au plateau. Je n'ai rien personnellement contre les claquettes ! Quand je parle de l'importance du corps (j'ai parlé d' « athlète » deux fois), il ne faudrait surtout pas croire que je demande à un acteur d'être un danseur ou un athlète au sens normatif : du tout. Par exemple, un des élèves de la promotion actuelle est vraiment en difficulté quand il s'agit de bouger. Il n'est pas dans la prouesse en danse ; mais aujourd'hui, c'est vraiment intéressant de voir comment il implique son corps : ce qu'il ne faisait pas quand il a été recruté. Avant, ça s'arrêtait là (*elle montre la nuque*) : parce que c'est ça, quand même notre tradition en France. Il y a toute une histoire qui fait qu'effectivement, ça passe de là (*elle montre le crâne*) à là (*les yeux, la bouche*), mais c'est compliqué que ça passe dans le corps. Ce n'est donc pas normatif du tout : je ne leur demande pas de faire des prouesses. Mais c'est qu'ils soient conscients de comment on implique le corps, comment on porte un texte avec ses doigts aussi : pour lever ce malentendu-là.

Sur la voix, on s'est beaucoup interrogés avec Gérard parce ça, c'est vrai que c'est compliqué dans les formations. J'ai travaillé au Conservatoire avec Alain Zaepffel ; donc on réfléchissait beaucoup ensemble et je me souviens qu'il avait décoincé des choses en jeu en faisant travailler la voix. Par exemple, j'avais demandé à un acteur de travailler *La nuit juste avant les forêts* sur une fugue de Bach (puisque Koltès avait toujours dit que c'était écrit sur ce rythme-là) et il n'y arrivait pas parce qu'il n'arrivait pas à respirer : c'est tout bête, mais cet apport technique-là était pour du sens. Et on se disait avec Gérard que ce qui n'est pas simple c'est que, comme petit à petit on va vers des codes de jeu qui intègrent de plus en plus un naturalisme (on a l'impression que c'est absolument post-brechtien parce qu'il n'y a pas de quatrième mur mais le jeu, lui, est très réaliste) et du coup une énonciation qui ne peut pas se projeter de la même manière, il y a une vraie difficulté chez certains acteurs qui sont très bons mais qui ne trouvent pas comment travailler avec ces contraintes-là. Or, il faut avoir le souffle et la voix. Donc on s'est beaucoup interrogés avec Gérard là-dessus et je crois que le professeur avec qui l'on travaille maintenant est vraiment bien. Sur « Qu'est-ce que c'est que cet instrument de la voix ? », qui fait que l'on peut se faire entendre sans donner l'impression de gueuler.

Ce que je dis toujours et que je dis aux élèves, c'est qu'il y a des choses que nous, nous ne leur apporterons jamais : qui sont leur univers, leur poésie. On peut contribuer à ce qu'elles se développent j'espère. Par contre, qu'il y ait des fondamentaux techniques, ça, ça me paraît important. Il y a cette phrase de Jovet qui dit que l'on ne peut pas continuer avec cette « impunité totale » sur le plateau. Il y a des critères tout à fait subjectifs (beaucoup plus qu'en danse ou en musique) : en musique, une note qui est fausse, elle est fausse. Un danseur, s'il n'arrive pas à tenir en équilibre ou lever sa jambe, la sanction elle est là. Dans le jeu, on est dans une telle subjectivité... Jovet disait : « Si tu étais menuisier, là tu n'aurais déjà plus de bras ». Je pense que la notion de fondamentaux est quelque chose d'important à revendiquer pour l'humilité du travail aussi : il y a une partie d'artisanat dans le fait d'être sur un plateau. Et le lien se fait, pour moi, dans ma propre pratique de formation d'acteur. Il y a des exercices que j'ai inventés au fur et à mesure des années où il est difficile de faire la séparation entre danse et théâtre : c'est du mouvement avec des règles précises.

Comment les professeurs de disciplines non-théâtrales sont-ils choisis ? Faut-il nécessairement qu'ils aient une expérience du théâtre ou en tous cas des liens entre leur discipline et le théâtre ?

La sélection se fait vraiment sur la capacité et la désir des intervenants de faire les liens, de travailler avec leur discipline en s'adressant à des apprentis comédiens.

L'intégration des disciplines non-théâtrales au cursus obéit-elle à l'observation de formes nouvelles sur les scènes contemporaines ?

L'ambition très claire de cette école est que l'on propose des gens qui soient capables de répondre à ce qui est la demande actuelle sur les plateaux aujourd'hui : c'est-à-dire effectivement de passer d'un langage à l'autre de façon très très souple. Effectivement, c'est l'ambition.

Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne pourront pas se plier à des pratiques plus « conventionnelles ». Et puis cela évitera peut-être, quand ils sortent de l'école et qu'ils vont se constituer en compagnie, qu'ils « découvrent l'eau chaude », parce que souvent on voit ça : des jeunes qui sortent des projets d'un classicisme effrayant... Les mêmes textes, les mêmes conventions, etc. Et c'est dommage !

ESAD

Entretien avec Jean-Claude Cotillard

Jean-Claude Cotillard est comédien, mime, metteur en scène. Son maître, c'est Maximilien Decroux (le fils d'Étienne) : formé dans son école, il est très vite pressenti pour enseigner. « Il m'a très vite orienté vers la pédagogie », raconte Jean-Claude Cotillard. Il fonde sa compagnie, avec laquelle il crée des spectacles de théâtre gestuel, de théâtre burlesque, de mime : difficile de nommer ce qui n'est ni tout à fait un genre, ni une esthétique, mais avant tout le fruit d'un parcours singulier et d'une recherche personnelle. À propos de *Fin de série* (qu'il joue en décembre 2015 avec sa compagne Zazie Delem et le comédien Alan Boone, la journaliste Armelle Héliot écrit : « Chez Cotillard on évite les paroles⁶¹ ! ».

Avant d'assurer la direction de l'ESAD de 2003 à 2013, il est professeur puis directeur du conservatoire d'Orléans, où sa fille, la célèbre Marion Cotillard, fait ses premiers pas sur scène. On lui doit les grandes transformations structurelles et pédagogiques qu'a traversé l'ESAD ces dernières années pour devenir école supérieure en 2008. Il est aussi le créateur de la section Arts du mime et du geste sur laquelle je n'ai pas manqué de faire porter l'entretien qu'il m'a accordé en septembre 2015.

Mercredi 16 septembre 2015, bar du Novotel Gare de Lyon, Paris

Durée de l'entretien : 1h04

Pouvez-vous me retracer votre parcours artistique et votre parcours de pédagogue et ce qui, à l'intérieur de celui-là vous a conduit à enseigner puis à diriger l'ESAD ?

D'accord. Moi je viens du mime. J'étais dans l'école de Maximilien Decroux, qui est le fils d'Étienne Decroux (qui est plus connu historiquement, mais qui est moins important). Il m'a très vite orienté vers la pédagogie : je ne sais pas pourquoi, il sentait que c'était une chose que je pouvais faire, donc il m'envoyait faire cours à sa place et puis pas n'importe où, aux Beaux-arts, à la cité de l'université. Le goût de la pédagogie a commencé comme ça, parallèlement à une carrière artistique qui était beaucoup faite autour du mime, en solo d'abord, puis avec ma compagnie.

Je suis devenu responsable du département d'art dramatique du conservatoire d'Orléans, j'ai commencé par donner des cours, on appelait ça « expression corporelle ». Des cours d'expression corporelle pour les comédiens : c'était déjà une chose un peu nouvelle. Ça, c'était dans les années 1970 1975. Donc j'avais douze heures de cours à Orléans et puis, je ne sais pas pourquoi, après, c'était un plein temps. Après, je ne sais pas pourquoi, on m'a demandé de prendre la direction du département art dramatique. Je n'avais pas vraiment suivi de cours de théâtre, tel qu'on l'imagine. Et puis j'ai été contacté par l'école qui s'appelait à l'époque « classe supérieure ». L'ESAD, à l'époque, s'appelait « classe supérieure » : c'était effectivement une sorte de classe supérieure pour les conservatoires d'arrondissement. Mais ça changeait de direction : tout le monde était parti, il y avait un nouveau directeur qui réengageait une nouvelle équipe et là, j'ai été contacté pour donner les fameux cours d'expression corporelle, de travail corporel, d'improvisation. Donc je donnais trois cours par semaine. Ça c'était les années 1995 (à peu près).

Puis en 2003, je ne sais pas pourquoi, on me demande d'être directeur de l'école : je devais avoir une tête de directeur. C'est une espèce de fatalité, partout où je vais on me demande d'être directeur ! J'ai dit oui, le challenge m'amusait, c'était quand même déjà une école importante, il y avait plusieurs professeurs, il y avait un nombre d'heures conséquent, et c'était une école qui était vraiment fermée sur

⁶¹ Voir Armelle Héliot, « Jean-Claude Cotillard, maître du burlesque », *Le blog du Figaro*, 19/12/15, <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2015/12/jean-claude-cotillard.html>, consulté en juillet 2017.

Paris. C'était intramuros.

Juste avant de partir d'Orléans, j'avais travaillé avec le ministère de la Culture pour former un truc qui s'appelle « le cycle spécialisé » (un cycle spécialisé à Orléans et Tours), qui était aussi un truc supérieur au conservatoire. Et donc je me suis dit, c'était con : vu le nombre d'heures qu'on faisait, la qualité du travail, que ça devait être une école supérieure comme telle.

Donc je suis allé voir le ministère, j'ai dit : « Il faut que cette école soit une école supérieure ». Je suis allé voir la mairie de Paris. La mairie de Paris s'en foutait totalement, donc il a fallu que j'argumente : sur une région de douze-millions d'habitants, il me semble que la possibilité pour quinze élèves en plus par an (par rapport aux trente du national) d'étudier le théâtre, ça ne me semblait pas invraisemblable, au contraire. Alors, ils n'étaient pas trop pour : ils ne pensaient qu'aux amateurs. Puis finalement, quand j'ai dit : « Bon en fait vous ne voulez pas aider les jeunes talents, vous préférez les amateurs, il y a quinze jeunes talents, ils vont payer très cher des cours privés à Paris... » J'ai argumenté jusqu'au moment où ils ont dit : « D'accord pour l'école », qu'on a nommée ESAD (ce n'est pas moi qui l'ai nommée ESAD, c'était le directeur précédent), « D'accord pour que l'ESAD existe ».

Alors non seulement qu'elle existe, mais moi je voulais plus : je voulais qu'elle soit école nationale. Alors ça, ce n'était pas l'affaire de la mairie de Paris, c'était l'affaire du ministère de la Culture. Il y avait Monsieur Mézières à l'époque (avec qui je m'entendais plutôt bien) qui me dit, « Oulalala, dis donc, cela ne se fait pas comme ça, il faut nous tenir au courant, il faut qu'on sache ce que vous faites, il faut nous le dire... » Donc plus que de les tenir au courant, je les ai un peu harcelés, c'était une façon de les tenir au courant ! Et il se trouve qu'en 2008, il y a eu une réforme des écoles d'art : ça vient des accords de Bologne, donc des accords européens, vous avez peut être déjà travaillé dessus...

L'inspecteur Jean-Claude Mézières me dit : « C'est le moment, parce qu'il y a des nouvelles donnes, parce qu'il y a la création d'un diplôme (qui n'existait pas avant, chaque école avait son diplôme), donc la création d'un diplôme national, du ministère de la Culture. Il y a la nécessité pour obtenir ce diplôme de répondre à des critères, de travailler avec une université... »

Très bien, alors j'ai foncé. J'ai vite travaillé avec Paris III - Sorbonne Nouvelle. Pareil, c'est du boulot, il faut aller voir les gens, les travailler pas à pas. Et j'ai postulé, on a postulé ; on a été inspecté par le ministère de la Culture : grosse inspection, trois semaines, à tous les cours, tout le temps... Après, ils revenaient à la rentrée : c'était le concours d'entrée. Et donc à la rentrée, il m'a fait un rapport absolument dithyrambique, sur la particularité de l'école, la façon dont c'était né...

Donc on est devenus, en 2008, école supérieure reconnue par le ministère de la Culture, apte à délivrer le fameux DNSPC, avec la Licence qui allait avec au niveau de l'université. C'était parti ! Et deux ans ou trois ans après, il fallait recommencer, alors on a recommencé et puis ils ont recommencé juste après que je sois parti. Ils ont compris qu'on faisait du bon boulot...

Donc je vous ai fait en gros, là, l'historique de la façon dont on a travaillé.

Vous décriviez une identité et une particularité de l'école, j'imagine qu'elle existait déjà un petit peu avant que vous arriviez et que vous l'avez précisée ?

Si elle existait... Non, c'est vraiment un choix de ma part, je pense, quand j'ai pris la direction de l'école. C'est-à-dire que moi je voulais faire une école qui soit un peu différente et qui parte beaucoup du travail du corps et de toutes les gammes de la scène. Les élèves de première année arrivaient et ils avaient un mois et demi de marionnette, puis ils avaient un mois et demi de masque, puis ils avaient un mois et demi de mime : le travail corporel, comme principale pédagogie, avec quand même des cours réguliers de voix avec Valérie [Besançon] et Amnon Beham⁶². Mais les cours qu'on appelle d'« interprétation », les « sessions », ça commençait vraiment comme ça. Donc c'était quand même

⁶² Amnon Beham donne des cours de chant et de chorale à l'ESAD.

marquer fortement notre territoire. Dans le sens où moi je dis : « Avant de prendre la parole, voyons un peu comment ça bouge ».

La marionnette, c'est le paroxysme de l'humilité de l'acteur. Donc ça, c'est moi qui l'ai créé, cette façon de voir les choses. Jusqu'au jour où je me suis dit : « Allons au bout ». Je ne sais pas pourquoi je n'ai pas osé le faire tout de suite ; je ne sais pas pourquoi je me suis dit : « Bah non, je suis responsable d'une "école de théâtre..." » Mais trois quatre ans plus tard, après mon premier renouvellement, je me suis dit... être directeur d'une école, c'est aussi inventer des trucs : si c'est faire la gestion (*poum poum poum*) tranquille, ça ne m'amusait pas. Donc je me suis dit : « Tiens, je vais proposer de faire une promotion qui s'appellerait "Arts du mime et du geste" ».

Comment avez-vous choisi ce nom ?

Alors, ce n'est pas moi qui l'ai choisi (« Art du mouvement », maintenant, c'est très bien aussi).

Le mime a très mauvaise réputation en fait : on pense toujours aux trucs à trois balles, ou à l'univers de Marcel Marceau... Je travaillais parallèlement avec un groupement qui défendait un peu cette idée que ce travail particulier de mime trouve son identité. Et donc, avec ce groupement qui s'appelle le GLAM⁶³ (groupe de liaison arts du mime), je leur ai dit : « Ecoutez, moi je suis à la tête d'une école supérieure, j'ai un projet, je voudrais qu'il y ait une section "Art du Mime et..." » Et c'est donc aussi à cause de ce groupement, arts du mime et du geste, que je me suis dit : « Je vais jouer le jeu et j'appelle ça aussi "arts du mime et du geste" ». Il y avait en même temps à Périgueux un festival qui s'appelle Mimos⁶⁴ et qui construisait un ensemble de documentation sur le mime. Donc les choses bougeaient, je me suis dit : « Allons-y ».

D'autant qu'historiquement, il y a eu deux grands pédagogues en France dans cette catégorie : il a eu Étienne Decroux (qui travaillait vraiment sur des choses extrêmement précises, sur le « mime corporel ») et l'école de Jacques Lecoq (qui lui, proposait quelque chose de beaucoup plus ouvert sur le masque, le clown, avec une pédagogie totalement basée sur une progression très très précise). Decroux, c'était un peu plus fermé, un peu plus dogmatique. J'ai beaucoup travaillé avec les gens de l'école Lecoq, des professeurs. Je leur ai demandé : « Racontez-moi tout ». Et je me suis beaucoup inspiré de la pédagogie Lecoq ; mais tout le monde disait : « Il manque une chose chez Lecoq, c'est le travail de la voix, c'est le travail du texte ». Et bien moi, je me suis dit : « Je vais faire ça ». Et donc c'est parti comme ça.

Je suis allé voir un peu ce qu'en disaient mes tutelles. Donc je commence par le ministère de la Culture (Jean-Claude Mézières toujours lui), qui me dit : « Ah c'est formidable ! ah il faut que tu fasses ça parce que c'est vraiment marqué pour une école ! ah c'est formidable ! » Après ça, je suis allé à la mairie de Paris, je leur dis : « Voilà je veux faire ça », ils me répondent : « Ah oui, c'est intéressant, très bien ». Et puis je vais voir mon directeur qui est musicien, Xavier Delette, qui peut-être s'en fout (ou je ne sais pas je doute) et lui il me dit : « Ah formidable, bravo de faire ça ». Alors... (*Rires.*) Je me suis dit que j'allais le faire. En fait, Xavier Delette me faisait une totale confiance.

Et après, les derniers où c'était un peu plus compliqué c'était la DGCA (donc la partie administrative du ministère de la Culture et au niveau de la pédagogie). Au niveau de la DGCA, il y a un référentiel qui dit : « Voilà ce qu'il faut faire pour être une école supérieure ». Donc ce référentiel n'existait pas pour les arts du mime et du geste et en même temps, je me dit : « Non mais je ne vais pas

⁶³ Le GLAM (groupe de liaison des arts du mime et du geste) a été créé en 2008 à l'initiative du Théâtre du Mouvement. Il regroupe des artistes, des pédagogues et des institutionnels dans le but d'engager une réflexion commune sur l'identité, la reconnaissance et l'avenir du mime. Dans ce cadre-ci, un manifeste a été rédigé en novembre 2013 intitulé « propositions et perspectives pour les arts du mime et du geste ». Voir http://www.groupegeste.com/medias/File/GLAM_MANIFESTE_nov2013.pdf, consulté en juillet 2017.

⁶⁴ Créé en 1983, le festival Mimos est l'un des plus grands festivals des arts du mime et du geste d'Europe. Il est organisé par L'Odyssee, scène conventionnée de Périgueux, institut national des arts du mime et du geste.

faire un nouveau diplôme DNSPC... M (pour mime). C'est le même avec une précision, une orientation pédagogique, qui fait qu'on travaille sur des comédiens complets et sur l'écriture de plateau, c'est-à-dire qu'on ne travaille pas le texte (même si on le travaille pédagogiquement), mais voilà, le premier truc, c'est l'écriture de plateau, dire ce qu'on a à dire en tant qu'être humain, là, avec ça, maintenant ».

Et en fait ça s'est aussi bien passé avec eux. Par contre, il fallait que je rende des devoirs : il a fallu faire un référentiel adapté. Ce n'était pas si compliqué que ça. En général, dans le référentiel, il y avait écrit : « La part la plus importante est accordée au texte mais il est très très important qu'un travail gestuel soit fait » ; donc j'ai remplacé les deux : « La part la plus importante est accordée au corps, au geste, mais il est très important qu'un travail de texte soit fait... » Ce n'était pas très compliqué ! Et à partir de là, on l'a fait quoi ! Tous les feux étaient au vert, donc j'ai créé cette promotion.

Dans le planning de la première année, il y avait des cours avec Marc Ernotte et Sophie Loucachevsky⁶⁵. Par contre, les cours de technique vocale ou de chant n'apparaissent pas. Prévoyez-vous que ces enseignements arrivent plus tard dans le cursus ?

Oui, ce qui était important, c'est qu'il y ait du jeu, donc un travail de théâtre sur des pièces de théâtre. Au même titre que mes comédiens ont des cours de mime basés sur le mime, il y a des cours de théâtre à partir de textes. Mais c'est vrai que c'était dans des rapports horaires différents.

Quand vous aviez envisagé ces trois années, il y avait du chant qui serait arrivé plus tard dans la formation ?

Oui, oui, mais qui arrivait la deuxième année.

Comment aviez-vous défini les critères de sélection de cette promotion particulière ?

Alors, de mémoire (est-ce que je vais m'en souvenir...), ils devaient présenter... Alors, pour la section « théâtre », ils devaient proposer deux scènes et un parcours libre. Je pense que c'est encore comme ça d'ailleurs, deux scènes et un parcours libre. Souvent, moi je leur demandais de choisir l'une des deux scènes, celle qu'ils préféraient, puis après, on leur demandait soit le parcours libre, soit l'autre scène, parfois les trois quand vraiment le texte...

Pour les arts du mime et du geste, c'était le parcours libre qui était mis en avant. L'énoncé était de présenter une scène qui n'a pas pour origine un texte écrit : donc ça pouvait être du mime, de l'acrobatie, du cirque, ce que vous voulez, d'une durée de trois minutes. Et puis vous pouviez aussi présenter une scène avec du texte, quel qu'il soit (soit un texte écrit, soit un texte que vous aviez écrit), mais en présentant votre voix. Et le troisième, je ne sais plus, enfin c'était relativement pareil : c'est toujours une façon d'inverser les choses, pour donner la priorité à la créativité plus qu'à l'interprétation.

Aviez-vous des critères plus spécifiques sur la condition physique, l'engagement corporel, sur ce concours-là ?

Déjà, ils étaient prévenus...

Alors la première année, c'était amusant parce que l'ESAD venait de commencer à être une école

⁶⁵ Marc Ernotte et Sophie Loucachevsky ont enseigné l'art dramatique dans plusieurs conservatoires d'arrondissement de la ville de Paris ainsi qu'à l'ESAD.

assez prisée : moi quand je suis arrivé, il y avait cent-cinquante candidats au concours, quand je suis parti il y en avait six-cent. Du fait qu'on fasse un concours d'entrée Arts du mime et du geste, il y avait quand même un certain nombre de jeunes gens qui ne venaient pas forcément de là (qui étaient dans un cours ou dans un conservatoire classique) et qui venaient, en se disant « pourquoi pas ». Et... je ne sais pas comment s'est passé le dernier concours parce que je n'y étais plus, mais il y avait une espèce de mélange de gens qui venaient de cours de mime (qui étaient très costauds, très balèzes en geste, en mouvement) et d'autres qui étaient un peu pas... pas terribles. Donc ça n'a pas été si simple que ça ; en même temps, ça a fait une bonne équipe. C'était une bonne équipe, il y avait une fille ou deux qui étaient terrorisées par l'acrobatie : mais elles s'y mettaient !

Et il y avait quand même un peu moins de candidatures que sur le concours section « théâtre » ?

Ah oui, mais j'étais content : je m'étais dit que ce serait bien qu'on en ait une centaine de candidats et je crois qu'on a eu cent-cinquante, cent-quatre-vingt... Ce qui était très très honorable.

Serge Tranvouez disait que le concours pour la section mouvement de cette année était très contrasté par rapport au concours art dramatique et qu'il se posait la question de la pérennité de cette section (par rapport aussi aux attentes des jeunes gens)...

C'est lui qui sait ! C'est lui qui sait parce que lui, il ne vient pas de là comme moi... Alors moi, évidemment moi, je défendais un truc... Comment je l'aurais fait évoluer ? Je ne sais pas... C'est lui qui sait. Je n'ai pas d'avis là-dessus, parce que c'est extrêmement lié à la personnalité du directeur.

Je plaisantais avec ça, mais les autres le disaient aussi : j'étais le seul mec qui pouvait inventer ça, dans une école de théâtre, parce que je venais de là. Alors, après on pourrait imaginer qu'il y ait une école qui ne fasse que ça, comme l'école de la marionnette, bon pourquoi pas... Mais bon j'ai arrêté donc...

Là, ce qui était particulier justement, c'est que, contrairement à la ligne générale des formations en art dramatique qui est de dispenser un enseignement pluraliste, vous proposiez une formation spécifique...

C'est pour ça que Mézières il était très très content que je fasse ça, parce que tout d'un coup j'inventais un truc. Alors, ce qui est très marrant, c'est que j'ai annoncé ça à mes camarades des écoles supérieures dans des réunions, en disant : « Moi je fais ça ». Ils m'ont regardé et il y avait à peu près toutes les réactions (pas que négatives, aucune négative en fait). Il y en a (c'était mignon) j'ai senti chez eux une espèce de jalousie : « Ah le salaud ! Ça, c'est une bonne idée ! Ah le salaud ! » ou « Ah la vache, il est gonflé ! » ; [Didier] Abadie, à Cannes m'a dit : « Ah mais c'est vachement bien, mais est-ce qu'on ne pourrait pas alors vous envoyer en troisième année ceux qui veulent faire une formation spécifique ? » et je dis : « Ouais... pourquoi pas ».

Alors ça, je ne sais pas ce que ça peut devenir ni si Serge garde l'idée... Il ne va peut-être pas pérenniser la formation complète, mais si il veut garder une identité à l'école, il faut faire une spécification ! Tout bouge tout le temps, donc il va voir !

Dans ce que vous proposiez au départ, c'était moins une spécialisation qu'une proposition d'un autre terreau pour...

Oui, comme vous dites, c'est un autre terreau, l'engrais n'est pas le même. Et qu'est-ce qu'on a à

l'arrivée ? J'ai vu leur spectacle de sortie à la Cartoucherie : vachement bien ! C'était vachement bien ! C'est un danseur qui les a fait travailler⁶⁶ et cet espèce de mélange comme ça, de folie acrobatique, avec une thématique, du texte, des confessions : c'était super bien. Et des comédiens de formation habituelle ne peuvent pas faire ça, donc déjà, ce n'est pas pareil. Ils ne peuvent pas faire ça, placer un saut périlleux, alors que là... ils peuvent tous le faire.

Puis, il y a une vraie créativité : ce qu'ils ont fait en deuxième année, leurs projets personnels que j'ai coaché, c'était une démonstration de... D'ailleurs, il y avait le ministère qui était là et ils se disaient : « Il faut vraiment regarder cette affaire de près ! ».

Il y avait une force de proposition et d'inventivité particulière ?

Mais oui, disons qu'il y avait une réactivité, tellement particulière, qui doit être enseignée ! On appelle ça comme on veut, art du Mouvement, très bien ! Mais c'est un autre point de vue.

D'où les espaces que vous avez appelés « auto-cours » et qui avaient une place plus importante dans cette formation-là ?

Oui, dès le début, il y a eu des auto-cours. Et on leur avait donné rendez vous le 24 décembre, ils devaient présenter quelque chose, un projet. Donc on les suivait les projets d'auto-cours, on avait un œil dessus, surtout moi. Et le résultat des auto-cours c'est ça : c'est des projets personnels en fin de deuxième année.

Comment étaient-ils annoncés ces auto-cours ?

Au début, ils reprenaient des choses, des exercices qu'ils avaient fait dans l'ensemble des cours qu'ils avaient. C'était un temps où ils étaient seuls, il n'y avait pas de prof. Et après, ils ont eu une thématique ; alors quelle était la thématique que je leur ai donnée, je ne me souviens plus : un truc bateau à la con, « désir et interdit » ou... des thèmes assez larges. Ils avaient le choix, puisque c'était un auto-cours, de travailler tout seul, de travailler à deux, ou de travailler à dix ! C'était leur liberté. Et tout de suite ! Ils m'avaient d'ailleurs un peu reproché, sur le premier auto-cours, de ne pas être assez avec eux.

Comme si c'était trop tôt ?

« Papa ! Papa ! »

Et c'était amusant, quand ils ont fait des projets qu'ils ont joués en fin de deuxième année, car là je les laissais et j'étais là avec un rôle extrêmement précis, c'est-à-dire qu'ils me présentaient quelque chose et moi je réagissais sur la direction d'acteur.

Ce n'est même pas moi le créateur, je n'ai rien inventé, je n'ai rien suggéré. Simplement, je faisais ce qu'on appelle le regard extérieur. Pour moi, c'est l'essence de cette promotion, de ce cours, de l'art du mouvement.

⁶⁶ Il fait référence à Toméo Vergès, chorégraphe, qui a dirigé le dernier atelier-spectacle de la promotion arts du mime et du geste en mai 2015.

Et la base de cette section était plus constituée du mime et de l'acrobatie et moins de la danse par exemple...

Non, ce n'est pas juste. L'acrobatie n'est qu'une nourriture, comme la danse, pas plus. La base, c'est un point de vue du mouvement : mon corps peut raconter. Il peut raconter par l'image, par le mime, il peut aussi raconter par le non-texte, il peut raconter par la prouesse (l'acrobatie c'est une prouesse, ce n'est pas normal l'acrobatie). Au théâtre, des personnages vont dialoguer. Oui, il y a un code de jeu : ils ne dialoguent pas comme dans la vie, l'écriture n'est pas la même, il y a une vérité qui va sortir de ça. Ce n'est pas une discussion, ce n'est pas un téléfilm ! Et l'acrobatie est une prouesse, donc il faut que la prouesse elle ait son sens.

Donc l'acrobatie soit c'est de la pédagogie (pour que le corps soit libre), d'un autre point de vue, ça peut être aussi un moyen (une prouesse qu'on met dans un spectacle).

Je disais tout à l'heure, j'ai écrit un spectacle avec trois clowns. C'étaient des cousins : eux, ils avaient des prouesses. Ça faisait vingt-cinq ans qu'ils travaillaient ensemble : ils ont fait appel à moi pour que j'écrive avec eux et que je fasse la mise en scène. Pourquoi ? Parce qu'ils m'ont dit : « Voilà, des prouesses il y en aura ; mais on ne veut pas écrire les prouesses techniques, inventer le fil d'une histoire qui va d'une prouesse à l'autre. On veut que les prouesses émanent de ce que l'on raconte, de l'histoire qu'on raconte ». Et pourtant, il y a prouesses ! Il y a jonglage, il y a acrobatie, il y a prouesse ! Mais elle doit faire partie de la dramaturgie.

Donc l'acrobatie, ce n'est rien d'autre que ça, ce n'est pas une obligation. C'est, une pédagogie, ou un autre point de vue sur le corps, ou, si vous avez envie de faire des prouesses, faites-le, mais vous n'êtes pas des gens de cirque, ce n'est pas un numéro de cirque, c'est du théâtre dans lequel il y a des choses incroyables.

J'ai suivi le travail de la promotion avec Toméo Vergès et son assistante me disait qu'ils avaient un rapport au corps particulier, mais qui n'était pas, selon elle, celui de danseurs. Je me questionne sur le fait que ce type de formation, à cheval entre plusieurs disciplines forme de jeunes artistes qui sont plus ou moins « apatrides »... Ni acteur, ni danseur, ni mime...

Ils ne sont pas apatrides, ils sont différents. Ils ne sont pas pareils.

À partir de là on s'en fout : l'important c'est s'ils vont faire de beaux spectacles. Et eux, ils vont grandir ailleurs, après. Alors oui, ce ne sont pas des danseurs, mais quand on voit le spectacle, on s'en fout, on a des êtres humains qui se débattent, c'est déjà pas mal non ?

Quand ce petit acrobate de Rosny, Rémi, commence à raconter son histoire et qu'il prend la parole, c'est sublime. Il est acrobate le mec, et là où il est le plus fort ce soir-là, c'est quand il raconte son texte avachi, et alors... c'est tout ! Il n'y a pas de devoir rendu, technique, par rapport à ce que l'on prend de liberté. C'est vraiment une forme de liberté.

Cette technique, qui est potentiellement virtuose, devient un bagage, mais qu'ils sont libres de mobiliser ou pas...

À mon sens, s'ils savent tout faire, ils savent aussi jouer la comédie. Mais par contre, ils savent aussi faire plein d'autres choses... C'est génial ! Pour un directeur de compagnie qui cherche des gens qui savent bouger, il n'a qu'à venir se servir, il a le choix.

Donc c'était ça l'idée de l'école : ce n'est pas du tout le mime... Mes camarades du groupement sont là : « Il a enlevé le mot mime » et ils râlent. Qu'est ce qu'on en a à foutre ? Moi je l'ai mis parce que je travaillais avec eux, mais je crois que tout seul je ne l'aurais même pas mis le mot mime. Ce n'est pas un dogme. Et le mime c'est aussi un moyen de travailler l'imaginaire, l'imagination. Et puis, c'est aussi

une technique : s'ils ont besoin d'un mime un jour, tac !

Le fait qu'il n'y ait pas eu de travail de répertoire ni d'atelier de mise en scène autour d'un texte, c'était aussi pour défendre cette idée de l'acteur-créateur, qui est la source de la création ?

Je pense qu'ils peuvent parfaitement mettre un texte en scène, aussi bien que le comédien qui suit le cursus comédien classique. Sans aucun problème. Au contraire, ils auront peut-être un point de vue élargi. Ils peuvent le faire, ils n'ont même pas besoin d'un cours particulier pour ça.

Et puis, ils ont quand même le cours avec Sophie Loucachevsky, que j'appelais, moi, « dramaturgie », mais qui est une emmerdeuse parce qu'elle va les chercher vraiment dans la langue et les pousser sur ce qu'ils ont à raconter. Elle est très, très près des auteurs : elle connaît tous les auteurs contemporains parfaitement, donc elle, elle le fait ce boulot. Son cours, pour eux c'est ça. Donc il existe, et toc !

Le fait que l'école soit passée d'une formation initiale à une formation supérieure, ça a été modifié par le fait que vous ayez amené un projet pédagogique, mais j'imagine qu'une des étapes importantes correspondait aussi au fait qu'il y ait une équipe permanente ainsi que des collaborations entre les professeurs. Cela ne semblait pas être le cas avant que vous n'arriviez...

Oui, c'était moins marqué : il y avait déjà des professeurs réguliers, plus ou moins permanents, qui faisaient les trois années, comme la danse, le chant... Sophie Loucachevsky, c'est moi qui l'ai engagée, mais ça a été simplement, comment dirais-je, affirmé (aussi par rapport à l'esprit de l'école).

Et puis, il y a eu une chose importante avec l'habilitation : il y a eu aussi un travail avec l'université, donc il y a eu un nouveau poste qui a été créé et qui s'appelle conseiller/conseillère, en l'occurrence c'était une femme, conseillère aux études. C'est quelqu'un qui vraiment fait partie de l'équipe et qui s'occupe surtout de la relation avec l'université, du choix des profs, et cætera... des horaires, et cætera... mais ça a été quelqu'un d'important dans l'équipe.

Et puis, il y a ce qu'on appelle des réunions pédagogiques (qui existaient déjà un peu avant, mais pas de façon formelle, précise) ; ou vraiment, on va travailler avec les élèves sur ce qui se passe pour eux et avec les profs sur ce qui se passe sur chaque élève : donc il y avait un encadrement des études qui était quand même beaucoup plus organisé qu'avant que l'école ne soit habilitée, par nécessité à tous points de vue (nécessité vis-à-vis des tutelles et nécessité pédagogique).

Par rapport aux tutelles, j'ai la sensation que le chemin vers l'habilitation a été pour vous une façon de préciser ce que vous vouliez faire plutôt qu'une contrainte...

Ah oui, ça n'a pas été une contrainte !

Ça n'a jamais été une contrainte ?

Ah non non ! Ça m'excitait ! J'aurais pu m'en foutre totalement : une petite école à Paris, tranquille, classe supérieure *poum poum poum*...

Je n'ai jamais eu de doute sur le fait qu'on soit habilités : pour moi, c'était une évidence parce que c'est une école vivante, parce que je sentais bien tous les cours, parce qu'il y avait une unité avec les professeurs. Je me souviens des phrases de l'inspecteur du ministère de la Culture qui disait que, dans tous les cours, rien, pas un instant n'était laissé au hasard, pas un instant un élève n'était laissé en plan, que le travail était fait jusqu'au bout, dans tous les cours, qu'on ne lâchait jamais les élèves... Après les gens, il y a ceux qui étaient déjà là, comme Valérie Onnis et ça collait pour moi. J'ai engagé

Catherine Rétoré⁶⁷, j'ai engagé Loucachevsky et puis aussi les intervenants ponctuels, avec qui j'ai quelque chose à partager.

En ce qui concerne les spectacles de sortie (de troisième année) j'avais une grande... C'est une qualité : je n'avais pas de réseau. Je veux dire : je ne viens pas du Conservatoire national, je ne viens pas d'une école, je n'ai pas fait d'école, donc je n'ai pas de réseau, donc je ne vais pas faire travailler les copains... Donc c'était bien.

Je suis allé au théâtre, je suis allé au théâtre de la Colline, j'ai vu un spectacle fabuleux, j'aurais aimé avoir fait la mise en scène, je me dis : « C'est qui ce type ? »... Ce que je regardais toujours, c'est comment on sent la direction d'acteur. Et ce que je faisais, c'est que j'attendais le mec à la sortie ! C'est ce que j'ai fait avec le bulgare, qui faisait sans arrêt des mises en scène à la Comédie-Française, Galin Stoev, le mec je lui ai dit voilà... Après ça ne se fait pas comme ça, on se voit, on s'apprivoise, on boit un coup et puis une deuxième fois, une troisième... jusqu'au moment où le mec il fait la session et il dit : « Quel bien ça m'a fait ! » ! Il sortait d'une mise en scène à la Comédie-Française... Et j'ai fait ça tout le temps !

Alors bien sûr, Loucachevsky qui connaît tout le monde me conseillait ; des fois je l'envoyais chier parce que merde... Le truc amusant avec Sophie, c'est une excellente et remarquable pédagogue, mais à chaque fois qu'elle me dit : « Va voir un spectacle », je m'emmerde... ! Donc ça c'était aussi la richesse de l'école. C'est que ça me semblait juste, le fait de faire travailler les copains... je voulais pas.

Il y avait donc ces cours du matin qui étaient là sur toutes les promos, mais les autres disciplines, les autres arts, avaient aussi leur place dans les sessions d'interprétation. C'était un peu ça la particularité de l'ESAD.

Bien sûr : y compris dans les sessions de comédiens. Il y avait toujours un travail sur les marionnettes, le clown. Et puis, selon les sessions, j'orientais un peu. Ça, c'est l'idée du directeur, de sentir que telle promotion, il faut les pousser un peu là-dedans... Ça, c'est le nez : de ne pas faire systématiquement la même chose, sentir un peu ce qu'il se passe. J'ai fait des erreurs hein, surtout au début : à la fin beaucoup moins. Mais sur les premières années, j'ai parfois invité des gens qui n'étaient pas au niveau de ceux que j'invitais après. Galin Stoev, Laurent Gutmann : ça c'est des gens qui sont de grands créateurs, qui ont une vue très forte sur la façon de diriger.

On a commencé l'entretien en parlant de votre formation à vous, auprès de Maximilien Decroux : est-ce que celui-ci vous a transmis une méthode et comment l'avez vous transformée dans votre enseignement ?

Ça me fait rire parce que, je vous ai dit, il y a un bouquin qui sort (ça y est, il est paru) sur Maximilien Decroux⁶⁸ et à un moment, il parle de ses élèves, il dit : « Le corps à l'origine de toute chose, à l'origine de je ne sais pas quoi, déclenche le mouvement, l'émotion ; dans mon école, il y en a un qui a tout compris, c'est Jean-Claude Cotillard ».

C'est gentil, ça m'a fait plaisir. Pour moi, son cours c'était un éblouissement : je dis toujours que je suis né artistiquement là, parce que tout à coup c'était là, c'était là qu'il fallait que je sois. Il ne m'a jamais donné de consigne pour enseigner, il ne m'a jamais dit quoi que ce soit... Il me donnait des conseils : les rares fois où l'on pouvait boire un verre (c'était un mec très secret), il me donnait des conseils sur mon comportement. « Sois un peu secret ». Je ne comprenais pas trop ce que ça voulait dire ; mais voilà, c'était plus des choses comme ça, sur les attitudes, les comportements.

⁶⁷ Catherine Rétoré transmet la technique de respiration Sandra-Romond.

⁶⁸ Tania Becker et Catherine Decroux, *Maximilien Decroux : au-delà du mime*, Préface de Jean-Claude Cotillard, Riveneuve éditions, Archimbaud éditeur, Paris, 2015.

Et en fait, j'étais très différent de lui parce que lui était très fermé, moi, je suis ouvert et déconneur ; lui avait beaucoup d'humour et de tenue. Et les cours que je donnais, j'étais un clone total : je parlais comme lui, je bougeais comme lui, je faisais comme lui, parce que ça me plaisait, c'était vachement bien. Et puis, c'est petit à petit que par d'autres rencontres, d'autres expériences dans la vie, j'ai pris mon autonomie, je suis allé dans d'autres points de vue, différents ; ça s'est fait comme ça. Je ne suis pas sûr qu'un cours de pédagogie puisse avoir un intérêt. Un cours sur la pédagogie, je crois qu'on se construit vraiment au contact des professeurs et puis de la vie...

Quand vous enseignez, vous vous dites pédagogue. Ça devient de plus en plus rare, surtout dans les écoles institutionnelles, des gens qui transmettent aux acteurs qui ne soient pas des metteurs en scène...

Que les pédagogues ne soient pas des metteurs en scène ?

Oui.

On s'en fout de ça. Je ne sais pas...

Moi je suis metteur en scène donc... C'est souvent ça quand même... Parce que dans le metteur en scène, il y a le point de vue créatif et la direction d'acteur : donc ça me paraît normal que la plupart du temps les professeurs soient des metteurs en scène. À part, peut-être le prof de danse, le prof de chant, les techniques, le prof d'acrobatie (sur des techniques particulières comme ça) : on n'est pas forcément un metteur en scène, mais les autres oui. Ça me paraît légitime. Naturel. Parce que c'est comment mettre l'autre en valeur.

Entretien avec Serge Tranvouez

Serge Tranvouez fait partie du sérail Gabily. En tant qu'acteur, il suit une formation à l'INSAS à Bruxelles : il hésite à s'inscrire dans la section mise en scène, mais décide finalement de passer par l'épreuve du plateau. À la sortie de l'école, il joue en Belgique et en Suisse. Son retour en France est marqué par la rencontre avec Didier-Georges Gabily et les acteurs du groupe T'chan'G : il participe à la fondation du groupe et joue dans les spectacles *Phèdres et Hyppolites*, *Violences*, *des Cercueils de Zinc* et *Enfonçures*. À cette même période, il collabore avec Joël Jouanneau, en tant qu'acteur et co-metteur en scène. En 1995, il crée sa propre compagnie, le Maski Théâtre. En 1998, il est metteur en scène associé au TGP, alors dirigé par Stanislas Nordey. Après avoir monté *Le Partage de midi* et *L'Orestie*, il met l'écriture contemporaine à l'honneur et monte notamment des pièces de Joël Jouanneau, Rodrigo Garcia, Koffi Kwahulé.

La transmission fait partie intégrante de son engagement artistique. À l'instar de ses maîtres, Vitez et Gabily, il en fait « une sœur de la création systématique ». Il intervient dans plusieurs écoles supérieures à l'occasion de stages (à l'école du TNB, à la Comédie de Saint-Étienne, au CNSAD, mais aussi au CNAC) avant de postuler, en 2013, pour la direction de l'ESAD. Sa candidature intervient à un tournant de l'histoire de l'école : forte des conquêtes institutionnelles menées par son prédécesseur Jean-Claude Cotillard, l'ESAD doit désormais s'ouvrir au monde professionnel pour se faire une place dans le paysage des écoles supérieures. Je rencontre Serge Tranvouez quelques semaines après son arrivée à ce poste : il favorise d'entrée de jeu ma présence dans l'établissement. Il m'accorde un entretien en mars 2015 où je l'interroge sur son projet pédagogique et les quelques premiers mois de sa mise en œuvre.

Lundi 16 mars 2015, ESAD, Paris

Durée de l'entretien : 1h32

Quel est votre parcours artistique ? Et à l'intérieur de celui-là, qu'est-ce qui vous a conduit à la pédagogie et au vœu de diriger une école nationale ?

En fait, j'ai une formation d'acteur : j'ai fait une école en Belgique qui s'appelle l'INSAS (l'Institut national supérieur des arts du spectacle) qui est une école de théâtre et de cinéma. À l'époque, j'hésitais : il y avait une section de mise en scène aussi et ça n'existait pas en France et j'ai hésité à la faire mais j'avais envie de jouer et je me suis dit qu'il fallait peut-être mieux commencer, de toute façon, par être acteur (avant de mettre en scène). Et je n'ai pas regretté du tout parce que, finalement, la section mise en scène (à l'époque) à l'INSAS n'était pas suffisamment déployée : c'était expérimental. En « interprétation dramatique », j'avais des matières plus intéressantes ; et moi-même j'ai pu commencer à mettre en place des projets tout en étant acteur là-bas.

À l'issue de ça, j'ai travaillé comme acteur dans plusieurs institutions en Belgique, en Suisse, en France. Et très vite... L'action de la mise en scène m'avait toujours intéressé. Et puis, j'avais commencé à démarcher pour des projets étant tout jeune acteur et puis je m'étais rendu compte que ce n'était pas un fonctionnement qui me satisfaisait : j'étais convaincu qu'il fallait d'abord être dans une dynamique, dans un collectif rencontré, avec des gens. Et fort de cette dynamique-là, ou de ce collectif, pouvoir faire avancer les choses.

Et j'ai eu la chance : j'ai été l'assistant d'Antoine Vitez, j'ai rencontré des gens qui sortaient de l'école de Chaillot avec qui je me suis lié, certains m'ont fait connaître un metteur en scène/auteur qui a été une rencontre fondamentale pour moi, Didier-Georges Gabily et là, j'ai trouvé en fait ce lieu, cet espace, ce collectif que je cherchais : j'ai travaillé plusieurs années là.

On était acteur mais des acteurs-créateurs... Voilà une notion que j'ai développée et que j'ai continué à développer depuis. J'étais heureux comme acteur, là. J'ai commencé très naturellement (après quelques années de travail chez Gabily), j'ai monté mon premier projet avec ces acteurs-là parce qu'on parlait un langage commun, parce qu'on avait une idéologie commune par rapport au plateau : on parlait la même langue. Et ça s'est fait naturellement, le passage s'est fait naturellement...

Vitez et Gabily faisaient de la pédagogie une sœur de la création systématique et j'ai compris avec eux qu'il n'y avait pas de séparation, que c'était un aller-retour perpétuel : c'était leur revendication et c'est devenu la mienne : pas par imitation mais par conviction. On a commencé très tôt. Même avant de mettre en scène, je faisais déjà des ateliers avec des acteurs. Après ma première mise en scène (*Le partage de midi*) avec [Jean-François] Sivadier on faisait un atelier à l'école nationale à Rennes.

Je me suis mis en travail très vite avec des acteurs dans le principe que le plateau est un espace de recherche et tous ces moments-là, c'était des temps de recherche. Je remettais en jeu systématiquement mes savoir-faire, qui devenaient de plus en plus grands mais que je remettais systématiquement en jeu. Donc la pédagogie a toujours été liée de façon étroite, comme une respiration (c'est le rythme cardiaque), avec la création. À un moment donné, j'ai développé ce travail de pédagogie avec de plus en plus de théorisation, de réflexion sur ce travail. Et puis je suis intervenu dans quasiment toutes les écoles supérieures (y compris au CNAC⁶⁹).

Candidater pour diriger une école, c'était presque... pas « obligé » mais je veux dire, c'était le point d'aboutissement de tout ce travail-là. Parce que tout d'un coup, pouvoir mettre en place, dans une école, tout ce que l'on a rêvé sur le plan pédagogique et tout ce que l'on a vu aussi qui fonctionnait ou dysfonctionnait dans les écoles qu'on a traversées, c'est formidable.

Vous avez pris vos fonctions en janvier 2014, dans une école qui avait déjà une histoire, une structure et une identité. Qu'est ce qu'implique la reprise en main d'un tel établissement ? Comment se manifeste votre direction pédagogique ? Quels espaces trouve-t-elle à l'intérieur de cette structure ?

Alors j'ai pris en main la direction de l'ESAD parce que j'étais venu à l'ESAD enseigner. C'était pas purement circonstanciel, c'est-à-dire que quand je suis venu faire un atelier (par l'université Paris III), ça s'est très bien passé : j'ai beaucoup aimé la promotion que j'ai rencontrée.

Je me suis rendu compte qu'il y avait une dynamique, une ouverture, que c'était une école avec peu de moyen mais qui avait un esprit : donc ça me plaisait beaucoup. Et puis je me suis rendu compte aussi que c'était une école qui avait une capacité de développement énorme parce qu'elle est assez jeune. Je pense que quand on prend en main un lieu, c'est bien de pouvoir rêver sur ses capacités de développement. Quand on arrive dans des lieux qui sont déjà arrivés à une espèce d'apogée dans leur développement, c'est plus difficile.

Je voyais tout le potentiel que l'outil offrait. Et puis c'était une école à Paris... À Paris, il y a le Conservatoire... Il y avait un travail à faire pour faire connaître cette école, pour la rendre beaucoup plus visible. C'est aussi pour cela que j'ai été nommé : c'est-à-dire que jusqu'à maintenant, ce n'était que des gens issus du sérail conservatoires etc. qui étaient nommés dans cette école. Et là, c'était une volonté du ministère, du PSPBB et de l'université (la ville était un petit peu plus réticente, mais ils ont fini par être gagnés par ce point de vue-là) qu'il fallait nommer quelqu'un avec une expérience professionnelle pour ouvrir l'école sur le monde professionnel : pour la rendre plus visible, accroître son rayonnement national et international.

C'est aussi pour ça que j'ai été nommé. Mon projet était beaucoup basé là-dessus : sur comment travailler en immersion dans des lieux de création, comment travailler avec toutes les structures à

⁶⁹ Centre national des arts du cirque.

Paris... Et c'est vrai que j'ai du réseau ; ayant travaillé comme metteur en scène dans pas mal d'institutions, cela m'aide beaucoup dans le travail pour l'école. Donc j'ai choisi l'ESAD. Il y avait à l'époque l'école de Limoges et le CNSAD qui étaient sans directeur et j'ai discuté très librement avec les différents responsables au ministère : on a parlé des trois écoles, mais l'ESAD, c'est celle que j'ai choisie parce que j'avais envie de cette école-là.

Quand vous parlez « d'esprit » de l'école, qu'entendez-vous par là ? Comment décririez-vous cet esprit de l'ESAD ?

Il y avait un esprit en tout cas...

Il y a quelques années j'ai dirigé un atelier au Conservatoire : c'est le CNSAD, c'est formidable, c'est une machine extraordinaire, c'est un outil qui a des gens magnifiques... Mais je trouve qu'ici, il y avait plus d'humilité. Du fait que l'école est peut-être aussi moins prestigieuse, cela mettait les élèves dans un rapport de plus grande humilité. Et il y avait peut-être aussi des approches plus diversifiées sur la pratique.

Cela me plaisait beaucoup, par rapport à l'ESAD, le fait qu'il y ait une orientation qui était faite sur le corps. L'idée qu'il n'y avait peut-être pas qu'une seule façon d'engager l'apprentissage de l'acteur, qu'il y avait différentes façons de l'aborder... Tout ça m'intéressait beaucoup. Le corps, c'est quelque chose qui m'intéresse énormément. Je suis acteur ou metteur en scène de théâtre, mais le corps a toujours eu une place très importante dans le travail que je faisais.

Et j'ai trouvé les élèves disponibles, ouverts... Après, un esprit, ça s'entretient, ça se développe : il est peut-être autre maintenant... Mais j'essaie de garder de l'humilité et de l'engagement. Alors j'ai beaucoup travaillé depuis que je suis arrivé sur plus d'engagement (parce que ça, c'était une chose qui manquait peut-être un peu), mais il y avait déjà des choses formidables.

Quels étaient les enjeux majeurs de ton projet pédagogique lorsque tu es arrivé à l'ESAD ?

Les grands axes, c'est la notion d'acteur-créateur.

Cette école, elle a une histoire qui est liée à la ville de Paris, aux conservatoires : elle a un héritage qui parfois joue contre elle. C'est-à-dire que comme c'était originellement, le « conservatoire des conservatoires », la « maison des conservatoires », puis après la classe spécialisée rattachée au CRR, etc., pour beaucoup de gens, il y avait confusion entre son passé de formation initiale et aujourd'hui, son statut d'école supérieure. Beaucoup de gens n'ont pas intégré ça. Il y a encore des malentendus : on nous demande si on prépare les gens pour le CNSAD... Alors qu'on est une école équivalente.

Dans l'esprit des gens qui travaillaient ici, l'héritage « conservatoire » était quand même là : c'est-à-dire que chacun faisait ses cours, venait, partait, arrangeait ses problèmes d'horaires avec le bureau de l'administration et puis il n'y avait pas ou très peu de synergie, très peu de croisements. Puis, il n'y avait pas un projet pédagogique global qui réunissait les gens. Je suis vraiment intervenu à cet endroit-là, c'est-à-dire d'amener d'abord l'idée qu'il y a un projet pédagogique commun que tout le monde doit connaître et d'envisager comment le mettre en place ensemble.

Ce projet tourne autour de la question de l'acteur-créateur. C'est-à-dire partir du principe que l'école n'est pas un lieu où l'on vient accumuler différents savoir-faire et d'où l'on sort avec une somme d'acquis, mais que c'est un parcours, une expérience personnelle. Les étudiants qui rentrent dans cette école sont des artistes à part entière (ou potentiels on va dire). Et tout l'enjeu de l'école c'est de leur faire rencontrer des artistes du monde professionnel confirmés : pour créer du dialogue et pour qu'à l'issue de la somme de ces dialogues, ils puissent se déterminer en tant qu'artiste et avoir en sortant leur propre identité artistique.

Le concept, c'est ça. Mais c'est très important parce que ça veut dire tout d'un coup que ça récuse tout ce qui est notion de cours... Alors on est obligé d'avoir des évaluations (parce que c'est un système lié à l'université, lié au LMD, etc.). Mais c'est vraiment les mettre dans un autre état d'esprit : casser le principe consumériste, c'est-à-dire on prend des cours, on enchaîne, on enchaîne, et puis c'est le grand zapping. On se dit : « Oh bah, ça c'était bien, ça c'est pas bien, ça c'est bien ; et puis voilà »... Non ! Chaque moment est un moment où l'étudiant, où l'acteur s'engage et doit apporter aussi quelque chose : parce que c'est un dialogue et qu'un dialogue ne peut exister que si les deux parties apportent quelque chose. Donc ça change. Sur la mentalité, ça a changé beaucoup de choses et c'est en train vraiment de s'intégrer totalement. Ça, c'est un des axes.

Après, l'autre axe c'est comment ouvrir l'école sur le monde professionnel : créer des partenariats avec des théâtres à Paris, mais c'est lié aussi à la question de l'acteur-créateur. Je voulais qu'ils rencontrent des artistes et qu'ils puissent travailler dans le lieu de création de ces artistes. J'ai été voir plein de théâtres à Paris que j'aimais beaucoup, je leur ai dit que j'aimerais que l'on croise des choses ; on a regardé avec qui nos jeunes acteurs pourraient travailler dans leur programmation et s'ils pouvaient travailler à un moment donné au théâtre et à un moment donné à l'école. L'idée aussi c'est de construire des choses dans le temps pour casser le principe du cours ou de la consommation de l'atelier dans un temps donné. Là, par exemple, les deuxièmes années travaillent avec Jean-Pierre Baro : l'année dernière, on est déjà allés voir des répétitions d'un spectacle, ensuite ils l'ont rencontré, puis on est allé voir le spectacle, ils l'ont re-rencontré et ensuite, il est venu faire une première semaine de présentation... Voilà, c'est construire des choses dans le temps pour que ce dialogue il soit réel et pas artificiel.

Donc travailler avec les structures : quasiment systématiquement en deuxième et troisième année, les ateliers ont au moins une semaine de résidence dans un lieu et sont souvent présentés dans le lieu partenaire. C'était le cas des troisièmes années qui ont fait un travail présenté au Montfort. Là, les deuxièmes années vont présenter un travail au Tarmac. Les troisièmes années vont présenter un travail à Vanves et les deuxièmes années à Vanves et au Montfort aussi. L'année prochaine, on commence un partenariat avec le 104 et on va arriver à un gros projet dans deux ans qui se présentera au 104 l'année prochaine. Ils vont même être avec François Rancillac pour un projet pendant six ou sept semaines en continu à l'Aquarium, en résidence. Les premières années vont aller à la Chartreuse l'année prochaine. Donc voilà c'est ouvrir, ouvrir, ouvrir : chercher des partenaires, les mettre en immersion dans des lieux.

Quand ils sont dans des lieux, on fait en sorte qu'ils rencontrent les équipes de création, qu'ils rencontrent tous les gens qui dirigent et puis, tout le personnel des théâtres : qu'ils voient aussi comment ces lieux fonctionnent et puis évidemment, ça leur donne des contacts professionnels avant même qu'ils sortent de l'école.

Ça, c'est un autre axe : l'ouverture jusqu'à l'international. Pour l'instant, l'école n'a jamais eu de lien à l'international donc ça, c'est un gros gros dossier aussi que j'ai défendu. Là, le spectacle de sortie des troisièmes années se jouera pour le festival des écoles de la Cartoucherie, aux ateliers Carolyn Carlson, mais ils iront aussi à Essen en Allemagne. J'ai commencé à prendre contact avec plusieurs écoles : à long terme, j'aimerais qu'au moins chaque promo puisse faire un voyage à l'étranger, qu'il y ait des échanges individuels en Erasmus, ou collectifs.

Il y a d'autres dossiers importants que j'ai amenés dans mon projet et qui n'étaient pas vraiment dans l'école : par exemple, le rapport aux auteurs contemporains. Ça se faisait de façon un petit peu empirique avec Sophie Loucachevsky avant ; là, j'ai un collectif d'auteurs qui vient à l'école, qui travaille dès la première année sur un travail progressif sur la compréhension et l'appréhension des auteurs jusqu'à un développement qui va se faire sur trois ans. Ce collectif n'est pas limité, c'est-à-dire que ces auteurs-là vont en amener d'autres : de toutes façons, à la Chartreuse, ils vont aussi en rencontrer d'autres. On en rencontre aussi parce qu'on prend en charge les lectures du comité de

lecture du Tarmac. Il y a tout un brassage qui se fait autour des écritures contemporaines et ça, c'est une chose qui m'intéresse énormément.

Enfin, il y a cette question qui a été aussi très importante sur le cursus spécifique arts du mouvement/ arts du mime et du geste. C'était un petit peu compliqué quand moi je suis arrivé : la promotion arts du mime était un petit peu blessée parce qu'elle avait du mal à trouver son identité dans l'école. Elle avait été créée par Jean-Claude [Cotillard] qui était parti : ils avaient beaucoup de cours techniques et peu d'espaces de création... Donc on a beaucoup parlé ensemble et on a trouvé des solutions pour qu'ils soient aujourd'hui très heureux. On est parti du principe qu'« arts du mime et du geste », c'était un petit peu limité, mais que c'était plus important de considérer que c'était une autre façon d'aborder le plateau : transversale (comme on dit aujourd'hui). Ou que c'était des gens qui accumulaient plusieurs possibilités d'approches, plusieurs savoirs, plusieurs techniques et que ça leur donnait plutôt plus de moyens que le contraire et qu'à partir de là, ils pouvaient rentrer dans un travail par le texte, par le corps, par l'impro. Et les mettre face à des gens qui pouvaient utiliser ce potentiel-là.

Donc c'est un peu ce que j'ai fait (et ce que je ferais aussi avec la nouvelle promotion arts du mouvement). Après, ce que j'aimerais, c'est qu'il n'y ait qu'un seul concours. Pour l'identité de l'école, je trouve ça mieux parce qu'autrement, les gens à l'extérieur ne comprennent pas très bien ce que c'est que ce concours spécifique. En plus, on se retrouve avec sept-cent candidats l'année dernière et cent personnes cette année... Donc c'est un vrai problème. Je voudrais qu'il n'y ait qu'un seul concours, une identité forte dans l'école sur le travail du corps et une spécialisation pour ceux qui le souhaitent en troisième année sur les arts du mouvement. Ce sera un des projets...

Le problème du groupe arts du mime et du geste, c'est déjà que ce concept est un tout petit peu limitatif. Et puis, vis-à-vis de l'extérieur, ça crée des ambiguïtés. « arts du mime et du geste », ça paraît un peu obsolète ; même si je sais qu'il y a un nouveau mime, etc... Et c'était une identité avec laquelle les élèves avaient beaucoup de mal aussi.

Une identité qui était fortement liée à la personnalité de Jean-Claude Cotillard...

Oui, qui était liée à la personnalité de Jean-Claude. Or Jean-Claude ne faisait pas justement du mime traditionnel : il était très ouvert justement... Lui-même était embêté sur le qualificatif. Vis-à-vis de l'extérieur, on se retrouvait avec un label qui créait beaucoup de malentendus : donc je me suis dit qu'il fallait changer le label et j'ai appelé ça « arts du mouvement », pour essayer d'ouvrir aussi vers les gens qui venaient du cirque et de la danse.

En essayant aussi de créer un prérequis beaucoup plus important pour le concours. La première année, sont rentrés dans la promotion arts du mime des gens qui n'avaient aucun prérequis sur le corps, sur le mime, sur la danse... Ils sont rentrés cette année-là parce qu'il y avait moins de candidats et que ça leur permettait de rentrer à l'ESAD... Je voulais un petit peu éviter ça. Je cherche donc une autre catégorie d'acteurs : des gens qui viendraient vraiment du corps et qu'on forme au travail d'acteur en gardant leur spécificité ; qu'on en fasse des « acteurs plus » comme je disais. C'est un petit peu ce que je tente cette année ; au concours, ils ont une chorégraphie, un parcours de corps libre, puis il y a une scène.

Le but, c'est d'en faire des acteurs : on ne va pas se tromper... Parce qu'il y a des écoles de danse qui seront d'un autre niveau qu'ici, il y a des écoles d'acrobates, de cirque qui seront d'un autre niveau dans cette spécialité-là. Le projet, c'est de prendre des gens qui ont un prérequis quand même énorme sur le corps qu'on va développer et auxquels on va apporter tout ce qui est la formation de l'acteur sur le texte, sur la parole, sur le rapport au plateau, sur la construction d'un projet, d'une scène etc. C'est ce que l'on tente cette année. Mais à long terme, j'aimerais quand même qu'il y ait (parce que c'est compliqué à gérer une promotion décalée chaque année) une unité plus grande dans l'école.

Après, je trouve très intéressant que cette section existe parce que c'est vrai que beaucoup d'écoles supérieures se ressemblent finalement pas mal et puis il y a une formation assez...pas unique, parce qu'en fonction des directeurs pédagogique ça change et il y a des idéologies qui changent, mais finalement le type d'enseignement est assez proche. Et je trouvais intéressant ici de dire : « Voilà, il y a peut-être différentes façons de penser la formation d'acteur et on peut rentrer peut-être plus par le travail du texte, ou plus par le travail du corps et de l'imaginaire du corps ». Je gardais cette idée-là.

Comment l'enseignement des autres arts s'intègre-t-il dans ton projet pédagogique et quel est leur rôle dans la formation dispensée à l'ESAD ?

On a, à l'école, des cours permanents (de danse, de chant, de respiration, de voix) : ça c'est des invariants. Quand je suis arrivé, j'ai augmenté la fréquence des cours de danse avec Valérie Onnis⁷⁰ : maintenant, elle donne deux cours par semaine à toutes les promotions.

Mais l'idée c'est qu'il y ait d'autres approches qui soient proposées, surtout avec les promotions arts du mime ou arts du mouvement. Les gens qui ont fait art du mime, ils ont rencontré aussi des gens qui faisait de la danse-théâtre, ils ont rencontrés des gens qui faisaient du hip-hop, ils ont été confrontés à plusieurs techniques de danse : ils ont travaillé avec Caroline Marcadé⁷¹ cette année et là, ils terminent avec Toméo Vergès. Ils ont fait de l'acrobatie, ils ont fait du mime, du mouvement avec le théâtre du mouvement. Donc il y a eu différentes approches de la question du mouvement et du corps pour la promo des arts du mime et du geste, avec les invariants (respiration, danse) avec les profs permanents de l'école.

Pour les autres promotions, il y a un petit peu moins d'approches des techniques du corps. Il y a les invariants toujours (le cours de danse, le cours de respiration, le chant), mais par exemple ceux qui sont en art dramatique et qui seront en troisième année l'année prochaine, je veux qu'ils fassent un grand stage de danse (avec Loïc Touzé⁷² ou avec Caroline Marcadé) en tant qu'acteurs : qu'ils fassent un travail de quatre cinq semaines avec un chorégraphe, ça j'y tiens.

À long terme, j'aimerais que tout le monde fasse de l'acrobatie, mais c'est compliqué parce que je me suis rendu compte que quand ils vont à Rosny, les niveaux sont tellement hétérogènes... Et il y a les histoires de sécurité, donc il faut réfléchir à tout ça : mais j'aimerais cela et j'aimerais amener d'autres approches aussi. Là, je suis en train de contacter des gens qui font de la biomécanique, je suis en train de réfléchir là-dessus. En tout cas, j'aimerais qu'il y ait plusieurs approches physiques, pour toutes les promotions.

Et ces disciplines auraient à la fois une place dans les cours du matin et dans les ateliers de l'après-midi ?

C'est-à-dire que je pense qu'il faut garder la constante des cours du matin parce que la répétition est importante. Le travail de Catherine Rétoré par exemple, sur la respiration, ne peut s'accomplir que dans un travail de répétition. Je trouve bien qu'ils aient un référent avec lequel ils creusent ; Valérie [Onnis], elle apporte ça différemment aussi : elle fait du Feldenkraï, elle fait de la danse-contact, elle leur donne plusieurs outils mais qui sont comme une grammaire de base. Et puis après, qu'il y ait plus ponctuellement, sur des sessions, sur des moments concentrés, d'autres approches qui viennent rouvrir... Je trouve ça très important. Et j'aimerais que ce soit pour toutes les promotions. En ouvrant aussi sur les techniques du masque, les techniques qui sont physiques aussi, les techniques comme le clown, le masque etc., qui engagent autrement mais qui engagent aussi beaucoup le corps.

⁷⁰ Voir « Comment le corps fonctionne - entretien avec Valérie Onnis », Livret des annexes, p. 227-243.

⁷¹ Voir « La danse, c'est une langue - entretien avec Caroline Marcadé », Livret des annexes, p. 254-270.

⁷² Voir « C'est plus que des cours de danse - entretien avec Loïc Touzé », Livret des annexes, p. 271-281.

Pour toi, que serait « un corps d'acteur » et « une voix d'acteur » ?

Pour moi, l'essentiel finalement n'est pas tellement ce que l'on peut produire, mais c'est sa capacité de détente et de disponibilité. C'est comment on peut rendre le corps le plus disponible possible à toute proposition ; et de même pour la voix.

Alors évidemment, c'est bien après si un acteur est capable de faire un équilibre sur une chaise : mais dans le fond, ça ne sert pas beaucoup, ou très ponctuellement. Donc je trouve que ce qui est important dans les techniques physiques, c'est la disponibilité dans laquelle ça met les acteurs à toutes les approches.

Dans ton projet pédagogique tu parles des « outils techniques et sensibles » de l'acteur : quels sont-ils ?

Ce qui est intéressant avec l'acteur, c'est que son instrument, c'est lui-même. Donc déjà, il faut prendre conscience de ça : il faut avoir un rapport très précieux avec son instrument. Le musicien, il a un instrument ; le danseur aussi, son corps, c'est lui-même. Donc c'est prendre conscience de ce que c'est que cet outil, physiquement, vocalement, avoir une connaissance de soi (et de ses limites aussi d'ailleurs). Ça, c'est déjà un gros travail et avec les jeunes acteurs, c'est un énorme travail : parce que c'est lié aussi à la maturation personnelle, c'est un processus qui est assez long à mettre en place.

Vocalement, il y a un énorme travail à faire... Là je suis content parce que Valérie Besançon et Catherine Rétoré font ce travail. Il y a beaucoup d'écoles où ce n'est pas fait. À l'INSAS par exemple, j'ai eu une très bonne formation sur la voix, parce qu'il y avait un département « voix » avec des femmes qui étaient complètement engagées et qui avaient vraiment créé quelque chose. Au début, quand j'étais là-bas, on passait des heures à faire des exercices et moi je ne comprenais pas très bien. Et un jour, j'ai compris tout ce que ça ouvrait comme champs, comme perspectives. Et après, quand je suis intervenu dans des écoles, souvent j'ai trouvé que c'était un département qui était en souffrance le rapport à la voix ; c'est-à-dire que l'on faisait du chant, mais on ne travaillait pas sur la voix parlée de l'acteur et en fait ces deux approches étaient radicalement différentes... Elles ne sont pas radicalement différentes, mais elles sont très différentes. L'une peut compléter l'autre mais je dirais qu'elles ne peuvent pas se remplacer : c'est-à-dire que le travail du chant peut compléter, dans la dynamique de conscientisation, mais ne remplacera pas le travail sur la voix parlée. Il faut vraiment faire un travail spécifique sur la voix de l'acteur. À Rennes où je suis intervenu, au TNB, même au CNSAD (j'ai fait un stage en 2002), après j'ai fait un bilan avec le directeur de l'époque Claude Stratz, et je lui ai dit : « Il y a un endroit où je trouve qu'il y a une carence sur le travail ». Il a fait venir après (parce qu'il m'a écouté) Dominique Grosjean, qui était une des profs que j'avais eu à l'INSAS. Il l'a fait venir de Belgique mais c'était un peu compliqué. Je crois qu'ils ont trouvé une autre solution depuis. Et ça c'est très important pour moi : la connexion avec le souffle, le centre, la capacité de pouvoir préférer ou pas. Ce sont des outils fondamentaux avec la conscience du corps, la souplesse, la détente : ce sont des notions fondamentales.

Tu parles d' « acteur-créateur » : cette notion est liée à la fois à une force de proposition mais aussi à des savoir-faire et aussi, sûrement, des savoir-être ?

Ça part d'une disponibilité au plateau, c'est-à-dire être tout le temps disponible. L'idée, c'est que quel que soit l'endroit de travail, on peut être force de proposition, on peut être initiateur soi-même de projets en tant qu'acteur-créateur. Mais on peut aussi être au service de quelqu'un, puisque ça arrive souvent : on est interprète, on est au service d'un metteur en scène, d'un projet, d'un collectif. Mais même dans ces cas-là, c'est de pouvoir être réactif : de pouvoir être force de proposition en interne, de pouvoir réagir, amener de la matière. Plus l'acteur maîtrisera son outil, connaîtra son outil, plus il pourra s'engager dans ce travail.

Et après, c'est une disposition : ne pas attendre arriver... Moi je leur dis : « Il y a un intervenant qui vient, avant qu'il arrive vous devriez avoir lu déjà plein de choses, pouvoir proposer des choses... » Et pour l'instant, ce travail-là est un petit peu difficile à mettre en place : mais ça se fera de plus en plus. C'est une attitude : c'est-à-dire de dire : « Voilà je suis un artiste ». Et comme le principe de l'art c'est qu'il y a toujours un cadre, une contrainte : je comprends le cadre, je comprends la contrainte et comment je crée à partir de là. Et c'est tout le temps. Si on se met dans cette disposition-là (moi j'ai appris ça avec Gabilly et j'ai essayé de transmettre ça à mes acteurs), on n'est jamais malheureux : parce qu'il y a beaucoup de gens malheureux sur les plateaux, dans le théâtre. Avec ça, on n'est jamais malheureux parce que l'on est vivant simplement.

Quels sont vos critères de sélection au moment du concours ?

Un jury est subjectif, il faut mieux l'assumer que de partir du principe qu'il y aurait une objectivité. Moi j'en ai fait plein des jurys de concours : j'ai fait tous les concours de l'école de Rennes, j'en ai fait à Saint-Étienne, j'en ai fait dans plein d'endroits (à Lille aussi). C'est subjectif parce que l'on se dit qu'un autre jury aurait pris d'autres personnes : et c'est la réalité. Quand j'ai fait les concours avec Stanislas Nordey au TNB, ce n'était pas la même chose qu'à Lille. Ni qu'ici. C'est avec Nordey que j'ai appris ça, il nous disait : « Moi je cherche ça, ça, ça ». Et je me suis dit bah c'est bien. Alors moi j'ai dit à ceux qui faisaient mes jurys ici ce que je cherchais.

Je leur ai bien expliqué que ce que je cherchais, c'était pas obligatoirement de l'expérience ; c'est-à-dire que je n'avais pas besoin de gens qui arrivaient avec des scènes toutes faites. C'était plus une personnalité, c'était plus... Dans le concours, on faisait travailler sur des scènes, mais après, très vite, on les reprenait en improvisation ; et puis il y avait le stage. C'était aussi la capacité justement d'être modifié, de réagir, d'être réactif, etc... C'était des choses comme ça. Et c'était plus sur l'être-là que sur le faire. Ça, c'est une donnée importante.

Les professeurs permanents étaient-ils présents pendant le concours ?

Valérie Onnis était là, elle les a fait travailler ; Valérie Besançon aussi ; et autrement, c'était des metteurs en scène amis que j'avais invité comme [Jean-François] Sivadier, [Jean-Christophe] Saïs, comme Gildas Milin. Et on les faisait tous travailler mais devant le regard des autres. Il y avait un travail collégial comme ça qui était très intéressant.

On a tous assisté au travail de Valérie (des deux Valérie⁷³). On est allé les voir et ce que l'on regardait c'était la présence brute des corps. Leur capacité à extravertir des choses (ou pas). Parce que dans le corps, ça se voit tout de suite : le corps ne ment pas. C'est pour ça que je travaille toujours par le corps d'abord. En trois ou quatre séances sur le corps, j'ai à peu près lu où était chacun et à partir de

⁷³ Il fait référence à Valérie Besançon, professeure de voix et Valérie Onnis, professeure de danse.

là, je peux travailler. Et c'est ce qu'on essayait de décrypter. Leur capacité à entendre une consigne, leur capacité à la transformer, les problèmes de détente, les problèmes d'équilibre. Tout ça c'est des notions fondamentales. Ceux qui sont en sur-proposition, ceux qui sont en sous-proposition ; qui sont dans le trop, ou le pas assez. Je pourrais presque (sans provocation) faire une évaluation uniquement là-dessus. On pourrait presque faire le choix là-dessus : après, c'est bien de les voir aussi dans les scènes et de les faire travailler aussi sur du texte (et de voir aussi comment ils réagissent dans un travail de plateau). Mais ces moments de travail étaient très révélateurs évidemment.

Comment va se dérouler le concours pour la section arts du mouvement de cette année ?

Le concours mouvement, ça va être beaucoup ça. Le jury sera constitué du directeur du Montfort, qui vient du cirque, il y aura des danseurs, il y aura aussi peut-être David Bobée (qui travaille au théâtre mais dans la transversalité). Le regard sera encore plus polarisé là-dessus. Après, c'est peut être le contraire que l'on va regarder (ceux qui peuvent rentrer dans un travail de scène, de langue, de parole), parce qu'au final, l'enjeu, c'est d'en faire des acteurs, pas des danseurs parce qu'il y a d'autres lieux pour ça.

Au contraire du concours d'art dramatique, il y aura donc un prérequis technique ?

Il y a un prérequis technique pour le concours d'art dramatique, parce qu'ils sont censés avoir deux ans minimum de formation. Ils sont censés déjà avoir une petite expérience sur le plateau. Alors quelqu'un qui viendrait vraiment totalement vierge, qui n'aurait jamais mis les pieds sur un plateau, qui n'aurait jamais travaillé un tout petit peu la technique de la scène : il faudrait vraiment qu'il ait une présence irradiante... Ils sont censés nous présenter des choses...

Après, le problème de la préformation, de la formation initiale, c'est que parfois elle les abîme : ça, c'est très compliqué aussi. Ou parfois, elle les amène à être décentrés par rapport à ce qu'ils sont. Toutes les formations initiales ne sont pas bonnes. Et parfois eux n'ont pas fait le bon chemin dans une formation initiale. Je ne veux pas jeter la pierre parce que parfois, il y a des malentendus qui ne sont pas liés à la formation, qui sont liés à eux-mêmes.

Donc peut-être que le prérequis il est moins radical en art dramatique parce que l'on n'a pas cette question du corps. Mais là, si j'ai quelqu'un dans le concours arts du mouvement qui dégage une espèce d'émotion ou de sensualité dans le travail du corps, même sur des choses très simples, ça m'intéresse autant que quelqu'un qui va me faire trois pirouettes. Je m'en fous quoi on n'est pas non plus sur l'idée de la performance, on est sur l'idée de gens qui vont pouvoir rentrer vraiment dans un processus de travail à partir du mouvement et du corps. Ils ont trois ans d'école, donc il ne faut pas se tromper non plus. S'ils savaient tout faire, ils n'auraient pas besoin d'être là. C'est ça qui est compliqué dans le concours : c'est essayer de repérer les gens qu'on pense qu'on va pouvoir accompagner dans un chemin.

En ce qui concerne les enseignants, comment sont-ils recrutés ? Sur quels critères ? Et quels sont les types de contrat qui les lie à l'établissement ?

C'est très simple. L'école dépend de plusieurs tutelles mais principalement de la mairie de Paris puisque c'est une ancienne émanation du CRR (Conservatoire à rayonnement régional) de la mairie de Paris : donc les intervenants sont payés en grande partie par la mairie de Paris (sous la forme de vacations) et il y a un complément du PSPPB, qui est la tutelle dont je dépend pour le budget de fonctionnement. Donc il y a un double salariat.

Quand je suis arrivé, il y avait quelques professeurs permanents (qui sont des contractuels), c'est-à-dire qui ont un contrat avec la mairie de Paris pour un certain nombre d'heures (comme des professeurs de conservatoires d'arrondissements). Ces professeurs là, je suis censé travailler avec eux ; et j'ai tout à fait accepté de travailler avec eux surtout que la plupart sont très, très bien. Notamment Valérie Onnis dont j'ai parlé, Catherine Rétoré et Valérie Besançon (qui travaillent sur la respiration, la danse et la voix) qui sont trois femmes formidables. J'étais très content de travailler avec elles, j'ai même valorisé leur temps de travail : j'ai augmenté leur temps de travail. J'ai fait en sorte qu'elles travaillent ensemble aussi, parce que ça, ça n'arrivait jamais. Chacune assumait son enseignement, mais elles ne se croisaient pas. Donc j'ai créé des semaines techniques où elles croisaient ensemble le travail et tout d'un coup, ça amenait vraiment autre chose dans la compréhension du travail de l'autre. Pour les élèves aussi, ça crée du lien : ça crée une compréhension accrue sur les enjeux des différentes pratiques et les enjeux communs surtout.

Ces professeurs-là sont peu nombreux : il y a toutes les trois, le professeur de chant et le professeur d'interprétation. Ça, ça m'embête un peu parce que je voulais que les questions d'interprétation soient plus liées à des sessions : pour moi, ça n'a pas de sens d'avoir un cours régulier. Je souhaite (et c'est ce que j'ai mis en place) travailler sur des sessions : ça, c'est une ambiguïté qu'il faut que je gère.

Mais à part ça, j'invite qui je veux (c'est-à-dire que c'est moi qui décide qui vient dans l'école) et j'invite plutôt des gens du monde professionnel, des artistes, sur des sessions précises, des gens que j'aime, que je connais, ou des gens que je ne connais pas mais dont le travail m'intéresse. C'est aussi en fonction de ce que je pense qu'il est bon d'apporter à un moment précis aux acteurs. J'ai aussi dans l'idée de faire se croiser des gens d'expérience et la jeune génération : j'ai vraiment envie de travailler avec des très jeunes metteurs en scène. Donc voilà, j'invite des artistes pour quatre à six semaines, à travailler plutôt l'après-midi (parce que le matin, ils ont des cours techniques, sauf en troisième année) ; et j'essaye que la dernière semaine, les intervenants viennent le matin et l'après midi pour faire un travail plus concentré.

Donc à part les cinq professeurs permanents (contractuels, parce permanents ça ne veut rien dire), les autres, ce sont des artistes invités.

Dans quelle mesure les professeurs permanents ont-ils été partie prenante de l'élaboration du projet pédagogique ?

Le projet, je l'ai communiqué très vite. Catherine Rétoré a été candidate aussi à la direction et j'avais un peu peur que ça ne soit pas facile (au contraire, elle a trouvé le projet formidable, on en a parlé). En fait, j'ai réuni ces trois femmes (dont je parle beaucoup, mais parce qu'elles sont très engagées et qu'elles sont vraiment formidables). Assez vite, on a fait tout un après-midi de discussion ensemble quand je suis arrivé et elles m'ont dit : « Mais on n'avait jamais fait ça, de parler ensemble ». C'est là que je me suis dit qu'avant que j'arrive l'école, l'organisation interne était encore celle d'un conservatoire, où chacune venait faire son cours et il n'y avait pas de mutualisation, de synergie. Donc déjà, de discuter quatre heures ensemble, c'est bien.

Et après, j'ai vraiment mis en place un travail commun, entre elles, mais aussi avec les intervenants : là, par exemple, Jean-Christophe Saïs intervient avec les premières années et on s'est vu tous (toutes les trois, Jean-Christophe et moi) pour voir comment tout le monde pouvait travailler sur Shakespeare. Valérie Besançon les fait travailler sur le texte sur lequel travaille Jean-Christophe. Jean-Christophe a demandé à Valérie Onnis de travailler sur la question de la densité dans les corps, etc...

Donc j'essaye aussi qu'il y ait une cohérence entre le travail qui est fait avec un intervenant et les cours techniques. Et elles, elles sont à fond dans le projet et ça se passe super bien : il y a vraiment une cohérence liée aux travaux traversés par les élèves. C'est un peu plus compliqué avec le prof de chant qui lui est dans une logique un peu plus archaïque ...

Qui est aussi un professeur permanent ?

Oui, voilà : qui est sur cette heure hebdomadaire qu'il faut caser. C'était très compliqué quand je suis arrivé (même sur la relation avec les élèves) : j'ai un peu arrangé ça. Ça va mieux mais ça reste très compliqué la place du chant dans les écoles : on est dans des logiques de cours et c'est difficile d'en sortir.

Puis il y a Sophie Loucachevsky qui intervient sur le jeu. Pour moi, c'est une espèce de cas un petit peu particulier parce que comme tous les autres sont des intervenants qui travaillent sur des longues sessions, je trouve que l'intervention hebdomadaire là-dessus, ça n'a pas vraiment de sens dans le projet global. Dans mon projet, ça n'a pas vraiment de sens : mais il faut faire avec, c'est une donnée obligée, c'est la structure. En même temps, elle amène autre chose : elle travaille sur des auteurs contemporains et sur les techniques comme la vidéo et ça c'est bien. Elle les met beaucoup face à eux même, elle les laisse beaucoup travailler et ça les met à un endroit de recherche. Ça apporte autre chose.

Quand je suis arrivé, j'ai essayé de lui accorder une place : dans mon idée, je voulais qu'elle soit responsable des écritures contemporaines (mais elle voulait aussi être directrice du lieu et c'est compliqué). Pour moi, c'est une personnalité très indépendante : qui a des qualités, mais qui est assez ingérable. Donc je fais avec. Mais j'avoue que ces deux cas-là sont assez compliqués pour moi : ça fait parti d'un héritage... Mais si j'avais le choix, je ferais sans. Autant les trois autres, j'ai réussi à vraiment faire en sorte qu'elles soient dans le projet, à optimiser, à valoriser tout leur travail ; autant là, on perpétue une chose qui se faisait et je n'arrive pas à les intégrer dans le projet parce qu'il y a des malentendus ou parce qu'il n'y a pas de volonté partagée.

J'ai lu aussi qu'il y avait des « coordinateurs de promotion » et des « parrains ». Est ce que tu peux m'en dire plus sur ces fonctions ?

Alors il y a une équipe pédagogique. On a une responsable des études qui est Carole Bergen (qui fait un travail formidable) : elle gère tout le travail avec l'université, c'est elle qui prépare les conseils d'administration, mais elle fait beaucoup plus que ça en fait. Elle est quasi co-directrice : elle prend en charge énormément de choses, heureusement pour moi d'ailleurs. Elle est la « responsable des études » : c'est son titre.

Et moi, j'ai institué un autre poste. Dans mon projet, c'était une chose très importante aussi : ça partait d'un constat que j'avais fait dans toutes les écoles dans lesquelles j'étais allé, qu'il y avait souvent un manque de lien entre ce que j'appelle les cours techniques et les sessions de jeu. Et que ce manque de lien était dû aussi au fait qu'il manquait quelqu'un qui faisait le lien, c'est-à-dire qui pouvait parler de façon privilégiée avec les jeunes étudiants et les jeunes acteurs en leur disant : « Bah tu vois, là, il s'est passé ça, t'as eu tel problème dans la répétition, tu pourrais le résoudre à tel cours technique si tu travailles mieux sur cette chose-là dans la respiration, cette chose-là dans le corps... ». Pouvoir nommer fait du bien : pouvoir aussi rassembler, après un travail, les sensations des étudiants d'une promotion sur ce qu'ils avaient vécu, sans arrêt être en interlocuteur pour une promotion.

Donc j'ai créé ces trois postes-là cette année : ce sont trois comédiens (parce que je voulais que ce soit des gens du plateau et pas des gens de l'extérieur), trois comédiens que je connais bien et en qui j'ai confiance. Ils suivent chacun une promotion : ils vont voir les cours techniques, les sessions de jeu, ils parlent en permanence avec eux. Et comme je voulais qu'ils ne soient pas uniquement dans un rapport didactique ou dans un rapport théorique avec eux, on a aussi fait un travail récemment avec les trois promotions réunies ensemble, tous les quatre : je dirigeais et eux intervenaient au plateau. On était à quatre pour faire travailler les quarante-six élèves ensemble, répartis en groupes et mélangés

pour terminer par un gros « choral » à quarante-six. C'était aussi une façon pour eux d'avoir un rapport direct au plateau. C'est important. Et du coup maintenant, les élèves les connaissent mieux pour tout ce dialogue-là.

Les temps que ces coordinateurs de promotion ont avec les élèves sont donc informels ?

C'est des temps qu'ils choisissent eux. Par exemple, ils étaient là ce matin parce qu'on faisait un retour avec les premières années. Ils étaient là tous les trois. On a fait un retour à quatre aux premières années sur le travail qu'on a fait en commun. Et Sephora m'a dit : « Demain je vais voir Jean-Christophe » ; Serge m'a dit : « Moi je vais aller voir Catherine Rétoré tel jour »... Donc ils viennent quand ils veulent, c'est eux qui font leur programme. Ils me font remonter à Carole et à moi toutes sortes d'infos et de choses vis-à-vis des élèves. Moi, j'ai un dialogue régulier avec mes élèves et Carole aussi mais c'est vrai que ce serait plus long si ça devait systématiquement passer par nous... Tout d'un coup, c'est un gain de temps ; et dès qu'il y a un souci ou pas un souci d'ailleurs, dès qu'il y a quelque chose, on le sait très vite. C'est très important.

Donc il y a les coordinateurs de promotion et il y a les parrains : c'est autre chose. C'est un petit peu plus symbolique : je voulais que chaque promotion ait un parrain de promotion qui soit lié aux lieux avec lesquels on est partenaire. Les parrains des troisièmes années sont les deux directeurs du Montfort, celui des deuxièmes années, c'est le directeur de Vanves et celui des premières années, c'est la directrice du Tarmac, Valérie Barrant. Ils ont rencontré chacun leur parrain et ils leur ont proposé toute sortes de choses : Valérie Barrant leur a proposé par exemple d'avoir un accès libre au Tarmac quand ils voulaient (ils peuvent aller voir gratuitement tout ce qu'ils veulent), en leur disant : « C'est votre maison, venez quand vous voulez ». Du coup, avec eux, je fais des lectures avec le comité de lectures du Tarmac : on crée du lien. C'est un lien plus symbolique et c'est aussi une façon de tisser un contact avec le monde professionnel.

D'autant que ce sont à la fois des artistes et des institutionnels...

Voilà exactement.

Quels sont les outils de suivi des élèves ? Et comment s'effectue leur évaluation en vue de la validation du diplôme ?

Chaque intervenant doit noter et apprécier chaque élève : on a un système purement universitaire d'appréciations, de bulletins de note pour chaque session (avec des coefficients). C'est Carole qui s'occupe de ça : suivant le temps et suivant la valeur, l'importance de l'atelier, ou du cours technique. Tout est évalué.

On a des conseils pédagogiques par trimestre avec tous les professeurs où on entend les retours de tous ceux qui sont intervenus pendant cette période-là, sur ce qui s'est passé. On donne une appréciation globale.

Les différents intervenants ont-ils des critères, indiqués par vous, pour cette appréciation et cette note ?

Non. Là, on laisse à l'intervenant le soin de le faire. C'est lui qui juge en fonction de ses critères. Si je commençais à donner des critères ou des préalables pour parler des élèves, ce serait les pousser à un jugement éventuel ; donc je les laisse vraiment découvrir et à partir de là, ils évaluent comme ils veulent.

À un moment donné, il y avait des intervenants qui refusaient de noter, ou d'autres qui ont tendance à mettre entre 14 et 16. Moi, je voulais vraiment que ce soit une vraie évaluation ; parce que si un étudiant ne donne pas satisfaction, il faut qu'on puisse à un moment donné éventuellement prendre des mesures. Donc assumer la notation c'est important. Après il y a d'autres moyens : il y a le carnet d'étudiant. On demande à chaque intervenant de faire une présentation du travail qu'il va faire. Et puis après chaque atelier, on fait un bilan. Les coordinateurs font un bilan avec chaque promotion et on fait un petit bilan aussi par rapport à ce qui avait été annoncé initialement. Et ce carnet d'étudiant, c'est un truc qui va les suivre de bout en bout et qu'ils peuvent consulter : c'est un carnet par promotion.

C'est donc une évaluation en contrôle continu ?

Oui, c'est quasiment du contrôle continu et ils ont des notes chaque semestre : on leur donne les notes avec les appréciations.

Qu'est-ce qu'implique l'intégration de l'ESAD au PSPBB ? Dans ton projet pédagogique tu parles de potentiels « croisements avec les autres disciplines du PSPBB ». Tu expliques : « L'objectif, à long terme, est de conduire un projet commun qui respecte les temps de création de chacun ». Est ce que tu peux m'en dire plus ? À quoi correspondent, pour toi, ces différents « temps de création⁷⁴ » à respecter ?

Le PSPBB, ou pôle supérieur Paris-Boulogne Billancourt est une émanation du CRR de Paris et de celui de Boulogne : ils ont souhaité créer un cycle d'études supérieures qui correspond à cette entité qu'est le PSPBB. Quand Jean-Claude [Cotillard] a souhaité faire passer l'ESAD en école supérieure, il avait besoin d'une maison en quelque sorte (parce qu'en tant qu'association, on ne peut pas délivrer un diplôme d'État). Et puis, il y avait un lien historique avec le CRR ; donc l'ESAD est devenu le département théâtre du PSPBB (qui réunit un gros département musique, un département danse jazz et puis le théâtre).

Alors, c'est compliqué parce que c'est un montage un peu artificiel ; et en même temps, il y a une idéologie derrière, qui est de réunir justement plusieurs arts et de créer des choses ensemble. Quand je suis arrivé, on a beaucoup parlé de ça et je me suis rendu compte que dans les propositions transversales, avec la musique par exemple, il y avait souvent des malentendus : c'est-à-dire que tel groupe ou tel musicien disait au directeur : « On a besoin d'un acteur pour lire un truc », ou « On a besoin de gens qui fassent des acrobaties devant machin ». Et les élèves étaient envoyés comme des prestataires comme ça, sans temps de travail préalable... Donc tout de suite, j'ai dit : « Non je ne veux pas ça ». C'est-à-dire que, pour moi, il faut qu'il y ait toujours un espace de créativité et de création : s'il n'y a pas cet espace-là, ce temps-là, on ne fait pas.

⁷⁴ Cette citation a été extraite de la première version du projet pédagogique de Serge Tranvouez pour l'ESAD en 2014, mis en ligne sur le site de l'école. Ce document n'est désormais plus disponible.

Donc croiser des choses, pourquoi pas ; mais il faut qu'il y ait discussion d'un projet commun et qu'après, on mette en place un processus qui permette à chacun d'y trouver son compte... En musique, ils peuvent répéter trois fois (parce que chacun aura appris sa partition) et puis voilà. Le théâtre, ce n'est pas comme ça : donc je n'accepterai des projets que si l'on respecte ces temps-là. C'est beaucoup plus entendu maintenant, mais ça reste un peu compliqué. Ce qui est bien, c'est que tout le monde a accepté le fait que ça ne pouvait pas naître, comme ça, de façon rapide ; donc ce qu'on essaye de mettre en place, c'est déjà des ateliers communs, des moments où l'on se rencontre.

Il y a quelqu'un du département musique qui est venu ce week-end faire un stage sur le stress à l'école parce qu'il travaille là-dessus avec les musiciens. Moi, je vais peut-être intervenir avec les conservatoires de Boulogne sur la question de l'improvisation. Donc on essaye de créer des espaces de dialogue pour voir où l'on peut rentrer, où l'on peut se rencontrer, prendre le temps... Mais l'idée de faire un spectacle qui réunirait théâtre, musique, danse (avec des danses jazz), pour l'instant, c'est un peu compliqué. C'est super l'idée qu'il y ait une espèce de conjonction comme ça entre les trois disciplines, mais après, nous on n'a pas les mêmes logiques donc il faut trouver où l'on peut se rencontrer.

C'est-à-dire pas les mêmes temporalités, pas les mêmes attitudes vis-à-vis du plateau...

Pas les mêmes temporalités oui. Et puis c'est compliqué parce que l'ESAD existait avant le PSPBB et que quelque part, elle pourrait exister sans. Je ne devrais pas dire ça mais... Le fait est qu'elle existe avec et qu'il faut en faire une force : moi c'est ce que j'essaye.

Tu évoquais aussi la possibilité de faire des échanges avec d'autres écoles (notamment à l'étranger) ? Comment cela s'inscrit dans le cursus des élèves ? Par exemple, dans la section arts du mime et du geste, un élève, Luis, revient ces jours-ci d'une longue absence étant en Erasmus en Allemagne. Un autre, Rémi, est venu passer un an à l'ESAD. Comment cela se passe-t-il ?

Alors, il y a différents cas. Luis, il a fait vraiment Erasmus : il est parti en Allemagne, il nous a demandé. La seule chose, c'est qu'il a souhaité rester six mois de plus ou trois mois de plus je ne sais plus et on a accepté, donc il a presque fait un an à l'étranger et je trouve ça très bien. Moi j'essaye de favoriser ça. Je leur ai dit : « Voilà, il y a cette possibilité d'Erasmus donc profitez-en ».

Jean-Claude n'était pas du tout de cet avis-là. Lui, il n'aimait pas trop que les gens partent parce qu'il était sur l'idée qu'il y avait un collectif, qu'il fallait respecter le collectif et que ça cassait le collectif. Moi je pense qu'on peut rentrer, sortir et que ça ne casse pas le collectif et que de toute façon, un collectif, il se forme dans le temps, dans un temps précis.

Donc Luis, c'était une bonne expérience (même si je pense que ce n'est pas facile de revenir à l'école après six mois ou neuf mois ou un an d'absence) : mais bon, ça se passe bien.

Rémi, c'est différent : il était avec l'école de Rosny et l'école de Rosny ne souhaitait pas le garder. Il avait fait un stage ici de quelques mois et il se plaisait beaucoup ici, donc il a demandé s'il pouvait faire sa dernière année ici et on a dit oui. Après, c'est compliqué parce qu'il n'aura pas le diplôme (parce qu'il n'a pas fait les trois ans à l'ESAD) : mais il termine un cycle ici et c'est très bien.

Je vais voir si l'on peut monter des choses avec le CNAC, je vais voir si on peut envisager que des gens viennent faire un stage ici. Le Conservatoire à Paris faisait ça à une époque. Je trouve ça formidable : ce sont des gens qui viennent d'ailleurs et qui amènent un autre point de vue. On a eu une belge aussi, qui est venue en Erasmus six mois (et qui est partie maintenant). Et puis après, j'envisage des échanges (pourquoi pas avec une promotion entière qui part un temps dans une école, tandis que l'on en reçoit une autre d'une autre école). Il y a des années de ça j'avais été invité par la Manufacture

à Lausanne pour diriger un atelier qui mélangeait des gens de l'école et des gens de l'INSAS. C'était intéressant, donc je pense que toutes ces expériences-là sont très enrichissantes.

Dans Ma vie dans l'art, Stanislavski remarque, à propos des conditions de travail des acteurs : « Le soleil ! L'acteur en est privé pendant des mois ». Une des particularités « pratiques » de cette école c'est qu'elle se trouve en sous-sol. Dans quelle mesure cet élément-là, concret et réel, mais néanmoins important, est-il intégré à vos réflexions sur l'avenir de l'école ?

Ah, c'est le gros point noir de l'école : les locaux, les bâtiments... Mais en même temps, on est dans le centre de Paris, on a trois espaces et les trois volumes de travail sont quand même très biens. Par exemple, là, on est allés travailler à Anis Gras et on s'est retrouvé dans une salle qui était plus petite qu'ici et plus problématique...

Ce qui est très difficile ici, c'est évidemment le sous-sol : le manque d'air, le manque de lumière, l'air artificiel, le néon et puis les espaces de vie, les espaces communs qui ne sont pas agréables du tout. J'ai pris mon bâton de pèlerin et je me suis attelé à plusieurs objectifs. Le premier, c'est de faire des travaux. Donc normalement l'été prochain il y a des travaux pour améliorer le hall, améliorer le cadre, repeindre et rendre cet espace beaucoup plus agréable. Il y a un gros travail qui va être fait. On essaye de récupérer la réserve qui puisse servir de foyer aux élèves, qu'ils aient un espace où manger. Récupérer les deux vestiaires aussi, parce que l'on en n'a pas. Tout ça, c'est prévu cet été pour que le lieu soit plus convivial, plus agréable.

Le fait est qu'on restera en sous-sol... Donc, à long terme, j'ai bon espoir et je vais me battre pour que l'école sorte d'ici. Je suis en prospection pour l'instant. Ce n'est pas la période la plus facile, mais il faut essayer. Le Montfort serait très intéressé pour s'associer aussi à ce travail là, donc on cherche.

Il était aussi question d'un projet de création de classes préparatoires dirigées par Stéphanie Loïk. Où en est-il ? Et quel en serait le contenu ?

C'est très important pour moi : c'est un des gros points de mon dossier de direction. Ça part d'une réflexion sur le fait qu'il n'y a pas assez de diversité dans les écoles supérieures d'art : à la fois de diversité sociale et, même si c'est assez compliqué de parler de ça comme ça et que c'est un concept un petit peu dangereux, de diversité ethnique. Et d'entrée de jeu, je me suis dit : « Il faut trouver un moyen pour faire en sorte qu'il y ait des jeunes qui viennent d'ailleurs qui rentrent dans ces écoles ».

Donc j'ai réfléchi à cette question de classes préparatoires : c'est-à-dire comment créer une classe qui serait ouverte aux enfants issus de la diversité pour leur donner les moyens de présenter les concours des écoles nationales, mais pas seulement celle-ci, de toutes les écoles nationales. Et pas une classe qui soit dépendante, qui soit ici, dans l'école (parce qu'il ne s'agit pas de faire non plus un sas, qui serait une antichambre privilégiée, non). C'est déjà de repérer : il y a tout un travail de repérage, de prospection ; puis, donner des outils, faire travailler ces jeunes et puis les préparer à affronter ces concours-là. Tout ça est parti d'une réflexion que je m'étais faite, il y a très longtemps, quand j'étais associé au TGP avec Nordey : j'enseignais au lycée Paul Éluard et une année, j'ai eu une classe de terminale extraordinaire, avec des jeunes vraiment tous issus de la diversité. Et quand j'ai découvert qu'aucun n'allait continuer le théâtre, ça m'a vraiment bouleversé. Je me suis rendu compte qu'il y avait des interdits, de l'autocensure : il y avait toutes sortes de choses qui empêchaient ces gens-là d'accéder, d'avoir le rêve même de faire ce type d'école. Et je me suis dit : « Si un jour je dirige une école... »

Alors il s'avère que depuis, je me suis rendu compte que c'était une préoccupation plus partagée, notamment avec Claire Lasne au Conservatoire, avec Arnaud Meunier à Saint-Étienne (qui a déjà engagé quelque chose). Alors on a créé une association des écoles nationales supérieures et on en parle

ensemble : ce qui est bien, parce que au lieu d'être tout seul, maintenant, on fédère. Claire avance sur Bobigny, sur Combes, sur plusieurs endroits. Moi je voulais en mettre une en place donc j'en ai parlé à Anis Gras, à Arcueil Cachan avec Stéphanie [Loïc] qui est associée là bas.

Là, je suis en train de réfléchir parce que c'est un lieu qui est associatif et je ne sais pas si pour porter un projet comme ça c'est le meilleur endroit : il faut des structures très solides. Il faut vraiment que je réfléchisse à la question, je voudrais trouver un espace où on crée une classe ; peut-être que ça doit commencer par des stages... Il faut aussi pouvoir faire tout un travail de prospection : dans les cités, dans les cours de théâtre parce que l'idée c'est d'aller chercher les enfants qui n'ont pas accès aux conservatoires (parce que si c'est pour reformer la filière déjà existante, ça n'a pas vraiment d'intérêt).

Tout ça est en discussion, mais il y a une vraie volonté. J'ai vu aussi que Stanislas Nordey avait aussi cette préoccupation depuis un petit moment : il a fait quelque chose à la Colline autour de ça. Je pense qu'au TNS il va aussi lancer des choses : c'est plutôt bien de se dire qu'on est plusieurs à avoir envie de créer quelque chose autour de ça parce que c'est important.

Les autres arts auraient-ils une place dans ces formations préparatoires ?

Bien sûr : certainement même.

Au départ, la promotion arts du mime, je ne comprenais pas très bien son utilité et à la mairie de Paris, ils m'ont dit : « Mais c'est peut être une façon aussi de faire rentrer d'autres gens ». Et je me suis dit : « C'est pas inintéressant ». Parce que le rapport au texte et à la langue, il peut finalement être exclu pour certains ; faire rentrer des gens par le corps, par autre chose, par le chant, par la danse, par le cirque, ça peut aussi ouvrir plus de champs.

Une élève, actuellement en première année au TNS, était l'année passée élève à l'ESAD, et a tout de même retenté le concours de cette école. Dans quelle mesure, selon vous, une hiérarchie persiste entre les écoles nationales ?

C'est en train de se régler ça. Il y a encore une hiérarchie dans l'esprit des gens. Je pense que la création de l'association, c'est un moment fort pour ça ; dans l'esprit des gens, il y a une hiérarchie (mais ça peut se comprendre) qui est historique. Elle est très claire : c'est TNS/Conservatoire puis derrière, ENSATT, parce que c'est un gros volume, TNB parce qu'il y avait Nordey qui était une grande figure, et puis, après, les autres écoles.

Mais ce sont des choses qui bougent : en fonction des territoires pédagogiques ou des directeurs. Il y a des écoles qui sont « phares » à un moment donné... Mais c'est en train de se lisser : on est en train de reconnaître vraiment la part de chaque école. Pour ça, l'association va être un plus parce qu'on va se battre pour des intérêts communs, on va essayer d'avoir une réflexion commune sur les concours, sur la pédagogie, sur les enjeux... Tout ça est très positif.

Après ça n'empêchera pas de penser qu'historiquement, le Conservatoire est une école prestigieuse. C'est très français cette hiérarchie. Moi, j'ai été élevé comme ça : pour mes parents, il fallait faire l'ENA (ou je sais plus comment ça s'appelle), mais les grandes écoles. Mon père, il parlait toujours des grandes écoles : mais parce qu'il en avait été exclu ! Avec le temps, qu'est ce que j'ai appris de gens qui étaient autodidactes ! Surtout dans l'art : il faut faire très gaffe. Pour ça, on a une responsabilité : c'est important l'enseignement, mais ce qu'il faut, c'est de développer chacun. On peut réparer ce qui n'est pas fait par l'enseignement scolaire, c'est-à-dire essayer de partir de chacun, des forces de chacun et pas d'arriver avec un enseignement normatif. Là-dessus, on peut vraiment faire quelque chose.

Ces écoles supérieures dont l'ESAD fait partie proposent une formation dont la densité contraste bien souvent avec la situation des élèves à la sortie. Comment la transition se fait-elle ?

Le choc n'est pas simple. C'est vrai qu'il y'a une telle densité pendant trois ans que tout d'un coup ça fait (*bruit de quelque chose qui se dégonfle*). Ce n'est pas facile à gérer...

On essaye de prévenir ça en organisant des rencontres avec des professionnels. Ils ont rencontré Catherine Acer qui travaille justement sur ce que c'est que le monde professionnel, ce que c'est que l'après, comment préparer un projet professionnel... Ils ont rencontré aussi des gens du CNT qui leur ont parlé de ça. J'ai aussi demandé qu'on adapte les cours de fac en fonction de la spécificité de l'école : ils ont, en troisième année, tout un travail aussi avec Claire Dupont (qui est elle-même dans le métier et qui leur parle vraiment de ce que c'est que le métier).

On les prépare vraiment au maximum sur la connaissance du monde qu'ils vont affronter. Et puis, on a mis en place un fond d'insertion qui aide aussi aux salaires des jeunes de l'école qui sont engagés par les metteurs en scène. Après, moi j'essaye par mon projet de les mettre en phase avec le monde professionnel dès l'école : pour que cette transition soit moins violente, qu'il y ait des choses beaucoup plus évidentes, que les projets puissent naître en amont et qu'ils puissent tout de suite se convertir dans des espaces professionnels.

Il n'empêche qu'en regard avec la densité de l'école (je l'ai vécu aussi à mon époque) derrière, c'est pas pareil : c'est autre chose. Et surtout, on est seul : on a été en communauté, dans une espèce de cocon de l'école et puis tout d'un coup on se retrouve seul... Sauf si on a la chance de construire une compagnie ; et encore... Alors moi j'essaye de leur parler de ça aussi : le fait qu'être artiste, c'est être seul.

Le théâtre, c'est un art magnifique parce que c'est un art collectif ; mais en même temps, en tant qu'artiste, on est seul. Qu'est ce que c'est que de faire son chemin de solitude ? Et qu'est-ce que c'est, en même temps, d'apprendre à travailler au mieux avec les autres ? C'est une espèce de paradoxe ; mais il faut travailler avec tout le temps : donc j'essaye de les préparer à ça aussi.

Dans quelle mesure l'entraînement fait partie du travail de l'acteur pour toi ? Et qu'en est-il à l'intérieur de l'école ?

Moi, je pense qu'il faut un gros travail personnel : dans l'idée de l'acteur-créateur, de toute façon, c'est intégré. Il faut lire, il faut aller voir des choses, il faut peut-être essayer d'autres techniques qui ne sont pas proposées à l'école. Je pense que plus on traverse des expériences, plus on a d'outils ; après, on les choisit, on série, on trie...

Quand je dis qu'il ne faut pas attendre, qu'il faut toujours être en éveil, en proposition, c'est ça. Et ce que je leur disais c'est : « Pour l'instant vous n'y êtes pas ». Moi, si on m'annonce que je vais travailler sur Heiner Müller dans deux mois, avant, j'ai lu je ne sais pas combien de trucs (et je le faisais réellement). Parce que j'étais déjà metteur en scène dans l'âme, ou je ne sais pas : j'ai toujours eu soif. C'est se mettre dans cette disposition-là.

Et se dire que peut-être que si on a un travail à faire à tel endroit et que se préparer physiquement seul c'est dur (et ils ont déjà un gros travail physique ici) pourquoi pas aller explorer d'autres techniques.

Moi je pense que de toute façon l'école ne donnera pas tous les outils. La formation complète, idéale, ça ne marche pas. En arrivant, je me disais, « Il faut faire ça, ça, et ça » et je me rends compte qu'il vaut mieux que je fasse des choix et que je les assume et que je les affirme, plutôt que de vouloir tout faire. Parce que ça peut être presque étouffant. L'idée qu'ils traversent au moins et du clown et du masque et du ceci et du cela, au bout d'un moment, il y a un truc qui n'est pas juste parce que ça les disperse. Il y a peut-être des promos qui feront du masque et d'autres qui n'en feront pas. Je pense que

c'est plus un parcours et qu'il n'y a pas une somme idéale. Il faut plutôt partir de l'idée d'expérience et essayer de trouver, pour chaque promo, les expériences qui risquent de les faire avancer le plus en fonction de là où ils sont. Je pense que c'est un ajustement.

Le choix des disciplines peut donc se faire en fonction des élèves ?

En fonction de ce que je pense qu'une promo doit traverser ou pas. Parce que dans les promos, les identités sont très différentes, les énergies sont très différentes. Donc il y a des invariants, mais il faut ajuster aussi.

Il y a donc une part du programme qui est déterminée à l'avance et une part qui se décide au fur et à mesure ?

Exactement.

Selon quelle temporalité ?

Surtout d'une année sur l'autre ; mais ça peut se modifier au cours d'une année.

Y-a-t-il des règles d'établissement concernant des questions de discipline comme les retards ou les absences ?

Des règles très précises, oui. Les gens en retard ne sont pas pris en cours ; trois absences dans le même cours, c'est un avertissement ; deuxième avertissement, c'est un renvoi. Bon il y a de toutes petites souplesses (quand ce sont des absences justifiées), mais je suis assez strict.

Et le travail à l'extérieur correspond à une absence justifiée ?

Non. Il y a une fille là qui est partie tourner : elle nous a demandé et je lui ai dit non. Du coup, elle sera avertie et sans doute, vu qu'elle a déjà un avertissement, qu'elle sera virée. Parce que je ne peux pas gérer ça... Si je commence à gérer du planning, c'est fini... Et je ne peux pas payer quelqu'un pour ne faire que ça.

Quand je suis intervenu au CNSAD, en 2002, c'était comme ça : et moi j'ai dit non. J'ai dit au groupe : « Si vous avez des trucs en dehors, je ne vous prends pas en travail ». Et ils ont fini par admettre le truc et c'était tellement plus agréable ! Ils m'ont tous dit après : « C'est rare qu'on ait un sentiment de collectif comme ça dans le travail... ». Moi, je ne peux travailler que comme ça : c'est le collectif, j'ai été élevé comme ça. Chez Gabily on ne pouvait pas travailler en étant là/pas là : ça ne marchait pas. Donc là-dessus, je suis assez catégorique.

Les élèves m'ont parlé d'un « sas », c'est-à-dire qu'ils doivent arriver trente minutes avant que le cours ne commence...

Oui. Ils ne le tiennent pas toujours (les troisièmes années un peu plus). J'avais demandé à ce qu'ils arrivent à 9h30 quand ils ont cours à 10h : pour qu'ils puissent se préparer mentalement, physiquement et être disponibles au moment du travail.

Les troisièmes années le tiennent pas mal mais pas les deuxièmes et premières années. Je déteste les gens qui arrivent essoufflés, en courant et qui rentrent dans le cours comme ça ; ou ceux qui

arrivent avec leur café. Normalement, ils n'ont pas le droit de prendre le café dans les salles : mais j'ai vu que ça ne se tenait pas toujours.

Donc régulièrement, on rappelle le sas... L'idée c'est vraiment qu'ils soient prêts à travailler à l'heure du début de cours. Ça, c'est un truc qu'on faisait avec Nordey à Rennes et ça marchait bien. Mais il le rappelait tout le temps, tout le temps... Et il n'y avait qu'une promotion. Là, c'est plus compliqué : avec trois promotions, ça alourdit beaucoup les choses mais c'est une chose que je remettrai régulièrement sur le tapis parce que pour moi, c'est important.

2. Paroles de professeurs

Afin d'approfondir ma réflexion sur leur enseignement, j'ai sollicité seize professeurs pour un entretien. Les échanges informels que nous avons eus avant chacun de ces rendez-vous (avant et après les cours) m'ont permis d'établir une liste de questions adaptées aux spécificités de leurs propositions pédagogiques respectives. J'ai parfois réalisé deux entretiens avec le même professeur à plusieurs mois d'intervalle : c'est le cas de Marc Proulx, Fernand Simon et Françoise Rondeleux, que j'ai interrogés au tout début de mon enquête et que j'ai souhaité questionner à nouveau, mes réflexions sur leur enseignement ayant mûri depuis le premier entretien. Par ailleurs, l'entretien que Caroline Marcadé m'a accordé en avril 2015 est dédoublé car à l'issue du premier rendez-vous il me restait de nombreuses questions à lui poser.

J'ai fait le choix de retranscrire ici les entretiens les plus fréquemment mentionnés dans le corps de la thèse afin de permettre au lecteur d'avoir accès à leur intégralité. Je les ai classés par champ de travail (voix/corps), puis selon un ordre subjectif qui tente de ménager au lecteur un parcours de lecture fluide, c'est-à-dire de favoriser les résonances entre les discours.

En respectant le déroulement de l'entretien, j'ai opéré des coupes et j'ai procédé à une mise en forme qui permette d'en alléger et d'en faciliter la lecture. Certains, parmi les plus longs, sont par exemple présentés avec un système de titrage qui permet d'omettre mes questions et de mettre en valeur le propos de mon interlocuteur : c'est le cas des entretiens avec Caroline Marcadé et Marc Proulx, mais aussi des témoignages de Françoise Rondeleux.

Pierre Bourdieu parle du « *bonheur d'expression* » de l'enquête et de l'« *intensité expressive*⁷⁵ » de certaines de leurs paroles. Ces témoignages portent assurément les signes d'une véritable passion pour les acteurs et l'acte de transmission.

⁷⁵ Pierre Bourdieu, « Comprendre », in Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde*, op. cit., p. 1408.

Liste exhaustive des entretiens réalisés avec les professeurs

CNSAD

Entretien avec François Liu, vendredi 15 mai 2015, durée : 1h30

Entretien avec Michèle Nadal, lundi 3 août 2015, durée : 2h

Entretiens avec Caroline Marcadé, vendredi 3 avril et vendredi 10 avril 2015, durée : 1h20 et 2h40

TNS

Entretien avec Christophe Imbs, vendredi 20 mars 2015, durée : 30'

Entretiens avec Marc Proulx, vendredi 15 novembre 2013 et jeudi 19 mars 2015, durée : 2h10 et 2h20

Entretien avec Françoise Rondeleux, vendredi 15 novembre 2013 et jeudi 4 décembre 2014, durée : 30' et 30' (*non enregistrés*)

Entretien avec Fernand Simon, jeudi 14 novembre 2013 et vendredi 20 mars 2015, durée : 1h chacun

Entretien avec Loïc Touzé, jeudi 15 octobre 2015, durée : 1h

ENSATT

Entretien avec Anne Fischer, jeudi 20 novembre 2014, durée : 1h35

Entretien avec Daniel Larrieu, samedi 21 mars 2015, Paris, durée : 1h40

Entretien avec Mathieu Lebot-Morin, jeudi 24 septembre 2015, durée : 1h15

ESTBA

Entretien avec Muriel Barra, mardi 15 septembre 2015, durée : 1h20

Entretien avec Hamid Ben Mahi, vendredi 18 avril 2014, durée : 10'

Entretien avec André Litolff, vendredi 17 janvier 2014, durée : 50'

Entretien avec Sonia Nedelec, mardi 6 octobre 2015, durée : 1h

ESAD

Entretien avec Valérie Onnis, mardi 17 mars 2015, durée : 1h40

VOIX

« Il s'agit de faire accoucher des gens qui seraient castrés » - entretiens avec Françoise Rondeleux

Françoise Rondeleux a été comédienne puis chanteuse lyrique : dans son parcours, théâtre et musique se succèdent, se croisent et s'entrelacent. Elle noue notamment une collaboration forte avec Julie Brochen qu'elle rencontre alors que celle-ci est encore sur les bancs de l'école, au Conservatoire⁷⁶ : elle assure depuis la direction musicale de la plupart de ses spectacles.

La transmission occupe une place centrale dans sa carrière et dans sa vie. Elle enseigne le chant à Mudra aux côtés de Béjart, mais aussi à des chanteurs, des acteurs et des psychanalystes de l'école Jung. Elle a donné des stages au CNSAD, à l'ENSATT (du temps où l'on parlait plutôt de l'école de la Rue Blanche) et à l'ENSAD de Montpellier ; surtout, elle est en charge de la formation vocale des comédiens du TNS depuis le groupe 26 sans interruption. Elle dit s'être formée à la transmission au contact de ces différents publics et souligne : « enseigner à des comédiens reste ce que je préfère : ce sont ceux qui se mettent le plus à nu ». Elle était la femme du défunt Louis-Jacques Rondeleux, professeur de chant pendant de longues années au Conservatoire national d'art dramatique et auteur de plusieurs ouvrages de référence sur le travail vocal⁷⁷.

Françoise Rondeleux est charismatique et captivante, « une des meilleures profs qui soient⁷⁸ », selon Julie Brochen (qui ne cache pas sa partialité). En entretien, une élève du groupe 43 la décrit comme un « exemple vivant de ce que c'est qu'à soixante-seize ans d'être quelqu'un de complètement radieux ». Elle déclare : « c'est une source d'inspiration pour les actrices » (D., TNS, groupe 43). En novembre 2013, c'est ma première visite au TNS : j'assiste au second stage de chant du groupe 42. À cette occasion, je la sollicite pour un entretien : elle me propose de la rejoindre au Rouget-de-Lille, restaurant situé à deux pas du TNS où elle a ses entrées. Un peu plus d'un an plus tard, en décembre 2014, la situation est identique (elle donne stage au élèves acteurs du groupe 42) : je la sollicite à nouveau pour d'autres questions.

N.B. : Françoise Rondeleux a refusé que j'enregistre ces deux entretiens. J'ai donc pris des notes à la main que j'ai ensuite retranscrites. De légères modifications se sont donc nécessairement glissées dans ce processus de réécriture. J'ai choisi de ne pas faire figurer mes questions dans ce texte mais de livrer une synthèse des réflexions soulevées par la pédagogue.

Vendredi 15 novembre 2013, Restaurant Le Rouget-de-Lille, Strasbourg

Durée : 00h30

Un travail d'abord individuel

Je fais avant tout un travail individuel.

Le chant au TNS est un enseignement qui permet d'avancer sur le chemin de l'être et de l'identité et pas seulement à acquérir des trucs techniques. Pour ceux qui ont déjà une pratique vocale en arrivant, il s'agit même d'enlever, de nettoyer.

Mon objectif pédagogique avec les élèves comédiens est de libérer une identité vocale et de la développer. Techniquement, je les aide à développer à la fois les résonances de tête et les graves. Pour qu'une voix sonne, il faut les deux. Je travaille peu avec la voix parlée car passer par la voix chantée me semble un chemin primordial et plus efficace. Parfois je fais le chemin entre voix parlée et

⁷⁶ Voir « Entretien avec Julie Brochen », Livret des annexes, p. 81-100.

⁷⁷ Louis-Jacques Rondeleux a enseigné au CNSAD de 1975 à 1989. Il est l'auteur de *Trouver sa voix : petit guide pratique de travail vocal* (éditions du Seuil, Paris, 1977), guide de travail progressif et méthodique pour qui voudrait travailler sa voix.

⁷⁸ Voir « Entretien avec Julie Brochen », *Ibid.*

voix chantée, avec ceux qui ne font pas seuls le lien. Avec l'entraînement, on amplifie ce qui a été compris. Je travaille aussi sur les voyelles : c'est très important pour la langue française de faire sonner les voyelles.

Faire travailler une personne permet à la fois de mettre en évidence des problématiques propres à la personne et de souligner la nécessité d'avoir de l'autonomie. Dans la pratique du chant, la personne est mise en question : son passé, ses limites, ses envies. Les problèmes de justesse, de rythme, je ne les pointe pas forcément tout de suite : il ne faut pas que l'élève soit noyé avec ça. S'il fait le chemin, ça arrivera tout seul. C'est comme accoucher de soi-même.

Stratégies pédagogiques

Quand je fais des groupes de travail, notamment pour des chants choraux, certains choix ont une fonction assouplissante : je vais mettre une élève qui a une voix de mezzo avec le pupitre des sopranes pour qu'elle travaille ses aigus. Dans le chœur, je considère chaque personne et chaque voix. Quand j'ai travaillé avec Julie Brochen sur ses spectacles, j'ai commencé à travailler sur le chœur ; aujourd'hui, dans mon enseignement je travaille aussi à partir du chant choral. Avant j'en aurais été incapable mais aujourd'hui je remarque que ça apporte autre chose.

L'utilisation du chant classique que je fais est complètement folle : il s'agit de faire accoucher des gens qui seraient castrés. Avec le chant classique, on va absolument dans une forme contraire à la nature. Et à l'intérieur de cela, il faut trouver comment mettre de la vie. J'apporte des contraintes pour les former à ça : ça sera la même chose avec les alexandrins. Ce sont des canons dans lesquels il faudra trouver sa liberté.

Dans mon enseignement, j'invite les élèves à utiliser leur corps, à réaliser une gymnastique qui éclaire le phrasé.

Enseigner : praxis et éternel recommencement

Enseigner c'est développer une attention physique aux élèves. Quand il y a un absent, pendant tout un stage par exemple, il sort de mon champ d'attention. Enseigner demande beaucoup, car on prend les tensions des élèves.

Même si j'ai de l'expérience, de la pratique et que les bases du travail restent, c'est toujours nouveau parce que je suis toujours en face de nouvelles personnes et donc de problématiques différentes.

Enseigner dans une école de théâtre et enseigner une discipline artistique de manière générale c'est accepter de ne pas savoir. On échappe à toute routine, et à chaque fois que je retourne au TNS je me demande : « qu'est-ce qui va se passer ? ».

Structures et circulations : le TNS

La forme que j'ai choisie au TNS⁷⁹ marche mais il faut être vigilant. Le travail avec Loïc est bien et efficace car nous sommes complémentaires.

Avec Fernand Simon⁸⁰, il y avait une vraie entente : on n'avait pas besoin de se parler. Avec Marc Proulx⁸¹ ce qui est intéressant c'est que l'on est incroyablement différents mais que ça circule

⁷⁹ Le principe de l'enseignement vocal au TNS est celui d'une succession de stages d'une semaine qui s'étalent au moins sur les deux premières années. Entre ces rencontres intensives, un répétiteur est en charge de faire travailler individuellement les élèves une fois par semaine. Loïc Herr, pianiste, a assuré ce poste pendant plusieurs années.

⁸⁰ Voir « Le comédien, il comprenait plus que le physique - entretiens avec Fernand Simon », Livret des annexes, p. 282-290.

admirablement. Tous les deux, on a une fonction de pilier pour les élèves. Ce que je peux dire sur le TNS, c'est que peu importe le directeur, ça marche. Il y a des vertus propres au TNS, à l'école, à la manière dont elle fonctionne, avec les différentes sections, sa place dans le théâtre, la présence de la troupe, etc.

Jeudi 4 décembre 2014, restaurant Le Rouget-de-Lille, Strasbourg

Durée : 00h30

Des groupes à géométrie variable

Ce n'est jamais la même chose avec les différents groupes parce qu'ils sont uniques. Et en même temps, il y a des constantes : quel que soit le niveau général, il y a toujours dans chaque groupe, des gens à la traîne, des gens qui découvrent ce travail et d'autres qui avaient déjà travaillé la voix mais différemment (donc qui ont souvent des mauvaises habitudes).

La première étape, lors du premier stage, c'est vraiment la rencontre : pendant le premier stage, je prends au moins deux jours pour faire connaissance : c'est-à-dire pour savoir ce qu'ils ont fait, ce qu'ils aiment, ce qu'ils connaissent, ce qu'ils ne connaissent pas. Je les écoute chanter, et je les fais travailler sur du texte parlé. D'abord c'est un travail uniquement individuel. Puis, on travaille sur des bases qui sont le souffle et l'ouverture et pour cela on s'appuie sur des chants simples (classiques, negro spiritual, et chansons aussi). Je choisis de les faire travailler sur d'autres langues que le français ce qui permet d'éviter les tics qui sont des empêchements pour que la voix se place.

Objectifs et amodiations

Le but n'est pas de former et de développer des chanteurs lyriques mais bien de chercher ce qui va leur permettre de trouver et de développer, de laisser s'épanouir leur instrument.

Parfois, des chants sont choisis sur propositions des élèves mais je me laisse toujours le loisir de dire non à leurs propositions. Ils m'apportent leur désir de chant, moi je dis oui si c'est intéressant pour leur progression. Par exemple, une élève ne m'a proposé que des chansons d'hommes alors qu'en fait, elle a une voix de soprane : je l'ai réorientée vers d'autres choses qui la feront bien mieux travailler. Je vérifie que l'élève est apte à chanter la tessiture, et parfois je fais aussi des propositions un petit peu décalées, pour les inviter à aller visiter des limites. Je suis bien sûre prête à ouvrir mon répertoire (surtout contemporain) sur proposition des élèves mais je fais en sorte que les choix rentrent dans la logique de progression vocale de l'élève.

Un travail de longue haleine

Progressivement, se met en place un apprivoisement mutuel qui permet d'aller plus loin. La confiance permet aux élèves de lâcher des choses et de progresser. Ça ne marche pas à tous les coups : il y a des gens que j'ai suivis et dont, en sortant de l'école, je n'identifiais toujours pas la tessiture. Il y a des gens pour qui la voix parlée est placée. Dans ces cas-là le chant est un endroit pour gagner en ouverture et en plaisir. D'autres sont clairement limités dans leur voix parlée.

À un moment, il faut qu'il y ait la possibilité d'un travail personnel et pas seulement la becquée. S'ils ne travaillent pas seuls, on est limités.

⁸¹ Voir « Comment rester en chemin - entretien n° 1 avec Marc Proulx » et « D'être une bête différente, ça permet de délocaliser les acteurs – entretien n° 2 avec Marc Proulx », Livret des annexes, p. 206-226.

Parfois, je vais voir des anciens élèves jouer et je constate que leur voix continue de se développer. Parfois c'est l'inverse. Je sais que certains continuent à s'entraîner. D'autres non. Le fétichisme du son c'est pas mieux ! Il est arrivé une fois qu'un élève en sortant du TNS se présente et entre au conservatoire de musique de Paris en tant que chanteur. Le travail avait éveillé ce désir.

« Il faut lever les inhibitions » - entretien avec André Litolff

André Litolff a un parcours de formation classique pour un musicien : il suit toutes les étapes du cursus de pianiste au conservatoire national de musique de Strasbourg. Tout juste diplômé, il commence à enseigner dans cette même institution. Mais cette voie ne lui convient pas et la tentation du théâtre rôde dans les couloirs : à l'époque école du TNS et conservatoire de musique occupent le même bâtiment. Le jeune André Litolff rencontre donc Jean-Pierre Vincent et toute son équipe mais aussi les figures marquantes d'André Engel, de Klaus Michael Grüber : « des gens que l'on ne peut pas croiser tous les jours ! ». Il est mis à contribution pour *La Mère* de Brecht mis en scène par Vincent dont il interprète la musique. « C'est comme ça que le virus du théâtre m'a contaminé », plaisante-t-il.

En 1979, il cesse définitivement d'enseigner la musique au conservatoire et se consacre entièrement au théâtre. On fait appel à lui pour la composition et l'interprétation de musiques de scène (il collabore, entre autres avec André Engel, Robert Gironès, Dominique Pitoiset, Christian Peythieu, Michel Didym) ainsi que pour la formation vocale et musicale des acteurs (il enseigne à la fois le piano et le chant choral). Il suit le metteur en scène Dominique Pitoiset à Rennes, puis à Dijon. Ce dernier sollicite André Litolff quand il prend la direction de l'ESTBA. « Je fais parti des piliers de cette école », déclare-t-il. Professeur permanent, il prend en charge le travail de la voix chantée, tandis que sa collègue, Sonia Nedelec, s'occupe de la voix parlée. Lors de mon second séjour d'observation à l'ESTBA en janvier 2014, je le sollicite pour un entretien : nous nous retrouvons à l'issue de l'un de ses cours et je l'interroge, riche du travail que j'ai déjà observé, sur son parcours et son engagement pédagogique auprès des acteurs.

André Litolff est décédé en octobre 2015 à l'âge de soixante-cinq ans.

Vendredi 17 janvier 2014, ESTBA, Bordeaux

Durée : 00h50

Quels sont vos objectifs pédagogiques dans la transmission du chant choral ?

D'abord qu'ils entendent. Parce qu'il y en a qui n'ont pas beaucoup chanté, ou qui ont des inhibitions parce qu'on leur a dit, « tu chantes faux, tais toi ! » et ça suffit des fois pour bloquer quelqu'un. J'ai fait travailler des comédiens et des comédiennes aguerris qui avaient joué des rôles immenses et quand il s'agissait de chanter trois notes, ils étaient morts de peur ! Parce que la voix chantée, je ne sais pas si ça touche à plus d'intimité chez les gens, en tous cas, il y en a que ça terrorise. Donc il faut déjà lever les inhibitions, et chez certains il y a du boulot !

Dans le groupe des filles moins, parce qu'en général les filles chantent mieux que les garçons. Il y a des gens, parmi les garçons, qui ont des problèmes d'intonation : par exemple, quand je leur donne une note, ils l'entendent correctement, mais quand ils essayent de chanter cette note, ils en chantent une autre. Il y a un travail là-dessus à faire au début. Là, ça fait un trimestre que l'on travaille et il y en a pour qui ça n'est pas acquis encore. Il faut que la relation entre l'oreille et l'appareil phonatoire se fasse correctement et des fois, ça met plusieurs mois ou un an.

J'ai vu qu'ils avaient des partitions. Est-ce que les élèves lisent la musique ? Est-ce que vous leur apportez des bases de solfège ?

Il y en a quelques uns qui lisent la musique : dans ce groupe, plus qu'au précédent. Il y en a la moitié qui sait lire la musique et joue d'un instrument. Je donne des cours de piano à quatre d'entre eux. C'est une nouveauté pour cette promotion. Une autre élève joue du violon, un garçon fait de la trompette.

Mais de toutes façons, même dans les groupes où quasiment personne ne sait lire la musique, je leur donne systématiquement les partitions : pour que même graphiquement, ils puissent se repérer. Au début, il y en a qui chantent une mélodie qui monte et ils sont persuadés que ça descend par exemple. Au moins ça leur fait un contact matériel avec l'écriture musicale. Peu à peu, ils apprennent à identifier les notes, mais je ne passe pas de temps à leur enseigner le solfège.

Le but de tout ça, c'est d'assouplir leur voix et de faire qu'elle s'élargisse. Ce n'est pas pour rien que je fais un échauffement vocal assez conséquent, et ça on le fait à chaque fois, cinquante minutes au moins : peu à peu, on gagne une note, deux notes, trois notes dans l'aigu et dans le grave. La voix s'élargit et elle est mieux timbrée au fur et à mesure du travail. En fait, ce temps-là n'est pas vraiment un échauffement mais un entraînement technique : au bout de quelques vocalises la voix est chauffée, après on l'entraîne.

Est-ce que vous les poussez à pratiquer pour eux-mêmes cet entraînement ?

Oui, tout à fait. Mais c'est plus Sonia [Nedelec]⁸², ma collègue, qui leur donne des exercices individuels. Moi, dans la mesure où l'on chante à plusieurs voix c'est moins évident. Et dans le cadre de mes cours, ils ont déjà une pratique régulière, hebdomadaire, pendant trois ans.

Vous envisagez votre discipline à la fois dans une perspective technique et dans une perspective d'interprétation ?

Bien sûr. Il ne faut pas séparer les deux selon moi. Avec les groupes précédents (et je vais le faire aussi avec eux), on a travaillé des chansons individuellement puis ils ont fait un concert en public. Et puis en plus, il y a plein de musiques qui les intéressent, dans tous les styles. Je fais attention à ce que l'on travaille des styles différents, dans des langues différentes aussi, ça j'y tiens beaucoup. Les années passées, on est arrivés à chanter dans six langues différentes (en anglais, en allemand, en italienne, en espagnol, en latin, en français (!), en russe).

Est-ce que cela vous arrive de collaborer avec d'autres intervenants, notamment lors des ateliers d'interprétation de l'après-midi ?

Oui bien sûr ! Moi de toute façon je veille, même s'il n'y a pas d'incidence directe dans le travail, à faire des liens. Parfois, c'est plus directement lié : par exemple quand Catherine Marnas était venue intervenir sur le premier groupe, elle travaillait sur Brecht et j'avais composé des chœurs pour son travail.

⁸² Sonia Nedelec est chargée du « travail vocal individuel » tandis qu'André Litolff est responsable du « travail vocal choral ». Comme mentionné plus haut, cette division du travail sur la voix recoupe la distinction entre « travail de la voix parlée » et « travail de la voix chantée ». Depuis le départ d'André Litolff, Sonia Nedelec prend en charge ces deux contextes.

Cela vous arrive-t-il d'aller assister à d'autres cours ? De circuler pour aller les voir travailler dans d'autres contextes ?

Oui bien sûr. Là-dessus, on est tous d'accord : on s'est consultés avant bien sûr, mais on peut aller assister aux cours des collègues, sans problème.

Avez-vous constaté une transformation de votre enseignement au fil du temps et au contact des élèves ?

Entre le moment où j'ai commencé à travailler à l'école du TNS et maintenant, il y a énormément de choses que j'ai transformées ou ajoutées à ma pratique. Ce sont surtout des choses de technique vocale. Ce réajustement est quasiment permanent car d'une semaine à l'autre je fais quasiment toujours des choses que je n'avais jamais faites auparavant. Les choses se transforment parce que d'abord, les groupes en face ne sont pas les mêmes ; il y a certaines choses que je juge incomplètes donc je les enrichis de nouveaux éléments, et il y a aussi des choses que je laisse tomber, parce qu'elles font doublon.

Est-ce que votre enseignement se transforme en fonction des établissements et de leurs directions pédagogiques ?

En général, les demandes des directeurs étaient vraiment précises : de composer des chants, des chœurs pour une production par exemple. Moi je ne suis pas chanteur, je fais chanter les autres ! Je suis pianiste et compositeur. Donc s'il y a besoin de composer de la musique, je le fais volontiers, pour nourrir le travail.

Pour ce qui est de la technique, pédagogiquement, on nous laisse totalement libres. Simplement, la demande qui a été faite depuis deux ou trois ans, c'est le travail de la voix parlée par rapport au chant, notamment parce que certains metteurs en scène font hurler les comédiens dans certaines scènes violentes : ils leur en demandent trop parfois, donc si les comédiens ne maîtrisent pas leur voix ils peuvent se faire mal. Surtout qu'une scène d'engueulade ne dure souvent pas trois heures d'affilée ; mais quand on répète et que l'on y passe l'après-midi, ça devient problématique. Donc parfois, il y a des comédiens qui sortent complètement aphones. Par rapport à ça, c'est un peu les metteurs en scène qui sont inconséquents : ils nous disent, « les élèves ne savent pas faire porter leur voix » ! Mais, même s'ils ont la voix bien placée, il y a des limites... On n'a pas une gorge en béton armé ! C'est de la matière vivante. Donc des fois, il faut faire des ajustements !

C'est en grande partie pour ça que nous avons ajouté le travail de la voix parlée pour les élèves. La demande avait déjà été faite auparavant : moi je travaillais aussi sur des chœurs parlés. Mais apparemment c'était insuffisant : pas dans la quantité de travail, mais dans l'orientation de l'enseignement. Sonia du coup met l'accent sur des choses que moi je n'ai pas le temps de traiter. On travaille étroitement en lien tous les deux : les « cas » qui posent problème, elle vient écouter dans mon cours et moi je viens écouter chez elle. Il y a une équipe de professeurs permanents qui est assez importante. Et en plus, on se consulte sans arrêt. On n'arrive pas là pour faire nos cours puis on disparaît : on a des réunions, on parle.

Utilisez-vous l'improvisation dans votre enseignement ?

Non. Même ceux qui jouent d'un instrument et savent lire les notes n'ont pas les moyens musicalement d'improviser (avec leur instrument et vocalement). C'est une chose à laquelle je ne suis

pas arrivé avec les groupes que j'ai eus pour l'instant. Donc je suis forcément tenu à cette rigueur de la partition. Mais il me semble que quand on travaille un texte théâtral, il y a la même rigueur.

Un de vos objectifs pédagogiques est-il que les élèves soient à même de chanter dans une production théâtrale si on le leur demande ?

Bien sûr : un des objectifs est aussi que les élèves puissent chanter dans une production. De toute façon, ça se vérifie tout de suite : les élèves qui sortent, dans les castings qu'ils passent on leur demande très souvent de chanter une chanson. Il y a une des anciennes élèves qui a fait l'audition chez Bob Wilson et on lui a demandé de préparer deux chansons. Il faut non seulement qu'ils l'aient déjà fait mais aussi qu'ils aient des choses prêtes. Pour qu'au cas où ils ont une demande pour un casting ils n'aient pas à bâcler quelque chose en deux ou trois jours. Il y en a même un, Tim, qui a été engagé dans des comédies musicales. Non seulement c'est un bon comédien mais musicalement, il avait un très bon niveau : on lui a demandé de chanter, de danser, de jouer de la guitare et de faire des claquettes ! Et il sait faire tout ça. Mais ça, c'est une exception.

Observez-vous un appétit grandissant des élèves pour ces autres arts ? Une attitude différente vis-à-vis de cet apprentissage ?

Par rapport au chant, je n'ai jamais eu vraiment à me poser la question parce qu'ils arrivent vraiment avec un plaisir de chanter. Je n'ai jamais eu l'impression de les forcer. Ils savent très bien que dans leur métier de comédien ils auront besoin très fréquemment d'une culture vocale et du fait de chanter.

Vous avez fait partie à plusieurs reprises de l'équipe du concours, notamment à l'étape du stage. Qu'est-ce que vous regardez chez les postulants ?

À ce moment-là, je ne peux pas reprocher à quelqu'un de chanter faux ! Je regarde avant tout l'attitude qu'ils ont dans le groupe et seuls, le pouvoir qu'ils ont de se concentrer ou pas.

Il y a en a, au début, j'ai vraiment douté : ils n'avaient pas plus de concentration que des gamins de huit neuf ans. On a trois ans pour apprendre ça aussi : c'est capital.

Avez-vous d'autres choses à dire ?

Je ne me suis jamais lassé de faire ce travail. Le système du conservatoire de musique ne m'allait pas : tout est basé sur la compétition. On a l'impression d'entraîner des footballeurs. Parce qu'il y a tout une quantité de choses que l'on n'a pas le temps de faire : il faut préparer les élèves constamment à l'examen suivant, au concours suivant, etc. C'est une course d'obstacles. Et au bout d'un moment, j'en ai eu marre. Et puis, ce sont des fonctionnaires : des bons musiciens qui étaient dans l'orchestre philharmonique mais qui faisaient de la musique comme j'aurais fait de la menuiserie. Et non en fait, je crois que je l'aurais fait avec plus de passion je crois !

Ça, je ne l'ai jamais senti dans les écoles de théâtre. C'est très important : c'est ce que l'on souhaiterait à tout le monde. Que tout le monde soit animé par la passion de faire ce qu'il fait.

« Tous dans le bac à sable ! » - entretien avec Anne Fischer

Anne Fischer a suivi une formation d'organiste au conservatoire international de musique de Genève. Elle a également suivi des études de pédagogie musicale à l'institut de rythmique Jacques-Dalcroze. Sa rencontre avec des gens de théâtre la conduit à utiliser ses compétences musicales pour accompagner les acteurs sur des productions théâtrales et parfois même à en composer la musique : elle travaille sur de nombreux spectacles mis en scène entre autres par Georges Lavaudant, Dominique Pitoiset, Mathias Langhoff, Patrick Pineau et Marc Paquien.

Parallèlement, elle mène une recherche personnelle sur la physicalité : elle pratique le qi-gong, le tai-chi et la technique Alexander. Elle décide d'approfondir sa maîtrise de cette dernière en suivant une formation diplômante de professeur de technique Alexander tout en poursuivant sa carrière dans le milieu artistique.

Ces dernières années, elle est intervenue dans plusieurs écoles nationales supérieures d'art dramatique : au TNS, à l'ERAC et au CNSAD pour des stages ou des ateliers-spectacles et à l'ENSATT, à l'ESAD, l'ENSAD de Montpellier et l'ESTBA pour des interventions plus régulières. Elle définit sa démarche comme « totalement intuitive » : dans cet entretien, qu'elle m'accorde en novembre 2014 alors qu'elle donne un stage à l'ENSATT auprès des élèves de la promotion 75, elle revient sur la construction de son enseignement à partir de ses diverses pratiques et sur son expérience de la transmission auprès des acteurs.

Jeudi 20 novembre 2014, boulangerie à côté de l'ENSATT, Lyon

Durée : 1h35

Quand je donne un cours, je ne prépare rien. Ça veut dire que je pars dans le vide. Alors, évidemment, je sais ce que je veux travailler avec les élèves : les musiques que je vais utiliser par exemple. Mais tout le reste, je le fais à partir d'eux. De mon côté, je me vide pour être le plus disponible possible avant de venir et souvent, je me dis « faudrait préparer, faudrait préparer » ; mais quand je suis avec eux je me dis : « à quoi bon, ça n'a pas de sens de préparer les trucs qu'ensuite je regarderai puis je dirai on va faire ça on va faire ci ». C'est autre chose, le principe même de cette démarche c'est autre chose.

Par rapport à la voix comme de façon plus générale, quels sont les grands principes qui structurent ton travail pédagogique ?

Comme je le leur ai dit tout à l'heure, la voix leur montre cette façon de développer de façon consciente une intention légère et précise à ce que fait le corps dans sa globalité. La voix montre concrètement que quand on est plus dans cette globalité, quelque chose se passe de totalement différent que quand on est dans la volonté de faire.

En fait, c'est une stratégie d'approche très concrète pour apprendre le lâcher prise. Le lâcher prise ça reste évidemment complètement évanescant, on parle de ça, puis nous on en parle, puis tout le monde s'en fout parce qu'on ne sait pas à quoi ça fait allusion, mais ça, c'est très concret.

La voix devient un indicateur pour l'interprète, à partir duquel il peut se construire ses propres repères...

Oui, parce que les mêmes, ils comprennent. Ils entendent d'un coup, ils sont comme ça ils disent : « oh lala ». Ils n'avaient même pas l'intention d'avoir une voix qui soit trois fois plus ample que ce qu'ils venaient de faire quinze seconde avant. Donc ils sont surpris eux-mêmes et là ils comprennent

que ce n'est pas en voulant faire quelque chose que ça se passe mieux mais c'est en étant plus dans le corps en entier.

Dans les programmes des écoles supérieures d'art dramatique, on parle beaucoup des « fondamentaux » de l'art de l'acteur. Qu'est-ce que ce terme t'évoque et dans quelle mesure ton enseignement donne-t-il des outils aux élèves pour les développer ?

Je crois que je leur donne des outils pour justement savoir tout le temps retourner à eux-mêmes et ne pas être dans le cérébral. Alors, évidemment vous allez me dire « c'est pas assez » ! C'est toute une construction : ça veut dire que c'est aussi tout un changement de pensée. Parce qu'on pense que parce qu'on a une belle intention de très bien faire on va bien y arriver, mais ce n'est pas du tout comme ça que ça se passe. Moins on est dans l'intention de bien faire et mieux les choses se passent. C'est la définition du lâcher prise. Après, ça, ça se construit de façon psycho-physique avec la pensée qui guide le corps. Et le corps va aussi transformer la pensée et lui donner plus de liberté. C'est cette interaction entre la pensée et le corps qui est constante et qui fait que petit à petit on va comprendre par une série d'expérimentations qu'effectivement on n'a pas besoin de passer par cette volonté de faire et surtout pas par cette preuve physique de la tension musculaire. « Ah oui là j'ai senti j'ai bien travaillé ». Ce qui en fait est une tension et non pas du lâcher prise.

Dans ton travail, j'ai pu noter une absence de « technique » alors que pourtant, elle est partout. À certains moments les élèves font des choses vocalement très difficiles (en terme de hauteur par exemple) mais cela passe par un autre biais...

Oui. Parce qu'en fait, on ne peut pas mettre son corps aux ordres ; on peut toujours dire « rentre le ventre pour soutenir ta voix » mais le soutien de la voix ce n'est pas le ventre qui rentre, c'est beaucoup plus global que ça, et si on attire l'attention de l'étudiant sur une partie en particulier, il va se sur-tendre à cet endroit-là et surtout il va oublier tout le reste et il va être dans le labeur. Son imaginaire va être préoccupé par ça et il va se battre toujours pour avoir plus de liberté sans y arriver.

Tu leur proposes d'aborder plusieurs styles musicaux, plusieurs langues : pourquoi ce choix d'un répertoire hétéroclite ?

À vrai dire ça, je me suis demandée pourquoi je faisais ça. Parce que je vois que souvent dans les écoles de théâtre, ils leur font chanter plutôt des airs d'opéra, ou bien des airs de « chanteurs de variétés ». Je crois que ce qui m'intéresse plus dans la chanson populaire c'est qu'il y a quelque chose de plus universel et que souvent dans les « chansons des chanteurs », c'est plus psychologique. Et ça m'intéresse beaucoup moins : la psychologie ou l'état d'âme. Ce qui m'intéresse plus, c'est la couleur, la façon de regarder l'univers : c'est ça qui m'intéresse dans les chants populaires et c'est ça que je trouve important aussi pour les comédiens : c'est rentrer dans des visions de l'humanité ou dans des façons de percevoir une réalité. Il faut aussi que ce soit quelque chose qui m'intéresse. Je vais prendre des chants qui les emmènent, qui les portent, qui sont euphorisants et pas plombants.

Tu es intervenue dans plusieurs écoles, mais aussi sur des productions théâtrales : qu'as-tu pu observer sur l'entraînement des acteurs et en particulier sur la voix ?

Quand je vais dans un spectacle, là ça devient très pragmatique. Ça veut dire que mon rôle, c'est que le comédien arrive avec bonheur à faire ce qu'il a à faire. Donc là, je ne lui explique plus rien au

comédien, je ne fais que le guider, je l’emmène. Moi j’ai des comédiens qui ne sont même pas venus. Que je devais faire chanter et qui ne sont jamais venus travailler avec moi.

Parce qu’ils ont eu peur ?

Parce que ça les emmerde les comédiens ! Ils doivent chanter, ils détestent ça. Par exemple, j’avais [Éric] Elmosnino, qui est un comédien très connu. Il devait, dans un spectacle à l’Odéon, chanter un tango ; et je devais lui faire travailler ce tango. Moi je lui ai aménagé des cassettes, je lui ai tout fait, je lui ai envoyé etc. Il ne les a même pas écoutées. Je lui ai donné des rendez-vous : il n’est pas venu.

Moi, je les connais les comédiens, je m’en fous. J’ai bien vu que ça le faisait chier. Et il y a bien eu un moment où, sur le plateau, il a fallu qu’il chante son tango. Donc je suis venue aux répétitions, je lui ai rien dit (j’insiste pas dans ces cas-là, s’ils ne viennent pas, je les laisse tranquille). Et je suis montée sur scène avec lui et j’ai dit : « on va le faire ensemble ». Et au bout de trois fois, il le savait...

Ça veut dire que si j’arrive sur un spectacle, c’est pas du tout la même chose : je m’adapte au comédien tel qu’il est.

Qu’est-ce que ce serait, pour toi, un corps et une voix d’acteur ?

Je ne peux pas répondre à ça : pour moi, ça n’a pas de sens parce qu’il y a des acteurs merveilleux dans toutes les formes de corps et avec toutes les sortes de voix. Je veux dire, il n’y a pas de formatage... Moi, je travaille comme ça : à chercher une espèce de capacité d’attention à ce qu’on fait... Mais j’ai travaillé avec des acteurs qui picolent, qui sont saouls vingt-quatre heures sur vingt-quatre et qui sont merveilleux... Par rapport à ça, il n’y a absolument aucun formatage possible.

Est-ce qu’il y aurait des qualités de corps ? Des qualités de voix qu’on pourrait nommer ?

Non je refuse de répondre à ça parce que ça va donner une norme et les normes ne m’intéressent pas.

Pour toi, le chant est à la fois le cœur de ta pratique et un prétexte pour toucher à d’autres sujets ?

Oui : c’est ma pratique parce que j’en ai fait, parce que j’aime ça, parce que j’aime travailler ça avec les gens... Mais dans la vie, il y a dix millions de choses intéressantes. Il y a des gens qui chantent merveilleusement bien, qui m’ennuient profondément et d’autres qui chantent comme des casseroles et que j’adore.

Dans ton enseignement tu utilises énormément le piano comme une espèce de partenaire entre l’élève et toi...

Au point même que la directrice de l’école Alexander dans laquelle j’ai fait mes études, m’a proposé de venir faire chanter les étudiants Alexander et j’ai refusé parce que je n’avais pas de piano...

Le fait de toujours soutenir la voix avec le piano me permet tout le temps de parler d’autre chose. Le piano guide, et moi, je parle tout le temps d’autre chose que de la voix ; j’envoie toujours ailleurs pour que les personnes ne soient jamais en train de vouloir chanter ou en train de vouloir bien faire ceci ou cela. Si je n’ai pas de piano je suis obligée d’expliquer les choses. Et de donner des exemples, après, avant...

Le piano représenterait-il la technique ?

Non, le piano n'est pas la technique ; mais il soutient la voix tout le temps et il empêche la peur du vide. D'une certaine façon, il dit à la voix où aller : parce que je transpose dans tous les tons. Ça, c'est très important pour l'oreille, pour qu'elle devienne fine. La transposition, c'est important pour n'importe quel musicien. Et ça, si j'avais pas de piano je ne pourrais pas le faire. Où il faudrait tout le temps que je chante et qu'ils répètent après ce serait extraordinairement fastidieux, et il n'y aurait pas cette espèce de rythme et d'élan qu'il y a dans mes cours et qui est si important : qui empêche de penser justement, qui fait qu'on est toujours embarqué par l'imaginaire par le fait de faire quelque chose ensemble. C'est toujours autre chose qui est moteur.

Est-ce aussi pour cette raison que tu changes le rythme des phrases ? Que tu fais chanter une phrase musicale sur plusieurs tonalités avant de signaler aux élèves que c'était une partie d'un chant ?

Oui, et ça fait, qu'en fait, ils apprennent... Par exemple le chant que je leur apprend là, c'est un chant très difficile : il y a énormément de texte. Et ils vont le faire de façon très rapide dans trois semaines. Si j'appréhendais ça d'une façon classique, ce serait une prise de tête du début jusqu'à la fin.

Tu ne passes donc jamais par un vocabulaire technique et des outils comme la partition ?

Non, je n'utilise pas la partition, parce que la partition fait qu'on est tendu sur elle, que la mémoire ne travaille plus. La preuve, c'est toujours moi qui ne sait pas les textes ! Parce que, du coup, mon cerveau est paresseux : il lit tout le temps donc il n'engrange pas. Et eux, non seulement, ils engrangent parce qu'ils mémorisent les textes : parce qu'on les répète mais aussi parce qu'ils les mémorisent pas seulement au niveau mental mais avec le corps, avec le mouvement, avec les déplacements dans l'espace. Et ça, c'est très important, parce que ça donne une mémoire plus profonde.

Une mémoire polyvalente, une mémoire globale en fait. Parce que j'en reviens toujours à la même chose, à la globalité. Ce que des tonnes de gens ont découvert au début du XXe siècle. Des gens comme Dalcroze, Alexander, Isadora Duncan : ils découvraient la globalité, le corps, l'âme, l'esprit tout ensemble. Puis maintenant on est là, à de nouveau dissocier beaucoup. Enfin pas tout le monde bien entendu, il y a des gens qui travaillent avec ça. Mais ça devrait être une évidence. Tout le monde devrait travailler avec ça.

Personnellement j'ai tendance à m'insurger un peu contre ces choses qu'ils font dans les conservatoires en France où ils obligent les gens à faire des années de solfège. C'est des façons de voir les choses... Quand ils donnent des cours d'une demi-heure ou de vingt minutes et qu'ils veulent que leurs élèves sachent lire, etc. Ça n'a musicalement pas grand sens en fait. Et puis c'est des sacrés rejets sociaux aussi : ça fait que ne tiennent le coup dans ces conservatoires souvent que des gens qui sont issus de milieux favorisés.

Enfin la musique, c'est vivant : moi j'avais commencée la musique en France et quand je suis partie en Suisse pour faire mes études à l'Institut Dalcroze et que je suis allée en orgue au conservatoire de Genève (qui est aussi un conservatoire international), je me souviens toujours du choc que j'ai eu quand je suis rentrée dans la salle pour passer le concours d'entrée et que le jury m'a souri et m'a dit bonjour. Je me suis dit « oulaaaa, c'est la crème ici ». Je me souviens que ma fille qui faisait de la harpe au conservatoire du Xe [arrondissement de Paris], le premier petit examen qu'elle a

passé, elle devait avoir onze ans, elle est sortie de son examen et elle m'a dit : « qu'est ce qu'ils ont maman les gens, on dirait qu'ils sont malades ». Ils font tous systématiquement la gueule...

La pédagogie c'est aussi ça, c'est rendre les choses accessibles à tout le monde. D'ailleurs dans le métier, j'ai un peu cette réputation de... Quand quelqu'un ne veut particulièrement pas chanter ou chante particulièrement mal, on va l'envoyer chez moi ! Parce que moi, ça ne me fait pas peur. Ça m'intéresse justement de rendre ça accessible à quelqu'un que ça rebute et sans vouloir l'obliger : je ne veux pas obliger les gens à chanter.

La performance, à moins qu'elle ne soit chargée d'humanité, j'y suis totalement indifférente. Parce que moi aussi je me sens peut être plus comédienne initialement. En tout cas, je suis vraiment entre les deux. Je suis vraiment entre les deux, je ne peux pas... oui, je suis entre les deux.

Le monde de la musique et celui du théâtre sont deux univers différents, à plusieurs niveaux...

La différence la plus grande, c'est que la musique est une discipline. Le théâtre peut ne pas l'être. Il peut l'être ou il peut ne pas l'être. Il y a des comédiens qui n'ont pas forcément de discipline. Il y en a qui boivent des coups, qui sortent, qui font rien du tout et qui sont très bons. Alors qu'un musicien qui ne joue jamais ou qui ne travaille pas... C'est comme la danse : si on ne s'entraîne pas, le muscle s'endort enfin ça ne s'en va pas complètement mais ça se voit et s'entend.

Pour toi, il n'y a rien chez le comédien qui s'entraîne ?

Si, on peut entraîner des tas de choses chez le comédien bien sûr. Mais après c'est un peu son choix : il choisit ce qu'il fait, comment il se prépare ou s'entraîne. Avant un spectacle, il va y avoir un comédien qui va faire des pompes, il va y en avoir un autre qui va faire de la méditation, il va y en avoir un troisième qui va aller faire de la course à pied, un autre qui va tchatcher comme un malade jusqu'au moment de rentrer en scène, un autre... On les voit, ce n'est pas du tout les mêmes fonctionnements. Il y en a qui ne parlent plus, il y en a qui s'agitent jusqu'au dernier moment et qui ne sont pas du tout les plus mauvais comédiens : ça n'a rien à voir.

Le travail d'échauffement que tu proposes au tout début du cours, c'est un travail qu'ils peuvent reprendre pour eux en tant qu'entraînement ?

S'ils le choisissent. Mais ils peuvent aussi l'oublier très vite, ou ils peuvent s'en souvenir.

Je croise des gens avec qui j'ai travaillé (j'ai toujours des très bons contacts avec les gens avec qui j'ai travaillé) et je les vois, ils sont très contents, ils viennent me parler. Mais souvent ils me disent : « ah madame Fischer, je fais ci, je fais ça... » Mais c'est leurs trucs à eux. Qu'ils ont découvert à l'occasion du travail qu'ils on fait avec moi mais... Il y a une élève de l'année dernière qui m'a dit hier : « avant de rentrer en scène, je chante toujours *Ederlezi*, parce que dans ce chant, j'avais trouvé l'enracinement ».

Après, c'est chacun son histoire. D'ailleurs c'est étonnant parce que des fois, c'est une seule phrase qu'on nous a dit à un moment donné qu'on a entendue ou pas, et qui peut avoir une résonance très profonde, trente ans plus tard. C'est pas du tout la quantité d'heures : des fois une phrase, un geste... C'est surprenant comment ça peut fonctionner. Moi je sais que bien sûr eu des tonnes d'heures d'enseignement : mais une ou deux personnes m'ont vraiment appris quelque chose d'important. Me semble-t-il.

Tu dirais donc que le temps est un facteur très important dans la formation du comédien ?

Le temps et puis la façon dont on est ouvert à ce qui se passe autour.

Relativement à l'endroit de lâcher prise vers où tu guides les comédiens, comment peuvent-ils se réapproprier et prendre possession de ce travail, de ce parcours ?

Je ne sais pas... Moi, je les guide pendant les trois semaines où je suis là et après... Je leur dit toujours : « t'as des questions à poser ? » et j'essaye de leur donner le maximum de ce que je peux. Après c'est à eux de... C'est le parcours de tous les artistes... Chacun intègre les infos qu'on lui donne à sa propre recherche de quelque chose. C'est important que ce soit la démarche de chacun.

Comment ne pas devenir un simple exécutant ? Comment garder sa liberté, comment en même temps dire : « j'écoute ce qu'il me dit » et en même temps... Ne pas essayer de se contraindre et de perdre sa liberté pour soi-disant faire plaisir à la personne en face.

Ce que tu décris se rapporterait à l'apprentissage d'une attitude d'acteur : plus qu'une technique il s'agirait de transmettre une attitude face au travail ?

Après, ça correspond quand même à une technique parce que c'est comment s'apercevoir quand on commence à se tendre et à aller contre soi.

En assistant au travail, j'ai observé que plus les élèves sont alignés, plus la voix va toucher à quelque chose qui est de l'ordre de l'intimité. Cela met les gens dans un endroit qui est plus lié à leur personne, plus lié à leur « être » dénué de masque.

Ah la voix c'est terrible ! On peut mortifier les gens très rapidement avec la voix. On peut les faire pleurer au bout de trente secondes. C'est épouvantable ! C'est pour ça qu'il faut faire très attention avec la voix. D'ailleurs j'ai déjà eu des élèves à l'ENSATT, par exemple une fille l'année dernière qui était venue à son cours individuel, on a chanté, c'était super et quand on avait fini, j'ai dit « c'est super ». Elle m'a regardée comme ça (*elle mime un regard ébahi*). Et je lui dis : « qu'est ce qu'il y a, qu'est ce que je te dis d'étrange ? » Et elle me dit : « c'est la première fois que je viens à un cours de chant et que je ne pleure pas ». Ça veut dire que ça faisait plus d'un an....

Une des élèves m'a dit la même chose tout à l'heure...

Bref. Sans commentaire.

Est-ce que le fait que l'on travaille sur la voix chantée change quelque chose à cela ?

Ah oui bien sûr. On est dans une zone de fragilité dans la voix chantée qui est extrême : on est dans un état de nudité. C'est pour ça que c'est extrêmement important que la personne qu'on a en face de nous soit tout le temps en train de nous donner de la dignité, de la confiance en nous, et pas l'inverse... Parce que rien n'est plus rapide que de démolir quelqu'un qui est nu. Si l'on dit à quelqu'un : « tu l'entends ton son là, ça ne va pas du tout, pourquoi tu fais ça ? » Et c'est terminé. Moi je m'interdis de porter des jugements, même si j'entends des choses... Je peux analyser mais je m'interdis de porter un jugement.

Tu te contentes d'indiquer quand c'est faux ?

Il n'y a personne qui chante faux. J'ai des fois des gens qui chantent faux. Mais c'est très rare. Les gens qui chantent vraiment faux, c'est rare. Mais j'en ai eu.

Ils n'entendent pas ?

C'est compliqué de savoir pourquoi. Alors, à ce moment là, je fais l'inverse. Je dis fais-moi « maahaha » à la hauteur que tu veux et je répète au piano. C'est lui qui me guide. Je lui fais entendre que je joue quelque chose qui est pareil à ce qu'il fait. Ce qui est important souvent, c'est de l'accompagner dans son chemin, et souvent j'ai eu des gens comme ça qui chantaient tout le temps après ! Ça tombe sous le sens ça : c'est le b.a.-ba de la pédagogie. La voix étant par définition, ce qui sort de nous si je dis à quelqu'un : « mais qu'est ce que t'as avec ta voix ? » Ça veut dire : « qu'est ce qu'il y a avec toi »...

Peux-tu me parler de la différence entre la voix parlée et la voix chantée ?

La voix parlée est par définition dans un ambitus beaucoup plus petit que la voix chantée. Bien sûr, la voix parlée s'adapte mais c'est sur un ambitus très petit et de fait, on peut parler en mobilisant beaucoup moins tout son corps. Par contre si je suis sur un plateau, déjà, je ne peux pas me permettre de parler comme ça. Et alors au départ quelqu'un à qui l'on va dire : « parle plus fort », il va faire ce que j'appelle le citron pressé... Ce que faisait je sais plus quelle élève ce matin... Quand je lui ai dit, c'était tellement agréable de la voir chanter et puis d'entendre comment la voix devenait plus grande...

Toucher à cet ambitus plus large de la voix chantée permet donc d'élargir l'ambitus de la voix parlée ?

Certainement oui : de toutes façons, déjà, ça fait découvrir la voix... Ça fait découvrir le corps surtout... C'est surtout l'objet du travail. Parce que l'arrivée de la voix est le résultat d'une circulation globale. Ce qui m'hallucine plus, c'est d'entendre les tout-petits enfants crier. Ils crient, ils poussent des cris incroyables et ils ne se pètent jamais la voix !

Ils sont entièrement là... Ils gueulent des doigts de pieds jusqu'au bout de... Ça me fascine.

La technique, quelle qu'elle soit, pourrait servir à faire en sorte que l'acteur, au moment où il monte sur scène, ou même quand il travaille soit moins préoccupé par lui-même ?

Voilà, exactement : je pense que ce travail d'attention systématique à tout augmente la capacité de spontanéité en fait. Comme un enfant : à se jeter dans le bac à sable comme disait un ami metteur en scène à la Commedia que j'adore. Avant qu'on rentre en scène, il dit : « on va tous dans le bac à sable » !

On oublie tout ce que l'on a appris, que le cerveau a engrangé et on a confiance que ça va se faire parce qu'on a fait beaucoup de répétitions et puis on part vers l'inconnu, on est aux aguets des autres, de l'espace autour, etc. C'est pour ça aussi que je leur demande dès le début de continuer à être aux aguets de ce qu'il y a autour, même si l'on fait attention à ses pieds.

« C'est important qu'ils aient une conscience artistique » - entretien avec Christophe Imbs

Christophe Imbs est un pianiste-compositeur de jazz, post-jazz ainsi que de musiques improvisées et expérimentales. Il se définit comme un « autodidacte » : « j'ai commencé tard la musique (j'ai commencé quand j'avais quinze-seize ans) : je n'ai pas reçu de formation classique ». Sur scène, il a coutume d'utiliser le piano acoustique mêlé à différents effets électroniques. Il joue actuellement dans plusieurs formations musicales : en trio avec Anne Pacey et Matteo Bortone (ForYourOwnGood!), sur le projet Alice Miller (Hugues Mayot, Emmanuel Scarpa), avec POLAROID3 (Christine Clément, Francesco Rees), le collectif OH!, ELEKTRISCH (solo électrique), le Dream Weapon Orchestra, etc.

Il compose aussi la musique de plusieurs spectacles pour des compagnies de théâtre, de performance ou de danse. En 2001, il collabore avec le Groupe Incognito, bande d'acteurs issus du groupe 32 du TNS (il compose la musique de six de leurs spectacles). Suite à une proposition de Dominique Lecoyer en 2008, il enseigne le piano aux élèves du TNS qui désirent le pratiquer (le choix des instruments est libre). À la rentrée 2015, il est contacté par cette dernière pour donner un stage d'une semaine en octobre auprès des comédiens du groupe 42 : il remplace en réalité Françoise Rondeleux qui ne peut être présente sur ces dates. J'assiste aux trois derniers jours du stage, finalement intitulé « Improvisation jazz chant et musique ». Très intéressée par la proposition de Christophe Imbs aux élèves comédiens, je le sollicite pour un court entretien qui clôture sa semaine au TNS.

Vendredi 20 mars 2015, café du TNS

Durée : 00h30

Quelle était la commande précise qui vous a été faite pour la direction de ce stage ?

C'est un peu particulier parce qu'en fait, je prenais la place d'un stage de Françoise [Rondeleux]. En fait, c'était quand même en lien avec la voix, mais moi, ce n'est pas là-dessus que je travaille : enfin pas de façon concrète. Je ne suis pas un vocaliste : ni un interprète, ni un chanteur. Donc simplement, j'ai essayé de faire un travail de laboratoire sonore. Mais en fait, on n'a pas vraiment décidé de ça concrètement : ça s'est fait.

Il se trouve qu'à ce moment-là, il y avait un stage avec Mathieu Bauer l'après-midi. Du coup, on s'est rencontré avec Mathieu et on a décidé de faire un travail parallèle, puis de se revoir pour en discuter et de voir au mois de juin ce que l'on pouvait peut-être faire en commun. Du coup, je suis allé voir un de ses spectacles, on s'est rencontrés à Paris et il y a peut-être une passerelle entre les deux (que Dominique, je pense, aurait souhaitée plus intense). Mais c'est très bien d'avoir fonctionné comme ça : que l'on n'ait pas eu trop d'obligations et de directions.

Je trouve ça très dur déjà le travail que l'on fait. Je l'expliquais le premier jour : c'est un travail assez exigeant. Je leur demande des choses très exigeantes qui confinent parfois au ridicule. Eux, ils sont peut-être dans des choses beaucoup plus concrètes, dans un travail d'acteur ou de danseur. Ils ont peut-être un rapport plus technique... Je ne sais pas non plus comment ils travaillent en dehors... J'ai travaillé avec pas mal de comédiens, j'ai travaillé avec plein de compagnies : j'ai fait beaucoup de musique écrite et de musique jouée en live (pour des spectacles, des lectures, des mises en espace de performances). Je vois un peu quand même comment est-ce qu'ils travaillent, eux.

J'ai l'impression qu'ils ont un rapport très technique au travail, physique d'un côté : très animal, et d'un autre côté une intellectualisation. Mais c'est comme si c'était un peu deux mondes séparés. Et moi je n'ai pas ce truc-là, de part mon histoire : je n'ai pas été dans un cursus où l'on m'a dit, « là, il y a le solfège et là il y a l'instrument et puis là il y a la musique, il y a le son ». Je suis plus dans un truc un peu où je prends tout en même temps.

Quels étaient tes objectifs pour cette semaine ?

Au tout départ, il y a déjà l'objectif de leur faire avoir une autre vision de la musique et du son. Pour des raisons très concrètes que l'on a pu voir avec des compagnies avec lesquelles j'ai pu jouer, en fait, le son est un accompagnement d'autre chose : beaucoup de personnes du monde du théâtre sont là-dedans. Enfin, pas tous : il y a des compagnies qui font des spectacles avec vraiment du travail sonore. Mais souvent, tu as un texte triste, alors on met un accordéon qui fait un accord mineur ; tu as un truc un peu étrange on met un truc un peu électro et puis ensuite tu as de la percussion quand tu veux mettre un peu de sens dramatique. C'est un rapport hyper classique, presque caricatural. C'est un peu comme si je voulais travailler avec les comédiens et que je disais, « dis ton texte plus fort, parce que... ». Enfin voilà, moi j'ai été très surpris de voir ça, notamment avec le groupe qui sortait du TNS (ce n'est pas une critique envers le TNS) : de voir le peu de culture sonore qu'ils avaient.

On a eu des débuts de discussions intéressantes d'ailleurs. Par exemple, quand je leur ai fait écouter des choses, une des élèves demandait : « est-ce qu'il y a des gens qui écoutent ça ? » C'est des questions qui sont vraiment intéressantes. Je t'avoue que je ne m'attendais pas à ce que collectivement ils réagissent aussi bien. Je suis vraiment très très content. Il y a des éléments... Je suis vraiment impressionné ; notamment Cédric, le batteur, c'est incroyable, il a vraiment une place hyper à l'écoute, il est vraiment très juste. Et Raphaël, le trompettiste aussi. Je trouve ça incroyable : son rapport, ses déplacements, le sens qu'il a dans tout ça.

Est-ce que tu t'attendais à ce qu'ils aient des compétences techniques avec leur instrument ?

Je savais qu'ils étaient plutôt débutants. Mais ce n'est pas du tout un préalable à mon travail : les gens qui ont le moins de pratique instrumentale sont ceux qui comprenaient le plus parfois. Le travail du son, plus tu maîtrises l'instrument (avec un certain apprentissage classique, comme André avec la trompette), l'instrument devient une chose quasiment incontournable. C'est un instrument de musique, pas un instrument de son.

Tout ce que l'on a fait là, pour moi, c'est un préalable à d'autres choses. Ensuite, on pourrait jouer une suite de Bach, jouer d'autres choses, du rock, n'importe quoi : mais dans cette attitude-là. C'est ce qui manque à beaucoup d'interprètes en musique.

Cette direction que tu donnais aux acteurs d'aller vers la dissonance, la friction : qu'est-ce que cela implique et met en jeu pour eux ?

C'est assez général, ce n'est pas que chez les acteurs : la recherche de la beauté c'est quelque chose de plus universel que simplement dans les écoles de théâtre. Après, je leur ai parlé tout bêtement du regard, par exemple, sur *Les Fleurs du Mal* : des choses qui sont maintenant complètement acquises comme la beauté d'une charogne. Dans l'art contemporain qu'ils font, le théâtre contemporain qu'ils font (et vont faire), ils vont être amenés à ça : ils ne vont pas seulement jouer Racine. J'ai l'impression qu'ils ont quand même une approche assez classique de l'art en fait.

On a eu des discussions sur la performance notamment : pour moi, c'est vraiment des discussions qui sont importantes parce qu'il faut se positionner par rapport à ça. L'art n'est pas qu'un engagement politique, c'est un engagement artistique aussi. C'est important de savoir où l'on se situe : c'est important qu'ils aient une conscience artistique en fait. Quelles qu'elle soit ! La plus ouverte possible. Je leur ai donné des exemples tout bêtes par rapport à moi, par rapport à la musique. Je peux avoir parfois, par exemple, des ressentis physiques qui vont à l'encontre de mon ressenti intellectuel. Par exemple, j'ai un problème avec Céline Dion ! En fait, j'écoute Céline Dion, c'est un truc, ça me fait

(*pouh*), une émotion forte, primaire, presque patriotique. Il y a quelque chose de tellement lourd là-dedans, de tellement brut ... Et en même temps, intellectuellement, je trouve que c'est une pure merde : de la daube de truc d'internationalisation de la vente de musique, je me situe complètement contre dans mon engagement artistique. Comme quand je regarde un film que je trouve complètement nul, un film américain... Et à la fin, il monte en haut du truc, il l'attrape par la main, elle lâche, elle tombe, elle est morte : j'en ai rien à foutre, c'est une comédienne à la con d'Hollywood et pourtant ça me procure une émotion et intellectuellement je trouve ça très nul !

Et ça, ce rapport-là, j'avais bien envie de titiller ça un tout petit peu chez eux. Parce que c'est important : c'est un positionnement artistique de son corps, de ses ressentis, de ses émotions, intellectuellement aussi. Je leur disais, par rapport à une œuvre d'art contemporain, si tu ne fais pas l'effort intellectuel d'aller lire le petit panneau qui explique que l'artiste qui a fait ça a cette vie-là et qu'à ce moment, dans ce contexte-là, il a mis ses bougies ici ! Si on ne fait pas l'effort d'aller chercher tout ce qu'il y a autour, on passe à côté de plein de choses.

Pendant cette semaine, ils ont fait constamment l'aller-retour entre l'instrument et la voix : est-ce que pour toi ça met en œuvre des problématiques différentes ?

Je pensais que ce serait plus difficile pour eux : le passage. Et j'ai été très surpris que non. Après, ils sont doués eux... Ce n'est pas n'importe qui... Enfin les gars ils ont des capacités physiques, de compréhension de leur corps, de danse. Par rapport à leurs déplacements par exemple... Tous les élèves comédiens ne sont pas comme ça ! Eux, oui, j'ai l'impression qu'ils arrivaient tout à fait à faire le passage : j'ai été étonné, je pensais que ça prendrait plus de temps.

Le fait qu'ils aient travaillé le chant depuis un an et demi, ils ont un rapport physique à leur voix : ils ont fait l'acquisition, l'acceptation de leur voix, il n'y a pas de problème par rapport à ça (chose que moi je n'ai pas par exemple). D'où le fait que je suis impressionné aussi par le fait qu'ils passent très facilement de l'un à l'autre.

Pourquoi as-tu utilisé un morceau écrit dans le travail de cette semaine ? Qu'est-ce que ça change dans le rapport au son, d'avoir un morceau (par rapport à l'improvisation) ?

En fait, je t'avoue qu'au départ je n'avais pas l'intention de faire ça. Je ne sais plus ce qui a déclenché ça, mais un soir (le deuxième soir je crois), je suis rentré chez moi et je me suis dit : « demain, il faut qu'on fasse un morceau », parce que j'ai senti, en fait, qu'on était peut-être trop dans des choses abstraites et que peut-être ils avaient besoin de passer par là à un moment pour que l'on puisse retrouver, à la fin, une liberté plus grande. Mais quand même de se retrouver autour d'une matière commune et concrète : « il y a un si bémol », des choses comme ça. Et peut-être que c'est ce qui nous permettait, par rapport aux émotions (dont on a très peu parlé, en fait, là, pendant cette semaine)... Ce morceau que je leur ai donné à jouer, il est très tragique : enfin en même temps il est très triste et très caporal, entraînant, (ça monte, ça te met dans des émotions très primaires on pourrait dire). Et du coup, ça permettait de les mettre ici, de les canaliser : c'est beau, on est tous là, on a ce bloc. Et après, ça permet de ne pas forcément essayer de retrouver la même chose dans l'impro.

J'aurais bien voulu le mettre plus en lien ; mais je l'ai pris un peu comme un bloc, un passage un peu obligé. À la fin du deuxième jour, je me suis dit, « si je ne leur propose pas quelque chose comme ça, je vais les perdre (et surtout ne pas réussir à leur apporter ce que je veux) ». Il y a eu une vraie démobilisation (tout petite), mais il y a des gens qui ne sont pas venus, qui sont tombés un peu malades... C'est ce que disait Julie tout à l'heure : ils ont l'habitude, dans un travail de théâtre, d'être dans une attention tout le temps, mais pas dans ce contexte-là, du son et ça mobilisait plein de choses...

Sur les impros, tu as formulé de grandes données comme autant de règles du jeu, mais l'attention des élèves était toujours focalisée sur le son...

Pour moi, c'est vraiment le rapport à la liberté qui est très difficile à avoir. Improviser, ce n'est pas être libre pour moi. Être libre, c'est autre chose. Improviser, c'est réussir à faire abstraction de ses connaissances. Le plus dur, cette semaine, ç'a été des connaissances stylistiques : c'est-à-dire, un rapport à l'harmonie, à la dysharmonie. C'est ce qu'il y a de plus difficile et c'est normal, parce que c'est la chose la plus simple. Pour être libre, il faut pouvoir contourner cette connaissance donc il faut pouvoir l'approfondir un peu.

La liberté pour moi, n'existe pas sans contrainte. Après, dans un travail plus approfondi, l'ambition serait d'être totalement libre : c'est-à-dire d'avoir fait vraiment tout ce tour-là et d'être dans une liberté totale comme celle que tu recherches en étant sur le plateau. Tu vois, un grand comédien qui arrive sur le plateau, il arrive sur le plateau : il ne fait rien d'autre quoi, il marche. Il y a tout un niveau de conscience, pas intellectuelle, mais physique, comme les footballeur quoi... Pourtant c'est des débiles souvent, des gens qui sont très bêtes : le niveau de conscience qu'il faut avoir pour s'élancer vers un ballon en finale de la coupe du monde et de balancer son pied contre ça pour mettre le ballon là-bas... Avec tout ce qu'il y a autour ! Tu es vraiment en harmonie ! Après, quand tu es extrêmement bête peut-être que ça facilite les choses.

Cela nécessite une pratique. Peut-être pourrait-on aller vers cette liberté-là si le travail durait davantage ?

Oui. Mais là, on n'en est pas loin. C'est pour ça que je leur posais la question, « essayez, vous, de voir ce que ça vous fait ». En fait, c'est leur stage, ils ne sont pas là uniquement pour faire des trucs qui me font plaisir ! En fait, je m'en fous : si je leur dis de faire une hauteur ici, je m'en fous qu'ils fassent une hauteur ici. Mais je voudrais qu'ils aient autre chose. Que je sois là ou pas là. À un moment, j'ai lancé, hier, une proposition : je leur ai dit, « allez-y faites le truc » et je suis allé chercher un verre d'eau et je suis revenu et ils discutaient d'autre chose. Pour moi, là, je veux bien qu'ils soient fatigués, mais je ne suis pas tout à fait d'accord. Je ne suis pas dans un rapport d'autorité avec eux ; mais ça m'a vraiment saoulé. Comme je disais ce matin, là on est dans un truc ludique, ressaisissons, reprenons ce que l'on est en train de faire. Ce n'est pas une animation que je fais !

Tu as enseigné auprès d'autres publics ? Qu'est-ce qui change pour toi dans le travail, dans le rapport aux élèves ?

Je ne saurais pas te dire, parce que là, je suis presque encore dedans. Je n'ai pas trop analysé ça encore. Mais je pense que la chose, peut-être, primordiale pour moi, c'est quand même leur liberté physique, qui me semble être assez forte là. Tu vois, leur liberté physique, leur liberté instrumentale, leur liberté dans l'espace ; parce que, ne serait-ce qu'un travail d'écoute, dans l'espace... Tu demandes à n'importe qui de faire le tour de la salle, de marcher jusqu'à la bas et de revenir : je ne sais pas le faire ! Je ne saurais pas faire abstraction du fait que les gens me regardent. Et eux, ils sont dans un rapport très libéré par rapport à ça. Le rapport à l'espace est quand même assez avancé : ce qui n'est pas le cas des musiciens qui le feront de manière maladroite.

L'absence de compétences techniques les obligent peut-être à mobiliser d'autres qualités comme l'écoute, l'instinct, la débrouille quoi.

Ce n'est pas uniquement ça. Je ne ferais pas une relation entre l'absence de connaissances techniques et d'autres capacités. Pour moi, c'est peut-être un peu contraire à ce que je disais tout à l'heure, c'est-à-dire qu'il fallait des contraintes pour avoir de la liberté. En fait, il faudrait, toujours, que les choses soient équilibrées : c'est-à-dire, quand tu progresses instrumentalement, tu dois progresser musicalement. Et ce n'est souvent pas le cas. Dans l'apprentissage de la musique, c'est d'ailleurs jamais le cas. Il y a des gens qui sont des génies et qui s'en foutent de tout ce qu'on leur dit. Et un cours de solfège, c'est très rarement un cours d'instrument. L'instrument, c'est mardi. Le solfège, c'est mercredi. Ce n'est pas possible ! Il n'y a pas une théorie et une pratique. Ça devrait aller ensemble, dans l'idéal. Pour moi, par rapport à la technique instrumentale, j'ai connu des grandes souffrances en écoutant des grands musiciens qui n'avaient aucun rapport au son ; qui ont une dextérité physique, une capacité de faire bouger ce doigt-là et pas celui-là : mais pourquoi ? Si cette virtuosité sert uniquement à faire une preuve sportive de vitesse ! Souvent, c'est assez limité le rapport que l'on peut avoir à la musique et à la performance.

CORPS

« Comment rester en chemin » - entretien n°1 avec Marc Proulx

Marc Proulx a suivi une formation d'acrobate à l'école nationale de cirque de Montréal. Dans son parcours, il a pratiqué de multiples techniques (l'aïkido, le taï-chi, le kung-fu, le contact-impro, le travail de l'opéra de Pékin, le travail de bâton) qui se mêlent aujourd'hui dans son enseignement. Il souligne que, pour lui, la chose la plus importante a toujours été d'« apprendre à observer » et c'est ce qu'il tente de transmettre aux élèves acteurs. Il raconte la rencontre marquante avec Mario Gonzalès, qu'il considère comme l'un de ses maîtres. Au départ, la transmission est pour lui, comme pour ses camarades de l'équipe de Mario Gonzalès, une façon d'alimenter la compagnie. Il y prend rapidement goût.

À l'arrivée de Jean-Louis Martinelli au poste de directeur, il fait une candidature spontanée pour enseigner aux acteurs du TNS : il connaît l'établissement, il y a déjà donné plusieurs stages. En 1996, on lui confie la préparation corporelle des acteurs : il fait partie de l'équipe des permanents (très peu nombreux) et transmet aussi l'improvisation et le jeu masqué. Après dix ans de bons et loyaux services, il quitte le TNS en 2006 pour reprendre son parcours artistique personnel. « Je me suis toujours donné comme règle du jeu de ne pas m'autoriser à me tenir en face de jeunes en formation si je ne me sens pas vivant là-dedans », confie-t-il.

Depuis son retour en janvier 2011, il est responsable des formations corporelles : titre sans cahier des charges ni budget m'explique-t-il. Suite aux derniers changements liés à l'arrivée de Stanislas Nordey au poste de directeur, la place donnée à l'enseignement foncier pour les acteurs dans les emplois du temps s'est encore réduite : de quoi sérieusement inquiéter et questionner le pédagogue.

En novembre 2013, c'est mon tout premier séjour au TNS. La direction a chargé Marc Proulx de m'accueillir : il m'a préparé des documents à lire, un emploi du temps, il m'introduit auprès des intervenants. À la fin de la semaine, je le retrouve pour un entretien : celui-ci porte sur son enseignement ainsi que sur des problématiques plus larges en lien avec l'école du TNS.

Vendredi 15 novembre 2013, TNS, Strasbourg

Durée : 2h10

Technique

Pour moi, ils ne sont pas très techniques, sauf peut-être en chant, parce qu'ils ont des stages mais aussi un répétiteur. Quand moi je fais un stage, je n'ai pas de répétiteur et c'est devenu difficile d'attraper de manière hebdomadaire les élèves. Deux matins par semaine (en comptant le taï-chi mais qui ne constitue qu'une demie matinée) ce n'est pas une pratique : c'est juste une petite régularité. Le rendez-vous hebdomadaire de chant les incite à pratiquer un peu, après s'il y en a qui ne révisent leur chant qu'une fois avant leur rendez-vous avec Loïc [Herr], le répétiteur, ça les regarde mais c'est plus stimulant, de chanter un petit peu tous les jours. Ils devraient travailler la voix, la diction, tous les jours. Et dans certains pays, ne pas travailler le corps avant d'aller jouer, se réveiller devant le directeur d'acteur, ça ne se fait pas. Dans ma culture, en tous cas, ça ne se fait pas. On ne serait même pas engagés en fait !

Tout ça pour dire que je me pose la question en ce moment : qu'est-ce que c'est la technique ? Qu'est-ce que c'est être technique ? Et mes guides de travail se transforment.

La notion de technique est toujours abordée par le jeu. Je sais qu'à l'université, il faut faire les choses sérieusement. Ici, en tous cas moi, j'essaie toujours de rester du côté du jeu. Que l'on puisse ne rien affirmer mais continuer à expérimenter. Faute d'être technique, c'est déjà de réveiller l'observation, l'instinct, l'expérimentation. Devenir un magasin de sensations et se faire son point de vue. Sachant que chaque élève est son propre creuset pour malaxer tout ça et mettre ça quelque part.

C'est un peu un casse-tête de se dire : qu'est-ce que je fais si je n'ai qu'un matin ? Il y a des choses que je ne peux plus faire comme avant. À titre d'exemple, la technique corporelle que j'utilise, je me rends compte qu'elle devient trop difficile et trop exigeante pour eux s'il n'y a pas assez de pratique. Pour moi, c'est trop facile, donc je dois faire attention d'entretenir une pratique. Ce que je fais avec eux, c'est trop peu, et pour eux, c'est trop difficile. Donc ça demande de s'adapter. Ça, c'est la partie training. Ce que j'appelle « training », qui est en fait une question, le mot fourre-tout dans lequel, nous, on essaye de proposer du sens.

Après, côté jeu de masque, ça devient de plus en plus une initiation très légère, qui est juste correcte pour avoir un goût, un feeling, pour que ça reste très très ouvert. On remonte en amont plutôt que d'aller vers le résultat (dans une époque où on leur demande de plus en plus de résultat).

À chaque fois que l'on ressort les masques, en fait, on ré-ouvre la boîte à outils et je ne veux pas savoir. Je veux redécouvrir avec eux et suivre ce qui vient de la part du groupe. Leurs réponses, leurs questions, leurs réponses physiques j'entends. Ça permet de ne pas être dans une méthode et de s'adapter à chaque groupe. Mais comme le jeu de masque est difficile à aborder si tu n'as pas tout le groupe en stage, c'est-à-dire en période d'immersion, tu ne peux pas commencer à faire du jeu de masque en individuel un matin par semaine. Ça ne marche pas. Le masque neutre, si tu en fais une fois par semaine, ça ne prend pas. C'est comme arroser une fleur une fois par semaine, elle ne prend pas ! Parce que ça ne s'imprime pas.

Donc en fait, la notion de régularité ne répond pas du tout à la notion de pratique. Ça reste de l'initiation. Ça reste quand même des sensations mais il faut, pour moi, changer ses objectifs. Ce qui fait que lorsque l'on sort les masques, je vais le dire un peu crûment, je m'en fous qu'ils y arrivent ou pas.

On ne travaille pas sur le masque mais on travaille sur l'élève. Ensuite, la notion de masque, en soi, elle est paradigmatique.

Jeu

Dans ces matières, on est bien au-delà du théâtre. Déjà, on ne parle plus de jeu. Si le jeu convoque le théâtre, ça me va très bien. Mais si ça ne joue pas, ça pose question.

On reste plutôt du côté de l'entraînement, du côté du jeu, du côté de l'amont. C'est pour que ça soit complémentaire avec la pratique théâtrale qu'ils ont à côté. C'est une pratique qui est plus anthropologique que théâtrale. Ça, ça m'amène à dire que finalement, si j'ai un scénographe ou un acteur, ou un régisseur, je fais la même chose. Après, il y a forcément des bifurcations et la réponse de la personne est forcément différente : si tu fais du jeu de masque avec un circassien, avec un comédien ou avec un marionnettiste, il va se passer peut-être des choses un peu différentes. Ce qui est en partage entre tout le monde c'est le fond humain, qui est perception, sensation, poids, souffle.

Fondamentaux

Je pense que les fondamentaux, c'est les fondamentaux techniques : avoir le corps centré, etc. Ce n'est pas un mot que j'ai creusé tellement. On l'entend partout. C'est comme le mot « technique », il est un peu à toutes les sauces.

Ça serait intéressant de le creuser un petit peu et de le mettre quelque part. Sachant que quand on décortique un mot en formation, ce n'est pas important que ce soit bon ou pas bon, vrai ou pas vrai, ce qui est important c'est que le terme, tout à coup, soit accepté dans un lexique de travail. Du coup, on commence à partager un vocabulaire, une langue, et forcément qu'on est un peu inexacts sur certaines choses. Le but ce n'est pas d'étudier la phénoménologie des perceptions, bien que ce serait vachement intéressant d'être un peu plus pointu là-dessus. C'est comme si, tout ce que l'on fait dans la

préparation de base, ce que l'on appelait à une époque « préparation au jeu » — même si pour moi c'est déjà du jeu, même s'ils ne le voient pas tout de suite, c'est encore de l'entraînement et c'est déjà du jeu, mais que ça mène au théâtre ou pas, ce n'est pas mon problème. Quand tu pars d'une espèce de fondement humain, tu peux bifurquer dans les arts en fonction de ce que tu rencontres, des éléments qui surviennent et c'est tant mieux, au-delà même des cultures, des frontières.

C'est comme si tout ce que l'on fait était une préparation à étudier les grands philosophes, comme si on se préparait à aller étudier les maîtres, pour vraiment s'y mettre quoi. C'est un peu du débroussaillage pour réveiller des énergies, réveiller des appétits, et quand ils sortent de l'école, dire à certains « Va donc voir Untel ». Certains le font, ceux qui ne le font pas c'est que ce n'est pas vraiment important pour eux. Mais certains le font et ça trace de drôle de chemins parfois.

Cet endroit de travail que je propose permet de raconter des histoires, de parler d'artistes différents, de cultures différentes, de pays différents, d'*acting* différents, pour que ça soit aussi large que possible. En sachant que, faire du théâtre dans *un* pays, c'est déjà un gros problème, je veux dire techniquement. Avoir une technicité de la langue, une technicité du texte, s'adapter à une certaine « écurie » de grands metteurs en scène ! Mais vu ma culture, vu les matières que je brasse, j'essaie que ce soit le plus large possible.

Ce qui fait qu'il peut y avoir un acteur aujourd'hui qui, sorti de l'école, ayant peut-être pris une graine dans l'atelier de clown, fait surtout du slam en concert, en impro, une autre qui fait des performances physiques dans des concerts rock, un autre qui travaille plus proche du cirque et de la performance. Il y a pas mal de cas comme ça : ce sont des artistes qui font des incursions ailleurs pour nourrir leur art. Il y en a qui sont plus dans l'image, dans le cinéma, ça dépend. Il y a un ancien élève qui fait de la mise en scène mais plutôt avec des interprètes de cirque. Et pour moi, tout ça, c'est normal. C'est normal de voir le médium théâtral comme un médium justement, comme un plasticien pourrait se mettre à jouer plutôt que de prendre de la couleur ou racheter un café. Aujourd'hui, c'est normal, ça n'a rien d'expérimental au sens fermé du terme.

Transmettre à d'autres interprètes

Si je m'adressais à des danseurs, je ferais la même chose, j'utiliserais les mêmes outils. J'ai enseigné dans les écoles de cirque, j'ai fait des interventions dans les écoles de marionnette. J'ai enseigné au CNAC⁸³ avant d'enseigner ici. Mais aussi à Bruxelles, à Montréal.

Après, ça n'enlève pas la difficulté de la technicité du travail théâtral, pour être capable d'auditionner dans différents créneaux, différents types de langues, etc. Il y a des choses que je ne sais pas faire ! Et ça, ça permet de penser spectacle vivant, de penser corps, de penser espace, de penser humain, de toucher à différents endroits et à la limite, si une formation théâtrale aide à devenir un meilleur humain, même s'ils ne font pas ce métier, je m'en fous un peu. Je pense que ça ne leur nuit pas non plus. Ça les nourrit quelque part. C'est ça qui m'intéresse parce qu'on ne sait jamais ce que la vie nous réserve de toute façon.

Avant, en première année, il y avait deux matinées et j'en ouvrais une troisième. En fait, comme je suis dans la maison, il y a une marge d'initiative. Pour le dire crûment : c'est toujours pour le même prix (ça coûte très très cher, mais c'est toujours pour le même prix). Quand l'initiation est faite et qu'il y a de la demande, de l'appétit d'acteur, j'essaie de trouver du temps. Il y avait toujours un troisième matin où l'on pratiquait, l'on ressortait des masques, une fois dans la semaine, on arrivait à pratiquer un peu avec quatre ou cinq élèves.

⁸³ Centre national des arts du cirque.

Responsabilité de l'école

Ce n'est pas le boulot d'un acteur de mettre des mots sur « Pourquoi on fait du taï-chi ? ». Ça, c'est le boulot d'une école, mais je pense aujourd'hui... (*rires*) Y a-t-il des micros dans la salle ? Que les écoles ne savent plus elles-mêmes pourquoi on a introduit le taï-chi il y a trente ou quarante ans dans les écoles, ou l'aïkido. Mon boulot c'est d'être capable de dire, un petit peu, ce que ça peut développer comme qualité.

Je peux aussi dire que ce n'est pas nécessaire de remplacer un cours de taï-chi par un cours de taï-chi, que ce n'est pas la technique qui importe mais la personnalité qu'il y a derrière. Que si tu ne touches pas les acteurs, peu importe la technique. Si tu fais de la biomécanique de Meyerhold et que tu n'arrives pas à toucher les acteurs...

Il peut arriver que l'on fasse apparemment un bon boulot et qu'avec un groupe, ça ne prenne pas. Il faut toujours être prêt qu'un groupe refuse. Mais c'est toujours de la responsabilité de l'école. C'est à l'école d'écouter et de décider. Et ce qu'il se passe, c'est que l'on a une petite tendance aujourd'hui à laisser les élèves nous évaluer en oubliant que l'on ne travaille pas pour maintenant mais pour plus tard (surtout pour l'entraînement). Dans dix ans, certains comprendront.

Après, on nous demande des résultats mais il y a des choses que l'on ne comprend pas tout de suite. Ce n'est pas possible. Si je me base sur la technique acrobatique par exemple, et bien, ce n'est pas en trois semaines que j'apprends à quelqu'un à devenir acrobate ! Ou pour le chant lyrique ou pour un instrument ! Oui, tu peux improviser avec, etc, mais ça se calcule en dix ans.

Projet pédagogique

Petite parenthèse. Qu'est-ce que c'est que le programme d'une école ? Tu veux former quel acteur pour quel théâtre à quelle époque ? Qu'est-ce que c'est ton découpage sur trois ans ? Qu'est-ce que c'est ta progression sur un an, sur trois ans ? Et là, ça demande de réfléchir un peu... Mais on n'est pas dans des conditions... On en aurait besoin mais on n'est pas partis pour.

Pour pouvoir réfléchir à une pédagogie aujourd'hui, il faudrait rassembler une équipe et là, on est trop peu pour abattre tout le boulot qu'il y a à faire. Encore que moi je protège le territoire pour être capable de faire ce que je fais avec eux. Il y a des choses dans lesquelles j'essaie de ne pas entrer parce que sinon...

J'essaie de passer le moins de temps possible dans ce bureau par exemple. Il faut que je sois dans les salles. Dans mon cas, si je n'ai pas d'élèves qui viennent alors qu'on avait rendez-vous parce qu'ils sont réquisitionnés ailleurs, et bien, je pratique quand même. Parce que sinon, je suis mort. On ne peut pas se permettre de s'arrêter de pratiquer face à des gens de votre âge. Ça ne marche pas. On se fait manger très vite.

Qu'est-ce que c'est le programme ? Pour que ce que je fais avec eux soit viable, notamment physiquement, il faudrait qu'ils pratiquent. S'ils ne se roulent pas un peu par terre, s'ils ne se préparent pas un peu, ce que je fais avec eux, c'est trop difficile. Moi, je simplifie au maximum, mais il y a des limites à ce que je peux simplifier. Et ça devient trop facile, trop gentil.

À un moment donné, il faut s'engager. Après, c'est mon état d'esprit. J'essaie de pousser vers des choses un peu difficiles, voire un peu dangereuses avec eux. Mais là, je le fais de moins en moins.

Là, il ne s'agit pas de créer des habitudes mais de nourrir des appétits. Et nourrir des appétits, ça veut dire casser des habitudes.

C'est un contexte qui est délicat. Si je persiste, c'est parce qu'on est en France et que je me dis qu'il y a un besoin, donc que je peux peut-être essayer d'amener quelque chose. Parce que l'on est très

en dessous par rapport à d'autres écoles européennes, même si l'école ne forme pas de mauvais acteurs.

Le fait d'être en atelier tout le temps avec des metteurs en scène professionnels de passage, quand ils sortent, ils sont déjà en train de jouer. Il y a un comportement d'acteur qui se crée. Ça fait des acteurs qui sont bons en auditions, qui sont bons à rencontrer les gens parce qu'ils sont déjà dans une dynamique, mais qui doivent continuer à se former après. Tout ce qu'ils ne font pas là, ils le feront tout au long de leur vie. Donc, il y a des pour et des contre.

Tu as des écoles qui sont très très techniques mais où les élèves ont peu joué de projets donc ça ne fait pas forcément des acteurs qui sont sûrs d'eux-mêmes, même s'ils ont un sacré bagage technique. Parce que c'est une histoire de comportement aussi, de comportement physique face aux gens que tu rencontres, en audition, en répétition.

Il y a des écoles où c'est très technique, à la limite du virtuose, mais la profondeur n'est pas encore là. La profondeur vient avec la maturité du comédien. Ici, tu as des comédiens qui sortent avec déjà quelque chose qui creuse : si on n'avance pas beaucoup, on creuse. Là, le dernier stage que j'ai donné, j'ai dit aux acteurs : « Là, vu les conditions, on ne peut pas avancer, on peut juste relancer. Mais on peut creuser, on peut continuer à questionner une ou deux dimensions du masque, qui est ce qui est vécu par l'acteur ».

Méthode

Dans le travail que je propose, il n'y a pas de méthode : comment observer, sentir, parler, de ce qui nous frappe, transposer en images, connecter avec l'imagination, sans cesse. Ce que l'acteur en fait, ça le regarde. C'est pour cela que ce n'est pas un travail qui est très efficace. Parce que quand je sors les outils, je ne sais jamais ce qu'il va advenir. Je me prépare toujours à ce qu'il n'advienne rien. La forme leur appartient.

Je ne montre pas, sauf en mouvement, je bouge avec eux, ou je montre des chemins. En mouvement, c'est plus facile de montrer. Mais montrer comment jouer Hamlet c'est plus délicat...

Pour moi, ce qui est compliqué, comme on n'est pas sur une méthode avec des exercices méthodiques (parce que le temps ne le permet pas et ce n'est pas la pédagogie de cette école), on pourrait en développer une méthodologie, mais il faudrait la mettre au point presque à côté, avec d'autres groupes. Pour la développer, il faut y travailler. Une méthodologie ce n'est pas quelque chose que tu penses, c'est quelque chose qui se développe sur le terrain. Comme tous les outils que j'utilise, ils se sont développés avec les acteurs : ça vient des acteurs. Parce que tout d'un coup ça répond de telle manière, on s'en souvient et on l'utilise avec le groupe suivant. Ça se passe entre les groupes. Là, ce que l'on fait, cela se développe depuis 1995 à peu près. L'état dans lequel sont les outils date de cette époque, ça bouge et se transforme depuis cette époque.

C'est plus un travail archéologique, c'est une observation, arriver à mettre des mots sur les outils avec lesquels on joue. C'est une espèce de non-technique. C'est aléatoire, c'est le bordel, mais quand on y regarde de plus près, il y a des grands principes et ça m'intéresse de donner des grands principes, parce que si tu pars avec des grands principes, la forme on s'en fout un peu. Les grands principes tu peux les re-canaliser dans ton écriture, dans ton jeu. Ils sont plus utiles, pour être réappropriés que la forme.

Penser par le corps

Je parle beaucoup en bougeant, je parle de ce qui me frappe. J'essaye de parler à partir de mes sensations mais surtout pas à partir de ma tête. On pourrait dire que c'est un entraînement pour ne pas réfléchir mais penser avec le corps. Je dis ça, mais on peut travailler des années sur ce que veut dire « penser avec le corps ». Quand on lit, on se rend compte qu'heureusement, on n'invente rien, on tombe toujours dans des familles.

Penser par le corps c'est réveiller cette chose de « qu'est-ce que c'est les sensations, les perceptions, les états ? », pour arriver à questionner quand on improvise ou quand on joue. Est-ce qu'au plateau tu cherches des idées ou tu laisses venir des images ?

En fait c'est un chemin, une boîte à outils dans le désordre qui met souvent deux mots côte à côte. Quand tu es au plateau et que tu cherches une idée, ça paralyse. Mais si tu laisses venir les images, tu peux commencer à avoir des visions. Et avoir une idée ou avoir une vision ce n'est pas la même chose, mais c'est vachement proche.

Mais là en rentreraient dans les travaux des philosophes, dans la phénoménologie : qu'est-ce qui vient avant quoi ? Quand un écrivain, un auteur écrit un texte, est-ce qu'il a eu une idée d'abord ? Ou est-ce qu'il y a quelque chose qui vient avant l'idée ? Qu'est-ce qui déclenche l'idée ? Je n'y connais rien mais je suis persuadé qu'il y a quelque chose avant l'idée. C'est un événement, tu as assisté à quelque chose, il y a quelque chose qui touche quelque part pour qu'il y ait idée et envie d'écrire un texte.

Autant en mouvement qu'avec les masques, c'est un peu un processus d'auteur . Ça questionnerait, si on pouvait le faire un peu plus en équipe, la notion d'acteur-auteur. Ça questionne le mot « interprétation » : qu'est-ce que ça veut dire interpréter ? Est-ce que ça veut dire se mettre au service du metteur en scène ? Est-ce qu'on doit se mettre au service ? Là, ça devient polémique quand on rentre là-dedans. Moi, j'ai mon point de vue mais encore une fois ce ne sont que des guides de travail.

Pour interpréter un texte, l'acteur doit être créateur de son rôle. Même si on lui dit quoi faire, il faut qu'il l'habite. C'est comme créer un rôle à partir d'une photo d'un acteur du XIXe siècle, c'est inspirant mais tu es obligé de l'habiter. Tu ne peux pas juste copier, ne donner que la forme, ça ne va pas marcher. Donc il y a un chemin à trouver : par où est-il passé pour arriver à cette énergie là ?

C'est pour cela que c'est fastidieux comme approche parce que c'est balancer des nourritures, partager des visions, des sensations, mettre des mots sur des choses, qui ne sont pas des mots de théâtre, pour voir ce que l'acteur va faire avec ça. On pourrait dire que dans tout ce que je dis il y a : « Qu'est-ce que tu perçois ? Qu'est-ce que ça te fait ? Qu'est-ce que t'en fais ? »

« Qu'est-ce que tu perçois ? » : c'est humain. « Qu'est-ce que ça te fait ? » : c'est personnel. Et « Qu'est-ce que t'en fais ? » : c'est possiblement artistique. C'est encore des petites phrases, des guides de travail.

Prise de décision

En formation, on se confronte beaucoup à « j'aime / j'aime pas » et dans l'art, ce n'est pas le propos. Dans l'art, on va très rarement vers où on aime, c'est confortable. Une matière que tu n'aimes pas, si tu n'en fais pas quelque chose, ça reste personnel. Moi, j'attends qu'ils en fassent quelque chose. Après, s'ils transgressent le masque et qu'ils font quelque chose avec, tant mieux.

La grosse difficulté, dans le contexte là, c'est de ne pas se faire manger par l'école et que l'école ne se fasse pas manger par le théâtre. Parce que l'art n'a rien à voir avec le scolaire, c'est une prise de décision. Comme je travaille moi, ça demande une prise de décision et s'ils ne décident pas, ce n'est pas grave. C'est leur problème. Enfin non, ce n'est pas un problème.

Ce que je veux dire, c'est que dans tout ce que je fais, si le corps n'est pas une question pour un acteur, si l'espace n'est pas une question, si la salle, si le partenaire n'est pas une question, si le théâtre n'est pas une question : je ne peux rien faire. Et pour beaucoup d'acteurs, le corps n'est pas en question. Si marcher au plateau n'est pas une question pour un acteur — pendant trois ans, tu vois la personne qui marche comme dans son salon — moi, je leur dis : « Me fais pas venir dans ton salon, on est dans un espace public ! Montre moi un jeune homme qui marche et peut-être que tu peux utiliser ta marche naturelle si c'est un choix, mais c'est *une* marche parmi ton spectre de couleurs ».

Mais on n'a pas beaucoup de temps et ça n'intéresse pas tout le monde. Par contre, je sais que certains metteurs en scène, ils t'auditionnent juste en te regardant marcher... Les anglais, ils te regardent marcher.

Dans tout ce dispositif, si je n'arrête pas de faire des boucles, des parenthèses, qui pourraient être des conclusions, c'est que, vu la légèreté de ces initiations de base, on ne peut pas être exigeant avec les élèves s'ils ne choisissent pas. Bien sûr, je garde des objectifs forts mais je ne peux pas être dur avec eux s'ils ne me choisissent pas. On n'est pas en Asie. Mais si tout d'un coup quelqu'un me choisit, on parle moins et on bosse plus. On peut pousser, demander des choses plus difficiles : il y a une prise de décision encore une fois. Enfin, c'est comme ça que j'ai appris. Après, sans doute que je commence à devenir vieux ! Quand je voulais apprendre quelque chose, il fallait que je trouve la personne pour me le montrer, ou les contrats sur lesquels je pouvais l'apprendre puis changer de pays s'il faut, pour aller à la chasse.

État de jeu

Le personnel, en formation, c'est toujours un malentendu parce qu'on confond privé/public, naturel/simple, on confond beaucoup de choses. Marcher simplement, ce n'est pas du tout la même chose que marcher naturellement, parce que du moment où tu marches dans une salle et tu fais attention à ce que tu fais, ce n'est déjà plus naturel. Par contre, si consciemment tu utilises ta marche naturelle pour la donner à un personnage, ça n'est plus naturel : tout d'un coup, ça fait partie de ta technique.

Et là, je peux faire une boucle : que signifie « être technique » ? Quand tu as très peu de temps comme ça, tout ce que je fais en utilisant mon instinct du jour, c'est développer une certaine qualité d'attention qui pourrait se résumer pour moi dans l'état de jeu, ce que c'est pour moi que l'état de jeu : je n'ai pas trop envie de parler de « théâtre » parce qu'il y a des gens qui le font mieux que moi et je ne viens pas du théâtre en plus.

Mâîtres

Pratiquer c'est d'abord s'habiller, puis venir. Si tu n'es pas venu, on ne peut pas parler de présence de l'acteur ! Au dojo, un vieux monsieur m'a dit « la pratique c'est d'abord s'habiller puis venir », même si tu restes sur le bord !

Quand je bouge, quand je pratique, quand je me prépare, ce qui devient ma technique c'est tout ce que j'observe qui me frappe et dont je peux arriver à retrouver les chemins, peut-être arriver à mettre des mots dessus. C'est les choses que j'ai observées en fait : ça devient mes techniques. Je partage beaucoup ce que j'ai observé en pratiquant, en jouant, en tournant dans ce métier. Ça pourrait être une définition de la technique.

Là-dedans, je ne me gêne pas pour donner des centaines de petits détails, de placements, de choses qui peuvent être utiles. Puis, au fond, mais je ne sais pas si c'est encore possible aujourd'hui, l'objectif c'est qu'ils aillent un peu plus tôt et un peu plus loin que nous avec leurs outils. C'est-à-dire dans leur

art, dans leur métier, qu'ils aillent un peu plus tôt et un peu plus loin que nous : autrement il y a une déperdition. Mais c'est impossible qu'ils le fassent avec mes outils. Il faut qu'ils se saisissent de ces outils pour pousser leur art. Mais chacun avec sa personnalité et les outils qu'il va développer.

Personne ne peut utiliser ici les outils que j'ai développés moi, à un certain âge, parce que d'une part c'était un autre contexte et d'autre part, il y a des techniques que j'ai trop travaillées et ce n'est juste pas possible de les reproduire.

S'il y a quelqu'un qui te touche et que tu as choisi comme ton maître, comme ton héros, il faut que tu essayes d'être meilleur que lui ou elle : tu n'as pas le choix. Moi, j'essaie d'être meilleur que mon maître et je pense que je suis meilleur que lui à certains égards mais qu'il y a des choses que lui, il fait très très bien et que je suis incapable de faire. Un de mes maîtres enseigne toujours au Conservatoire et lui, par exemple, travaille très vite alors que moi, je suis toujours très lent et long. Mais je n'ai pas les mêmes objectifs, au fond, avec des outils qui s'apparentent, je n'écoute pas la même chose. Donc c'est de bonne guerre. C'est Mario Gonzalès.

J'ai aussi appris avec Tapa Sudana qui est un acteur balinaï, qui a travaillé chez Brook. J'ai fait un court stage avec François Cervantès et c'était tellement dur et tellement dense que c'est comme si j'avais travaillé avec lui. Quand je bosse avec quelqu'un et que c'est dur, je note beaucoup, et je bosse le soir et j'essaie de mettre ça quelque part et de faire des liens. François amenait des pièces manquantes que n'amenait pas Mario. Et Tapa était encore relié au monde des esprits, donc c'était assez étrange, physiquement, ce qu'il se passait avec lui.

Il y a eu d'autres rencontres, lectures, films. Ça tourne autour des gens qui s'inspiraient du Théâtre du Soleil avant qu'on rencontre Mario, et puis des gens qui ont questionné les notions de training dans les années 1970. En fait, tout ça, c'est les années 1970 ! Je suis dans les années 1970 ! Mais les années 1970 ont commencé dans les années 1920.

Organigramme et carnet d'adresse

Les élèves comédiens ont un référent qui est la directrice pédagogique, qui est Julie Brochen, et un autre référent qui est Dominique [Lecoyer]. Mais finalement, avec le peu de gens qu'on est et avec les spécificités qu'on a chacun, elle est plus du côté de l'administration et de la communication. Elle travaille plus sur la vitrine et le fonctionnement, c'est elle qui fait les plannings (chose que pour moi, elle ne devrait pas faire).

Il y a un intitulé qui circule pour moi qui est « responsable des formations corporelles », mais là je le dis tout haut : je ne suis pas responsable des formations corporelles car la section n'existe pas et que je n'ai pas de budget. Donc c'est réglé. C'est une chose qu'il faut que je fasse rayer de mon contrat. Tant que je n'ai pas de budget, je ne suis pas responsable parce que je ne peux pas choisir qui je fais venir.

Là, je suis un conseiller. Je « conseille » de réintroduire l'escrime et je mets des années à réussir à avoir douze cours. En fait, l'intitulé n'est pas clair. Je m'occupe de la formation corporelle jusqu'au jeu de masque ; avant, on appelait ça « préparation au jeu ». C'était une expression qui était pratique mais c'est vrai qu'il y a la notion d'entraînement d'acteur qui m'intéresse et le masque s'intègre là-dedans : il est encore un entraînement. Donc j'ai une casquette un peu de préparateur physique.

Je n'aime pas le mot « professeur » parce que je travaille par rapport à mes sensations, je n'ai pas de diplôme, je n'ai pas d'habilitation à enseigner les masques. Ma formation de base c'est l'acrobatie quand même. Mais ce n'est pas possible, à part si l'élève pratique à côté. Et encore, un acteur qui sait faire rondade salto ça ne fait pas de lui un acrobate, parce qu'un acrobate, c'est un autre état d'esprit.

Il y a des choses dans mon contrat qui ne sont pas justes, des choses qu'il serait intéressant que cette école remette sur le tapis. Un contrat qui t'oblige à être là tout le temps c'est délicat... Moi je

dois inventer des stratégies pour rester vivant face aux élèves et ça, une école a du mal à comprendre que rester vivant face aux élèves c'est un gros gros boulot. Surtout si tu ne peux pas aller te nourrir, etc. Comme j'ai de la liberté, j'essaye de rester exigeant.

Ça, c'est polémique, mais... (*silence*). Là, je vais te dire une chose. Si ça, ça reste entre nous, je te dis une chose : il n'y a pas de projet pédagogique. Mais il y a quelque chose qui fonctionne sur un carnet d'adresse et c'est la grande force de cette école. Les élèves sortent et ils ont rencontré tous les metteurs en scène connus. Du coup, parmi eux il y en a qui ne travailleront plus jamais avec eux, mais il y en a d'autres qui vont en re-rencontrer deux ou trois parce que le metteur en scène qui est intervenu au TNS était intéressé par eux. Il peut y avoir des fidélités qui se créent.

Donc, plutôt que d'être à huis clos avec des professeurs uniquement de l'école puis d'être obligé de réaliser une grosse vitrine qui coûte très cher, de faire tourner un spectacle d'élèves partout, pour faire un espèce de *showcase* pour montrer les élèves, et bien les élèves sont vus par plein de metteurs en scène pendant trois ans.

Mais chaque groupe ne rencontre pas les mêmes niveaux de langue, les mêmes époques de pièce, les mêmes auteurs, les mêmes metteurs en scène sur les trois ans. Ça veut dire que c'est très aléatoire et tu peux passer trois ans ici et te dire : « Merde on n'a pas fait de tragédie ». C'est cela que ça veut dire. Ça pourrait être pallié par une classe d'interprétation qui n'a pas toujours lieu.

Il y avait un acteur de la troupe, il s'est retrouvé à faire de la tragédie, lui il jouait depuis dix ans et il nous a dit : « Je n'ai jamais fait ça moi ». Il s'en est bien sorti mais il a travaillé comme un malade : il n'avait jamais joué de tragédie. Et puis, ça te donne une technicité, une buccalité. Tu vois, en chant, Françoise aborde un peu la voix parlée, mais il y a des pans de formation qui ont disparu sur tout ce qui est émission du son, articulation, projection, tout ça. Ils le font en chant mais elle ne peut pas tout faire. Ça veut dire qu'il n'y a pas de travail de base de voix. Oui, avec un certain intervenant tu vas travailler la lecture, mais tu ne sais pas ce que tu vas aborder.

En termes d'apprentissage, ce n'est pas faux. Il y a des théories là-dessus. Que c'est stimulant et que ça développe ta capacité d'adaptation de faire les choses dans le désordre. Je crois aussi que l'on apprend dans le désordre. Par contre, le fait d'avoir une espèce de base sous la forme d'un programme pédagogique, ça permet d'improviser. Là, c'est un carnet d'adresse qui appartient au directeur qui est en place, qui est nommé à ce moment-là. Donc quand un directeur change, il y a des intervenants qui ne reviennent plus, qui reviendront peut-être un cycle plus tard, parce qu'il y a des familles de gens qui s'apprécient, d'acteurs, de metteurs en scène. Ça constitue un carnet d'adresse, des sensations, ça les oblige à s'adapter à des personnalités très différentes et d'un autre côté, le bordel laisse de la liberté.

Comme il n'y a pas de programme, même de la part du ministère, je fais ce que je veux. Surtout, je travaille avec ce que je connais, et ce que je connais c'est ce que j'ai senti. Je travaille à partir de ce que j'ai senti au plateau pendant pas mal d'années.

Le fait d'être libre de ton programme t'oblige à être très exigeant. Tu es obligé, par toi-même, de te réguler, de te faire une boîte à outils. Je me dis : « Bon, je vais toucher ça », et puis des fois, je ne fais pas du tout ce que j'avais prévu ; Une de mes phrases c'est « Attention, je ne fais pas toujours ce que je dis parce que ça dépend de ce qu'il se passe ». Comme quand tu es en création, tu peux avoir à écrire un projet pour la DRAC, après, c'est ce qui est au plateau qui va te guider. À l'arrivée peut-être que ce ne sera plus le même spectacle donc il faut que tu arrives à le justifier ! Sinon tu n'as plus d'aventure !

Donc là, on n'est pas sur une méthode. L'aventure, c'est le groupe : est-ce qu'ils vont mordre à l'hameçon ? Est-ce qu'ils vont développer un appétit ? Est-ce qu'ils vont en redemander ou pas ? Il y a des groupes, non. Il y a des groupes qui vont te dire : « Ah, clown, ah j'ai déjà fait ça »...

Moi je n'ai toujours pas compris ! « Ah théâtre ! », on pourrait dire, « Ah Hamlet j'ai déjà joué ! Non merci ». Si tu pouvais rejouer un même rôle trois fois, quatre fois dans une même carrière, ça

serait marrant quoi ! C'est comme relire un livre. À différents moments de ta vie, ce n'est pas le même livre, parce que toi tu changes.

Charger un travail

Il y a quelque chose quand même qui est important (est-ce que c'est bien, pas bien, c'est pas à moi de le dire, mais) : quand il y a une pause, le fait de courir sur les ordinateurs pour aller voir si on n'a pas des messages ou carrément d'aller sur *facebook* et dans certains groupes carrément balancer des images du travail en blaguant sur *facebook*, ça influe.

Il y a beaucoup de choses qui peuvent décharger le travail. Parce que tout le problème d'un travail, c'est de le charger. Tu vois ça, ici, c'est mon point fixe (*il me montre une montre*) : ce n'est qu'une montre, mais quand je travaille, il faut que je sache où elle est. Je l'ai toujours avec moi. J'ai aussi un autre objet. Ce sont mes points fixes. Cette montre, c'est ma montre de travail, je l'ai sur les passages individuels en deuxième année. C'est un objet qui m'accompagne et ça n'a rien de magique. C'est quelque chose d'humain, de charger la matière. Et puis j'ai des ceintures de travail. Ma ceinture je ne la laisse jamais dans le casier, je l'ai toujours avec moi, dans mon sac.

Un masque peut rester un accessoire de théâtre. Mais tu peux charger la matière qu'il soit en plastique ou qu'il soit en cuir ou en bois. C'est comme un costume. Tu vois quand le costume devient masque, quand le texte devient masque, quand la lumière devient masque, quand ça aide à jouer, quand ça produit quelque chose. Ou quand c'est juste un costume de théâtre. Si tu as un costume de scène et que tu commences à le mettre dans la vie, tu vas le décharger. Il faut aussi charger le partenaire. Si je joue avec toi sur le plateau puis je te regarde toi, je vais te démasquer. Par contre, je peux regarder le personnage, je peux faire exister le personnage chez toi. C'est mon imagination. C'est ça que l'on fait avec les masques. Il y a un gros travail, quand on dirige, de s'adresser au masque pour lui sortir la tête de l'eau et le faire exister et surtout ne pas regarder le comédien. C'est très très facile de démasquer quelqu'un. Ça peut être un jeu aussi de démasquer, mais là il faut se connaître un peu.

Le problème, c'est que c'est beaucoup le groupe qui démasque. Le groupe met un temps avant de comprendre. Des fois, ça ne se produit même pas avant la fin de la troisième année.

Amener les acteurs à être dans le corps, c'est plus compliqué. Parce qu'on fait moins attention. Le fait aussi que la formation se passe beaucoup en discutant, si les gens sont sur leur ordinateur et que tu essayes de leur parler, tu les déranges, ça dérange. Donc on ne sait pas trop ce qu'il se passe pendant les pauses. Il y a un comportement qui a pas mal changé par rapport à ça.

Hors-jeu

Il y a plus un problème entre le sport et ce qu'est la préparation d'un acteur, ou le loisir, le défoulement. Même par rapport à des metteurs en scène qui passent des fois. Du coup derrière, c'est difficile, tu peux perdre un groupe. C'est « yahou », on crie, on se défoule. Oui, ça crée une ambiance, mais un entraînement d'acteur, un training, c'est plus subtil que ça.

Du coup, on est complètement à la merci de ce que fait chaque personne. Parfois il n'y a rien du tout et ils ne souhaitent même pas qu'il y ait de cours le matin, donc là, t'es hors-jeu. Sauf les irréductibles qui viennent tôt le matin. Là par exemple, en troisième année, l'intervenant a souhaité qu'il n'y ait pas cours le matin, pour qu'ils soient complètement disponibles. Avec certains, on s'est vus quand même, il y en a deux, trois, quatre, qui sont venus un petit peu. Mais c'est une conception du théâtre. On ne se prépare plus.

Après, on n'est pas tous d'accord et ce n'est pas grave. Mais une école qui accepte ça, quelque part, elle remet en question mon travail. L'école qui remet en question mon travail n'en a même pas

conscience. Et moi, je ne peux pas en parler, c'est très difficile. On me dirait : « C'est quoi le problème ? ». Mais si ce n'est pas un problème, il n'y a rien à dire.

Connecter

Après, tu as des jeunes qui arrivent avec une pratique physique, avec des techniques bien sûr. Il y en a qui ont fait du sport de compétition. Mais c'est très rare que l'on voit un lien, que l'on voit que ça se connecte. Tu peux connecter à n'importe quoi, tu peux connecter le tricot à ton travail d'acteur. Là où ce n'est pas clair, c'est que tout est physique. Parler c'est physique, chanter c'est physique parce que l'on passe par la matière, on est constitué de matière.

En plus, il y a plein de confusion : tu montres toujours le même corps... Je vois toujours le même corps, et ce n'est pas le même personnage, ce n'est pas la même époque, ils n'ont pas le même âge, ce n'est pas le même contexte... Qu'est-ce qui se passe ? Il peut y avoir du jeu quand même, mais on joue tout pareil ! Du coup, ça n'élargit pas la palette et il y a des choses que l'on ne travaille pas du coup. Mais là ça demanderait un référent « Jeu », un référent d'une section « Jeu » qui n'existe pas. Ils ont une espèce de parrain qui est metteur en scène, qui est à Paris, et qui vient les voir jouer, mais ça ne se passe pas quand on vient les voir jouer. La formation, ça se passe dans les couloirs.

Impasses

Il y a des époques où je les voyais systématiquement individuellement. Là, on est à une époque où on ne souhaite pas qu'on les voit systématiquement : c'est ceux qui veulent. C'est pas forcément une bonne chose parce qu'il y en a qui ne vont jamais venir. Donc il va y avoir des choses qu'ils ne vont jamais sortir.

Valoriser

L'organigramme a changé aussi. La directrice de l'école avait son administrateur, donc ils étaient complètement autonomes. L'administrateur a sauté ; or, il s'occupait vraiment de l'école. Il gérait les chiffres, etc. Et la directrice de l'école, elle était dans les salles, elle observait tous les ateliers. Mais là, ça ne se passe jamais.

Moi, je circule peu dans les ateliers. On souhaiterait que je le fasse, mais c'est quelque chose que tu peux faire quand tu es un peu introduit, quand tu as un peu rencontré la personne. Puis, quand tu passes dix ans dans une maison, de passer plein de temps à regarder les autres bosser, moi, ça me rend fou. Parce que déjà, il faudrait partir faire des projets, en plus, regarder des groupes qui travaillent sur des projets. C'est un truc de dingue. Donc oui on devrait le faire, mais pourquoi les regarder si c'est juste pour leur parler et que l'on ne travaille pas vraiment avec eux ? Je veux bien aller les regarder s'il y a du temps pour former quelqu'un. Mais si tu ne vois pas les gens et que tu viens les regarder, c'est juste de la valorisation.

C'est important pour les élèves que l'on vienne les voir. C'est sûr que je vois tous les exercices, ça fait partie de mon boulot. Mais suivre tous les processus, tu deviens fou. T'es tout le temps en projet. Donc moi je n'interviens pas sur les projets, sauf quand il y a une demande spécifique d'un élève, mais je reste toujours à distance. Tu ne peux pas être sur les ateliers et donner des cours le matin, être au four et au moulin : tu deviens fou. Parce que des cours ça se prépare aussi, donc ça ce n'est pas forcément clair, dans le théâtre national.

J'ai une technicité, j'ai une marge d'initiative, j'ai du temps, mais je suis toujours en train de préparer. Donc ça crée des grosses tensions parce qu'on n'est pas sur des horaires comme des employés d'un théâtre. Pour donner des cours, je suis toujours en train de lire, de faire des

photocopies, de rassembler des documents, de fouiller dans mes boîtes, de visionner des films. Sans parler de l'entraînement et de la recherche.

Technique(s)

La qualité dansée, c'est encore autre chose. C'est compliqué et en même temps c'est bien que ce soit compliqué parce qu'il faut y regarder de vraiment prêt pour comprendre ou sentir ce que c'est. Tout ce que je fais, ça a l'air d'un truc mais ce n'est pas ça. Je ne suis pas juste entre deux créneaux : je suis encore entre les arts plastiques, le cirque, le mouvement et le théâtre, et même pas le théâtre : le jeu. Mais si je simplifie, c'est comme si, dans les années 1970, on prend cette technique américaine qui vient de New-York. Et à la même époque, il y avait Cieslak qui développait ses trainings physiques. C'est comme si on mettait l'esprit de Cieslak dans une technique américaine. Donc pour moi c'est un peu comment à l'intérieur de moi, l'Amérique du Nord et l'Europe se rejoignent.

Il y a toujours des malentendus et puis il y en a toujours pour dire : « Moi je veux être acteur ! Pourquoi on se roule par terre ? ». Moi, ce qui m'intéresse c'est de voir, quand je bouge, comment ça déclenche des visions : qu'est-ce qui se passe ? Donc ça pourrait devenir très acrobatique, mais avant tout, pour moi, c'est un travail interne. C'est difficile à expliquer.

Mais c'est sûr que c'est une technique qui ressurgit avec les acteurs parce que le contact impro, c'est l'arrivée de l'aïkido, du taï-chi en Amérique. Donc taï-chi, c'est la peau, c'est tui-chu. L'aïkido, c'est les chutes : Paxton⁸⁴ c'était un ancien gymnaste qui est devenu danseur chez Cunningham, je crois. Et du coup, c'est un mélange de mouvement. Au niveau kinesthésique, il y a des sensations acrobatiques, il y a beaucoup de positions à l'envers, etc. J'ai trouvé que c'était la forme la plus adaptée pour jouer. C'est un peu comme si tu abordais les animaux chez Lecoq. Nous on ne prend pas le temps d'aller observer les animaux, comme ils font encore à Londres, mais je pointe du doigt, on effleure beaucoup beaucoup de choses. Parce que j'ai des sensations de taï-chi, j'ai des sensations d'aïkido, d'acrobatie, de cascades. J'ai même fait de la danse aussi, parce que ça m'intéressait d'aller voir. Je sais ce que c'est que la danse classique, j'en ai fait un peu. Ça m'était très utile en clown. Pour moi, tout est relié ! C'est un endroit de mélange donc. C'est inspiré des jeux d'enfants, du sport et ça a été développé par des gens d'horizons différents, des performers, des danseurs, des acteurs. Donc ça fait complètement du sens, au fond. Et quand tu regardes bien, Cieslak il s'inspirait d'éléments acrobatiques de base et de yoga, on fait pareil. Je peux pointer du doigt plein de sources, de mouvements, mais ce qui m'intéresse, c'est que le travail s'est développé parce que tout le jeu c'est de bouger. On donne un élément, on improvise autour, puis on regarde quelqu'un, on se dit : « Ah c'est marrant comme tu fais ça ! » et on l'essaye, on l'absorbe. Et puis, il y a des mouvements qui viennent de plein plein de groupes.

Comme en masque, on porte l'attention plus sur ce qui échappe que sur la maîtrise. Et puis, il y a une forme de maîtrise là-dedans. C'est ça qui donne de la vie au plateau.

C'est des choses très très simplistes que je leur dis. C'est pour ça que c'est long et lent. Je ne dis que des choses simples et je n'ai rien à montrer à personne. C'est juste de partager ce qui me frappe moi. Quand quelqu'un a compris ça...

L'objectif est qu'ils n'aient pas besoin de moi. Et j'essaye de voir en formation, à quel moment ça arrive. Il y a une autonomie qui se prend. Ça n'empêche pas que l'on puisse se revoir après la formation avec quelques-uns. Mais l'objectif c'est de développer une qualité d'observation, d'attention. Cultiver la curiosité. La capacité à s'étonner face aux choses, à découvrir. Ça c'est bon

⁸⁴ Steve Paxton est un danseur, chorégraphe, pédagogue américain. On lui attribue la création du contact impro (ou danse contact) dans les années 1970. Voir Annie Suquet, « Scènes, Le corps dansant : un laboratoire de la perception », in *Histoire du corps, Les mutations du regard. Le XXe siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Courtine, Collection Points Histoire, Éditions du Seuil, janvier 2006, p. 424-427.

pour la vie ! Et tout ça pour pallier ce qui nous arrive souvent dans la vie : l'absence de maître. Si tu attends de rencontrer le maître, tu es mort, il peut se passer dix ans, quinze ans.

Se préparer à partir de l'école

Moi, je me rends compte que j'en ai rencontrés. Tu ne le sais pas toujours, mais quand j'étais beaucoup plus jeune, j'ai décidé d'arrêter d'attendre, et puis je me suis dit : « Ce n'est pas terrible de pratiquer tout seul, mais je ne vais pas passer ma vie à attendre. Je vais pratiquer, je vais voir, et puis il y aura des erreurs, je vais les corriger, et ça va me limiter » (parce que quand tu fais des erreurs techniques, ça te limite). Mais en même temps, il faut profiter du temps que l'on nous donne. Et comme on ne sait pas combien de temps on a !

Avec l'âge, on en devient plus conscient. Là, je sais que je n'ai plus le temps de faire certaines choses que je voulais faire. C'est pour ça que j'ai commencé le petit labo et je me prépare différemment depuis un an. Avant, je me préparais pour ne pas me blesser, j'étais même en dessous. Il y a eu une période de deux ans où trop de voyages à Paris, trop d'écoles, trop de fatigue.

Et maintenant, je me prépare à partir de l'école, à aller jouer. Et c'est la seule manière de rester. Sinon, c'est artistiquement insupportable. La seule chose qui est passionnante dans cette baraque, c'est de travailler avec les jeunes acteurs. Pour moi, c'est la seule chose. Après, il y a quelques personnes que j'apprécie bien, mais c'est l'unique endroit où ça fait du sens.

Ça fait longtemps que je suis là. J'ai quitté pendant quelques années, puis je suis revenu. Et ça m'est apparu physiquement, je me suis dit « Ah, il faut que je me prépare pour aller jouer ».

Mais tout ce que je te raconte, c'est toujours les élèves qui font que je le découvre, que je me rends compte de toutes ces choses-là : parce qu'ils posent des questions. Le moindre petit détail fait que tu n'es pas au même endroit. Pourquoi quand je sors les masques, je me rase toujours ? D'une part, parce qu'avec Mario [Gonzalès], si on ne se rasait pas, il disait : « pas de passage aujourd'hui ». Parce que techniquement, c'était moins bien. Mais parce que quand j'approche les masques, je me prépare, comme si j'allais jouer. Et l'objectif c'est de décoller de la salle de cours. Il peut y avoir des moments de jeu extraordinaires dans cette salle, autant que sur le plateau Koltès. Et il peut ne rien se passer sur le plateau Koltès.

Je mets une ceinture de l'opéra de Pékin suite à un voyage en Chine. (Je bossais là-bas avec un ami chinois qui est à Paris). J'ai acheté une ceinture avec lui et je la mets pour voir ce que ça fait. Parce que c'est physique de mettre une ceinture. Il m'a montré où est-ce qu'il la met et m'a expliqué. Et je la mets pour voir ce que ça fait, chaque fois que je travaille depuis 1998. Donc j'ai commencé à en avoir d'autres. Comment rester en chemin.

Failure is part of your heart

Et puis, au-delà de tout ce que je raconte, il peut toujours arriver qu'un groupe refuse, ou que je sois mauvais certains jours. Cela fait partie du boulot. Ou que l'on s'ennuie. *Failure is part of your heart*. L'échec est au cœur de l'art parce que c'est le fond humain. On parle toujours de succès. On peut maîtriser des techniques mais tout ce que l'on voit, c'est basé sur des échecs, des erreurs, des accidents. Quand on apprend à marcher, on tombe.

Partenariat

Je fais aussi la préparation physique pour parler du fait d'être partenaire, en sourdine. Comment tu te branches physiquement avec quelqu'un quand tu n'as pas le temps ? Ou quand tu n'apprécies pas quelqu'un ? Tu peux ne pas aimer la personnalité de quelqu'un, mais tu ne peux pas juger son poids,

son souffle, son regard, son rythme, son énergie, ses articulations. Je ne peux pas juger ça, je peux juste le connaître. Donc la préparation, elle peut servir à ça : comment signaler ta présence à l'autre ? Et comment connaître l'autre par sa physicalité ? Comment déclencher le partenaire physiquement ? Si tu as un partenaire qui n'est pas en état de jeu au plateau, qui ne joue pas (parce qu'il y a des gens qui ne jouent pas en répétitions), comment tu peux te débrouiller pour ne pas le juger et bosser quand même avec lui ?

La phrase maîtresse c'est : tout ce que fait mon partenaire, même s'il ne le sait pas, pour moi, c'est une proposition. Quelqu'un qui fait la gueule au plateau, si je le prends pour une proposition, moi, ça me fait jouer. Il faut être profiteur. Et si je ne le prends pas, ça m'empêche. Ça veut dire que quelqu'un qui n'est pas réveillé, quelqu'un qui est mou, quelqu'un qui ne s'investit pas, qui s'ennuie, il faut que je fasse encore plus gaffe. Je prends en compte la distance, l'orientation, le niveau, la posture et l'état du partenaire. Tu peux surprendre ton partenaire, mais ça ne veut pas dire le faire sursauter, ça ne veut pas dire s'exprimer même si l'autre est endormi, ça ne veut pas dire le blesser, ça ne veut pas dire le contraindre. Il y a une espèce de petit *mapping* de qu'est-ce que je peux m'autoriser à faire puis laisser l'autre vivre sa vie. Ça peut être très utile !

Sauf que l'on ne pratique pas assez pour que ça les atteigne.

« D’être une bête différente ça permet de délocaliser les acteurs » - entretien n°2 avec Marc Proulx

En mars 2015, c’est mon cinquième séjour au TNS (à l’époque, je crois même que c’est le dernier car je commence déjà à rédiger ma thèse). Du temps s’est écoulé depuis le premier entretien que j’ai réalisé avec Marc Proulx et des changements de taille sont intervenus. De plus, j’assiste à cette occasion à un stage que le pédagogue dirige avec le groupe 43 où il teste, pour la première fois les machines, outils scénographiques d’exploration acrobatique, qu’il a conçues et fait fabriquer par les ateliers du TNS⁸⁵. Je décide donc de le solliciter pour un second entretien afin d’approfondir les questions déjà soulevées en novembre 2013 et d’évoquer ensemble les dernières évolutions relatives à la formation des acteurs au TNS.

Jeudi 19 mars 2015, TNS, Strasbourg

Durée : 2h20

Premier stage au TNS

Quand je suis arrivé au TNS, j’avais moins de dix ans d’écart avec certains élèves. C’est via un metteur en scène d’opéra, un italien, Adriano Sinivia, qui avait été demandé pour donner un stage ici ; et sa manière de donner le stage, c’était de faire venir des intervenants. Il n’était pas là quand je suis venu et il m’a fait travailler une semaine sur une classe soi-disant d’acrobatie. Mais au bout d’un jour et demi, j’ai commencé à faire autre chose parce que les acteurs n’arrivaient pas à suivre. Du coup j’ai commencé à jouer sur l’espace, j’ai commencé à faire autre chose et puis ça a questionné la directrice de l’époque, Catherine Delattres⁸⁶. Elle m’a dit, « tiens, c’est marrant ce que tu fais, tu fais autre chose ». Bah oui je fais autre chose : je m’adapte à la situation !

Je suis revenu par petits stages de trois semaines (plutôt sur du jeu de masque) et quand il y a eu un changement de direction, j’ai fait ce que vous appelez en France une candidature spontanée. J’ai écrit un petit mot en disant : « Voilà j’ai fait quelques stages, ça m’a bien plu ; si jamais vous avez besoin de moi, n’hésitez pas à me rappeler ». Et puis on m’a appelé pour autre chose : pour suivre un groupe sur trois ans. Je me suis dit : « Tiens, ça peut être drôle de faire ça quelques années trois quatre ans ». Et ça a duré beaucoup plus longtemps...

Comme j’ai travaillé dans des créneaux artistiques assez différents en passant du cirque au théâtre, à la danse-théâtre, des performances dans des galeries d’art, l’opéra... Travailler dans une école c’était une autre expérience. Et puis les événements de la vie faisaient que c’était opportun de se poser un petit peu après avoir beaucoup tourné sur plusieurs continents. C’est dur à dire, mais maintenant ça me constitue, ça a existé comme dirait M. Pinter, ça a eu lieu.

Délocaliser les acteurs

Et ce n’était pas faux de ne pas venir du théâtre, de ne pas avoir eu de formation théâtrale précise mais d’avoir plutôt appris sur le tas ou par petits stages sur le tas ; d’être une bête différente, ça permettait de délocaliser les acteurs. Pas pour leur faire faire vraiment autre chose mais les

⁸⁵ À plusieurs reprises lors de ce stage, Marc Proulx désigne cet agrès acrobatique par ce terme. Aussi, lorsqu’il sera question de cet instrument de travail, nous utiliserons ce mot (la machine ou les machines) pour y faire référence de manière rapide. Pour plus de détails sur la machine, Cf., « L’agrès acrobatique : objet « transitionnel » et partenaire stimulant », Partie 4, II, 4., p. 569-573.

⁸⁶ Catherine Delattres a été directrice des études de l’école du TNS de 1990 à 1994.

délocaliser : pour regarder le théâtre par déviation. Et du coup, ça rafraîchit le regard, ça produit autre chose, ça rouvre le théâtre sur le créneau artistique aussi.

Les outils, je suis conscient que ce sont beaucoup les outils du XXe siècle et ce qui est en train de se faire aujourd'hui, c'est une grande question pour moi. C'est pour ça que ça m'intéresse de continuer un peu, parce que c'est aux jeunes artistes de sentir, de faire dériver. Pour l'instant, je vois qu'il y a encore une réponse de l'esprit de leur part... C'est plutôt une réplique de Fernand [Simon] ! Il disait : « On a peu de résultat avec eux, mais on a une meilleure réponse de l'esprit que les gens qui fréquentent les dojo ». Pour l'instant, la relation se crée encore, mais je me pose vraiment la question de l'évolution des outils.

Là, j'ai projet d'essayer de trouver des poches d'air pour aller observer les acteurs anglais : passer du temps avec eux, pratiquer, voire ce qu'ils font, qu'est ce qui fait que les acteurs anglais sont si... Ils sont prêts quoi, ils sont prêts !

L'immersion vs les cours réguliers

Là, c'est effectivement rendu à un point qui pose beaucoup de questions. Il y a toujours eu des petites périodes d'immersion et puis des cours réguliers : là on va vers les immersions qu'on appelle maintenant « modules », en sachant qu'il y a de moins en moins (presque plus) de cours réguliers. C'est une conception qui se défend mais avec laquelle on ne peut pas...

Tu peux, par des modules, faire faire des expériences, expérimenter et puis accumuler des sensations pour que le comédien devienne un magasin de sensations. Mais ça ne va pas lui donner une pratique. Ça pose la question de l'autonomie : il sera autonome à certains endroits mais pas à d'autres. Là, comme on les forme, on va voir ce qu'il se passe sur ces deux promotions. Il y a des endroits où ils ne peuvent pas auditionner pour moi ; il y a des endroits où je ne les engagerais pas. Je discutais avec un acteur du groupe 26 qui était en visite avec Fernand et qui joue dans une pièce en ce moment. Il racontait comment il a auditionné pour un film américain en passant par l'Angleterre : ils l'ont testé sur un tapis, ils l'ont balancé par terre, ils lui ont fait faire des cascades. Parce qu'ils voulaient des seconds rôles, des petits rôles, mais des gens qui étaient présents quoi ! Et il a tenu le choc sans problème... Il a évoqué la formation de base : ils ont touché à plein de sujets qui permettaient de répondre à ça.

Tu ne joues pas pareil, tu n'improvises pas pareil si tu as certaines pratiques ou pas. Il n'y a pas de bien et de pas bien, mais je persiste à croire que pour un jeune acteur c'est le moment, parce qu'ils ont la pêche, de leur faire bouffer un peu des techniques, jouer un peu avec ça. Puis que c'est forcément utile dans le métier : ça ouvre des perspectives, ça permet de travailler plus large que le théâtre aussi. Mais ce n'est pas en contradiction avec ce qu'on leur raconte-là. On ne se rend peut-être pas compte nous de notre côté qu'on parle de la même chose et on a peut-être du mal à coopérer pour le faire.

Je fais toujours une différence entre une régularité et une pratique. Si tu fais un cours par semaine, c'est difficile d'en faire une pratique : mais c'est une régularité. Ça permet de garder un fil. Mais ça dépend : si tu as un cours par semaine, normalement, le cours devrait servir à se perfectionner. Ça veut dire que si tu te prépares à aller prendre ton cours, tu es dans une pratique. Si tu ne fais que le cours, tu es en dessous. À l'américaine, on dit qu'une pratique c'est minimum trois fois dans la semaine. En dessous de ça, c'est difficile que ça te touche : c'est difficile de progresser. Là, on est en-dessous de la pratique.

Établir une relation de confiance

Mon gros boulot, c'est de m'adapter à tous les niveaux, à tous les esprits, à toutes les cultures, à tous les sexes. Le contact permet ça en partie (même si je sens que j'atteins une limite avec cette non-

technique). Il y a toujours un acteur qui ne supporte pas qu'on le touche, que ses camarades le touchent. Ça demande du temps. En fait, la limite qu'on atteint dans ces réductions de programme, c'est la possibilité de créer une relation de confiance. Si tu crées une relation de confiance, tu peux commencer à devenir exigeant. Je peux commencer à être dur avec un jeune s'il m'y autorise. Et il va m'y autoriser s'il commence à me faire confiance : je suis peut-être un peu *has been* là-dessus, mais c'est comme ça que je fonctionne. Pour l'instant, je ne sais pas faire autrement : donc je suis un peu désarçonné car si je ne peux pas créer une relation avec un groupe, il y a beaucoup de choses que je ne peux pas faire. C'est la difficulté des stages extérieurs aussi : ça peut rester courtois, convivial, mais c'est difficile de creuser.

Si tu ne donnes pas confiance dans ton voltigeur, jamais il n'enlèvera la ceinture : même si techniquement il est parfait, physiquement, il est prêt, psychologiquement, il ne va pas enlever la ceinture. Il ne fera jamais sans ceinture en publique, sur le béton avec rien autour. Il ne va pas y aller... Donc oui il y a plusieurs dimensions. Là on parle de la dimension physique, de préparer le corps, la dimension technique de comprendre techniquement quel est l'objectif. Et puis la dimension psychologique de dire, « j'y vais », de faire confiance. S'il n'y a pas cette confiance dans l'aspect psychologique, on ne fait pas le même geste.

Avec ce que j'aborde, c'est difficile d'avoir des résultats tout de suite. On dit, « ça prend dix ans ». En trois ans on peut faire beaucoup mais là, on n'a plus trois ans : on n'a pas trois ans ! C'est plutôt un an et demi. Ça a tendance à se réduire et ça devient de plus en plus difficile en tant qu'enseignant sur place de faire des propositions.

Normalement je devrais être là pour leur donner des bases pour qu'ils aient de quoi connecter en eux quand ils sont dans les ateliers. Mais je ne peux plus grand chose pour eux si je ne passe pas du temps avec eux. Et si quelqu'un dit : « Vos acteurs n'ont pas beaucoup de corps » (je ne devrais pas dire tout ça mais)...

Le statut de professeur permanent

Ça donne une possibilité que je sois un point fixe : c'est utile pour un certain nombre d'entre eux. Après ils sont assez grands... Il y a eu un moment où j'ai pu croire qu'effectivement il y avait une tâche d'être un peu un point de repère dans l'école : mais j'en suis revenu. C'est à eux de voir si je suis un repère par moments et puis à des moments, ils ne me calculent pas parce qu'ils vont bien et tant mieux. Donc je ne veux plus me donner de l'importance par rapport à ça. Comme ce n'est pas quelque chose qui est une volonté de l'école, ça peut être un fonctionnement souterrain mais ce n'est pas quelque chose qui est officiel.

Après, tu constates que ça a été utile pour certains d'entre eux... Donc tout ce qui m'importe maintenant c'est de pouvoir faire des choses qui sont utiles pour eux. Pour maintenant, pour plus tard... Et s'ils n'ont pas besoin de moi, tant mieux. Parce que l'objectif c'est qu'ils n'aient pas besoin de moi. Je travaille toujours pour l'autonomie.

Donc qu'est ce que ça implique d'être le seul permanent ? Ça implique que je ne suis pas assez nombreux en tout cas ! Ça implique que des fois il faudrait d'autres gens, d'autres regards. On va voir si Stanislas Nordey sera plus présent à l'école (ce qui est son intention). Ça a été longuement un directeur d'école donc il devrait être plus présent. Mais ça a été le souhait des directeurs précédents et ils n'y sont pas arrivés, parce que c'est une grosse responsabilité d'être ici. Donc ça on verra bien sur le terrain ; il ne faut pas compter là-dessus disons. Mais on en a besoin... On a besoin d'un référent plus acteur/metteur en scène : ça c'est plus un débat d'organigramme de cette école. Cette école aurait besoin d'un relai, d'une personne de théâtre. Ce serait utile.

À la recherche de dénominateurs communs

Il y a quelque chose qui est en partage avec tous les humains. Donc si je bouge avec des scénographes, des régisseurs, des techniciens ou des marionnettistes ou des acteurs, des circassiens, des danseurs (ou même, il m'est arrivé de donner des petits modules à des jeunes instituteurs en formation), je cherche des espèces de dénominateurs communs très primitifs. Il y a cette histoire de poids, de peau, de souffle, d'espace. Ce sont des espèces de fondamentaux. Le sujet est le même : tu as toujours des humains en face de toi. Mais forcément, la réponse va légèrement différer.

Un apprentissage de la présence

Un acteur qui ne joue pas, à un moment donné il devient moins acteur. Il perd son énergie, il perd confiance et il va avoir plus de mal à auditionner, à rencontrer les gens. Il va perdre son aura. Je ne sais pas si on pourrait me contredire là-dessus mais les techniques du corps, elles servent à réveiller les énergies, à dégager. Toute la préparation physique dans une école, elle ne sert pas à montrer les mouvements mais elle sert à dégager en présence.

Donc un acteur qui a une pratique d'acteur, il va avoir une présence ludique à un certain endroit ; un circassien en formation il a tout de suite une présence physique très dense qui impressionne les acteurs. Par contre, les circassiens sont impressionnés par le ludisme : par le fait de dire : « Ok on joue un jeu, on cherche, tiens j'ai une idée ». Ça va vite quoi, ça fuse.

Les jeunes artistes de cirques qui sont plus en compagnie vont développer un ludisme, ils vont apprendre, ils vont se dégager, ils vont ouvrir d'autres champs. Et puis l'acteur, il va se planter dans le sol, il va finir par prendre du poids. Les jeunes acteurs en formation manquent souvent de poids.

Tout ça pour dire que les sujets au fond sont les mêmes, mais la réponse elle diffère légèrement. Je suis dans des zones intermédiaires qui concernent tous ces gens-là. D'ailleurs l'appareil de jeu⁸⁷, je l'avais pensé pour un acrobate, un jongleur et un acteur. Puis, je me suis dit que ça aurait été plus juste de l'aborder avec un régisseur, un scénographe et un acteur : un scénographe qui fait attention à l'espace, un acteur qui crée des situations dans cette espèce de lieu et puis un technicien qui est comme un compagnon qui fait les changements de décor à vue, mais qui lui aussi est à vue.

Ces zones intermédiaires m'intéressent. Et ça n'a rien d'expérimental (dans le sens péjoratif du terme) : je trouve que c'est complètement normal. Le XXe siècle, c'est un siècle de mélange et on est toujours un peu dans le XXe siècle.

Partenariat

Avec la machine, ce qui m'intéresse c'est de créer une interdépendance et une responsabilité physique à l'autre : de créer un peu de danger pour sentir que ce n'est pas une idée de faire attention à l'autre, c'est un lien physique. Tu peux sentir quelqu'un qui tombe : tu ne l'as pas vu mais ton corps l'a senti et ton corps bouge. Ça, ce n'est pas une idée : ça je le sais.

C'est le rapport du pareur. C'est un rapport de parade, c'est une tension physique extrême où tu dois être le plus détendu possible et prêt à bouger pour rattraper l'autre.

⁸⁷ Il fait référence à ce que nous avons appelé « la machine ». Cf., « L'après acrobatique : objet « transitionnel » et partenaire stimulant », Partie 4, II. 4., p. 569-573.

Histoire de la machine

C'est trois panneaux, c'est symétrique : il y a un esprit dedans qui était clairement d'assembler trois parois de jeu et au lieu que ce soit un truc mastoc, fixe, lourd, difficile à tourner, que ce soit quelque chose au contraire qui soit démontable, léger et qui soit mobile et qui soit stable.

J'ai imaginé cette forme pour trois jeunes qui étaient en formation à l'école de cirque l'ESAC à Bruxelles. Ce n'est pas anodin que ce soit arrivé à ça parce que ces trois jeunes avaient une certaine base acrobatique mais ils jouaient acrobatiquement beaucoup en contact : ils appelaient ça acro-contact (sur trois murs). J'ai tout de suite vu que le principe c'était d'être en contact avec l'autre à travers de la matière. Je me suis dit que c'était vachement intéressant : c'est un dispositif scénique mais un dispositif scénique mobile qui est à la fois une scéno mobile et une espèce d'agrès avec lequel tu pourrais faire du cirque (s'il était conçu de manière plus précise au niveau ingénierie, au niveau poids, au niveau tension, porte à faux, au niveau matériaux). On est en contact à trois à travers la matière : donc il y a médiation, il y a un médium.

Le travail avec la machine touche un peu à la manipulation d'objet ou au jonglage. Et il y a l'aspect de pouvoir bouger sur l'appareil (donc le mouvement), qui peut tout à fait tout de suite devenir acrobatique. Et puis il y a l'aspect ludique, parce que quand tu poses ce gros truc, c'est comme une épave sur le bord de la plage : tu passes en dessous, dessus, autour. Donc c'est comme un cimetière de bateau. Ça c'est un peu la genèse, ça remonte à 2002.

On est en 2014 et du coup depuis, ce qui a été particulier, c'est que je l'ai proposé à plein de gens (enfin à plusieurs institutions). En juin dernier, j'ai montré une toute petite maquette de trois centimètres de haut à notre constructeur Bernard Saam et je l'ai regardé et j'ai vu tout de suite ses yeux... Je me suis dit c'est bon, c'est parti : parce qu'il a réagit physiquement. Après il y a eu notre responsable de la section scénographie Pierre Albert qui a aussi dit : « Ho » et ils ont regardé. Et c'est grâce à leur soutien... Grâce à ça on a pu obtenir un tout petit budget (ça n'a pas coûté très cher du tout, par rapport à tout ce qu'on dépense dans une école d'art ça n'a rien coûté) pour en faire l'expérience. C'est venu aussi du fait qu'il n'y a pas eu de souhait ou de désir qu'on perpétue le jeu de masque et du coup, j'ai un peu dégainé...

Un outil pédagogique et expérimental

J'ai vu que tout d'un coup c'était beaucoup plus concret pour certains qui avaient du mal avec le contact, où tu es avec une matière vivante (tu gères des états, tu gères des personnalités, des cultures tout ce qu'on comporte, des poids, des énergies, des vitesses, des « j'ai envie, je n'ai pas envie », c'est compliqué) : parce que le contact-improvisation, ce n'est pas un truc de formation, c'est un truc de professionnels. Beaucoup de choses que je fais en formation ici ne sont pas des choses qui viennent des écoles. Ça vient des choses qu'on fait avec des artistes et en formation parfois c'est un petit peu plus compliqué, ils ne sont pas dans le même état. Donc ça a été très intéressant pour certains parce que tout d'un coup il y avait un os à gruger, il y avait une résistance : ça devenait très concret. Même le rapport à l'autre à travers la matière tout d'un coup ça leur parlait quoi. J'ai vu des centrages, des consciences tout d'un coup, des poids, des appuis dans le sol chez des gens chez qui je ne m'y attendais pas.

Je profite d'une situation difficile, de ce moment de transition, pour faire une expérience. Parce que les enseignements que j'ai mis en place disparaissent et je me dis toujours quand c'est difficile dans l'art, « qu'est ce que je peux apprendre ? » Là, on a réussi à proposer ça : c'est pour faire sentir aux élèves qu'une école ce n'est pas juste leur montrer ce qu'on sait faire mais de faire aussi des vraies

expériences avec eux. Pour dire, « est-ce que l'école peut être aussi un laboratoire ? ». C'est un peu une question polémique.

À l'école, tu devrais être un petit peu protégé pour essayer de faire des choses que tu ne sais pas encore faire. Ça veut dire que si tu essayes de faire des choses que tu ne sais pas encore faire, tu ne peux pas être bon. Par contre, si tu n'es pas bon quand t'as vingt balais, tu peux être vivant. Ils sont vachement vivants ! Des fois, ce n'est pas bon ce qu'ils font mais qu'est-ce que c'est vivant ! Ils sont plus vivants que nous ! C'est des convictions profondes : je ne fais pas ça pour être polémique ou pour être en contradiction, mais c'est ce que j'observe qui est l'apprentissage. Quand un enfant apprend à marcher, il tombe sur le cul : donc ça c'est important. C'est sûr que si on les met dans des conditions de production et qu'on dit, « oui mais ça sera comme ça dans le milieu professionnel » et qu'on les considère comme des professionnels... Je comprends, je ne peux pas contredire ça. Mais si l'espace d'expérimentation se rétrécit, si on leur apprend le casting plutôt qu'écouter... Il faut des espaces pour débroussailler un peu autre chose, pour les mettre un peu en difficulté. Mais pour ça, il faut les connaître : c'est cette coopération-là qu'il faut essayer de préserver dans une école.

Surcharge de travail

Il y a un malentendu avec cette histoire de surcharge de travail. On n'arrive pas à trouver de solution parce qu'il y a un gros malentendu. Quand tu travailles dans l'art, de toute façon tu travailles beaucoup. Quand on est en formation dans une école artistique, on travaille beaucoup. Quand on est un jeune en formation dans une école artistique et puis qu'on en veut, on travaille beaucoup. Donc ça c'est normal, c'est incontournable. Par contre, sur le travailler beaucoup il y a un binz : d'une part, on leur impose un peu trop ce « travailler beaucoup » et ce « travailler beaucoup » devrait venir d'eux. Et ce « travailler beaucoup », ça veut dire que peu importe si on me voit sur le bord de la rue en train de regarder en l'air ou en train de regarder les gens, je suis en train de bosser, je travaille toujours beaucoup. J'y pense tous les week-ends, j'écris, je prends des notes, je vais voir des films, je vais marcher. Le « travailler beaucoup » ils devraient aussi comprendre du temps de lecture, écrire une pièce, apprendre les textes correctement, manger aussi, cuisiner (ça aide vachement, être un bon cuisinier)...

Donc il faut faire attention à ce que les centaines d'heures... C'est là qu'il y a un malentendu (et qu'on n'arrive pas à en parler entre nous), c'est que... Ils vont dire, « oui mais si tu dégages du temps, de toutes façon, ils vont le remplir ». Oui, mais ils vont le remplir de leur propre chef et on peut toujours dire, « là, stop on verrouille les salles ». Par contre, si c'est imposé et qu'on ne les écoute plus, eh bien, on va avoir un blessé ! Je n'espère pas... C'est pour ça que je vais leur donner une respiration (parce que je fais ce que je veux avec mon stage) : j'ai fait sauter des jours pour qu'ils aient une grande semaine après la pression de la présentation de chant.

Travailler beaucoup, oui ! Mais diversifier les nourritures... Il faut qu'ils puissent nourrir leur art et avoir une autonomie là-dedans. Je revendique ces poches d'air.

Toujours répondre aux appétits des acteurs

J'essaie de ne pas devenir un professeur : je suis un artiste qui partage des sensations, une expérience. Je leur raconte des histoires, des visions, des rencontres, pour les toucher, pour les débroussailler, pour qu'ils soient à peu près outillés pour prendre le choc d'un métier qui est brutal. Je crois que s'il y a un endroit où je peux être utile dans ce théâtre, c'est avec les élèves.

Ils peuvent venir me voir. Après, on n'est pas prioritaire si on n'est pas au programme bien sûr, la règle du jeu (si on n'est pas prioritaire) c'est : si tu as le temps et si tu as envie, tu viens. La règle du jeu que je me suis donnée aussi c'est de toujours répondre à un appétit d'acteur : de ne pas répondre à

un acteur qui a un appétit, je trouve ça criminel. C'est maintenant qu'ils ont des appétits qu'il faut les nourrir : maintenant, parce que c'est eux notre futur. Et ça peut se tarir si on ne répond pas à ça.

Rester en vie, rester en recherche

Je suis payé à temps plein : il y a un outil qui est le dojo, il y a des salles... Si je n'ai pas cours, je viens. J'essaye de garder une pratique et du coup, je les absorbe s'ils ont envie qu'on pratique ensemble. Donc ce n'est pas des cours en fait, c'est une pratique.

Mais c'est élitiste : ce n'est pas démocratique. C'est comment garder « le dojo en vie », comment garder cette question de la préparation dans l'air à un moment où c'est moins en question... Moi j'essaye de nourrir cette question-là ; qu'ils sentent que je viens me préparer. Je me prépare à être prêt à aller jouer aussi : à être prêt à faire une audition, à quitter cette école s'il le faut. Donc c'est une vraie préparation, c'est une vraie recherche.

La situation est très inconfortable mais j'ai un privilège de dingue. Je suis payé pour ouvrir le dojo, chercher, absorber un élève : qu'ils viennent ou qu'ils ne viennent pas. C'est quand même fou... Par contre là dedans il y a la difficulté de rester en vie, de rester en recherche.

« Comment le corps fonctionne » - entretien avec Valérie Onnis

Valérie Onnis commence la danse classique vers l'âge de quatre ans. À l'adolescence, elle complète sa formation en suivant des cours de danse jazz, de chant, de claquettes, en France et en Angleterre. Décidée à faire de la danse son métier, elle monte à Paris, où, très vite, elle travaille en tant que danseuse pour la télévision et le cinéma. Après plusieurs années dans ce milieu, lassée d'être « une poupée dansante », elle se tourne vers la danse contemporaine, en découvrant notamment le travail de Peter Goss : elle y découvre « une autre façon d'être », « une sensation beaucoup plus profonde » qui lui correspondent plus.

Parallèlement, sa curiosité pour le théâtre la pousse à s'inscrire à l'École du Passage dirigée par Niels Arestrup : elle est dans une période de rupture avec la danse et ne dit absolument pas à ses camarades théâtraux qu'elle est danseuse. « Je voulais ne faire que du théâtre », raconte-t-elle. En sortant de l'école, elle joue dans une pièce de Philippe Minyana qui tourne beaucoup. Elle commence à chercher « des liens entre la danse et le théâtre » à travers l'écriture de solos et de duos. Puis elle crée sa compagnie et écrit sept pièces chorégraphiques, réunissant danseurs, comédiens, chanteurs ou musiciens, des pièces chorégraphiques à l'univers théâtral marqué, qui parlent de l'humain.

Dans le même temps, elle développe une véritable passion pour la transmission et les techniques somatiques : diplômée d'État en danse contemporaine et praticienne certifiée de la méthode Feldenkrais, elle suit une formation en Hatha Yoga, qu'elle pratique depuis vingt ans, ainsi que le Zhi Neng Qi Gong. Puis elle découvre le tango argentin : elle se forme en Argentine jusqu'à le danser et le transmettre. Elle enseigne aujourd'hui au CRR de Paris⁸⁸ (cycle spécialisé danse et cycle spécialisé théâtre) et à l'ESAD-Paris auprès des comédiens. J'assiste à plusieurs de ses cours dans cette dernière école avant de lui proposer un entretien en mars 2015 : riche de mes observations, je l'interroge sur son expérience de la transmission.

Mardi 17 mars 2015, café à Châtelet, Paris

Durée : 1h40

Tu as vu défiler plusieurs directions : comment ton enseignement s'est-il transformé au fur et à mesure des années ? Cette succession a-t-elle eu une incidence sur celui-ci ?

Oui. Parce qu'au début, la danse, c'était vraiment le cours facultatif : j'avais deux ou trois élèves. On n'était pas obligé de venir... C'était un peu à la carte : on venait au cours qu'on voulait... Donc il n'y avait pas un grand investissement dans la danse.

Après, quand est arrivé Jean-Claude [Cotillard], ça s'est plus durci, dans le bon sens : c'est-à-dire que c'est devenu plus sérieux.

Et je crois que moi aussi, quand je suis arrivée au début, j'avais tout mon parcours... Et en même temps, c'est ce que je leur dis tout le temps, je n'ai pas un livre où je leur dis : « Ça, il faut le faire en première leçon, ça, en deuxième leçon ». Tout est à inventer. Moi aussi, au fur et à mesure des années, j'ai trouvé des chemins : j'ai beaucoup réfléchi, j'ai travaillé, j'ai expérimenté des choses pour voir ce qui était le plus important pour eux. Et puis toutes les autres réunions qu'on a avec les autres intervenants aussi pour voir ce qui leur manque, ce qui est important et comment aller vers ça...

Je me suis énormément servi de la méthode Feldenkrais, à un moment donné j'ai pris quatre ans pour ne faire presque que ça. Tout ce travail sur cette conscience corporelle et comment on tisse le lien entre la conscience corporelle et le jeu et la présence et une transformation profonde en soi-même.

⁸⁸ Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris.

Donc oui, il y a le cadre de l'école qui s'est transformé et qui m'a permis d'aller plus en profondeur dans mon travail ; et il y a aussi mon parcours et ma façon d'enseigner et de chercher qui se sont affinés au cours des années.

Et la réception des élèves, s'est-elle aussi modifiée ?

La réception des élèves ! Au début, c'était le cours « quand ils avaient le temps ». D'ailleurs, les élèves étaient moins corporels, on va dire : et ça, ça a beaucoup changé !

Maintenant, par exemple avec Serge [Tranvouez], il y a une grande attention au corps : c'est par là que tout démarre. Avec Jean-Claude [Cotillard] aussi, parce que, venant du mime, il n'était pas du tout dans un travail de texte : au contraire. Donc je pense que les élèves aussi saisissent beaucoup mieux que ça commence par là.

Perçois-tu aussi une évolution du niveau avec lequel ils arrivent et des attentes qu'ils ont vis-à-vis de cette discipline ?

J'ai envie de dire oui. Oui. Il y a plus de compréhension. Ils arrivent déjà avec des corps qui ont fait des choses, alors qu'avant, dans les conservatoires, ils étaient comme des piquets. Ils disaient le texte et puis voilà. Même si ce n'était pas il y a très longtemps, il y a quand même une évolution. Après, suivant les années, ça change aussi. Il y a des groupes plus physiques que d'autres.

Tu enseignes dans plusieurs contextes en parallèle...

J'enseigne à l'ESAD et au CRR où j'ai en charge des élèves de danse classique qui sont dans leur presque dernière année. Et j'ai une autre classe qui s'appelle l'ECS, qui est un cycle spécialisé : eux, c'est vraiment leur dernière année de conservatoire. Très haut niveau de danse classique. Très dans la forme, très dans le résultat.

Et là, par contre, il y a une grande évolution aussi au niveau de la conscience corporelle et du fait d'être dans le plaisir de la danse contemporaine. J'y enseigne depuis moins longtemps qu'à l'ESAD, mais ça s'est totalement transformé.

Au début, j'ai beaucoup souffert. Les élèves n'étaient pas du tout réceptives : dès que je tournais le dos, elles arrêtaient de travailler ; dès qu'on faisait un atelier, c'était des réactions comme : « Oh là là, la danse contemporaine, c'est trop bizarre... ». Et là, par exemple cette année, j'ai des élèves qui sont super fluides, super au niveau danse contemporaine, qui sont très intéressées par ça. Je pense que c'est des personnes qui se sont rendu compte qu'à un moment donné, elles pourraient se tourner vers quelque chose qui ne serait pas vraiment de la danse contemporaine, mais une danse classique qui serait plus... Pas vraiment de la danse classique non plus, mais néo-classique, style Béjart, tout ça. Du coup, elles savent que la danse contemporaine, ça va les aider. Dans toutes les auditions, on leur demande à un moment donné une impro.

Il y a quand même une évolution dans l'enseignement de la danse classique qui fait que maintenant on est moins rigides, et surtout, l'esprit est plus ouvert. Ce n'est pas que les corps, c'est l'esprit. Parce qu'avant, elles prenaient ça du bout des lèvres, comme quelque chose qui était inintéressant. Il fallait aller par terre, c'était sale, des images comme ça. C'était des petites poupées, des petites princesses qu'il ne fallait pas abimer. Alors que maintenant, pas du tout. Il y a une grande évolution, et je prends un grand plaisir à leur enseigner, parce qu'elles ont une technicité de danse, de lever de jambe, etc. Mais en même temps, il y a un plaisir d'être dans une autre matière, une autre forme... Ça, ça a beaucoup changé.

Quand vous vous adressez aux comédiens de l'ESAD, quels sont vos objectifs pédagogiques par rapport à l'enseignement de la danse ? Ceux-ci sont-ils différents pour les élèves de la section arts du mime et du geste ?

Ce que j'enseigne au conservatoire de danse et avec les comédiens, pour moi, c'est assez proche. C'est-à-dire qu'il y a toujours cette liberté dans le corps qui fait qu'on peut aborder différentes matières, différents mouvements... Qu'on trouve un corps libre. Je l'aborde de façon différente, mais ça rejoint la même chose : avec les danseurs, on travaille plus dans une forme et avec les comédiens, on travaille moins dans la technicité de danse, mais c'est la même chose.

Après, avec les comédiens de la promotion arts du mouvement, on va plus loin qu'avec les comédiens de l'ESAD, parce qu'ils ont une disponibilité dans le corps qui est justement plus grande. Donc on peut aller plus loin dans la mémorisation, dans la composition, dans les petites performances physiques. Ils sont aussi à l'aise avec les mains qu'avec leurs pieds, donc on peut sauter, tourner, vriller : ça ne leur pose pas de problème. Et ils ont une conscience corporelle plus grande : c'est clair. Parfois même plus grande que celle des élèves de danse classique.

Je m'amuse à leur faire faire les mêmes exercices. Les autres vont être plus dans le résultat extérieur, dans la forme. Eux vont être plus dans le ressenti, dans l'intériorité. Quelques fois, ils sont plus fins, plus habités aussi. Pour moi, les objectifs se recourent, et après, ça se décline sous différentes formes et à différents niveaux.

Comment s'organise la progression que tu proposes ? Il me semble que tu dessines des étapes qui se suivent selon un ordre : le travail anatomique, puis l'alternance de la technique et de l'improvisation. As-tu systématisé des chemins dans ton enseignement ?

Un peu. Ça commence au fur et à mesure des années. Je sens qu'il y a des étapes. Il faut commencer par ça, et puis par ça. Et après, ça varie selon les groupes. Il y a aussi souvent des demandes de l'extérieur comme j'ai eu cette année : un prof qui vient travailler sur ça spécifiquement, et qui me demande comment je peux l'aider à trouver, dans le corps des comédiens, cette qualité-là...

Quels seraient donc les gros chantiers à traverser dans cet apprentissage ?

Je ne passe pas toujours par les mêmes endroits. Mais il y a l'espace autour... Pour voir, rendre palpable cet espace autour, ça part d'une conscience de soi, du haut du bas, devant derrière, ce qu'il y a autour, de l'air...

Après, la conscience du corps. Comment le corps se construit, à partir de racines, du sol. Comment ça émerge du sol pour trouver la verticalité, à travers la colonne vertébrale. Il faut voir aussi. C'est pour ça que je m'intéresse à l'anatomie. Il faut connaître comment ça s'organise ! Jusqu'à la tête, qui reste en relation avec le ciel. La relation entre la terre et le ciel et l'espace autour. Et après, comment les parties du corps bougent entre elles. Mais il y a plein d'autres choses !

Aussi leur donner du vocabulaire. Ils sont très pauvres au début. Si je leur demande de faire une impro, ils se disent toujours « je ne sais pas quoi faire », parce qu'ils n'ont pas conscience de comment peuvent bouger les différentes parties du corps. On travaille aussi sur différentes qualités : la fluidité, les arrêts, les suspensions... Travailler dans différentes matières. Je me sers beaucoup de verbes d'actions : par exemple, trembler, vibrer, presser, pousser, tirer... Ça leur donne de la matière.

Après, ça peut passer par la poétique. Les états, les matières comme les différentes qualités des saisons... Il y a tellement de choses, c'est énorme ! Il y a des grands volets, mais je n'ai pas noté ça précisément, pour avoir une réponse comme ça aussi claire.

Comment définirais-tu ce qu'est pour toi un corps d'acteur ? Y a-t-il selon toi une condition physique propre à l'acteur ? Et si oui, quelle serait-elle ? Quelles sont les choses qu'un comédien aurait besoin de savoir faire ?

Pouvoir rester sur ses pieds sans effort et sans tension pour qu'à partir de la terre jusqu'en haut, ça circule. Que son instrument soit le plus neutre possible pour se laisser traverser par le texte, les émotions, tout ça. C'est cette neutralité qu'on a cherchée aujourd'hui par exemple : être debout, les pieds ancrés dans le sol, la tête dans les étoiles, libre d'être traversé. Ce n'est pas rien !

Déjà, rester debout au début ils ne peuvent pas : ils se tendent, ils se durcissent. Rester dans cet empilement du squelette de la façon la plus neutre possible, pour pouvoir après, mettre des choses par-dessus, pour enlever les couches de tensions qui sont aussi mentales, c'est-à-dire des images mentales : il faut que je me tiens comme ça, je dois faire ceci avec les yeux, je dois montrer ma présence, je dois être présent... Je ne dois pas être présent, je suis présent, je suis là. Ce n'est pas quelque chose à faire, c'est quelque chose à défaire en fait pour arriver à un empilement maximal qui vibre. Ça rejoint ce qui se passe dans le corps : il y a un équilibre, une force qui est toujours en vibration. Si on commence à faire quelque chose, on empêche cette vibration. Donc ça, c'est être relié et ancré. C'est ça l'aboutissement total. Et ça rejoint à la fois le corps et le mental.

Je pense que pour le danseur, c'est la même chose. C'est incroyable comme les danseuses classiques se tiennent tout le temps. Elles font une tonne d'efforts pour donner de l'extérieur. Alors que, même en classique, il y a quelque chose de beaucoup plus profond. Sinon, on n'est que sur la cuirasse, la carapace. « Moi je », j'arrive, je bombe le torse, je suis là. C'est complètement extérieur. Il faut essayer de puiser un empilement du corps tellement fin que tout se tient par des petites ficelles vibrantes. C'est l'histoire du mobile qui continue de vibrer dans l'air !

Si l'on commence à rajouter une tension, une fixité quelque part, on fixe le corps, on fixe le mental et on s'enlève un possible. Parce que comme on tient, il y a une couleur, une matière, un possible, une émotion qui vont être bloqués par cette fixité. Ça rejoint beaucoup d'autres travaux d'arts martiaux. Rejoindre un équilibre. Et ne pas avoir peur de l'équilibre. Un équilibre a une instabilité. On recherche la stabilité dans l'instabilité.

Feldenkrais dit aussi beaucoup que si le système nerveux est occupé à tenir quelque chose, il n'est pas libre pour le moment, pour l'interprétation. Parce qu'on est occupés quelque part. Et on doit être libres, pour laisser les choses se passer. C'est pour ça qu'on arrive à l'improvisation avec les troisièmes années : parce que c'est inventer à tous les instants, ne pas préméditer... Pouvoir être libre à tous les moments. Et ça, c'est difficile. Mais cette qualité d'improvisation, à la fois pour les danseurs et les comédiens, c'est de se permettre de laisser faire les choses. De ne pas les imposer. Grand travail de la vie ! Peut-être qu'on n'y arrive jamais d'ailleurs ! Plus ou moins ! On tend vers !

Est-ce que le temps qui t'est imparti dans la formation est suffisant pour mettre en place cet apprentissage ?

Si je parle du CRR danse : non. C'est clair que non. Le temps de les mettre dans un état, c'est une heure et demie, je les ai une fois par semaine... Et tout le reste de la semaine, elles travaillent sur autre chose ; donc, elles reviennent avec leurs habitudes, c'est difficile. En plus, elles ont un très haut niveau, donc les habitudes sont ancrées. Alors que les comédiens, ils arrivent vierges ; même s'ils ont travaillé le corps ils sont plus disponibles. Elles, elles ont leur technique qui les bride donc c'est plus difficile.

À l'ESAD, c'est mieux : je les ai deux fois par semaine une heure et demie. C'est mieux que deux heures une fois par semaine. Ça ne suffit pas pour tout le monde : je sais aussi grâce à leur retour que j'ai touché quelque chose. Je vois aussi moi, bien sûr, leurs progrès.

Après, on aurait plus de temps, ce serait mieux, bien sûr.

Tu me parlais de l'hétérogénéité du niveau des élèves au moment de leur arrivée dans l'école (hétérogénéité encore plus accentuée dans la section Arts du mime et du geste) : quel a été ton parti-pris vis-à-vis de cette problématique ?

De partir de la base : tant pis pour ceux qui sont un peu plus avancés. Je leur explique que retraverser les trucs de base, même si on a l'impression de les connaître, si on a une profondeur, ce n'est jamais ennuyeux. Bien sûr, il faut avoir cette profondeur-là : sinon, on a l'impression de l'avoir déjà fait. Mais ce n'est jamais la même chose. Et pour un comédien, c'est crucial. Parce que si tu joues tous les soirs un même texte, si tu n'as pas la fraîcheur de repasser différemment dedans, et de faire que chaque moment, ce soit une improvisation différente, parce que tu n'arrives pas dans le même état, qu'il faut laisser circuler tout ça. Si tu re-plaques quelque chose, tu vas être mauvais.

J'essaye de trouver un vocabulaire différent, de les amener par une autre porte qui va les étonner. Mais je ne peux pas me dire : il y en a huit qui sont très avancés, et le reste un peu plus faibles, donc je vais faire avancer les huit... Mais non, parce que c'est foutu ! Les autres, ils seront toujours en train de faire de l'extérieur. Ils vont toujours essayer d'avoir un rendu et ils ne vont jamais partir du profond, d'eux-mêmes. Donc je repars de choses simples.

Mais sans oublier d'expliquer. Pour qu'ils comprennent que justement, leur travail c'est de revenir goûter les choses simples, mais différemment.

Dans tous les arts vivants, le re-faire, la répétition est un enjeu crucial...

Mais oui ! Mais il y a plein d'élèves qui ne comprennent pas ça. Il y en a pas mal qui m'ont dit : « Tu fais toujours la même chose... ». Je dis des bêtises : quelques-uns. Un ou deux.

J'ai pris des cours avec Dominique Mercy. Tous les jours, il fait la même barre depuis qu'il est à Épinal. On s'en fout de la forme. Justement, les troisièmes années, ils ont très bien compris ça, parce qu'on est à un autre niveau. Bien sûr qu'il faut changer la forme de temps en temps pour pouvoir expérimenter dans une autre forme les choses profondes. Mais tant qu'on ne les a pas vraiment expérimentées dans la même forme... En taï-chi, ils ont quelques mouvements, ils refont les mêmes aussi ! Et dedans, on va sans arrêt trouver de nouvelles choses, sinon on n'est que sur l'extérieur ! Et après, il faut aussi que le cerveau soit un peu perturbé, un peu étonné... C'est là qu'on voit si les choses sont intégrées. Si on passe dans une autre forme et qu'on perd tout, c'est qu'on n'a pas intégré les choses. Si on passe d'une forme à une autre, en gardant la profondeur et le ressenti, alors là, ça veut dire que c'est vraiment acquis. Donc il y a un aller-retour à faire avec les élèves.

Comme ce que tu décris de la pratique de Dominique Mercy, il y a une évidence de l'entraînement pour le danseur : dans quelle mesure la transmets-tu aux élèves comédiens ?

Je leur explique, je fais des allers-retours. Je ne vais pas les brutaliser non plus : c'est-à-dire que je ne vais pas systématiquement refaire pareil au début parce que je sais que ça va être plus difficile. C'est le jeu de la pédagogie.

Partir de là où ils sont, et en même temps, essayer de les amener ailleurs. Donc ce n'est pas le truc d'ouvrir la bouche et de faire manger coûte que coûte, parce que ça, ça ne marche pas. Il faut que la personne soit en disponibilité. Leur fourguer le truc, si la personne n'a pas envie, ça ne marche pas. Donc il faut sentir le groupe, et faire des petits allers-retours : parfois, imposer un petit peu pour aller à la limite, et tant pis si ce n'est pas très bien reçu, et puis retrouver la confiance. C'est un jeu

permanent. C'est pour ça que le cours il s'est fait aussi un peu en fonction de ces flux-là. Et de ressentir comment est le groupe.

Comme là, on travaillait sur la lenteur pendant longtemps, à un moment donné, on va partir sur une impro très rapide, pour casser, se lâcher... Mais on va revenir : parce que je sens qu'ils en ont besoin... Donc, c'est aller dans leur sens, par moments, tout en gardant son cap parce que c'est important. Il ne faut pas imposer. Et par moments, imposer quand même des choses. Déranger un peu. Et c'est une navigation en soi qui est passionnante.

Leur as-tu déjà demandé de s'entraîner ?

À l'extérieur du cours ? De s'entraîner, non.

Mais parfois, si on a fait une petite phrase chorégraphique, je leur demande de pouvoir la repenser. Souvent, j'utilise ça, parce que c'est un outil de Feldenkrais qui m'a vraiment aidée : je leur demande de la re-visualiser comme un film en entier. Ça ne leur demande pas de place : vous êtes chez vous, vous êtes allongés le soir avant de vous endormir, dans le métro, vous n'avez rien à faire, vous essayez de vous repasser toute la chorégraphie. Mais pas comme un film extérieur. C'est vous, avec les sensations, comme quand on est en train de danser. On sent très bien que quand on a un trou, c'est un endroit où l'on n'a pas la conscience de ce que le corps fait. C'est un travail d'intégration pour le mouvement que je trouve superbe, et comme ils me disent toujours qu'ils n'ont pas la place et pas le temps, je leur dis : « Faites-le dans le métro, ça ne vous demande pas de temps ».

S'entraîner : je n'ai jamais demandé ça. Il y en a qui le font. Il y en a qui reprennent chez eux l'échauffement par exemple. Par contre, je leur envoie des pistes. Je leur dis : « Regardez par exemple dans quel état cet échauffement-là vous a mis, si vous avez besoin de retrouver cet état-là avant de jouer, ça peut être une piste intéressante de repasser par ça ». Après, c'est à eux de le faire ou pas. Ils choisissent. Ils peuvent le noter, se dire : « Tiens ça, je faisais ça à l'école de théâtre, ça me met dans tel état, ça m'a transporté jusque-là, et je le garde comme quelque chose que je peux reproduire si j'ai envie de faire cette traversée ».

Comment effectues-tu le suivi des élèves ? As-tu des modes d'évaluation, des critères, des supports ?

Oui, de toute façon, on nous le demande ! On a des réunions régulièrement, on a des bulletins qu'il faut remplir avec des appréciations. Ça te permet vraiment de repenser à chacun et c'est là où tu te rends compte que certains, tu les vois beaucoup plus que d'autres, parce que pour x raison, tu les perçois mieux. Il y en a qui restent un peu plus fantômes. Du coup, ça te permet de te dire : « Cette personne-là, ça fait un moment que je ne l'ai pas vraiment cernée. C'est intéressant. Pourquoi elle se cache ? Est-ce que c'est moi qui suis mon regard là où il a envie d'aller et qui n'a pas envie d'aller gratter derrière ? ». Moi ça m'est arrivé. C'est important, je le fais tout le temps en fait. Quand j'arrive en cours, je me dis : « Ah tiens, cette personne qu'est-ce qui a changé dans son corps... ».

J'ai des élèves qui ont tellement changé... C'est devenu une autre personne, un autre visage, une autre personne. Parce qu'à force d'être tendu en avant, avec les yeux qui sortent de la tête, le bas du dos creux avec cette envie d'exister, tout à coup, le fait de se poser dans le corps, et de pouvoir être un autre, les visages se réveillent et c'est des moments très beaux. Il y a des élèves qui se transforment physiquement en deux mois. Parce qu'ils arrivent aussi avec des corps hors de leurs corps. Ils sont hors d'eux, après ils sont en eux. Il y en a qui viennent faire des témoignages après... Des choses commencent à transformer leur rapport à eux-mêmes, et donc au monde. Ça se voit dans le corps.

Ça a à voir avec la justesse, la simplicité, la concentration...

Ton socle de base, c'est la danse contemporaine. Est-ce que tu perçois un rapport au corps mais aussi un rapport professeur dans l'enseignement spécifiques à cette discipline ?

Oui ! Tout de suite oui !

Dans quelle mesure ce rapport-là est-il modifié ou persiste lorsque tu enseignes à l'ESAD ?

Moi, j'ai la comparaison avec le CRR. Déjà, il y a des élèves dans trois disciplines : les élèves de danse classique, de danse jazz et de danse contemporaine. Je connais les trois. Le rapport avec le corps est différent, le rapport avec le prof est différent.

Les élèves de danse classique me vouvoient, m'appellent Madame, à la fin du cours, ils font presque la révérence. D'ailleurs, ils le font à la fin du cours, c'est le rituel : ils se tournent vers le musicien, ils font la révérence, ils se tournent vers les profs, ils font la révérence. Si elles me voient dans le couloir en train de me coiffer, ou en train de me brosser les dents, elles se cachent. Je les ai vues deux fois aux toilettes : « Ouh ! On a vu la prof se brosser les dents, c'était terrible ». Après, c'est aussi une question d'âge...

En danse contemporaine, elles sont plus jeunes. Mais même les plus âgées, celles qui sont en fac, je pose des questions, personne ne répond : elles viennent te parler, elles deviennent toutes rouges. Après, les élèves de danse contemporaine au CRR ils sont beaucoup plus relâchés. Ils peuvent vouvoyer la prof mais ils vont tous parler sans faire un protocole, c'est beaucoup plus simple.

Et les élèves de danse-jazz ils ont un corps très différent, ils sont beaucoup plus sur les résultats, sur l'extérieur : ils sont *fun* ! Ils se marrent !

Avec les élèves de l'ESAD, ce n'est pas du tout le même rapport. Il y a une histoire de maturité. C'est des élèves avec qui, à la fin, tu vas avoir des contacts en dehors des cours par exemple. Ça m'est arrivé de boire un verre après un spectacle, de discuter... Ils me confient des choses de leurs vies, plus intimes. Donc ce n'est pas du tout le même endroit. La distance est beaucoup plus étroite.

Il y a un rapport qui est différent aussi vis-à-vis de la notion de discipline ?

Oui, sûrement. Les danseurs ont cette discipline de corps, de la rigueur ; et du groupe aussi plus. Il y a moins d'individualité chez mes danseurs, même en danse contemporaine. Alors qu'au départ, chez le comédien, il y a d'abord moi, moi différent des autres, et ils cultivent leur individualité ce qui fait qu'on choisira plutôt lui que l'autre : par leur physique, leur manière d'être...

Et certains jouent de ça, parce qu'ils sont encore jeunes, parce qu'ils ne se sont pas encore trouvés... Ils essayent de créer un personnage au sein de l'école. Ça, ça se sent moins chez les danseurs. On a plus la sensation de groupe et de rigueur, de discipline. Par exemple, les élèves de la section Art du mouvement, ils sont beaucoup plus rigoureux. Quand on parle d'un exercice à l'autre, tout le monde m'écoute, et il n'y a pas de personnes qui parlent entre elles. Ils restent connectés. Les autres, tout de suite, ils se lâchent, ils discutent, leur corps se défait... Eux, leur corps reste conscient. Et les transitions sont très différentes entre les propositions. Les autres, ça leur coûte plus d'être conscients de leurs corps, donc ils lâchent. Les élèves de la section Art du mouvement, ils arrivent avant pour s'échauffer, ils restent après pour s'étirer plus que ce que je propose, ils retravaillent des trucs entre-deux...

Et le rapport au partenaire aussi est différent ?

Oui, je crois que ça va avec. Quand les danseurs et les danseuses dansent du mouvement, c'est deux corps qui rentrent en contact. Chez les comédiens, quand on travaille sur les partenaires, c'est

deux personnes. Les autres sont moins dans leur personnalité. C'est vraiment deux matières de corps. Du coup, il y a moins de pudeur. Beaucoup moins chez les danseurs classiques, mais chez les danseurs contemporains en tous cas.

Le travail sur le toucher, sur le contact permet donc de dépasser des limites dans son rapport à l'autre...

Énormément !

D'ailleurs, c'est quelque chose que je ne proposerai jamais aux premières années. Ils n'ont pas encore assez conscience de leur corps comme matière pour pouvoir rentrer dans une intimité de corps avec l'autre. C'est insupportable pour eux. Ils sont encore trop préoccupés par eux : ils arrivent dans l'école, il leur faut trouver leur place... Alors qu'au bout d'un moment... Tout le travail de contact qu'on a fait, je crois que ça a beaucoup aidé les deuxièmes années sur ce sujet.

Est-ce qu'il n'y aurait pas aussi un risque dans ce dépassement des barrières, de banalisation du fait de toucher, d'être en contact ? Est-ce qu'il n'existe pas un risque que quelque chose se technicise dans le rapport à l'autre ?

Peut-être. Je sors un peu du cadre, mais moi, je pratique le tango argentin en tant que professionnelle et je danse beaucoup. Je me rends compte à quel point maintenant mon contact avec l'autre est un contact technique, alors qu'au début pas du tout... Tous les corps étaient troublants : se sentir proche d'un homme, sentir son parfum, son corps... La danse était presque motivée par ça. Alors que maintenant, plus du tout. Je me rends même compte parfois que j'ai dansé avec quelqu'un dont je n'ai même pas regardé le visage, rien. Je suis juste en contact avec son corps, cette sensation... Il y en a qui disent que c'est presque plus profond, parce qu'on se sent presque à l'intériorité de la personne, et non pas son extérieur. Mais aussi quelquefois, ça enlève ce côté sensoriel – je ne vais pas employer sensuel, parce que c'est tellement dans le tango un truc connoté mais... Ce côté qui peut troubler, qui fait que tes sens sont en éveil. Et là, ça passe à travers un cadre, un critère, une grille, une technique où tu essayes de répondre à la technique de l'autre, et d'oublier un peu la personne. Parfois, elle te revient d'un coup !

D'ailleurs, les élèves de troisième année sont partis dans des trucs très techniques dans l'improvisation collective... Mais très peu de... juste un regard, faire une chose simple, plus dans le ressenti. Les deuxièmes années qui avaient moins de technique étaient plus dans ça : on prend le temps de se sentir. Alors qu'eux, ils y vont tout de suite dans le « je te porte » ! Et ils s'éclatent là-dedans : il y a un autre plaisir. Je pense que oui : la technique... Mais je crois que c'est dans tous les arts : comment après revenir au ressenti. La technique, elle te sert à être dans ton ressenti, et pas à te couper de ton ressenti.

Que t'inspire la notion de style ? Est-ce tu dirais que tu transmets un style de danse particulier ? Est-ce que pour toi, il peut exister une technique qui soit neutre, hors de tout style ? On parle de styles de jeu en théâtre... Est-ce que la danse contemporaine serait un style ?

Il y a plein de courants en danse contemporaine... Après, il y a un centre commun qui rejoint tous les styles, qui est : comment le corps fonctionne. Moi, j'essaie de ne pas transmettre un style, mais de donner quelque chose de l'ordre d'une base commune : l'ancrage, le centre, comment les différentes parties de corps jouent entre elles... Se libérer de toutes ces tensions qui empêchent le corps de vibrer, pour pouvoir aborder tout !

Je leur dis parfois : « Si vous avez une conscience corporelle, vous allez aller à un cours de yoga, et vous ne vous ferez pas mal... ». Pareil dans d'autres styles de danse : ils auront toujours leur conscience corporelle qui s'est affinée, et ils comprendront mieux les autres choses.

En même temps, avec Feldenkrais, on est sur une recherche de la continuité, de la fluidité... Et ce n'est pas dans toutes les techniques ! Il y en a qui travaillent sur des choses plus saccadées, ou un investissement musculaire plus grand, beaucoup de choses en force... Qui n'ont pas peur d'aller là... Ou un travail sur la respiration. Je le vois au conservatoire, il y a des profs de danse contemporaine différents, ils ont des styles différents. Il y en a un qui va travailler l'endurance : pouvoir lever les jambes, pouvoir sauter, travailler les contrastes dans le corps ; et l'autre va travailler beaucoup plus la fluidité, la continuité, le fait d'être... Plus de sol, par exemple, qu'il y ait plus d'air... Ça va être moins axé sur l'originalité du mouvement que sur la conscience de l'espace par exemple, alors que d'autres, il ne se passe pas grand-chose dans l'espace mais chaque geste vient de quelque chose de plus structuré. Le style est une forme, et donc on rentre dans une forme sinon, il n'y a rien !

Donc, il y aurait cette base du corps...

Voilà, une base commune, qui est l'organicité, comment le corps fonctionne. Et ça, je crois qu'on ne peut pas aller contre. C'est ce que j'essaie de leur expliquer dans toutes les disciplines. Non, le sternum n'est pas fait pour être bombé en avant, les omoplates ne sont pas faites pour être serrées derrière, les pieds ne sont pas fait pour être en griffe... Enfin, on peut le faire. Mais si on essaye de trouver un corps plus optimal ou neutre, ce n'est pas le bon chemin. Il y a quand même des parties du corps qui sont faites pour faire des choses et pas d'autres ! La colonne vertébrale, elle n'est pas faite pour tourner sur toute sa hauteur, parce que les vertèbres sont plus grosses en bas et plus petites en haut ! Il y a une mobilité en haut qui nous a été donnée, et moins en bas. Donc si je tourne toujours ma colonne par en bas, je n'utilise pas mon corps dans ce qu'il doit faire ... Enfin, dans ce qu'il est. Il y a beaucoup de personnes qui ont travaillé là-dessus dans l'analyse du mouvement appliquée à la danse. Voilà : comment le corps est fait ? Qu'est-ce qu'il peut faire avec le moins de tension possible ? Parce que tu peux tout faire avec de la tension : tu peux forcer. Encore une fois, on revient à ce qu'on disait au début : si je suis en force, je mets mon attention là et je ne suis pas libre pour aller ailleurs.

Après, le processus consiste à utiliser cette connaissance-là dans des formes...

Oui.

Tu me racontais utiliser parfois le tango. Quelle place ont les écritures chorégraphiques dans ton enseignement ?

C'est arrivé peu souvent. Mais pourquoi pas !

Selon toi, la notion de répertoire est-elle moins forte en danse contemporaine qu'au théâtre ?

Pas forcément. Parce que tu vois, au CRR, ils reprennent sans arrêt les pièces de [Dominique] Bagouet : parce qu'il y a une des profs qui est la représentante de Bagouet on va dire, et chaque année, ils reprennent le répertoire. Et je trouve ça chouette !

Par rapport au tango, c'est une façon de retravailler les mêmes notions (verticalité, appuis dans le sol, déplacement du centre, le contact avec le partenaire), mais dans une forme précise qui est le tango. Et je m'étais dit que c'était intéressant pour eux de retraverser les mêmes choses dans une autre forme. Et ça l'a été. C'était bien !

De faire les liens aussi. Pas d'apprendre le tango pour apprendre des pas, mais pour relier avec ce qu'on apprenait déjà. Comme la verticalité elle est exacerbée dans le tango. Comme on puise vers la terre pour être le plus tendu possible, c'était intéressant pour eux de pousser ça. Et on ne le lâche pas ! Et trouver les ressources en soi, pour maintenir ça. C'est en ça que ça m'intéresse de leur transmettre le tango : ce n'est pas juste le danser. Et l'improvisation... À tous les instants, ça improvise. Il y en a un qui propose, l'autre doit répondre à cette demande. Il y a une attention extrême. C'est comme une méditation : on ne peut pas s'échapper, sinon, on perd le contact avec l'autre.

C'est comme un langage, mais qui n'aurait pas d'écriture...

Exactement.

L'écriture se fait en fonction de l'autre et de ce que l'on ressent ensemble. Ça, c'est génial pour eux, parce que ça demande vraiment une attention complète au corps, à l'autre, à ce qui se passe à l'extérieur, donc à la musique aussi, et à l'espace parce qu'on ne doit pas se toucher. Dans un bal serré, il n'y a pas de contact. Donc il y a tous les éléments qui sont importants pour eux.

Tu utilises souvent la musique : qu'est-ce qu'elle apporte ? Qu'est-ce qu'elle vient faire travailler ? Comment la mobilises-tu dans tes cours ?

Je n'ai pas de musiciens à l'ESAD, donc je ne peux pas dire, « tu me fais trois phrases de huit » comme je peux faire au CRR. Ils ont donc un rapport moins structuré avec la musique.

Au CRR, tu donnes le rythme ainsi qu'une qualité ?

Je ne la donne pas : je la fais avec mon corps. Je la dis quand je fais l'exercice. Lui, il sait que ça va être « yapapa ». Je ne dis pas : « Attention, fais-moi deux piqués, et après un truc lié ». Je le dis avec la voix. Les accompagnateurs là-bas, ils sont super forts pour ça, ils sont vraiment... tout de suite, ils chopent et ils te redonnent la musique que tu as fait avec ton corps et ta voix.

À l'ESAD, c'est beaucoup moins structuré. La musique est plus là pour amener dans une humeur, un état, une ambiance. Je peux les poser, ou refaire monter l'énergie grâce à la musique. Après, il m'arrive de faire des traversées où il y a des comptes précis pour qu'ils arrivent à bien définir leurs mouvements par rapport à une musique : être très clairs dans les accélérations, les retenues... Il y a aussi toute une partie du travail que tu n'as pas vue où l'on travaille sur le son, enfin d'abord sur le souffle qui devient un son, puis le son devient une onomatopée, puis les onomatopées deviennent du texte. Donc on va créer une musique qui est liée au corps, et on met le texte sur cette musique. Pas sur le sens du texte. Ils créent leur propre musique.

Au fil des années, y a-t-il eu des collaborations avec les différents professeurs, et même les intervenants des sessions ? En ce moment, tu m'as parlé du projet avec Jean-Christophe Sais...

Des fois...

Moi, souvent, je demande aux élèves sur quoi ils sont en train de travailler et avec qui, parce que j'aime bien faire des liens, je trouve que c'est important. C'est sûr qu'ils peuvent le faire seuls, mais souvent, ils ne le font pas. Et je trouve que quand ils ont un lien, les choses deviennent plus claires.

Par contre, il y a eu des projets qui venaient de l'extérieur, dans lesquels je travaillais : au Musée d'Orsay par exemple, avec un texte qu'avait écrit un jeune metteur en scène, qu'on avait reçu et à partir duquel on avait écrit une chorégraphie en relation avec un tableau, dans le cadre d'une commande.

Là, je crois que ça va plus se passer avec la venue de Serge, parce qu'il nous fait nous rencontrer, on sait sur quoi les autres travaillent... Il y a les coordinateurs de promotion... Ça a l'air d'être plus concret. Jean-Christophe Saïs, il nous a parlé de son projet sur Shakespeare, comment lui envisageait le travail corporel. Et il m'a demandé de voir comment je pouvais rejoindre son thème, et aider les élèves à mieux sentir ; parce que lui, il n'a pas les moyens, il ne sait pas comment aborder ça. Il m'a demandé que le cours de danse soit en lien avec son travail.

Tu vas donc intervenir aussi les après-midis ?

Non. Je suis invitée à passer et moi, je l'ai invité à venir voir, pour voir un peu le sens du travail que j'ai emprunté. Parce qu'il y avait son discours, mais ce n'était pas très concret. Est-ce que ça allait dans le sens qu'il voulait ? Est-ce que c'était intéressant de voir les élèves pour lui dans autre chose ? Comment il percevait leur corps ? Qu'est-ce qu'il y avait encore à travailler ? Comment lui, à partir de ça, ça pouvait lui donner d'autres images pour son travail ?

Donc on va faire de petits allers-retours comme ça, en regardant les élèves. Et moi, j'adore ça, parce que ça donne un projet global. Je trouve ça important pour les élèves, parce que des fois, dans une journée ils passent d'un univers à un autre sans lien. Et ce n'est pas évident d'organiser cet équilibre énergétique, de passer de là à là... Alors que quand il y a du lien, on se sert de ce qui s'est passé avant, on est portés par ce qui se passe.

Comment cette transition se gère quand il y a de la friction entre les enseignements ? Par exemple, tu me disais que c'était complexe d'avoir les élèves après le cours de respiration parce que l'état de corps et l'attitude qu'ils avaient à la suite de ce cours étaient quasiment l'inverse de l'état de corps et de l'attitude que tu leur demandais ?

Il ne faut pas démarrer pareil. Encore une fois, regarder où ils sont, mais avoir l'objectif de les emmener ailleurs. Pas faire de rupture parfois trop violente. S'ils arrivent tout neuf le matin, on peut commencer par le sol pour se poser, avec des choses lentes, pour préparer la colonne. S'ils arrivent déjà avec un état de tonicité, on peut partir de là pour aller dans le mouvement tout de suite. Le mouvement va alors leur demander de descendre dans leur tonicité. Descendre, revenir complètement à zéro. Parce que c'est trop difficile.

Et puis c'est aussi le moment de la journée ! On n'est pas pareil à 10h, quand on sort du lit, que quand on arrive à 11h30 et qu'on a déjà fait autre chose avant. Mais ça, c'est par la pratique personnelle qu'on s'en rend compte, parce que moi, je l'ai vécu. Je vais prendre des cours aussi : je m'échauffe avant certains cours et pas avant d'autres. Et pourquoi ? On sent par rapport à son expérience propre.

Il y a un terme qui revient souvent dans la bouche de professeurs de danse : c'est le terme de qualité. Qu'il y a différentes qualités de mouvement, qualités de rapport au sol, de rapport à l'autre... Comment définirais-tu ce mot ? À quoi cela renvoie dans ce que tu transmets ?

Différentes qualités de corps, comme différentes couleurs qu'un peintre peut avoir sur sa palette. On travaille sur différentes qualités. C'est des couleurs, des matières différentes, des états... C'est plus dans ce sens-là les qualités. Ce n'est pas la qualité.

Parfois, ça sous-entend quand même d'aller dans le sens de la qualité ... ?

Mais on va toujours dans ce sens-là !

C'est important parce qu'on se rend compte que beaucoup de comédiens, aussi les danseurs classiques et les contemporains, ils ont peu de qualités. C'est-à-dire que leur improvisation va être un peu plate parce qu'ils sont sûrs d'eux et chacun a ses préférences.

Pouvoir varier... Et pour ça, ils apprennent les chorégraphies les uns des autres. Parce qu'il y en a qui ont des qualités un peu brutes, et tu vas te mettre avec quelqu'un qui est toujours dans la douceur, dans quelque chose d'un peu tendre comme ça et apprendre la chorégraphie de l'autre. Déjà, l'autre, en l'enseignant, il va se rendre compte à quel point sa qualité est brute. Parce qu'il n'en a pas conscience, lui il est toujours là-dedans. L'autre aussi va lui renvoyer : « Ouf ! J'ai du mal, parce que qu'est-ce que c'est brut ! »

C'est aussi se rendre compte. Et l'inverse, quelqu'un qui est toujours en force... Se rendre compte que pour lui, faire tout petit, du détail, ça va être difficile. C'est prendre conscience de là où on est et c'est aussi se mettre dans un autre état.

Quels sont les supports de l'élaboration et du développement de ton enseignement ? Est-ce que tu utilises l'écrit ?

Supports concrets tu veux dire ? Oui ! Souvent, les cours, je les pense avant et je les écris après, pour avoir une trace de ce que je fais. Parce que je peux l'avoir pensé avant et partir sur quelque chose de légèrement différent.

Au début, les premières années, j'écrivais tout avant et surtout, je suivais bien ce que j'avais écrit, sinon, ça me paniquait. Maintenant, c'est l'inverse. Je peux arriver avec une idée, toujours, bien sûr, mais je me laisse libre de naviguer, d'improviser. Par contre, à la fin du cours, je note ce que j'ai fait pour que la fois prochaine, je puisse repartir de là, ne rien oublier, parce que j'ai des cours très différents... Au CRR, j'écris souvent les exercices que j'ai faits avec les comptes pour ne pas les oublier d'une classe sur l'autre. Ça je le fais en amont. Mais je préfère écrire après. Parce que si j'écris tout, peut-être que je ne vais pas suivre ce que je fais. Donc j'écris par la suite.

Et est-ce que tu invites les élèves à écrire aussi ?

Oui, on a eu des fois où l'on tient un journal de bord. Ils notent aussi des choses qui sont juste des sensations ; ce n'est pas forcément réécrire le cours, mais noter : « Qu'est-ce qui me reste de ça ? Où est-ce que ça m'a emmené ? C'est quoi les images ? »

Moi, j'ai quelques livres de chevet dans lesquels je replonge. *La tête aux pieds*⁸⁹, c'est un livre très beau, très complet où à la fois il y a la poésie et la technicité du mouvement, beaucoup de liens avec d'autres techniques comme l'Alexander, le Feldenkrais, le Body Mind Centering. Une compréhension d'une grande finesse et intelligence du corps. J'adore me replonger dans certains thèmes. À chaque fois que je relis, je découvre d'autres choses. Parce que c'est un livre profond.

Après, moi j'ai mes sources de travail en dehors. Je prends des cours, je suis toujours reliée avec le Feldenkrais, même dans le tango.

Cette année, j'ai demandé à ce qu'il y ait ce squelette pour que les élèves touchent, qu'ils aillent comprendre comment concrètement... Souvent je leur donne des petites choses à lire justement d'Odile Rouquet...

⁸⁹ Odile Rouquet, *La tête aux pieds : esquisses 89-90*, Recherche en mouvement, Pantin, 1991.

Tout enseignement est un acte de création, en particulier quand il se situe entre deux disciplines...

Mais c'est ça qui me passionne... Parce que moi je suis en permanence dans l'état de la création et de la créativité. C'est ça que j'aime !

Avec l'école, j'ai moins le temps de créer des pièces chorégraphiques à l'extérieur. Même avec le tango, on n'a que deux pièces en ce moment. Et je sais que si je ne voulais pas mettre mon envie de créer dans l'enseignement, l'enseignement je ne pourrais pas ! Je m'ennuierais au bout d'un moment. Alors que là, chaque cours, j'ai l'impression de faire une petite création. Et d'avoir ce que je demande aux élèves, c'est-à-dire cet état d'être dans l'improvisation, dans l'instant, de créer avec ce qu'ils sont... Cette sorte de machine intérieure de créativité, c'est ça que j'aime.

C'est un chemin qui est assez solitaire...

Oui, c'est un chemin intérieur que tu développes ; mais tu le fais avec eux. C'est aussi un partage. C'est ça qui me porte. S'il n'y avait pas de partage... Parfois avec les élèves du CRR... J'ai une toute petite classe où ils sont quatre : ils sont parfois un peu bébé, j'ai un peu de mal à tisser le fil, parce que je les réveille tout le temps ! Je suis sans arrêt en train de les solliciter : « Qu'est-ce que ça te fait ? Réponds, dis-moi des trucs, exprime toi ! » Parce qu'elles sont comme ça, elles n'ont pas l'habitude de parler aux profs, de dire ce qu'elles pensent... C'est un silence immense au début quand je demandais quelque chose en retour.

Et le partage se fait aussi avec les autres professeurs de l'école ?

Oui, on parle beaucoup avec les autres profs de l'ESAD. Dans les réunions, c'est passionnant.

Parce qu'on a chacun notre vision de l'élève. Parfois, tout le monde est à l'unisson parce qu'on sent exactement la même chose dans tous les cours : c'est impressionnant ! Et puis parfois, pas du tout ! Un élève peut avoir une attitude dans un cours et être complètement différent dans un autre, c'est même troublant.

Dans ces réunions, c'est justement le moment où l'on sent les choses, où l'on découvre aussi les élèves sous une autre facette, donc on s'interroge pour le cours suivant. S'il est comme ça dans ce cours, qu'est-ce qui fait qu'il n'y arrive pas dans ce cours ? C'est passionnant ! La réunion dure deux fois plus de temps ! C'est des questions importantes.

Mais je ne parle pas tellement avec les profs du conservatoire de danse. On se croise un petit peu, mais il n'y a pas tellement d'échange. Malheureusement...

Tu travailles toujours sans les miroirs à l'ESAD ?

Oui. Pourtant, il y a des élèves qui me l'ont demandé ! Une fois, on a travaillé avec les miroirs pour la pièce de tango, parce que je voulais vraiment que les choses soient très précises.

Mais sinon, non : le miroir, ça envoie une image plate, où l'on ne voit que l'avant du corps et pas l'arrière. On est en train de se regarder soi-même et pas l'intérieur, on se coupe des sensations... Par exemple, les élèves classiques, c'est terrible avec la petite classe que j'ai. Malheureusement, je suis dans une salle où je ne peux pas enlever le miroir : elles ne veulent pas quitter du regard le miroir. Donc tous les ports de tête sont comme ça (*elle montre*). J'ai beau me moquer, raconter des blagues... Tout de suite, c'est « comment je suis ? ». Ça coupe, c'est terrible ! L'habitude est grande, parce qu'elles ne travaillent que devant le miroir : elles ne peuvent pas l'ignorer, elles sont obsédées par leur image tout le temps.

Certains élèves ont des fragilités physiques, qu'elles soient momentanées, liées à des blessures, ou plus constitutives. Comment les prends-tu en compte ?

Il m'est arrivé de faire des thèmes, parce que quelqu'un avait mal à la cheville, et que je voyais que son appui de pied n'était vraiment pas bon. On part sur un thème et on explore beaucoup. On n'est pas en correction, comme je leur ai dit ce matin, mais observer tout autour pour que le corps trouve une conscience, et que le corps trouve d'autres possibles et qu'ils les choisissent.

J'en tiens compte tout le temps : j'aime bien d'ailleurs qu'ils viennent me le dire. J'en tiens compte et j'essaie de les aider le plus possible, de leur donner des petites indications... Ce qui est important pour moi, ce n'est pas qu'ils sentent d'où ça vient, parce que ce serait trop... Mais qu'ils sentent le lien avec le reste. Parce que quelquefois, ce n'est pas en s'obstinant sur le problème mais en cherchant ailleurs que cela va aller mieux. Parce que souvent, quand on se focalise sur le problème, il ne va pas s'arranger.

Et puis il y a des élèves qui sont vraiment épuisés parce qu'ils cherchent toujours à changer ça, et que ça ne marche pas. Donc comprendre que le corps c'est un tout, et que peut-être en ayant une attention plus globale ou ailleurs, ça peut s'arranger. Que ce n'est pas parce qu'on veut que ça change que ça va se faire. Qu'il faut laisser du temps pour que tout le reste s'organise autour, qu'il faut avoir de la patience, et encore une fois avoir conscience que j'ai ce petit souci.

Après, quand ils ont mal, je leur dis de ne pas forcer, de s'arrêter dès qu'on sent que c'est trop : c'est une façon d'être conscient. Je ne vais jamais leur demander de le faire quand même. Qu'ils aient cette liberté-là de dire : « Je ne le fais pas parce qu'aujourd'hui, je ne peux pas le faire ». L'écoute du corps que n'ont pas beaucoup les danseurs classiques : ils se font beaucoup mal. Elles ont beaucoup de soucis physiques parce qu'elles font les choses en force, et ça casse !

Et souvent tu leur rappelles d'être très présents dans le travail physique, même quand c'est des étirements... L'autre jour, tu disais : « Tout le monde se regarde les pieds, alors qu'il y a plein de choses à faire ! ».

Actif, ça veut dire conscient : ça veut dire que l'attention elle est toujours là ! Ce n'est pas : je viens/je lâche... Elle est globale, permanente, elle navigue. En tous les cas, ce n'est pas une conscience où je décroche. Ça se travaille, c'est une pratique.

Les troisièmes années ont beaucoup touché à ça : ils sont dedans, dans l'intelligence de ce qu'il se passe, dans l'attention, et ils ne coupent pas, ça ne leur demande pas d'effort. C'est un état, une conscience de plus qui circule et qui reste. C'est une grande qualité du comédien, parce que tu montes sur le plateau, t'as ton intention, elle est à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur...

Dans Ma Vie dans l'art, Stanislavski rapporte des paroles d'Isadora Duncan qui dit qu'avant d'entrer en scène, il faut toujours qu'elle mette un moteur en marche dans son âme. Il me semble que c'est un moteur qui est commun à tous les arts vivants, en tant que comédien ou danseur... Comment peut-on transmettre ce moteur-là ?

Je ne sais pas si c'est l'âme... Mais c'est une qualité de disponibilité à soi, de présence à soi. C'est-à-dire que l'on se sent vibrant de l'intérieur, et que par cette vibration, on se sent en contact avec les choses de l'extérieur.

Par exemple, quand ils sont en train de faire la fente et qu'ils se touchent le pied, c'est couper... Comment est-ce que je peux rester dans la fente en étant intéressé par ce qui se passe, mais pas en m'arrêtant ? En continuant à vibrer du dedans, en trouvant une nouvelle poésie à cette fente, je ne sais

pas ! Il y a un maître japonais qui disait : « Je peux vous enseigner le geste précis, toute la technique pour montrer la lune avec l'index. Et à partir de l'index avec la lune, c'est votre responsabilité ».

Il y a une technique qui peut être apprise, mais à un moment, l'âme, la poésie intérieure, la vibration viennent de l'être... Peut-être oui, on peut l'éveiller. Par exemple, au début, quand on fait les mouvements de Feldenkrais où on fait bouger le bassin : comment est-ce que je suis à l'écoute de quelque chose qui me bouleverse intérieurement, où tout mon être est traversé par ce mouvement ? Je peux m'entraîner à faire ça : mais ça c'est la liberté de chacun. Mais peut-être que d'envoyer des images, de le refaire, de les rendre conscients de « où je suis aujourd'hui », développer un peu l'intériorité, font que ça peut grandir.

Quand tu enseignes, tu passes souvent du moment où tu montres au moment où tu dis et où tu sollicites aussi l'imaginaire des élèves : peut-être que cela passe aussi par le rapport à la parole ?

Oui, parce qu'on est des êtres de langage aussi. J'essaye d'inventer des nouvelles façons de dire. C'est-à-dire que sur le moment, je n'ai rien préparé. Je vais suivre ce que je sens, ce que je vois chez eux et je me laisse porter. C'est être vraiment dans l'état de créativité, même avec la voix.

Mais par contre, il y a des moments où on ne passe plus par la parole. Ça me vient du Feldenkrais, parce qu'il y a deux volets dans cette technique. Une : prise de conscience par le mouvement. C'est un cours collectif, uniquement guidé par la voix. Donc l'enseignant ne montre jamais, parce que c'est une exploration personnelle, sensorielle. Il doit trouver les mots pour y amener les élèves.

Par contre, le deuxième volet c'est un travail en duo, entre le praticien et l'élève ou patient : c'est comme une séance d'ostéo. Aucun mot, on ne va pas parler pendant une heure. C'est du contact avec le corps. On parle au cerveau de la personne à travers ce contact. On entend la réponse de son corps, et de là, on voit comment on peut l'emmener ailleurs. Ça peut se terminer par quelques mots, mais pas forcément. C'est vraiment de la sensation de corps.

Ça m'a aussi montré, fait découvrir, à quel point les deux sont importants. Pour certaines personnes, les mots sont très importants, et pour d'autres, ça va être plus le toucher, le contact... Les comédiens travaillent avec les mots, et un metteur en scène va leur parler. Ils sont sensibles à ça. Les danseurs peut-être moins.

Parfois d'ailleurs, tu les invites à convoquer les mots, à les intégrer dans leur travail. Comment ce passage se fait-il ? Quel changement observes-tu alors chez les élèves ?

Des fois, c'est bien qu'ils mettent des mots sur ce qu'ils ont ressenti. Il y en a qui n'y arrivent pas du tout.

Et l'introduction de mots dans le mouvement ?

Je le fais de deux façons. D'abord, comme en tant que comédien, ils peuvent rencontrer des metteurs en scène qui travaillent avec le corps et le texte et qui leur demandent ce jonglage, on travaille à apprivoiser le fait de parler et danser en même temps.

Et après, c'est pour une autre raison pédagogique : comment on peut rester dans son corps en ayant des sollicitations extérieures ? Comment est-ce que je dis un texte et reste dans mon corps ? Comment partir du corps pour allier la voix, le souffle, à la respiration ?

Il y en a qui trouvent beaucoup plus de choses dans le corps quand il y a cette contrainte du texte ; il y en a qui perdent complètement leur corps, et ça leur montre à quel point c'est fragile encore.

Donc il y a les deux. Pour les amener professionnellement à avoir testé ça et aussi d'une façon pédagogique, pour le travailler indépendamment l'un de l'autre, les mettre ensemble, et voir ce qu'ils

trouvent. Pouvoir séparer les deux : est-ce que tu peux bouger très lent avec ton corps et dire un texte très rapide ? Ils font les deux pareils, puis séparés. Et après, ça te donne beaucoup d'indépendance quand tu ne fais plus que l'un ou plus que l'autre. Ça, c'est de la pédagogie.

Souvent, quand tu parles aux troisièmes années de la section Arts du mime et du geste, tu t'adresses à eux en disant : « Vous, acteurs-danseurs ». Dans quelle mesure ce statut à une existence dans la réalité du métier ? Est-ce qu'ils ont les compétences techniques suffisantes pour prétendre à cela ? Est-ce que tu te définirais toi-même comme actrice-danseuse ?

Dans un groupe, tu as différents niveaux. Donc ils ne sont pas tous acteurs-danseurs. Je le dis parce qu'ils ont du mal à se définir. Ils ne sont ni l'un ni l'autre. Alors là, au moins, ils sont les deux.

Ce n'est peut-être pas des excellents danseurs à un niveau technique, mais « ça danse ». Ce n'est peut-être pas des supers acteurs quand il y a du texte, mais ils jouent. Et ils ont les deux en même temps. Je leur ai dit que dans les quinze jours que j'avais avec eux, je voulais leur proposer un travail de danseur : pour leur montrer aussi qu'ils avaient une technique de danseur. C'était pour les soutenir, et pour leur donner l'identité : oui, vous êtes acteurs-danseurs. Et je crois que certains sont vraiment là, avec ces deux choses.

Qu'est-ce qu'ils vont en faire ? Je ne sais pas. Peut-être que ça va tirer plus d'un côté que de l'autre. Mais en tous les cas, avoir les deux, ça donne des qualités même si après on travaille séparément chaque chose. Parce que moi, je l'ai vécu comme ça aussi. Même si je n'ai pas énormément travaillé en tant que comédienne, le fait que je danse me donne quelque chose qui était apprécié. Et à l'inverse, quand j'étais sur scène en tant que danseuse, je pouvais jouer avec le texte, ce qui est très difficile en tant que danseur ; jouer avec les mots, trimballer une sorte de... personnalité, on va dire ! Je crois qu'il y a des chorégraphes qui choisissent leurs danseurs pour ça.

Donc ils seront choisis pour l'individu, parce qu'ils peuvent faire les deux, même si dans la pièce, ils ne feront pas les deux. Et il y a des chorégraphes qui ne cherchent pas du tout ça. Ils n'iront pas vers ces compagnies-là : c'est normal. Les frontières, elles ne sont plus si définies. Encore une fois, ce n'est pas juste avoir un texte dans une pièce de danse, mais avoir un corps... Même si on ne le voit pas ! C'est plutôt ça. Parce que pour les chorégraphes, avoir un corps type de danseur ballet quand on veut proposer autre chose, c'est ennuyeux. Alors des corps qui ont vécu quelque chose de différent, c'est intéressant. Et eux sont proches encore de cette sauvagerie, même s'ils ont une technique. On voit que tout n'est pas lissé, tout n'est pas limé, et ça c'est intéressant pour un chorégraphe, malgré la maladresse qui peut naître, et qui peut être superbe.

D'une certaine manière, même dans la danse contemporaine, la formation est très portée vers la technique et la virtuosité...

Complètement. J'ai un chorégraphe ami qui a travaillé avec les danseurs contemporains du CNSM dans un cours de filles. Lui, il travaille beaucoup l'improvisation et le fait que ça parte de l'être, de la personne, de ce que l'on a à proposer. Il m'a dit que c'était un désastre total ! Des filles jeunes, qui ont une technique de fou... Tu leur demandes n'importe quelle chorégraphie, elles la font divinement bien. Mais elles sont incapables de donner d'elles... D'apporter une poétique, un univers, une originalité. Les corps sont tous bien formatés par la danse. La danse est formatée ! Il n'y a plus d'imaginaire ! On apprend tellement bien depuis des années à être un robot de précision qu'il disait que c'était terrible pour lui, parce qu'il n'arrivait pas à leur faire sortir quelque chose de personnel, un mouvement, un chemin...

Et malheureusement, on est dans une époque où on va de plus en plus vers ça. On m'a dit aussi qu'à Angers ça devenait hyper formel⁹⁰. Après, tu vas dans des formes... Si tu veux faire ça oui ! Mais si tu veux quelqu'un qui a quelque chose à dire dans son corps, et qu'il est tellement formaté qu'il va dire tout le temps la même chose, pour un chorégraphe c'est désolant. Ça appauvrit le paysage de la danse !

Je ne sais pas pourquoi en France, actuellement, on a cette tendance dans la danse contemporaine. C'est une mode, après ça va repartir vers autre chose. On est quand même là-dedans. Les danseurs du CNSM, c'est d'un classicisme ! Quand tu fais pendant des années du Cunningham, du Martha Graham, après tu es tout le temps dans les mêmes formes ! Et ces techniques, elles sont magnifiques, ce n'est pas la question...

Après, tu as des gens en Belgique qui cherchent des interprètes, qui ne sont pas forcément des techniciens. Là, nos danseurs-acteurs ont leur chance d'arriver avec des choses à dire, et en même temps, un corps qui peut être précis, et une technique qui peut les aider à traduire leur intériorité.

C'est des modes, ça tourne, ça bouge, il y a des pays aussi... Je crois qu'en Allemagne, ils sont plus sur cette danse théâtre plus sauvage, plus dans la créativité.

On a évoqué le concours. Tu es présente dans le jury du premier tour puis pendant le stage : en tant que professeur de danse, qu'est-ce que tu regardes ? Et qu'est-ce que ton cours dans le stage permet aux autres de voir ?

Au début, on ne cherche pas qu'ils soient capables de faire ceci ou cela. On regarde plus une disponibilité, une intuition, j'ai envie de dire. Et ça, on peut se tromper. Une envie.

Est-ce que cette personne, je la sens prête à aborder ce travail, ce chemin ? Même si parfois elle est encore loin ! Et parfois, c'est presque mieux, parce qu'elle est une sorte de... tout est possible. Ce n'est pas déjà trop formaté. C'est l'intuition, parce que il y a quelque chose qui se dégage de la personne dans tout ce qu'elle va faire qui nous donne envie, qui promet.

Après, sur le plateau, il y a des évidences dans un sens ou dans l'autre. On est souvent tous d'accord. C'est comme ça. C'est là, libre, prêt, disponible. Ou ça paraît très compliqué. Mais c'est difficile, parce qu'on essaye d'être les plus justes possibles, et parfois, ça pose question. Ça permet justement à nous de nous poser des questions : qu'est-ce qu'on cherche ? Moi, j'aime bien laisser place à l'intuition profonde, une rencontre sans les mots, de voir son corps aussi... Toute cette vibration dont on parlait.

Dans la mesure où c'est une école supérieure, est-ce que vous avez des prérequis au niveau du corps ?

Si, quand même. Il y a un niveau de base. Parce que quelqu'un qui n'a jamais travaillé, ça se voit tout de suite et ce serait trop long ! C'est de voir ce qu'on peut faire en trois ans : ils sont déjà en route, et hop ! On les prend au passage.

⁹⁰ Elle fait ici référence au CNDC (Centre National de la Danse Contemporaine) situé à Angers.

« Aller chercher sa perception propre » - entretien avec Muriel Barra

De ses six ans à ses dix-neuf ans, Muriel Barra suit une formation de danseuse dans des structures privées ainsi que dans le cadre de stages nationaux et internationaux : elle pratique alors la danse contemporaine mais aussi la danse classique. Repérée par un chorégraphe en 1988, elle a une carrière de danseuse-interprète pendant une dizaine d'années.

L'enseignement rentre très vite dans ses activités. Avant même d'avoir dix-huit ans, elle commence à transmettre la danse traditionnelle : fille d'une famille de pédagogues, ce double-cursus lui a toujours semblé évident. Elle enseigne dans plusieurs structures et auprès de différents publics. Quand le diplôme d'État devient obligatoire en 1991, elle décide de le passer à l'école FEDEM à Bordeaux et l'obtient en 1994 en danse contemporaine. Elle s'installe alors à Bordeaux, se construit un réseau de collaborateurs musiciens et danseurs et décide de créer sa propre structure (la compagnie Mutine) mue par le désir d'initier des projets de création. À propos de sa compagnie, elle dit avoir toujours voulu faire « un travail interdisciplinaire » : les distributions de ses spectacles mêlent d'ailleurs significativement danseurs, musiciens et acteurs. En fonction des projets, elle assume à la fois les rôles d'interprète et de metteuse en scène/chorégraphe ; il lui arrive aussi de prendre en charge le training des acteurs dans des productions de théâtre. Elle chante et a aussi une formation de pianiste : « Mais ma dominante, c'est la danse ». Suite à une blessure au genou qui l'immobilise et la contraint d'envisager une rééducation d'abord hors du domaine de la danse, elle se forme à la médecine chinoise et étudie le Yang Sheng.

Elle enseigne à l'ESTBA ainsi qu'au conservatoire de Bordeaux (dans les cursus de danse et d'art dramatique). J'assiste à plusieurs de ses cours, à Bordeaux, lors de mes séjours d'observation dans cette école avant de lui proposer un entretien pour évoquer plus longuement son engagement pédagogique et la recherche qui l'anime. Elle me propose de me retrouver, à Paris où elle est de passage pour travailler, en septembre 2015.

Mardi 15 septembre 2015, café Arts et Métiers, Paris

Durée : 1h20

J'ai été formée par des enseignants extrêmement respectueux du corps, avec beaucoup d'empathie et qui donnaient beaucoup de plaisir tout de suite. C'est peut-être ce que je reproduis dans le travail que je propose aux danseurs, comédiens, chanteurs.

Petit à petit, ce qui s'est affiné, c'est grâce à une blessure. Au niveau de ma pédagogie, j'ai dû réfléchir à comment je mettais en mobilité et en mouvement sans montrer, parce que je ne pouvais pas montrer. Et là, s'est déclenchée une deuxième partie de transmission, où il a fallu que je puisse dire ce qui se passe dans ma tête quand je danse, à quoi je pense, quels sont mes supports. Je me suis rendu compte qu'on pouvait mettre en mobilité de façon tellement plus riche sans faire appel à une technique particulière, juste en ouvrant les portes, en ouvrant les barrages.

Ça a été une recherche pédagogique que j'ai menée avec une enseignante du secondaire, qui m'a accueillie pendant six, sept ans dans un atelier de pratique artistique pour des gamins qui n'en feraient pas leur métier mais qui étaient là pour se développer eux. Et le parcours artistique faisait partie de leur développement d'ado. Ça m'a beaucoup intéressée. J'ai aussi beaucoup travaillé avec des femmes en prison et des enfants en crèche, au tout-démarrage du mouvement. J'ai balayé pendant quinze ans des situations de transmission du mouvement, de la mobilité. Ce qui m'intéresse c'est amener les gens à la mobilité, et non pas enseigner un mouvement. Une fois qu'on a amené à la mobilité, on peut enseigner un mouvement, mais pour moi pas avant.

Et puis de cette blessure, il a fallu aussi pour moi que je revienne au mouvement. Et il a bien fallu que je trouve autre chose que des cours de danse parce que c'était impossible pour moi. Je suis allée

vers un travail de conscience corporelle qui me correspondait qui s'appelle Yang Sheng : c'est un travail de conscience corporelle liée à la pensée énergétique chinoise. C'était très intéressant pour moi, parce qu'il n'y avait plus de « je bouge/je ne bouge pas », plus de vision binaire : l'immobilité allait nourrir la mobilité, et la mobilité allait re-nourrir cette immobilité. Dans ce qui était pour moi un frein, je pouvais y trouver la richesse de la mobilité qui allait arriver : soit dans les secondes qui arrivent, soit dans le mois qui arrive, soit dans les trois ans, dans les quinze ans.

Ça redonne beaucoup d'espoir, et ça va beaucoup plus loin parce que ça va rentrer en résonance avec toutes tes capacités de mobilité : mobilité intellectuelle, émotionnelle et spirituelle. Ça met en jeu tout ça. Je me suis donc lancée dans des études de médecine traditionnelle chinoise, parce que j'avais envie de comprendre et de vivre ces mécanismes-là dans le corps. Je suis devenue thérapeute derrière (mais j'aurais pu ne pas l'être) : c'était encore une fois le plaisir et le jeu d'apprendre qui ont fait que je suis allée au bout de ces études. Il y eut aussi la découverte de cette pensée asiatique-là, que les émotions étaient liées à des états de corps, l'état de tes organes et l'histoire qu'ils ont eue.

J'ai travaillé avec les comédiens pour proposer ce travail-là, qui ne faisait pas appel à de la psychologie ou à sa propre tristesse si l'on veut jouer quelqu'un de triste, mais à des états de corps, à des pliures de corps, qui font que, à un moment donné, tu es dans cet état-là et tu peux toucher cette émotion-là.

À l'ESTBA, tu donnes des cours hebdomadaires collectifs mais aussi, depuis peu, des sessions individuelles : pourquoi cette proposition ?

L'énergie du groupe emmène les gens qui ne seraient pas forcément dans une célérité, dans un jaillissement, dans un lâcher-prise s'ils étaient tout seuls. Et en même temps, il y a une forme de singularité propre à chacun, et il n'y a aucune raison qu'on ne dédie pas ce temps-là comme on le dédie pour le chant. À un moment donné, il y a des choses qui bloquent de l'ordre de la posture, de la respiration. Il faut s'arrêter et c'est compliqué d'arrêter treize personnes pour faire travailler une personne.

En danse, on le fait peu, on devrait plus le faire. En chant ou en théâtre ça ne pose pas de souci. Parce que quand on lance les gens dans un mouvement d'ensemble, les faire s'arrêter une demi-heure, trois quarts d'heure, le corps se refroidit, il faut repartir. Ce n'est pas si évident que ça.

Ce qui me passionne c'est que ça met dans un état de labo permanent. Donc pour moi, ce n'est pas très différent quand je redonne la mobilité dans un cabinet thérapeutique ou quand je redonne la mobilité dans un corps, ou que je fais travailler des gens professionnels qui vont bosser pour un projet.

Comment définirais-tu tes objectifs pédagogiques face aux comédiens, et plus spécifiquement dans le cadre de ton enseignement à l'ESTBA ?

J'ai vraiment à cœur de relier le travail que je fais avec ce qu'ils traversent avec des metteurs en scène. C'est vraiment important qu'ils arrivent à comprendre à quoi ça sert de travailler le corps pour un comédien (ça, c'est la base), mais aussi, soit en réponse, soit en interaction, soit a contrario, comment se positionne le corps quand on est sur de l'alexandrin ou quand on est sur du Novarina. Qu'est-ce que la langue et le langage appellent au niveau du corps, et pourquoi ça n'appelle pas la même chose chez l'un ou chez l'autre : qu'est-ce qui est disponible ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ?

À la fois il faut faire en sorte que le terreau du corps du comédien soit le plus malléable et puisse aller dans plein de directions différentes à partir d'un point-centre qu'ils connaissent le mieux possible. C'est ce que j'appelle « prendre les plis ». Et en même temps, aller creuser : quand on est sur scène pendant 1h30 sur des talons aiguilles, le corps travaille différemment. Qu'est-ce qui est appelé ? Quand on travaille sur du Duras, la langue de Duras, qu'est-ce qu'elle met en jeu chez moi ? Musicalement, il

y a des choses qui s'installent, est-ce qu'on peut trouver des parallèles au niveau du corps ? Comment peut-on l'interpréter qu'avec le corps ?

Il y a une partie du travail que je fais notamment en cours individuel qui est : comment se positionne mon corps quand j'appelle la voix ? — la voix qui a du sens ou la voix en grommelot ou la voix chantée.

Mon objectif, ce n'est pas qu'ils soient danseurs derrière. Je sais qu'ils sont souvent en attente de ça, mais leur passer une forme, un enchaînement, ça a vraiment un intérêt très secondaire pour moi. Ça peut l'être si c'est au service de quelque chose, mais pour apprendre une forme, ils peuvent aller s'inscrire dans un cours de danse.

Dans tes cours, il y a souvent des allers-retours entre la transmission de phrases chorégraphiques et des moments d'improvisation : qu'est-ce que ces deux outils sollicitent et font travailler ?

La reproduction de formes, ça permet de tester où est ma mémoire corporelle, dans quel état est ma coordination, qu'est-ce que je peux faire d'un langage qui n'est pas le mien, comment je vais le transformer. C'est comme avec tout langage appris : ils vont être interprètes, donc c'est important qu'ils puissent voir ce parallèle-là.

Après, ce qui m'intéresse, c'est que, quand ils sortent de cette école ils soient tellement singuliers corporellement que l'on ne puisse absolument pas passer à côté d'eux. Parce qu'ils auront ce langage-là aussi.

À l'intérieur de cette singularité, est-ce que tu pourrais extraire des qualités qui définiraient pour toi ce qu'est un corps d'acteur ?

L'idéal, pour moi, serait qu'il n'y ait plus du tout de coupure entre le cerveau, le sens, et le sensible. Et que ça puisse naviguer de l'un à l'autre ; que ça puisse être tout l'un ou tout l'autre, mais qu'il n'y ait pas de césure de l'un vis-à-vis de l'autre. Ça, ce serait parfait. Parfait parce qu'ils seraient totalement capables de travailler avec n'importe quel metteur en scène. Je ne suis pas sûre que trois ans suffisent.

La difficulté d'une école supérieure, c'est que la première année est une année assez complexe parce que tout le monde n'arrive pas avec les mêmes consciences corporelles. C'est très complexe pédagogiquement parce qu'il faut ne pas ennuyer ceux qui sont déjà plus avancés. Il faut arriver à ce qu'ils trouvent le plaisir d'aller chercher des choses simples, ce qui peut-être, à vingt ans, est moyennement facile. À quarante ans, on se dit plus, « mais oui on a encore des choses à découvrir ». Il faut éviter cet ennui-là. Et en même temps, ne pas noyer ceux qui n'ont jamais fait un travail sur soi de conscience du corps.

C'est pour ça que j'alterne : qu'il y ait des endroits dans le cours où certains se sentent à l'aise et d'autres moins, mais ils savent que vingt minutes après, ce sera l'inverse. C'est très important de ne pas fermer parce que quand on se sent noyé ou que l'on décroche ou que l'on s'ennuie, il y a un truc qui se ferme.

Ton enseignement a évolué au fil du temps : est-ce que le changement de direction a eu une incidence sur cette évolution ?

Moi, mon directeur pédagogique immédiat, c'est Gérard. Sa patte est très importante. Il y a une grosse différence entre avant et maintenant mais moi dans mon travail semaine/semaine, non. Ce que je souhaite toujours, c'est qu'on soit beaucoup plus reliés les uns aux autres en tant que pédagogues : que les collègues viennent voir, pour moi c'est vraiment nécessaire à une homogénéité de l'enseignement. Et ça se passe, ou pas, ça dépend des collègues, ça dépend des années. Mais moi j'en ai

besoin. D'aller voir les élèves travailler avec les autres, mais aussi de passer du temps avec les autres formateurs. Comprendre comment ils fonctionnent, comment ils travaillent, qu'est-ce qu'ils traversent en même temps. C'est mon vœu partout où je suis enseignante (que ce soit des comédiens ou d'autres).

L'improvisation a une place importante dans ton enseignement : comment expliques-tu ce choix ? Qu'est-ce qu'elle mobilise chez les acteurs ? Qu'est-ce qu'elle leur permet de travailler ?

Je me rends compte que ça les oblige à être face à eux-mêmes. Ça les met face à leurs responsabilités. Et si à un moment donné dans une impro, il ne se passe rien visiblement (peut-être qu'il se passe plein de choses à l'intérieur mais la danse ça s'engage dans l'espace), si rien ne s'engage, rien ne s'engage ; mais c'est un acte aussi. Je laisse aussi la parole du corps aux élèves.

Les improvisations sont extrêmement guidées : je ne les lâche pas dans la nature, encore moins la première année. Je fais beaucoup appel à la sensation. Et à la proprioception : aller chercher sa perception propre. Je ne vois pas comment on peut faire le métier d'interprète, si tu ne veux pas chercher ta sensation propre. C'est aussi une habitude de travail que d'aller chercher à l'intérieur de soi. Ça peut parfois être déroutant. Parfois, on a la sensation de faire tout le temps la même chose, et de cet ennui ou de ce ras-le-bol, peut-être qu'il va naître quelque chose. Ce n'est pas tout donné par la personne en face.

Et dans le travail d'improvisation, parfois il y a des choses incroyables qui se passent, parce que tu ne maîtrises pas : il y a un lâcher-prise. Et ça, c'est inscrit dans le corps, ça veut dire que ça va pouvoir revenir un jour. Peut-être que tu peux aller le chercher par une technique, ou peut-être que ça va revenir tout seul dans un rôle ou dans dix ans. Aller nourrir des nouveaux chemins, c'est vraiment le rôle de l'improvisation.

Est-ce que l'espace-temps qui t'est imparti dans la formation est suffisant par rapport à tes objectifs et à ton expérience de la transmission ?

C'est pour ça que j'ai proposé des cours individuels. À un moment donné, on manquait d'un temps où l'attention était vraiment singulière. Puisque c'est ce que je veux vraiment faire passer, à un moment donné il faut aller au bout de ça.

Je pense que là, on a trouvé un équilibre. Je pense que ça serait faux de n'être que dans le cours individuel, parce que je fais travailler en cours individuel des choses que j'ai repéré en cours collectif. C'est des va-et-vient. On revient à la médecine chinoise, à ce qui nourrit l'un et ce qui nourrit l'autre, un peu comme le huit de l'infini qui passe de l'un à l'autre.

Quand je suis venue en octobre 2013, tu donnais aux élèves une sorte de kit d'exercices dans l'objectif qu'ils puissent avoir une autonomie et une matière pour s'échauffer et s'entraîner. Le pratiquent-ils ?

Certains oui. Il y en a qui ne le font pas du tout : mais à un moment donné, on ne sait pas pourquoi, c'est intégré. Et ça dépend de ce qu'ils cherchent eux : ça les rencontre ou ça ne les rencontre pas, mais ça ce n'est pas très grave. Je me rends compte qu'il y a des choses que je fais maintenant et que j'ai apprises il y a vingt ans, mais ce n'est pas grave.

Ça, je l'ai beaucoup appris des bébés. Quand ils marchent tout juste. En danse, on a l'habitude de proposer une situation et que les gens la fasse. Mais les bébés, non. Il y en a qui passent des séances entières à regarder seulement. Et tu es en train de te rhabiller, tu te retournes, et le bébé est en train de faire toute la séance : il l'a intégrée. Ça permet d'être assez humble par rapport à comment les gens intègrent et à se dire qu'il n'est pas nécessaire d'obtenir un résultat tout de suite derrière. Si je vois un

gars ou une fille qui n'est pas en train de s'échauffer avant de monter au plateau, c'est qu'il n'en est pas là, basta, c'est pas grave.

Avoir une exigence, c'est important, exercer une volonté, c'est différent. Être dans l'intention et l'attention à l'autre c'est important ; être dans « je veux que » : c'est fini, de nouveau on referme. C'est assez subtil : il y a des jours, je n'y suis pas, mais dans un processus pédagogique, c'est très important. Parce que le corps il n'intègre pas pareil. Il faut accepter que c'est mystérieux le temps d'intégration.

Par contre, ce qui est très important pour moi, c'est que ça ne dépende pas de moi. C'est-à-dire que s'il y a des choses qu'ils veulent retrouver : il faut qu'ils puissent les retrouver, être autonomes avec une certaine façon d'aller éveiller/réveiller leur corps. Et que ça ne soit pas : « J'ai l'exercice d'étirements parce qu'on m'a dit qu'il fallait que j'étire les chaînes arrières ». Ça, c'est complètement débile à mon avis. Mais par contre, s'ils sentent qu'ils ont besoin d'étirer les chaînes arrière, alors, ils ont un outil.

Est-ce que tu les invites à utiliser l'écrit ?

Pas assez. Je pense que les premières années l'année prochaine, je les inviterai vraiment à tenir un carnet de bord. Parce qu'on oublie ce qu'on a fait physiquement. Ils ont énormément d'infos... C'est monstre l'emploi du temps qu'ils ont. Et c'est une école où il y a beaucoup de travail de corps différent. Donc ce n'est vraiment pas évident d'intégrer comme ça. Le fait de passer par l'écrit ou par des petits dessins après le cours, c'est très important.

Qu'est-ce que cela implique en tant que pédagogue d'être intégrée dans une école qui propose plusieurs enseignements qui travaillent sur différents types de rapport au corps (qui vont peut-être parfois à l'encontre de son propre enseignement) ?

Je ne sais pas si ça va à l'encontre, je ne crois pas. Par contre, que ça soit une vraie richesse pour eux, oui. Moi je ne suis pas là pour juger si c'est possible à intégrer. Par contre, il y a des moments où pour eux c'est compliqué d'être disponibles à tous ces enseignements différents : ça, c'est une vraie gymnastique. C'est pour ça que c'est important de savoir ce qu'il se passe ailleurs, d'avoir conscience de ça. Après, sûrement qu'ils s'ennuieraient si on était trois à enseigner les mêmes trucs. C'est un choix pédagogique. Je pense que c'est énorme et que ça peut être super.

La promo d'avant, elle avait : cirque, arts martiaux internes chinois, et moi ; et très clairement, ça ne donne pas les mêmes corps que : cirque, Hamid [Ben Mahi] avec du hip-hop, et moi. Ça, ça me questionne. Parce que ce que j'aimerais, si j'avais un désir profond, c'est que ça ne bloque pas le corps, que ça ne modèle pas le corps. Moi, c'est mon désir profond : mais je ne sais pas où en sont mes collègues par rapport à ça, on n'en a pas encore discuté.

Dans l'emploi du temps, ton enseignement est désigné par l'intitulé « danse contemporaine »...

Oui, pour moi c'est faux. Ça n'est pas un cours de danse contemporaine. Déjà, on discute de ça dès qu'on arrive. Moi, je suis danseuse contemporaine donc forcément... Mais ce n'est pas un cours de danse contemporaine. Il y a un travail de conscience corporelle, il y a un travail de prise de conscience de soi, qui va bien plus loin que « mon coude se tend ». Et puis, il y a une teinte, aussi par rapport à ce que je traverse : il y a des moments, je suis en création sur des choses et j'ai des dadas, et on va aller à fond là-dedans, parce qu'ils ont un enseignant créateur.

Mais je navigue beaucoup dans mes cours entre un travail fondamental que je définirais comme : comment je peux trouver le point d'équilibre ou de tranquillité qui me permet d'aller partout en tant qu'interprète ; à quel endroit je peux teinter ça d'une technicité propre en tant que danseuse

contemporaine ; à quel endroit ma recherche en pensée traditionnelle chinoise m'amène à aller chercher des émotions d'une certaine façon et amener le corps dans des endroits... Et puis, peut-être que de faire un travail vis-à-vis du texte fait que le corps va être autrement : et en fait, ça se fait en étoile.

Tu dis : « Je suis danseuse contemporaine ». Cette identification-là à quoi est-elle liée pour toi ? À une éthique, une pratique, une formation ?

Elle est liée peut-être à ce qui me définit en étant un peu flemmarde. C'est compliqué de se définir. D'abord, pour qu'il n'y ait pas d'orgueil d'étaler ce que tu fais, alors, ça va plus vite. Peut-être aussi parce que c'est là qu'on m'a reconnue la première fois : en tant, uniquement, que danseuse pour un chorégraphe contemporain. Donc j'ai vraiment été danseuse contemporaine. Et il n'y avait pas de diplôme de danseur contemporain à mon époque. Ça, ça marque. Et je me reconnais dans ce métier, et je les reconnais. Dans les multiples voies d'improvisation, de contact-impro, dans les technicités différentes, que ça soit du Peter Goss⁹¹, que ça soit du Graham⁹². Je reconnais cette famille.

Et je ne me dis pas tout. Je ne suis absolument pas comédienne. Je rêverais de pouvoir interpréter du texte, mais pour moi, assumer un texte, c'est très particulier, parce que la danse est muette au début. En tant que jeune danseur, on t'interdit le mot. Moi, je suis extrêmement bavarde dans la vie de tous les jours. Je suis très bavarde sur scène mais avec du mot non-sens. Dès qu'il y a du sens, c'est très compliqué.

Dans la tradition pédagogique de la danse, il y a un rapport à la discipline, un rapport à l'enseignant, un rapport au corps qui sont propres à cette discipline. Toutes ces caractéristiques se sont-elles transformées au contact des comédiens ou persistent-elles encore dans ta pratique ?

Elles se transforment beaucoup. J'ai la sensation de n'être vraiment pas la même entre le début où j'ai commencé à enseigner à l'école sup et maintenant. Peut-être pas dans le fond, peut-être pas dans la racine, mais dans ce que ça a fait naître, et dans la pédagogie, et dans ma recherche, et dans la lecture. Ça enrichit vraiment ; moi, je ne suis pas du tout la même. Mais comme on n'est plus du tout les mêmes avant et après un entretien...

Qu'est-ce qu'il te reste de ton bagage de danseuse (un rapport au corps, à l'écriture, à l'entraînement) ?

Certainement, le doute. Parce que je suis vraiment dans le doute : chercher, se demander ce qui n'a pas fonctionné. Après, ça dépend des périodes.

Je crois que l'intérêt pour le corps de l'autre, c'est la constante. Comment ça fonctionne ces petites bêtes, comment c'est foutu dedans ? Je suis toujours épatée. J'ai quand même du mal à ne pas éclater de rire, ou ne pas être émue.

Quels sont tes supports de travail et de suivi ? Utilises-tu l'écrit ?

J'écris beaucoup, je prépare beaucoup à l'écrit, et j'écris beaucoup sur les élèves, en amont et en aval. Je le dessine. Quand je vais les voir travailler, je dessine les grandes lignes de leurs corps, leurs

⁹¹ Peter Goss est un chorégraphe et pédagogue français : il enseigne la danse contemporaine mêlée à des pratiques somatiques. Voir Dominique Praud, « Danse contemporaine et pratiques somatiques : l'enseignement de Peter Goss », « Incorporer », n°46/47, *Nouvelles de danse*, édition Contredanse, p. 188-197.

⁹² Elle fait référence à la technique Graham, créée par Martha Graham dans les années 1940-1950.

visages. Je ne suis absolument pas dessinatrice mais je les griffonne beaucoup. Et tout à coup, je me dis : « Tiens, lui, je ne le griffonne plus pareil, il y a un truc qui a bougé. » Des fois, c'est le stylo qui m'indique ça, pas que le visuel.

La grosse difficulté avec le travail que je leur propose, c'est la patience. Parce qu'ils ont envie que ça réussisse tout de suite, que ça se voie. Ça veut dire qu'ils sont dans le travail. Mais comment on fait acquérir la patience ? Parce que le corps, il va à son rythme, c'est lui qui décide. Et c'est quelque chose qu'il n'y a pas chez les danseurs, très peu. Parce qu'ils sont habitués à ce que le corps obéisse : mais il y a des moments où il faut qu'on respecte son temps à lui. Et ça c'est très compliqué pour les comédiens, pas tous, mais ceux qui ont tendance à avoir une maîtrise intellectuelle.

Faire lâcher le mental sur ce qu'ils veulent d'eux-mêmes, ça, c'est le plus dur. C'est pour ça qu'il y a des moments où je leur propose des choses qui les défoulent, parce qu'il y a besoin de se sentir en mouvement et à fond. Et c'est vrai que c'est intéressant, mais ce n'est pas uniquement ça le travail du corps.

Je suis venue à l'ESTBA en novembre dernier et il y avait des remous parce que les élèves se sentaient un peu acculés par la monstruosité de l'emploi du temps : ils disaient avoir la sensation désagréable d'avancer petitement partout. Ça fait écho à cette notion de patience afin qu'ils évitent la dispersion...

Et en même temps, la vie, c'est quand même ça. On a plein d'infos de plein de choses différentes tout le temps. Il y a une mobilité du cerveau : c'est ça qui fait que la réponse du comédien elle va être immédiate, parce qu'il aura eu cette habitude-là de cutter et de zapper d'un truc sur un autre.

Tout se défend : moi je ne sais pas ce qui est mieux. Par contre, la deuxième année, c'est une sacrée année : parce qu'ils se rendent compte qu'ils ne sont pas tous copains, ils sont à l'os du travail, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent plus tricher et faire appel à leur façon d'être, il faut bien qu'ils aillent dans des terrains qu'ils ne connaissent pas. Donc la deuxième année, c'est une année complexe pour eux, et nous, il faut tenir. Je ne doute jamais du potentiel des autres, donc il faut absolument les rassurer là-dedans : ce n'est peut-être pas tout de suite mais c'est en cours et ça suffit.

Tu utilises régulièrement la musique dans tes cours. Qu'est-ce qu'elle apporte, qu'est-ce qu'elle permet de faire travailler ? Comment choisis-tu tes sources et les moments où elle intervient et où elle n'intervient pas ?

C'est vachement au feeling. La musique, par moments, elle a un effet très intéressant parce qu'elle permet au corps de se laisser embarquer. Surtout quand il y a des gars ou des filles qui ont plus de mal dans le silence. Autant les danseurs, ils ont l'habitude de travailler en silence, autant pour les comédiens c'est un support de plus. Donc parfois, c'est pour les aider.

Moi, je m'amuse beaucoup à ce que les musiques n'aient rien à voir avec le schmilblick. Donc ils sont obligés de faire avec ou de faire sans, même s'ils ont quelque chose dans l'oreille. Pour moi, c'est hyper important qu'on puisse prendre ou pas : qu'ils puissent faire ce choix. Parce que les oreilles, c'est un organe des sens qui ne se ferme pas de lui-même, donc quand un truc on l'entend, on l'entend, parce qu'on n'a pas de clapet. Les yeux, on peut ne pas voir.

Et après, ça peut être quelque chose qui est complètement entraînant, qui peut donner une pulse, qui peut rassembler le groupe, parce que ça a quelque chose de rassembleur la musique. J'ai très peu eu de sessions avec musiciens. J'espère qu'on pourra de nouveau avoir un musicien en direct parce que c'est un autre travail.

Je crois que la musique aussi, c'est des paysages. Je l'utilise beaucoup comme un paysage sonore. Ça met dans un paysage commun.

Les élèves m'ont raconté que vous faisiez de temps en temps des jams, autrement dit des sessions longues d'improvisation avec d'autres improvisateurs. Quel était le projet de cette expérience et qu'est-ce que ça leur a apporté ?

La *jam*, c'est vraiment : pousser l'improvisation non pas comme un outil de découverte, mais comme un temps de liberté où ils ne sont pas jugés. Ils font ou ils ne font pas : on revient à cette histoire d'être responsable.

Aussi, je voulais qu'ils rencontrent d'autres corps : parce que les quatorze tout le temps ensemble, ça fait une espèce d'incubateur et des fois, ça macère un peu... J'adore ouvrir les portes, et qu'ils rencontrent des corps dansants. D'autres corps de comédiens aussi, parce que j'enseigne pas mal en COP et au C3, donc les deux derniers niveaux au conservatoire.

Ils sont plein de jeunes du même âge et ils se rencontrent peut-être au café, mais en instantanéité de création, jamais. Ça permet aussi qu'ils soient avec des gens qui sont comédiens au conservatoire (et pas à l'école sup'), mais qui par contre, en improvisation, sont des tueurs. Et c'est bien aussi.

Je fais avec eux ce que je suis. J'ai un pied au conservatoire, un pied à l'école sup'. Ils sont à l'école sup' je leur dis : « Et, si vous veniez là ». Ils découvrent les locaux du département danse, ils découvrent qu'il y a des gens intéressants, et d'autres corps. C'est du temps offert.

Et il n'y a pas de public ?

Il n'y aura plus jamais de public ! Il y en a eu, on a fait des tests, mais on ne trouve pas ça juste avec Julie⁹³. Une *jam*, t'es là parce que tu fais. Quand il y a Gérard [Laurent]⁹⁴ qui vient, c'est différent que quand il n'y a pas Gérard qui vient. Mais en même temps, ça montre là où ils en sont. Ça montre : qu'est-ce qu'un comédien quand il n'y a pas de regard sur lui ? Qu'est-ce qu'un danseur ou un chanteur ou un musicien quand il n'y a pas de regard sur lui ?

Un danseur, s'il n'a pas le regard d'un chorégraphe sur lui, il va quand même aller bosser, prendre son cours ou s'échauffer le matin. Un comédien, c'est beaucoup plus complexe.

Est-ce qu'il a déjà été question d'objectifs de représentation dans le cadre de ton enseignement à l'ESTBA ?

Jamais on ne m'a demandé.

Qu'est-ce que cela implique pour toi que ton enseignement n'ait aucune perspective de spectacle ?

Si ça m'était demandé, j'adapterais mon enseignement à un temps de projet où on les amène au plateau. Ça serait bien aussi. Je n'ai pas demandé qu'il n'y ait pas d'échéance. Il y a des moments où on se dit : « On a une pièce d'un quart d'heure, on pourrait la montrer ». Et le fait que ça soit possible, c'est super. C'est souvent qu'on se dit : « On a un truc, là ». Encore une fois, là, c'est une direction pédagogique.

Ils vont beaucoup au plateau. Si à un moment il n'y a pas cette pression, ce n'est pas mal aussi. Ça peut aussi être une force que de ne pas y aller.

⁹³ Elle fait référence à Julie Oosthoek, professeure de danse contemporaine au conservatoire régional de Bordeaux.

⁹⁴ Gérard Laurent a été responsable pédagogique de la création de l'école à la sortie des élèves de la promotion 2013-2016.

Un des outils que tu utilises dans ton enseignement, c'est le contact. T'es-tu inspirée de méthodes particulières ? Qu'est-ce que cet outil-là permet de faire toucher ou de mettre en jeu ?

Je n'utilise pas de méthode. Par contre, il y a des choses qui ont été vraiment formatrices pour moi et que j'essaie de transformer pour que ça puisse leur parler. Le contact, le contour de soi, le lien avec l'autre, avec le poids, avec la peau, avec la texture de l'autre, c'est hyper important. Souvent, ça part de réflexions de vie. Au plateau, on vit avec d'autres.

Mais je ne suis pas une spécialiste du contact-impro : il y a des gens qui le travaillent mieux que moi. Je travaille comme je sens que je le fais le mieux. Par exemple, jamais je ne donne le même cours. Même d'un démarrage d'année à un autre démarrage d'année. Parce que suivant comment je sens le groupe, je ne pars pas là où j'avais prévu. Je n'ai pas des cours-types.

Et construis-tu une progression ?

Absolument. Souvent, ce que j'observe, c'est que je fais des propositions sur trois, quatre semaines.

Même sur la durée du cours : tu proposes souvent un échauffement, puis un travail d'entraînement et enfin, il y a un travail de retour au calme : c'est comme une structure...

Oui, c'est une structure comme ton ossature. Il y a une architecture dans laquelle je me sens bien, dans laquelle je navigue, et qui crée des repères pour l'élève. Parce que c'est difficile de faire des progrès quand on ne retrouve jamais les mêmes situations. Ça, c'est quelque chose que je me reprocherais. Moi, je m'ennuie de proposer la même chose d'un cours sur l'autre, alors que c'est quelque chose dont parfois ils auraient besoin. C'est mon impatience à moi...

Tu n'utilises jamais les miroirs ?

Je les utilise en individuel quand on a besoin de se rendre compte de sa posture, quand on sent qu'on a besoin du renvoi du miroir : mais vraiment comme un outil. Effectivement, en groupe je ne l'utilise jamais.

Pour moi, le lieu du travail c'est le lieu du plateau. On est en attention à soi et aux autres et à l'espace qui nous entoure, comme on l'est quand on est au plateau.

Un des termes qui revient beaucoup dans ton travail, c'est le terme de qualité. Comment tu le définirais ? Qu'est-ce que ce terme permet de désigner de particulier ?

Peut-être qu'on est là dans ce qui différencie un athlète d'un artiste. On n'est pas dans un mouvement efficient, celui qui va être le plus efficace. On est dans l'état du corps, dans le mouvement qui dit, qui exprime. Donc si on n'est pas dans une qualité maximale, s'il n'y a aucune finesse, on n'est plus au même endroit.

Et un même mouvement, suivant les qualités, l'état de corps, la conscience de son corps, ce à quoi on pense, qu'est-ce qu'il y a avant, après, c'est tellement différent tout le temps.

Un des critères de méfiance des gens de théâtre vis-à-vis de la technique, c'est le risque que ça standardise le corps, et qu'aussi, ça banalise. Par exemple, dans le contact, un des risques serait que ça banalise le rapport à l'autre qui est fait pour être plein et troublant et nouveau. Comment te positionnes-tu par rapport à ce risque ?

Si ce n'est pas fait en conscience, oui, ça peut être banalisé. Effectivement, les danseurs quand ils ont fait beaucoup de contact, ils se vautrent les uns sur les autres et c'est chiant ! Et en même temps, il faut bien aller éprouver ça. Et c'est le chemin qui suit qui est très intéressant, et peut-être que justement pour pas en avoir peur, faut apprivoiser ça.

La pratique que je propose, ce n'est pas pour qu'ils deviennent des danseurs : c'est pour ouvrir des choses. C'est pour ça que le cours technique, je ne suis pas sûre que ça soit hyper judicieux pour la formation d'un comédien.

Des fois, la danse contemporaine est embêtante. Parce qu'il y a une banalisation, notamment du contact, de la nudité, donc une utilisation, un dévoiement. Mais en même temps, ça peut être intéressant, ça peut faire grincer des dents.

Je crois que ce qui fait les grands, c'est quand c'est conscient tout le temps. Parce que quand c'est conscient tout le temps, il n'y a pas de banalisation, qu'il y ait de la technique ou pas. Gérard Philippe avec Michelle Morgan⁹⁵, le moment où ils se touchent, c'est énorme. Il faut leur faire travailler l'effleurement, l'emboîtement : c'est bien qu'ils puissent le vivre.

⁹⁵ Elle fait référence au film *Les Orgueilleux* réalisé par Yves Allégret et sorti en 1953 qui réunit les deux acteurs.

« La danse, c'est une langue » - entretien avec Caroline Marcadé

La carrière de Caroline Marcadé est riche et multiforme. Interprète et collaboratrice dans la compagnie de Carolyn Carlson de 1973 à 1980, elle participe au groupe de recherche de l'Opéra de Paris quand celle-ci en devient la directrice. En 1977, elle décide d'ouvrir un atelier pour comédiens dans cette prestigieuse maison : Marcel Bozonnet, encore jeune acteur, participe à ces cours. Enthousiasmée par l'entreprise de « faire danser les acteurs » — « je trouvais ça particulièrement réjouissant, marrant, farfelu, fantaisiste de faire danser les acteurs » — elle fait durer l'expérience et laisse ses pas la mener du côté du théâtre.

En 1985, elle fait la rencontre d'Antoine Vitez avec qui elle collabore sur plusieurs créations. Elle travaille ensuite avec de nombreux metteurs en scène dont Alain Françon — qu'elle rencontre en 1989 — la présence d'une chorégraphe sur les créations de théâtre devenant « très à la mode ». En 1979, elle crée la compagnie Caroline Marcadé qui devient, en 1999, la compagnie Élan noir/Théâtre évadé avec qui elle réalise de nombreuses créations chorégraphiques.

Quand Marcel Bozonnet devient directeur du CNSAD en 1993, il voit comme une évidence le recrutement de Caroline Marcadé en tant que professeure de danse. Il lui confie même la direction du département « Corps et Espace ». Par rapport à sa prédécesseure Michèle Nadal (qui enseignait les danses de salon), elle dit avoir amené un « non-conformisme » au Conservatoire. « J'ai toujours aimé y travailler, je n'en suis jamais partie », raconte-t-elle. Elle considère cet établissement comme un « laboratoire de recherche » perpétuellement renouvelé par le passage des générations. « Je ne pouvais rester dans un savoir immobile, il fallait que je reste très mobile en fonction des jeunes que je faisais travailler ». Elle a aussi enseigné au TNS au début des années 1990 ainsi qu'à l'ESAD, à l'occasion de plusieurs ateliers depuis 2015. Dans le cadre de mon enquête de terrain, j'assiste à plusieurs cours et ateliers qu'elle dirige au Conservatoire ainsi qu'à l'ESAD⁹⁶. Lors d'un long entretien dédoublé (voir ci-dessous), je l'interroge sur son parcours et sur son engagement pédagogique auprès des acteurs.

N.B. : Cet entretien a été réalisé en deux parties, non pas par choix mais parce qu'à l'issue d'un premier rendez-vous d'une heure vingt, il me restait plusieurs questions à poser à mon interlocutrice. Caroline Marcadé accepte alors que nous fixions un second rendez-vous la semaine suivante pour poursuivre la discussion. Je fais le choix de rassembler ces deux entretiens (avec la mention du changement de date au centre) dans la mesure où ceux-ci sont les deux parties d'un tout. De même, dans le corps du texte, l'entretien est référencé comme un tout (ent., 04/15).

PREMIERE PARTIE

Vendredi 3 avril 2015, CNSAD, Paris

Durée : 1h20

Discipline

La danse, non seulement c'est une discipline... mais je trouve que c'est un mot assez restrictif : pour moi c'est une langue. Je n'ai pas commencé du tout le théâtre toute petite, j'ai vraiment été plongée dans le bain de la danse dès l'âge de quatre ans et demi. Et pour moi, la danse c'était vivre : donc je n'ai pas du tout ressenti au départ que c'était même une technique. Je vivais, je ressentais l'espace, je ressentais les autres, j'étais heureuse : j'avais vraiment l'impression d'être dans un monde qui me convenait parfaitement. C'était un monde qui me parlait. En grandissant, à l'âge de douze,

⁹⁶ Cf. « Liste exhaustive des séjours d'observation », Livret des annexes, p. 29-30.

treize ans, quand il a fallu évidemment beaucoup progresser techniquement pour continuer à être une vraie danseuse, la technique ne m'est pas apparue (d'ailleurs jamais) comme un frein, comme un handicap. Ce que l'on appelle une discipline, pour moi, ce n'était pas une discipline, c'était une maîtrise de la langue. La danse ça n'a jamais été pour moi une discipline et encore aujourd'hui, on me dit très souvent : « Quelle discipline vous avez ! ». Et j'ai envie de dire : « Non, je n'ai aucune forme de discipline : j'aime danser ! ».

Jouer avec la danse

Le théâtre est arrivé beaucoup plus tard : j'avais déjà une carrière de danseuse professionnelle, j'avais déjà dirigé une compagnie, j'étais chorégraphe. C'est vraiment la rencontre avec Antoine Vitez qui m'a fait rentrer complètement dans un autre milieu, donc dans une autre langue.

Enfant, petite, j'aimais jouer avec la danse. En ce sens-là, il y avait déjà une proximité dans ma nature avec le jeu. J'adorais raconter des histoires avec la danse. Et effectivement, je me mettais souvent à raconter des histoires tout en dansant. Je ne voyais pas tellement de barrières et j'ai eu la chance d'avoir un professeur qui me laissait faire, qui encourageait ça.

Arrivée au Conservatoire : un non-conformisme

[Par rapport à Michèle Nadal], j'ai amené un non-conformisme, c'est-à-dire que la danse pour moi n'était pas une écriture qui pouvait se reproduire parce qu'on me l'avait enseignée comme ci ou comme ça. Alors peut-être qu'il y avait un tronc (c'est même sûr) que j'appelle les fondamentaux (comme en musique tu apprends le solfège). Cet enseignement fondamental, il demeure presque à l'identique : l'assouplissement, la connaissance du corps, la physiologie, le rythme, le sens de l'espace, l'écoute, la qualité de mouvement... Mais en dehors de ça, je n'apprenais pas à danser la valse ou le cha-cha (même si c'est rigolo) : je n'apprenais pas des danses qui existaient mais j'essayais de créer pour chaque interprète des moments dansés et ils les créaient autant que moi.

Je pense que ce non-conformisme a beaucoup parlé aux comédiens. Il y avait aussi un désir farouche de les mettre en scène à travers ça : c'est-à-dire qu'ils ont compris assez vite que mon objectif n'était pas seulement de les faire danser mais de les amener sur scène et dans des présentations publiques qui débordent un peu du cadre de la danse. Je voulais qu'on reconnaisse vraiment des comédiens, même si j'ai l'ambition de dire aussi : « Je veux qu'ils dansent très, très bien ». Très tôt, je suis arrivée avec des propositions d'ateliers chorégraphiques, je pense, assez originales : une façon de traiter la musique ou le silence, d'introduire ici ou là (mais pas forcément) du texte. Je les faisais travailler dans le but de les faire grandir en tant qu'acteur : ça, je pense que ça a été novateur.

La danse n'est pas un art du féminin

Et puis aussi, il a été question de leur faire comprendre que la danse n'était pas féminine, que ce n'était pas un art du féminin. Ça, ce n'était absolument pas clair pour les acteurs de ma génération. Danser, pour eux, c'était un truc qu'on reléguait aux filles. « Danser ? Et puis quoi encore ! D'abord ça fait mal aux genoux, ça fait mal au dos... ». On m'a opposé ça pendant assez longtemps. Les garçons se défilaient et j'étais folle de rage parce que moi, j'ai toujours travaillé de manière mixte et j'ai beaucoup voyagé à l'étranger où on ne faisait pas tant de chichis. C'est très occidental de considérer que l'homme qui danse est féminin.

À une époque, j'ai demandé à Claude Stratz si je pouvais faire rentrer dans l'école un garçon : il m'a dit oui et je lui ai expliqué pourquoi, et il m'a dit, « c'est une très, très bonne idée ». C'est comme

ça que j'ai demandé à Jean-Marc [Hoolbecq] de me rejoindre. Et à partir de ce moment-là, c'est vrai que ça a donné aux jeunes comédiens une autre vision. Tu vois, c'est comme si le théâtre était systématiquement transmis par des femmes : au bout d'un moment les garçons se poseraient des questions. Et la danse, c'est quand même beaucoup ça et même s'il y avait des hommes, des chorégraphes qui enseignaient... Jean-Marc est le premier homme à les faire travailler en tant que danseur et chorégraphe et c'est très important.

Maintenant, depuis une bonne dizaine d'années, il n'y a plus un jeune garçon qui se défile, ou quand ils essayent, on les rattrape par les bretelles et on leur dit : « Non, tu travailles comme une fille, pourquoi ce serait féminin ? Tu peux m'expliquer pourquoi ? ». Tu as dû le remarquer dans les cours : les garçons sont très, très moteurs maintenant. Ils ont une façon de travailler vraiment formidable. Les filles ont de vrais partenaires de jeu maintenant alors qu'avant, elles se retrouvaient souvent toutes seules : c'était complètement idiot.

Pression sur la jeune comédienne

Je pense qu'il y a une pression sur la jeune comédienne parce que — c'est culturel — il faut qu'elle soit jolie : il faut qu'elle fasse attention à elle, il faut éventuellement qu'elle surveille sa silhouette. Heureusement, il y a de la place pour toutes sortes de profils et toutes sortes de féminités : il n'empêche qu'il y a des jeunes comédiennes qui vont être très attentives à ça, qui vont aller s'entraîner jusqu'à cinquante ans et voir après. Et puis après, elles passent à la chirurgie esthétique. C'est vrai qu'on est dans cette mouvance-là dans tout les pays du monde. Les garçons, disons que culturellement, ils ont moins cette pression. Ils peuvent prendre un peu de ventre à trente-cinq ans. Arrêter un peu le sport à quarante... Mais de moins en moins : ils font attention aussi.

Je ne sais pas s'ils continueront la danse, mais en tout cas, ils savent tous que ça leur a ouvert des portes, de l'imaginaire. Après, ils sont responsables de leur travail : s'ils ne veulent pas poursuivre, tant pis pour eux. Donc je crois que la question du genre elle ne se pose quasiment plus dans l'école, mais une fois que c'est fini, elle se repose exactement pareil.

Amener les élèves au plateau

La chose qui pour moi était incontournable (et que j'ai défendu auprès de chaque directeur et qui n'a jamais été remise en question), c'est d'amener les élèves au plateau. Je ne veux pas enseigner si ça n'est pas pour que ça débouche sur un acte scénique. Je considère que si on travaille une scène de théâtre, c'est pour la jouer et à un moment donné, une scène plus une scène plus une scène, c'est pour représenter quelque chose. Je trouve qu'une école d'art où on ne peut pas présenter nos élèves (surtout ici avec ce théâtre et cette salle Louis Jouvet qui est magnifique), pour moi, ça n'a pas de sens. Et ça a toujours été totalement entendu.

C'est pour cela que je ne me considère pas comme un professeur de danse : je suis avant tout une interprète, une chorégraphe. Le métier de professeur est arrivé en plus dans ma vie. C'est un véritable bonheur, mais juste donner des cours (ce que j'ai fait longtemps à l'extérieur), juste un cours pour un cours, au bout d'un moment ça ne me suffit pas.

Je pense que le jour où je ne pourrai plus diriger d'atelier de création, ce sera un vrai problème. Chaque année, les élèves sont infiniment heureux d'aller danser devant le public. Pour eux, c'est un exercice d'une extrême difficulté : ça les hisse au plus haut niveau d'eux-mêmes. Ils prennent cette responsabilité-là ; ils vivent cet engagement très fort, sur deux mois. Je trouve ça absolument fondamental.

Comédie musicale

Daniel Mesguich m'a proposé une chose que je n'avais jamais faite de ma vie (et que j'ai trouvée absolument remarquable) : c'était d'essayer (et même d'oser) affronter la comédie musicale. Dans son idée, ça permettait de réunir le département de la musique et celui de la danse (et c'est vrai que ça a donné lieu à des recherches merveilleuses). J'ai fait ça pendant quatre ans de suite. On a eu des très jolis résultats. Je me suis rendue compte que c'était possible de faire ça. J'avais une très grande admiration pour les comédies musicales américaines — un peu moins pour les comédies musicales françaises — peut-être à tort d'ailleurs. Du coup, ça m'a fait beaucoup réfléchir et je me suis rendue compte qu'en se mettant au travail, on pouvait arriver à des résultats superbes.

Après, pour faire ça à l'extérieur de l'école je pense que ça demande un temps très long de préparation, de rendez-vous, des financements, et là, je ne me sens pas forcément la force de me battre pour ça. Mais c'est presque dommage... L'école est un lieu privilégié puisque on a tous les moyens : on a tout pour travailler, à notre disposition et gratuitement. À l'extérieur, comment tu peux t'offrir un plateau à quinze ou seize interprètes, un éclairagiste, des costumes, une scénographie ? C'est extraordinaire ! En ce sens-là, c'est un véritable laboratoire.

Place de la parole

Là où j'ai changé énormément, c'est que je prends le temps de parler aux élèves. Plus jeune, je ne leur disais rien, je pense que j'étais trop intimidée par le commentaire. Et puis aussi, j'observais les gens de théâtre et souvent, je trouvais qu'ils parlaient trop alors que les comédiens à la répétition avaient envie de faire et de refaire et d'essayer et de proposer. Pendant très longtemps (je dirais presque ces quinze dernières années), je m'autorisais le strict minimum. Je parlais de ce qu'il y avait à faire mais je ne débordais pas.

Ça, ça a beaucoup changé. Depuis deux, trois ans, je parle beaucoup. Parfois, je m'arrête en plein cours, presque en plein exercice, et je parle des choses qui me semblent essentielles à ce moment-là. Je vois à quel point ça passionne les élèves. L'autre jour, les élèves de deuxième année m'ont dit : « Est-ce que tu peux simplement nous parler ? ». Je dis : « Vous parler ? Mais pourquoi ? ». « Parce qu'on aime bien quand tu nous parles et on voulait te demander de nous raconter l'histoire de la danse, on n'y connaît rien... ». Je leur ai parlé pendant trois heures. Et au bout de trois heures, j'aurais pu parler pendant six heures. C'est sans fin !

Je trouve que c'est très intéressant dans le cheminement de la vie d'un artiste : tout d'un coup, tu as des choses à dire. Là où tu avais beaucoup à faire, tu as à dire aussi. J'en suis un peu là.

Réticences et résistances

Les réticences ont disparu quasiment complètement : je dirais à 95 %. C'est flagrant sur les premières et deuxième années : vraiment, c'est impressionnant. Je trouve que c'est un peu plus compliqué avec les troisièmes années parce que j'ai l'impression qu'ils sont dans une phase où ils sont un peu amnésiques. Ils oublient un peu ce qu'ils ont étudié. Peut-être ont-ils déjà envie de partir ? C'est possible.

Je l'ai bien vu sur l'atelier de création en janvier-février-mars. Avant de réussir à fabriquer le groupe, ça a été très long. Ils avaient un peu oublié ce que c'était que de travailler ensemble, de transpirer ensemble, de s'écouter. Ils n'ont plus de cours de danse en troisième année. Et ça a été très long... Déjà, physiquement, ils étaient en vac. Il a fallu plus d'un mois pour qu'ils retrouvent de la souplesse, du dynamisme, une belle respiration, une détente musculaire. À chaque répétition, j'avais peur qu'ils se blessent. Tout cet apprentissage, il a fallu presque le reprendre de zéro et c'est là où je

me suis dit : « En fait, ils ne sont pas vigilants ». Quand ils arrêtent avec moi, eh bien, ils arrêtent. Alors qu'ils savaient qu'ils allaient faire un atelier : ils ont un peu joué les enfants en primaire : « Ah bon ? On ne nous avait pas dit d'amener notre trousse de crayons... ». « Écoutez, on anticipe un peu ». Tu vois, si moi je suis convoquée pour un travail, je vais lire la pièce, je vais m'informer, je vais me préparer un tant soit peu. Je leur ai dit d'ailleurs que je les trouvais un peu dilettantes. L'état de corps dans lequel ils étaient, c'était purement catastrophique.

Qu'est ce que tu veux faire ? Je ne vais pas non plus être derrière chaque élève pendant trois ans. C'est ce qui me fait penser que dès qu'ils vont franchir la porte de l'école et qu'ils vont se retrouver sur le marché du travail, le corps risque de passer aux oubliettes. Ils vont travailler le casting, le cachet... Ce qui est normal, il faut qu'ils gagnent leur vie et qu'ils se fassent connaître. Et du coup tout le travail très approfondi qu'ils font sur la voix, sur le chant, sur la danse, est-ce que ça va rester ? Je ne sais pas. C'est leur affaire. Je pense leur avoir donné beaucoup de repères, me semble-t-il, essentiels. J'ai ouvert beaucoup de robinets : s'ils veulent les refermer... ils ont tellement bu et goûté à certains liquides... Ils se sont enivrés aussi au plaisir de la danse. Et ça c'est quand même un grand, grand, grand voyage...

Objectifs pédagogiques

Il s'agit qu'ils trouvent leur poids, leur gravité, leur ancrage dans le sol, leur capacité à amplifier leur souffle, à se détendre et par la même, à se concentrer. Ils doivent apprendre à faire tomber les masques, à se dépouiller, à chercher la sincérité : deux bras qui n'arrivent pas à s'étirer jusqu'au bout, c'est un peu deux bras qui mentent. Mais la personne qui n'a jamais appris à s'étirer, elle ne le sait pas.

L'acteur de théâtre, on va lui demander un rapport au corps beaucoup plus approfondi. Les très grands textes, les grands auteurs, tu ne peux pas les jouer comme ça, au pied levé et les doigts dans le nez : ce n'est pas vrai. C'est un énorme travail sur soi.

Et je trouve que la danse leur apporte aussi une immense écoute de l'autre. La danse ça te met dans un corps qui écoute, dans une perception du monde qui est à l'écoute. Je dirais qui est saine, qui est presque utopiquement sereine.

Un corps sain et joyeux

Pour moi, il n'y a pas de corps d'acteur, il y a un corps d'humain. Il y a des acteurs, ils sont (de mon point de vue), ils sont trop malheureux. Ils sont trop compliqués aussi. Pourquoi ? Pourquoi ils ont besoin de ça ? Ce n'est pas la peine. Mais déjà à vingt ans je me disais ça. Pourquoi ils boivent autant ? J'ai vu des gens arriver complètement bourrés à la répétition sur les productions sur lesquelles j'avais travaillé. Je n'en fais pas non plus une montagne, je veux bien que quelqu'un soit un peu ivre. Mais si cette personne après tombe malade, est malade et crée son travail uniquement dans la maladie. C'est inquiétant.

J'ai vu des acteurs dangereux dans les répétitions. Des actrices dangereuses, complètement folles, mais folles à lier ! Il faudrait peut-être aussi se calmer un peu. Je ne sais pas s'il y a un corps d'acteur. Après tu as des acteurs exceptionnels, mais aussi, c'est des leçons de vie. Moi, c'est comme ça que je ressens les gens.

C'est ça qui m'a touchée au théâtre : des gens qui m'ont pris les mains, qui m'ont écoutée. J'ai pu pleurer devant eux, je n'avais pas honte et parfois, je revenais vers mes camarades danseurs et je leur disais : « Vous savez, on est complètement en empathie, mais on s'endurcit. Méfions-nous de ça ». « Ouais mais bon, toi avec tes acteurs... ». « Mais non, attention, ce n'est pas parce qu'on se porte, on

se roule par terre, on s'écoute beaucoup... Mais est-ce qu'on s'aime vraiment ? ». « Et tu crois que tes acteurs ils t'aiment ? Tes comédiens ? ». « Je ne sais pas, il faut voir, on verra sur la durée... ».

Maintenant, je dirais que ce n'est pas tellement le problème du corps, je crois que c'est le problème de l'artiste ou de la personne humaine. Il y a des artistes qui sont complètement fous mais c'est vrai qu'ils sont brillantissimes. C'est vrai. En tous les cas, ce n'est pas ce que je vais apporter à mes élèves. Je cherche plutôt à leur apporter du dynamisme, un corps sain, joyeux. C'est ma nature : je suis quelqu'un de très joyeux. Et puis on peut partager aussi la tristesse tu vois.

Émotions

Le danseur va masquer ses émotions, il va prendre sur lui et il va exprimer ses émotions quand il est extrêmement bien dirigé. Les très grands danseurs sont ceux qui arrivent en un geste à te transmettre un sentiment très fort et tu as très peu de gens qui savent amener un interprète là. C'est un peu comme pour les chanteurs. Il faut être très bien dirigé, et là le danseur il a toutes les capacités pour laisser ses émotions sortir. Ce n'est pas ça qu'on va te demander dans un cours. Or, c'est ça que je remets en question, c'est ça que j'ai voulu dire ici [au Conservatoire].

Durée des cours

J'ai dit, je ne donne pas un cours d'une heure et demie : je donne un cours de trois heures. Tu n'as pas un cours sur la place de Paris, un cours de danse, qui dure trois heures : c'est inimaginable. C'est une différence énorme. En primaire, tu apprends à faire une demi-heure, puis une heure. Puis quand tu arrives au lycée tu vas à une heure trente de cours. Puis après ça monte, deux heures, trois heures de concentration. Tu te souviens ? Les épreuves où t'as quatre heures de philo, cinq heures ! Mais c'est ça, c'est une endurance par rapport à ta capacité psychique et à tes idées, à la gestion de ton mental et à ce que tu as à dire. Et ça, c'est une grande différence.

Relations de travail

Un comédien va pouvoir te parler plus facilement si tu lui donnes la parole. Prendre un petit café et dire : « Voilà j'ai vraiment des soucis, ça ne va pas avec ma mère ou ça ne va pas avec mon copain ». Un danseur ne va jamais dire ça à un prof, mais jamais ! C'est quasiment inimaginable. Et pas tellement non plus entre amis : tu ne dis pas grand chose. D'abord, tu es très fatigué, il faut vraiment un excellent ami ou des excellents amis pour dire : « Voilà je traverse une période difficile, je ne suis plus avec mon copain... ». Mais on ne parle pas.

Et ça c'est une chose qui me passionne : la relation à l'oralité. Je le vérifie aussi à l'opéra, t'as des chanteurs ou des choristes, ils ne parlent pas. Et on le voit dans leur corps... Ils sont muets, ils chantent magnifiquement mais ça ne suffit pas. Ils ont des voix sublimes et tu regardes en dessous, le corps il est muet. Donc moi j'aime bien quand je fais travailler un comédien ou un danseur maintenant, je lui dis mais parle-moi avec ce que tu fais ! Je ne veux pas des vrais mots mais je veux que tu t'exprimes.

Habiter son corps

Ce matin, je leur disais à un moment donné : voilà, le corps est à plat. Pendant une heure vous avez mis la maison à plat, vous l'avez démontée : la cave, les escaliers, le grenier, la cheminée, les portes, les couloirs, on a tout posé comme sur une feuille de papier, on a tout déposé et on a, pièce par pièce, tout remonté. Et ils ont parfaitement compris cette image.

C'est ça que tu ressens quand tu travailles très longtemps au sol : tu as vraiment l'impression que tu deviens presque comme une maison en papier ou en tissu. Tout plat, tout détendu. Et tu remets tout ça à la verticale et tu as des vrais fondements. C'est complètement concret. Tu sens tes deux pieds dans la terre, tu sens vraiment les jambes qui se redressent, toute la colonne vertébrale, tout le dos, le torse, les bras...

C'est une forme de rituel qui vise à habiter : habiter son corps. Pour moi, le mot « corps » est arrivé très tard. Je ne disais jamais le mot corps. Je ne pouvais pas ; parce que le corps, ça n'existe pas sans l'esprit : je n'ai jamais vu un corps qui bougeait tout seul. C'est un esprit, c'est un être qui fait travailler son corps. C'est ce que je leur expliquais ce matin. C'est très concret : ça peut servir à un danseur, à un bon danseur, à un acteur.

Qualité

Pour moi, la qualité d'un geste, la qualité d'un mouvement, c'est ton style. Comme disait Léo Ferré : « Ton style c'est ton froc, ton style c'est ton cul » ! C'est-à-dire que c'est une prise de conscience de comment tu t'investis dans un processus de mouvement, comme tu deviens le processus, tu deviens le mouvement, tu es ce que tu fais. C'est ça qu'on appelle qualité dans la danse. Si je fais comme ça, des mouvements mécaniques, ça ne sera intéressant que si je mets dans la mécanique une force psychique : pareil pour un mouvement lyrique, pareil pour un rythme. C'est ça qu'on appelle qualité. C'est comme en écriture : qu'est ce qui fait la différence entre le style d'un auteur et le style d'un autre auteur ? C'est la qualité qu'il met dans sa perception des mots. Comment il agence les mots ? Comment il construit sa phrase, comment il a une vision de... ? C'est le style la qualité.

Interprétation

Je n'ai pas envie qu'ils bougent comme moi, ce n'est pas mon propos. J'ai envie, à partir d'une consigne de travail, qu'ils me démontrent comment ils font, comment ils sont dans ce processus. C'est ça que je trouve passionnant et moi, c'est ce que j'ai aimé quand j'étais interprète. J'ai aimé qu'on me confie une consigne de travail et qu'on me demande : « Maintenant mets-y une qualité, mets-y ta qualité ». Ça t'ouvre des mondes...

L'école est une bulle

Je pense qu'ici, dans l'école, peut-être que le souci c'est justement de continuer à leur parler de ce rapport au temps. Ils se mettent une pression... Comme si le monde commençait au Conservatoire et n'existait qu'au Conservatoire. Et ils sont étonnés parfois, ils me disent un ou deux ans après : « Mais je comprends tellement de choses maintenant que je suis sorti ! »

C'est une bulle ici, c'est vraiment une bulle : ils deviennent fous parfois à l'intérieur de leur bulle. Ça n'est que trois ans, mais pour certains, c'est trois ans où ils deviennent un peu fêlés quoi... Ils sont rentrés les être les plus joyeux de la terre et tu les vois finir les gens les plus malheureux de la terre... C'est étrange.

Entraînement

Moi j'aime bien continuer à m'entraîner très intensément. J'en ai besoin : c'est ma respiration, ça pose ma voix, je parle bien, je respire bien. Mais j'ai plein de camarades de mon âge, ils peuvent chorégrapier et ils ne s'entraînent pas tant que ça. Et ils me disent : « Mais moi, ça me barbe

maintenant » ou « J'ai un assistant qui donne le cours et moi j'arrive pour ma répétition, je sais ce que je veux, je sais sur quoi je vais travailler ». Tout dépend... Tu peux être un grand metteur en scène et avoir été un piètre acteur. Évidemment, la danse c'est toujours très rattaché au corps mais moi des fois je me pose la question : est-ce que je continuerai à travailler si je suis bloquée sur une chaise roulante ? Je n'en sais rien. Moi j'adore m'entraîner et puis quand je n'ai pas envie et bien, je n'ai pas envie, ce n'est pas grave. Je n'en fais pas non plus forcément un rituel quotidien. Mais j'en ai besoin : comme de manger ou boire. Ça va me faire un bien fou, vraiment. Et puis quand tu as dansé à haut niveau, tu as un peu mal partout quand tu t'arrêtes donc c'est plutôt plus agréable.

Les comédiens, ils savent quand même qu'ils ne vont pas être engagés en tant que danseur donc ils ne sont pas dans la même nécessité. Nous on devait faire nos preuves en tant que danseurs, donc on rentrait, si tu veux, dans un bain de ce rituel quotidien, de cette ascèse... Eux, beaucoup moins : ils ont vite fait de se dire que ce n'est pas ça qu'on va leur demander. Ils ne sont pas tellement responsables (je ne sais pas si je peux parler de responsabilité), mais on ne les sollicite pas à l'extérieur. Donc après, soit ils ont cette espèce de rigueur personnelle, soit ils ne l'auront plus et après tout, ils verront bien comment ils vont faire.

DEUXIEME PARTIE

Vendredi 10 avril 2015, domicile de Caroline Marcadé, Paris

Durée : 2h40

Section arts du mime et du geste

J'ai trouvé que c'était une promotion très compétente au niveau du corps, très engagée, avec des niveaux différents mais comprenant parfaitement les consignes de travail. Il n'y avait pas à justifier. Comme parfois quand un jeune comédien n'est que comédien dans sa formation : il y a des fois où il faut un petit peu justifier le pourquoi du comment des choses (ce qui est normal dans la pédagogie). Mais là, c'était un groupe d'emblée très motivé, très mobile. J'ai eu beaucoup de plaisir à les faire travailler parce qu'on a fait ça extrêmement vite et je trouve que ce qu'on a présenté était un beau travail d'atelier.

Le directeur Serge Tranvouez m'expliquait que là, c'était le concours d'entrée d'une nouvelle promotion et il me disait qu'il n'y avait que cent candidats : ce n'est rien sur la France... Ça raconte bien que quand on est très impliqué dans son corps, soit par le cirque, soit par le mime, soit par la danse, ce n'est pas du tout évident de penser au théâtre. Ça rejoint mon propre parcours. Pour moi, entre l'âge de vingt et un peu plus de trente ans, c'était quasiment un chemin improbable. Même si très jeune j'ai donné des cours à des comédiens, je n'aurais jamais pensé que ça aurait pu me plaire à ce point-là, jusqu'à me faire changer de milieu.

Après, il faut voir sur la durée qu'est-ce que ça va donner. Ces jeunes artistes qui viennent d'une formation très physique, est-ce qu'ils ne vont pas être frustrés au bout de trois ou quatre projets où les metteurs en scène de théâtre (qui eux-mêmes ne sont pas du tout formés au travail du corps) ne vont pas les solliciter physiquement ? Je crains qu'ils ne trouvent pas forcément leur place ; ou alors ils travailleront entre eux...

Le TNS⁹⁷

Au TNS, il y a un vent de liberté. Ils sont souples, ce sont des promotions très fluides. Ils sont tous mélangés : les dramaturges, les comédiens, les régisseurs, les éclairagistes. Ça donne un brassage. Les

⁹⁷ Caroline Marcadé a enseigné au TNS de 1991 à 1993.

stages qu'ils ont eus étaient bons, donc ça leur a vraiment donné un goût et tous adoraient le travail physique. Certains évidemment avaient des qualités, des compétences différentes, des niveaux différents... mais ça dépotait : ce n'était pas des fainéants. On a présenté quelque chose de très très beau. Et ce qui est vraiment chouette dans cette école, c'est que quand tu diriges un projet d'atelier-spectacle, tu travailles avec tous leurs camarades. La scénographe c'était une de leurs camarades, la costumière pareil, le créateur-son pareil, l'éclairagiste pareil : c'est complètement enthousiasmant. Je me retrouvais à travailler avec toute une équipe qui avait entre vingt-et-un et vingt-cinq ans : c'est fantastique. Ils vont vite, ils sont généreux, ils sont curieux, très solidaires entre eux. J'ai adoré travailler au TNS. Et puis, il y a des moyens merveilleux. Il y a tout sur place : un atelier de costumes, un atelier de construction, des beaux studios de travail. Et Dieu sait que j'aime Paris, mais il n'y a pas cette pression énorme que tu as dû ressentir au Conservatoire. On est en province, c'est tranquille ; ça les isole peut-être un petit peu, mais c'est très bénéfique pour leurs études. Tu n'as pas d'absents pendant une création. Je n'ai jamais vu personne qui prend un congé : c'est insupportable au Conservatoire cette histoire de congés.

Congés

Chaque directeur arrive en disant : « Avec moi, il n'y aura pas de congés ». Je crois que c'est difficilement gérable. Ils arrivent à Paris, la vie est horriblement chère : comment tu veux refuser un congé à quelqu'un qui va avoir un beau contrat d'un mois qui va lui permettre de payer son loyer pendant peut-être trois mois ou six mois ? Quand ils partent faire un film, ils vont être bien payés, donc je pense que ce n'est pas simple pour un directeur. Quelqu'un qui part pour trois mois ça veut dire qu'il faut qu'il prenne un an de congé, on ne le réintègre pas. On a le cas de deux ou trois comédiens, en trois ans, on ne les aura quasiment pas vus. C'est étrange. Je ne sais pas ce qu'il faut faire avec cette histoire de congés, mais en tous les cas, c'est très embêtant pour le travail d'excellence qu'on essaye d'apporter à la formation : parce que ces jeunes-là vont sortir diplômés, on ne les a jamais vus, c'est quand même paradoxal.

La valse des professeurs

À chaque nouveau directeur arrive sa litanie de petites guerres internes. Là, on voit bien que l'arrivée d'Yvo Mentens⁹⁸ pourrait déstabiliser très fortement l'enseignement du masque. Il va falloir observer sur plusieurs années comment ça se passe. Et comme moi je n'ai plus aucune forme de responsabilité à ce niveau-là, je reste à ma place et j'observe. Maintenant, si effectivement l'enseignement d'Yvo Mentens devait pousser légèrement sur le côté l'enseignement de la danse, je sortirais la kalachnikov. Je crois qu'il a déjà compris cette année que je ne me laisserais pas marcher sur les pieds.

À partir de six ans d'ancienneté dans une école nationale supérieure, je crois qu'aujourd'hui un directeur est tenu de délivrer un CDI. Avant, c'était beaucoup plus long : d'où la valse des professeurs. Ça fait un peu chasse gardée. Mais ce n'est pas une tare non plus d'avoir un CDI. Si un professeur n'a plus de compétences artistiques, de toute façon, CDI ou pas, les élèves vont tout faire pour le virer. C'est eux le curseur. Et de plus en plus aujourd'hui : Claire est la première directrice à donner autant d'écoute et de place aux élèves. Ça ne s'était jamais vu. Je pense qu'à l'heure actuelle, ils font la pluie et le beau temps. C'est bien s'ils sont eux-mêmes d'une très grande rigueur ; c'est moins bien s'ils commencent à faire n'importe quoi.

⁹⁸ Yvo Mentens est professeur de clown au CNSAD depuis 2010.

Fermeture des classes d'interprétation

Je pense que c'est très compliqué la gestion des professeurs. Je l'ai souvent dit en conseil pédagogique les premières années : j'étais atterrée de voir à quel point c'était difficile de discuter avec les professeurs d'interprétation. Ce n'est que des chasses gardées, on ne pouvait parler de rien, surtout pas de leur enseignement. On ne savait pas ce qu'ils enseignaient, sur quels auteurs on travaillait. Et moi, j'arrivais là avec mes gros sabots, je venais de la danse où on aime bien expliquer ce qu'on fait. Je ne me suis pas faite traiter de minable, mais je le sentais dans la manière dont on me regardait... Et j'ai tenu bon. J'ai dit que ce n'est pas parce qu'on est un danseur, qu'on n'a pas de culture, qu'on n'a pas étudié et qu'on ne sait pas lire.

Nous, les danseurs, on était assimilés à des pas-grand-chose. À une espèce de clique de gens, soit un peu pédants (parce qu'on avait un goût immodéré pour l'esthétisme), soit pour des gens de petite vertu. Je l'ai ressenti...

Là-dessus, Marcel Bozonnet était intransigeant. Pour lui, toutes les techniques du corps devaient arriver au Conservatoire ; pour lui, juste le texte, l'interprétation, ça n'avait aucun sens. Il a amené beaucoup de choses. La pratique massive du chant et de la musique, de l'art du corps et de la transmission de la danse : avec lui, c'était incontournable. C'est grâce à lui que j'ai pu obtenir un enseignement obligatoire.

Répéter

Pour moi, la répétition, que ce soit au théâtre, en danse, en musique, c'est le re-fondement quotidien d'une nécessité. Et c'est pour ça que j'insiste sur cette pérennité des ateliers-spectacles comme aboutissement privilégié au plateau : parce que je trouve que si les acteurs auxquels j'enseigne ne vérifient pas leur pratique et leurs exercices sur scène, devant les autres, ça n'a pas de sens. Ça n'est pas comme un cours de danse que je pourrais ouvrir en école de danse comme j'ai fait par le passé, ça n'a rien à voir. C'est un enseignement préparatoire à la scène.

Je suis en bisbille, en ce moment, avec Claire [Lasne Darcueil], puisque l'année prochaine elle me demande de ne pas faire d'atelier chorégraphique. Je pense que ça va soulever, au sein des élèves qui entrent en troisième année, un tsunami et qu'elle ne s'y attend pas. C'est un exercice qu'ils aiment accomplir, qu'ils réclament et je comprends tout à fait qu'elle fasse le choix d'un atelier de masque, mais l'année est longue et privilégier ceci au dépend de cela je pense que ce n'est pas bien. Parce qu'il y aura une promotion qui n'aura pas pu danser en public et je ne trouve pas ça bien. Je trouve que c'est peut-être la porte ouverte à la disparition de ce que j'ai mis vingt ans à construire...

Je vois bien que les choses peuvent changer : je ne dis pas qu'il ne faut pas changer, mais alors, peut-être que ça ne sera plus avec moi. Je ne resterai pas si la danse n'est pas un langage qui se parle en dehors du cours. C'est comme si on supprimait les journées de juin... On en arriverait à des aberrations épouvantables. Déjà, en première année, il n'y a plus de journée de juin : il faut être vigilant.

Discipline (2)

J'aime enseigner aux comédiens, c'est un choix. S'ils arrivent en retard, ça m'énerve au plus haut point : je suis là pour leur enseigner la ponctualité. Si ce n'est pas au départ, j'espère qu'au bout d'un, deux, trois ans, ils vont comprendre à quel point c'est essentiel (là où c'est complètement inné pour un danseur, il apprend ça dès l'âge de huit ans) : on n'arrive pas en retard à un cours. C'est génétique pour un danseur : ça se transmet de génération en génération, il n'y a même pas besoin de nous en parler. Un danseur qui arrive en retard il est catastrophé, il n'ouvre peut-être même pas la porte. Chez l'acteur,

ce n'est pas encore acquis... C'est beaucoup mieux : à nous de rester en même temps un petit peu souples.

Chaque année, on se pose la question : qu'est-ce qu'il faut faire ? Bloquer la porte, mettre une clef, les renvoyer chez eux ? On se pose la question d'année en année. On est dans une époque où tout devient un peu à vau-l'eau. Il a fallu supprimer le portable. Chaque fois que je me retournais, il y en avait qui avaient la tête dans le portable : pas pendant les exercices techniques mais debout, quand ils font les passages, il y en avait toujours un qui allait regarder dans son sac et on a dit : « Maintenant ça suffit ». Quand ils jouent (en tant que professionnels), ils en souffrent de voir tous ces portables qui s'allument, qui sonnent : c'est insupportable.

Après, le fait d'enseigner la danse à des acteurs a renforcé mon propre sens de la discipline dans la mesure où ça me tenait à cœur de ne jamais manquer un cours, de ne jamais me faire remplacer. En vingt ans, je commence seulement à me laisser quelques libertés. J'ai accepté ma semaine de travail à Pékin : c'était une proposition de travail qui m'intéressait et ça n'était pas pour mon enseignement. Je vais rattraper certains cours en mai mais pas tous parce qu'on rentre dans une période de l'année trop remplie. Mais c'est très nouveau. Je n'ai jamais eu le sens de faire n'importe quoi et je suis devenue d'autant plus rigoureuse. Les premières années on me disait : « Caroline, on ne peut même pas vous adresser la parole, vous êtes d'une telle austérité ». Ce sont les élèves qui me disaient ça.

Je crois en effet (alors que je suis plutôt une personne assez drôle et pleine d'humour) que je trimbalais une espèce d'image inabordable, austère, qui n'est pas moi du tout. Un jour un acteur, Nicolas Martel, m'a dit : « Oui c'est vrai Caroline, » — on se vouvoyait encore à l'époque — « c'est très dur de vous parler ». J'ai dit : « Ah bon, ce n'est pas croyable ! » Après, je suis rentrée chez moi et j'ai pleuré. Je me suis dit : « Ce n'est absolument pas ça que je dois faire, ce n'est pas l'image que je veux trimbaler, ce n'est pas l'image de la danse que je veux donner ». Maintenant, je blague beaucoup plus facilement, je parle beaucoup plus facilement, même en cours. Ils adorent ça : je m'arrête pendant un exercice, je leur raconte une anecdote, je leur parle de mon parcours, je deviens beaucoup plus humaine.

Madame 1, 2, 3, 4

J'ai pris confiance en moi au fur et à mesure des années. Et j'ai peut-être gagné en prétention, c'est-à-dire qu'aujourd'hui j'ai confiance en cette prétention que j'ai peut-être, à travers mes propres mots, d'autres choses à leur transmettre qu'1, 2, 3, 4. Je crois qu'ils me font comprendre que non seulement je peux, mais qu'ils attendent ça aussi de moi. C'était très frappant il y a deux, trois semaines, comment des élèves m'ont demandé de leur parler de mon parcours, de leur raconter l'histoire de la danse telle que moi je l'ai expérimentée. J'appartiens à une génération qui est déjà une génération du passé, ils voulaient comprendre la nature de ce passé. Il y a quelques années, ça m'aurait totalement déstabilisée.

Ce n'est jamais très marrant cette confrontation très forte entre les âges. La danse est synonyme de jeunesse dans les sociétés. Donc je dois incarner un enseignement que j'adresse à des gens très jeunes, à travers ma propre image qui est celle d'une personne âgée. C'est tout un travail à l'intérieur de soi-même. Et ça, je le découvre : je ne me sens pas une vieille dame, mais j'incarne l'image d'un vieux professeur. Et en même temps, j'enseigne une technique et une discipline d'une extrême jeunesse, qui n'a pas d'âge. C'est ça tout le paradoxe.

La discipline, quand ils la pratiquent, elle leur fait mal partout : elle secoue un vieux corps qu'ils ont en eux. C'est des opérations psychiques et surtout de très grande sensibilité. Ce n'est pas intellectuel ce que je travaille avec eux, c'est surtout de l'ordre du sensible. Quand je travaille avec eux, je dois me souvenir comment était mon corps à vingt ans — qui n'était pas que le corps d'une danseuse, qui était le corps d'une jeune fille. Pourquoi un danseur s'entraîne tous les jours ? Parce que tous les jours il a vachement mal : même si on est très souple, ça tire de partout, peut-être parce qu'on

travaille trop. Et eux ça leur fait mal parce qu'ils ne travaillent pas encore tout à fait assez. Donc c'est à cette confluence-là qu'on se retrouve.

Faire des liens

C'est la mission des élèves et c'est l'expérience des professeurs. Moi, j'étais la chorégraphe de Claire Lasne Darcueil pendant dix ans et elle a été mon élève. Donc cette discipline du corps, elle l'a expérimentée dans sa chair d'actrice : elle sait ce que ça veut dire. Elle a une très grosse demande dans ses propres spectacles (de rapport au corporel et à la danse) : elle a un rapport aigu à la danse. Sandy Ouvrier en tant qu'actrice, appartenant au collectif DRAO pendant des années, travaillant avec un chorégraphe, a travaillé sur le corps pendant des années. Donc ça fait des liens extrêmement fluides et naturels.

Le jogging⁹⁹

C'est une aberration de foncer dans un jean : ça te ramène à un quotidien dont on n'a rien à foutre. C'est la chose que j'ai imposée, dès que j'ai travaillé avec Vitez en 1985. Je les voyais tous élégants (lui-même était toujours tiré à quatre épingles) et j'arrivais en jogging aux répétitions (et je continue). Je suis incapable de travailler dans ma tenue, ça ne remonte pas à mon cerveau, je ne suis pas la même femme. Je me sens comme un cuistot en cuisine : je mets mon tablier, mais pour moi, c'est mon jogging à capuche.

J'ai toujours eu une tenue de travail, je ne la retirerai jamais ; sauf quand je serai vraiment une très vieille dame, je m'inventerai une tenue basique où je serai à l'aise pour lever les bras même si je ne peux plus lever les bras. J'aurai besoin d'une tenue universelle. Quand tu regardes les grands corps de métier... Même un chef d'orchestre, il change de tenue. Il ne répète pas en jogging mais il a sûrement une tenue de travail plus souple. On transpire énormément quand on est chef. Je trouve que cette chose du metteur en scène qui ne se change jamais c'est passionnant : alors qu'ils sont censés être des grands chefs ! En cuisine, c'est sûr, ils se changent. À l'hôpital ou dans la médecine, on se change. C'est très intéressant le costume au théâtre, il y a un fossé encore.

Les miroirs

C'est un choix dès le début. Quand j'ai commencé avec Carlson, on tirait les rideaux : on ne supportait pas de se voir. C'est complètement antinomique avec la danse contemporaine qui te demande d'intérioriser tout ce que tu fais. Autant la danse classique a besoin d'apprendre à contrôler et corriger ce que tu fais par rapport à ton image extérieure... Et c'est très dur de travailler avec un miroir : il y a plein de danseurs classiques, ils font n'importe quoi, ils sont obnubilés, ils bougent en se regardant, ce n'est pas ça... Un bon danseur il repère ce qui ne va pas, il corrige mais il reste dans le mouvement. Ça aussi, c'est un thème de réflexion très intéressant.

⁹⁹ Je raconte à Caroline Marcadé qu'après les cours dits d' « échauffement » qui précèdent les cours d'interprétation et sont censés être un tremplin vers ceux-ci, les élèves s'empressent de retirer leur jogging et de se revêtir de leurs vêtements de ville. La chorégraphe réagit fortement à cette information.

Modes de transmission

Je voulais trouver les bons mots, constituer une grammaire, trouver les appuis de langage pour qu'ils puissent très rapidement entendre et comprendre les exercices sans avoir besoin de passer par le miroir que j'étais/je suis, c'est-à-dire sans me regarder. Je voulais qu'il puisse intérioriser toute une gamme et que cette gamme après leur appartienne. Quand ils quittent l'école, c'est à vie : c'est comme s'ils avaient appris un livre par cœur. Il n'y a pas besoin de relire le livre ; ils l'ont intégré, ils connaissent le livre. Parce qu'ils m'ont entendue pendant des heures et des heures dire les mêmes choses en le faisant. Et je le fais en même temps qu'eux pour vérifier que mon vocabulaire évolue dans le bon sens. Quand je leur dis, par exemple, « cervicales détendues », c'est parce qu'au moment-même je sens que je pourrais être stressée ou tendre mes cervicales. Je leur dis tout ce que mon propre corps me rappelle. Je pourrais leur dire assise sur ma chaise, je connais maintenant tout ce qui se grippe, néanmoins, j'aime le pratiquer en même temps qu'eux. J'aime sentir l'odeur que ça produit à l'intérieur du corps : comme en cuisine, j'aime être au-dessus de mes casseroles et je tourne, je fais, je ne suis pas seulement en salle à accueillir les clients. Et je prolonge tant que mon corps me permet ça.

Nouveautés

Même si ça semble à l'identique, je modifie d'année en année. J'introduis de nouveaux exercices, je les commente autrement, je les pratique autrement ; dans l'espace, je fais faire des nouveaux trucs. Je leur fais prendre ma place maintenant. Je vois qu'ils adorent. Je les fais compter, je les fais parler en même temps que moi. Ça c'est des choses que je n'osais absolument pas avant.

C'est peut-être une façon de me retirer peu à peu, de leur apprendre à faire en sorte que cet enseignement soit le leur. Ils voient bien que c'est difficile d'être face aux autres. Ils se trompent de jambe (moi, je fais tout à l'envers, quand je dis, « pied droit », c'est pied gauche). Pour moi, c'est naturel. Et c'est dur d'avoir un groupe en face de soi. Je leur apprend en même temps à porter un regard sur le groupe. Je sais que les futurs metteurs en scène ça les passionne. Ils m'en parlent après, des années passant : « La première fois que tu m'as mis face au groupe, j'étais pommé ». Parce qu'il n'y a pas le texte entre nous, il n'y a pas l'auteur. Je lui demande : « Tu arrives à les voir ? ». Il me dit : « Non, je ne vois personne ». Je dis : « Apprends à les voir ». Moi je vois même celui qui se cache dans le fond.

Tant que je peux pratiquer avec eux, c'est une joie : un chef d'orchestre qui est pianiste, il continue à se mettre au piano et il joue. Le jour où tu ne joues plus, tu es vachement malheureux. Tu prends dix ans... Moi, c'est ma particularité : je suis avant tout une danseuse avant d'être un chorégraphe et avant d'être un pédagogue. Donc je continue à appliquer les trois en même temps.

Interprétation (2)

Ce que j'essaie de leur faire ressentir c'est que s'ils interprètent bien quelque chose, alors ils en deviennent les auteurs ; alors ils intègrent parfaitement la dimension espace et temps. C'est parce qu'on m'a très bien dirigée que j'ai compris ce qu'était une diagonale. Il n'y a pas de diagonale si tu ne la vois pas intrinsèquement, organiquement. Sur le papier, tu la vois, après, il faut la traverser. Comment tu respirez ? Qu'est-ce que tu fais sur cette diagonale ? Des sauts, des mouvements fluides, une bataille, un rythme... Qu'est-ce que tu racontes ?

Je pense que ceux qui ont le sens de la composition, ceux qui seront metteurs en scène, je pense qu'ils ont parfaitement compris dans leur cœur, leur corps, leurs fibres ces notions-là : masse, groupe, solo, duo. Il n'y a pas besoin que ça soit totalement venu d'eux. Après, je travaille par cycle et par période, comme en peinture : j'ai ma période bleue, ma période noire, ma période abstraite. Là, je

termine une période figurative allant vers une narration abstraite. Et j'ajouterais lyrique : avec des grands groupes.

Avant, j'ai été dans des propos totalement déstructurés. J'ai écrit beaucoup de textes qui, au bout du compte, étaient déchirés en mille morceaux. J'étais sur la déstructuration du plateau. J'étais dans un rapport social beaucoup plus rugueux. Je travaillais beaucoup sur la rue, l'affrontement, le frottement, la bagarre. Mon propos n'était pas tellement esthétique mais plus sur l'affrontement. Ça correspondait aussi à des trajets personnels. J'essaie de rester très à l'écoute de ce que je vis en tant qu'artiste, en tant que personne. La déstructuration me manque un peu et en même temps, il y a une espèce de goût nouveau qui pourrait m'emmenner vers l'épure, vers des choses un peu abstraites. Je découvre presque avec étonnement la force de l'abstraction.

La beauté

Je trouve qu'on m'a vendu du moche pendant des années et ça me heurte. On m'a fait croire que danser ça pouvait être au ras des pâquerettes, n'importe quoi, monter sur un plateau pour ne pas danser. C'est ce que j'appelle « être moche ». Danser, c'est danser. Et quand, en répétition, je dis : « C'est beau », c'est simplement parce que la personne se met à danser. Il y a des danseurs qui dansent et d'autres qui font semblant de danser.

Pour moi la beauté, c'est la capacité à remettre debout ce qui est en vrac. Quand je dis c'est moche, c'est parce que c'est mal foutu. Mais ils le savent mes élèves. Je ne sais pas si tu as croisé dans l'école Émilienne : elle a des gros problèmes de santé psychiatriques. Elle est normalienne, elle n'a jamais trouvé sa place : il n'y a que dans la danse qu'elle trouve sa place. Elle n'arrive pas à s'intégrer dans les autres espaces. Elle était extraordinaire dans mon travail. À quel moment elle se sent respectée en tant qu'artiste, à quel moment elle ne l'est plus ? Elle est en grande souffrance.

Après, il y a aussi des histoires de génération. Quand j'ai commencé avec Carlson, le public nous criait : « C'est moche ». Nous, on savait qu'on amenait quelque chose de totalement neuf : on était fier qu'on nous dise : « C'est moche ». À chaque génération ses critères de beauté. Peut-être que ce que je leur fais faire ils trouvent ça nul et moche, je ne sais pas. Je me réfère plutôt à leurs camarades qui viennent voir qui me disent : « On est cloués tellement c'est beau ».

La pédagogie au centre de l'art

Le Conservatoire est la seule école où il y a ce rythme des trois ans ponctués par des cours obligatoires, des professeurs permanents. On est plus proches de l'école au sens de l'Éducation nationale. Et en même temps, le propos n'est pas de donner des savoirs assis, mais des savoirs flexibles, en mouvement (puisque nous ne pouvons donner cours au Conservatoire que si nous-mêmes nous sommes artistes en exercice à l'extérieur).

Quand on invite un metteur en scène, il n'est pas en train de donner un cours de théâtre. En même temps, s'il n'a pas le sens de la pédagogie, au Conservatoire il va se casser la gueule. Les metteurs en scène qui arrivent à très bien diriger les élèves sont ceux qui, par ailleurs, enseignent dans d'autres écoles. Si tu n'as jamais eu l'habitude de diriger un groupe d'élèves-acteurs en école supérieure, tu es mal. Il faut être fondamentalement pédagogue. S'ils sont pédagogues, ils sentent tout de suite à quel groupe ils ont affaire (même s'ils ne tergiversent pas sur leur proposition artistique). C'était le grand talent d'Antoine Vitez : pourquoi les acteurs aimaient tant travailler avec lui, c'est parce que non seulement il lâchait rien sur la direction d'acteurs, mais c'était un très grand professeur. C'est ce qu'est Alain Françon aujourd'hui. Il a enseigné à l'ENSATT, au CNSAD, au TNS.

La pédagogie est devenue fondamentale aussi dans leur réflexion d'être humain. C'est pour ça que je me suis entendue avec des gens comme ça. On a ce souci constant. C'est pour ça que je me suis

entendue avec Vitez. Je pense qu'il avait repéré ça chez moi. Tout de suite, je vois un metteur en scène qui fait n'importe quoi par rapport à ses acteurs, ce n'est pas beau. Et la pédagogie n'est pas une brimade, la pédagogie c'est la transmission d'une parole. Quand je sors de cours, c'est comme si je sortais d'une répétition. Je ne veux plus donner de cours qui ne serait perçu de la part de l'autre uniquement comme un cours ; ou il faudrait que je monte une école, que j'en fasse un commerce, que j'enseigne des professeurs que j'aurais formés.

Jacques Lecoq l'a fait magnifiquement. Mais là ça m'arrange bien, ça me laisse beaucoup de temps pour d'autres projets à côté. Voilà quelqu'un [Jacques Lecoq] qui avait un don pour le plateau, et en même temps pour la pédagogie. La pédagogie, dans l'art, il faut bien qu'elle repose sur un savoir vivant. Tu peux être un magnifique prof de lettres, tu n'as pas forcément besoin d'être un auteur, mais tu es un magnifique lecteur. Et il y a de super écrivains qui sont des super profs. Tout ça n'est pas contradictoire, même si c'est souvent très en tension.

Concours

J'ai dû me battre pour certains candidats que je trouvais extrêmement engagés, remarquables, avec une énergie particulière. Je les ai soutenus. Je pense que l'énergie c'est quelque chose qui ne s'apprend pas. Un artiste qui a une grande énergie, il apprendra à la canaliser. Un artiste qui n'a pas d'énergie, il va avoir du mal dans sa vie d'artiste. Il faut une très grande énergie pour durer. Ça a toujours été un critère pour moi. Je suis très attentive à l'énergie. La force vitale, c'est incontournable pour le plateau.

Pour autant, la fragilité n'est pas un contre-critère. Une jeune femme comme Alice, on pourrait dire : « Elle ne va pas tenir debout » ; or elle a une puissance et une force ! Ce n'est pas tellement lié à la fragilité du corps, ni à l'expérience physique préalable, ça, ce ne sont pas des critères. Je ressens ce que la personne dégage.

Parfois, on m'a imposé telle fille très jolie, ou des très beaux mecs. J'ai souvent défendu des gens pas très jolis, ce n'est pas un critère. Je l'ai entendu très longtemps : « Elle ne va jouer que les servantes, lui les gros cuisiniers valets ». J'ai soutenu des gens de couleurs. C'est grave ce que tu entends parfois. Je crois que c'est définitivement fini avec Claire Lasne, mais il faut voir. Après il y a la barrière de la langue. Je me souviens d'une petite candidate chinoise, elle était extraordinaire mais on ne comprenait pas trois mots... C'est dommage, elle dégageait une poésie magnifique.

Répertoire

Je pourrais m'intéresser à une grande œuvre du répertoire russe, mais je les connais les grands ballets classiques, je serais peut-être encore trop intimidée. Déjà, je viens de prendre du texte : je me suis affranchie d'une certaine manière. C'est nouveau pour moi de dire : « Je vais monter des éclatements et des bribes de *La Mouette*¹⁰⁰ ». Avant, je me serais dit : « Oh là là ! Qu'est-ce qu'ils vont penser ? ». C'est fini. L'année dernière, j'ai monté des bribes et des éclatements de *Roméo et Juliette*. Ça, ça m'amuse beaucoup avec les textes : de me sentir libre. En terme d'œuvres chorégraphiques, pourquoi pas, faudrait voir si ça intéresserait les comédiens. Certainement... Il y a quelques ballets que j'adore : *Gisèle*. Ça n'a jamais été fait avec des comédiens, c'est sûr. C'est une bonne idée.

¹⁰⁰ Cette recherche a donné lieu au spectacle intitulé *Vers le lac j'entends des pas* avec les élèves de la promotion 2015 en mars 2015.

L'écrit

J'ai toujours écrit. C'est comme ça qu'avec Carlson on s'est rencontrées, comprises, entendues et ça continue. Elle écrit des poèmes magnifiques. Il y a quelques années pour le printemps des comédiens, elle était invitée : elle dansait sur ses poèmes. Elle en avait enregistrés en anglais et moi, avec le micro, je les disais en français. On a une très grande complicité autour de la poésie écrite. Et quand j'étais dans sa compagnie, j'ai toujours écrit et elle utilisait mes textes pour les solos ou pour d'autres scènes. Et j'écrivais souvent les programmes et je trouvais les titres des ballets. Et ça continue.

Je ne suis pas publiée : je n'en fais pas la recherche ni la demande, j'aurais sûrement peur d'être refusée. Je reste très modeste. Mais cette nourriture est quotidienne, j'écris tous les jours. C'est un rapport très organique que j'ai avec la phrase. Et comme par ailleurs j'ai un tempérament très lyrique, je mélange un peu tout, ça part dans tous les sens. Et je parle un peu comme ça. C'est comme ça que je vois les gens aussi, le monde. En même temps très poétique, très anarchique, très structuré, pas structuré du tout.

Subventions

J'avais une compagnie subventionnée, mon travail de chorégraphe marchait énormément. Dès que Vitez m'a demandé de travailler avec lui j'ai dit oui et j'ai été happée par le milieu du théâtre (j'avais toujours ma compagnie). Et en 1993, j'ai été convoquée au ministère. On me convoque, la direction me dit : « On doit faire un point, on ne sait plus où tu es... Tu travailles énormément au théâtre : c'est un choix formidable mais tu vas demander tes subventions au milieu du théâtre, tu n'es plus du milieu de la danse ». Et au nom de Vitez, l'inspecteur me dit : « C'est qui ? ». Je dis : « Est-ce qu'on peut se revoir pour un deuxième rendez-vous ? ». Trois mois après, j'avais rédigé tout ce que j'avais fait pendant vingt ans. Il me dit : « On reste sur nos positions, on te supprime tes subventions ». Je suis la seule chorégraphe française de ces années-là qui soit partie, mais ils m'ont aidée à partir, ils m'ont coupé les vivres...

C'est toujours comme ça. Tu veux une compagnie de théâtre, tu t'adresses au couloir du théâtre : tu peux faire des projets mixtes, mais c'est juste sur un projet, tu ne peux pas diriger de lieu. Il n'y a encore aucune institution dirigée par un metteur en scène et un chorégraphe. Ça fait des années que je demande à mes camarades metteurs en scène : « Tu ne veux pas qu'on s'associe puisque tu cherches un lieu ? ». Ils ne veulent pas, ils veulent un nom. Maintenant je ne vais pas aller courir après un lieu. Ils sont impressionnés par la femme que je suis, ils disent : « Vous êtes si indépendante ». Ils m'y ont obligée. J'ai été obligée de m'en désintéresser, de gagner ma vie autrement. J'ai essayé d'être un professeur exemplaire, une collaboratrice exemplaire, ce n'est déjà pas si mal.

Musiques

Pour moi, la musique, c'est avant tout la perception du silence et dans le silence, avant de faire arriver la mélodie, j'ai besoin de faire arriver le tempo (dans quelque chose plus proche de la métronymie que de l'ordre du musical et du chanté). C'est le corps qui va amener son propre chant sur une durée qui, quand même, a besoin d'être structurée (sinon c'est de la danse libre). Donc je compte pour que ça leur donne une perception de la mesure et de la durée.

Je n'ai pas besoin de la musique, parce que comme elle est écrite et déjà pré-pensée par quelqu'un d'autre, elle va de fait les conduire et nous conduire sur un certain chemin. J'ai plutôt besoin qu'ils comptent leurs pas, un peu comme font les enfants. Tu es sur le trottoir et tu sais que t'as dix-neuf pas pour arriver à machin, puis deux pas... C'est un rapport extrêmement naïf et pourtant très codé à l'enfance du corps quand il marche dans l'espace ; et tous les enfants du monde font ça.

Au bout d'un moment, plus du tout besoin de compter. Je leur dis : « Arrêtez de compter, maintenant vous savez où poser vos pieds ». Moi-même en tant que danseuse, j'ai toujours travaillé comme ça : j'ai même travaillé avec encore moins de musique. Combien de fois Carlson n'en mettait jamais : juste quelques sons (on travaillait beaucoup avec le free jazz). On était indépendants.

C'est très nouveau la musique en début de cours. Ça date pour moi d'il y a deux ans. Ils me disaient : « C'est très austère, on s'endort ». Je donnais toujours mes cours en silence, juste qu'ils entendent ma voix. Après je me suis dit : « Il ne faut peut-être pas exagérer, c'est quand même une génération qui vit avec la musique ». Et maintenant, j'adore confier aux premières années le soin d'amener ce qu'ils veulent. Ils sont à l'aise, ils entendent ma voix. On fait se rencontrer nos mondes, mais je ne lâche pas sur ma façon de faire.

Après, il y a des créations que j'ai faites entièrement basées sur la musique. Les premières années, j'ai monté trois ans de suite des concertos de Mozart. Premier jour de répétition, la partition. J'adore ! Ça peut tout à fait revenir. Je fais en fonction de ce que je ressens.

La musique pour moi, c'est une très grande amie. Comme tous mes grands amis, je n'ai pas besoin de les voir tous les jours. Je ne me sens pas dépendant, et en même temps c'est un art sublime : donc il est là quand on a besoin de lui.

L'ennui

Les élèves disent : « Le texte on en a marre, on ne sait même plus pourquoi on veut faire du théâtre ». Ça, ils le disent beaucoup : « On s'ennuie au théâtre ». Et Claire [Lasne Darcueil] me disait l'autre jour : « J'ai un mal de chien avec l'interprétation. Tous me disent qu'ils s'ennuient, y compris dans leur cours d'interprétation ». Je lui dis : « Méfiance, tu ne peux pas non plus tout écouter. Les enfants gâtés aussi s'ennuient. Il ne faut pas exagérer, l'interprétation c'est l'interprétation. Il y a des beaux professeurs ici ».

Des maîtres

J'ai eu un maître, c'est Carolyn Carlson, mais elle avait trente ans. J'ai dix ans de moins qu'elle. C'était un maître pour moi et pour nous tous (même ceux qui avaient cinquante ans). Quand tu travailles avec un génie, tu le repères tout de suite. C'était génial. J'ai été dirigée et regardée par quelqu'un qui regardait comme personne. Ça te porte jusqu'à la fin de ta vie.

Et je ne cesse de développer mon regard. On me dit : « Tu as les yeux écarquillés ». J'ai les yeux écarquillés parce que j'ai eu quelqu'un qui avait les yeux écarquillés. C'est un cadeau. Plus elle vieillit, plus il y a de la bonté en elle. Elle était dure, violente... Le nombre de trucs qu'elle a pu casser en répétition... On s'accrochait en nous-mêmes. Elle est toujours très forte mais elle a complètement perdu sa violence. Elle a perdu son père à quinze ans, elle s'est battue toute seule avec sa mère pour faire sa danse aux Etats-Unis, ça ne marchait pas. Elle a quitté les États-Unis très jeune. On est tous le fruit de notre histoire familiale, artistique. Elle aussi a eu un maître : Alwin Nicolais. Elle a eu un maître, elle a été mon maître, je ne sais pas de qui je serai le maître. Quand tu es un très bon pédagogue, tu le sais. Avec nous, elle était pédagogue-créatrice, comme était Vitez.

C'est ça que j'essaie de chercher chez les jeunes. J'essaie de chercher des petits enfants de moi qui ont cet instinct de diriger, de créer et d'enseigner. Je vois ça chez Sophie et Iris. À peine sorties de l'école, on voit bien : je pense qu'elles vont enseigner assez vite (mais pas trop). Si elles enseignent trop vite, elles ne pourront plus faire leur travail de metteur en scène et de créateur. Il faut se laisser une dizaine d'années, quinze ans pour créer quelque chose. Je pense que la pédagogie, elle doit s'appuyer sur le plateau. Sur le fait qu'on est soit interprète soit metteur en scène.

Dans la formation de l'acteur, ne pas oublier la nature humaine c'est important.

« C'est plus que des cours de danse » - entretien avec Loïc Touzé

Loïc Touzé est danseur et chorégraphe. Formé à l'opéra de Paris de ses dix à ses vingt-deux ans, il dit avoir passé quinze ans à déconstruire le fruit de ces douze années d'apprentissage de la danse classique. Il choisit de se tourner vers la danse contemporaine par refus de ce classicisme qu'il qualifie de « morbide » et par stratégie de carrière : « Je voyais bien qu'au milieu des années 1980, c'était la danse contemporaine qui prenait une place plus importante ». Il travaille avec, entre autres, Carolyn Carlson, Jean-François Duroure et Catherine Diverres. Tout au long de sa carrière, il collabore avec de nombreux artistes du champ chorégraphique mais aussi avec des personnalités issues du monde de la musique et des arts visuels. De 2001 à 2006, il assure la codirection des Laboratoires d'Aubervilliers aux côtés d'Yvane Chapuis et de François Piron. Implantée à Nantes depuis 2010, la compagnie ORO (créée en 1991) abrite les créations du chorégraphe.

Son engagement pédagogique tient une place importante et multiforme dans sa vie d'artiste. « J'ai enseigné très jeune, dès vingt-trois ans : à peine je savais deux, trois choses que j'ai commencé à les enseigner », explique-t-il. Dans son parcours, transmission et apprentissage sont intrinsèquement liés : « J'ai compris très vite que c'était en étant enseignant que j'apprenais, plus qu'en étant élève ». Il enseigne au CNDC d'Angers et participe au collège pédagogique de l'école, alors sous la direction d'Emmanuelle Huynh. Dans ce cadre, il s'investit dans une réflexion critique sur l'enseignement de la danse. En 1991, Christian Colin, alors directeur de l'école du TNB à Rennes, l'invite à venir y enseigner : « Ça me foutait un peu la trouille de rencontrer des comédiens mais je me suis dit que ça pouvait être chouette de faire ça ». Il enseigne au TNB pendant dix-huit ans.

Lorsque Stanislas Nordey prend la direction du TNS en septembre 2014, il fait immédiatement appel à son ancien collaborateur et lui demande de venir donner un stage aux élèves acteurs du groupe 42 (alors en troisième année). Le stage a lieu en octobre 2015, en parallèle d'un autre stage avec le groupe 43 dirigé par Emmanuelle Huynh. J'assiste à trois jours de travail à l'issue desquels je propose à Loïc Touzé de réaliser un entretien au sujet de son expérience de la transmission.

Jeudi 15 octobre 2015, TNS, Strasbourg

Durée : 1h

Qu'est-ce qui, dans ton parcours artistique, t'as mené à la pédagogie et plus spécifiquement à la transmission auprès des acteurs ?

Ma formation initiale, c'est une formation de danseur classique, j'ai commencé la danse très jeune à l'âge de neuf, dix ans et j'ai été à l'opéra de Paris de l'âge de dix ans jusqu'à vingt-deux ans. Pendant douze ans, j'ai vécu une formation assez intrusive dans une école assez dure sur un projet de corps, qu'à dix ans, tu ne sais pas du tout au début ce que ça pouvait-être... Je m'en suis bien tiré mais j'ai vu autour de moi des gens qui ne s'en tiraient pas et à qui, je pense, on a abîmé la vie entière à cause de formations qui ne se pensent pas ou qui plutôt... Il y a un projet mais celui-ci n'est pas discuté, n'est pas critiqué et conduit à une forme d'excellence mais qui est aussi une manière de dégager les gens (parce que c'est du concours permanent et que c'est du un sur mille).

Et cette excellence-là m'a conduit peut-être dans mon parcours à penser qu'il fallait travailler le regard : c'est devenu intuitif d'aller plutôt vers la vie que vers la mort. J'exagère un peu mais enfin, il y a un peu un sentiment comme ça. Et de penser, du coup, qu'il fallait réfléchir à la formation autrement. J'ai choisi à vingt ans de faire un parcours contemporain parce que j'avais ouvert mes yeux et je voyais bien qu'au milieu des années 1980, c'était la danse contemporaine qui prenait une place

plus importante : c'était le début, mais la classique qui elle était dix-neuviémiste était en train de... Enfin elle existe toujours, mais elle était morbide.

Il a fallu déconstruire : j'ai passé quinze ans à déconstruire ce que j'avais construit en douze ans et il en reste encore. Ce qui reste, je l'aime beaucoup ; mais quand même, pour pouvoir faire en sorte qu'un geste naisse qui ne soit pas un geste d'éducation mais qui soit le fruit de mon imagination, que ma technique ne fasse pas écran à mon imaginaire, que je puisse retrouver un geste qui soit un geste d'avant la danse (c'est-à-dire un geste qui appartienne à mon histoire généalogique, à mon histoire de l'enfance, à mon jeu d'enfance), pour retrouver ça, il a fallu, non pas que j'efface mais que je défasse les douze ans qui me séparaient de mon enfance.

Je pense que j'y suis plus ou moins arrivé... Pour comprendre ça, je pense que j'avais une sorte d'impossibilité d'aller apprendre vraiment « d'autres » après douze ans d'opéra : j'avais plus de force pour aller apprendre « d'autres », j'avais plus de place (même si j'ai quand même fait des workshops et tout ça)... Une des choses qui m'a aidée c'est de me dire : « Pour faire ça je vais enseigner ». Donc j'ai enseigné très jeune, dès vingt-trois ans : à peine je savais deux trois choses que j'ai commencé à les enseigner.

La danse contemporaine ?

Oui, je n'ai quasiment pas enseigné la danse classique. J'ai compris très vite que c'était en étant enseignant que j'apprenais, plus qu'en étant élève : d'où la raison pour laquelle ça m'intéresse aussi que les élèves pratiquent la formation dans le cadre du cours. J'aime bien qu'ils puissent formuler, entraîner les autres : parce que je sais que c'est le fait de proposer qui permet tout d'un coup que la compréhension de la formation se loge quelque part, pas juste en l'écoutant mais en la reformulant pour soi et pour les autres. Ça a été un long temps de travail. J'ai toujours pratiqué, j'enseigne : j'ai commencé à vingt-quatre ans, j'en ai cinquante, ça fait vingt-cinq ans que j'enseigne.

Auprès de tous les publics ?

J'ai d'abord enseigné beaucoup à des professionnels de la danse, puis quand j'ai commencé à construire ma propre compagnie au début des années 1990, pour pouvoir avoir des moyens, il fallait aussi faire des contrats mission en région. J'ai travaillé dans le Limousin, j'ai travaillé en Aquitaine et dans ces cadres-là, il y a beaucoup de travail vers les territoires, donc j'ai fait plein de choses dans les écoles, avec tous publics (plein de trucs différents, des centaines de trucs différents). Ce n'est pas l'endroit qui m'intéresse beaucoup. Là où je suis, pour la danse, le plus fructueux, c'est les formations de formateurs : c'est-à-dire d'enseigner à des gens qui enseigneront à leur tour vers des élèves, vers des écoles ou des professionnels, des danseurs professionnels. Donc j'ai réduit mon espace de formation : je ne donne pas de cours réguliers là où je vis, je n'ai pas d'école de danse mais j'enseigne dans des écoles nationales (que ce soit à Angers et à Montpellier).

J'ai beaucoup travaillé à Angers¹⁰¹, de l'époque d'Emmanuelle [Huynh], où je faisais partie du collège pédagogique et j'ai beaucoup enseigné à exerce¹⁰² chez Mathilde Monnier. Puis très vite, dès 1991, à l'école du TNB à Rennes. Christian Colin a été le premier directeur de l'école, sous la direction d'Emmanuel de Véricourt à l'époque. J'avais été invité à participer à un projet à Avignon

¹⁰¹ Il fait référence au Centre National de Danse Contemporaine d'Angers. Emmanuelle Huynh en a été la directrice de 2004 à 2012.

¹⁰² La formation exerce a été initiée en 1998 par Mathilde Monnier au sein du Centre Chorégraphique National de Montpellier Languedoc-Roussillon (CCNMLR) : c'est un espace de recherche et d'expérimentation pratique et théorique lié à la création chorégraphique. En 2011, elle devient le master exerce, études chorégraphiques « recherche et représentation », en partenariat avec l'université Paul Valéry de Montpellier. En 2015, Christian Rizzo est nommé à la direction du CCNMLR et devient responsable de cette formation.

dirigé par Jean Jourdheuil et Jean-François Perrier, autour de trois textes d'Heiner Müller : j'étais un danseur comédien de ce projet-là. J'ai rencontré Christian cet été-là en 1991 et pendant les dates de représentations des deux jeux, on a passé un mois et demi ensemble. Il m'a dit : « Voilà on vient de me confier la direction d'une école à Rennes, est-ce que ça te dirait de venir intervenir ? Enseigner la danse pour ces étudiants qu'on va engager, quelque chose qui a à voir avec la danse... ». J'avais vingt-six ans, ça me foutait un peu la trouille de rencontrer des comédiens mais je me suis dit que ça pouvait être chouette de faire ça. J'étais parisien et ça a contribué à me faire même migrer vers Rennes. Plus tard, en 1999, je me suis installé à Rennes, parce que le TNB... J'ai commencé dès 1991 à enseigner au TNB, sous Christian Colin, mais pas pendant [Dominique] Pitoiset. Quand Nordey est arrivé, Stan que je connaissais par ailleurs, m'a tout de suite demandé de revenir et j'ai quasiment suivi toutes les promotions (sauf les dernières promotions parce que j'ai quitté Rennes). Donc pendant dix-huit ans en tout, j'ai enseigné au TNB.

C'était plutôt des formats comme là : des stages. Il y a peut-être eu des moments aussi où on a testé des cours un peu plus réguliers, mais ça ne marchait pas et puis je n'aimais pas ça, donner des cours de danse. Ce qui m'intéresse, c'est de faire ce que je fais-là. C'est plus que des cours de danse, c'est vraiment... C'est un rapport à l'espace, un rapport au corps... Enfin voilà, toutes ces questions-là.

Je me suis rendu compte que c'était fructueux, parce que maintenant (c'était il y a vingt ans), les comédiens, ils jouent sur des plateaux, depuis dix ans : je les croise et ils me racontent comment les outils qu'on a aiguisés ensemble sont actifs. J'ai compris que ça avait du sens de poursuivre ça et que c'était aussi une manière de travailler qui était vachement bien.

Du coup, c'est plutôt toi qui construis tes propositions ou elles se font (ou elles se sont faites au fur et à mesure du temps et des écoles) aussi sur des demandes des directions pédagogiques ?

Non, on ne me demande rien. Même parfois, c'est un peu bizarre ; mais on ne me demande rien. Moi j'arrive, on dit : « C'est le danseur », mais la plupart du temps, les gens ne savent pas ce que j'enseigne, même les directeurs...

Avec Stan, il y a une confiance absolue : il a vu mon travail, il connaît mon travail artistique, il y a une confiance amicale. Il a entendu des étudiants pendant cinq promotions écrire dans leurs cahiers comment ça les avait fait bouger. Stan, il m'a appelé le lendemain de sa nomination [au TNS], il m'a dit : « Je laisse tout de suite un message, juste te dire que je viens d'être nommé, libère de l'espace parce que je veux que tu viennes ». Et d'ailleurs, je sens que c'est agréable pour moi de venir ici parce que je suis dans cette confiance-là.

Je ne sais pas ce qu'il leur a dit à eux mais ils sont dans un tel état de disponibilité dans le travail : c'est génialissime ! J'arrive à inventer... Les workshops où ça se passe bien, c'est les workshops où je peux commencer à inventer à partir des propositions que j'ai, qu'elles se renouvellent, que j'invente une nouvelle stratégie pour faire advenir les choses...

Quels objectifs pédagogiques et artistiques tu te fixes par rapport aux élèves comédiens ?

Plusieurs choses en même temps : d'abord il y a d'un côté la pratique, de l'autre côté la culture. Dans la pratique : développer une motricité de base, utile, des rapports très simples liés à la mémorisation, pouvoir faire plusieurs choses en même temps, pouvoir se tenir sur ses pattes, pouvoir avoir des muscles qui fonctionnent correctement, savoir où c'est et puis comprendre anatomiquement qu'est-ce que c'est un corps, comment il fonctionne, des informations liées à ça... La question du poids, la question d'un corps qui se prépare, qui se relâche, qui se concentre, qui se déplie, qui respire, et puis un corps qui s'étend... Comprendre qu'un corps c'est plus que le physique dans lequel on est, donc c'est un corps étendu, ce qu'il touche, ce qu'il voit, ce qu'il pense, ce qu'il sent, la relation

(comment c'est un corps relationné). Ce corps-là, il faut le construire, on a beaucoup été avec l'idée que ça s'arrête là, à l'enveloppe, alors que non, ça commence là et leur travail à eux c'est de comprendre toute la tonicité de ces relations et derrière ça, toute la construction d'un imaginaire corporel (qui est un imaginaire en soi), qui est vraiment une réalité sur laquelle on peut s'appuyer pour inventer : inventer une langue, être curieux, survivre à sa propre confusion, s'alléger, trouver sa fantaisie. Enfin, c'est tout ça : donc c'est beaucoup beaucoup de choses en même temps.

Et puis une culture, qui est une culture philosophique, de l'autre côté. J'amène des livres, des références, des textes, des choses... Je sens qu'ils veulent avec moi du corps, donc les textes... On a commencé la première semaine, on a lu *Le danseur des solitudes* de Didi-Huberman : mon ambition c'était de le lire entièrement, mais on n'a pas assez de temps... Parce que si je fais ça, ça veut dire que chaque jour je dois prendre une heure et que je sens bien qu'ils veulent être dans la pratique. Ils le disent (je les écoute beaucoup). Ce n'est pas que je réponds à leurs demandes, mais c'est que je veux être aussi à l'écoute de leur désir (parce que je veux travailler sur le désir vraiment, le désir de faire, d'être ensemble et d'avancer). Je n'ai aucun goût pour la frustration ou l'empêchement, je veux vraiment que ça s'ouvre.

Ce dispositif unique qu'on a, qu'on peut fréquenter, qui est public dans le sens où il conduit la société à venir ; et on a un rôle dans cette société qui serait de représenter quelque chose (pour ce qui est du théâtre) ou agir dans le monde (pour ce qui est de la danse) : ça ne se joue pas exactement aux mêmes endroits. Il s'agirait de comprendre comment ce dispositif-là s'interroge et devient un endroit dans lequel on peut être bien plus (et bien moins) que soi-même : ce qu'est le théâtre. Et la danse le réfléchit aussi de cette manière-là. Ça passe par : qu'est-ce que c'est que l'espace ? Donc il y a une dimension métaphysique du rapport à l'espace ; mais en même temps, c'est très concret, donc c'est construire des outils, c'est de l'étude. Je fais de l'étude et après, plus tard, on fera des danses.

L'ambition ça pourrait être (mais en trois semaines on n'y arrivera à peine), ça serait qu'ils puissent faire une danse... Mais j'essaierai quand même... Une danse qui soit pour eux une expérience de langage. Ce matin, je me suis amusé à leur montrer une danse d'une écriture, parce que ça faisait aussi partie de leurs demandes : ils avaient envie de se confronter à de l'écriture. Je le ferai aussi faire la semaine prochaine avec l'extrait d'une des pièces que j'ai réalisée (qui est ma pièce la plus récente) et je vais leur apprendre (c'est des histoires de duos). Ce que je commence à travailler cet après-midi, c'est pour les amener la semaine prochaine à l'écriture d'une pièce que je voudrais qu'on reproduise. Le travail que j'ai fait là, avec eux, ça c'est un travail que j'ai fait avec les interprètes pour la pièce : donc je passe par là. C'est en même temps de la pratique et en même temps, le début de comprendre comment être à deux en inventant des rapports.

Du coup, ce recours à l'écriture il n'est pas systématique quand tu intervies auprès des acteurs ?

Non, pas du tout. Ils m'avaient demandé aussi de leur apprendre à danser le rock : donc j'ai dansé un peu le rock. Ce matin, j'ai dansé le rock, on avait déjà fait une petite séance de Rock'n Roll. Il y a un fantasme avec la danse : comme je suis un danseur, ils ont envie de savoir danser... Ce que je comprends très bien ! Mais ce n'est pas mon travail d'artiste. Je ne m'occupe pas tellement de ça : moi je sais déjà danser, quand je crée je ne m'occupe pas de savoir... J'ai appris plus de choses, autres que « savoir danser », avec la danse en enseignant : ce que j'apprends le plus ce n'est pas de savoir danser, c'est un rapport au monde.

C'est vrai qu'avec eux, je peux en même temps leur apprendre un peu à se mobiliser etc., ils aimeraient que je fasse presque que ça, mais j'aimerais bien les aider à comprendre (enfin c'est ce qu'ils comprennent aussi très bien) qu'il y a d'autres enjeux.

C'est qu'un corps soit là, dans l'espace, et c'est ce qu'il montre qui est important, c'est ce qu'il voit ou ce qu'il rend visible. Pour qu'il rende visible quelque chose, il faut qu'il arrive à comprendre à quoi il fait écran et comment cette visibilité circule. Cet enjeu-là, c'est l'enjeu du danseur, c'est l'enjeu du comédien, c'est : « Qu'est-ce qu'il fait passer ? ». Moi, ce que je propose, c'est qu'on fasse circuler l'espace, la lumière...

Et ce qui m'intéresse c'est comment le geste n'est pas la figuration de quelque chose, mais vaut pour quelque chose et que, ce pourquoi il vaut, même si on ne le reconnaît pas, même si on ne le comprend pas, on comprend qu'il le contient. Et ça se voit. On n'entend pas, on ne voit pas, le sens n'est pas direct ; on n'est pas en train de comprendre mais on sent quelque chose dans l'attention dans laquelle le geste est fait, dans la vitesse d'intensité dans laquelle il est porté, dans l'imaginaire avec lequel il se déploie, on en entend une musicalité, une rythmicité.

On a beaucoup travaillé la première semaine sur la notion de phrasé. J'ai travaillé sur le phrasé, non pas pour qu'ils apprennent à composer avec le phrasé, mais c'est pour qu'ils se rendent compte de l'importance du phrasé chez eux (dans la langue mais aussi dans le geste), que le phrasé de leur geste va complètement contraindre leur phrasé vocal.

Pour convoquer chez eux ces compréhensions physiques, est-ce que tu utilises nécessairement des pas et des écritures (même si c'est un prétexte pour ensuite traverser des compréhensions physiques) ?

Pas forcément. Par exemple, sur la question du phrasé, j'utilise vraiment des exercices, très simples.

Pour toi, ce n'est pas de l'écriture chorégraphique ?

Non. Par exemple, on a beaucoup travaillé pour le phrasé avec des coussins. J'avais fait acheter des coussins (on a plein de petits coussins) et on joue avec l'idée de l'impulse, l'acmé, l'impact. Je n'ai défini que ça, c'est un phrasé. Je m'intéresse à trois phases, mais pour moi, il y en a cinq : il y a ce qu'il se passe après l'impact, mais ce qu'il se passe aussi avant l'impulse. C'est ce dont parlait Nicolas [Bouchaud] dans le souffle¹⁰³ : ce moment de la révolution où tout peut se rejouer à nouveau. Cet « avant l'impulse » (et même avant le pré-geste), c'est l'occasion de ré-envisager son geste, de redonner une potentialité, de reblanchir la cartographie. Et à nouveau, qu'est-ce qui va s'organiser ? Qu'est-ce qui s'organise pour que je fasse une impulse ? Qu'est-ce qui contient l'impulse ? Comment je peux rester dans l'acmé et puis dans mon impact ? Et comment je suis après cet impact ? La résonance après, le temps après, l'impression physique que j'ai avec cette chose-là ; comment je travaille avec ça ? Donc ça n'est pas une écriture, c'est un exercice.

Après, on va s'amuser à le faire avec le corps : comment il y a une impulse, une acmé, un impact et comment je surinvestis l'impulse, je surinvestis l'acmé ou l'impact, comment je suis dans mon phrasé. Comment deux phrasés pourraient devenir la valeur d'une phrase ; qu'est-ce que je fais entre les deux phrasés pour que ma phrase tienne ? Ce sont des outils qui pourraient leur permettre d'improviser mais aussi d'écrire (de l'écriture en temps réel - pas juste du spontanéisme mais la conscience de l'écriture).

J'ai toujours un peu deux lièvres et en fonction de l'état, je choisis. Il y a des choses que je veux faire depuis que je suis arrivé mais je les repousse à chaque fois parce que je vois que ce n'est pas encore le moment. La façon dont j'enseigne c'est que j'ai une masse de possibles et j'écoute comment est le corps. Ce matin, j'étais fatigué, c'était jeudi matin, ils étaient fatigués. J'ai décrété depuis dix ans que le jeudi matin c'était le « hips-day », donc il faut travailler les hanches et je me disais : « C'est

¹⁰³ Il fait référence à une rencontre entre Nicolas Bouchaud et les élèves de l'école du TNS organisé en octobre 2015 alors que Nicolas Bouchaud joue le spectacle *Le Méridien*.

hips-day, comment je vais travailler...? ». Aussi à cause de la pièce qu'on a vue hier (les tgSTAN) où je sentais qu'ils étaient excités avec ces belges qui dansent : c'est bien aussi de leur dire que je ne suis pas un « régygien »... Je ne fais pas que du Claude Régy (des marches dans l'espace) : on peut mettre en jeu de manière fantaisiste les concepts les plus complexes.

On a passé 1h30 à faire ça, à transpirer ensemble, à être ensemble, à s'écouter, à ne pas s'écouter... Ils en ont besoin aussi : c'est autour de l'écriture que ça se partage. C'était le premier jour où l'on faisait ça et je sentais qu'il y avait du plaisir.

Je donne peu de cours ou de préparation : un peu, de temps en temps, quand je sens que c'est utile (en création par exemple), quand je sens qu'il faut que je fasse en sorte que l'équipe elle-même pratique pour qu'on partage un peu du commun. Mais on essaie d'inventer des mots et des pratiques qui sont rattachés au projet qu'on fait. C'est là que j'ai commencé à développer les outils de composition par télépathie, ce que j'ai appelé le « pillow-training » qui est un outil avec un coussin, qui est tout un travail de motricité... Ce sont des outils qui permettent de ne pas aller vers le somatique et en même temps, de ne pas rester dans le cours moderne ou classique, technique. J'ai développé deux heures de pratique avec un oreiller (comme objet transitionnel), qui permet de travailler le poids, la dynamique, le relâché, la conduite du regard, l'écoute : il y a énormément de choses... Mais ce n'est pas rattaché à une « esthétique »... Il y a toujours une esthétique : ce n'est jamais sans esthétique, mais d'une certaine manière on pourrait dire que c'est défait d'une certaine forme d'esthétique chorégraphique. C'est la pratique du corps, son échauffement, sa dynamique, ses qualités, son flux mais ce n'est pas du Cunningham, ce n'est pas du Graham, ce n'est pas du classique, du machin... ce n'est pas tout ça.

Et qu'est-ce qui distinguerait ces pratiques des pratiques somatiques ?

Ce qui les distingue des pratiques somatiques que j'adore (Feldenkrais, le yoga), c'est qu'il y en a, ça contient... Le soma est le corps vécu de l'intérieur (ce n'est pas que le corps vécu de l'intérieur, c'est un corps en lien avec le corps de l'autre). Dans ces pratiques, il y a une forme d'extériorité plus grande que ce que l'introspection du somatique nous permet de comprendre. Mais ça contient des expériences somatiques quand même, il y a le corps vécu dans le sens où il y a beaucoup de poids, beaucoup de réception... Mais il y a toujours de l'interaction avec l'autre. Du coup, c'est légèrement plus dynamique.

Le « pillow-training », je l'ai inventé dans le cadre d'une production. Mais c'est de l'étude qui peut valoir pour n'importe quel projet ; je n'aime pas beaucoup l'idée de « fondamentaux » mais disons qu'il y a quelque chose comme ça : je constitue une cartographie fondamentale du performeur (danseur ou comédien) pour qu'il développe une manière de pouvoir... Je suis conscient que ça fabrique quelque chose, qu'il y a aussi un projet (un projet esthétique) derrière ça, mais j'ai aussi confiance dans leurs propres goûts : je veux les amener à élargir leurs goûts, voire se dégoûter à des moments. J'ai conscience aussi que je suis dans un contexte où il y a d'autres intervenants et donc les informations que je leur donne seront tissées avec d'autres informations. Je n'impose pas à cet endroit-là et ça, ça me plaît beaucoup.

Mon idée ce n'est pas qu'ils deviennent des danseurs : c'est plutôt : « Qu'est-ce que des outils ? Des outils plus ou moins objectifs ? », parce qu'il n'y a jamais non plus complètement d'objectivité... Qu'est-ce que ça te fait quand tu fais quelque chose : est-ce que tu peux décrire ce que ça te fait ou pas ? Si tu ne le décris pas, ce n'est pas grave mais juste d'avoir conscience que ça fait quelque chose et que ça fait quelque chose à toi puis à ceux qui te regardent ou le monde dans lequel tu es. C'est quoi les effets, la productivité, c'est quoi notre production ?

Il y a aussi toute la dimension collective que la danse m'a beaucoup donnée : ce n'est pas du un à un... C'est aussi comment ils se parlent, comment ils s'informent, comment ils coopèrent et que cette

coopération-là fasse qu'ils voient bien qu'ils sont la somme de ce qu'ils représentent et qu'elle est supérieure à l'addition : ça les fait penser. Il faut aussi laisser cet esprit-là circuler dans le travail.

Pour toi, les outils « fondamentaux » ça serait presque plus des outils de pensée, des concepts et des outils d'attention que des outils techniques ?

D'une certaine manière, oui : ça serait plus ça. Mais ils sont sous-tendus par une expérience physique et par une expérience technique. Le technique d'une certaine manière, c'est un engagement physique dans une forme. Mais ça vaut le coup d'apprendre les formes. Je trouve que ces formes, elles sont techniques : mettre les genoux, les pieds comme ça, savoir plier, savoir sauter, comprendre comment le poids fonctionne.

La veille, on a beaucoup travaillé là-dessus : qu'est-ce que ça veut dire de pousser, glisser, retenir, tout un rapport tonique et de rebond à l'espace... C'est technique, mais ça n'est pas que technique. Marcher, c'est évidemment impressionner le sol, donner une impression, mais c'est aussi être impressionné par le sol. Le danseur, c'est celui qui comprend que le premier des équilibres, ce n'est pas ses pointes, c'est de se tenir en équilibre entre ce que je touche et ce qui me touche et de pouvoir à tout moment basculer vers l'un ou vers l'autre. C'est technique cette affaire-là, c'est une sensation technique. La forme, c'est une marche (tout le monde sait marcher).

Pour moi, tout est technique : l'imaginaire c'est technique. Il peut y avoir de la magie, mais la magie, c'est l'organisation des gestes, de la cérémonie du travail, qui fait qu'à un moment ça va apparaître. Mais il faut qu'on comprenne ces gestes, il faut qu'on les charge, il faut qu'on les fasse. Il faut qu'on les aime ou qu'on les déteste, qu'on ait un rapport avec ces gestes. Il faut qu'on les comprenne collectivement, il faut qu'on puisse les dire : et tout ça, c'est technique et à un moment, si c'est en place, on peut commencer à voir quelque chose.

Je ne fais pas de distinction entre des danseurs et des comédiens, j'ai tout d'un coup devant moi des gens qui dansent. Ils ne sont pas en train de faire de la gymnastique, des tours en l'air, mais ils sont dans un rapport sensible à l'espace (précis, de choix, d'orientation, d'imaginaire). C'est ça que je cherche avec eux. Il y en a qui le possèdent déjà plus naturellement que d'autres, mais tous l'acquièrent : ça se développe, c'est ça que je vois. Ils ont bougé, beaucoup, ils sont hyper ouverts.

Je ne leur donne pas d'âge, je ne connais rien d'eux personnellement : on n'a jamais été boire un coup ensemble, on ne s'est pas parlé, je ne sais rien. On a commencé le premier jour, on a travaillé tout de suite : on n'est que dans le partage du travail, on n'est que à cet endroit-là et du coup, je ne sais rien, mais je sais en même temps beaucoup et j'aime travailler là. J'aime travailler dans cette intimité absolue : on se rencontre dans des zones et des partages de questions que je ne peux pas partager avec d'autres (autres que dans ce temps-là) et en même temps, tout un tas de choses personnelles, je m'en fous totalement. Par exemple, ça fait deux semaines qu'ils me demandent (pas tous, mais il y en a quelques-uns) que je raconte un peu ce qu'on a fait, d'où je viens, ce que je fais... Alors je me livre par bribes, je fais une histoire (parce que ça redonne aussi du corps à la relation) : mais je n'ai pas trouvé le temps. Je vais leur raconter des choses parce que j'aime bien ça (et puis je suis bavard), mais je veux qu'on accède au travail par les enjeux du travail, non pas par exemple par aimer mon travail esthétique.

C'est une chose que je développe de plus en plus maintenant dans le travail, c'est la question par exemple de l'intégrité : c'est-à-dire comment pouvoir donner quelque chose à quelqu'un sans se donner soi-même, mais vraiment donner, ça ne veut pas dire ne pas donner. Ça veut dire garder son intégrité et en même temps vraiment donner, faire cette double opposition. Non pas s'abandonner, non pas se perdre dans la chose et comprendre cette exigence-là, d'un partage du poids, d'un partage de la charge, d'un partage de la responsabilité.

Est-ce qu'en termes de contenu de ton enseignement mais aussi d'attitude, quelque chose se modifie en fonction que tu sois en face de danseurs ou en face de comédiens? Les outils restent les mêmes ?

Disons que moi, il y a une chose qui me bouleverse beaucoup (et c'est lié à mon histoire) : je trouve si beau quelqu'un qui essaye de faire du mieux possible quelque chose qu'il n'arrive pas à faire. L'écart qu'il y a entre son geste et la réalisation (et même pour lui-même) de son geste, ce qui le comble, c'est son imaginaire. Chez un danseur, c'est souvent sa technique qui le comble.

J'aime avec les comédiens... Ceux qui y arrivent encore le moins me bouleversent plus. J'ai un goût poétique pour ça, de cette expérience-là qui me plaît beaucoup, beaucoup. J'ai une réjouissance très grande à travailler avec les comédiens pour cette question-là : pour justement ce qu'ils ne savent pas et qu'ils ne feront jamais bien. Je ne veux pas combler ça. La question, ce n'est pas de leur apprendre à faire mieux la chose ; éventuellement qu'ils ne se blessent pas, qu'ils comprennent ce qu'ils font et que ce qu'ils ne font pas très bien, ils le laissent en friche s'il faut le laisser en friche. Ce qui est bien avec les comédiens, c'est que dans le fond, il n'y a pas cette exigence d'obtenir une gratification par l'excellence absolue du trois tours... On peut travailler autre chose.

Dans les discours des directeurs sur la formation, le fait d'apprendre aux acteurs à ne pas se blesser prend une part importante : est-ce que ce format-là de stage permet d'accéder à ces connaissances basiques (physiques) qui permettent justement de consolider une condition physique simple, pas virtuose mais qui permette de ne pas se blesser ?

Moi ce qui m'occupe là (parce que ça n'est effectivement que trois semaines), c'est de leur donner un goût pour se préparer : pour respirer, pour faire attention au corps, un goût, une attention, un soin à ça. De ne pas forcer mais de finir par y aller : comprendre la progressivité de son propre corps, convoquer les mémoires imaginaires d'un corps super-prêt dans un corps qui ne l'est pas pour que le corps soit informé de ces mémoires-là.

Donc c'est plutôt leur donner des stratégies (qui sont des stratégies que j'ai dû développer dans un rapport au métier). Je suis passé d'un moment où j'étais tout le temps au studio (parce que opéra de Paris, parce que compagnie Carlson...), à un moment où tu es autonome (et tu n'es plus en studio parce que tu n'as pas de fric, parce que tu n'as pas de studio...) et il faut continuer à travailler : tu dois danser, tu as un spectacle hyper dur à faire (tu dois danser tous les mois, une fois). Comment tu te prépares ? Comment tu es disponible ? Ce sont des stratégies qui sont aussi inventées par le contexte.

Je suis partagé... La pratique régulière et quotidienne, elle a du bon mais elle formate aussi quelque chose. Elle finit par construire un corps qui ne sait plus se passer de cette pratique : il y a une addiction. On le voit chez les gens qui pratiquent beaucoup de yoga tout le temps ; mais c'est génial aussi... Si tu vas vraiment loin, si tu traverses ta pratique du yoga, tu peux monter très loin et avoir de nouveau des seuils. C'est comme avec la méditation... Dépasser la technique.

Le mieux aujourd'hui je trouve c'est Feldenkrais : c'est la pratique qui rend le plus autonome. C'est une pratique d'analyse corporelle qui, en même temps, donne des outils d'analyse et des outils de compréhension, qui ne fait pas du tout mal et qui développe le corps de l'intérieur de manière absolument prodigieuse. C'est de la potentialité, moi je crois dans cette pratique.

Je trouve que le yoga (il y a des yogas, il y en a beaucoup de différents)... Il y en a que je trouve sportifs à un point de flinguer le corps et je vois bien que les gens se rigidifient aussi autour de cette pratique.

J'ai aussi travaillé avec des circassiens, beaucoup. J'ai accompagné deux gros projets de cirque avec la compagnie XY (leur deux derniers projets) : j'ai accompagné pendant dix semaines le travail comme regard extérieur pour aider à la dramaturgie et aussi aider à la pratique (une autre manière pour

avoir un corps plus détendu). J'ai vu les pratiques de sportifs extraordinaires : c'est vrai que ça met le corps aussi dans un « truc » tu vois... Et je ne souhaite pas ça à la danse (ni même au théâtre). Je pense que ça va très bien pour les acrobates : ils en ont besoin. Ils prennent des risques tels que c'est leur projet : un projet de sur-technicisation. Mais c'est un projet sportif, il y a un endroit qui bloque aussi un petit peu. C'est rare ceux qui arrivent à être en même temps des super acrobates vertigineux et, en même temps, d'avoir un état d'esprit très très disponible aux informations, à l'autre.

Je trouve qu'il y a besoin de corps, de pratique de corps : ça, c'est sûr. Trois semaines de stage c'est bien : ça pourrait être un mois, ça pourrait être cinq semaines... Je n'ai pas vu le programme, je ne sais rien du programme : si Stan me réinvite (et je pense qu'il va le faire), je vais essayer de m'intéresser plus à ce que l'école produit. C'est vrai que là, c'est assez bien parce qu'il y a Emmanuelle [Huynh] d'un côté, moi je suis là, donc c'est un moment un peu physique... Je pense que s'ils avaient tous les deux mois et demi, trois mois un vrai moment de physicalité, ça serait cool pour eux. Après c'est à chacun de s'organiser avec son cours de tai-chi, d'aïkido, sa méditation, sa piscine... C'est utile.

Depuis quelques années, le théâtre est en train de s'intéresser à un rapport au corps plus sain qui contraste avec d'autres idéologies qui ont pu avoir cours précédemment (comme considérer le fait que se faire mal en jouant est normal ou même constitue une marque positive de la performance). En vous observant travailler, toi et Emmanuelle [Huynh] j'ai constaté que vous faisiez certaines propositions allant dans le sens d'un soin accru à soi : la sieste de 14h, des « trucs » d'habillement (pour ne pas avoir froid avant et après l'effort), etc. Peux-tu m'en dire plus sur ce rapport au corps que l'on a pu désigner sous le terme anglais care ?

Avec Emmanuelle, on a énormément réfléchi à ça ensemble au sein du collège pédagogique d'Angers. Elle avait en charge la seule formation en danse contemporaine et avant qu'elle y arrive, pendant un an et demi avec Mathilde Monnier, Boris Charmatz, Anne Karine Lescop, Catherine Hasler, Hubert Godard et moi, on avait un groupe qui s'appelle « le groupe école », où on a réfléchi justement pour faire évoluer la formation en danse en France. On a travaillé à proposer au ministère une chose qui s'appelait : « Dix propositions pour une école » et que le ministère a fini par prendre, regarder, écouter ; et a fait en sorte que le CNDC d'Angers soit renouvelé par la présence d'Emmanuelle. On insistait sur le fait qu'il fallait qu'Angers change de direction.

On a fondé un groupe à une époque, en 1997 qui s'appelait, « les signataires du 20 août » : c'est une cinquantaine de chorégraphes qui se sont à un moment réunis (mais il n'y en avait qu'une quinzaine qui étaient actifs). Ça a duré quatre ans et la première chose qu'on a faite, c'est ce groupe d'artistes : on a trouvé un lieu en France, le manoir de Kerguénez qui était un centre d'art. On a passé plus d'une semaine ensemble (à quinze personnes) juste à écouter chacun parler de sa formation : comment j'ai été formé, à quoi j'ai été formé, qu'est-ce qu'il me reste... On a passé une semaine à faire un tour de table avec Rachid Ouramdane, Boris Charmatz, Christian Rizzo, Matthieu Doze, Emmanuelle Huynh (je vais en oublier des tonnes, évidemment je vais oublier ceux qui sont moins visibles)... Ça a été très important pour nous parce que c'est de là qu'on est parti pour se dire : « Il faut que la formation change, il faut qu'on prenne soin de quelque chose ».

Le care, il est lié à toutes ces expériences-là : penser que le danseur, ce n'est pas uniquement un guerrier, pas un corps surentraîné. On voit bien que les corps surentraînés ça a une certaine limite : il faut aussi que le corps pense, imagine, chante, comprenne que les pratiques exogènes sont aussi importantes que les pratiques de danse. Ça a été toute cette expérience-là qui s'est développée.

En tous les cas, le soin, l'attention, c'est très important et effectivement le théâtre, ça n'est pas récent, ça fait vingt ans que ça bouge. Le théâtre a bougé : ça picole un peu moins, il y a une vitalité sur les plateaux. D'ailleurs il y a quinze ans, je trouvais que la danse avait vraiment pris de l'avance et

là, ces quinze dernières années, le théâtre a compris : ils ont rattrapé dans les formations à la Manufacture, au TNS, au TNB (je ne sais pas comment ça se passe au Conservatoire de Paris mais je pense que ça doit être de qualité), Saint-Etienne, ce que fait Arnaud [Meunier]. Je trouve qu'il y a quand même une intelligence de la formation, je m'en rends compte.

Oui, après il y a des évidences qui datent de quinze ans au CNDC qui ne le sont pas encore dans les écoles de théâtre : comme le suivi psychologique des élèves par exemple (qui est instauré, de manière systématique, depuis longtemps à Angers)...

Oui, oui, tout à fait, absolument !

Tout à l'heure en cours, tu as intégré de la musique et tu as mis les acteurs en garde contre une certaine perception et utilisation de la musique. Peux-tu me parler de ton rapport à la musique (dans la création et la transmission) ?

Dans mon travail chorégraphique, c'est très présent, c'est vraiment une question centrale. J'ai fait plusieurs projets ces quinze dernières années où je mettais même cette question-là au centre. La dernière pièce que j'ai faite, qui s'appelle *Fanfare*, c'est une pièce qui parle entre autres d'une musicalité de la danse qui s'affranchit d'une musicalité musicale : il y a une propre musicalité qui m'intéresse sans doute bien plus qu'un rapport à la musique. J'ai fait notamment une pièce qui s'appelle *Love* qui est entièrement en silence et c'est peut-être ma pièce la plus musicale. Dans *Fanfare*, qui n'est pas entièrement en silence, il y a quelqu'un qui décrit la musique qu'on n'entend pas. Les gens sortent, ils l'ont vue : ils ont entendu de la musique mais ils n'ont pas entendu les sons. Ils me parlent beaucoup de musique, c'est un régal ! Sauf la presse locale à Brest qui dit : « Une fanfare qu'on n'entend pas... ».

J'ai travaillé aussi beaucoup avec la musique contemporaine, j'ai commandé des partitions à des compositeurs contemporains qui ont écrit des quatuors pour faire des pièces, j'ai travaillé longtemps (pendant sept ans) avec un saxophoniste sur des séquences de Berio : j'ai dansé en solo avec, à côté de moi, un saxophoniste virtuose... Et tenir à côté de Berio, comment tu fais ? C'est un enjeu : de tenir, ne pas se soumettre à, de pas être recouvert par, mais de circuler dans un espace qui augmente la possibilité de l'écoute musicale, mais non pas qui vient la commenter...

J'ai aussi beaucoup travaillé avec des musiciens improvisateurs. Bref, il y a plein de couches liées à la musique : c'est un chantier. Je dis sans arrêt que la musique et la danse, ça ne va pas de soi, c'est un vrai problème, qu'on ne peut pas dire qu'on met de la musique et de la danse ensemble... C'est tout un enjeu et je fais parfois des stages qui ne sont que sur cette question-là : un rapport à la musique.

Eux, ils ont envie de musique et de danse ; donc je mets la fanfare et puis on ne s'en occupe pas. On en a un tout petit peu parlé : dès le premier jour il y a la question : « Est-ce qu'il y aura de la musique ou est-ce qu'il n'y aura pas de musique ? ». Aujourd'hui, c'est le jour où j'ai mis le plus de musique. Je ne suis pas « protestant » ou « jésuite » ; mon truc, ça n'est pas « pas de musique pour qu'on comprenne la musicalité ». C'est aussi beau d'avoir un imaginaire musical pour faire autre chose et comment on s'organise avec ça. Je leur dis : « Rendez-vous compte que déjà, quand je mets de la musique : tout s'affecte, votre corps, tout bouge, se trémousse, ça vibre et c'est normal ». Mais du coup, comment on fait avec ça : qui n'est pas que de résister (parce que résister c'est encore un geste trop compliqué), comment je suis avec ça et comment je trouve ma place, mon intégrité, alors qu'il y a de la musique... Comment mon imaginaire n'est pas recouvert pas l'imaginaire de la musique ?

C'est ces questions-là qui sont en travail, mais ça demande une attention très grande et je ne veux pas tout ouvrir. C'est quand même un premier stage avec eux : il y a plein de choses que je laisse en friche et qu'on verra plus tard, dans d'autres rencontres.

« Le comédien, il comprenait plus que seulement le physique » - entretiens avec Fernand Simon

Fernand Simon est arrivé à l'école du TNS un peu par hasard. Professeur de judo, il compte parmi ses élèves des ateliers du soir l'administrateur de l'époque, Raymond Wirth. Ce dernier pressent que les arts martiaux pourraient être plus adaptés aux objectifs d'un travail d'acteur que l'enseignement de l'époque (plutôt sportif a priori). Il lui propose donc de venir enseigner dans l'école. Son intuition se confirme entièrement : Fernand Simon trouve les élèves acteurs très réceptifs et vit la rencontre avec ce nouveau public comme une « révolution », « un changement dans [sa] vie ». Il enseigne au TNS pendant une cinquantaine d'années sans discontinuité (1963-2013), d'abord le judo, l'aïkido, le tai-chi puis le tir à l'arc (il est champion de France) et enfin la trompette. Pendant toutes ces années, il est l'un des rares professeurs permanents de l'école : il assure un suivi et une permanence pédagogique précieux pour les élèves.

À son arrivée au TNS, le monde du théâtre lui est tout à fait étranger : il le découvre avec émerveillement au contact des générations d'élèves qu'il voit défiler dans son dojo. Au fur et à mesure, il adapte son enseignement à la spécificité de ce contexte d'apprentissage et apporte des réponses aux besoins qu'il identifie à travers son observation du travail des acteurs. Dans les témoignages d'anciens élèves du TNS récoltés par Anne-Françoise Benhamou dans le numéro de la revue *Outre scène* consacré à l'école du TNS, le nom de Fernand [Simon] apparaît à plusieurs reprises¹⁰⁴ : son enseignement (et bien sûr à travers lui, sa personne) a marqué les corps et les esprits de plusieurs générations d'élèves acteurs.

Lors de mon premier séjour au TNS en octobre 2013, je demande timidement ses coordonnées à Dominique Lecoyer : elle convoque immédiatement le pédagogue et je le rencontre le jour suivant. Fernand Simon, encore en activité l'année précédente, a du mal à quitter le TNS et il y revient volontiers ! Lors de ce premier entretien, je suis frappée à la fois par la modestie du pédagogue et la connaissance profonde de l'art de l'acteur qui émane de son discours et de son attitude. En mars 2015, je le sollicite pour un second entretien : j'ai, depuis, énormément avancé dans mes recherches et je souhaite lui poser d'autres questions, plus précises. Il accepte : nous nous rencontrons à nouveau au TNS.

N.B. : J'ai regroupé ces deux entretiens sous le même titre car, bien qu'ils aient été réalisés à plusieurs mois d'intervalle, ils portent sur des problématiques similaires. Toutefois, dans le corps du texte, il sera fait référence à ces deux entretiens de manière séparée avec la mention de la date (ent., 11/13 et ent., 03/15).

PREMIER ENTRETIEN

Jeudi 14 novembre 2013, café du TNS, Strasbourg

Durée : 1h

J'ai une formation en arts martiaux et j'enseignais dans des cours le soir. Et parmi mes élèves, j'avais l'administrateur du TNS et il a trouvé que ça pourrait être intéressant pour le comédien... À l'époque, ils travaillaient le corporel avec des profs du CREPS¹⁰⁵, donc très physiques et ça n'allait pas très bien parce que l'élève comédien n'était pas vraiment sportif (ils n'avaient pas beaucoup de

¹⁰⁴ Robert Bouvier, élève du groupe 22, écrit : « Ce qui m'a fait énormément de bien, c'est la révélation de mon propre langage gestuel. À Strasbourg, j'ai rencontré quelqu'un qui m'a vraiment autorisé à être moi-même sur le plateau, Fernand Simon, un professeur mythique ». Voir, « L'École du TNS », *Outre scène*, n°7 et 8, Strasbourg, mai 2006, p. 52.

¹⁰⁵ Les centres de ressources, d'expertise et de performance sportives (CREPS) sont des établissements de formation sportive publics sous tutelle du ministère chargé des sports.

condition physique, surtout à l'époque). Donc l'aïkido, le judo, les arts martiaux, c'était mon ouverture au TNS : c'était dans les années 1960. J'ai donc les cours du matin (normalement tout ce qui est corporel, ça a lieu le matin, encore aujourd'hui je crois). J'ai commencé à enseigner au TNS avec le groupe 8, il y avait Clévenot. Et j'ai terminé avec le groupe 41.

Comme je ne connaissais pas le milieu des comédiens, j'ai appris que l'élève comédien était intéressé par tout ce qui pourrait l'aider, surtout sur le plan corporel. Donc j'ai utilisé différentes choses : tout ce que j'ai moi-même appris et puis travaillé.

Il fallait un endroit. Pour les arts martiaux, il me faut un dojo. C'est un lieu, on ne va pas dire « sacré », mais presque. Ça aussi c'était intéressant pour les comédiens : d'avoir un moment et un endroit, comme ça, pour presque se recueillir et se préparer. C'était d'abord dans la grande salle (où l'on avait un tapis qu'il fallait monter et démonter) et c'est seulement quelques années après que l'on a pu installer une salle qui est encore là maintenant et que l'on appelle « le dojo ». Dojo, en japonais, c'est le lieu de travail. J'ai dit à Marc [Proulx], « essaye de le tenir, de le respecter ». Tu sais que les endroits sont toujours cherchés...

J'ai eu un moment de passage en Chine, j'avais appris le taï-chi et tout ce que je faisais, ça les intéressait. On faisait d'abord du judo, de l'aïkido, du jujitsu, du combat aussi ; j'ai fait des petites règles de combat aussi, pour des pièces (pour le cinéma aussi). Comment donner et recevoir des coups, sans les donner. Comme je pratiquais aussi le tir à l'arc, que j'avais eu des bons résultats (champion de France, poste de conseiller technique régional), j'avais donc du matériel (des arcs que l'on m'avait donnés) : je les utilisais aussi au TNS. Ça aussi, ça a été ajouté un peu plus tard. La dernière discipline, c'était la trompette (parce que je suis trompettiste). J'ai pu transmettre la musique avec toujours le même esprit : la passion. Les élèves étaient pour moi toujours formidables.

J'ai trouvé une nette différence entre l'élève que je rencontrais le soir dans les cours du soir et l'élève-comédien : ce n'était pas assez profond... Alors que le comédien, il comprenait plus que seulement le physique. C'était très intéressant pour moi. Je pense qu'il y a eu des résultats. C'est toujours pareil : pas pour tout le monde. Il y en a toujours qui captent facilement : certains qui réussissent et d'autres qui ne réussissent pas.

Il y a aussi la préparation avant de monter sur scène : pour se calmer. J'avais dans le taï-chi, une série de mouvements : j'ai pu les réduire pour pouvoir les utiliser dans un tout petit endroit, comme par exemple une loge. Et là, le comédien, avec les gestes, il peut se calmer.

J'ai remarqué qu'avec l'élève comédien, la première année est la plus intéressante pour moi : parce que l'élève qui arrive dans une école, il est intéressé par tout, il veut capter au maximum. Après, en deuxième année, c'est déjà son travail dans la comédie : c'est axé là-dessus. Et en troisième année, c'est difficile d'ajouter un cours d'autre chose, parce que souvent, il a compris. Il ne faut pas oublier que l'élève qui vient au TNS, ce n'est pas un débutant : il a déjà un bon bagage.

Normalement, la première année c'était tous les matins. Bon, quelquefois c'était un petit peu un réveil, un petit moment pour les mettre dans l'ambiance pour la journée... Mais je comprenais, je comprenais ! C'est quand même des élèves qui passent des soirées assez longues, qui sont à des pièces, avec des discussions (comme ils ont des contacts avec des comédiens professionnels), etc. Donc le matin... Mais bon, j'étais là pour ça... Et j'étais content quand ils sortaient de mon cours et qu'ils étaient bien.

Ça intéressait l'élève d'avoir un professeur sur place. J'avais remarqué ça, parce que les autres ne faisaient que passer. J'étais toujours là. Au début, j'étais le copain, puis après j'étais le papa, le papi ! Comme il y en a qui viennent de loin quand même, donc le côté familial... Pour moi, le plus dur, ça a été d'arrêter. Mais je suis revenu plusieurs fois ! J'ai dit trois fois au revoir à la maison !

Le tir à l'arc pour moi, c'est le tir à l'arc zen : le tir à l'arc japonais. On parlait beaucoup de la concentration : non pas de la cible, non pas chercher le résultat, le résultat doit apparaître. Il y a le travail et, quand on commence à avoir le plaisir du travail, on a forcément un résultat. Si moi j'ai réussi un petit peu c'est grâce à ça aussi : j'ai toujours travaillé sur moi-même, je ne m'occupais pas des autres. J'ai aussi suivi une formation aux arts-déco à Strasbourg : une formation de modelage. Ça m'a permis de travailler avec les scénos. Là encore, c'est une concentration avant d'agir, une bonne préparation. Tout est dans la bonne préparation.

Si j'ai toujours un conseil à donner aux élèves c'est d'aimer travailler, aimer la répétition, aimer répéter les gestes. Moi-même, j'avais un maître japonais qui m'a apporté énormément. Il me montrait quelque chose et il me disait : « Faites cent-mille fois ». Souvent, je le disais aux élèves (ça m'avait marqué aussi) : « Faites le cent mille fois et après je reviens » ! Cette répétition, cette patience de répéter quelque chose. Nous, on est des gens un petit peu trop pressés... À peine commencé, on veut déjà avoir le résultat !

La trompette aussi. L'embouchure. Il y a des règles comme ça : « Pour monter, il faut descendre, pour descendre il faut monter ». Ce que l'on connaît dans le chant aussi. Et que, « ça part toujours du centre », de la ceinture. J'ai eu moi-même des preuves : quand j'ai eu des résultats au tir à l'arc, c'est un peu grâce à ça. C'est des petites choses qui nous montrent que c'est le vrai chemin.

Moi, je suis un gamin timide. Donc j'avais un frère qui avait douze ans de plus que moi et lui il m'avait parlé d'un art martial pour les faibles : et ça m'avait attiré. Et c'est avec ce travail-là que j'ai compris... Et j'avais tellement envie de travailler que j'ai eu des résultats. Et j'ai toujours pensé que ça, ça pouvait servir à d'autres élèves. D'avoir envie est la première chose. Mais l'élève qui vient ici a vraiment envie. Alors c'est déjà gagné. Et celui qui est conscient qu'il n'a que trois ans et que l'on met à sa disposition des profs de haut niveau dans tous les domaines, s'il est un peu bien dans sa tête, c'est là qu'il profite un maximum. Parce qu'après, quand il sort... Après s'il veut prendre des cours, c'est très cher et pas comme ici...

Ce contact du TNS, pour moi, c'était une révolution, un changement dans ma vie : ce n'est pas du tout à comparer avec monsieur tout le monde qui vient le soir, comme ça, qui travaille et qui veut faire du sport et qui ne voit que le geste physique. Alors que l'on peut faire un geste physique en ajoutant, le souffle, un son. Monsieur tout le monde il est gêné ; alors que le comédien, il n'attend que ça. C'est presque son milieu ; de faire quelque chose de plus que le geste. Donc on a fait aussi des petits essais comme par exemple dans le geste ajouter des paroles. Quelques scènes de combat aussi. Il y avait parfois des liens avec les intervenants de l'après-midi. C'est souvent les intervenants qui me demandaient : ils savaient que j'étais là donc ils intercalaient des petites scènes.

J'essaye de transmettre ça même dehors, dans les cours des établissements de sport, de judo ; mais c'est complètement devenu sportif. On a presque enlevé tout ce qui est le côté moral, mental. Quand c'est devenu sport olympique... On fait tout pour avoir des champions. Mais en aikido, il n'y a pas de compétition, donc on peut toujours respecter la tenue et tout : j'ai essayé de transmettre ça. Les valeurs, la tenue, le dojo correct. Parce qu'après c'est difficile de revenir en arrière, quand une fois c'est instauré...

DEUXIÈME ENTRETIEN

Vendredi 20 mars, TNS, Strasbourg

Durée : 1h

Quand on s'est rencontré la première fois, vous me disiez à propos de votre présence dans l'école : « J'étais toujours là ». Vous faisiez partie des (peu nombreux) « professeurs permanents » de cette école ? Qu'est-ce que ça changeait dans votre rapport avec les élèves ?

C'est quelque chose d'important, de plus humain. Comme c'est des élèves qui viennent un peu de partout, qui sont loin de leur famille... Moi, j'étais présent tous les jours. En plus ce lieu (le dojo), ça leur donnait un contact autre que seulement le travail. Ça aussi je l'ai senti. Et je travaillais avec des personnes individuellement quelquefois. On respirait, on parlait un peu d'autre chose que du théâtre. D'après ce qu'on entend d'anciens élèves, ils ont gardé de bons souvenirs de ça. Actuellement, il y a un des élèves qui travaille sur un Molière, Bruno Ricci, qui était du groupe 26, il m'a tout le temps contacté, il ne m'a jamais oublié. C'est la plus belle chose pour un prof, d'avoir des élèves comme ça qui vous remercient : j'ai pu apporter quelque chose dans leur travail.

Moi-même j'étais toujours surpris parce que personnellement, je ne connaissais pas du tout le théâtre. Bien sûr, je voyais ce que c'était qu'un comédien qui doit rayonner quelque chose, qui doit transmettre quelque chose, mais que le fait que ce que je transmettais pouvait leur apporter à ce point-là, c'était à chaque fois une bonne surprise.

Le plus difficile, c'était les matinées pour l'élève-comédien. Comme ici c'est aussi un théâtre de professionnels, alors souvent les nuits sont assez longues.

Ou courtes...

Oui, courtes ! Longues de travail et courtes pour récupérer : alors comme les cours techniques c'était le matin... On y est quand même arrivé. J'ai toujours pu donner le maximum la première année. Ils viennent et ils sont tellement contents d'être là : ils prennent, ils prennent, ils prennent. En deuxième année, ça commence un petit peu à réfléchir pour l'avenir. En troisième année, ils sont souvent pris déjà par des spectacles. Alors il faut vraiment leur donner le maximum la première année.

Il y a eu une époque où vous enseigniez vraiment tous les matins ? Les élèves avaient cours technique tous les matins ?

Oui, c'était souvent combiné avec le chant, la danse et l'escrime : on travaillait par demi-groupe. Comme ce dojo n'est pas très grand, on ne pouvait pas prendre tout le monde. On prenait six personnes à chaque fois : ça marchait très bien. Je m'entendais très bien avec les autres professeurs. Au début il y avait même un peu de cascades. Quelquefois un metteur en scène avait une bagarre ou quelque chose, alors je pouvais intervenir. J'étais plus jeune, moi-même je participais quelquefois.

Est-ce qu'au fil des années la place de votre enseignement dans la formation s'est modifiée ? Le temps consacré aux disciplines non-théâtrales s'est plutôt réduit...

En ce moment, il n'y a rien du tout ! J'étais un peu déçu quand j'entendais Marc Proulx me dire ça : en ce moment, il n'y a pas de cours technique... Heureusement, je n'ai pas connu ça... C'était des cours réguliers, tous les jours, le matin ; puis à midi les cours de trompette. J'étais là le matin jusqu'à 13h30-14h et ça fonctionnait. Comme c'était au début, les élèves n'étaient pas si nombreux : on avait un peu

de mal le matin et ce n'était pas très corporel. Alors que ces dernières générations, les jeunes sont plus physiques !

Si ça ça diminue, ce n'est peut-être pas bon pour le comédien. Il doit quand même (je pense) avoir une maîtrise corporelle. Aussi le déplacement sur un plateau... La seule chose que je comprenais c'est que le comédien il doit faire sentir quelque chose : ce n'est pas seulement une parole, le texte.

À un moment donné, je faisais partie du jury et j'étais assez content parce que je voyais des gens un peu scolaires. On voyait nettement la différence entre celui qui avait appris des textes et qui les avait répétés et celui qui savait déjà un petit peu... C'est quand même une école supérieure donc les élèves sont déjà des comédiens, ils ont déjà des bonnes bases. C'est ça qui est formidable, et je pense que c'est aussi pour ça qu'ils sont tellement à l'affût de tout.

J'avais moi-même pratiqué énormément de choses. J'aimais apprendre et j'ai essayé de leur transmettre ça : aimer apprendre et ne pas chercher le résultat. Le résultat doit apparaître à force de travailler. Si on cherche trop, on ne trouve pas : on est trop pressés. J'ai appris ça par les asiatiques, ils ont cet avantage de patience, de calme et si ça ne marche pas tout de suite, ça ne fait rien, il faut continuer. Le tir à l'arc aussi : s'il y a une mauvaise flèche il ne faut pas se faire de souci, on apprend. C'est le côté philosophique très important qui m'a toujours aidé.

Quand vous avez participé au concours, vous aviez un regard particulier ?

Oui, sur le corporel. Et puis je voyais aussi celui qui surjoue, qui commence à crier : ça c'était facile à éliminer. Mais vers la fin je ne pouvais plus rien dire. Là, c'est très difficile... Même pour les professionnels, ça fait mal quelquefois d'enlever des gens.

Et sur le plan corporel, qu'est-ce que vous regardiez ?

Que le geste est sincère, n'est pas faux. C'est ce que je ressens quand j'ai un adversaire en judo. Il y a des lumières, on apprend à capter le corps. Le corps de celui qu'on voit parle. Il y a des lumières, et des erreurs, (*tchac*), ça ne pardonne pas, des réactions. Pour le comédien, c'est pareil.

Et l'histoire du tai-chi, c'est aussi le ralenti qui permet d'améliorer le geste. Faire des mouvements lents pour après les faire rapidement, sinon on risque d'être à côté. La précision du geste c'est ça aussi qu'on aime bien, qu'on capte.

Au fil des années, est-ce que vous aviez déterminé un ordre : par exemple on commence par le tai-chi, etc., ou est-ce que ça se faisait au fil de l'année ?

Je n'ai jamais pu faire un programme. Il y en a un grosso modo, mais après, c'est toujours selon ce que je ressens sur le tatami. La trompette aussi je l'enseignais d'une façon un peu particulière. J'enseignais ça sur le tatami comme si c'était le sabre. Je faisais saluer la trompette, je faisais toucher la trompette comme un matériel avant de vouloir jouer : des choses comme ça.

Au tir à l'arc, on utilisait le principe de « il faut d'abord mériter les choses » : donc avant de toucher l'arc, il faut d'abord le geste. Après, tu as le droit de prendre l'arc ; et la flèche, c'est la dernière des choses. Alors que celui qui veut apprendre veut tout de suite tirer. Mais ça, j'ai seulement pu l'enseigner au TNS ; parce que dehors, dans les clubs, c'est impossible, les gens ne comprennent pas. Ils ne voient pas le rapport, ils veulent tout de suite tirer.

En aikido, c'est pareil, en judo pareil : ils veulent tout de suite projeter l'autre. Ils ne comprennent pas qu'il faut tout répéter. Il y en a beaucoup qui veulent faire du judo pour apprendre à se défendre : ils croient qu'on apprend un truc et qu'après ils savent se défendre, alors qu'il faut des années et des années de pratique pour avoir le réflexe.

J'ai eu beaucoup de chance d'avoir des grands maîtres japonais. Ils ne sont plus là maintenant, mais ils donnaient de la patience. Ils avaient l'envie de former des professeurs : c'était le démarrage (à l'époque, c'était le début du judo, l'aïkido aussi et le tir à l'arc, surtout dans la région). Donc ça m'a permis vraiment d'avoir les étapes. C'était tout à fait dans mon esprit.

Face aux élèves comédiens, quels étaient vos objectifs pédagogiques ?

Je ne cherchais pas. Je donnais et puis c'était plutôt à l'élève... Je ne pouvais pas imposer quelque chose. Il y en a aussi avec qui ça ne marchait pas : ils n'apprenaient pas. Mais même s'il y en a que quelques-uns... Nous, imposer, on est toujours contre, ça c'était dans l'armée. Mais c'était vraiment des élèves magnifiques : l'élève-comédien c'est unique.

Qu'est-ce qui changeait par rapport à vos élèves en-dehors du TNS ?

L'envie de savoir. Je pense qu'ils avaient toujours dans l'esprit que ça pouvait leur servir pour une pièce : la trompette, quelques sonneries, le tir à l'arc aussi, le taï-chi bien sûr. J'avais transformé des choses : pour le taï-chi j'avais fait un taï-chi que j'appelais « taï-chi compact », qui était pratiquement sur place, pour faire dans une loge où il y a pas beaucoup d'espace. Je sais qu'il y en a qui le pratiquaient.

Le tir à l'arc, c'est autre chose, il faut aller dans des clubs. Mais là aussi, il y en a qui ont continué ; l'aïkido aussi. Mais on peut très bien, comme comédien, travailler seul. Ça aussi je leur apprenais, pas toujours avec un partenaire. Le taï-chi c'est ça un petit peu ; alors que l'aïkido et tout ça il faut toujours un partenaire. C'était des moments magnifiques...

Dans la plupart des disciplines que vous avez pratiquées et que vous enseigniez au TNS, il y a souvent des rituels : est-ce que vous pouvez m'en parler et qu'est-ce que ça a apporté aux comédiens ?

C'est très important. J'ai senti que ça les intéressait. Ils étaient quelquefois surpris que je leur demande de saluer la trompette (comme le sabre) et le contact du matériel. Il faut regarder si l'instrument fonctionne : si les pistons fonctionnent bien, s'il n'y a pas d'huile qui manque. Tout ça pour que tout soit parfait. Si l'on se rend compte en plein concert que les pistons ne marchent pas, alors, c'est la catastrophe. Les petits détails comme ça, ça les intéressait énormément ; le salut aussi.

Dans les clubs dehors, je suis souvent déçu des photos dans le journal : leur tenue, ça baisse. Les comédiens étaient très intéressés par des petites choses comme ça. Dehors, j'ai du mal. Les professeurs disent : « On leur dit, on leur parle, mais ils le font pas ... ». En judo, quand on voit les photos actuelles, il y a des judokas, il leur manque juste la cigarette !

Au début, quand j'ai commencé, il y avait le même esprit, mais dès que c'est devenu sport olympique, on ne voulait que des champions : on s'en foutait du reste. C'est encore tout juste s'ils se saluent (le respect), mais sinon... En aïkido, on reste encore un petit peu dans ces choses-là. J'y tiens beaucoup. Si on m'invite dans des clubs, c'est la première chose que je regarde : comment ils nouent la ceinture, comment est le kimono. C'est important. Et pour le comédien aussi.

Ce qui m'intéressait moi dans tous ces arts martiaux, c'était aussi le côté respect, cérémonial, et là, j'ai pu transmettre ; alors que dehors, j'ai du mal. Dans les clubs j'ai toujours réussi à placer les sandalettes, tout ça. On rentre dans un dojo, on doit sentir quelque chose. Là, Marc tient bien le dojo, il est bien entretenu.

Il y a aussi un grand respect de son propre corps dans toutes ces disciplines ?

Oui, le respect, bien se préparer pour tout. Pour revenir au comédien (et la scène) : prendre contact du lieu, se promener dedans, humer. C'est tout ça la préparation. Tout ce travail de la psychologie, du mental. Difficile, tout le monde n'y arrive pas.

Le sport, c'est un petit peu pareil. Quand j'étais dans l'équipe de France pour les jeux, tout à coup, quand vous êtes sélectionné, il y a un médecin qui s'occupe de vous : un masseur. Des gens que vous ne voyez pas toute l'année. Tout à coup, ces gens-là veulent vous améliorer : ils sont payés pour. Alors là, il faut rester cool. Beaucoup de jeunes sont démolis par ça.

Apprendre à se connaître aussi. En sport, c'était aussi l'alimentation qui jouait beaucoup. Comme on avait des compétitions qui durent toute une journée, vous ne pouvez pas vous permettre à midi de faire un grand repas : il faut être en forme. Pour le comédien je ne sais pas, mais je pense que ça peut aussi être valable, pour avant de jouer.

Tout au long de ces années d'enseignement, vous avez dû vous confronter plus d'une fois à des élèves se demandant « à quoi ça sert » : que leur répondiez-vous ?

Non, ils ne le disent pas. Je n'ai jamais rencontré ça. C'est très bien parce qu'on ne peut pas aider ces élèves-là. Une question comme ça c'est difficile. Si on dit quelque chose, ça ne marche pas, parce que ce n'est pas des remèdes, ce n'est pas des trucs, ce n'est pas une pilule, de dire « il faut que tu fasses ça ». De toute façon, il ne le fera pas. Celui qui n'a pas senti, peut-être il y viendra de lui-même, mais je ne sais pas. De toute façon ici tous les profs donnent le maxi et puis à eux de voir. Quelquefois ça n'agit pas tout de suite : ça prend plus tard.

Dans les disciplines que vous enseigniez, il y a un vrai rapport au partenaire qui se perd parfois sur le plateau...

Oui, c'est très important ce côté partenaire. Je dis : le plus difficile, c'est d'être un bon partenaire. Il faut s'adapter, il ne faut pas être trop bon, ne pas anticiper les choses, il ne faut pas tomber d'avance pour rendre service. Il ne faut pas résister à mort pour montrer qu'on est plus fort : des choses comme ça.

Avec le partenaire, il y a le contact. C'est le côté physique : on sent quand l'autre résiste. Je comparais toujours avec quand j'étais plus jeune, quand j'allais dans les bals danser avec des partenaires : quelquefois on sent ça. On trouve la même chose dans la pratique de l'aïkido. C'est ça qui est intéressant en aïkido : on doit être le méchant quand on attaque et dès qu'on subit on doit accepter, parce que si on résiste ça casse. On est tout le temps avec cet échange, être méchant et être bon et ça alterne comme ça. Et rien que ça, ça donne une confiance, une assise du positif et négatif, on revient sur le Yin et le Yang qu'on trouve partout dans ces pratiques.

À travers votre enseignement, vous transmettiez aussi une forme de discipline ?

Il y avait toujours un début et une fin avec un retour au calme. Et en général, on utilise un salut pour commencer. C'est très important. Et comme toujours, le professeur doit toujours être à l'écoute de la demande de l'élève (s'il est fatigué, etc.). Je respectais toujours l'élève-comédien parce que je suis toujours en admiration devant ce qu'ils savent quand ils arrivent.

Certains élèves ont des fragilités physiques (qu'elles soient constitutives ou liées à une blessure momentanée) : comment preniez-vous en compte cet élément dans votre enseignement ?

Oui, au début il y en avait je me rappelle très bien. Ils me racontaient qu'ils se cachaient toujours derrière la colonne quand je faisais leur cours. Pour certains ce n'était pas facile, mais j'étais là pour ça. Je faisais des cours particuliers pour certains : on les prenait à part.

Les dernières années, physiquement, ça allait beaucoup mieux. La plupart pratiquaient déjà quelque chose de physique. Actuellement, les jeunes savent très bien qu'il faut bouger, que ce n'est pas seulement la tête.

Mais souvent c'est la fatigue, le manque de sommeil, c'était ça la grande difficulté. J'étais souvent là pour réveiller. C'était moins intéressant pour moi mais il fallait le faire.

Moi je sortais d'une usine, il fallait pointer le matin, c'était comme une prison pour moi. Alors tout à coup, j'arrive au TNS, on pouvait sortir, je ne pouvais pas le croire ! C'était pour moi une libération.

Il y a eu une époque où vous avez collaboré avec Marc, il y a eu une transmission de pratique (et du dojo) ?

Oui, au début quand Marc [Proulx] venait comme intervenant pour le masque, j'avais déjà senti ce besoin corporel. Le peu de contact que j'ai eu avec lui, j'ai tout de suite senti quelqu'un qui capte ce que moi je faisais. C'est la plus belle chose. Il a bien appris, il a assimilé beaucoup de choses. Je suis content qu'il continue.

Il reprend le dojo...

Oui. C'est dommage, il mériterait des élèves... C'est ça que je ne comprends pas.

Vous, vous n'avez pas été trop affecté par les changements de direction ?

Non. J'ai toujours pu tenir, comme si c'était quelque chose de sacré qu'on ne touche pas.

Et il y avait des ambiances différentes en fonction des directions et des époques ?

Je n'ai pas vraiment senti. Il n'y avait pas trop de changements dans les responsables d'école. Dominique Lecoyer, ça fait des années... Elle a subi des changements, elle a pu le sentir beaucoup plus que moi. Pour moi, c'était juste la présence des élèves qui changeait. Heureusement que je n'ai pas subi ce qu'il se passe actuellement parce c'est dommage... Je pense que ça va se refaire.

À la fin, j'ai vu que vous enseigniez quelque chose qui s'appelle « énergie par le souffle »...

Oui, c'est un peu tout : aikido, tir à l'arc. J'ai remarqué ça personnellement. Pour le comédien dans la parole, le souffle c'est envoyer. Et pour la trompette, si ça ne traverse pas... Mais quand même, rester soi-même. Ce n'est pas me vider, c'est cette énergie qui permet que ça monte dans l'aigu. Ça ne sort pas de moi, c'est moi-même. C'est comme la différence entre parler fort et crier.

Et quelle tenue portaient les élèves ?

Au début, c'était des kimonos. Mais après ça compliquait un petit peu de se changer tout le temps. On a réduit : c'était jogging et pieds nus sur le tatami.

« On m'a dit que je n'avais pas le droit de faire du théâtre... » - entretien avec Daniel Larrieu

« Je n'ai pas de formation » me déclare Daniel Larrieu avant de s'empresser de préciser : « C'est exagéré de dire ça [mais] je suis issu d'une génération où tu dansais dans les cours et très vite tu travaillais dans les compagnies (parce qu'il n'y avait pas énormément de garçons) ». En effet, pas de grandes écoles dans son parcours de formation : il suit des stages, des cours, fait surtout des rencontres et monte à Paris¹⁰⁶. Il gagne le concours chorégraphique de Bagnolet en 1982, travaille avec Régine Chopinot, Philippe Decouflé... Son CV est long et très fourni.

La génération dont il parle, c'est celle des années 1980 : il revendique vivement cet héritage qui transparaît à la fois dans son parcours (« La formation, tu l'as fait sur le tas, en rencontrant des gens »), ses engagements (notamment pour la reconnaissance et l'organisation institutionnelle de la danse contemporaine¹⁰⁷) et son état d'esprit. L'enseignement prend très vite une place dans sa carrière. « Il n'y avait pas de réglementation à ce niveau-là : j'ai causé, chanté, dansé, bricolé et donné mes premiers cours de danse¹⁰⁸ ». En tant que chorégraphe, il n'a cessé de rechercher une forme de « renouvellement de la syntaxe chorégraphique¹⁰⁹ » notamment à travers le dialogue avec les écritures (musicales, poétiques, etc.). En 2012, Gloria Paris lui propose d'être seul en scène pour incarner *Divine* d'après le roman de Jean Genet *Notre-Dame-des-Fleurs* : première expérience où il se dit « acteur-danseur ». En parallèle, il participe, en tant que chorégraphe, à plusieurs projets de théâtre aux côtés notamment de Jacques Vincey et de Guillaume Vincent.

C'est à l'ENSATT que la rencontre avec le théâtre se prolonge et s'intensifie. Deux ans de suite, il intervient auprès des élèves de la section scénographie puis, il donne un stage aux élèves acteurs. En 2014, Simone Amouyal (chargée de mission artistique et pédagogique), lui propose de prendre la direction d'un des trois ateliers-spectacles de la promotion 74. Cinq semaines de répétition avec la promotion au complet et dix représentations : il accepte le défi avec joie et crée *Nuits* en février 2015.

J'assiste à deux sessions de répétitions pendant lesquelles j'interroge le chorégraphe. Je lui propose de poursuivre le dialogue : quelques jours après les représentations, je retrouve Daniel Larrieu à Paris pour un entretien.

Samedi 21 mars 2015, café dans le IXe, Paris

Durée : 1h40

(En répétition avec les acteurs, il blague sur la demande qui lui a été faite par la direction de l'ENSATT de « ne pas faire de théâtre ». Je l'interroge là-dessus.)

« On m'a dit que je n'avais pas le droit de faire du théâtre... »

Parce que je n'avais pas le droit de prendre de texte ! Je n'avais pas le droit d'avoir une trame narrative. Thierry Pariente m'a dit : « Il y a trois projets. C'est le projet le plus libre. Tu n'es pas obligé de faire du théâtre », (c'était même déconseillé), « parce qu'après, il y avait Anne-Laure Liégeois avec les écritures dramatiques... ». Donc je n'allais pas utiliser des écritures dramatiques.

Il fallait que ce soit une fête de fin d'année, mais pas un truc potache (quelque chose que j'aime beaucoup). Il ne fallait pas que ce soit du théâtre, mais j'ai compris que je pouvais en faire... Et puis, je n'étais vraiment pas persuadé qu'il fallait danser. Je n'ai pas pensé le projet comme ça. J'ai pensé le

¹⁰⁶ Pour plus de précisions sur la carrière du chorégraphe voir Daniel Larrieu, *Daniel Larrieu, Mémento 1982-2012*, Actes Sud (Beaux-arts, Hors collection), Astrakan, Paris, 2014.

¹⁰⁷ Il a notamment été administrateur délégué à la danse à la SACD pendant deux mandats de trois ans.

¹⁰⁸ Daniel Larrieu, « Entretien Daniel Larrieu / Irène Filiberti », in *Daniel Larrieu, Mémento 1982-2012, op. cit.*, p. 259.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 261.

projet en triptyque : je savais que je voulais une première partie avec la servante¹¹⁰, une deuxième qui soit plus open sur des tas de choses, et je leur ai dit : « On va danser dix minutes pour la troisième partie, pour faire un truc dansé ». Mais je ne pensais pas du tout aller là, vraiment pas.

Je me disais : « Cinq semaines, je ne vais jamais m'en sortir ! Je fais des pièces en deux mois... ». Pour moi, c'était très court ! Mais ce qui était bizarre, c'était l'énergie de ces gens : de cette bande-là, de ces quatorze tout à coup... Ce n'était pas facile : il y a des gens pour qui ce n'était vraiment pas facile ! Mais le fait de faire des appels d'offre sur des contenus autour de *Nuits*, de travailler sur ce premier acte dans la salle, sur ces chants, d'écouter aussi beaucoup les gens et de pouvoir attraper le fil qui m'intéresse par rapport à des propositions qu'ils font à la Pina [Bausch], alors là, c'est facile à faire, c'est super ! Ça s'est vraiment passé entre nous de manière très mystérieuse.

Des acteurs enthousiastes

Dans le travail aujourd'hui (justement par rapport à la formation), les danseurs te demandent de te justifier dans plein de choses. La génération nouvelle sort des écoles : elle va te dire : « Pourquoi tu mets ton coude comme ça ? Ta mâchoire comme ça ? ». Tout le temps tu dois te justifier, face à des gens qui sont hyper compétents, mais tu justifies tout. Et ce n'est pas forcément un endroit agréable.

Du coup, le fait de pouvoir... que les gens soient heureux de travailler avec toi, c'était nouveau pour moi ! Peut-être ça les ferait chier les gens qui font de la danse, tu vois, de faire des trucs au sol pendant une heure... Mais là, ils avaient l'air contents de faire ça ! Alors ça ouvre des champs...

Je trouvais ça très beau de faire le training chanté avec eux... On va à un autre endroit. Et encore, je ne suis pas très à l'aise sur la voix parlée. Je suis par contre très à l'aise avec la sensation que j'ai des gens. Je ne suis pas à l'aise avec les mots qu'il faut employer, parce que je ne sais pas pourquoi il faut qu'on parle aux acteurs, mais par contre je peux être très fort dans le ressenti. Je sais quand quelqu'un est vibrant ou pas : donc à partir de là, on était partis !

Des acteurs entraînés

C'était intéressant pour moi aussi de rester dans une ambition... ce que j'ai appelé dans le texte « les apprentissages » : même pour moi. Ce que tu ne peux pas faire quand t'es en prod' : c'est très difficile de maintenir ça en prod', parce que les gens veulent être dirigés... Là, ils sont encore en formation, donc ça va.

Ce qui est génial avec eux, c'est leurs compétences ! Tu vois, le plaisir qu'ils avaient à chanter, c'était merveilleux ! Il y a eu un travail de prépa' vocale tous les soirs, ainsi qu'un travail de gym, quelles que soient les conditions dans lesquelles on arrivait. C'est bien qu'on arrive à ça avec les jeunes acteurs ! Parce que t'en as beaucoup... Dans tout mon temps de travail... avec Valère Novarina, avec Jean-Claude Fall, avec Olivier Py, Claude Buchvald, avec des metteurs en scène de théâtre, avec Jacques Vincey, avec.... Et sur *La Bohème* aux Bouffes du Nord, avec Guillaume Vincent. Sur tous les gens que j'ai vus sur le plateau, je pense que j'ai dû voir quatre personnes en jogging sur toutes ces années, qui venaient avant et qui travaillaient avant. C'est tout. Parce que ce n'est pas courant dans la logique des gens. Ils ont honte au théâtre de ça.

Alors je n'ai pas trop vu l'école de Rennes : les furieux qui font quatre heures de gym avant et qui s'énervent en transpirant... Ça, c'est aussi l'autre côté, l'autre excès... C'est-à-dire la preuve par la transpiration. Autant ne rien faire. Ce n'est pas mal parce que les gens ne se blessent pas au plateau, mais ça n'amène pas nécessairement une conscience de là où ça va. C'est un peu effectif, endurant.

¹¹⁰ Il fait référence à la lampe posée sur un long pied qui reste allumée quand le théâtre est plongé dans le noir. La première partie de *Nuits* était conçue comme une rêverie sur le lieu qu'est le théâtre à partir de cet objet, riche de connotations et d'images.

Une bande

Ce que j'ai beaucoup aimé avec eux, c'est qu'il y a une sorte de frisson collectif avec ces gens. Ça faisait longtemps que je n'avais pas senti cette idée de bande... Et ça reste encore très fort chez moi. J'ai fait le calcul idiot de dire : ça coûte combien de prendre quatorze personnes pendant un an, de les payer deux-mille balles (les charges sociales, etc.)... Il faudrait huit millions de francs pour dix ans. Mais c'est génial ! Tu prends une bande, tu testes : on se donne deux ans, deux ans et demi et puis on choisit d'ici deux ans et demi qui a envie de faire autre chose... Je lis Copeau en ce moment. Il parle très bien de cette sensation... Il n'en parle pas comme ça, parce qu'il ne sait pas le définir, c'est trop ancien : mais l'autorité du groupe, c'est-à-dire l'autorité de cette constitution de bande, qui produit une unité. Je postulerais volontiers à un endroit avec tous ces gens-là. Et après, tu programmes que les choses dans lesquelles ils sont. Enfin, tu fais tout à l'envers !

La danse comme principe de réjouissance

Là où je les ai trouvés admirables, c'est sur la partie dansée. Moi, j'étais parti vraiment pour travailler au théâtre, parce que j'ai plutôt envie de continuer à travailler au théâtre et à un moment donné, eux me renvoyaient un travail merveilleux sur la danse que moi j'ai abandonné depuis longtemps en termes de principe de réjouissance. Je pense qu'ils étaient très fiers de danser ça. Moi j'étais très content de leur dire : « Oui la danse commence, parce que vous êtes débutants et que vous assumez ça ». Moi j'ai fait cette expérience de l'acteur qui commence à jouer et j'ai trouvé ça vertigineux. Alors j'ai dit : c'est un deal entre nous. Je vous considère comme des danseurs, parce que vous osez me considérer comme un metteur en scène. À partir de là, les choses peuvent advenir.

Bref, j'ai senti qu'on avait vraiment échangé, mais dans le vrai sens : échangé de place, échangé de rôle. Et ça, c'était super. Je n'ai pas caché ça. C'était beau, on était content, c'est tout.

Le vocabulaire du théâtre

La seule chose, c'est que je n'ai pas le vocabulaire du théâtre. J'ai un peu travaillé avec plein de metteurs en scène, mais je ne comprends pas ce que les metteurs en scène demandent aux acteurs en général. Parce qu'on parle de personnage, d'approche psychologique, éventuellement d'approche spatiale, mais c'est dans la tête du metteur en scène... Et ce n'est pas nécessairement le jeu d'acteur qui donne l'approche spatiale... Tout le monde est d'accord pour que ce soit trouble. Parce que dès que quelqu'un est fatigué, il va entretenir avec le metteur en scène une relation de questions, on ne va pas s'en sortir tout l'après-midi et on s'endort. J'ai l'impression que c'est plus concret pour l'acteur : alors j'ai essayé de rester concret vis-à-vis d'eux.

Chanter et danser, jouer et bouger

Par rapport au travail avec les acteurs, ce que j'ai adoré, c'est faire un truc que je n'avais jamais pu faire avant : c'est-à-dire que moi, je me suis mis dans des situations bordéliques, de chanter et danser en même temps, ou jouer et bouger en même temps. Il n'y a que moi qui suis obsédé au point de passer trois mois pour que ça marche. Et je n'avais pas beaucoup eu d'occasions de partager ça avec des gens. Là, ce qui était génial, c'est je leur ai dit : « Allez, on y va ! » Anna, par exemple, elle a fait un truc génial avec le chien ! Elle parlait et elle signait en même temps.

Et juste pour une petite scène comme ça d'une minute, on a dû passer deux jours avec le chien, avec les mots... Elle a bossé comme une folle à côté. Mais par contre, le résultat... J'ai une

satisfaction immense avec ces petites choses ! Sur la deuxième partie, on avait plein de microformes que moi j'ai trouvées très sophistiquées et galères à faire. La femme qui a la jambe en or, on a mis du temps à trouver le truc ! Et je peux admettre que les gens du théâtre trouvent ça inintéressant, en disant : « Oui, mais n'on entend pas le texte, on ne comprend pas ce qui est dit... ». Mais je m'en fous. Je pense que ça ouvre une voie que je voulais commencer depuis longtemps et ça me rassure, parce que je sais que je voulais y aller. Comment je m'entoure pour faire ce genre de travail, c'est particulier... Mais on verra.

« C'est déjà de la danse »

Par exemple, quand je leur demande aux filles au début d'apparaître et de disparaître sans que l'on voie les appuis : pour moi, c'est déjà de la danse. Je vais les aider pour qu'elles trouvent leurs appuis, pour que ce soit super glissant, super beau.

Sur la partie pure de danse de la dernière partie, les techniques de composition, c'est des techniques pures de... pas tant de délégation, mais de réappropriation du corps. Parce qu'il y a énormément de choses pour lesquelles j'ai été derrière eux, en corrigeant les solos, pour essayer de les aider à clarifier les choses qu'ils ont faites. Là, le travail du chorégraphe est plus le travail d'atelier du peintre, c'est-à-dire que tu vas prendre les mouvements de quelqu'un et tu vas l'aider à le transfigurer dans l'espace.

Donc il y a un accompagnement qui est lié aux individus et l'accompagnement du groupe entier sur la structure de l'œuvre de la danse. Et ça ce n'est pas inné ! La chose la plus difficile, c'est la partie à quatorze : quand ils marchent tous en cercle. Alors que franchement, ce n'est pas très intéressant à voir ! Quand ils marchent en se tenant en faisant le grand «tournicoton» : c'est ça la partie la plus difficile de la pièce. Ce n'est pas autre chose, pas des histoires techniques de... Ça ne se voit pas. J'aurais pu les aider avec la musique, mais j'ai décidé de ne pas le faire. Ce n'est pas tant pour résoudre, mais je trouvais intéressant que... Ça a marché deux fois sur les douze représentations, où c'était vraiment cadré, super.

Ça c'est quand la danse elle est là, ça concerne le groupe plus qu'individuellement. Au théâtre, à part le chœur antique (où tu rejoins Copeau), les gens sont individuels. Donc tu as ta spirale dramatique, lyrique, de personnage... Mais l'autre, il te répond, tu te prends un vent... Tu sors, tu reviens au IVe acte pour faire ton monologue... Mais il n'y a aucun moment où tu es en relation forte avec du monde, avec l'idée d'un élan collectif. Ou bien je connais mal le théâtre, mais ce n'est quand même pas trop écrit comme ça.

Humilité

J'acceptais d'être humble à mon endroit. Je sais faire des choses, mais je ne sais pas tout faire. Peut-être que ça c'était intéressant pour eux, parce qu'on a construit ensemble. Même si je défends la signature de la pièce.

Échauffement collectif

Bizarrement, c'est peut-être un travail individuel pour moi. Prendre un temps en dehors de la pièce, tous les jours, pour passer du temps avec toi. Ça veut dire te reconnecter avec toi. Je suis persuadé que ce qui manque actuellement, c'est des reconnections de la personne à la personne. Ce n'est pas tellement le fait de... On est tout le temps dans un désir de l'autre.

Tu passes une heure, c'est comme faire un *reset*, c'est comme manger. Tu précises le geste et quand tu te mets debout, tu peux partir au travail. Parce que comme tu t'es un peu habitué toi, tu peux avoir l'idée de oui ou non, je vais faire ça ou je ne vais pas le faire, j'ai l'élan d'aller vers ou pas... Ça éclaircit beaucoup !

Mais je suis épaté : parce que cinq semaines, une heure trente de cours, plus trente minutes de vocal... Deux heures par jour... Sur cinq semaines, ça ne fait pas beaucoup de temps ! Et le travail s'est fait tout seul !

Être un chorégraphe confirmé et un jeune metteur en scène en même temps

Il y a un pouvoir des metteurs en scène, pas une créativité, mais un pouvoir. C'est différent. Mais tu trouves ça aussi en danse. Je pense qu'il y a des gens qui ont de la fantaisie. Comme Guillaume Vincent. Je retravaille avec lui quand il veut ! Beaucoup de choses que je lui ai piquées, parce qu'il a envie de cette ambiance de troupe. Il peut être très maladroit et très drôle avec les acteurs.

Et il montre beaucoup. Et il y a plusieurs metteurs en scène qui montrent, qui font à la place.

Ça me fait rire. Il y a des gens qui ne montrent rien : plus secrets, plus dans la composition, plus dans le lien. Je suis très curieux de suivre [Alain] Françon. Je serais culoté, je lui demanderais si je peux venir suivre le travail, pour le plaisir de ça parce que c'est ce qui me manque maintenant, même si j'ai travaillé avec une dizaine de metteurs en scène, je connais très peu le théâtre. J'ai une intuition de théâtre (même si j'ai travaillé très peu au théâtre). Tu connais le petit compliment de la fille du festival d'Avignon sur *Nuits* ? Elle m'a dit : « C'est joli d'être un chorégraphe confirmé et un jeune metteur en scène en même temps ». Je trouvais ça joli. Elle sait que je veux monter des pièces. Elle me dit qu'il faut du temps pour que les gens s'habituent à moi en tant que metteur en scène : et c'est comme ça, c'est la vie.

J'ai eu de la chance de faire un dépucelage !

Héritier des années 1980

Beaucoup de gens sont pris dans l'idée que ça va être difficile. Et moi, je suis persuadé que non. Ce n'est pas ça qui est difficile. Ce qui est difficile, c'est de rester centré en soi et de te dire que ce qui t'arrive est juste. Et si jamais moi j'arrive à être passeur de ça, c'est super, parce qu'après on s'en fout si dedans, il y a une future star du cinéma qui va faire carrière... On ne peut pas savoir. Il y a des gens qui vont s'arrêter... On s'en fout. Mais on ne peut pas briser l'espoir de ces gens-là. En tous les cas, il faut être à la hauteur de ces gens. C'est aussi les respecter dans leurs rêves, dans ce qu'ils ont envie.

Je suis issu d'une génération sans préservatif. La notion de communication était beaucoup... Aujourd'hui, c'est la communication qui est beaucoup plus importante que ce qu'on fait : c'est-à-dire que la page *facebook* est plus importante que les gens qui l'ont vue, et donc il y a un effet de spirale. Ce qu'on amène des années 1980, c'est de garder le fil de la fantaisie. Je pense que c'est ça le plus important.

Et c'est ce que m'a dit Agnès Troly d'Avignon : « Il y a quelque chose de très spontané, de très joyeux dans cette proposition et c'est respectueux du travail des gens et on les voit tous à leur manière ». Elle m'a dit que ce n'était pas rien : n'avoir puni personne, sans pour autant les brosser dans le sens du poil...

Pureté de la parole

Là, j'ai cinquante-sept ans. J'ai commencé le théâtre à cinquante-quatre. Et je pourrais passer une journée à réfléchir à comment dire : « Voici la nuit », parce que je trouve que l'engagement de la

parole est un engagement qui est... Beaucoup plus que le geste. Il faut se laisser faire par les mots. C'est un beau métier (peut-être je suis complètement naïf), mais il y a quelque chose de très particulier à aller puiser en toi l'acte de la parole. L'acte du mouvement lancé, il y a un contact aussi, mais c'est un contact de l'intériorité. Tu vas ouvrir ton bras dans l'espace, comme ça... Quand tu t'engages dans la parole, c'est que tu ne peux plus te rattraper. Tu vois ? Quand tu vas dire : « Voici la nuit ! », si tu ne la vois pas, si ça tombe... Je leur racontais cette fille qui travaillait dans le privé et qui m'a fait travailler une seule phrase : « Tu es belle comme une bite », dans Genet¹¹¹. On a passé deux heures là-dessus. Elle me disait : « Tu comprends, s'il n'y a pas cette étrange naïveté de dire : « Tu es belle comme une bite », c'est lancé vers le haut comme ça ! Elle m'a fait lancer cette phrase pendant deux heures, je comprenais mais j'avais du mal à sentir pourquoi elle le proposait... Et c'est après que j'ai compris ! Au plateau !

Neutralité

Je fais enlever les bijoux pour qu'on soit sans signe distinctif de pouvoir, d'argent, de je-ne-sais-pas-quoi. Le détachement. Au plateau, on n'a pas besoin de savoir si les marques... On peut avoir plein d'informations sur le corps dansant par exemple.

Exigence

J'ai beaucoup embêté Louis pour qu'il retrouve des qualités d'appui. C'est un des plus puissants dans la bande. Je n'ai pas arrêté de l'embêter, parce qu'il était sûr de ce qu'il faisait et donc il ne s'interrogeait pas. Au contraire ! Je lui ai dit : « Ce n'est pas parce que tu es talentueux que je vais te laisser faire ce que tu veux ». C'est la même chose que Victor dans l'autre sens. Il a des super compétences, mais en même temps, il n'observe pas ce qu'il fait. Il fait. Donc je n'ai fait que le freiner tout le temps : pour qu'il ait la joie de reprendre contact avec lui.

J'ai une mémoire sensorielle très forte et je sais aussi au niveau du contact qu'ils ont avec eux-mêmes sur le plateau à quel endroit on peut essayer de faire sonner... C'est comme un instrument de musique. Tu fais sonner la personne dans ce qu'elle est, mais tu ne la brosses pas dans le sens du poil : tu lui fais découvrir quelque chose au moment où elle est au plateau. C'est plutôt la provocation qui est intéressante.

Tu sais, le plus intéressant, c'était qu'ils n'aient pas de chaussures. Il y a des gens qui m'ont dit ça : « C'était beau ce silence qu'il y avait dans les corps ». Tu ne les entendais pas rire, ni quoique ce soit. C'était très intéressant.

Confiance

Je pense que au plus on soutient les gens, au plus ils sont hyper bien. Je trouve que la moitié du travail de *Nuits*, c'est ça. De leur avoir dit : « vous avez raison d'aimer des choses, de ne pas les aimer. C'est normal ». La souplesse n'est pas une fin en soi. La présence au monde oui, c'est plutôt intéressant parce que ça demande du travail. Et peut-être ces acquisitions de perceptions sont plus intéressantes que se débarrasser des perceptions. Moi je pense que s'ils gardent ça dans leur vie... qu'ils n'aient plus peur de danser avec aucun metteur en scène, qu'ils n'aient plus peur de faire une choré... Je pense que là ils sont hyper libres, même le plus raidasse.

¹¹¹ Il fait référence au spectacle *Divine*, créé en 2012, d'après le roman de Jean Genet *Notre-Dame-des-Fleurs* dont il est l'interprète soliste (la mise en scène est de Gloria Paris).

Dans les gens les plus étonnants, on va prendre deux cas : Louise, pas du tout sûre d'elle physiquement et qui s'est démerdée comme une dingue à trouver quelque chose... qui est beau. Et puis Yohan, qui se vit comme quelqu'un d'arythmique, d'illogique, qui se vit comme quelqu'un de raide et qui petit à petit a fini par faire la bonne diagonale avec les bons pieds, qui a fini par être dans une sorte d'engagement hyper clair, dans l'écoute...

Il y a quelque chose de l'ordre de la beauté quand les gens se permettent ça. Moi je veux bien signer cette pièce sans problème quand, dans le rendu, ils sont dans leurs émotions... C'est là où je dis que le corps sonne. C'est comme un instrument de musique, tu le travailles, en disant aux gens : « Vous allez trouver au fond de vous une forme de virtuosité, qui n'est pas du tape à l'œil, mais qui va vous remplir parce que vous êtes en contact avec vous ». Et après tu les vois au plateau, et c'est généreux...

3. Paroles d'élèves

Pense ce que tu dis.

Alain Zaepffel (cours, 05/15)¹¹²

Le protocole

Entre le 17 septembre 2015 et le 7 janvier 2016, j'ai réalisé vingt-quatre entretiens auprès des élèves étudiant dans les cinq écoles du corpus pendant l'année scolaire 2014-2015, à raison de deux entretiens par classe et par école (une femme et un homme à chaque fois) et sur la base d'un même questionnaire (reproduit ci-dessous). Ces entretiens ont donc été réalisés auprès d'élèves soit tout juste sortis de ces formations, soit en début de deuxième ou de troisième année. Leur durée a varié de quarante-deux minutes à deux heures quinze.

Le choix des élèves interrogés s'est effectué selon plusieurs critères dans le but d'obtenir un échantillon le plus diversifié possible. Au cours de mon enquête, j'ai eu maintes conversations informelles avec eux, au cours desquelles j'ai pu glaner des informations au sujet de leur formation initiale et de leur parcours antérieur. À partir de ces données, j'ai tâché de solliciter des élèves ayant a priori des trajectoires différentes. Par ailleurs, j'ai eu envie de prolonger, dans ce cadre plus formel, des discussions démarrées avec certains de manière spontanée afin de leur permettre de développer leur point de vue sur la formation. Les ayant vus travailler, j'ai aussi proposé cet entretien à des acteurs diversement impliqués dans l'apprentissage des disciplines non-théâtrales dans l'optique de d'obtenir un panel bigarré de portraits. Dans certaines promotions que j'avais très peu côtoyées (comme la promotion 2017 à l'ESAD), j'ai pu m'entretenir avec des élèves qui s'étaient portés volontaires pour l'exercice après avoir pris connaissance de l'intitulé de mon sujet.

J'ai décidé en amont de la réalisation de cette série que les témoignages seraient anonymés : j'en ai donc informé les élèves avant de commencer l'entretien. Ce choix me paraissait nécessaire pour garantir une liberté d'expression dans ces interlocuteurs. De plus, suivant le calendrier de rédaction que je m'étais fixé, certains d'entre eux étudieraient toujours dans ces écoles au moment où mon travail serait rendu public. Identifier ces élèves nominativement aurait conduit à trop les exposer.

L'analyse de cet échantillon a été à la fois quantitative (j'ai extrait de cette série d'entretiens des chiffres sur les pratiques non-théâtrales en amont de la formation, l'entraînement, la fréquentation des lieux de spectacle, etc., directement mobilisés dans mon étude) et qualitative (j'ai utilisé ces témoignages pour mettre au jour des profils et des grandes tendances). Dans le corps de la thèse, figurent de nombreuses citations extraites de ces prises de parole. Étant donné le volume représenté par ces entretiens, j'ai choisi de n'en présenter que des fragments organisés thématiquement. La plupart de ces bribes ont été rapportées et contextualisées dans le corps du texte.

¹¹² Alain Zaepffel (cours, 05/15), CNSAD, Paris.

Questionnaire d'entretien

I. QUESTIONS GENERALES

- Date de naissance
- Lieu de naissance
- Nationalité
- Profession de vos parents
- Quel est votre parcours d'études générales et votre diplôme le plus élevé ? (précisez la discipline, le niveau, le nom de l'établissement et la ville/pays : à partir du bac)

II. L'AMONT

Pouvez-vous me citer un événement, une réflexion, ou une expérience, qui soit fondatrice de votre désir de théâtre et de votre projet de devenir comédien ?

Avez-vous suivi un enseignement théâtral dans le cadre du lycée (de type atelier régulier ou option théâtre) ? (Précisez)

Quelle formation théâtrale initiale avez-vous suivie avant d'entrer dans cette école ? (type de formation, lieu, durée)

Quelle était la place donnée aux autres arts et aux apprentissages techniques dans le cadre de cette formation ?

Pratiquiez-vous d'autres disciplines artistiques et/ou sportives de manière autonome avant votre entrée dans l'école ? Lesquelles ? Dans quel type d'établissement ? À quel niveau ? Dans quelle perspective (loisir, lien avec la pratique du jeu) ?

Combien de fois avez-vous passé le concours de l'école dans laquelle vous êtes actuellement élève ?

Avez-vous passé d'autres concours ? Si oui, lesquels ?

Aviez-vous été admis dans plusieurs écoles l'année de votre entrée dans celle-ci ? Si oui, lesquelles ?

Pour quelles raisons avez-vous choisi d'intégrer cette école ?

Au moment de votre entrée dans l'école, quelles étaient vos attentes vis-à-vis de cette formation ?

III. L'EXPÉRIENCE ACTUELLE

Quel intérêt portez-vous aux enseignements non-théâtraux (autres arts et enseignements techniques) de la formation que vous recevez actuellement ?

Parmi les disciplines enseignées dans l'école, en existe-t-il une (ou plusieurs) qui vous semble(nt) superflue(s) (indépendamment de la personnalité de l'enseignant). Si oui, laquelle/lesquelles et pourquoi ?

Y a-t-il au contraire une (ou plusieurs) disciplines qui vous semble(nt) manquer aux enseignements de l'école? Si oui, laquelle/lesquelles et pourquoi ?

Jusqu'à aujourd'hui, quels outils/appuis la formation vous a-t-elle donnés ? Par le biais de quelle discipline, enseignement, expérience ?

Parvenez-vous à utiliser les outils et les expériences traversés dans les situations de travail internes au cursus, plus proches de la réalité professionnelle, comme les ateliers-spectacle ? Si oui, lesquels ? Racontez.

Pourriez-vous estimer vos propres progrès depuis votre entrée dans l'école sur les trois aspects suivants (qui peuvent être considérés comme les grands axes d'un travail de fond et sont désignés, dans les programmes, par le terme « fondamentaux ») :

- travail du corps
- technique vocale
- pensée de votre pratique

Quelle est la part de travail que vous fournissez en dehors des heures de cours ? En quoi consiste-t-elle ? Avec quelles disciplines/enseignements est-elle principalement en lien ?

En dehors des heures de cours, pratiquez-vous un entraînement ? Si oui, de quelle nature ? De quoi est-il composé ? À quelle fréquence le pratiquez-vous ?

Pratiquez-vous d'autres disciplines de manière autonome en dehors de l'école ? Si oui, lesquelles ? Dans quelle perspective ? À quelle fréquence les pratiquez-vous ?

Utilisez-vous l'écriture (indépendamment de votre correspondance, courriels et textos) comme support de travail dans le cadre de votre formation et de votre pratique ? Si oui, à quelles fins (prise de notes, mémoire, réflexion, auto-évaluation) ? À quelle fréquence ?

Comment avez-vous vécu le changement de direction ? A-t-il eu une incidence sur votre formation ? Si oui, de quelle manière ?

Pouvez-vous me raconter un moment décisif ou particulièrement marquant de votre formation artistique dans cette école ?

IV. LA PERSPECTIVE

À la sortie de l'école, qu'espérez-vous comme type d'emploi ? Vous dirigerez-vous plutôt vers le secteur privé ou le secteur public ? Envisagez-vous de fonder une compagnie ? Ou même de vous réorienter ?

Quel domaine d'activité avez-vous l'intention de privilégier à la sortie : le théâtre, le cinéma, la radio, la télévision, le doublage, aucun en particulier ?

Aspirez-vous à mettre en scène ? Réaliser ? Enseigner ? Occuper d'autres postes dans la création théâtrale ? Si oui, envisagez-vous ces activités en mode mineur/majeur par rapport à votre activité de comédien ?

La formation continue (sous forme de stages, de rencontres, d'ateliers) a-t-elle une place dans vos projets ? Si oui, quels types de formations auriez-vous envie de suivre ? Qu'est-ce que vous aimeriez développer ?

V. PENSER SA PRATIQUE

Je vais vous énoncer deux citations : je vous demande de réagir à ces affirmations en les confirmant, les infirmant ou simplement en les étayant d'observations à partir de votre expérience personnelle.

Caroline Marcadé, professeure de danse au CNSAD, affirme :

« Pratiquer son corps est une connaissance de soi. »

David Le Breton, chercheur en sociologie et anthropologie, affirme :

« Le comédien doit disposer d'une compétence vocale bien au-delà de celle de l'homme du commun. »

Selon vous, qu'est-ce qu'un comédien doit être capable de faire sur un plateau ?

Selon vous, y-a-t-il un savoir-être propre au comédien ? Si oui, quel serait-il ?

Je vais vous énoncer une série de mots qui sont autant de sujets d'importance pour l'art de l'acteur. En une phrase ou deux, dites-moi à quelles expériences ou questionnements ces mots font-ils écho dans votre expérience de l'école et du plateau.

TRAVAIL

DISCIPLINE

TECHNIQUE

SANTÉ

AUTONOMIE

INTERPRÉTATION

EXPRESSION

INCARNATION

CRÉATION

ÉMOTION

PLAISIR

VI. OUVERTURES

Y a-t-il des ouvrages, des pensées, des préceptes qui accompagnent votre pratique artistique ?

À quelle fréquence allez-vous au théâtre ? Et quels types de spectacles allez-vous voir (danse, théâtre, musique) ?

Quels artistes vous inspirent et nourrissent votre pratique ?

Avez-vous quelque chose à ajouter à ce qui vient d'être dit ?

Florilège de réponses

Expérience fondatrice

Je pense que l'expérience fondatrice ça a été le fait de ne pas en faire pendant un an, de décider de partir ; d'avoir été en Italie et d'avoir décidé de mettre le théâtre de côté et du coup, j'y suis revenue par autre chose : quelque chose de plus... C'est Lecce : parce que je me suis arrêtée, que j'ai vécu dans une grande solitude et que j'ai vécu la nécessité de m'exprimer.

V., ENSATT, promo 74

Je crois que c'est le moment où j'ai décidé de reprendre le théâtre après longtemps sans en avoir fait.

P., ENSATT, promo 74

C'est marrant parce que j'ai l'impression que ça me vient maintenant de découvrir un peu ça. C'est complètement inconscient : pour des raisons privées, des trucs de place dans la vie... Faire du théâtre, c'est prendre une place où l'on te voit et où l'on t'écoute. [...] J'ai l'impression qu'il y a un truc qui me dépasse, qui me pousse à faire ça tout le temps, mais que ce n'est pas moi qui choisis. [...] Le théâtre, c'est comme si ce n'était pas mon rêve en vrai... C'est bizarre. Montrer mes faiblesses, ce n'est pas mon rêve. Je crois que j'aurais voulu avoir un corps de danseuse, chanter trop bien... Mais je suis très contente de faire ça !

A., ENSATT, promo 76

J'ai fait de la danse pendant neuf ans et c'est ça qui m'a donné envie de faire de la scène. Ça m'a donné un sens du plaisir d'être devant des gens en représentation.

S., CNSAD, promo 2015

Quand j'étais petit et que je regardais les spectacles de Muriel Robin. [...] Je trouvais ça dingue : elle arrivait à faire rire des milliers de gens.

H., CNSAD, promo 2017

Aspirations interdisciplinaires

Je me suis souvent posé la question de si je n'avais pas plutôt envie de devenir une danseuse : enfin, je crois que j'ai toujours rêvé d'être une danseuse, plus que d'être une comédienne. Et j'en rêve encore. [...] Je sens que la danse c'est un outil pour moi, très fort et que je peux l'utiliser. Même Daniel Larrieu m'a fait des compliments par rapport à ça et même par rapport à ce que je ressens de la danse. Quand je chercherai du travail, je sais que je n'aurai aucun problème à aller vers des auditions de danse : ils me diront « vous n'êtes pas danseuse, je ne veux pas de vous » mais moi je sais que j'ai une aspiration à ça en tous cas ».

V., ENSATT, promo 74

Ce n'est peut-être pas tant le jeu que l'envie de créer qui m'a toujours attirée ; aussi bien en tant que metteur en scène, qu'écrire, c'est quelque chose qui me titille depuis toujours. [...] Quelque part j'aurais pu avoir le choix entre la carrière musicale et le théâtre.

A., ENSATT, promo 75

Soit je serai dessinatrice de B.D., soit je serai comédienne. [...] J'ai l'impression qu'il n'y a pas de vocation : ce que je voulais c'était raconter des histoires, c'est vraiment ça mon rapport à la lecture, à la BD. J'ai eu plein de lubies en fait, et à chaque fois ça allait au point où je voulais en faire mon métier. [...] Tout est passé, sauf le théâtre. [...] C'est comme si c'était l'essentiel de tout ce que j'avais essayé de faire : la manière la plus simple et celle qui me parle le plus de faire ce que j'ai envie de faire, c'est-à-dire faire en sorte que les gens décollent.

D., TNS, groupe 43

J'ai toujours fait du chant, depuis que j'ai huit ans. Jusqu'au lycée j'en ai fait en école de chant privée de variété et je suis rentré en Cycle 2 de conservatoire de région. [...] Du chant, j'en faisais beaucoup. J'ai longtemps hésité, chant ou théâtre ; musique ou théâtre. Je faisais aussi du piano avant. [...] J'ai fait dix ans de piano, je touche à plein d'instruments. [...] J'aime beaucoup la musique et de toutes façons, je pense que je ferai les deux, parce que ça me passionne beaucoup.

S., ENSATT, promo 76

Le choix des écoles

Ce choix des écoles est très bizarre : parce que c'est un peu abstrait. On va à la recherche d'un enseignement et en même temps, on ignore complètement les gens. Tu vas sur un site internet et à l'ENSATT, par exemple, je ne connaissais aucun nom ni d'Eve ni d'Adam. Donc forcément, quand tu es jeune comédien tu vas vers des noms qui te semblent connus ; mais en fait, tu te rends compte, par exemple Lacascade quand j'ai passé le concours au TNB, je me suis vite rendu compte que je n'allais pas du tout m'y plaire dans cet endroit-là. [...] C'est pour ça que c'est important de passer des concours parce que ça permet de comprendre le lieu, la ville : il y a des choses qui se racontent. [...] Quand tu ne connais pas, tu te balades sur les sites internet et tu vois des trucs qui ne sont pas la réalité, ou tu t'imagines vraiment des trucs...

V., ENSATT, promo 74

Un peu... je vais pas dire par dépit, mais... J'ai une mère un peu inquiète qui veut absolument que je sois casée, avoir des débouchés, ce genre de choses. Au fond, ce que j'aurais voulu, c'est de faire une compagnie avec les gens du LFTP, ou de faire du théâtre en Russie. Mais je me suis dit, d'abord, je vais essayer en France... Je le regrette toujours un peu : parce que j'ai vu des rendus d'école, là-bas, en Russie qui étaient époustouflants. [...] C'est drôle parce que j'ai failli ne pas passer l'ENSATT : au début, j'étais plus attirée par le TNS et il y avait l'école de Montpellier. L'ENSATT était le dernier des concours que je passais. Je suis venue à reculons... Je suis arrivée dans le hall et tout de suite, ça m'a débectée cet endroit.

A., ENSATT, promo 75

Je ne m'étais pas plus que ça intéressé à la pédagogie de l'école. Je savais que c'était la rue Blanche. Je me disais : « la rue Blanche, c'est quand même vachement bien ! »

P., ENSATT, promo 74

C'est dommage que l'on sente le poids des institutions comme le TNS mais il faut bien se l'avouer, on ne fait pas forcément les mêmes rencontres en étant là-bas [à l'ESAD] et en étant ici [au TNS]. On n'a pas forcément la même énergie de travail, la même rigueur, le même investissement : ça n'a rien à voir.

D., TNS, groupe 43

L'année où j'ai passé les concours, je sentais que je n'étais pas assez formée et je voulais une école. Après le conservatoire [d'arrondissement] à Paris, j'ai été confrontée à ce constat : soit tu as de l'argent, soit tu fais pas de théâtre... Parce que les écoles privées c'est très cher, ou alors pas pro. J'avais vraiment envie d'une formation professionnelle. L'ENSATT c'est vraiment celle que je voulais le moins, parce qu'on m'avait dit que c'était beaucoup plus académique que les autres. J'ai dit oui parce que c'est la seule école que j'ai eue et c'est quand même une reconnaissance d'être reçue dans une école nationale.

A., ENSATT, promo 76

Ce qui est compliqué, c'est que quand on lit la plaquette des écoles, c'est toujours la même chose. Et quand on arrive au concours les profs nous disent : « Pourquoi notre école et pas une autre ? » Et t'es là : « Oui, mais vous écrivez tous la même chose ! » C'est un peu compliqué.

A., ESTBA

Forcément on nous rabat les oreilles plus avec les écoles implantées depuis longtemps, sans pour autant savoir en fait si ces écoles nous correspondraient au final. C'est un peu dommage. [...] Au début, je ne savais pas du tout si j'allais y aller, parce que j'avais très peur de perdre tous mes contacts à Paris. Et c'était en effet pas Paris ; et je me suis dit que j'allais peut-être me perdre un peu si j'allais dans cette école. Et après je me suis dit que c'était une chance à prendre : pendant trois ans après l'école on bénéficie du J.T.N. et je me suis dit que c'était une façon de voir aussi d'autres mondes, de voir ce qu'il se passait à Bordeaux.

J., ESTBA

Quand j'ai compris qu'à ma sortie de Florent, j'aurais rien... Bon. Je me suis intéressé à l'école. [...] J'ai choisi ça parce que c'était quand même le Graal, quoi. L'école à avoir.

H., CNSAD, promo 2017

En réalité, parce que c'est la plus grande école française. C'est la première école française de théâtre. Et que j'en rêve depuis la seconde : c'est la première école dont on parle quand on a envie de faire ça. Ensuite parce que c'est à Paris, et qu'en terme de théâtre c'est génial : l'offre en tant que spectateur est énorme, tous les spectacles passent par Paris. Et aussi parce que les intervenants du stage du TNS ne m'avaient pas trop plu : mais ce n'est pas une raison très intelligente parce que je ne savais pas du tout quels intervenants j'allais avoir à Paris.

L., CNSAD, promo 2017

Je me suis rendu compte l'année dernière, quand on commence à prendre du recul sur ce que l'on fait, que les écoles, on les passait et on prenait l'école qu'on avait : on ne se montrait pas forcément difficile avec ça. [...] Du coup, on ne choisissait pas vraiment une école pour sa cohérence pédagogique. C'est certainement dû à l'innocence des candidats mais aussi au manque de couleur claire des écoles.

G., CNSAD, promo 2016

Je ne me voyais pas aller ailleurs qu'à Paris, pour la simple raison du travail. Je m'étais mis dans la tête que c'était à Paris qu'il y aurait le plus de travail. C'était plus pour des raisons financière du coup.

M., CNSAD, promo 2015

Le Conservatoire, je l'ai passé, parce que c'est le Conservatoire... Mais l'école qui m'intéressait vraiment c'était l'ESAD.

H., ESAD, promo 2017

Au conservatoire [d'arrondissement], je m'ennuyais un peu, donc j'ai passé toutes les écoles que je pouvais passer. Le discours qui consiste à dire : « Il faut choisir une école, pas toutes les passer », moi je comprenais pas trop. Je sais qu'il faut être dans l'école pour savoir si ça nous plaît. Et moi, je n'ai pas eu le choix, de toutes façons.

P., ESAD, promo 2017

Je n'aurais pas eu l'ESAD, j'aurais arrêté le théâtre, complètement. J'ai passé trois jours dans un camp militaire parce que j'étais paumé. J'étais perdu. [...] C'est l'ESAD que je voulais, parce que c'est une école axée sur le corps. [...] D'un point de vue corporel, je suis nul et à la masse par rapport aux autres. Je me suis dit que c'était plus intelligent d'aller là où ça pêchait. »

B., ESAD, promo 2016

Quitte à être dans une école nationale, je voulais être à Paris. J'étais venue à Paris, je n'avais pas envie de partir de Paris. [...] J'ai vraiment passé l'ESAD en 2013, en connaissance de cause.

D., ESAD, promo 2016

Je voulais absolument rentrer dans une école nationale parce que j'ai l'impression que c'est extrêmement compliqué de faire ce métier si l'on n'est pas passé par une école nationale que ce soit pour des raisons d'aide matérielle et de formation. J'ai l'impression que c'est là qu'on est vraiment formés pour être autonomes.

L., CNSAD, promo 2017

Attentes vis-à-vis de la formation

Je suis un peu surpris d'être ici, donc je n'avais pas d'attentes, de demandes particulières, mais j'avais des envies... Mes attentes étaient à l'image de ma motivation à entrer ici : mélanger les disciplines, les sections. Rencontrer des gens qui ne font pas du tout la même chose mais pour la même chose, au même endroit.

G., TNS, groupe 43

Du texte. Mes attentes étaient purement textuelles. Au niveau du corps j'avais déjà appris des choses, j'étais à un niveau de formation corporelle assez élevé et j'avais vraiment envie de toucher au texte.

P., ENSATT, promo 74

Les rencontres. J'avais envie de découvrir d'autres gens, parce que là où j'étais, c'était une petite école. J'avais cette attente là, de rencontrer des gens qui ont la même passion que moi. De rencontrer des professionnels où tu dis que forcément, ça va être des gens du cercle au-dessus des gens avec qui t'as bossé avant, parce que tu rentres en école nationale. Tu te dis : « je vais travailler avec des gens qui sont peut-être plus importants dans le monde du théâtre », dans de meilleures conditions, avec de la lumière... Toutes les conditions que tu n'as pas quand tu es en conservatoire régional. [Et j'attendais] une exigence. Tu te dis que les douze personnes qui sont prises vont avoir le même désir que toi. Tu t'attends à ce que ça aille plus vite. On s'est tous battus pour être là. On a tous une grosse envie. Directement, tu rentres dans le travail sans passer par tous les trucs qui ralentissent.

S., ENSATT, promo 76

Je voulais savoir aussi s'il y avait un pont qui pouvait se faire entre cette intuition et la maîtrise artisanale : je ne sais pas si j'ai la réponse encore, parce que j'ai l'impression de m'être éloignée de mon imaginaire par moments... C'est compliqué, ça va, ça vient.

V., ENSATT, promo 74

D'apprendre le métier. De rencontrer des gens qui sont passionnés, qui soient travailleurs ; qu'il y ait un échange. D'apprendre : quand je suis arrivée j'avais une très faible culture théâtrale, je partais de zéro. Donc qu'on m'aide, qu'on me dirige un peu, qu'on me nourrisse là-dedans.

M., CNSAD, promo 2015

Un peu comme tout le monde, on a envie de tout apprendre, de tout voir, tout connaître : de devenir un super comédien, de savoir danser, chanter. De bouffer des grands textes, d'apprendre, de travailler en groupe, de rencontrer des metteurs en scènes, et surtout, de rencontrer des gens de mon âge, des gens qui avaient la même passion que moi, les mêmes envies, la même motivation, la même détermination pour faire déjà des choses ensemble. Il y a un lien qui se fait avec les gens de l'école mais aussi avec les gens des autres écoles : on a tous des amis au TNS, au Conservatoire, dans toutes les écoles. [...] Ça permet de se dire que (c'est con de dire ça) mais que le théâtre de demain c'est nous. Même si tout le monde ne fera pas ce métier c'est comme ça.

A., ESTBA

Au début du stage avec les chorégraphes, j'avais beaucoup de fantasmes sur ce stage parce que pour moi, des chorégraphes qui viennent ici c'est des gens qui déploient un langage au plateau mais qui n'ont pas le même vocabulaire que toi. Et moi ce qui m'intéressait c'était de voir comment [...] pour raconter quelque chose on passe par un chemin totalement différent. [...] Il y a quelques jours, j'étais sur ma faim : je me disais, on bouge sur le sol, comme on fait avec Marc, mais il n'y a même pas ce que Marc nous donne avec...

G., TNS, groupe 43

Intérêt pour les disciplines non-théâtrales

Je les considère plus importantes, si ce n'est l'essentiel. Des fois j'ai l'impression que l'on apprend plus à jouer en allant vivre ta vie dehors ou en allant prendre des cours de danse ou de musique. En apprenant la musique, en apprenant à chanter, que, en faisant des scènes, en faisant des spectacles, des productions. Parce qu'en fait le jeu c'est tellement flou, c'est tellement... Pour progresser, il faut travailler ta sensibilité et comment tu fais pour agrandir ta sensibilité et tes sens. Pour moi, ça passe plus par les cours annexes au cours de jeu : les cours de corps, de tai-chi, de butô, de chant, de violoncelle. De tout ça.

E., TNS, groupe 42

Le problème de la technique, c'est qu'il y a quelque chose de très répétitif et routinier. J'adore le côté discipline, mais la respiration par exemple, on est beaucoup à le penser — et la prof l'a confirmé —, pour trouver cette gym' respiratoire, on peut la trouver dans le sport par exemple, et pas uniquement en faisant vingt battements à 8h le matin dans un sous-sol.

P., ESAD, promo 2017

Dans mon expérience, [la danse] a été la porte d'entrée principale vers la liberté, le déploiement. Et ce n'est pas juste une connaissance technique. Ce n'est pas non plus une connaissance métaphysique. C'est être le plus près possible de soi, et d'une certaine manière le meilleur devant un public : même si c'est un peu réducteur de le dire comme ça.

S., CNSAD, promo 2015

Un metteur en scène peut te dire que là, il n'y croit pas, qu'il y a un truc bizarre ou que l'on n'entend pas et du coup, grâce aux cours de chant, etc., on peut se dire : « ah c'est peut-être parce que je place mal ma voix, ou que je suis pas échauffé.

L., CNSAD, promo 2016

C'est un peu pessimiste. Je ne dirais pas aucun, mais je suis en train de me poser des questions sur l'intérêt de tout ça. Pas sur le fait d'avoir de la danse ou du chant dans une école, mais sur le manque de connexion...

G., CNSAD, promo 2016

Tout ce qui est technique... j'ai un peu de mal. Je n'y vois pas un grand intérêt pour l'instant. Mais c'est moi ! Je ne dis pas qu'il n'y en n'a pas. Je trouve ça inutile. [...] C'était chouette tous les petits arts à côté. Mais y'en a quand même qu'un pour lequel on est là... C'est le jeu !

H., CNSAD, promo 2017

La question elle se renverse presque, parce que l'on a très peu eu de cours de théâtre. Donc finalement, mine de rien, je suis ravie de tous ces cours non-théâtraux que l'on a eus et je suis un peu frustrée du manque de cours de théâtre qu'on a eu. J'aurais aimé un équilibre plus grand entre les deux dans cette formation. Finalement, on a dû attendre l'arrivée de Serge Tranvouez pour toucher plus au théâtre... C'est quand même pour ça qu'on était là : on a eu énormément de cours techniques, de mime, de cirque, de danse, mais, tout ça c'est pour faire du théâtre. Du coup, il nous a manqué des outils notamment autour du texte.

Y., ESAD, promo AMG

Pratiquer ces choses-là, ça nous enlève le poids d'être dans un stage d'interprétation ; souvent, on se dit : « Ah, mais je suis en stage avec Julien Gosselin, ou avec machin ». On a tous un égo, un narcissisme plus ou moins développé, ce n'est pas forcément une mauvaise chose, mais on est tous soumis à cette volonté de plaire ou de ne pas plaire, d'entendre dire qu'on est des bons acteurs ou pas des bons acteurs. S'arracher les cheveux et passer par des phases d'euphorie totale parce qu'on réussit ! Ces stages-là nous permettent d'acquérir des choses essentielles pour le travail de l'acteur, sans avoir jamais l'impression de faire l'acteur et de devoir être soumis par toutes ces choses dont on devrait se débarrasser, même dans un stage d'interprétation...

D., TNS, groupe 43

Tu n'es pas obligé de faire tout ça pour être un bon acteur. Mais dans la pédagogie de l'ENSATT, je crois qu'elles sont toutes essentielles. Toutes ces choses, tu peux les apprendre ailleurs aussi. Juste dans l'interprétation. Mais là, ça te permet d'aller très vite, et de tout nommer. Après, tu te rends compte que ce qu'un metteur en scène va te dire... parce qu'ils vont pas savoir le nommer. « Plus large ! » Ça va passer par ça, et ça... Les metteurs en scène qui n'ont pas le vocabulaire... En fait, c'est tes outils ! Ça te permet de pouvoir tout conscientiser. Tu sais ce que tu produis ! Quand tu fais quelque chose de super, et qu'on te le dit, tu n'as plus le truc : « Ah merde, c'était super ! Mais qu'est-ce que j'ai fait ? » D'avoir tous ces cours techniques, quand un mec te dit c'était super, tu sais pourquoi. C'est pour refaire, c'est le truc de l'acteur ! Tous ces outils font que t'es plus libre ! Tu vas plus vite dans le fait de faire des choses différentes.

S., ENSATT, promo 76

Quand je suis arrivé à l'école, je ne voulais faire que du théâtre, mais vraiment. J'aimais bien un peu le chant, un peu la danse, mais... je voulais vraiment être acteur ! Au début, on avait des cours de cirque, et de percussions corporelles... Et ça ne me plaisait pas du tout, je ne voyais aucun intérêt de faire ces choses-là. Et je pensais à tous les grands comédiens qu'on admire : Depardieu, Denis Podalydès ou Louis Jovet et je me disais : « Putain, ils n'ont pas passé leur temps à se taper sur le corps, à faire des percus, à faire des chants en africain ou à aller courir le lundi matin sous la pluie ! ». [...] Je me disais : « C'est pas ça être acteur ! Être acteur c'est être sur un plateau, s'attaquer aux grands textes, à sa diction, tout ça ». Donc au début, c'était très dur !

A., ESTBA

Réflexions sur la formation

Quand je regarde les élèves au Danemark par exemple, ou les Anglais, corporellement et vocalement ils sont vachement impressionnants. Parce que c'est tous les jours, toutes les semaines... On aurait dû avoir tous les lundis danse, tous les machins... un truc comme ça.

E., TNS, groupe 42

Parfois c'est une école où l'on estime trop qu'on a fait notre formation avant et on est là à vivre plein de stages mais on conserve tous aussi parfois nos défauts si on ne prend pas le temps d'ouvrir les yeux dessus et de travailler dessus.

D., TNS, groupe 43

Le rythme est hyper lourd à l'ENSATT mais je sens que physiquement, je ne suis pas ok pour le tenir... Je suis sûre qu'il y aurait un truc physique en plus, on tiendrait plus.

A., ENSATT, promo 76

Parce que d'accord, c'est bien de débattre tous ensemble, mais souvent c'est un peu stérile, ça tourne en rond et puis tu en sors tu as l'impression d'avoir rien appris presque. Et puis en plus, c'est comme une posture surtout : voilà, il faut être dans un échange interactif, il ne faut surtout pas faire de cours magistral, c'est aux élèves de s'exprimer. « Les élèves ont des choses à nous apprendre. » Bon, peut-être, mais... Ça m'a toujours semblé être assez artificiel, finalement, tous ces ateliers. Et même freinant : parce qu'on pouvait avoir une semaine de table, à lire le texte et à en parler. Mais souvent, à le paraphraser et à être dans de la psychologie ; psychologie même qu'ils réfutent... On est souvent en plein dedans et il y a beaucoup de choses qui nous éloignent plus du jeu qu'autre chose. [...] Et d'ailleurs, combien de fois après des jours de table, d'un coup le prof dit : « Bon, ben on va commencer à jouer ». Et là, on sent une sorte d'inquiétude générale ! On est restés sclérosés sur nos chaises toute la semaine, maintenant comment ... ? Voilà.

A., ENSATT, promo 75

En même temps, il y a quelque chose à mon sens de trop conscient, de scientifique. On décortique trop dans cette école. [...] Ça m'a un peu freiné tout ça. Comme le mille-pattes à qui l'on demande comment il fait pour avancer et qui pète un plomb. [...] Ça a créé comme une déconstruction de ces sortes d'élan vitaux : tout est devenu très « technique ». [...] L'inspiration c'est un mot qui n'a pas du tout sa place dans cette école.

A., ENSATT, promo 75

Tu as beaucoup de metteurs en scène qui viennent et qui font des spectacles avec toi. On a eu en première année des intervenants où on bossait le jeu, mais en fait pas tant que ça. C'est beaucoup des metteurs en scène qui viennent et qui ne viennent pas du tout pour t'apprendre, enfin, ils ne viennent pas t'apprendre à jouer, ils viennent te mettre en scène. Du coup, tu apprends le métier. Tu apprends à être comédien, artificiellement pro.

E., TNS, groupe 42

Le gros souci de cette école c'est que l'on est tout le temps en surcharge ; donc on ne peut pas tout faire : il faut faire des choix. Le planning n'est pas assez bien organisé pour que tu fasses tout : c'est pas très précis donc c'est un peu à toi de faire ta formation dans cette école. Donc c'est : « Qu'est-ce que tu choisis de faire ? »

E., TNS, groupe 42

On s'ouvre beaucoup et on reçoit énormément mais c'est aussi difficile de faire la part des choses quand on est dans la formation entre ce qui est vraiment de l'ordre de ce que tu veux, de ce que tu aimes, de ce qui te plaît, de ce que t'as envie de faire et ce qui est ce qu'aime, ce que veut, ce qu'a envie de faire, ton professeur. Et au Conservatoire, comme il y a beaucoup d'enseignements différents, ça te permet aussi à toi d'être plus libre dans ta façon de penser.

L., CNSAD, promo 2017

On avait 40 heures de cours par semaine, presque, et on a l'impression qu'on veut nous blinder de cours. J'ai envie de dire : c'est pas grave s'il y a des cours qui sont pas bien, mais libérons-les, comme ça on a du temps pour répéter !

H., CNSAD, promo 2017

Pour chaque prof, on s'adapte. Quand on est avec un metteur en scène, je m'adapte et je propose : je viens avec ce que je suis, avec ce que j'ai appris, mais je peux pas lui resservir « le théâtre de Yann-Joël Collin », parce qu'il ne va pas en vouloir ! Donc en gros, c'est ce qu'on m'a appris dans comment bien déchiffrer un texte, et bien le dire. Il n'y a pas vraiment d'autres outils que celui-là. C'est ça qui me dirige.

H., CNSAD, promo 2017

« Faire les liens »

J'ai l'impression que des fois on a peur de mettre de la danse pure, de la musique pure parce qu'il faut « faire le lien », alors que des fois t'as envie de dire, « ça se fait tout seul » et j'ai l'impression que si je faisais de la danse dans cette école, j'arriverais à faire un lien moi alors que la personne avec qui je fais de la danse ne sait rien du théâtre... Je trouve ça cool de chercher ce que la danse, ce que la musique, ce que la peinture apportent au théâtre mais je trouve que c'est à nous des fois de faire notre miel et que du coup, par peur que l'on apprenne des choses superflues, on n'a rien par rapport à ça. Moi je crois que je préférerais apprendre des choses superflues que rien !

A., ENSATT, promo 76

Je n'ai pas trouvé que ma formation mettait en relation les enseignements. C'était un peu des petites cases et il n'y avait pas de projet qui globalisait les enseignements pour les faire fructifier. C'est comme si j'avais acquis une compétence en chant, une compétence en prosodie, une petite compétence en mime, une compétence en danse. [...] Il n'y avait pas de convergence vers une pratique qui serait celle de l'acteur.

S., CNSAD, promo 2015

Réflexions sur le jeu

Soit t'as un don, soit tu l'as pas. [...] Mais quand t'as un don, le plus beau c'est de travailler comme un dingue pour l'exploiter.

A., ESTBA

Souvent dans le travail de cinéma il y a une telle recherche du naturel, du naturalisme que l'on te dit tout le temps de rien faire et qu'un amateur va être meilleur qu'un acteur professionnel, etc. Et je trouve ça d'un mépris énorme pour le travail de l'acteur et l'engagement que c'est en tant qu'être humain de faire ce métier.

L., CNSAD, promo 2017

Au théâtre, tu es toi mais en même temps t'es un personnage. Quand tu chantes et quand tu dances, tu n'as pas ça. Il n'y a pas cette frontière. C'est très vite émouvant, c'est très vite toi, c'est très vite précieux. Tu es toi. Comment je peux lier ce moi, que je trouve en danse, en chant, que j'apprends à découvrir. Et je me dis : il faut que je m'en serve sur scène.

A., ESTBA

Une des choses qui m'a souvent questionnée c'est la joie : parce que c'est un métier où il faut être joyeux. Dans les tragédies, dans les comédies. Il faut être dans la joie de ce que tu fais. Moi je suis quelqu'un de très joyeux et je passe par des grands moments de mélancolie et du coup, quand je suis dans ces moments-là, j'ai tout qui s'effondre, j'ai l'impression que je ne suis plus capable, que ce n'est pas fait pour moi. Du coup, je passe par des périodes de doute par rapport à ça, immenses. Ce n'est pas du tout parti, ça reste, je pense que c'est bien, c'est sain d'une certaine façon que ça reste. Mais en tous cas, moi ce que j'attendais de l'école, c'était de me lever tous les matins pour faire du théâtre et que ça devienne concret dans ma vie et que ça ne soit pas un fantasme vers lequel je sens que je dois aller mais qui n'a pas de réalité et en plus d'être dans une solitude, parce que ça c'est ce qu'il y a de plus dur en fait je crois. Le théâtre on sait que c'est collectif, que l'individu est primordial dans ce collectif.

V., ENSATT, promo 74

On ne devrait pas avoir de honte à travailler avec ses émotions, avec ce que l'on est. [...] À l'ENSATT c'est un mot qui est malvenu, parce que c'est fluctuant, qu'on a peur de pas pouvoir fixer cette chose du coup on s'en méfie. On a peur du pathos aussi : mais du coup on se refuse certaines choses. De fait, à l'ENSATT il y a quelque chose de trop lisse, de trop propre, de trop timoré.

A., ENSATT, promo 75

Depardieu et Jean-Damien Barbin ils se bourrent la gueule toute la journée et pourtant quand tu les vois sur scène ils sont extraordinaires. Donc, non, il n'y a pas de savoir-être. [...] En fait, c'est toi comme t'es de tout ton cœur, simplement.

A., ESTBA

Progrès et apport de la formation

Il y a un truc énorme que j'ai appris. L'acteur, c'est une matière. C'est quelqu'un qui se met à disposition pour rechercher. Ça déresponsabilise aussi. Parce qu'aussi, on pense qu'on a beaucoup de responsabilités sur les épaules, alors qu'il faut apprendre à se décharger. On est un canal, il faut être au bon endroit... On n'a pas dans l'affect besoin d'y mettre des choses. [...] Maintenant j'ai des repères. Même si tu repasses toujours par des phases où tu sais rien. Et du coup, c'est déstabilisant. Mais cette assise-là, elle te donne une confiance, une légitimité professionnelle. J'ai acquis une valeur de travail : c'est con de parler comme ça, j'aurais peut-être pas parlé comme ça avant. J'ai une maîtrise de quelque chose, même si ça ne va pas cesser d'être en travail.

V., ENSATT, promo 74

J'ai appris la rigueur et le travail. Avant de rentrer à l'ESAD, j'avais l'impression que quand j'allais jouer, la grâce allait me tomber dessus ou pas... Non mais vraiment ! [...] Et j'ai appris avec l'ESAD à avoir plus confiance, à apprendre qu'être comédien c'est un métier avec des vrais outils. [...] Je suis ni mime, ni danseuse, ni circassienne, mais j'ai beaucoup plus conscience de mon corps, de ce que j'en fais en scène, de comment je peux l'utiliser et maintenant je ne vois plus le théâtre sans un travail physique profond. Ce qui a changé c'est aussi une façon de penser le corps au plateau.

Y., ESAD, promo AMG

Ça m'a amené une conscience de ma singularité.

G., ESAD, promo AMG

Par rapport à mes propres compétences, je n'ai pas eu l'impression qu'on m'ait fait fructifier, qu'on m'ait donné des choses autres que ce avec quoi j'étais arrivé ici, de jeu je veux dire. Je suis rentré ici comme un acteur moyen avec deux ou trois choses que je savais vraiment très très bien faire ! Et je ressors de là comme un acteur moyen avec cinq choses que je sais très bien faire ! Je caricature mais c'est un peu mon ressenti.

S., CNSAD, promo 2015

Je pense que je me sens plus consciente de mon corps et de ma voix grâce aux cours de chant et de danse. Mais aussi les cours d'escrime. Le lâcher prise du corps. Une confiance que l'on peut jouer, si tout est en place, sans se sentir coupé en deux, ou faible.

L., CNSAD, promo 2016

Je dirais que j'ai régressé en liberté de mouvement [...] parce qu'en trois ans, je n'ai pas dansé. Par contre, j'ai gagné en conscience du corps : je pense que Marc y est pour beaucoup et Françoise aussi. Et aussi en philosophie du corps, du mouvement. Loïc Touzet est super pour ça.

R., TNS, groupe 42

Moment décisif

C'est inexplicable mais j'étais là, c'était moi qui parlais ce texte, comme si je n'avais pas une seconde le temps de réfléchir à comment dire ce texte. [...] Je voyais tout le monde, un par un, je voyais que je pouvais me servir de tout. J'ai découvert qu'il y a un endroit qui est possible, qui est incroyable, qui est agréable, et dans lequel je ne suis pas. Là, j'ai eu un déclic : j'ai découvert qu'il y a un endroit paisible, où je serai dans ma propre énergie pour jouer.

A., ENSATT, promo 76

Je n'étais pas passé sur le plateau pendant les sept premiers mois. Je suis passé en mai. Je devais être tellement rempli de faim de jeu, et en même temps de « Je m'en fous... ». J'y allais sans stress, avec un mélange de plaisir et d'insouciance. Je sentais que là, j'arrivais à jouer. C'est un moment où tu sens que ça coule : on peut vraiment te demander tout ce que tu veux, tu vas le faire, et le faire bien. Et en plus, c'est le moment où tu comprends tout ce que le prof t'a dit toute l'année.

H., CNSAD, promo 2017

Il y a des moments où tu es perdu. Je l'ai eu avec Agnès Dewitte. Tu comprends plus personne, tu sais plus si t'as envie, tu te retrouves dans une solitude... Ce moment est essentiel.

S., ENSATT, promo 76

Quelque chose à ajouter ?

Je pense que ça aiderait beaucoup de personnes de répondre à un questionnaire comme ça parce que ça permet de formuler des choses que l'on pense mais que l'on ne sait même pas que l'on pense.

L., CNSAD, promo 2017

Tu fais du théâtre ?

M., CNSAD, promo 2015

4. Extras

Les trois entretiens qui suivent ouvrent la réflexion. J'ai souhaité interroger ces trois femmes tant pour leur parcours de formation que leurs choix artistiques. Ces témoignages m'ont apporté un point de vue légèrement décalé sur mon sujet et surtout, donné envie d'élargir encore le champ, comme un avant-goût d'investigations à venir. Ils figurent ici comme des « extras », des à-côtés étonnants.

« Offrir un espace de recherche » - entretien avec Nadia Vadori-Gauthier

Nadia Vadori-Gauthier est artiste de performance et docteure en esthétique de l'université Paris VIII. Elle se forme d'abord aux arts plastiques à l'école Estienne à Paris. Puis, elle part étudier au Canada dans le cadre d'une formation interdisciplinaire. Par la suite, elle se spécialise dans diverses pratiques du mouvement : elle est praticienne BMC¹¹³, elle s'intéresse aussi au yoga et au mouvement authentique. Elle mène des activités de création et de recherche avec la compagnie *Les souliers rouges* (2003-2006) puis avec *Le Corps collectif*, laboratoire artistique et groupe de performance fondé en 2007.

« Je n'ai jamais eu et su que j'avais une vocation d'enseignement : alors que c'est une des tâches les plus importantes de ma vie ! », témoigne la performeuse. De retour à Paris, on lui propose de faire des ateliers de mouvement à destination des acteurs des conservatoires d'arrondissement. Les premières années, elle prend en charge plusieurs classes : son enseignement est alors considéré comme faisant partie du cursus de formation obligatoire. Ce système ne lui convient pas : elle propose d'ouvrir son atelier, sur audition, aux élèves de tous les conservatoires d'arrondissement. « Maintenant je n'ai que des personnes qui veulent être là », explique-t-elle.

Par la qualité de son enseignement, elle a depuis quelques années acquis une certaine forme de notoriété dans le paysage de la formation théâtrale. J'ai croisé, dans les écoles supérieures que j'ai visitées, un bon nombre d'élèves ayant participé à ses ateliers alors qu'ils étudiaient dans un conservatoire d'arrondissement. Or, j'ai constaté qu'ils avaient pour la plupart à la fois une liberté gestuelle et une conscience assez fine de leur corps dans l'espace. Après les avoir questionnés sur cet enseignement, j'ai été curieuse d'en savoir davantage. Je sollicite Nadia Vadori-Gauthier en lui expliquant ma démarche. Elle accepte malgré son emploi du temps extrêmement chargé (notamment par la réalisation quotidienne d'*Une minute de danse par jour*¹¹⁴) et nous nous retrouvons en février 2016 pour un entretien.

Samedi 27 février 2016, Café à Belleville, Paris

Durée de l'entretien : 1h

Quelle place la transmission a-t-elle eue dans votre parcours et comment vous êtes-vous retrouvée à enseigner dans les conservatoires d'arrondissement auprès des élèves comédiens ?

Je m'y suis retrouvée... presque par hasard et contre mon gré ! Comme beaucoup de choses importantes dans ma vie, je n'ai pas été les chercher directement : elles sont venues par la force des choses. Je me suis retrouvée à enseigner après une formation interdisciplinaire de danse/théâtre/vidéo, formation somatique, mais aussi de chant et de musique, à Montréal. Je suis rentrée ici et on a commencé à me demander des choses que j'avais explorées là-bas (notamment corporelles) pour les acteurs et de fil en aiguille, je me suis retrouvée à enseigner très jeune à des élèves qui avaient mon âge, dans des conservatoires : au début ponctuellement et de plus en plus.

¹¹³ Le body mind centering (BMC) est une approche pédagogique d'éducation somatique par le mouvement et le toucher conçue par Bonnie Bainbridge Cohen.

¹¹⁴ *Une minute de danse par jour* est un projet initié par la performeuse Nadia Vadori-Gauthier pour apporter une réponse artistique au choc qu'elle a ressenti au moment de l'attentat de *Charlie Hebdo* le 7 janvier 2015. Chaque jour, sans aucune exception, elle tourne une vidéo d'une minute où elle danse. Elle explique : « je voulais agir en m'assignant une action quotidienne petite mais réelle et répétée, qui œuvre pour une poésie en acte, en me mettant réellement en jeu, seule ou en relation à d'autres ». Voir <http://www.uneminutededanseparjour.com/le-projet>, consulté en juillet 2017.

Et vous aviez enseigné aussi au Canada ?

Non, ça a commencé en France. Je n'ai jamais eu et su que j'avais une vocation d'enseignement : alors que c'est une des tâches les plus importantes de ma vie ! Mais vraiment, je n'aurais jamais imaginé que c'en était une pour moi.

De quoi est constitué votre propre parcours de formation ?

Études artistiques interdisciplinaires.

Vous avez étudié dans des écoles interdisciplinaires ?

Non, pas au départ. J'ai fait de la danse depuis que je suis toute petite, très intensivement ; et j'ai fait une école d'arts graphiques (l'école Estienne) et je continuais la danse et le chant. Puis j'ai fait des études d'arts de la scène à Montréal en arts interdisciplinaires (c'était l'intitulé de la formation). J'ai poursuivi en faisant ma thèse en art contemporain/arts plastiques, croisé en arts de la scène (mais c'est juste un endroit où se mettre pour être interdisciplinaire).

Depuis combien de temps enseignez-vous dans les conservatoires d'arrondissement ?

Quinze ans.

Et le principe de ces ateliers (qui s'adressent aux élèves de tous les conservatoires d'arrondissement), ça existe depuis... ?

Six ou sept ans.

C'est vous qui l'avez conçu ?

Oui. Avant, j'étais assignée à une classe dans trois conservatoires : des élèves qui n'étaient pas volontaires pour venir dans ma classe étaient obligés de venir, ce qui était un enfer. J'exagère, mais ce n'était pas terrible... Certains élèves en théâtre pensent qu'il n'y a pas besoin du corps et ils se demandaient ce qu'ils faisaient là parce qu'ils voulaient faire de la caméra ou autre chose et ça ne collait pas spécialement. À côté de ça, j'avais des élèves passionnés. J'étais un tout jeune prof donc je n'avais pas encore acquis les armes que j'ai aujourd'hui (je me suis formée à la pédagogie après).

C'est donc vous qui avez créé le système d'audition ?

Oui, pour que ce soit ouvert à tout le monde, que personne ne soit obligé de venir. C'est génial, maintenant je n'ai que des personnes qui veulent être là.

Cette journée d'audition, comment se passe-t-elle ? Quels sont vos critères de sélection ?

Très simplement : tous ceux qui veulent venir viennent. Je n'ai pas de liste d'inscription, donc je découvre le jour même qui est là. Ils n'ont rien à préparer. Mes critères : la capacité à se connecter à sa sensation, à ne rien me montrer, justement à quitter toutes les tentations de paraître ou de faire, de montrer pour activer une connexion intérieure à la musique, l'écoute... La capacité à expérimenter, à risquer, à ne pas trop se prendre au sérieux. Une ouverture.

Au fur et à mesure des années, est-ce que vous avez observé que la demande et l'envie de ces jeunes gens était grandissante ?

En tous les cas, ils sont bien là ! Elle est au moins constante.

Et par rapport à cette méfiance dont vous parliez à l'instant...

Ça n'a rien à voir. Il y a une demande réelle. Et je suis aussi très contente de les rencontrer. Il y a une demande mutuelle de travailler ensemble. C'est un désir.

Quels sont vos objectifs pédagogiques quand vous enseignez auprès de ces jeunes comédiens ?

Leur permettre d'acquérir des outils somatiques, une conscience corporelle du mouvement qui ne soit pas basée sur l'image externe du corps, ni sur l'apparence, mais sur la sensation. Développer des outils de relation au sol, à l'espace, à l'autre. Aussi affiner la palette, à partir du système anatomique : les os, les liquides, les organes, la proprioception...

Il y a une finesse de possibilités qu'offre la conscience du corps en mouvement ; et seulement ensuite, commencer à être conscient de l'image que ça peut faire, et du coup, commencer à composer avec. Ça, c'est un des objectifs. Partir d'un corps qui n'a pas d'image a priori.

Et donc déconstruire une image a priori ?

S'en détacher en tous les cas : pouvoir s'en détacher à volonté. Ça implique aussi un travail très collectif : on ne fait pas ça sans les autres. C'est une générosité aussi, puisqu'on a besoin du regard des autres et les autres ont besoin de notre regard. C'est une générosité de partage de processus. Et qui leur permettent d'avoir accès à eux-mêmes, de savoir qu'ils ont un corps, de se l'approprier petit à petit... Que ça puisse leur donner confiance pour partir à la recherche de leurs propres esthétiques. La joie de l'expérimentation, la joie de la recherche, une non-évaluation extérieure...

Je ne fais presque jamais aucun retour, ou alors très ponctuels sur des questions qu'on travaille, mais jamais de retours personnels. Je laisse chacun... On ne se compare pas tellement au voisin et je n'aime pas qu'ils attendent de moi un avis. En tous les cas, ils ont un support de ma part. Je les soutiens vraiment dans toutes leurs tentatives. Mais je me garde de les noter quelque part.

L'enjeu serait donc à la fois d'offrir un espace-temps d'expérimentation et des outils qu'ils pourront peut-être transporter ailleurs et développer...

Offrir un espace-temps, c'est clair : un espace de recherche où chacun peut être avec son état du jour qui ne correspond pas à ce qu'on lui demande, c'est-à-dire développer une autonomie dans la création. Questionner l'engagement, ou les raisons pour lesquelles on fait de l'art : on a envie de questionner, d'explorer ça... Qu'est-ce que ça implique ? Enfin, une conscience de ce qu'implique l'engagement artistique, la relation au monde, et après, les laisser faire... Et accueillir tout ce qu'ils vont proposer en essayant parfois de deviner ce qui s'y cache (parce que c'est pas toujours visible) pour le soutenir.

Le spectacle de fin d'année, qui est un rituel maintenant, a-t-il toujours existé ?

Au départ, c'est une proposition de l'inspecteur de l'art dramatique, Michel Chiron, qui m'a dit : « c'est important qu'on voit ce travail ». On a trouvé une vitrine pour le faire et c'est important que ça continue.

Quels sont les enjeux de ce moment ?

C'est énorme. Déjà, ça fédère une énergie collective. On travaille comme des fous. Ça permet de mettre en pratique ce que l'on va expérimenter dans une première partie de l'année : mettre en pratique directe une efficacité au service de la scène. Ça leur permet de créer, ou du moins de tenter leurs esthétiques ; et si ça ne marche pas, de retenter l'année d'après. Et ça crée beaucoup de liens entre eux. Ils apprennent ce que c'est que cet art collectif qu'est le spectacle vivant.

Ils sont absolument libres et autonomes ?

Je suis toujours là. Ils sont autonomes, mais encadrés et soutenus par moi.

Est-ce que vous chorégraphiez des propositions ?

Oui, mais très courtes. Sur deux heures de spectacle, il y a cinq ou sept minutes de propositions que je leur ai faites, et qui permet aussi de fédérer tout le monde. Mais je ne suis pas la seule à faire ça ! Il y a des élèves qui le font aussi pour tout le groupe.

Tout au long de l'année, est-ce que vous utilisez l'écriture chorégraphique dans votre enseignement ?

Pour le spectacle, oui. On apprend des écritures chorégraphiques qui sont plus au moins ouvertes, qui sont très comptées, très précises, mais qui laissent de la place pour l'expérimentation à l'intérieur. J'ai aussi un système de « cartouches » : des actions qu'on peut faire quand on veut au milieu d'écritures décidées pour les perturber, pour les ré-ouvrir. Mais sinon, ce que je propose n'est pas une technique de danse (comme le serait un cours de contemporain)... C'est un processus qui permet d'investir toutes les disciplines : on peut faire toutes les danses avec ça, mais aussi du théâtre, de l'écriture, du piano, de la peinture... C'est une pratique mais ce n'est pas l'apprentissage d'une forme.

Dans votre propre parcours, quelle place a eu cet apprentissage des formes ?

Elle a eu beaucoup de place. À tel point qu'il n'y avait rien d'autre. J'ai dû tout déconstruire. J'ai vingt ans de classique intensif que j'ai fait avec passion, mais avec tout ce que ça implique comme fermeture malheureusement ; comme énorme cadeau, ça apprend une discipline irremplaçable (comme d'autres disciplines artistiques). Quand on apprend ça, on a une autonomie et une discipline pour tout : mais ça peut enfermer dans une forme. Donc j'ai mis beaucoup de temps à défaire ce que j'avais appris pour maintenant le réinvestir autrement.

Les pratiques somatiques ont-elles remplacé ces formes dans votre pratique quotidienne ?

Oui. La pratique somatique, mais aussi le mouvement authentique sont vraiment à la base de ce que je transmets aujourd'hui. Je ne transmets aucune forme de mouvement, mais plutôt des façons de convoquer des qualités de mouvements, des intensités d'affect, des palettes d'émotions...

C'est un des aspects que je trouve très intéressant dans ce que j'ai pu lire de votre travail : le détournement des somatiques à la fois pour la création et la transmission. Comment s'est fait le cheminement qui vous a conduite à intégrer ces pratiques dans votre enseignement à destination des comédiens ? Et est-ce que ces pratiques ont été transformées par ce détournement de la perspective thérapeutique vers une perspective artistique ?

Les pratiques somatiques ne sont pas seulement à visée thérapeutique, ça peut être aussi l'amélioration de la posture, spécialement la formation dont je suis issue (et je suis aussi formatrice des formateurs) le BMC : Body Mind Centering. Ces outils peuvent être utilisés dans toutes les pratiques artistiques. Ce n'est pas un détournement en fait mais une application directe.

Après, je fais quelque chose avec le mouvement authentique (le mouvement authentique qui vient d'une pratique jungienne à l'origine de la danse et qui s'est ramifiée en une pratique méditative et ressource en danse) et la danse thérapie, que l'on trouve comme une pratique ressource : elle n'est pas destinée à être montrée en dehors des cercles de la pratique, elle n'est pas destinée à la scène, à l'image, ou alors de façon indirecte, c'est-à-dire que la ressource que l'on a trouvée dans la danse authentique va alimenter par ailleurs des processus de création (par exemple en danse). Alors que moi, je fais des ponts directs entre les mouvements de la danse authentique et les mouvements de la forme artistique. Pour ça, j'ai plusieurs procédés. Donc on peut parler de détournement pour la danse authentique (même si je ne suis pas la seule à trouver des ponts - pour moi, ils sont directs). Après, c'est le BMC qui permet ça : je ne sais pas si j'étais praticienne de Feldenkrais si ça aurait la même évidence de continuité.

Est-ce vous qui avez demandé à ce que les cours durent quatre heures trente ?

Oui, parce qu'au départ, j'avais deux heures et je ne pouvais rien faire : je finissais à peine mon échauffement, ou l'exploration... Je n'avais le temps de rien. Pour rentrer dans une certaine matière, il faut du temps. Et après, j'avais besoin de temps d'expérimentation, de création, d'atelier... Donc soit je transmettais des choses et il y avait zéro temps pour l'expérimentation, soit c'était de l'expérimentation, mais il n'y avait pas de transmission. Quatre heures trente, c'est bien, ça passe vite.

Je trouve cet élément très concret (la durée) extrêmement parlant : dans aucune des écoles que j'ai visité, je n'ai jamais vu un cours de plus de trois heures et normalement, les cours de danse durent en moyenne entre une heure trente et deux heures. Cela raconte quelque chose des modalités de transmission...

Même le jeudi, c'est cinq heures ! Non, c'est de 10h à 16h30 : pour ceux qui veulent. Ils sont quinze à peu près à souhaiter (ou pouvoir) continuer : on fait de la pratique d'écriture automatique et donc on cherche dans l'émission de la voix et du texte les mêmes processus de liberté et d'expérimentation que dans la danse. J'aimerais bien avoir les élèves toute la journée, ça serait à mon avis plus cohérent ! Mais bon, c'est très bien comme ça.

Même si c'est imperceptible, dans vos cours séparez-vous clairement le temps de l'échauffement et celui de l'expérimentation ?

J'ai un cahier des charges très précis, mais je n'arrête pas de réinventer tout et de faire autre chose que ce que j'ai prévu. J'ai un certain nombre d'outils à transmettre, mais comme je compose toujours en direct avec ce qui est en train de se passer... Donc ça varie.

Mais cette régularité dont vous parliez, pour moi, elle vient de la danse classique. Cent fois sur le métier, il faut remettre son ouvrage. C'est beaucoup d'humilité et de passion : ensemble, parce qu'on ne peut pas être seul dans ce genre de pratique.

Les musiciens, parfois...

Oui, ils répètent seuls, mais c'est un art collectif de toute façon.

L'atelier que vous menez pour les conservatoires s'appelle « atelier mouvement »...

Oui, c'est très difficile de trouver un intitulé. En fait, c'est « pratique somatique, atelier chorégraphique, d'expérimentation, de création »... Je ne peux pas tout mettre : donc je mets « mouvement ». Bien sûr, c'est de la danse, mais ce n'est pas seulement ça. Il y a aussi beaucoup de la pratique que les élèves emploient à des fins plus jouées, plus théâtrales... Art du mouvement, c'est un peu bizarre...

C'est peut-être aussi que vos protocoles sont en perpétuel renouvellement...

Oui ! Tous les ans (c'est eux qui me le disent), je fais des nouveaux cours ! Et pourtant, mon cahier des charges reste le même. Je cours après le temps. On ne peut pas tout transmettre de toute façon. Je fais avec l'instinct, avec ce qu'il se passe. Dès que je vois qu'ils ont des difficultés sur quelque chose, alors je change tout mon cours. Ou j'invente quelque chose qui permet de trouver des solutions à un problème qu'ils rencontrent.

Cela vous arrive-t-il d'assister à leurs cours d'interprétation ?

J'y suis allée bien sûr... Avant je dirigeais des scènes, j'adorais ça, mais là j'ai changé mon fusil d'épaule ; et puis ils ont leurs profs d'interprétation pour ça. S'ils ont des problèmes sur une scène (c'est ponctuel), ils viennent me demander conseil. Mais je ne peux pas être partout ! Eux font le lien (j'espère), dans le meilleur des cas.

Comment s'est faite la rencontre avec les membres du Corps Collectif ? Y a-t-il des anciens élèves de votre atelier ?

Le Corps Collectif existe depuis dix ans. C'était presque contre ma volonté au départ : c'était un atelier de pratique artistique « obligatoire » que je devais faire pour accompagner un processus de compagnie, parce que lorsqu'on a des subventions, on doit, en contrepartie, donner des ateliers tout azimut et donc cet atelier en fait partie, pour permettre à la création que j'avais à ce moment-là d'être sur scène (et comme je n'étais pas prof à ce moment-là).

Donc j'ai commencé avec des gens qui se sont inscrits : il se trouve que ça a été merveilleux et que certains sont encore là. Cet atelier a été le noyau du Corps Collectif et ça ne s'est jamais arrêté. C'est juste en amont que je n'ai pas envie, mais dès que j'y suis, je donne tout ! C'est une des plus

grandes aventures de ma vie. Le noyau ne s'appelait pas du tout le « Corps Collectif » mais « l'atelier du mardi » : les gens sont encore là, sauf une personne du départ et il y en a qui se sont joints. On est treize aujourd'hui (moi y compris) et là-dedans, il y a trois élèves des conservatoires.

Que ce soit avec eux ou avec les élèves des conservatoires, les modes de transmission que vous utilisez, c'est à fois le dire et le fait de faire avec eux ?

Oui : avec le Corps Collectif, je fais tout avec eux (ce qui n'était pas le cas au départ). Avec mes élèves, je guide plus le travail. Je ne fais jamais le spectacle avec eux en tous les cas ! Je sépare sans cloison les choses. Ça m'arrive, parfois, dans des explorations de groupe en fin de séance de faire dix minutes avec eux et de toutes façons, quand je montre, je fais : donc je participe.

Vous avez parlé de l'écriture automatique. Est-ce que, dans le cadre de votre enseignement et de votre recherche, vous engagez les participants à écrire pour mémoire ou pour engager comme une autre façon de comprendre ?

Non, je les livre à eux-mêmes, sauf à l'université (à Paris VIII) où je leur demande des rapports d'expérience : c'est ma façon aussi de valider les choses, par l'écrit. Mais au conservatoire, non.

Il y en a qui se rendent compte tardivement qu'ils auraient bien fait de noter, alors ils reviennent, que pour noter : ils se refont une année de notes parce qu'ils se sont rendu compte qu'ils n'étaient pas capables de réutiliser tous les outils qu'ils avaient expérimentés. Donc je les y invite mais je ne suis pas derrière eux pour ça.

Une chose sur laquelle je suis hyper exigeante, c'est la présence. Être là ou ne pas être là, être à l'heure ou pas, ça n'a rien à voir. Une fois qu'ils sont là, ils peuvent dormir en cours.

Vous fermez votre porte aux retardataires ?

Non, je discute avec les gens, mais ça m'énerve et ils essayent quand même d'être attentifs là-dessus et ils se font rappeler à l'ordre publiquement s'ils sont en retard. Aussi, pour les absences, s'ils ne m'ont pas prévenue trois fois, ils sont exclus du cours ; amicalement, mais définitivement. Enfin de façon cordiale.

On ne peut pas travailler comme ça, il faut être engagé. Après, ce n'est pas une blague : s'ils dorment en cours, ce n'est pas un problème pour moi. On assimile qu'ils ne dorment pas tout le temps de toute façon, et puis s'ils ont mal ici ou là, ils regardent quand même les autres et apprennent.

Cette discipline et cette régularité sont les conditions de la liberté !

Oui, je pense ! Il y a aussi une responsabilité collective, de porter les choses pour soi et pour les autres !

De toutes façons, l'état n'est pas parfait. C'est ce que je leur dis dès le premier cours : le corps n'est jamais idéal. Si vous attendez d'être en pleine forme pour venir, je ne vais pas vous voir souvent. Parce qu'il y a toujours un truc !

Le corps idéal n'existe pas. C'est une vue de l'esprit, ça n'a rien à voir avec la vie.

Vous écrivez sur votre site, à propos du Corps Collectif que la recherche que vous proposiez était en dialogue continu avec les lieux et les gens que vous rencontriez. L'année dernière, vous avez été invitée par d'anciens élèves à faire une conférence-spectacle au CNSAD¹¹⁵ : je trouve cela intéressant que ce soit les élèves qui vous aient invités et pas la Direction. Quel dialogue serait possible entre vous et cette institution ?

Le dialogue est complètement ouvert, je ne vois pas d'antinomie, si ce n'est que ça ouvre d'autres chemins que celui déjà tracé. Ça va permettre d'autres modalités de corps. Je ne pense pas que ce soit antinomique. Même si quelque part, je nourris quelque chose qui est de l'ordre de l'anti-représentation. Je pense que c'est compatible avec les modalités de représentation, enfin que ça l'est dans un second temps, pas d'abord : pour ne pas être réduit à l'image du soi.

Vous pourriez enseigner au Conservatoire ?

Complètement. S'il y avait un poste pour ça. Parce que les gens de théâtre ne connaissent pas forcément les pratiques somatiques, contrairement au milieu de la danse où il y a beaucoup de pratiques somatiques.

Une des notions importantes du travail que vous proposez est celle de partenariat. Le passage par le mouvement, le contact permettent-ils de toucher à un certain niveau de partenariat qui parfois, en jeu, dans un travail de scène, avec des exigences et des contraintes liées à tout ça, est plus difficiles à trouver ?

Je ne sais pas exactement, mais l'interdisciplinarité, elle concerne le lien entre les cases : l'endroit où ça glisse, où on ne peut pas nommer, où c'est ni l'un ni l'autre, où c'est l'un ou pas encore l'autre. C'est quelque chose qui passe entre. Cet interstice est pour moi l'endroit où la vie peut se créer : des relations véritables, aussi. Ça crée des partenariats... Ça crée des endroits pour inventer ensemble, pas pour créer à partir de ce qui est en nous (pas à partir de l'identitaire), mais à partir de ce qui n'a pas encore trouvé sa forme. C'est très important. Cette interdisciplinarité, elle est interstice, entre. On se connecte les uns aux autres, à partir de ça et non à partir d'un centrage sur le moi.

Tout à l'heure vous avez parlé de la joie dans le travail. Cette notion est importante dans ce que vous transmettez ?

Oui, c'est très important ! Ça vient de Spinoza. J'ai beaucoup lu Deleuze et sa pensée m'a inspirée. Il écrit sur Spinoza. Il y a deux sortes de sentiments pour lui : la joie et la tristesse. Tout ce qui est de l'ordre de la joie augmente notre puissance d'agir, et tout ce qui est de la tristesse diminue notre puissance d'agir. Alors il s'agit d'aller vers ce qui augmente sa joie.

¹¹⁵ En 2014-2015, Claire Lasne Darcueil confie aux élèves metteurs en scène du CNSAD le soin de réaliser un programme de conférence ponctuelles avec des personnalités de leur choix dénommés « Les rendez-vous du Conservatoire ». Le 5 novembre 2015, Nadia Vadori-Gauthier est invitée avec le Corps collectif sur la proposition d'anciens élèves de ses ateliers ayant intégré cette école. En 2015-2016, seront aussi conviés rue du Conservatoire : Patrick Penot, Gilles Clément, Jean-Pierre Siméon, Julien Cottureau, Éric Ruf et Bernard Stiegler.

Est-ce que vous utilisez ce terme sciemment, plutôt que celui de « plaisir » que les gens de théâtre utilisent plus volontiers ?

Oui. Joie, vraiment. Ce n'est pas un plaisir de la vie : c'est une joie profonde de s'inventer, de se mettre en relation à d'autres, d'établir le contact avec une puissance propre qu'on ne soupçonnait pas, une liberté d'invention. Nous sommes sous le regard d'autres. Oui, c'est de l'ordre de la joie.

Avez-vous envisagé le fait de transmettre votre enseignement afin que d'autres que vous le transmettent à leur tour ?

Oui, bien sûr. Pour le Corps Collectif, ils sont en train de travailler depuis un an sur des workshops du Corps Collectif pour transmettre toute la matière qu'on expérimente depuis longtemps et ce n'est pas moi qui le fais. Bien sûr, ils me tiennent au courant : ils me demandent un regard, mais c'est eux qui l'élaborent entièrement.

Et sans passer par le fait de nommer et de mettre sur papier tous ces protocoles ?

Ils ont ma thèse de mille-cinq-cent pages ! Ils ont aussi la pratique et leur propre vécu. À partir de ça, ils ont toute la matière et ma confiance pour le faire. Pour certains, ça fait dix ans qu'on travaille ! C'est à eux. C'est devenu leur pratique (qui n'est pas la mienne, puisqu'elle se mixe à d'autres choses aussi).

Dans votre planning très chargé, quel place l'entraînement quotidien et solitaire prend-t-il ?

Je travaille beaucoup... Pour moi, l'entraînement peut être collectif. La pratique du yoga peut être aussi solitaire. Il y a des choses qui se tissent dans la solitude. Mais pour la pratique somatique, on peut être ensemble.

J'imagine que vous travaillez sans miroir ?

Oui, en tous les cas, j'espère qu'il n'y en a pas ! Si on peut les cacher, on les cache ! Sinon, on fait avec. Ce n'est pas le propos de se regarder. J'enlève les rideaux quand on apprend une chorégraphie ensemble.

Vous parlez de notion d'embodiment : si on traduit en français, cela pourrait correspondre au terme d'« l'incarnation ? »

Il y a un texte sur mon site là-dessus, consacré à la traduction de ce terme. C'est un mix d'incarnation, d'incorporation et de corporéité. Dans incarnation, il y a l'idée d'incarner aux yeux des autres, donc de rayonner une certaine qualité : de rendre visible l'assimilation de quelque chose. Donc c'est une dimension de l'intérieur vers l'extérieur. Alors que l'incorporation, c'est une dimension de l'extérieur vers l'intérieur. C'est une digestion du processus. Et la corporéité, ça engage certains modes de relation à l'espace, donc c'est les trois à la fois. En BMC, l'*embodiment*, ça se passe même au niveau cellulaire : la conscience des cellules elle-même.

Le mot de « qualité » revient beaucoup dans la bouche de gens qui viennent de la danse. Cela semble correspondre à des niveaux d'interprétation, de jeu, qui ne sont pas ceux que l'on traite habituellement (personnage, situation, etc.)...

Vous voyez, il n'y aucune psychologie dans ce que je transmets. C'est du poids, de la légèreté, de la vitesse, etc. Qualités plus osseuses, organiques, liquides, les glandes endocrines... Des qualités sont liées à des systèmes physiologiques ou à des forces (comme la vitesse, la lenteur, l'expansion, la condensation). La qualité peut être de tout ordre.

Ces qualités ne peuvent donc pas être d'un autre ordre : comme la liberté, ou l'audace...

Non. Je n'apprends pas ça. Je dis joie, mais non, je ne dis pas « trouvez de la liberté », parce que si l'on me disait ça, ça me bloquerait je crois. Elle se trouve ! Mais je les engage à oser, bien sûr, sans me focaliser là-dessus. Pour oser, il faut avoir confiance. Il faut voir qu'on n'est pas seuls à risquer. Donc moi aussi je me mets en jeu, je risque des choses.

J'ai l'impression qu'une des choses que vous transmettez à travers votre enseignement c'est un rapport au plateau, au monde, qui est d'une grande authenticité. Si on enlève toutes les connotations péjoratives, ça pourrait être affilié à ce qu'on appelle « le jeu ». Mais au sens le plus pur et noble. Et aussi à l'« état créateur », l'« état de jeu ». Est-ce que ces termes ont du sens pour vous ? Est-ce que ça fait partie de votre cahier des charges ?

Le jeu, pas au sens de jeu d'acteur, mais au sens de ludique : cette dimension est très présente. Après, le rapport à l'instant, au réel. Ce que j'essaye d'amener, c'est à un état réel de la relation à l'espace et au partenaire. Ce n'est pas psychologique, mais ça engage des affects, des sensations, des émotions : mais il n'y a pas de dimension psychologique directe.

Il y a l'idée de vivre intensément maintenant et d'investir la puissance dont on est capable. Tous les matins, je pose la question : de quelles puissances êtes-vous capables aujourd'hui ? Puissance de lenteur, de vitesse, de connexion à soi, de relation à l'espace, de relation à la musique, de sensations, d'émotions... Quelles qu'elles soient, investissez-les : réunir ces puissances quelles qu'elles soient et s'engager dans ce qui vient, sans savoir où ça va.

L'autonomie est une notion importante pour vous ?

Très. On ne peut pas s'engager dans de la recherche, de l'expérimentation sans autonomie, sans pouvoir valider ses propres processus et les nourrir. En même temps, cette autonomie ne va pas sans la relation aux autres, à l'écoute du processus des autres. C'est une autonomie très partagée je dirais.

Comment la recherche universitaire est rentrée dans ce processus de transmission ?

À un moment donné, j'ai eu besoin de théoriser toutes ces choses que j'expérimentais depuis toutes ces années. J'avais besoin d'aller plus loin autrement et tout ça s'est rejoint. La pratique a amené à la théorie et la théorie a amené à la pratique. Pour moi, c'est la même chose. La théorie est une pratique et la pratique théorie. C'est indissociable aujourd'hui pour moi, comme le sont le corps et l'esprit.

« La formation que tu fais, c'est ton étiquette » - entretien avec Fanny Sintès

Après avoir obtenu son bac, Fanny Sintès suit pendant deux ans la formation professionnelle du studio théâtre d'Asnières. En parallèle, elle s'inscrit à l'université en études théâtrales. La deuxième année de sa formation à Asnières, elle prépare et passe les concours des écoles supérieures et est admise au Conservatoire : elle y rentre en 2007 puis décide d'aller passer une année au centre national des arts du cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne (où elle pratique la corde lisse) et revient au CNSAD de 2009 à 2011 pour y terminer sa formation (élève dans la classe d'interprétation de Jean-Damien Barbin). Questionnée sur son parcours antérieur, elle répond qu'elle a beaucoup pratiqué la gymnastique (de ses six à ses seize ans), mais aussi la capoeira (pendant trois ans) et l'art martial sensoriel : ces différentes pratiques se sont succédées suite à l'arrêt de la première pour cause de blessure. Elle nous explique que celles-ci ont toujours pris énormément de place dans sa vie tout en restant du domaine du loisir.

Elle est co-fondatrice du Lyncéus festival (avec Aurélie Lemaignan et Léna Paugam). Depuis sa sortie d'école, elle co-signe plusieurs spectacles (*Anechoïcspeech* avec Olivier Brichet ainsi qu'*Effet Bekkrell* avec son collectif de cirque, Le groupe Bekkrell) et joue au cinéma (dans *Les lendemains* de Bénédicte Pagnot) et au théâtre (avec Lena Paugam dans *Et dans le regard, la tristesse d'un paysage de nuit* et *Au point mort d'un désir brûlant* et Alice Zeniter dans *Un Ours of cOurse*).

Je rencontre Fanny Sintès en février 2016 à l'occasion d'une table-ronde co-organisée par le CNT et le CNSAD intitulée « Les dramaturgies plurielles s'apprennent-elles ? ». Elle vient alors parler de son propre parcours de formation et de ses engagements artistiques. Son témoignage m'interpelle : je décide donc de la solliciter pour un entretien autour de ces deux grands sujets.

Vendredi 26 février 2016, café à Jourdain, Paris

Durée de l'entretien : 1h15

Tu disais avoir vécu ta première année au conservatoire comme une année très difficile que tu décris comme une « mise en fragilité » : peux-tu nous parler de ce moment ?

J'étais dans la classe de Dominique Valadié et Alain Françon. Les cours étaient aussi passionnants qu'extrêmement compliqués en fait : parce qu'on avait du mal à avancer. Ça prenait du temps, ça ne fonctionnait pas très bien. Moi j'avais du mal à trouver ma place dans cette école en tant que femme, en tant qu'artiste ; mais on était très loin de ça : je ne me posais pas vraiment la question de « qui suis-je en tant qu'artiste », c'était plus, « qui suis-je moi en tant que femme, en tant que personne » et « est-ce que j'ai vraiment une place, en étant ici ? » C'était plutôt des questionnements personnels.

Les différences entre les premières, les deuxièmes et les troisièmes années étaient très marquées : c'était avant qu'ils mélangent les classes. Après, c'était beaucoup mieux. Pour moi, il y avait vraiment un truc : on est les premières années, on est petits et il y a les grands.

Après, c'est des goûts. Par la suite, j'ai vraiment préféré développer un goût pour des choses plus multiples que faire ma scène jusqu'à ce la phrase soit parfaitement dite et qu'au final je sache plus vraiment ce que je dis.

Quand tu parles de lenteur, c'est aussi qu'il y avait peu de temps de plateau ?

Un peu, mais pas tant que ça non plus oui.

Et beaucoup de discussions ?

Non. Il y avait du temps de plateau, mais du temps où tu essaies de refaire une petite chose sans prendre conscience de la globalité. Du coup, ça ne fonctionne plus parce que tu ne sais plus où trouver tes ressources pour faire la petite chose qu'on te demande. Valadié et Françon, c'est des gens supers, fascinants dans leur travail et dans certaines choses qu'ils pouvaient dire. Mais je pense que ce n'était pas tout à fait le bon moment pour les avoir comme profs : peut-être une question d'âge.

Comment as-tu reçu l'enseignement des disciplines non-théâtrales pendant cette première année ?

Je vais peut-être mélanger les années, je ne sais plus exactement. Disons qu'en première année, je les ai plutôt appréciées : c'était plus facile, c'était même merveilleux d'avoir toutes ces disciplines et je ne les jugeais pas.

Ensuite, tu es partie au CNAC. D'où est venue cette décision ?

Déjà du fait que j'ai découvert que ça existait (et ce n'est pas une info qu'on crie sur tous les toits). Vimala [Pons]¹¹⁶ l'avait fait, mais à cette époque-là je ne la connaissais pas encore : je l'ai vu sur le fascicule, ou j'ai dû en parler avec quelqu'un de l'école, mais ça reste un peu flou.

Comme je faisais beaucoup de travail physique avant, c'est resté comme un désir : quelque chose que j'avais envie de continuer à développer. Donc quand j'ai vu que cette chose-là existait je me suis dit : « allez, j'ai envie de le faire ». Et puis aussi il y avait la question de l'âge : j'avais vingt-et-un ans, je ne me sentais pas du tout pressée de sortir du Conservatoire.

Tu disais aussi que le volume horaire consacré aux disciplines non-théâtrales était insuffisant au Conservatoire ?

Oui, mais c'était vraiment dans l'idée de développer autre chose : une pratique, pas juste de la danse. C'était quatre heures par semaine, ce qui n'est pas énorme...

Tu as donc intégré le CNAC en première année ?

Oui. Mais avec des gens qui ont un niveau de ouf ! Ils sont en première année mais ils ont déjà des années d'étude derrière. C'est très bien tombé parce que j'ai intégré un cours où il y avait une stagiaire palestinienne qui faisait du tissu et un jeune gars qui faisait du tissu aussi. C'était son cours à lui (on était toutes les deux à avoir intégré son cours). On a fait une classe à trois : une classe dans la classe.

On a eu un apprentissage très intéressant : on était trois, du coup, c'était très motivant. On était deux à peu près du même niveau. On a beaucoup progressé, on s'est appris des choses, on a progressé ensemble : c'était très constructif. Le fait de ne pas être seul pour débiter aussi c'était important : parce que ça fait mal, il y a plein de trucs qui ne sont pas évidents et le stimuli d'avoir plusieurs personnes à côté de soi, c'était très chouette. Et j'ai rencontré des gens assez incroyables...

Donc il y avait cet espace-là d'atelier et des cours communs ?

Oui, c'était des cours de danse, de théâtre, d'histoire du spectacle ou du cirque, dits de « culture générale », d'histoire des arts. C'était très chouette.

¹¹⁶ Vimala Pons a été élève au Conservatoire dans la promotion 2008.

Et le travail de construction d'une condition physique (pour ensuite l'utiliser sur les agrès) était-il fait dans ces disciplines-là ou chacun travaillait de manière autonome ?

On pouvait travailler de manière autonome. Moi je m'échauffais de manière autonome et je faisais de la PP (de la préparation physique) mais les profs qu'on avait l'intégraient au cours. On se suspendait au trapèze et on faisait des tractions.

Les rapports au corps dans la préparation physique de cirque et dans d'autres disciplines comme les arts martiaux me semblent très différents. Vois-tu ça comme deux choses séparées ou deux choses qui peuvent coexister ?

Je pense que ça peut coexister : il faut juste le choisir. La PP, ça fait du bien : c'est pas mal parce que c'est rapide, tu prends vite de la masse musculaire. Mais ça peut faire un peu de mal aussi aux muscles en profondeur... Maintenant, avec les filles que j'ai rencontré là-bas (qui ont beaucoup travaillé sur des échauffements plus en douceur), on fait beaucoup beaucoup de yoga.

Tu as changé d'agrès pendant ta formation ? Comment ton choix s'est-il fait ?

Quand j'ai décidé de faire du cirque, j'ai décidé de faire du tissu. J'avais dès le départ une attirance pour les aériens (me sentant plus forte dans le haut du corps que dans le bas du corps). Le tissu, j'avais déjà vu, je trouvais ça beau. En arrivant là-bas, en découvrant les différents agrès et ce que ça pouvait raconter esthétiquement, j'ai fait trois mois de tissu, puis j'ai eu envie de faire de la corde parce que ça me correspondait mieux je pense.

Et les élèves qui étaient là-bas pouvaient aussi passer d'une chose à l'autre ?

Il y en a qui le font : après, normalement tu travailles sur ta spécialité.

Et il y a des espaces où vous pouviez pratiquer les autres agrès ?

Au CNAC, quand tu rentres, tu as ta spécialité. Après tu peux pratiquer d'autres agrès, mais c'est un petit peu en dehors du cursus. Mais ça dépend parce qu'il y a un mec qui faisait du jonglage et qui, en première année, a intégré le collectif de bascule qui était là (il avait et des cours de jonglage et en même temps il faisait de la bascule) : ça peut exister. Après, on avait des cours d'équilibre tous ensemble. Mais il n'y avait pas de cours de grands volants, de ballant tous ensemble.

Les élèves passaient donc le concours avec une discipline ?

Oui, c'est ça.

Comment étaient organisés les enseignements ?

Il y avait un emploi du temps très précis mis en place. Tous les matins, on avait spécialité physique : donc entre notre spécialité et/ou des équilibres, ou un peu d'acrobatie (des choses que l'on pouvait avoir tous ensemble). Et l'après-midi, on avait des stages d'une semaine tous ensemble.

En danse, c'était génial, parce qu'il y avait des danseurs de partout : de chez PARTS, des danseurs de Platel, il y avait aussi des circassiens plus dans le mouvement, ou une nana plus dans l'art martial sensoriel et la fasciathérapie, dans un mouvement dansé complètement différent encore une fois. Plein

d'approches de la danse très différentes.

Avec un spectacle au bout ou jamais ?

Non.

Donc c'était vraiment des espaces où l'on venait vous transmettre quelque chose ?

Oui.

Et là les spécialités de chacun disparaissaient ?

Oui, complètement. Après, s'il y avait des impros, il y a pas mal de gens qui se montent dessus parce que c'est des choses qu'on a l'habitude de faire.

Et pour toi, c'était clair que tu n'y restais qu'une seule année puis que tu repartirais ?

Oui, au début c'était très clair. Après, j'ai tellement apprécié être là-bas : les rencontres, le cadre de vie, la façon de penser et tout... Et puis j'ai beaucoup travaillé : j'ai eu un niveau qui était intéressant, du coup j'ai voulu rester ici. J'en ai beaucoup parlé avec le directeur, on a réfléchi ensemble à l'idée que je puisse rester. Rester, ça voulait dire intégrer la formation (donc recommencer en première année parce que j'avais acquis le niveau pour rentrer). Et la formation, là-bas, c'est deux ans et une troisième année pour tourner un spectacle (il y a un metteur en scène qui vient et qui crée un spectacle et l'enjeu c'est de découvrir ce que c'est que tourner un spectacle).

Et cette troisième année n'est pas optionnelle ?

Si, tu peux ne pas la faire. Mais c'est un peu triste ! C'est une tournée sous chapiteau, quelque chose que tu n'auras pas beaucoup l'occasion d'expérimenter dans la vie professionnelle. Et puis ça nourrit le désir de travailler : quand tu as goûté au fait de tourner, tu n'as plus envie de retourner à l'école. Et pour moi, ça voulait dire faire ces trois ans-là et retourner au Conservatoire pour deux ans et donc sortir du Conservatoire à vingt-sept ans (quelque chose comme ça) : et ça c'était compliqué.

Et ne pas retourner au Conservatoire, ce n'était pas une option ?

Si, ça pouvait être une option, mais moi je voulais être comédienne. Ça a été un moment très compliqué, j'ai beaucoup hésité : je suis même allée voir des sortes de docteurs, de psy qui t'aident à choisir. C'était un souvenir affreux : il m'a donné une pièce de deux euros et m'a dit, « tu la lances et tu choisis ». Or, c'est un choix de vie ! Tu ne peux pas tirer au sort... Et c'est ça qu'il voulait me montrer avec cette pièce ridicule : « va chercher, tu sais forcément ».

Je suis retournée au Conservatoire, c'était très bien : j'ai intégré la classe de Jean-Damien Barbin. On était tout un groupe à rester ensemble pendant deux ou trois ans. C'était très intéressant. D'autant plus qu'on avait toutes ces propositions différentes et très variées à faire (pour certaines qui n'étaient pas du théâtre) et il nous disait : « faites quelque chose avec ça ». Il nous amenait plein de textes, il nous disait : « faites quelque chose avec ça ». Et c'était énorme toutes les propositions qu'on pouvait faire.

Jean-Damien, c'est un amoureux des textes, c'était toujours des textes très poétiques ; et des fois la poésie est tellement grande que tu te demandes comment tu vas ramener du théâtre là-dedans... On répétait, mais quand on arrivait sur le plateau, on n'arrivait pas avec une moitié d'idée : on s'était déjà

vus six fois pour arriver avec un truc qui soit nickel !

Comment ça s'est passé avec les compétences que tu avais développées : est-ce que tu as continué à t'entraîner pendant ces deux années ?

Quand je suis retournée au Conservatoire oui. J'ai demandé au Conservatoire de m'acheter une corde et on l'a accrochée en salle Jouvet : c'était pas très haut, mais c'était suffisant pour travailler. Et puis j'ai donné des cours aux élèves le mardi midi. Ça me permettait de m'entraîner avec d'autres et de partager ce que j'avais vécu. C'était chouette. Et dès que j'avais une pause entre deux cours je partais soit à Nanterre soit à Fratellini pour m'entraîner. J'ai fait ça la première année et ça m'a épuisée. C'est loin quoi...

Et ta perception des disciplines non-théâtrales s'est-elle modifiée ?

Oui. Du coup, j'avais un rapport plus précis sur la manière dont l'école avait organisé ses cours. C'était les cours dits de solitude, par exemple. Mais ce n'était pas très facile car il y avait vraiment l'interprétation qui était le socle de la formation avec les *maîtres* et puis à côté, il y avait tous les cours en plus, de développement plus perso : dans la façon de présenter les choses, ça créait des écarts très forts entre les différents cours, du coup, il y avait moins de désir de chacun d'aller dans ces autres cours parce qu'ils étaient coupés de l'interprétation. À la fois de par comment c'était présenté et de par comment les cours étaient donnés de l'intérieur.

Ils paraissaient moins liés les uns aux autres qu'au CNAC ?

Oui, après c'était différent parce qu'au CNAC, c'était des stages : tu avais le temps de plonger dans quelque chose. Mais je ne saurais pas dire ce qui selon moi est le mieux. Est-ce qu'il vaut mieux faire des stages ? À la fois c'est bien mais tu n'as pas le temps de poser les choses et de les re-questionner après... Ou est-ce qu'il vaut mieux faire des choses à la carte comme ça ? En même temps je trouve ça bien d'avoir quelque chose que tu travailles tous les jours... Je ne sais pas, vraiment.

Et la troisième année c'était impossible de continuer à t'entraîner ?

Ils n'ont pas voulu que je remette la corde au Conservatoire. Ils ont dit que c'était trop dangereux. Pourtant, il n'y avait pas eu d'accidents. Après, je pense que ça devait faire quelque chose d'un peu étrange. Elle restait accrochée tout le temps en salle Jouvet. Au théâtre, on ne dit pas le mot corde. Moi, je le dis parce qu'au cirque c'est comme ça. Mais mon prof il ne supportait pas que je dise le mot. Et d'avoir cette corde qui pend toujours : c'est fort visuellement au théâtre. Je pense que ça a pu gêner quelques profs. Et j'ai arrêté d'aller m'entraîner à Fratellini et à Nanterre parce que la troisième année était vraiment très chargée.

Pendant la table ronde, tu disais que ce que t'avait apporté le CNAC, c'était le fait d'avoir vu ta progression et d'avoir ainsi gagné en confiance. Est-ce que tu as pu t'en servir après dans le jeu ?

Oui. Par rapport à la première année au Conservatoire, il y avait cette chose de faire faire et refaire les scènes et de se dire, ça va aller jusqu'où ? À quel moment on va se dire que c'est bien ? Le passage à l'école de cirque m'a appris que si je voulais réussir à faire quelque chose je pouvais. Ils m'ont donné des moyens simples (la PP justement) et à force d'entraînement j'ai réussi à monter, à faire des choses, à ce que ça devienne plus intéressant. C'était clair le chemin qu'il fallait faire.

Après c'est différent entre la technique et l'artistique. Parce qu'on ne peut pas du tout réduire le cirque à trois tractions, c'est un art. Mais pour une découverte, c'était très bien. Après, j'imagine qu'il y a des manières d'apprendre le théâtre beaucoup plus techniques. Mais moi je n'ai pas fait beaucoup de cours comme ça et je ne perçois pas le théâtre comme ça. Quand on entrait dans la classe de Jean-Damien Barbin, il considérait que si on y était c'est qu'on savait jouer. Il n'allait pas nous apprendre à respirer ou à nous tenir mais plus à avoir une réflexion sur pourquoi on était là, ce qu'on disait. Avec des choses assez simples : tu travailles sur une pièce de Noren, tu as des histoires entre un homme et une femme et il nous répétait qu'il se foutait complètement de la petite histoire de cet homme et de cette femme et que ce qu'il voulait c'est qu'on lui raconte l'Histoire de l'Homme et de la Femme, à travers ce prisme de cette petite histoire. Et que le théâtre c'était ça, plein de petites portes d'entrées, des petites histoires et qu'à travers ces petites histoires il fallait raconter toute la grande histoire. C'était vachement important ; et d'autant plus que ça nous a lié les uns les autres : parce que quand on passait une scène (ou qu'on voyait les autres passer une scène), on était réunis autour de cette problématique. Ça intéressait tout le monde d'écouter les réponses qui pouvaient être apportées ; parce qu'en travaillant sur une scène de Noren, on travaillait sur qu'est-ce que c'était que l'œuvre de Noren, qu'est-ce que c'était que le théâtre en général, etc. Donc cette pédagogie sous forme de grande liberté était une très belle pédagogie.

Est-ce que tu crois que cette liberté tu l'as reçue plus sereinement après avoir eu cette concrétude de pratique, de progression, ce « moi je sais faire ça, je peux découvrir une liberté mais je sais que je sais faire ça »...

C'est plus de la sensation de « ça y est, c'est bon, je me suis enfin prouvée quelque chose à moi-même, maintenant je peux commencer à apprendre en faisant table rase, en ayant plus peur, en acceptant de me prendre les pieds dedans, de rater, d'accepter l'échec ». Et le fait de réussir l'entrée au concours n'est pas une réussite assez grande : ça ne se passe pas à cet endroit-là.

Peut-être parce que les critères de sélection sont flous ?

Oui c'est clair. Et moi les gens ne s'attendaient pas à ce que je réussisse du premier coup. Moi non plus !

Tu parlais d'avoir rencontré des partenaires au CNAC. Au cirque, l'agrès est un partenaire. Est-ce que tu dirais que cette notion de partenariat t'a accompagnée ensuite au Conservatoire en classe d'interprétation ?

Si au cirque son agrès c'est un partenaire, alors au théâtre le texte c'est un partenaire. Je ne sais pas trop comment répondre à la question. Le texte m'a accompagnée au Conservatoire parce que c'était sacré chez Barbin. Il a ramené la notion de sacré dans tout : entre nous, dans la classe et dans chaque chose qu'on faisait. Par exemple un travail très précis sur la première phrase et la dernière phrase et du coup, sur le chemin qui t'emmène. Mais je pourrais plus parler de la notion de collectif que de ce que travailler avec un agrès m'a apporté.

Même par rapport à un partenaire acteur ?

Si je peux imaginer un truc mais je ne suis pas sûre que ce soit juste. C'est que la corde c'est notre survie : si on lâche, on tombe. Et c'est entre douleur et sensation forte. C'est un rapport un peu

particulier qui se crée. Peut-être que ça m'a ouverte un peu plus dans le rapport à l'autre comédien.

À travers ces deux expériences de l'école, à quel point tu dirais que l'école a déterminé tes choix de sortie ? Notamment sur la notion d'interdisciplinarité et sur le collectif ?

Les deux choses sont assez séparées. Quand j'ai quitté le CNAC, j'avais rencontré ces trois filles avec qui on a fait cette petite sortie de résidence qui s'était bien passée et avec qui on s'était dit qu'on avait envie de travailler ensemble. On a mis ça en pause, le temps que chacun finisse son école, sa formation. Il y avait déjà, en revenant au Conservatoire, cette première chose de collectif, de rencontre. J'avais envie de faire du théâtre aussi parce que j'avais envie de travailler en collectif : j'avais envie de l'idée de troupe, de l'idée de personnes avec qui tu construis quelque chose sur le long terme. Et cette chose-là je ne l'avais pas trouvée : au CNAC, elle a commencé à émerger.

De retour au Conservatoire il y a un petit truc qui se développe quand même très fort qui est cette classe avec qui on travaillait chez Barbin. Cette classe avec laquelle on se frotte sur des textes très différents, de la poésie arabe à la *Divine Comédie* de Dante, à Noren, à Shakespeare, à une palette assez grande de recherche. On se regarde beaucoup, on se frotte beaucoup ensemble, on se trompe, on réussit des choses, on rêve ensemble. Ça crée un groupe hyper fort (qui ne sont pas forcément tous des amis), mais ça crée quelque chose qu'il n'y a nulle part ailleurs. On a fait des spectacles de dix-huit heures... Nos journées de juin, elles faisaient dix-huit-heures ! Donc on travaillait toute une année et on jouait des trucs une fois : c'était notre cadeau à nous tous. On savait très bien que personne ne nous verrait dans la scène où on était le meilleur dans toutes celles qu'on avait travaillé. C'était une épopée !

En sortant, je suis partie dans mon coin travailler sur des projets. Et puis on s'est retrouvées avec les filles de l'école de cirque, on a décidé de faire ce spectacle. Par rapport à l'interdisciplinarité, il y avait l'idée de base que chacune amène sa particularité : un fil, un mât chinois, une corde lisse et une bascule. Et il y avait aussi le théâtre, si on le prend comme un agrès. On a fait tout un temps de recherche pendant un an et demi. On a essayé de réfléchir à comment les choses pouvaient être interdisciplinaires et comment on pouvait amener du texte et du théâtre dans le cirque. Là où normalement, dans le cirque traditionnel, la parole humaine est interdite.

Dans le cirque contemporain, il y en a de plus en plus mais ça a très souvent été un peu catastrophique. Le truc super réussi qu'on a vu c'est *Notes on the circus*¹¹⁷, où Vimala a réussi à ramener une place au texte et au théâtre très très juste. Ils gardent le principe de construction d'un spectacle de cirque traditionnel, mais à l'intérieur, ils mettent des circulations contemporaines. La question ne se pose pas de « est-ce qu'il y a la place de mettre ça ou pas ? » : c'est que des petites scénettes donc ça autorise tout.

Dans le spectacle qu'on voulait faire, on voulait travailler à l'opposé : plutôt sur une dramaturgie dite de théâtre dans une structuration de cirque. On voulait trouver des situations qui naissent, qui se développent et qui s'épuisent : qui s'explorent et en s'explorant créent une autre situation. On voulait aller au bout de quelque chose qui s'étire et qu'il n'y ait pas d'autre possibilité que de passer à une autre proposition.

Dans nos prérequis, on avait ces agrès et on avait l'idée aussi de travailler sur le fonctionnement physique de la radioactivité naturelle : c'était quelque chose de complètement inconnu... Quand on a commencé à chercher un nom pour notre compagnie, on a cherché dans les sciences, dans la physique, les plantes et on a trouvé Bekkrell : Henri Bekkrell, c'est celui qui a découvert la radioactivité sur l'uranium. Au niveau sonore, ça nous intéressait et quand on a plongé sur ce qu'était la radioactivité, on s'est dit « mais c'est génial, et c'est très proche du cirque » ! Dans le fonctionnement et le vocabulaire c'est donc très proche du cirque (création d'énergie, tout ça). On s'est dit, « on va voir sur

¹¹⁷ *De nos jours [Notes on the circus]* est un spectacle signé par Ivan Mosjoukine, créé en 2013 au Monfort.

comment on peut créer un spectacle sur le même mode de fonctionnement que la radioactivité naturelle ». L'expulsion de particules, etc. Je ne pourrais pas te raconter beaucoup de choses, à part les mystères que ça a soulevé (qui étaient assez intéressants) qu'on aurait aimé traiter dans le spectacle (comme par exemple l'expulsion de particules). C'était intéressant, on a rencontré des physiciens...

On peut dire qu'un spectacle est un endroit pour se poser des questions, plus qu'un endroit pour apporter des réponses.

Quand est né ton désir de mise en scène ?

Il est né tout doucement quand j'étais en deuxième année au Conservatoire. Il y avait une classe de scénographe des arts déco qui est venue travailler sur un atelier qui s'est très mal passé : on est la moitié de la classe à être partie de l'atelier une semaine avant qu'il joue... C'était une catastrophe ! Du coup, j'ai rencontré Olivier Brichet, mais très vite fait. Ensuite, je l'ai recroisé plusieurs fois. Il avait son projet de jury des arts décors et pour son projet il m'a invitée. Au départ, juste pour boire un café, qu'il me raconte et qu'il ait l'adhésion de quelqu'un qui ait plus l'habitude d'être au plateau. On a discuté et il m'a demandé de participer à son jury : qu'on le fasse ensemble. On l'a fait, c'était passionnant et ensuite on a décidé de monter ce projet.

Mon désir de mise en scène est né à ce moment-là : mais je n'ai absolument aucun désir de mettre en scène un texte de théâtre. Mon désir ne se situe pas à cet endroit-là. Il y a des gens qui le feraient mille fois mieux que moi. Ce qui m'intéressait c'est qu'il fallait chercher partout, construire le texte, réfléchir à la scénographie, à la lumière. On a monté ce spectacle et ensuite, il y a eu ce spectacle de cirque. C'est deux propositions de mise en scène, mais en collectif.

Aujourd'hui, quand tu rencontres des gens et qu'ils te demandent qu'est-ce que tu fais dans la vie, qu'est-ce que tu réponds ?

Ça dépend de qui je rencontre ou où est-ce que je suis ! Quand je fais beaucoup de cirque, j'ai aucun problème à dire je suis comédienne et circassienne. Quand je suis dans une période où je fais plus du théâtre, je vais juste dire que je suis comédienne. Maintenant, j'ai plus tendance à dire que je suis comédienne et si on rentre dans une conversation, on va se rencontrer et je vais plus raconter : parce c'est la formation que tu as fait qui te donne l'étiquette du métier que tu as.

Et même en ayant à mon actif un spectacle de cirque (où il n'y a plus de texte et où la part du théâtre elle est vraiment dans la mise en scène, la dramaturgie et le jeu), même les gens dont je suis très proche qui travaillent dans le cirque disent que je suis comédienne. Mon copain, par exemple, il me présentera toujours comme comédienne : et pas comédienne et circassienne. Ça, c'est un truc assez fort : la formation que tu fais, c'est ton étiquette et tu as beau faire plein d'autres choses, c'est compliqué.

Et toi tu passerais des auditions de cirque ?

Ça m'intéresse aussi de travailler en tant qu'interprète pour des projets parce que c'est important. Après, pour le moment, je ne l'ai pas fait, je ne le ferai pas coûte que coûte pour bouffer. Je ferai plus des stages. Je pourrais le faire mais pour le moment je ne l'ai pas encore fait et ce n'est pas ma priorité. Là en ayant beaucoup travaillé ces derniers temps, j'aurais plus envie de faire des stages et d'apprendre.

Ça fait combien de temps que tu es sortie de l'école ?

Cinq ans.

Cette variété dans ton CV, j'imagine que c'est plus de l'ordre d'un choix que de la nécessité alimentaire ?

Oui. Après, dans le choix moi j'aimerais bien que ça soit plus large. Ça m'intéresserait beaucoup de vraiment faire du cinéma, vraiment faire de la radio. Je fais surtout du cirque et du théâtre (parce que j'ai une compagnie de théâtre aussi, le Lyncéus théâtre, on est cinq maintenant, on était au Conservatoire ensemble chez Barbin).

Tout à l'heure tu disais qu'au CNAC une des choses que tu avais rencontré c'était un état d'esprit : il y aurait un état d'esprit propre au théâtre et un état d'esprit propre au cirque ? Comment est-ce que toi tu les caractériserais ?

Je te donnerais un exemple : les pauses. Au Conservatoire, tout le monde allait fumer. Au CNAC, les gens font des concours d'équilibre (à celui qui tient le plus longtemps). Je te réponds ça en riant parce qu'après, c'est l'école... Au CNAC on était plus sur la technique, au Conservatoire on était plus sur le texte.

Est-ce que tu as eu la sensation d'amener un autre état d'esprit avec toi au Conservatoire ? Ou quand tu travailles dans des projets de théâtre ? Est-ce que tu transportes quelque chose de cet état d'esprit ? Et est-ce qu'elles peuvent rencontrer des frictions, ces choses que tu ramènes d'ailleurs ?

Pas tant pour le moment. Pour le moment, je n'ai jamais eu de friction entre les deux. Un des spectacles dans lequel je jouais en sortant du Conservatoire, j'avais ramené la corde. Il y avait une scène de rêve et j'avais dit au metteur en scène, « si tu veux je peux faire de la corde. » Il avait dit « ok », donc c'était parfait : ça me permettait de continuer à m'entraîner pendant le spectacle. Et là, évidemment, j'avais une façon de travailler à côté pour m'entraîner, mais ça m'a jamais posé de souci. Après tu travailles aussi avec les metteurs en scène que tu rencontres et il y en a qui intègrent un échauffement, du collectif et d'autres pas du tout.

Toi tu as gardé une pratique d'échauffement et d'entraînement ?

Ça dépend du temps que j'ai. Avant de jouer, oui : je m'échauffe beaucoup. Mais pas toujours avant de répéter.

Et la corde, tu continues cette pratique ?

Là les deux années qui viennent de s'écouler, c'était assez bien partagé entre cirque et théâtre donc ça me permettait de m'entraîner beaucoup : j'arrêtais complètement, puis je faisais du théâtre et je revenais. Mais ce n'est pas très facile.

Il faut aller dans un lieu déjà...

Oui, il faut aller dans un lieu et en plus de ça, tout seul, ce n'est pas facile. Tu travailles sur tes

acquis, tes bases, à essayer de les perfectionner mais tu n'as pas la stimulation d'apprendre des nouvelles choses. J'aimerais bien prendre des cours, apprendre des nouvelles choses, travailler avec des gens. Mais il faut que j'arrive à trouver cette chose-là parce que là, on n'est pas en création donc il n'y a plus de moment comme ça pour travailler et arrive le moment où l'on passe d'un spectacle à l'autre... Tu dois être prêt.

C'est drôle que tu ais eu ce réflexe de la transmission tout de suite en retournant au Conservatoire, comme si c'était une façon pour toi de continuer à apprendre des choses. Ensuite, tu ne l'as pas retrouvée cette envie de transmettre ou c'est juste que l'occasion ne s'est pas présentée ?

D'une, ça s'est pas présenté et cette envie de transmettre je pense qu'elle était plus dans l'idée de partager quelque chose avec des gens pour avoir la motivation d'en faire, que dans l'idée de transmettre. C'était chouette, j'avais envie de leur apprendre des trucs, mais c'était vraiment l'idée que, à plusieurs c'est bien plus marrant : parce que c'est ingrat...

Est-ce que tu vas beaucoup au théâtre et qu'est-ce qui t'inspire ? Est-ce que dans les choses que tu vas voir il y a cette interdisciplinarité qui est très présente ?

Un peu, oui. Par exemple Peeping Tom, c'est de la danse qui est très théâtrale ; chez Pina Bausch aussi. Après il y a des gars que j'ai découvert il y a pas très longtemps, Halory Goerger et Defoort, ils ont fait *Cheval*, *Germinal*. Eux, j'adore ce qu'ils font. Mais quand tu vas voir tu vas peut-être te demander pourquoi parce que ce n'est pas très physique et ce n'est pas très théâtral. Ce que j'adore dans ce qu'ils font, c'est la construction du spectacle, elle est incroyable. C'est des spectacles assez hybrides.

Après les grands metteurs en scène Ostermeier, Castorf. Ça fonctionne hyper bien, des acteurs de fou. Après je vais voir aussi des jeunes metteur en scène comme Jeanne Candel (j'aime beaucoup ce qu'ils font).

Tu disais que sur la corde il y avait un vrai risque... Est-ce que ton rapport au risque (en tant que comédienne) a changé après ton apprentissage ?

Je ne sais pas. J'aime bien prendre des risques au plateau, je n'en ai pas peur, mais je ne crois pas...

« C'est un peu l'opéra des danseurs contemporains » - entretien avec Georgia Ives

Parallèlement à une scolarité en horaires aménagés, Georgia Ives se forme à la danse contemporaine au CNR de Paris puis intègre le CNSM en 2005. En 2009, avec le Junior Ballet contemporain, elle danse le duo *Sunset Fratell* écrit par Jean-Claude Gallotta grâce auquel elle restera dans la mémoire du chorégraphe. Dès sa sortie, elle participe à la création de *Cyclus*, pièce de Samir El Yamni à Marseille avant de rejoindre, en 2011, le groupe Émile Dubois au moment de la reprise du *Sacre du printemps*. Elle participe depuis à toutes les créations du chorégraphe.

Georgia Ives est passionnée : par la danse bien sûr, mais aussi par la musique (elle chante) et par le théâtre et le cinéma. Elle collabore avec Jules Audry, au théâtre, pour *Looking for Hamlet* (2014) et crée les chorégraphies des longs métrages *La forêt de Quinconces* de Grégoire Leprince Ringuet (Cannes 2016) et *En attendant les hirondelles* de Karim Moussaoui (Cannes 2017).

Après plusieurs discussions informelles sur son parcours (et en particulier sa formation au CNSM), je lui propose de réaliser un entretien en lien avec les problématiques de ma thèse.

N.B. : Pendant toute la première partie de l'entretien, je lui ai demandé de me décrire son parcours dans cette école ; par là même occasion, je collectais des informations sur la formation dans cette institution (venant compléter des données déjà recueillies à travers mes lectures). Le contenu de cette première partie d'entretien est donc principalement informatif : j'en propose une retranscription sélective et fractionnée sous forme des notes. Les réponses citées en intégralité concernent la seconde partie de l'entretien consacrée à son ressenti de la formation.

Samedi 5 mars 2016, café à Jourdain, Paris

Durée de l'entretien : 1h30

Durée des études en danse au CNSM	5 ans (4 ans d'études + 1 an de « junior ballet ») Année optionnelle de perfectionnement
Organisation du concours d'entrée	1 ^{er} tour : 2 cours techniques avec 2 profs de l'école 2 ^{ème} tour : chorégraphie originale + cours (variation) 3 ^{ème} tour : entretien
Journée type au CNSM – lycée	1 ^{ère} /2 ^{ème} année : 9h-13h – cours de danse / 14h-18h 3 ^{ème} année : 8h-12h – lycée / 14h-20h – danse
Organisation type des demies-journées de cours	8h-9h – préparation musculaire 9h-10h30 – cours technique 10h45-12h30 – atelier
Durée moyenne des cours	Cours techniques : 1h30 Cours d'atelier : 2h
Cursus traversé par Georgia Ives (Cunningham)	1 ^{ère} année : Suzanne Alexander (tech.) 2 ^{ème} année : Peter Goss (formé au yoga) 3 ^{ème} année : Florence Vitrac (formée chez Nikolaïs) 4 ^{ème} année : André Lafonta Professeur d'atelier : Christine Gérard

Évaluation	Contrôle continu (redoublement et exclusions possibles) Fin de 4 ^{ème} année : grand prix de danse Fin de 5 ^{ème} année : prix d'interprétation
Principe du « junior ballet »	Tournée d'un an avec plusieurs spectacles

Si l'on prend la première année, tu avais un même professeur sur toutes les matinées ?

Non, deux professeurs. Tu avais tous les jours contemporain : ça pouvait être contemporain et classique, contemporain et atelier, tu avais aussi préparation musculaire. Les cours techniques, c'était une heure trente et les cours d'atelier, ça durait des fois deux heures.

Les cours techniques tu sais que tu as une heure trente où tu dois être au top parce qu'on était notés tout le temps : tu sais que tu es toujours jugé.

Avec la possibilité d'être exclu ?

Bien sûr, oui. Tu ne pouvais pas être exclu comme ça la première année, mais tu pouvais redoubler ; et si tu redoublais et que l'année d'après ça ne se passait pas bien tu pouvais te faire virer. Dans ma classe, au début on était quinze on a fini à neuf... Il y en a qui ont redoublé, il y en a trois qui sont partis à PARTS¹¹⁸ (c'était un peu la mode à mon époque). Il y en a une qui a été virée, une qui a redoublée.

Est-ce qu'il y avait des pratiques somatiques dans le cursus ?

Non, pas à cette époque-là (j'ai fini il y a six ans). Je sais qu'il y a des professeurs qui parlaient de ça à des danseurs pour les aider, mais moi je n'en ai pas fait ; et dans le cadre de l'école le planning était trop chargé.

Et d'autres disciplines artistiques étaient-elle enseignées ?

On a eu un petit peu de danse jazz à partir de la troisième année, mais personne n'avait envie de le faire... Ça ne m'a absolument rien apporté, je n'ai pas aimé ce cours-là. Mais non il n'y avait pas de chant. C'est un peu l'opéra des danseurs contemporains ! C'est un peu la plus grosse école en France. Quand on passait l'UV de musique, notre professeure était super et elle nous amenait vers le chant : mais sinon il n'y avait pas de chant ou de théâtre.

Quels sont les critères de sélection au moment du concours ?

On se le demande toujours. Si je garde le premier souvenir que j'ai de cette audition, ça fait vraiment un peu « Nouvelle Star » : tu as un petit numéro, un dossard, un jury et tu passes en quinconce. On passait sur de petits exercices qu'on avait appris dans le cours technique et ils te disent : « oui »/« non » ! C'est le début : on est tellement nombreux que tu ne peux pas passer... L'audition que

¹¹⁸ PARTS, « Performing arts research and training studio », est une formation en danse contemporaine implantée à Bruxelles connue pour son ouverture interdisciplinaire. Elle est dirigée par la chorégraphe belge Anne Teresa de Keersmaecker.

j'ai passée pour Gallotta, c'était la même chose. C'était « oui »/« non » au début, parce que tu ne peux pas te pencher sur chaque personne. Et en même temps, je pense que tu passes à côté de gens aussi. Mais c'est un peu le jeu, il faut aller vite... Et après, ils prennent le temps, ils te demandent ton prénom, mais il faut attendre deux jours d'audition. Au début c'est un peu l'usine mais tu le sais.

Personne n'était autodidacte ?

Non, je ne pense pas : c'est impossible.

Pendant ta formation, est-ce que les profs circulaient d'un cours à l'autre ?

Non. On avait un prof principal qui avait (je pense) le dernier mot. L'examen était plus axé sur la technique du professeur principal.

Peux-tu me parler du prix de danse qui a lieu en quatrième année ? En quoi cela consiste ?

C'est la première fois que tu travailles avec des gens de l'extérieur. Tu choisis une création de répertoire (on te laisse cette liberté-là) de répertoire contemporain. C'était marrant parce qu'on était une classe avec des gens très différents et suivant les danseurs tu avais des choix très différents (j'avais même une copine qui avait pris du baroque et pas du contemporain, elle était assez extravagante dans ses choix). Puis tu le proposais à tes professeurs (qui disaient oui ou non). Et tu avais aussi une variation libre. Là, tu n'as pas de thème, tu fais ce que tu veux : tu as trois quatre minutes et tu travailles avec Christine Gérard, le professeur d'atelier. Ce prix-là, il est formé de ça, de deux variations.

Ce n'est pas un concours. Mais on te donne une mention : « passable », « assez bien », « bien », « très bien », « très bien avec unanimité », « très bien avec félicitations ». J'avais eu très bien, ça allait de « très bien » à « assez bien ». C'est la première fois que la compétition était sur le papier.

Le pire, c'est l'année d'après, où en plus c'est l'année de sortie. Dans les gens du jury, il y a des chorégraphes, des critiques de la danse, c'est un peu plus chaud... Et ce qui est génial c'est que l'examen il était fait d'une des pièces de répertoire, donc une des pièces que tu joues en tournée. Après tu présentais un duo : là c'est plus poussé parce que c'est une pièce de dix minutes, de répertoire, tu vas chercher les informations, tu vas voir le chorégraphe, limite tu vas travailler là où il travaille. Moi j'avais travaillé avec Mathilde Monnier.

De manière absolument autonome ?

Oui, c'est quand même dans le cadre du CNSM, mais c'est toi qui proposes, c'est toi qui envoies le mail, c'est toi qui fais ta recherche. J'avais travaillé *Extasis* de Mathilde Monnier (trop génial, complètement déjanté) avec un garçon de ma classe. Tu es en costume et là c'est vraiment le prix d'interprétation : ça va beaucoup plus loin que la quatrième année parce que tu as vraiment le classement. Tu as beaucoup de chorégraphes qui viennent : c'est vraiment public, c'est comme un spectacle. C'est là où je me suis éclatée. Ça c'est hyper bien passé, j'ai eu le premier prix. Là il y a un vrai enjeu, un vrai rôle à tenir, j'avais adoré ça.

L'année du Junior Ballet, tu n'es plus beaucoup à l'école, tu es beaucoup en tournée, tu as de la visibilité parce que tu rencontres des chorégraphes, tu prends des stages, il y a des workshops qui sont organisés avec des chorégraphes qui viennent : c'est une année tellement enrichissante.

Les quatre premières années y-avait-il des rendus publics ?

Il y avait des ateliers chorégraphiques : c'était pas dans le cadre de la formation, tu n'avais pas de temps pour travailler, mais on te laissait des salles le soir et le week-end et tu pouvais toi-même créer des petites pièces, avec n'importe quelle personne de n'importe quelle année. Ça j'en ai fait beaucoup. C'est là que j'ai fait un duo avec Tatiana [Julien] (qui était géniale), où on a mélangé texte et danse, ce n'est pas impossible qu'on le reprenne. Et c'était une fois tous les trois mois, deux soirées ouvertes. Au début, il y avait une présentation entre nous et Christine Gérard choisissait pour que ça fasse deux heures de spectacle. Ça c'était génial.

Tu pouvais aussi prendre des musiciens du CNSM. J'avais créé une pièce qui m'avait vraiment marquée, où je chorégraphiais. C'était un quatuor, moi j'étais dedans avec un autre danseur qui était dans ma classe et une danseuse d'une autre classe et j'avais pris un contrebassiste du CNSM et pour moi, la contrebasse c'était comme un corps.

Et en dehors de ça est-ce qu'il y avait des croisements danse/musique ?

Oui, les deux premières années encore. C'était initié surtout par Suzanne Alexander. Elle emmenait des musiciens du CNSM nous faire de la musique à la John Cage (qui faisait la musique des spectacles de Merce Cunningham). Ils jouaient et nous on s'imprégnait de leur univers musical et on improvisait. C'était trop bien. C'était hyper libre en fait.

Il y a beaucoup de gens qui disent que le CNSM c'est trop cadré, il vaut mieux aller au CNSM de Lyon parce que c'est un peu plus basé sur les ateliers. Moi, franchement, à mon époque c'était hyper libre. Tu un socle et un noyau technique vraiment très fort, pour ensuite aller exploser dans les ateliers, les workshops, les espaces d'improvisation, et moi je trouve ça très riche. J'ai rien à redire sur ma formation parce que c'était très complet.

Je me souviens qu'il y avait un garçon dans ma classe qui est vraiment rentré avec peu de technique, mais après les deux premières années, c'était hallucinant : l'évolution technique était incroyable. Même si on n'est pas obligés d'être des grands techniciens de la danse, au moins ça t'ancre dans le sol.

Cette ouverture aux autres fait partie de tes grandes qualités. Penses-tu que ce soit l'une des raisons pour lesquelles tu n'as pas trop subi cette atmosphère de compétition ?

Peut-être, oui. Elle est très présente, mais moi franchement je n'ai pas eu trop de trucs comme ça. Dans ma classe il y avait vraiment une belle entente. Il y avait des gens un peu plus âgés, dix-sept dix-huit ans (moi j'en avais quinze seize) : il y avait un truc de respect quand même. Tu es déjà rentré dans le cursus ! C'est plus, avant d'y rentrer que c'est un peu compliqué. Une fois que tu es dedans tu as l'impression que tu vas être danseur... Après il y en a plein qui ne le sont pas, mais quand tu es en formation, il y a un truc de « ok, j'y suis » et puis si tu es un petit peu intelligent tu te rends compte que chacun a sa place.

Tu es très jeune... Tu te formes vraiment là-dedans (dans tous les sens du terme). Même ton corps... Moi j'ai changé physiquement au CNSM. Je suis arrivée, j'avais quinze ans, j'étais toute fluette et à partir de la troisième année j'ai commencé vraiment à me muscler. Tu as toute une formation et même dans la tête...

Est-ce qu'il y avait un suivi médical et psychologique particulier ?

Tu avais un médecin du sport (nullissime) qui venait une fois par an. Il y avait pas mal de cas

d'anorexie, mais c'était surtout en classique. Moi je n'ai pas du tout eu de suivi médical.

Pour rentrer y-avait-t-il un examen médical ?

Oui mais nous, on ne nous pesait pas ou quoi : on était en contemporain, donc tant qu'ils voient qu'il n'y a pas de souci physique majeur il n'y a pas de problème.

Et de suivi psychologique, il n'y en avait pas non plus ?

Non.

Je pense qu'il y en a pour qui c'est compliqué. Après c'est peut-être aussi une question de passion ; moi j'étais tellement passionnée qu'il n'y avait pas de problème. Il y en a aussi beaucoup qui arrêtent parce que c'est les parents qui poussent et ils rentrent dans l'école parce qu'ils ont des qualités physiques et artistiques mais en fait, ils se rendent compte que ce n'est pas ce qu'ils veulent. Je pense que tu peux péter un plomb parce que c'est quand même une bulle de cinq années très intenses avec quand même de la pression. Si tu n'es pas passionné, j'avoue que c'est compliqué.

Et même pour la suite : tu plonges dans le milieu et tu te dis si je suis pas passionné, c'est quand même très dur. Après tu as la chance (ou pas) d'avoir assez vite du travail, ou de rencontrer des gens et de continuer à te mouvoir dans ce flow artistique-là : mais si tu ne rencontres pas... ça peut être vraiment compliqué. Moi je savais que beaucoup de gens avaient arrêté en sortant et je m'étais vraiment dit « tu fonces et si ça ne marche pas on verra, mais fonce, tu as la jeunesse et la fougue pour le faire ». Il faut avoir cette énergie-là de vouloir un peu tout exploser parce que sinon c'est un peu compliqué je pense.

Tu parlais de blessures tout à l'heure : y-avait-il des blessures pendant les cours ? Comment est-ce que c'était géré par l'école ?

Pendant les cours il n'y en avait vraiment pas beaucoup. Quand je vois maintenant, en compagnie, je me dis (*wawawaw*) ce n'est plus la même vie. Maintenant je connais mes faiblesses, j'ai des faiblesses dans le dos où je me fais très vite des contractures et j'ai vraiment une préparation maintenant avant les spectacles (à me mettre de la crème, etc.).

J'ai eu une blessure en troisième année : c'était avant le cours d'anatomie, je me chamaillais un peu avec un des danseurs avec qui je m'entendais hyper bien. On courait dans les salles et il m'a tapé un coup de pied dans la main et il m'a pété un bout d'os. Je n'ai pas pu danser pendant un mois...

Tu sais que tu ne dois pas faire n'importe quoi parce que ton corps c'est ton outil de travail. Chez Gallotta j'ai signé un contrat où je déclare ne pas faire de ski ni d'équitation...

Je sens quand même que je n'ai plus la même force qu'avant. Maintenant, il y a beaucoup de préparation, c'est un vrai métier. Et heureusement, parce que si tu prends pas ça en compte je pense que tu ne tiens pas sur la durée.

Chez Gallotta, c'est particulier parce que vous vous entraînez beaucoup ensemble. Avant d'intégrer la compagnie, à la sortie de l'école, est-ce que tu t'entraînais toute seule et comment ?

Il y a quand même eu une période de six mois où je n'avais pas de travail : j'allais beaucoup au CND¹¹⁹, je faisais l'entraînement régulier du danseur (c'est pas cher, il faut juste donner un CV pour être pris et en sortant du CNSM, tu n'as pas trop de souci). Toutes les deux semaines tu as un

¹¹⁹ Le centre national de la danse (CND) propose des cours hebdomadaires ouverts aux danseurs professionnels.

chorégraphe qui vient : c'est quand même génial, tu as des cours de 10h à 12h, tu rencontres d'autres danseurs. Tu te sens quand même dans le bain. Je n'ai pas pris énormément de stages, j'allai au CND, j'allais à la Ménagerie de verre¹²⁰ un peu.

C'est une période où j'ai fait beaucoup de musique aussi : je faisais beaucoup de concerts et je virevoltais un peu entre les deux. C'est comme si j'avais ingurgité tellement de danse pendant neuf ans... Je me disais, « j'aime aussi la musique... », et en même temps, je dansais quand même, je prenais des cours le matin, je n'étais pas non plus passée à autre chose.

Par contre, quand j'étais au CNSM, beaucoup de mes amis pendant les périodes de pauses faisaient des stages, moi jamais. L'été j'avais deux mois sans danse, et c'était un choix. Mais j'étais une des seules par contre.

Et en dehors des heures de cours est-ce que vous aviez du travail personnel ?

Oui, pour les ateliers. On devait présenter souvent des créations (c'était quand même toutes les trois semaines). On travaillait sur un thème, on abordait un thème en classe, peut-être pendant deux séances et après fallait faire une petite présentation. Ce qui était bien c'est que tu commençais à découvrir ton univers. Par un thème on allait tellement tous dans des pistes tellement différentes. Moi ça m'a énormément amené ce cours-là. Tout de suite tu sentais que tu étais plus dans une « passion-crédation ».

Est-ce que les enseignements étaient toujours collectifs ?

Tous les cours techniques étaient donnés à tout le groupe. Dans les cours d'ateliers, parfois elle prenait des petits groupes mais c'était toujours collectif.

Est-ce qu'il y avait des moments de retours personnels ?

Oui, bien sûr. C'est un cours, donc le professeur devant tout le monde corrige un élève et bien sûr, ça apporte à tous les autres. Après s'il y a des problèmes ou des choses un peu plus poussées à voir ensemble, le professeur allait voir l'élève ou restait dix quinze minutes après le cours.

Dans le travail technique et dans le travail d'atelier, quelle était la place de la musique ?

Ce qui est génial au CNSM c'est qu'on a des musiciens toujours avec nous, ça c'est génial (et ça devient normal pour nous) ! Un pianiste, des percussionnistes. Pour les cours de Suzanne Alexander il y avait trois pianistes (ça changeait tout le temps) et tu avais des styles différents (plus jazz, plus classique). Pour les cours de Peter Goss il y avait une femme qui est pianiste mais qui, en même temps, faisait des percussions et il y avait un mec à la batterie aussi. C'était génial, les ambiances sonores étaient toujours très différentes. Ce qui est très bien c'est qu'inconsciemment, tu as aussi ton rapport à la musique qui se transforme.

Moi j'ai toujours été passionnée de musique donc j'avais déjà cette écoute. Pour le DE¹²¹, tu travailles beaucoup là-dessus et en fait tu te rends compte qu'au CNSM tu as déjà travaillé là-dessus inconsciemment. On te demande un rythme binaire, un rythme ternaire : on ne te demande pas des trucs de musicien, on te demande juste de pouvoir parler à la musique et de faire qu'il y ait un échange

¹²⁰ La Ménagerie de Verre est un lieu de recherche, d'expérimentation et de création situé dans le XI^e arrondissement de la ville de Paris. Il a été créé par la danseuse Marie-Thérèse Allier en 1983. Des trainings quotidiens réservés aux professionnels ainsi que des workshops sont aussi proposés dans ce lieu.

¹²¹ Diplôme d'État de professeur de danse.

avec le musicien qui est en face de toi : lui dire que c'est sur huit pas ou douze. Et tout ça, ça se fait inconsciemment.

Qu'il y ait toujours des musiciens en live, ça c'est génial. C'est quand même un luxe énorme.

Tu disais que pour toi c'était hors de question que tu loupes les cours : y'avait-il des règles claires sur la discipline, sur les absences, les retards ?

Oui, tu ne pouvais pas avoir plus de trois absences ; si tu étais en retard, tu ne prenais pas le cours. Il y avait cours à 9h : il y avait un vestiaire, tu arrivais à 8h30 pour te changer. Après si tu arrivais une fois en retard parce que ce n'était pas de ta faute ce n'était pas grave. Tu t'inscris dans ce monde-là donc tu prends les règles : tu dois t'y faire.

Moi le CNSM ça a vraiment été mon socle pour après tout découvrir. J'ai toujours eu beaucoup de distance et beaucoup de respect pour mes professeurs : chacun à sa place.

Est-ce que tu pourrais résumer ce que cette formation t'a apporté ?

Ça m'a apporté beaucoup de pudeur et de sagesse. Parce que tu vois le nombre de personnes autour de toi, avec des personnalités très différentes et tu sais ce que toi tu peux amener dans ce monde-là, ce que tu as à vivre en étant danseur. Il y a beaucoup de gens à côté qui ont quand même d'autres choses très fortes et très différentes... Et tu te dis, « je peux aussi garder un peu de distance avec ça et essayer de prendre toutes ces bonnes énergies pour en faire ma propre sauce » : c'est-à-dire travailler avec les autres pour mieux te découvrir et après peut-être aller vers d'autres ambitions, d'autres univers de la danse.

Je pense que le CNSM ça t'apprend à vivre en groupe : parce que c'est cinq ans et moi je rentrais chez moi le soir il était 21h, le lendemain matin tu te lèves à 7h. La vérité c'est que t'es non-stop là-dedans et que limite la nuit ça continue de tourner et que tu sais que tu vas retrouver ce groupe-là et que c'est avec ce groupe-là que tu vis. Je pense qu'il y a aussi un truc de vivre en communauté, vivre en groupe, te découvrir par les autres. Apprendre par tous ces professeurs qui te donnent tellement d'informations différentes de par leur formation à eux.

Moi j'ai eu beaucoup de bonheur pendant ces cinq années : tu ne fais que de danser, tu rencontres que des gens qui sont du métier... C'était tout rose et tout beau !

Quelle place cette formation a-t-elle eu après dans tes choix et dans les rencontres artistiques ?

Déjà, je pense qu'elle m'a apporté la rencontre avec [Jean-Claude] Gallotta donc c'est juste énorme dans ma vie... Le CNSM c'est un grand nom, c'est une grande école : quand tu vas dans les auditions on sait déjà que tu as quand même un bagage technique avec toi. Tu sais que tu as un diplôme qui est là et qui vaut quelque chose.

Après c'est quand même le CNSM de Paris donc on entend parfois, « c'est la technique, technique, tu es dans un moule, tu y resteras toute ta vie ». Moi j'ai jamais cru à ça parce que je ne suis pas d'accord : je pense que c'est un peu faux. On ne m'a jamais dit, « sois comme ça », pas du tout. Ils adorent les gens qui ont des personnalités.

Est-ce que l'on t'a déjà dit, en audition, que tu étais trop cadrée, trop « technique » ?

Non, vraiment pas. Les gens aiment ça et de plus en plus, les chorégraphes avec qui tu travailles aiment ça aussi.

Est-ce que pendant ta formation tu utilisais l'écriture (le fait d'écrire des pensées, des observations, des exercices) ?

Surtout depuis que j'ai passé mon DE. Du coup il a fallu donner des cours à des enfants, à des danseurs, on se donnait des cours entre nous. Donc maintenant j'ai vraiment un cahier alors qu'avant je n'en avais pas.

Au CNSM pas du tout ?

Non, pas du tout. J'ingurgitais tout ça par le corps. Même si je pense que ça aurait été très intéressant de le faire parce que j'aurais eu une trace maintenant. Mais j'ai l'impression que j'ai quand même gardé ça dans le corps et dans la danse. Mais depuis le DE, je passe par un truc un peu plus écrit. Parce que pour donner il faut savoir vraiment ce que tu veux donner et pour ça il faut mettre au clair : et mettre au clair ça passe aussi par l'écrit.

Est-ce que pour toi dans ces cinq années il y aurait un moment décisif ou particulièrement marquant ou tu as senti quelque chose, compris quelque chose ?

Beaucoup de moments. Surtout au travers des ateliers chorégraphiques, où on te laissait être toi-même et on te laissait créer quelque chose et le présenter sur scène devant tous tes profs et tout. Et il y avait un peu ce truc de « je vais vous montrer ce que je suis en dehors des cours ». Et je pense qu'il y a eu cet atelier chorégraphique où j'ai vraiment créé ma pièce : j'ai l'impression de m'être un peu découverte moi-même. C'est cet espace de création qui m'a fait le plus de bien.

Est-ce qu'il y a des ouvrages théoriques qui accompagnent ta pratique ?

C'est une super bonne question. J'étais plutôt dans un truc à la base tellement énergique tout ça, que je t'avoue que j'ai un peu délaissé ce côté lecture de la danse, tout ça. J'étais beaucoup plus dans un truc d'expérience, un peu de laboratoire. Et j'aurais aimé un peu plus... Par exemple avec Gallotta, c'est pas du tout laboratoire on n'est pas du tout dans un truc de recherche et je préférerais faire ça. Entre le CNSM et Gallotta c'est tellement des journées remplies tout ça, tellement dans l'essai... On essaye pour directement trouver.

J'ai lu *Ma vie* d'Isadora Duncan, plein de trucs comme ça, mais pour moi ça ne partait pas d'un truc de recherche et ça ne rentrait pas dans cette dynamique-là.

Là j'ai de plus en plus envie de créer, alors là je me dis que c'est indispensable, qu'il va falloir faire ce travail de recherche-là : et ça me tente. Mais quand tu es interprète-interprète, on ne te dit pas forcément de t'ouvrir à d'autres choses et je n'ai pas eu ce besoin-là.

Est-ce que tu pourrais me citer un moment ou une pensée ou une expérience qui est fondatrice pour toi de ton envie de devenir danseuse ?

Je pense que c'est quand j'allais voir des spectacles. Le mot « exploser » est vraiment très important pour moi : tu rentres sur scène et tu explotes, alors ce n'est pas forcément dans une énergie flamboyante, mais c'est juste que tu explotes, tu livres quelque chose. Et si tu n'as pas un ancrage dans le sol qui permette au corps de s'élever...

L'envie d'être danseuse est aussi entrée en moi par la musique ; parce que j'écoutais de la musique tout le temps et j'avais toujours envie de danser. Et ce n'est pas juste un métier, c'est une façon de

s'exprimer. J'ai toujours voulu faire ça. Et après, c'était le pari de dire est-ce que c'est possible ? Et comme c'est possible, allons-y ! Ces temps-ci, je me demande « est-ce que je vais toujours être danseuse ? » ; mais ça c'est nouveau.

J'ai vu un spectacle de Gallotta à Chaillot et c'était assez fou parce que c'était différent de ce que j'avais vu jusque-là. Je ne dis pas que c'était le meilleur spectacle, mais en tous cas ça m'avait questionnée : ces corps différents, ces âges différents sur scène... Je me souviens il y avait une femme assez âgée sur scène et je m'étais demandée si elle était danseuse (et bien sûr qu'elle était danseuse), alors qu'elle ne faisait pas des trucs incroyables. C'est ça qui était intéressant, de se dire que la vie pouvait se passer sur scène aussi. Le monde réel pouvait aller sur scène, les gens qui marchaient dans la rue pouvaient être sur scène. C'est vrai que chez Gallotta il y avait ce côté très humain qui m'avait beaucoup touchée.

VII. ENQUETE SUR LE PARCOURS, LES PRATIQUES ET LES PERSPECTIVES DES ELEVES DES ECOLES SUPERIEURES D'ART DRAMATIQUE

Au terme de mon terrain, j'ai souhaité réaliser une enquête sous la forme d'un questionnaire en ligne adressé à l'ensemble des élèves étudiant dans les cinq écoles du corpus durant l'année 2014-2015 afin de recueillir des données chiffrées sur un échantillon plus large d'élèves. Je l'ai intitulée : « Enquête sur le parcours, les pratiques et les perspectives des élèves des écoles supérieures d'art dramatique — 2014-2015 ». Ses résultats figurent directement dans le corps de la thèse¹²².

Le protocole

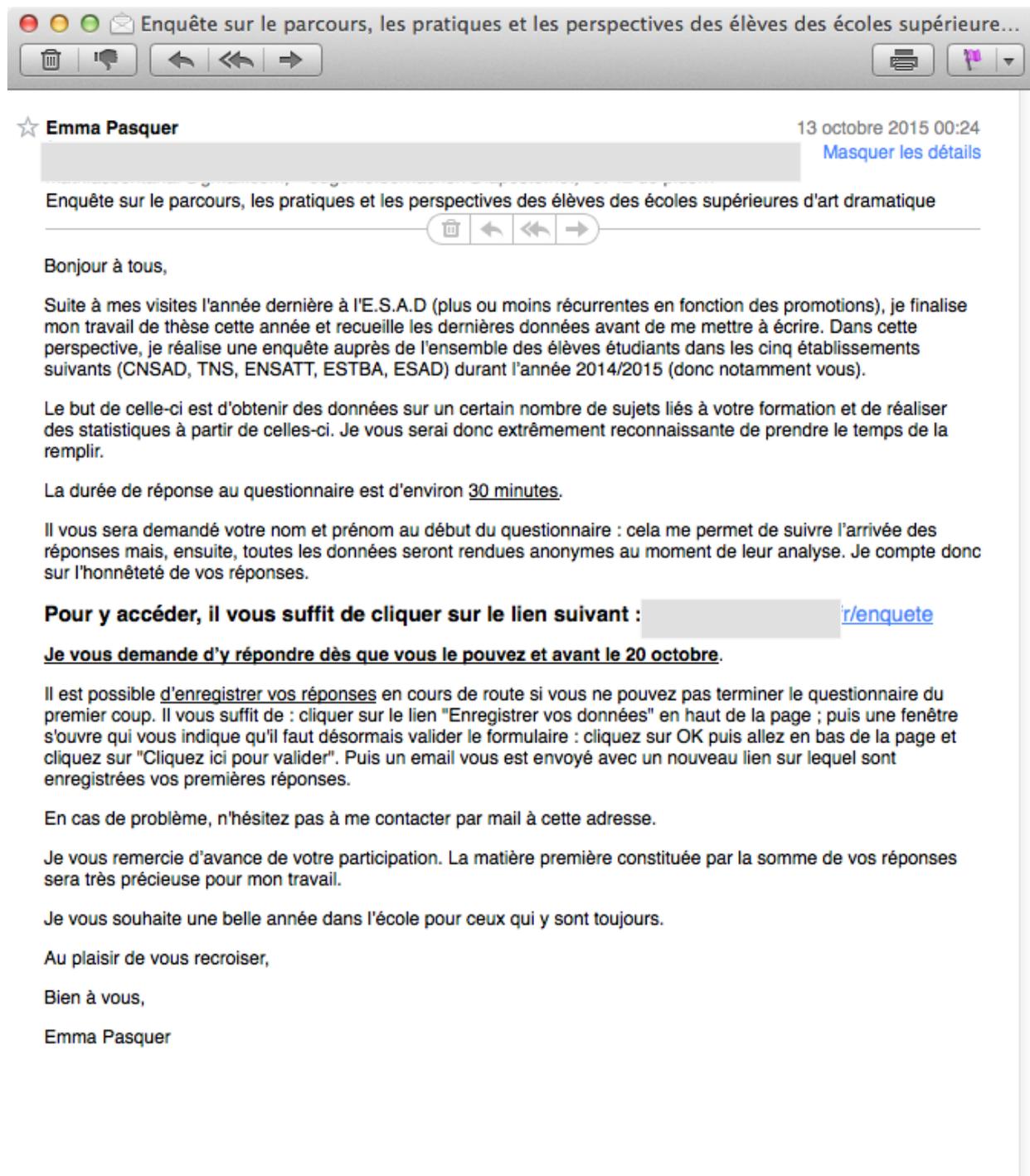
Lors de mes derniers séjours d'observations (septembre/octobre 2015), j'ai présenté oralement cette enquête aux promotions présentes dans l'école. Puis, j'ai adressé un courriel distinct aux élèves de chaque école avec un lien vers le questionnaire (voir « Email du 13 octobre 2015 à tous les élèves de l'ESAD » ci-dessous) : 208 élèves, en tout, ont reçu l'enquête.

J'ai recueilli 78 réponses, dont 36 hommes et 42 femmes. Les taux de réponse selon les écoles se sont avérés très inégaux : 18 % au CNSAD, 54 % au TNS, 61 % à l'ENSATT, 71 % à l'ESTBA et 40 % à l'ESAD.

Après plusieurs mails de relance, j'ai clôturé l'enquête le 22 février 2016.

¹²² Dans le corps de la thèse, ces chiffres sont référencés en notes de bas de page avec la mention suivante : Enquête sur le parcours, les pratiques et les perspectives des élèves des écoles supérieures d'art dramatique – 2014-2015, réalisée par Emma Pasquer.

Email du 13 octobre 2015 à tous les élèves de l'ESAD (promotions 2015, 2016, 2017)



The screenshot shows a window titled "Enquête sur le parcours, les pratiques et les perspectives des élèves des écoles supérieure...". The email header shows it is from "Emma Pasquer" dated "13 octobre 2015 00:24" with a link to "Masquer les détails". The subject line is "Enquête sur le parcours, les pratiques et les perspectives des élèves des écoles supérieures d'art dramatique". The body of the email contains the following text:

Bonjour à tous,

Suite à mes visites l'année dernière à l'E.S.A.D (plus ou moins récurrentes en fonction des promotions), je finalise mon travail de thèse cette année et recueille les dernières données avant de me mettre à écrire. Dans cette perspective, je réalise une enquête auprès de l'ensemble des élèves étudiants dans les cinq établissements suivants (CNSAD, TNS, ENSATT, ESTBA, ESAD) durant l'année 2014/2015 (donc notamment vous).

Le but de celle-ci est d'obtenir des données sur un certain nombre de sujets liés à votre formation et de réaliser des statistiques à partir de celles-ci. Je vous serai donc extrêmement reconnaissante de prendre le temps de la remplir.

La durée de réponse au questionnaire est d'environ 30 minutes.

Il vous sera demandé votre nom et prénom au début du questionnaire : cela me permet de suivre l'arrivée des réponses mais, ensuite, toutes les données seront rendues anonymes au moment de leur analyse. Je compte donc sur l'honnêteté de vos réponses.

Pour y accéder, il vous suffit de cliquer sur le lien suivant : [\[redacted\]/enquete](#)

Je vous demande d'y répondre dès que vous le pouvez et avant le 20 octobre.

Il est possible d'enregistrer vos réponses en cours de route si vous ne pouvez pas terminer le questionnaire du premier coup. Il vous suffit de : cliquer sur le lien "Enregistrer vos données" en haut de la page ; puis une fenêtre s'ouvre qui vous indique qu'il faut désormais valider le formulaire : cliquez sur OK puis allez en bas de la page et cliquez sur "Cliquez ici pour valider". Puis un email vous est envoyé avec un nouveau lien sur lequel sont enregistrées vos premières réponses.

En cas de problème, n'hésitez pas à me contacter par mail à cette adresse.

Je vous remercie d'avance de votre participation. La matière première constituée par la somme de vos réponses sera très précieuse pour mon travail.

Je vous souhaite une belle année dans l'école pour ceux qui y sont toujours.

Au plaisir de vous recroiser,

Bien à vous,

Emma Pasquer

Questionnaire d'enquête

Questions générales

Nom* :

Prénom* :

Homme Femme

Age :

Ville de naissance :

Département :

Pays (si étranger) :

Nationalité : Française Autre

Adresse électronique* :

Ecole : Promotion / groupe / année (à la rentrée de septembre 2015)

Quel est votre diplôme le plus élevé ?

Avez-vous suivi un enseignement théâtral au lycée (de type atelier régulier ou option théâtre) ? Oui Non

Quelle(s) formation(s) théâtrale(s) initiale(s) avez-vous suivie(s) avant votre entrée dans l'école ?

Aucune

Conservatoire de région

Conservatoire d'arrondissement de la ville de Paris

Cours privé / Ecole privée

Etudes Théâtrales à l'Université

Autre

Combien de fois avez-vous passé le concours de l'école dans laquelle vous êtes actuellement élève, avant d'y entrer ?

L'année où vous avez été admis dans la présente école, passiez-vous d'autres concours ?

Oui Non

Autre(s) pratique(s)

1. Avant l'école

a. Dans le cadre de votre formation théâtrale initiale

Quelle(s) discipline(s), autres que l'interprétation ou art dramatique, étai(en)t enseignée(s) ?

- Danse
- Chant
- Musique / pratique instrumentale
- Cirque
- Arts martiaux
- Autre

b. En dehors de votre formation théâtrale initiale

Aviez-vous déjà pratiqué une ou plusieurs de ces disciplines artistiques ?

- Danse
- Chant
- Cirque
- Musique / pratique instrumentale
- Arts Martiaux
- Arts Plastiques
- Autre

Pratiquiez-vous des activités physiques (athlétisme, sports collectifs, arts martiaux)? Oui Non

2. Pendant l'école

a. Pendant le temps de formation (en dehors de l'école)

Depuis que vous êtes entré(e) dans l'école, poursuivez-vous, de manière autonome, une des activités mentionnées dans la série de questions précédentes ? Oui Non

Activité poursuivie 1 :

Activité poursuivie 2 :

Activité poursuivie 3 :

Activité poursuivie 4 :

Activité poursuivie 5 :

Depuis que vous êtes entré(e) dans l'école, avez-vous débuté, de manière autonome (c'est-à-dire en dehors de la formation dispensée à l'école), une des activités suivantes ?

- Danse
- Chant
- Musique / pratique instrumentale
- Cirque
- Arts martiaux
- Autre

Parmi les disciplines enseignées dans l'école, en existe-t-il une (ou plusieurs) qui vous semble(nt) superflue(s) (indépendamment de la personnalité de l'enseignant) ? Oui Non

Y a-t-il au contraire une (ou plusieurs) discipline(s) qui vous semble(nt) manquer aux enseignements de l'école ? Oui Non

3. Après l'école

Avez-vous le projet de démarrer ou de poursuivre la pratique d'une discipline en particulier au moment de votre sortie d'école ? Oui Non

Pratique personnelle / entraînement

N.B. Dans cette partie, le terme "entraînement" fera référence aux temps de pratique autonome, sans professeur, ni coach, où l'acteur entretient ses facultés, au sens le plus large possible. Il ne sera donc question ni des cours (de formation physique, vocale, ou autre), ni des "répétitions", mais des temps éventuels de travail personnel en dehors de ceux-ci.

1. Avant l'entrée dans l'école

Aviez-vous une pratique personnelle d'entraînement ? Oui Non

2. Pendant le temps de formation (en-dehors des cours)

Actuellement, pratiquez-vous un entraînement ? Oui Non

3. Questions générales

Sur une échelle de 0 à 5, quel intérêt portez-vous à la question de l'entraînement ?

Quels sont, selon vous, les "fondamentaux" de la technique de l'acteur ? *Limité à 500 signes.*

Quelles sont, selon vous, les deux principales qualités physiques nécessaires à l'acteur ?

Qualité 1

Qualité 2

Quelles sont, selon vous, les deux principales qualités vocales nécessaires à l'acteur ?

Qualité 1

Qualité 2

Quelles sont, selon vous, les deux principales qualités (ou dispositions), en terme d'attitude, nécessaires à l'acteur ?

Qualité 1

Qualité 2

Pratique de l'écrit

Dans le cadre de votre formation actuelle, utilisez-vous l'écriture (en-dehors de votre correspondance, courriels et textos) ? Oui Non

Pratique de spectateur

A quelle fréquence, en moyenne, allez-vous au théâtre ?

Vous arrive-t-il d'aller voir des spectacles de danse, de cirque, des concerts ?

Perspectives

A la sortie de l'école

Quel domaine d'activité avez-vous l'intention de privilégier ?

Dans le domaine théâtral, envisagez-vous plutôt :

Préciser :

Parmi ces activités, certaines ont-elles une place dans vos projets futurs ?

- Mise en scène
- Réalisation
- Ecriture
- Dramaturgie
- Régie
- Aucune