

MAI-JUIN 2007

LA FORMATION THÉÂTRALE



JACQUES LECOQ AVEC SES ÉLÈVES EN 1992 - PHOTOGRAPHIE ALAIN CHAMBARETAUD©

HORS-SÉRIE

**PERSPECTIVES HISTORIQUES : REPÈRES, ÉVOLUTIONS ET QUESTIONNEMENT DE L'HÉRITAGE
LES CONTENUS DE LA FORMATION
LA FORMATION THÉÂTRALE EN EUROPE : SPÉCIFICITÉS ET FINALITÉS
DE LA FORMATION À LA PROFESSIONNALISATION : UN PARCOURS À HAUT RISQUE**

**LE POINT DE VUE DE COMÉDIENS, METTEURS EN SCÈNE, DIRECTEURS D'ÉCOLE,
PÉDAGOGUES, SOCIOLOGUES, INSTITUTIONNELS...**



LA TERRASSE - 4 AVENUE DE CORBÉRA - 75012 PARIS - TÉL. 01 53 02 06 60 - FAX 01 43 44 07 08 - E-MAIL LA.TERRASSE@WANADOO.FR
DISTRIBUTION : 90.000 EXEMPLAIRES



- Formation intensive, non intensive
- Classe de préparation aux concours nationaux
- Classe adolescents
- Formation de l'acteur de cinéma
- Formation à la réalisation cinéma

Le Studio Théâtre Alain de Bock et Katherine Gabelle
Tél. : 01 47 07 67 44 • 3, rue Amyot - 75005 Paris

LE
STUDIO
THÉÂTRE



ARTISTES PROFESSIONNELS DU SPECTACLE

MAPS

UNE VRAIE MUTUELLE

A votre service depuis 125 ans

La MAPS a été créée en 1881 par des artistes, pour les artistes

Trois propositions s'offrent à vous

Sans Questionnaire Médical, avec prises en charges hospitalières,
Tiers-payants dans les centres de santé et les pharmacies, Assistance à Domicile Mutissimo...

1 MAPS PLUS « moins de 30 ans »
réservée uniquement aux jeunes de moins de 30 ans
au tarif exceptionnel de 19,90€ par mois avec un forfait en Ostéopathie et Chiropractie

2 MAPS PLUS avec ses forfaits
implants dentaires, Blanchiment dentaire, Chirurgie esthétique,
Chirurgie réfractive de l'œil, Ostéopathie et Chiropractie...

3 MAPS TOP SANTÉ avec ses tarifs attractifs
pour les moins de 44 ans
et les familles nombreuses à partir de deux personnes

Si l'une de nos propositions vous intéresse vous pouvez consulter notre site :
www.maps-mutuelle.fr

Noëlle et Patricia vous renseigneront au numéro vert **0800 868 524**
(appel d'un poste fixe) ou au **01 48 01 02 54**

Sinon vous pouvez nous écrire par E-mail à info@maps-mutuelle.fr

Liberté, solidarité, démocratie, indépendance

**Venez nous rejoindre,
la MAPS c'est vous.
Faites-vous confiance.**

MUTUELLE DES ARTISTES ET PROFESSIONNELS DU SPECTACLE
6 rue de la Boule Rouge – 75009 Paris

SOMMAIRE

LA FORMATION THÉÂTRALE	PORTAIT ET ANALYSE DE L'HÉRITAGE DE MAÎTRES DU THÉÂTRE OCCIDENTAL	
	Marie-Christine Autant-Mathieu / Constantin Stanislavski	p. 4
	Guy Scarpetta / Tadeusz Kantor	p. 4
	Monique Borie / Eugenio Barba	p. 6
	Nada Strancar / Antoine Vitez	p. 6
	Ludwig Flaszen / Jerzy Grotowski	p. 7
	Alain Mollot / Jacques Lecoq	p. 8
	Béatrice Picon-Vallin / Meyerhold	p. 8
	LA FIGURE DE L'ACTEUR DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE	
	Odette Aslan : Vers un acteur pluridisciplinaire plus créatif	p. 9
Julie Sermon : La mue du personnage théâtral contemporain	p. 9	
LES CONTENUS DE LA FORMATION : COMMENT APPRENDRE À DEVENIR ACTEUR ?		
Michel Bouquet : Éloge de l'intuition	p. 10	
Anne Ubersfeld : Comment enseigner le théâtre ?	p. 10	
Georges Banu : Sécurité technique et incertitude philosophique	p. 11	
Ariane Mnouchkine : L'art de mettre au monde l'acteur	p. 12	
Lucia Bensasson et Jean-François Dusigne : Les traditions non occidentales	p. 12	
Daniel Mesguich : L'apprentissage de la décolonisation	p. 13	
Wajdi Mouawad : L'école forme des machines à envier	p. 15	
Philippe Adrien : La sensibilité plutôt que la technique	p. 16	
Jacques Lassalle : Le théâtre, lieu d'accomplissement	p. 16	
Maurice Bénichou : À force d'essayer, une note juste sort du chaos	p. 17	
L'APPORT DES AUTRES DISCIPLINES DANS LA FORMATION : TRANSVERSALITÉ ET HYBRIDATION		
Michel Caserta : S'exprimer corporellement	p. 18	
Alain Recoing : L'acteur marionnettiste	p. 18	
François Cervantes et Catherine Germain : Arriver à se désarmer	p. 20	
Lucie Bodson : Le marionnettiste démiurge de sa propre création	p. 20	
Béatrice Picon-Vallin : Théâtre et nouvelles technologies	p. 21	
Bartabas : Se rendre inutile	p. 22	
LA FORMATION THÉÂTRALE EN EUROPE : SPÉCIFICITÉS ET FINALITÉS		
Declan Donnellan : Libérer l'acteur de ses blocages	p. 22	
Frank Castorf : Transmettre un art de la subversion	p. 22	
Anatoli Vassiliev : Avancer vers la vraie liberté créatrice	p. 24	
Lev Dodine : Le théâtre comme révélation de l'humain	p. 24	
LA MISE EN SCÈNE : UNE EXPÉRIENCE AUTOPROCLAMÉE ?		
Árpád Schilling : Celui qui est plein d'âme n'a pas besoin d'ailes	p. 25	
Stéphane Braunschweig : Pour un enseignement individualisé	p. 25	
Josyane Horville : L'Unité Nomade de Formation	p. 26	
Jean-Yves Ruf : Apprendre des choses comme en les volant	p. 26	
LES ÉCOLES : DE LA FORMATION À LA PROFESSIONNALISATION		
Ariel Garcia Valdés : Provocateur de rêve et de mouvement	p. 27	
Yves Pignot : Révéler les possibilités artistiques des élèves	p. 28	
Gilles Bouillon : Vivre le théâtre sur le long terme	p. 28	
Michel Dubois : S'ouvrir à de multiples interprétations	p. 29	
Gérard Schembri : Apprendre dans un projet collectif	p. 30	
Pascal Parsat : L'exigence humaniste	p. 30	
Stuart Seide : La transmission d'un "savoir évoluer"	p. 31	
Stéphane Braunschweig : Entre le plateau et le monde réel	p. 32	
Marc Sussi : Le JTN, dispositif d'insertion professionnelle	p. 32	
Dominique Pitoiset : Dépasser la relation du maître à l'élève	p. 33	
LE POINT DE VUE DE COMÉDIENS SUR LEUR FORMATION ET LEUR MÉTIER		
Noémie Dujardin : Apprendre comme dans un laboratoire	p. 34	
Antoine Régent : Apprendre le théâtre, une quête infinie	p. 34	
Roland Bertin : Les épines et les roses	p. 36	
Anne Alvaro : Le geste, le souffle et la vérité du présent	p. 37	
Éric Elmosnino : Trouver sa liberté sur le plateau	p. 37	
Bénédict Cerutti : L'âge des possibles en question	p. 38	
Océane Mozas : Écouter, recevoir, réagir	p. 38	
Christine Gagnieux : Heureusement qu'existe le statut d'intermittent !	p. 38	
Dominique Blanc : En dehors du moule institutionnel	p. 39	
André Marcon : Déchiffrer le monde	p. 40	
FORMATION THÉÂTRALE, POUVOIRS PUBLICS ET SOCIÉTÉ		
Robert Abirached : Pour un usage éducatif et social du théâtre	p. 40	
Emmanuel Wallon : De l'initiation à l'insertion	p. 42	
Focus ANPE Culture Spectacle : L'art de l'accompagnement...		
Christophe Valentie/Bernard Malrieu/Carole Zavatski	p. 43	
AFDAS Jean-Yves Boitard : Elargir la palette des compétences	p. 44	
LES AUTRES MÉTIERS DU THÉÂTRE		
La direction de production / Claire Andries	p. 45	
La direction technique / Jean-Marc Oberti	p. 45	
La création sonore / Anita Praz	p. 45	
La création de coiffures et de maquillages / Nathy Polak	p. 45	
La création de costumes / Claire Risterucci	p. 46	
La régie générale / Éric Proust	p. 46	
La scénographie / Gérard Didier	p. 46	
La création lumières / Pierre Gaillardot	p. 46	
LIENS : ORGANISMES DE FORMATIONS	p. 48	

ÉDITO

Dans *La Formation de l'acteur* de Constantin Stanislavski, Torstov explique : « Notre but n'est pas seulement de créer la vie d'un esprit humain, mais aussi de l'exprimer "sous une forme esthétique et artistique". L'acteur est dans l'obligation de vivre son personnage intérieurement, puis de donner de son expérience une manifestation extérieure (...) Vous devez exercer en même temps votre appareil psychique, qui vous permettra de créer la vie intérieure de votre personnage, et votre appareil physique, qui en exprimera avec précision les sentiments ». Ces quelques lignes, rappelant la participation essentielle de l'esprit et du corps à la composition d'un rôle, et l'alliance incontournable de l'objectif et du subjectif, soulignent la difficulté du métier. L'acteur travaille, doute, a peur, se trompe, corrige, avant d'arriver à la note juste. Malgré les contraintes et directives inhérentes à la construction du rôle, l'acteur, instrument ou moteur, exerce sa liberté ; c'est elle, c'est ce mouvement du corps et de la pensée, qui ouvre l'imaginaire.

La formation : une part essentielle de l'identité de l'acteur

La formation théâtrale, combinant expérience vécue, mémoire et technique, est une part essentielle de l'identité de l'acteur, qui se poursuit tout au long de la vie professionnelle, alors que le temps des spectacles est lui au contraire intermittent. Une discontinuité de fait qui n'a rien d'un long fleuve tranquille, obligeant à identifier précisément son projet, en de perpétuelles remises en question et évolutions. Outre l'apprentissage au sein de compagnies ou auprès de maîtres, outre les stages, cette formation s'effectue dans les écoles, même si les écoles à vocation véritablement professionnalisante ne sont pas légion. Les troupes, permettant le luxe de la complicité et du partage, sans s'inquiéter du lendemain, deviennent rares. De nombreux intervenants nourrissent ce hors-série de *La Terrasse* : comédiens, metteurs en scène, institutionnels, universitaires, pédagogues, directeurs d'école... Une riche multiplicité de points de vue et d'expériences, en résonance et en confrontation. L'art de la scène en dit long sur la vitalité de la culture d'un pays, sur sa nécessaire aptitude à représenter et penser le monde, – une dynamique liée à une volonté politique... Pour finir, saluons tout simplement les artistes, ainsi que tous les praticiens du théâtre, sources de réels moments de bonheur, capables de réfléchir le monde et l'élan de la vie.

Agnès Santi

la Terrasse HORS-SÉRIE

Tél. : 01.53.02.06.60.
www.journal-laterrasse.com
Fax : 01.43.44.07.08.
email : la.terrasse@wanadoo.fr

Directeur de la publication : Dan Abitbol
Secrétariat de rédaction : Agnès Santi
Coordination du dossier : Jean-Luc Caradec et Agnès Santi
Rédaction : Véronique Hotte, Gwénoëla David, Catherine Robert, Manuel Piolat Soleymat, Agnès Santi, Nathalie Yokel.
Conception graphique : Edouard Bonnefoy
Maquette : Luc-Marie Bouët



Ce numéro est distribué à 90 000 exemplaires
Diffusion contrôlée par l'OJD.

Éditeur : Eliaz éditions, 4, av. de Corbéra 75012 Paris
Tél. : 01.53.02.06.60.
Fax : 01.43.44.07.08.

E-mail : la.terrasse@wanadoo.fr
La Terrasse est une publication de la société Eliaz éditions.
Gérant : Dan Abitbol
ISSN 1241 - 5715

Toute reproduction d'articles, annonces, publicités, est formellement interdite et engage les contrevenants à des poursuites judiciaires.

ateliers de
théâtre
amateur
à Paris

Enfants / Jeunes / Adultes



de 1h30 à 3h par semaine
travail d'atelier
(techniques, jeu scénique)
Sorties au théâtre
Spectacle de fin de saison
dans un théâtre parisien

renseignements :
01 45 40 31 17
www.corvis-art.com

corvis'art

École
Professionnelle
Supérieure
d'Art Dramatique

du Nord Pas-de-Calais
Direction Stuart Seide

23-25 rue de Bergues
59000 LILLE
03 20 00 72 64
epsad@wanadoo.fr



www.theatredunord.fr

L'EPSAD est subventionnée par
le Ministère de la Culture et de la Communication /
la Région Nord Pas-de-Calais / la Ville de Lille

PORTRAIT ET ANALYSE DE L'HÉRITAGE DE MAÎTRES DU THÉÂTRE OCCIDENTAL

| ENTRETIEN | MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU

STANISLAVSKI : UNE PERTINENCE INTACTE !

STATUFIÉ DANS L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, VÉNÉRÉ PAR LES UNS, DÉCONSTRUIT PAR LES AUTRES, STANISLAVSKI EST EN RÉALITÉ MAL CONNU EN FRANCE. COMME LE SOULIGNE MARIE-CHRISTINE AUTANT-MATHIEU, DIRECTRICE DE RECHERCHE AU CNRS-ARIAS, DANS *LE THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU – RAMIFICATIONS, VOYAGES**, SON « SYSTÈME » S'EST PEU DIFFUSÉ DANS L'HEXAGONE ALORS QU'IL A CONNU UN FORMIDABLE RETENTISSEMENT OUTRE-ATLANTIQUE, DANS UNE VERSION TRÈS REMANIÉE, CELLE DE L'ACTOR'S STUDIO. QUEL EST SON HÉRITAGE AUJOURD'HUI ?

Comment s'est forgé le « système Stanislavski » ?

Marie-Christine Autant-Mathieu : Contrairement au « théâtre de représentation », défini par Diderot ou Coquelin, qui recourt à l'émotion durant les répétitions mais l'évacue lors de la représentation pour éviter que l'acteur perde son contrôle, le « système Stanislavski » s'appuie sur le « revivre » ou du « ressenti », empruntant beaucoup à Ribot, père de la psychologie. En fait, il s'est construit en deux étapes. Il a d'abord mis l'accent sur l'émotion intérieure : l'acteur doit fouiller dans sa mémoire émotionnelle pour raviver des souvenirs

et trouver son personnage, les gestes correspondant venant d'eux-mêmes. A la fin de sa vie, vers 1933, Stanislavski a reformulé son système, en intégrant les évolutions qui ont secoué la Russie, tant sur le plan politique, avec la Révolution et l'imposition du matérialisme dialectique, que scientifique, avec l'apparition de la réflexologie de Pavlov. Il élabore alors la « méthode (ou ligne) des actions physiques », qui part de l'improvisation pour chercher le comportement du personnage, autrement dit ses caractéristiques extérieures. L'émotion surgit d'elle-même et se coule dans ce travail gestuel préalable. Sans jamais abandonner

la recherche intérieure, fondamentale, Stanislavski inverse les priorités tout en rappelant que chaque mouvement doit être justifié et s'ancrer dans le ressenti.

Quel fut le retentissement de ce système ?

M.-C. A.-M. : Paradoxalement, il n'a guère percé en France, même si le Théâtre d'art fondé par Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko a fasciné lors de sa venue à Paris en 1922 et 1923. Le metteur en scène et pédagogue impressionna Copeau, Dullin, Jouvet. La diffusion de son enseignement s'est toutefois heurtée aux méfiances que suscitaient chez les acteurs français des règles perçues comme un carcan. Elle a également été entravée par un problème de traduction : les Américains détenant l'exclusivité des droits sur les deux ouvrages majeurs de Stanislavski, nous n'avons pu disposer jusqu'ici que de traductions de la version américaine, simplifiée et adaptée pour le lectorat d'outre-Atlantique. Aux États-Unis, la diffusion a été assurée par la diaspora russe, notamment par Boleslavski qui fonda le Laboratory Theatre, premier maillon d'une chaîne de transmission (et d'inévitable déformation) qui aboutit à l'Actor's studio et « la méthode » de Lee Strasberg encore en vigueur aujourd'hui. Le « système » a également exercé une grande influence en Asie et en Amérique latine.

La formation théâtrale en Occident est indissociablement liée à l'histoire même du théâtre, aux modes opératoires et aux finalités que le théâtre reconnaît et s'emploie à mettre en œuvre. Ainsi les notions d'héritage culturel ou de culture théâtrale, de transmission, d'innovation voire de transgression, d'apprentissage et de technique (diction, voix, corps, mouvement, gestuelle...) sont à interroger, au fil du temps et des divers processus expérimentés. A cet égard les évolutions du théâtre européen et de son enseignement doivent beaucoup à quelques personnalités marquantes, qui ont chacune enrichi et transformé l'art de la scène, ainsi que les pratiques artistiques de l'acteur. Parmi d'autres jalons influents, citons quelques incontournables : Constantin Stanislavski (1863-1938), Meyerhold (1874-1940), Jerzy Grotowski (1933-1999), Tadeusz Kantor (1915-1990), Jacques Lecoq (1921-1999), Antoine Vitez (1930-1990), Eugenio Barba (né en 1936). Des chercheurs, universitaires, essayistes ou acteurs définissent les fondements de l'enseignement de ces maîtres, tout en analysant la nature de sa diffusion. Technique, éthique et philosophie se rejoignent souvent, avec à la clé une créativité scénique revitalisée.



Marie-Christine Autant-Mathieu

« Chaque mouvement doit être justifié et s'ancrer dans le ressenti. »

Que reste-t-il de son héritage ?

M.-C. A.-M. : L'approche de Stanislavski est née dans un certain contexte historique et littéraire, marqué par Ibsen, Hauptmann, Gorki, Tolstoï et Tchekhov. Elle s'est révélée parfaitement adaptée aux pièces réalistes qui donnent aux personnages une profondeur psychologique. En revanche, elle a dû évoluer pour aborder les nouvelles écritures, telles que le théâtre de l'absurde. De nos jours, les

acteurs russes formés selon le « système », ceux qui travaillent avec Fomenko ou Dodine par exemple, savent tout jouer ! En France, l'héritage nous est parvenu partiellement à travers Vitez, qui fut le premier à consacrer un article à la « méthode des actions physiques » en 1953, alors qu'il était secrétaire de Louis Aragon. Partiellement parce que Vitez était trop grand pour se laisser enfermer dans un seul héritage. Stanislavski a dégagé des bases du jeu à partir d'une stricte observation des lois de la nature, bases qui ont gardé toute leur pertinence aujourd'hui : en particulier, la recherche des résonances émotionnelles du rôle à l'intérieur de soi, le travail de l'imagination, la préparation physique

quotidienne à partir d'exercices et la circulation de l'énergie, la concentration dans le « cercle de l'attention », une discipline du corps et de l'esprit. Il a aussi et surtout légué l'idée que le comédien n'est pas un exécutant, mais un artiste, qui porte une dimension spirituelle et doit élever le spectateur au-dessus de sa condition quotidienne.

Entretien réalisé par
Gwénoëla David

* LE THÉÂTRE D'ART DE MOSCOU –
RAMIFICATIONS, VOYAGES,
sous la direction de Marie-Christine
Autant-Mathieu. Éditions CNRS, 2005.

| ENTRETIEN | GUY SCARPETTA

KANTOR : UN THÉÂTRE LIÉ À « UNE VISION INTÉRIEURE », SE SUBSTITUANT À LA REPRÉSENTATION

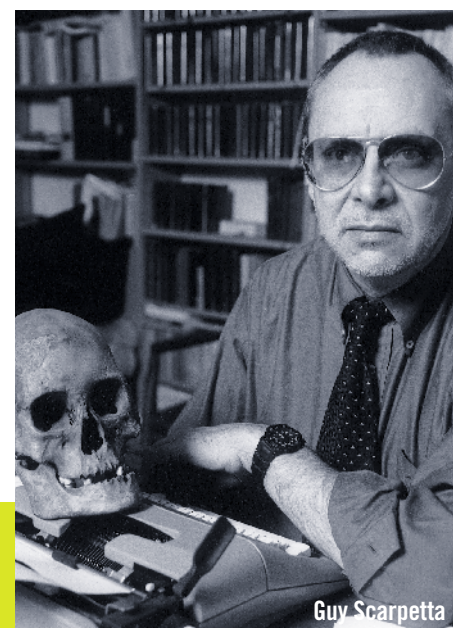
« AMATEUR D'ARTS », LE ROMANCIER ET ESSAYISTE GUY SCARPETTA REVIENT SUR LE GÉNIE DU MAÎTRE DE CRACOVIE, À QUI IL FUT ÉTROITEMENT LIÉ DANS LES DERNIÈRES ANNÉES DE SA VIE, NOTAMMENT À TRAVERS LES ÉVÉNEMENTS QUI LUI FURENT CONSACRÉS PAR L'ACADÉMIE EXPÉRIMENTALE DES THÉÂTRES. ADEPTE DU DÉCLOISONNEMENT DES ARTS, SCARPETTA TIENT KANTOR POUR UN CRÉATEUR D'AUTANT PLUS EXCEPTIONNEL QUE SON ART DU THÉÂTRE ÉTAIT INSÉPARABLE DE SON EXPÉRIENCE PICTURALE.

Peut-on parler de transmission quand on évoque Kantor ?

Guy Scarpetta : En tout cas, pas au sens où on l'entend dans les institutions ordinaires. Ses grandes pièces relevaient d'un univers singulier, liées à une expérience personnelle, à une vision intérieure. Ses acteurs eux-mêmes étaient associés à cette expérience. Il nous légua la nécessité de l'expérience vécue intimement, et la sienne ne ressemblait à aucune autre.

Kantor a été au départ un artiste plasticien d'avant-garde.

G. S. : Sa formation, dont l'un des éléments est son intérêt pour le mouvement Dada, passe par l'École des Beaux-Arts de Cracovie : l'art devait désormais passer dans la vie. D'où un congé donné à tout ce qui relève de l'illusion, de la représentation. C'est présent, très tôt, dans son activité picturale, à travers ses « objets trouvés » apparentés au ready-made, mais aussi dans ce registre des « événements », happenings ou performances : des actions directes, immédiates, dans la réalité, se substituant à la représentation de l'action. C'est dans ce « théâtre » clandestin qu'il a créé sous l'occupation allemande, et ensuite, sous le régime communiste,



Guy Scarpetta

Ces performances vont lui fournir son futur vocabulaire théâtral.

G. S. : Un spectacle comme *Je ne reviendrai jamais* intègre toute une part de cette activité expérimentale ancienne. Kantor a éprouvé le besoin d'ex-

céder ce néo-dadaïsme, de réinvestir partiellement le domaine des codes scéniques. Il ne disait pas qu'il mettait en scène une pièce de Witkiewicz, mais qu'il « jouait » avec Witkiewicz. Le texte était un élément parmi d'autres dans l'action scénique. Puis il a transgressé les interdits de l'avant-garde pour s'engager dans des spectacles ouvertement théâtraux.

« On peut transmettre à la rigueur des formes, des techniques, mais l'expérience n'appartient qu'à un seul. »

Le plus étrange, c'est que cela suscite un bond qualitatif. Se serait-il arrêté avant *La Classe morte*, il aurait été un artiste d'avant-garde parmi d'autres. Avec *La Classe morte*, c'est son génie qui apparaît et qui s'impose. À l'âge de soixante ans...

Quel rôle joue le pictural dans cette expérience très forte ?

G. S. : Il impose sa vision, ses fantasmagories, son univers halluciné. Tout un monde anéanti qui renaît, de façon spectrale, sa mémoire personnelle, celle de l'Europe centrale détruite, c'est à la fois bouffon et tragique. Le dadaïsme a été absorbé, métabolisé : il devient le Goya de la fin du XX^{ème} siècle... Kantor avait aussi su fédérer autour de lui, non des « acteurs » au sens classique, mais des gens qui acceptaient de devenir des personnages de son univers, un peu sur le modèle des « emplois » dans

la commedia dell'arte, de se métamorphoser physiquement pour cela ; ils apportaient leur contribution à l'édifice. Ils partageaient avec lui une étonnante complicité, liée à une histoire commune artistique, mais aussi politique. Ce théâtre était aussi une forme de résistance, une vraie solidarité s'était nouée là, vécue, ce qui ne se transmet pas de façon académique. Enfin, il y avait, chez Kantor, ce modèle pictural à l'œuvre dans son théâtre même. L'intégration des objets, des mannequins, qui étaient bien plus que des accessoires, le jeu sur les rythmes, les tensions, les intensités, le mélange de destruction et de reconstruction, les

« tableaux » animés, les torsions : il faisait du théâtre comme un peintre peint. Une aventure unique. On peut à la rigueur transmettre des formes, des techniques, mais l'expérience n'appartient qu'à un seul. Lorsqu'on a demandé à Kantor, en Avignon, en 1990, d'animer des « masterclasses », il n'a rien fait d'autre que de propulser les stagiaires dans l'élaboration d'un de ses spectacles, c'est-à-dire de leur faire vivre, concrètement, une part de cette expérience. Il n'avait rien d'autre à transmettre. Kantor ne pouvait pas, en définitive, avoir « d'héritiers », ce qui n'a empêché en rien son influence considérable sur les artistes de théâtre.

Propos recueillis par Véronique Hotte

KANTOR AU PRÉSENT, Guy Scarpetta.
Éditions Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres.

L'ARCHE

Printemps – Été

RECUEIL

2007

HE

Leonetta BENTIVOGLIO
Francesco CARBONE
Pina Bausch vous appelle

Traduit de l'italien par Leonor Baldaque
184 pages, 19 €
978-2-85181-650-4

Federico García LORCA
Yerma

Traduit de l'espagnol par Fabrice Melquiot
64 pages, 12 €
978-2-85181-646-7

Fabrice MELQUIOT
Tasmanie

112 pages, 11 €
978-2-85181-642-9

Lars NORÉN
Le 20 Novembre

Traduit du suédois par Katrin Ahlgren
72 pages, 10 €
978-2-85181-648-1

Lars NORÉN
Tristano / Crises

Tristano est traduit du suédois par Katrin Ahlgren et Claude Baqué. Crises est traduit du suédois par Jean-Louis Martinelli, Arnau Roig-Mora et Camilla Bouchet
176 pages, 16 €
978-2-85181-645-0

SOPHOCLE
Antigone

Traduit du grec ancien par Florence Dupont
96 pages, 10 €
978-2-85181-637-5

Sasha WALTZ
Cluster

Texte trilingue allemand, français et anglais
210 pages, 39,90 €
978-3-89487-572-5

Collection Théâtre Jeunesse

Nilo CRUZ
Train de nuit pour Bolina

Traduit de l'anglais par Séverine Magois
88 pages, 10 €
978-2-85181-644-3

Collection Tête-à-tête
Vittorio FOA
Miriam MAFAI
Alfredo REICHLIN
Le Silence des communistes

Traduit de l'italien par Jean-Pierre Vincent
96 pages, 13 €
978-2-85181-635-1

L'ARCHE Editeur

86, rue Bonaparte – 75006 Paris – Téléphone 01 46 33 46 45 – Télécopieur 01 46 33 56 40
Site Internet : http://www.arche-editeur.com – E-mail : contact@arche-editeur.com

15 PLACES PAR PROMO

LA CLASSE DU LUCERNAIRE

direction Roch-Antoine Albaladejo

PREPARATION AU CASTING
CONCOURS CINEMA
ACROBATIE MASQUE
GESTE THEATRE
IMPROVISATION
COMBAT DE SCENE DANSE
VERSIFICATION

Une école au sein du Théâtre du Lucernaire

FORMATION PROFESSIONNELLE DU COMEDIEN

FORMATION CONTINUE 14H/SEMAINE
AUDITIONS 15 ET 16 JUIN
06 85 29 47 12
WWW.LACLASSEDELUCERNAIRE.COM

Centre National des Arts du Cirque

L'Ecole nationale supérieure des arts du cirque

Osez une formation originale.
Osez une formation originale.

www.cnac.fr



Contact : Ayla Tufekci-Öz
03 26 21 80 46 - ensac@artsducirque.fr

Centre national des arts du cirque
1 rue du cirque
51000 Châlons-en-Champagne

Photo: Seb Armeigol

PORTRAIT ET ANALYSE DE L'HÉRITAGE DE MAÎTRES DU THÉÂTRE OCCIDENTAL

| ENTRETIEN | MONIQUE BORIE

EUGENIO BARBA : LE DÉTOUR PAR L'ORIENT POUR MIEUX REVENIR À SON EXPRESSIVITÉ

SELON L'UNIVERSITAIRE MONIQUE BORIE POUR LAQUELLE EUGENIO BARBA N'A PAS DE SECRET, LE MAÎTRE DE L'ODIN TEATRET A TROUVÉ EN ORIENT UN MODÈLE PÉDAGOGIQUE DE TRANSMISSION, UN MODÈLE DE TECHNIQUE DE L'ACTEUR ET DE TECHNIQUE DU CORPS. LE FROTTEMENT DES HÉRITAGES DIVERS CONSTRUIT UNE VÉRITABLE IDENTITÉ PROFESSIONNELLE DE L'ACTEUR.

Comment Barba se situe-t-il par rapport à ses propres maîtres ?

Monique Borie : Barba a toujours revendiqué Jerzy Grotowski pour maître essentiel. La construction de cet héritage passe d'abord par une école du regard. Barba a passé trois ans chez Grotowski, assis sur une chaise : il a tout appris en regardant, en observant, en s'imprégnant. La transmission ne relève pas seulement du « faire » avec un maître, mais dépend aussi de cette école du regard. Lui-même, quand il a fondé en 1979 l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), une université itinérante dont la finalité était de travailler sur la technique de l'acteur et d'élaborer des principes pour la mettre en place, est resté attentif à l'école du regard. Sur la question de l'héritage des maîtres, Barba a insisté également sur l'importance des livres.

L'Odin Teatret a fêté ses quarante ans en 2004 au Danemark avec un ouvrage autour de la notion de laboratoire.

M. B. : Les jeunes élèves acteurs et les étudiants des instituts théâtraux ont posé cette question de l'impossible appropriation de l'héritage du passé. Barba invite au contraire à la re-visitation des textes

de Meyerhold, de Brecht, d'Artaud, un héritage vertical dont traite son ouvrage, *Le Canot de papier*.

Pour ce qui est de la relation disciple à maître, quel est le point de vue de Barba, hérité de Grotowski ?

M. B. : Le vrai disciple n'est pas celui qui reproduit la démarche du maître. L'héritier véritable

« Pour Barba comme pour Mnouchkine, l'Orient est le territoire de l'art par excellence. »

serait plutôt le mauvais fils, celui qui définit son originalité par rapport à l'héritage du père. Dans la relation maître à élève, le vrai maître est celui qui aide l'élève à définir son identité. Pour Grotowski, le véritable héritier de Stanislavski, c'est finalement Meyerhold, le fils rebelle.

Les acteurs en Occident, selon Barba, n'héritent ni d'une tradition fondée sur un savoir technique, ni d'un répertoire de « bons conseils », à la façon orientale.

M. B. : L'acteur occidental doit trouver des bases capables de lui fournir une expressivité, étrangère à l'usage quotidien du corps ou à un travail de type



Monique Borie

réaliste ou psychologique. L'acteur peut obtenir le moyen de créer ce qu'il appelle le corps extra quotidien ou le corps fictif jusqu'à construire une expressivité scénique dont la qualité de présence n'a rien à voir avec la gestuelle quotidienne. Dans cette perspective, le détour par l'ailleurs – notamment, par l'Orient – est essentiel pour mieux approcher ce qu'il appelle « les principes qui reviennent », les lois de base de l'expressivité de l'acteur. Ainsi, pour Barba comme pour Mnouchkine, l'Orient est le territoire de l'art par excellence. Il y aurait une tradition des traditions, un noyau commun vers lequel l'acteur essaye de réinscrire sa propre identité professionnelle. Barba est un metteur en scène pédagogue qui étudie l'homme en situation de représentation à travers la quête approfondie de ces principes de base, pour accéder enfin à une belle expressivité physique du corps en scène.

Propos recueillis par Véronique Hotte

L'ÉNERGIE QUI DANSE OU L'ART SECRET DE L'ACTEUR, Eugenio Barba, Nicola Savarese, éditions Entrepris, à paraître été 2007.

| ENTRETIEN | NADA STRANCAR

ANTOINE VITEZ : MÊLER SANS CESSER TECHNIQUE ET DRAMATURGIE, ET STIMULER LA LIBERTÉ DE L'ACTEUR

LIBRE, CLAIRVOYANT, GÉNÉREUX, ANTOINE VITEZ RESTE LA RÉFÉRENCE INCONTOURNABLE DU THÉÂTRE FRANÇAIS DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX^e SIÈCLE. NADA STRANCAR, QUI FUT SON ÉLÈVE ET L'UNE DE SES « REINES DE THÉÂTRE », TÉMOIGNE DE SON ENSEIGNEMENT ET DE SON COMPAGNONNAGE.

Le metteur en scène Antoine Vitez était-il différent du pédagogue ?

Nada Strancar : Non, il travaillait exactement de la même façon avec ses acteurs et ses élèves. D'ailleurs, il considérait ses étudiants comme des comédiens à part entière. Il rejetait toute idée de scolarisation, de méthode évolutive pour envisager

la formation théâtrale de manière globale, en mêlant sans cesse technique et dramaturgie. Et ce qui était formidable, c'est qu'il n'était jamais dans la sanction. Antoine Vitez ne disait jamais « c'est bien » ou « ce n'est pas bien ». Il possédait une forme de grande générosité, ne brusquait personne, veillait à ne jamais prendre ses comédiens en flagrant délit de bêtise. Il percevait toutes nos tentatives comme des réponses intelligentes sur lesquelles il rebondissait pour activer nos envies, nourrir nos recherches, nos réflexions. Souvent par le biais de métaphores que nous devions nous approprier pour découvrir comment faire prendre corps en

nous à ses propos. C'est à partir de nos propositions qu'il construisait ses spectacles, ce qui était une façon pour lui de rendre les comédiens vraiment responsables de la mise en scène et de la dramaturgie. Car il n'était absolument pas accroché à son œuvre. Pour lui, le spectacle s'inventait tous les soirs. Une fois que sa mise en scène était

« [Vitez] veillait à ne jamais prendre ses comédiens en flagrant délit de bêtise. »

faite, elle appartenait entièrement aux acteurs.

La relation qui l'unissait à ses élèves et comédiens était donc essentiellement fondée sur la confiance...

N. S. : Tout à fait. Sur la confiance et la liberté. La façon qu'il avait de ne jamais nous prendre en défaut de quoi que ce soit nous rendait totalement libres, audacieux, nous permettait de sortir de tout

PORTRAIT ET ANALYSE DE L'HÉRITAGE DE MAÎTRES DU THÉÂTRE OCCIDENTAL

| ENTRETIEN | LUDWIG FLASZEN

GROTOWSKI : LE CHASSEUR DES ZONES INCONNUES DE L'ÊTRE

LUDWIG FLASZEN EST HOMME DE THÉÂTRE, CRITIQUE ET ÉCRIVAIN. IL A ÉTÉ LE CO-FONDATEUR ET LE CO-ANIMATEUR HISTORIQUES DU THÉÂTRE LABORATOIRE GROTOWSKI EN POLOGNE. LA BELLE ÉPOQUE DU THÉÂTRE MONDIAL, LE TEMPS DE SIXTIES ET SEVENTIES GLORIEUSES.

Votre aventure commune avec Grotowski a duré presque un quart de siècle.

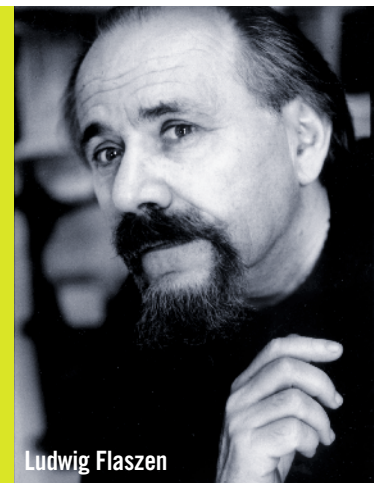
Ludwig Flaszen : C'était la quête de la pierre philosophale de l'art théâtral, pleine de méandres, d'impasses et de dénouements attendus et imprévus. Aujourd'hui, cette expérience unique est étiquetée et systématisée par les théâtrologues, réduite dans tous les Larousse du monde sous forme abrégée.

Comment définiriez-vous l'essentiel de ce parcours grotowskien ?

L. F. : Nous avons professé la stricte économie de l'art du théâtre, mais les spectacles de Grotowski étaient créés à partir de grands textes traditionnels universels et polonais : Marlowe, Calderon dans la version Slowacki, Mickiewicz, Shakespeare... Grotowski a fouillé obstinément dans les ténèbres romantiques, à la recherche de la lumière. Une sorte de dialogue avec les ancêtres, un affrontement avec eux de la part d'un révolté et d'un fidèle. La problématique n'était ni actuelle, ni archéologique dans cette manière de révéler « l'oublié retrouvé », l'éternel retour de l'éternel.

Est-ce dire que ce Graal grotowskien ne peut s'atteindre jamais ?

L. F. : Le Graal grotowskien se cherche par le concret, à petits pas, dans un artisanat élémentaire quasiment manuel, comme celui du polisseur de



Ludwig Flaszen

« Je me dépouille donc je suis. »

cristaux. D'où la nécessité de l'atelier, du laboratoire, cela même que nous avons nommé « le théâtre pauvre ».

Les formules forgées dans le laboratoire Grotowski restent dans l'histoire.

L. F. : Leur sens, malgré leur résonance magique, était toujours pratique. L'acte de l'acteur comme « l'unité de la discipline et de la spontanéité » signifie que la structure des « actions » est élaborée avec précision. C'est cette unité paradoxale qui rend l'acte créateur, spontané, vivant. Cette unité insuffle une intensité exceptionnelle aux phénomènes de la vie sur le plateau. L'acteur grotowskien, maître des contradictions, n'est pas un interprète. C'est l'organisme de l'acteur qui est un vase où se transforment les énergies et où le physiologique devient spirituel et le spirituel physiologique.

Que direz-vous encore de cette fameuse « via negativa » ?

L. F. : C'est un terme technique aux résonances mystiques du travail de l'acteur. Pour être productif et non pas reproductif, il est bon de ne pas apprendre mais désapprendre et élaborer les réflexes du désapprentissage. Il convient également de dépasser les stéréotypes de jeu, les tics personnels, les clichés du comportement pour toucher le tissu vivant, mettre en branle le flux des impulsions organiques – celles, personnelles de l'acteur et les autres. Je me dépouille donc je suis.

Le sillage de Grotowski a laissé des graines.

L. F. : Le parcours de cette quête contre les clichés fait la vocation de l'artiste de théâtre. Ainsi, dans la pédagogie vocale d'avant Grotowski, on abordait le couple « respiration/voix ». Aujourd'hui, c'est le couple grotowskien « corps/voix » qui est répandu jusque dans les cours de chant à l'opéra. L'action vocale est le prolongement d'impulsions corporelles. Derrière chaque geste, même celui du petit doigt, réside l'organisme entier de l'acteur, son être entier. Est-ce du jeu ou du non jeu ? Est-ce du théâtre ou du non théâtre ? Grotowski en bon aventurier a chassé dans ces zones de passage, où l'inconnu joue à cache-cache, où le réel et le poétique échangent en secret, un va-et-vient perpétuel entre les dimensions de l'être. Peut-être est-ce cela le théâtre ?

Propos recueillis par Véronique Hotte



Antoine Vitez

grande clairvoyance et d'une grande originalité dans sa lecture des œuvres, travaillait énormément sur le verbe, le langage, le rythme, la voix des écritures... Tout cela dans une atmosphère très joyeuse. Car il ne s'agissait pas du tout de quelqu'un d'austère ou de solennel. C'était un artiste et un intellectuel qui œuvrait dans la cité, dans le concret, dans la vie.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat



Association de Recherche des Traditions de l'Acteur

•••• Stages

Les Karanas, de la sculpture à la danse
Stage dirigé par Padma Subrahmanyam et Dominique Delorme, du lundi 2 au vendredi 20 juillet. Participation : 550 €

L'Expérience de la Rencontre avec Wajdi Mouawad, auteur et metteur en scène
du mardi 18 septembre au samedi 20 octobre. Conventionnement AFDAS.

The Voice Studio, la technique anglaise de la voix et du texte
Stage dirigé par Nadine George, du lundi 5 au vendredi 16 novembre. Conventionnement AFDAS.

•••• Ateliers

Le Souffle de la Parole, entraînement au plaisir du dire
dirigé par Jean-François Dusigne. Les mardis de 11h à 13h.

Atelier musical Rythme et Voix
dirigé par Frédéric Ligier. Les mardis de 18h à 20h.

Le Jeu masqué, avec ou sans masque
dirigé par Lucia Bensasson. Les mercredis de 10h30 à 12h30.

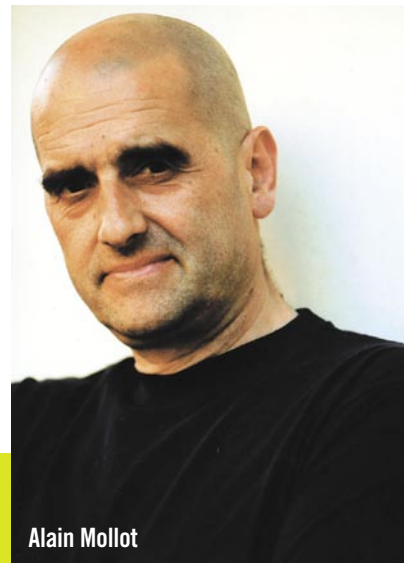
Wu-Su, art martial chinois
dirigé par François Liu. Les vendredis de 9h à 11h.



Cartoucherie - 75012 Paris - 01 43 98 20 61
arta@artacartoucherie.com - http://www.artacartoucherie.com

ENTRETIEN | ALAIN MOLLOT

JACQUES LECOQ : LA PÉDAGOGIE COMME L'ART D'UN ITINÉRAIRE PATIENT



Alain Mollot

« *L'école était pour Lecoq "un voyage en plus".* »

dans les choses de la vie se prolonge : on revit corporellement les choses dans une espèce d'anthropomorphisme. Cela ouvre quatre mois d'élaboration d'un langage commun qui se fait en dehors du discours. Tout part de la sensation intérieure. L'élève perd la parole en la désapprenant. Des choses, on arrive peu à peu à l'humain jusqu'à une enquête de deux mois dont on ramène un compte rendu théâtral. Ainsi s'achève la première année, année complète d'observation. La deuxième année est consacrée à la formation du comédien. L'élève franchit les obstacles les uns après les autres : le mime (cette étape est la Bible des anciens élèves

qui y reviennent toujours), la commedia dell'arte, le masque, la tragédie, le chœur, l'art carnavalesque, les bouffons et enfin le clown, ultime étape de la dérision de soi qui est celle où l'on se trouve. Tout cela compose un itinéraire.

Y a-t-il une « patte » Lecoq ?

A. M. : L'élève de l'école se caractérise par sa modestie. Il sait qu'il faut travailler, avoir de la patience. « Il faut cinq ans pour digérer », disait Lecoq. En outre, la pédagogie de l'école pousse vers le groupe : c'est le groupe qui révèle l'individu. Pointer l'individu, c'est le pousser vers l'immodestie. Les comédiens formés chez Lecoq sont sensibles à la construction créative, ne serait-ce qu'à cause de « l'auto-cours » qui dans leur formation, chaque semaine, les oblige à se mettre en groupe et à produire quelque chose. A une certaine époque, certains metteurs en scène craignaient les gens de chez Lecoq car ils en savaient trop ! Ils ont reçu la pédagogie comme un art, pas comme une étape vers autre chose, ce pourquoi ils sont souvent eux-mêmes pédagogues.

Propos recueillis par Catherine Robert

LE CORPS POÉTIQUE – UN ENSEIGNEMENT DE LA CRÉATION THÉÂTRALE, de Jacques Lecoq, Actes Sud-Papiers.
LE THÉÂTRE DU GESTE, MIMES ET ACTEURS, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Lecoq, Bordas.
LES DEUX VOYAGES DE JACQUES LECOQ, film réalisé par Jean-Noël Roy et Jean-Gabriel Carasso, On Line Productions.

ENTRETIEN | BÉATRICE PICON-VALLIN

MEYERHOLD : L'ART DE L'ACTEUR COMME « ART DE LA MISE EN RELATION »

BÉATRICE PICON-VALLIN, CHERCHEUSE AU CNRS, SPÉCIALISTE DU THÉÂTRE RUSSE ET TRADUCTRICE DE VSEVOLOD MEYERHOLD, ENSEIGNE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE AU CONSERVATOIRE. AU FAIT DES QUESTIONS SUR LA FORMATION THÉÂTRALE, EN FRANCE ET DANS LES PAYS DE L'EX-EST, ELLE CONSIDÈRE MEYERHOLD COMME UN MAÎTRE INCONTOURNABLE.

est un art de la mise en relation, celle des différents éléments du corps les uns par rapport aux autres. Un exemple : quand le petit doigt bouge, le corps entier doit supporter ce mouvement. C'est parce que tout le corps supporte ce mouvement que le petit doigt est visible jusqu'au fond de la salle. La relation concerne aussi autrui : les autres acteurs et les spectateurs. L'acteur en scène n'est intéressant pour le spectateur que s'il joue à travers son partenaire.

Meyerhold considérait que l'acteur-acrobate et jongleur, au corps bien entraîné, devait aussi savoir penser.

B. P.-V. : La biomécanique est définie par un certain nombre de principes identifiables dans le jeu

base –, le dessin, et d'autres disciplines purement intellectuelles : histoire de la poésie, versification, histoire de l'art et du théâtre. La formation de l'acteur meyerholdien se fait, en dehors de l'école, dans les musées, aux concerts, dans la lecture des romans et des biographies...

Meyerhold est un pédagogue-chercheur qui approfondit étape par étape sa conception du travail de l'acteur, comme l'a fait Stanislavski, qui dans la dernière phase de sa recherche lui emprunte beaucoup.

B. P.-V. : Pour construire sa théorie du jeu d'un acteur polyvalent, acteur poète et engagé, il s'appuie sur l'étude des théâtres traditionnels – ce qu'il appelle les « théâtres authentiquement théâtraux ». Ce sont la commedia dell'arte du côté occidental, et du côté asiatique, plus particulièrement le théâtre kabuki. Il travaillera ensuite à interpréter les techniques découvertes dans l'étude de ces théâtres traditionnels dans une perspective actuelle, d'une part à travers l'idéologie de la Révolution, et d'autre part à travers des grilles scientifiques. Si la grille idéologique ne fonctionne plus aujourd'hui, en échange, Meyerhold a compris en visionnaire les recherches des neurobiologistes russes ou celles de l'Américain W. James. Sa théorie du jeu de l'acteur annonce des théories des neurosciences aujourd'hui. Le génie de Meyerhold n'est pas encore totalement compris à cet égard.

Propos recueillis par Véronique Hotte



Béatrice Picon-Vallin

d'un bon acteur. Elle est à resituer dans un contexte pédagogique très complexe où entrent aussi bien la danse, la boxe, la musique – discipline de

l'école a été pour moi une façon d'y revenir autrement, avec le sentiment de devoir redonner quelque chose. J'y ai trouvé l'énergie de revenir sur cet enseignement, de l'expérimenter, d'être parfois en désaccord avec lui, ce qui a relancé mon désir.

Comment ce « voyage » se déroule-t-il ?

A. M. : Le premier mois de la formation est consacré à l'observation de ce qui précède la parole et se passe dans le corps et l'espace alentour dans les infimes événements de la vie. Ensuite commence le travail avec le masque neutre, masque de travail et non de jeu. La neutralité parfaite du visage permet de retrouver l'homme de tous les hommes qui n'existe pas et qui existe en tous. Le voyage

Pour Meyerhold, le jeu de l'acteur, c'est d'abord son « mouvement dans l'espace ».

B. P.-V. : Un acteur se définirait par sa façon « extra quotidienne », comme dit Barba, de bouger dans

« *Sa théorie du jeu de l'acteur annonce des théories des neurosciences aujourd'hui.* »

l'espace. La biomécanique est une série d'exercices et d'études qui, par leur partition rigoureuse, conduisent l'acteur à prendre conscience que son art

LA FIGURE DE L'ACTEUR DANS UNE PERSPECTIVE HISTORIQUE

Le métier de comédien a évolué au cours des siècles et répond à des critères spécifiques selon les époques. Abordant la question de la formation dans une perspective historique, Odette Aslan, chercheuse au CNRS, et Julie Sermon, dramaturge, explorent notamment la figure du personnage théâtral contemporain en soulignant les changements générés par les écritures contemporaines, qui mettent en œuvre une dramaturgie plus chorale que linéaire, un jeu d'acteur centré sur le présent de l'énonciation.

ENTRETIEN | ODETTE ASLAN

VERS UN ACTEUR PLURIDISCIPLINAIRE PLUS CRÉATIF



Odette Aslan

« EN UN SIÈCLE, L'ACTEUR EST PASSÉ DE L'EMPHASE DE LA DÉCLAMATION À PLEINE VOIX À UNE DICTION PLUS INTIME (...). AUJOURD'HUI, LE THÉÂTRE N'HÉRITE PLUS DES TRADITIONS THÉÂTRALES DES AÎNÉS, MAIS DU CINÉMA ET DES NOUVELLES TECHNOLOGIES, DES LIGHTS SHOWS OU DU SPORT », CONCLUT L'ESSAYISTE ODETTE ASLAN, DANS L'ACTEUR AU XX^e SIÈCLE*. CETTE GRANDE OBSERVATRICE DE LA SCÈNE THÉÂTRALE REVIENT ICI SUR LES ÉVOLUTIONS ESSENTIELLES DE LA FORMATION.

Quels étaient les fondements de la formation traditionnelle de l'acteur ?

Comédie-Française et transmettaient ce que leurs aînés leur avaient appris.

Odette Aslan : Ils reflétaient une conception du théâtre assise sur la primauté du texte, donc de la parole, sur les autres dimensions de la représentation. Le Conservatoire national de musique et de déclamation formait au théâtre classique les futurs artistes de la Comédie-Française. L'acteur devait avant tout apprendre à bien articuler, à phraser, à respirer afin d'avoir le souffle de mener le sens jusqu'au bout, à placer sa voix pour qu'elle passe la rampe. La politesse du comédien était de se faire entendre du dernier rang d'orchestre. Cet apprentissage du « dire » passait par des techniques et exercices à pratiquer tous les jours et même à poursuivre tout au long de la carrière, comme un musicien fait ses gammes quotidiennement. Les professeurs appartenaient généralement à la

Quels ont été les facteurs de rupture avec ce modèle ?

O. A. : Née en réaction au naturalisme envahissant, la vague des « ismes » (expressionnisme, futurisme, surréalisme...) qui a balayé la littérature et la peinture a également touché les structures dramaturgiques habituelles et appelé d'autres modes de jeu. Dans les années 50, le « Nouveau Théâtre », avec Ionesco ou Beckett, a déconcerté non seulement le public mais également acteurs et metteurs en scène. Ces écritures contemporaines qui rompaient avec la fable, la dramaturgie linéaire tendue vers un dénouement, la psychologie du personnage, ont ébranlé les savoir-faire et sollicité des interprétations inédites. Par la suite,

le cinéma puis la télévision ont infléchi le jeu vers un style plus « naturel », gommant une théâtralité jugée trop appuyée. L'acteur doit aujourd'hui s'initier aussi aux nouvelles technologies qui s'introduisent sur la scène.

« *L'enseignement traditionnel ne s'est diversifié que lentement, avec la venue de metteurs en scène pédagogues et l'élargissement du répertoire.* »

Comment a évolué la place du corps ?

O. A. : Durant des siècles, le maintien et la plastique théâtrale se sont inspirés de la statuaire classique. Les comédiens adoptaient des attitudes « nobles » pour jouer des rois ou des empereurs, ce qui leur conférait des postures raides, un peu guindées. En fait, la technique corporelle se développera progressivement au cours du XX^e siècle lorsque le corps reprendra ses droits dans la société, grâce notamment à l'essor du sport.

Comment ces changements ont-ils influé sur la formation ?

O. A. : L'enseignement traditionnel ne s'est diversifié que lentement, avec la venue de metteurs en scène-pédagogues et l'élargissement du répertoire. En outre, la prise de conscience de l'importance du corps et sa remise en jeu ont incité à développer l'entraînement physique. D'autre part, le « système » de Stanislavski et sa méthode des actions physiques, puis Brecht et le jeu épique, ont été introduits en France. Au Conservatoire, l'interprétation du personnage commence à être

abordée dans les années 50, notamment avec Jouvet. Puis, à partir des années 70, de nouvelles formes d'apprentissage apparaissent, avec Antoine Vitez en particulier. Par ailleurs, d'autres écoles sont ouvertes. Les comédiens apprenent davantage à jouer avec leurs partenaires. Groupés en ateliers, ils se frottent aux réalités

de la représentation en préparant un spectacle de fin d'année. Les formations sont de plus en plus pluridisciplinaires, car les acteurs ont besoin d'être polyvalents dans leur carrière. Les arts martiaux, la danse, le jeu masqué, la musique et le chant ont été ajoutés dans les cursus. Nous sommes entrés dans l'ère du melting-pot ! L'acteur doit intégrer les différentes disciplines apprises dans une cohérence et non pas seulement les accumuler.

Comment l'acteur, soumis à une œuvre et un metteur en scène, est-il devenu créateur ?

O. A. : L'époque du metteur en scène très directif qui dicte sa vision est un peu révolue. Aujourd'hui, ce dernier se montre beaucoup plus ouvert aux propositions des comédiens. Souvent même, il sollicite des suggestions, des improvisations... Les processus font plus appel à la créativité de l'acteur !

Entretien réalisé par Gwénola David

* **L'ACTEUR AU XX^e SIÈCLE – ETHIQUE ET TECHNIQUE**, de Odette Aslan, Éditions L'Entretemps, 2005.

ENTRETIEN | JULIE SERMON

LA MUE DU PERSONNAGE THÉÂTRAL CONTEMPORAIN

FIGURE, SILHOUETTE, IDENTITÉ GÉNÉRIQUE OU SIMPLE SIGLE.... LE PERSONNAGE CONTEMPORAIN FAIT CRAQUER SANS COMPLEXE LES COUTURES DE SON COSTUME CANONIQUE, ROI À FORCE D'AR-PENTER LES PLANCHES DEPUIS DES SIÈCLES. LA DRAMATURGE JULIE SERMON*, QUI A AUSCULTÉ LA MUE DE CET « ÊTRE DE PAPIER EN ATTENTE D'INCARNATION », REVIENT SUR LES ÉVOLUTIONS ET LEURS RÉPERCUSSIONS SUR LE JEU DE L'ACTEUR.

Qu'est-il arrivé au personnage dans les écritures contemporaines ?

Julie Sermon : Sous la plume de certains auteurs tels que Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude ou encore Michel Vinaver, le personnage, classiquement déterminé par un caractère homogène, une raison d'être et d'agir, est devenu flou, parcellaire, « incomplet ». Dans ces dramaturgies diffractées, il est moins porteur d'une intrigue, qu'il fait progresser par ses actes et son discours, que d'une parole poétique. En écho aux questionnements identitaires qui travaillent la société, les identités apparaissent discontinues, fluctuantes, voire contradictoires. Elles se composent sur le mode fragmentaire, par juxtaposition de saisies prismatiques.

L'individuation des différents protagonistes s'atténue, au point que les figures ne constituent parfois que des déclinaisons d'un profil générique. Les formes de choralité supplantent le conflit intersubjectif, qui était la loi du genre dramatique. Le Nouveau Roman, qui a libéré la littérature du protocole mimétique, a ouvert le chemin de cette évolution.

En quoi ces mutations modifient-elles les modes d'interprétation de jeu ?

J. S. : La conception habituelle considère le personnage comme un alter-ego, comme une personne dont il faut déchiffrer les

états et les sentiments intérieurs pour en trouver la vérité secrète. Cette appréhension en termes rationnels, affectifs, psychologiques, s'avère évidemment moins opératoire dès lors que l'être fictif s'extrait du dessin figuratif qui en faisait un relais vers un individu réel - ou du moins possible. La mue du personnage exige une très grande souplesse de



Julie Sermon

l'acteur, qui doit pouvoir osciller rapidement entre des énergies et des intentions différentes dans une succession de répliques croisées ou dispersées. Ne pouvant pas s'appuyer sur un fil continu qui tramerait un sous-texte, il est obligé de faire confiance à ce que dit la parole au présent, dans l'instant même de son énonciation.

Quelles conséquences voyez-vous en termes de formation ?

J. S. : Il me semble que les acteurs ne sont pas suffisamment formés à appréhender le texte en tant que matériau poétique. L'héritage des apprentissages scolaires continue de forger le regard, en le focalisant sur le sens des mots. Or, dans ces écritures contemporaines, le sens passe précisément par la forme. Parallèlement aux outils traditionnels, la formation devrait sans doute développer d'autres approches, portant sur la facture de la langue, sur une analyse littéraire et musicale, afin que l'acteur puisse entrer dans le personnage par d'autres voies, par les sons, les rythmes ou la mélodie de la phrase.

Entretien réalisé par Gwénola David

« *Les formes de choralité supplantent le conflit intersubjectif, qui était la loi du genre dramatique.* »

* **LE PERSONNAGE THÉÂTRAL CONTEMPORAIN : DÉCOMPOSITION, RECOMPOSITION**, de Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, Éditions Théâtrales, 2006.

stage conventionné AFDAS

scénario et dialogues en fiction

du 4 juin au 13 juillet 2007
210 heures sur 30 jours, soit 6 semaines
autres dates : nous consulter
lieu de la formation : Paris - Montreuil

Programme détaillé sur simple demande.

contact : 01 48 18 28 38 - intermittents@cifap.com - www.cifap.com

AFDAS

Cifap

FORMATION D'ACTEUR
WWW.ECOLE-EVA.COM

FORMATIONS / STAGES ET SPECTACLES EN FRANCE ET A L'ETRANGER

- THEATRE
- MIME
- CHANT
- AÏKIDO
- KATHAKALI
- CONTEUR
- MASQUE
- BUTÔ
- IMPRO

RENSEIGNEMENTS
09.52.39.36.81.
06.63.54.81.05.
06.86.77.26.09.

EVA
ECOLE VOIE de l'ACTEUR

WWW.ECOLE-EVA.COM

Comment apprendre à devenir acteur ? Que doit-on enseigner ? Entre autres paramètres, technique, culture littéraire, imprégnation et appropriation se combinent, pour préparer l'apprenti comédien à se confronter au texte dans sa réalité scénique, pour qu'il s'imprègne véritablement du rôle, intérieurement. Un exercice qui traduit l'affirmation d'une liberté au cœur de multiples contraintes. Un apprentissage qui se poursuit tout au long de la vie, et nécessite un travail considérable. Pour répondre à cette question du contenu de la formation, divers points de vue expriment leur singularité, celui d'universitaires : Anne Ubersfeld et Georges Banu, de metteurs en scène pédagogues : Ariane Mnouchkine, Daniel Mesguich, Jacques Lassalle et Philippe Adrien, avec un détour par l'ARTA de Jean-François Dusigne et Lucia Bensasson, celui d'acteurs au talent indiscutable, Maurice Bénichou et Michel Bouquet.

LES CONTENUS DE LA FORMATION : COMMENT APPRENDRE À DEVENIR ACTEUR ?

ENTRETIEN | MICHEL BOUQUET

ÉLOGE DE L'INTUITION

MICHEL BOUQUET EST UNE DES FIGURES INCONTESTÉES DE LA SCÈNE THÉÂTRALE FRANÇAISE. IL A ENSEIGNÉ AU CONSERVATOIRE. PLUS QUE PÉDAGOGUE, IL S'Y EST VOULU DISPENSATEUR D'UNE PHILOSOPHIE ET D'UNE MORALE DE L'ACTEUR.

Quelle est selon vous la qualité principale pour être acteur ?

Michel Bouquet : La qualité principale que demande ce métier, c'est l'intuition, plus importante que l'intelligence. Dans la manière d'appré-

Tout ce qui est mis en place peut être démolé par une intuition nouvelle du rôle. Du fait qu'on veut donner la vie à un rôle, il faut admettre qu'il est vivant en nous : c'est en cela que l'intuition prime sur la réflexion et que les comédiens ne sont pas des intellectuels. Petit à petit le rôle parle avec le comédien et quand c'est le rôle qui parle, il le surprend. Et lorsqu'il y a la vie dans un rôle, le spectateur peut alors jouer aussi puisque le comédien est lui-même en état de jeu. Mais s'il voit quelqu'un d'appliqué, il le sent et il n'a rien à faire. C'est alors qu'il y a répétition mais pas représentation théâtrale. Pour qu'il y ait représentation, il faut que le spectateur se dise « je suis un peu ce personnage, je peux entrer en lui ». La morale de la pièce apparaît alors puisque la personne qui la regarde la retrouve en elle.

Comment apprendre, alors, à être acteur ?

M. B. : C'est le don qui fait tout, le don qui

hender le rôle, je laisse faire ce qui me vient. Je ne suis pas sûr que ce que je pense au soir d'un rôle soit définitif. Mon travail se fait entre le temps de deux représentations. Une critique opère en moi, je garde certaines choses, j'en récusé d'autres. Sur les bases initiales s'ajoutent des fioritures d'instinct : c'est ce qui fait que la chose reste intéressante. La liaison avec le personnage se fortifie, subit des guerres, des armistices, comme dans la vie. Je laisse une part d'improvisation dans ma conception du rôle : c'est pour ça que j'aime énormément les rôles qui n'ont pas de ligne psychologique précise.

Y a-t-il une méthode à appliquer pour bien jouer ?

M. B. : La méthode met des bornes de sagesse sur le chemin mais n'est pas la panacée du métier d'acteur. La panacée du métier d'acteur c'est ce pouvoir de faire venir le rôle en soi, de le montrer et d'en être surpris soi-même. Cela arrive par la concentration, par le fait de regarder la vie sans y participer car elle avale tout. Le comédien doit être un lecteur de la vie et un lecteur de lui-même. Il faut s'observer, donc se méfier, croire la lecture du rôle, croire le rôle mais aussi douter de soi : cette contradiction est gage de richesse.

« La panacée du métier d'acteur c'est ce pouvoir de faire venir le rôle en soi, de le montrer et d'en être surpris soi-même. »

donne la richesse et la vocation qui est de servir ce don au maximum et non pas de s'en servir. C'est quelque chose de difficile, mais d'enrichissant, de poignant. Ce qui est très important, c'est le travail en amont sur le rôle. Il faut commencer à vivre avec lui et ébouler petit à petit toutes les opinions qu'on a sur lui. A partir du moment où on a suffisamment éboulé, le rôle vient dire : « j'en ai marre de t'attendre, fais plutôt comme ça ». Ça, c'est la part du rôle, et elle est sacrée.

Propos recueillis par Catherine Robert

MICHEL BOUQUET, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE. Documents sonores 1986-1987. Frémeaux et Associés.

ENTRETIEN | ANNE UBERSFELD

COMMENT ENSEIGNER LE THÉÂTRE ?

C'EST LA QUESTION DE L'UNIVERSITAIRE ANNE UBERSFELD, AUTEUR ENTRE AUTRES OUVRAGES, DE *LIRE LE THÉÂTRE*. POUR CETTE SPÉCIALISTE DE HUGO ET DE CLAUDEL, L'IMMENSITÉ DE LA PRATIQUE THÉÂTRALE APPELLE À LA FOIS L'ENSEIGNEMENT DU FONCTIONNEMENT DE L'ESPACE, DU TRAVAIL DE LA LUMIÈRE, DE L'ANALYSE DU TEXTE ET DU JEU DU COMÉDIEN.

Que doit-on enseigner aux jeunes gens des écoles de théâtre ?

Anne Ubersfeld : Le théâtre est un texte qui ne se comprend pas sans sa mise en scène effective sur un plateau. Il s'agit d'abord d'apprendre à lire un texte en fonction du théâtre, et non pas en fonction des sentiments, des idées, de l'histoire. Un texte de Marivaux doit être appréhendé non pas seulement en fonction de ce que nous pouvons y lire aujourd'hui, même s'il est intéressant de connaître les raisons initiales de l'œuvre. Que ce soit Shakespeare, Hugo ou Koltès, l'œuvre théâtrale a été effectivement écrite relativement à l'auteur et à sa nécessité de dire, mais le même auteur n'oublie jamais ceux à qui il s'adresse. Un auteur dramatique pense immédiatement à qui va entendre ; son texte est une parole de quelqu'un à quelqu'un.

Ne peut-on comprendre une œuvre dramatique que si l'on sait à qui elle est adressée et pour quelles raisons ?

A. U. : Les préoccupations de l'auteur peuvent être cachées, elles sont extrêmement variables et soumises à un moment déterminé de l'Histoire. Ces problèmes peuvent être d'ordre général ou personnel, ils recourent aussi des questions récurrentes d'identité. Ce qui importe à Corneille par exemple, dès *Le Cid*, c'est l'importance du roi absolu contre la noblesse et la délégation de pouvoir. Rodrigue est une personnalité géniale qui sauve l'État. Que fait-on de ce sauveur ? Rien ! On ne peut et on ne doit rien en faire, c'est le sens de la pièce. Rodrigue n'a fait que son devoir, c'est un élément de l'État, pas plus. Les discussions entre princes sont balayées : la centralisation et le droit du pouvoir s'opposent au non droit des seigneurs. La mise en scène de Declan Donnellan traitait brillamment de la force de ces exploits.

L'étudiant en théâtre qu'est aussi l'apprenti comédien découvre sans cesse la multiplicité du sens de l'œuvre en question.

A. U. : Tout n'est pas inscrit. Le théâtre consiste à

construire une œuvre, sur scène, qui révèle la signification maximale de ce qui est écrit, tout en bénéficiant de l'apport de l'invention propre du metteur en scène. Montre le théâtre, c'est montrer une pratique en énumérant différents éléments. Si ce n'est, au niveau universitaire, analyser les œuvres, étudier les mises en scène et sonder leur fabrication, je ne vois pas d'enseignement possible de la mise en scène, et le travail du comédien n'est qu'un élément parmi



Anne Ubersfeld

« Il s'agit d'abord d'apprendre à lire un texte en fonction du théâtre, et non pas en fonction des sentiments, des idées, de l'histoire. »

d'autres, si j'ose dire, dans l'immensité de la pratique théâtrale. Le respect du texte dans le théâtre classique reste encore quelque chose de difficile. La place variable des accents dans l'alexandrin peut changer le sens du vers. Surgissent ainsi des sens différents, ne serait-ce qu'à l'écoute de ce vers monosyllabique d'Hyppolite dans *Phèdre* de Racine : « *Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur* » ou bien dans *Andromaque* : « *Va, cours, mais crains encore d'y rencontrer Hermione* ». L'acteur de bonne formation serait celui qui comprenne d'emblée ce qu'il dit, en rassemblant les sens du texte.

Propos recueillis par Véronique Hotte

A. U. : Tout n'est pas inscrit. Le théâtre consiste à

ENTRETIEN | GEORGES BANU

ASSURER AUX JEUNES COMÉDIENS SÉCURITÉ TECHNIQUE ET INCERTITUDE PHILOSOPHIQUE

ESSAYISTE D'ORIGINE ROUMAINE, PROFESSEUR D'ÉTUDES THÉÂTRALES À PARIS-III-SORBONNE NOUVELLE ET À L'UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN-LA-NEUVE EN BELGIQUE, GEORGES BANU ENVISAGE L'IDÉAL D'UNE FORMATION THÉÂTRALE QUI CORRESPONDE À UNE « PÉDAGOGIE DU PROCESSUS » ET QUI S'ATTACHE À VALORISER LES POTENTIELS AINSI QUE LES SINGULARITÉS PROPRES À CHACUN.

Selon vous, quelles sont les connaissances fondamentales que doit permettre d'acquérir un cursus de formation d'acteur ?

Georges Banu : Il me semble que le point essentiel est d'assurer aux jeunes comédiens à la fois une sécurité technique et une incertitude philosophique. C'est-à-dire qu'il faut apprendre aux élèves à questionner les textes de façon profonde, personnelle, à sortir des chemins balisés des vérités toutes faites pour se positionner face aux pièces à travers une forme d'inquiétude fondamentale. Parallèlement à cela, les cours de théâtre doivent bien sûr permettre aux étudiants d'acquérir les moyens techniques indispensables pour pouvoir se dégager le plus aisément possible des problèmes formels et, de ce fait, se consacrer pleinement à ces questionnements d'ordre textuel.

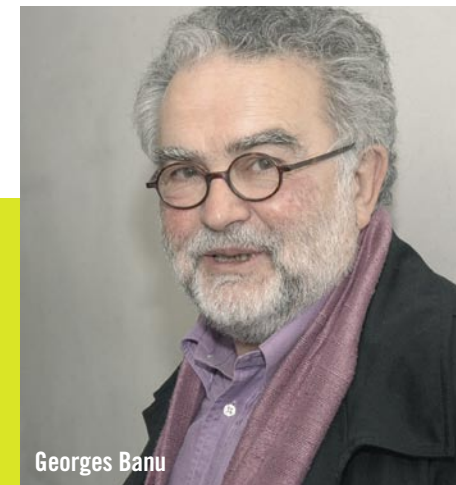
Au-delà des bases techniques, il vous paraît ainsi essentiel d'apprendre aux aspirants comédiens à « penser l'auteur »...

G. B. : Tout à fait. Et je pense que cette part de l'enseignement est particulièrement valorisée en

le socle de l'enrichissement et de l'apprentissage de l'étudiant.

Qui du comédien ou du metteur en scène a, selon vous, la plus grande légitimité à enseigner l'art de l'acteur ?

G. B. : Je pense que c'est tout simplement celui qui en éprouve véritablement le besoin. Peu importe que cette personne soit metteur en scène ou comé-



Georges Banu

« Je pense que les fondamentaux ne peuvent s'acquérir qu'à travers une rencontre professeur/élève qui s'établisse dans le long terme. (...) Pour moi, former quelqu'un au théâtre est véritablement une œuvre. »

France, ce qui n'est pas forcément le cas dans d'autres pays. Ici, on s'entraîne beaucoup à interroger la pensée de l'auteur, on développe cette capacité extraordinaire qu'a l'acteur français de sonder tous les aspects et toutes les implications des textes. Cette pratique intellectuelle que je trouve très noble est d'ailleurs, selon moi, l'une des principales caractéristiques et l'un des atouts majeurs de la formation théâtrale hexagonale. En contrepartie, le niveau technique est sans doute, ici, plus faible qu'ailleurs. Car j'ai l'impression qu'en France, généralement, on tente avant tout de mettre en valeur l'identité créative de chaque élève, de ne surtout pas détruire le germe de son individualité, d'ouvrir au maximum le champ de ses possibles.

Cette propension à vouloir favoriser l'épanouissement personnel au détriment du carcan technique vous semble-t-elle vertueuse ?

G. B. : Oui, des plus vertueuses. Et à ce titre je dois dire que je suis partisan d'un système de formation théâtrale qui se construit sur la durée, une forme de « pédagogie du processus » qui parte du simple pour aller vers le complexe. Ce type d'enseignement s'oppose à ce que l'on pourrait appeler la « pédagogie de l'événement », c'est-à-dire à un système très fractionné faisant intervenir diverses grandes personnalités durant des périodes très brèves. Car, je pense que les fondamentaux ne peuvent s'acquérir qu'à travers une rencontre professeur/élève qui s'établisse dans le long terme, une relation pérenne, ouverte, qui sera

dien, si elle se sent intimement impliquée dans cette œuvre de germination qu'est la formation. Car pour moi, former quelqu'un au théâtre est véritablement une œuvre. Fondamentalement, je crois qu'un grand pédagogue est un professeur qui aime se trouver au point de l'origine, qui aime assister à la naissance de l'acteur : déceler ses dons, l'aider à trouver sa voie, à cultiver sa singularité... Ce qui compte par-dessus tout, c'est donc l'ouverture et l'intérêt que porte le professeur à l'éclosion artistique de l'élève qui se trouve en face de lui.

Le fait d'être un grand metteur en scène n'implique donc pas d'être un grand pédagogue ?

G. B. : Absolument pas. Par exemple, pour moi, Claude Régy et Peter Brook ne sont pas de grands pédagogues. Ce qui les intéresse essentiellement, c'est le processus artistique, la recherche scénique, et non le comédien en tant que tel. Ce qui n'était pas le cas d'Antoine Vitez et ce qui n'est pas, aujourd'hui, celui de Jacques Lassalle, qui sont peut-être les deux plus grands pédagogues français. Mais en dehors de la France, le grand maître du XXème siècle, c'est sans aucun doute Grotowski, qui a toujours travaillé à placer ses élèves dans la position de créateurs façonnant et inventant leur propre matériau artistique.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat

Dernier ouvrage paru : *LA SCÈNE SURVEILLÉE*, Arles, Actes Sud, 2006.

Académie du spectacle équestre de Versailles
Direction Bartabas

NOUVEAU SPECTACLE
La Reprise musicale nocturne le samedi à 20h30
La Reprise musicale opus 2007 le dimanche à 15h

Les Matinales des écuyers
SEANCES DE TRAVAIL
samedis, dimanches et vacances scolaires 10h30 et 11h15

Réservations : 0 892 681 891 (0,34 € / mn) - www.fnac.com - www.acadequestre.fr

Ecole Départementale de Théâtre

de

« L'EDT 91 est une école publique de formation théâtrale »

Elle s'adresse autant et avec la même rigueur aux acteurs en voie de professionnalisation qu'aux amateurs désireux d'approfondir leur pratique et leur réflexion.

Cycle d'Enseignement Professionnel Initial de Théâtre
- 24 heures minimum par semaine sur 2 ans
- Entrée sur concours juin 07 (limite de dépôt des dossiers : 25 mai)
- Préparation du Diplôme d'Etudes Théâtrales (D.E.T.) et des concours d'entrées aux écoles nationales.

Intervenants 06/07 : Cl. Aveline, L. Bécimol, Ph. Berling, C. Cerveau, Ph. Chemin, P. Clarard, S. De May, Ch. Drapron, O. Darbelley, M. Dubois, B. Giner, J.C. Grinevald, M. Jacquelin, Ch. Jéhanin, A. Le Moal, M. Mansouri, G. Mugneret, J.P. Mura, J. Parent, S. Paulmier, C.A. Peyrottes, E. Recoing, S. Vladimirov, Th. Du Mouvement ; Claire Heggen et Yves Marc...

3ème Cycle d'Enseignement Théâtral
6 heures par semaine sur 2 ans - Accessible sur dossier
Ateliers d'interprétation, danse contemporaine, travail vocal.

Stages de formation...

EDT 91 - tél 01 69 22 56 08 - www.edt91.com
20/22, rue Félicien Rops - 91100 Corbeil-Essonnes
Dir. : Christian Jéhanin - Prés. : Bernard Castéra - Vice-Prés. : Ariane Ascaride
L'EDT91 est soutenue par le Conseil Général de l'Essonne, le Conseil Régional d'Ile de France et la Communauté d'Agglomération Seine-Essonne.

ÉCOLE RÉGIONALE D'ACTEURS DE CANNES
68 av. du Petit Juas, 06400 Cannes
04.93.38.73.30 - erac@wanadoo.fr - www.erac-cannes.fr



Nuage en pantalon - Textes de Molière - m.us. N. Vanderheyden

La mission de l'école est de favoriser l'émergence d'acteurs professionnels riches de savoirs techniques, ouverts sur le monde, responsables et dotés de curiosité artistique. Des acteurs qui auront développé une aptitude à être pour pouvoir produire. L'enseignement proposé est gratuit. La durée obligatoire des études est de trois ans. L'ERAC est un établissement de formation supérieure au métier d'acteur signataire de la plate-forme de l'enseignement supérieure d'art dramatique, mise en place en 2003 par le Ministère de la Culture.

Les comédiens de l'ERAC bénéficient, durant les deux années qui suivent leur sortie, du Fonds d'Insertion pour Jeunes Artistes Dramatiques destiné à faciliter leur insertion professionnelle.

CONCOURS 07 - 1er tour : 14 au 18 avril - 2nd tour : 3 au 11 mai



Troilus et Cressida de Shakespeare - m.us. A. Alvaro et D. Lescot

Intervenants 06 / 07

A. Alvaro S. Amouyal
B. Chartreux C. Clamens
J.S. Deledicq V. Dietschy
V. Dreuille D. Galas
L. Lagarde D. Lescot
I. Lusignan C. Marnas
Y. Pogrebitchko
L. Poitrenaux R. Sammut
J.P. Vincent A. Zaepffel



Comité pédagogique

Didier Abadie
Julie Brochen
Bernard Chartreux
Michel Corvin
Philippe Demarrie
Valérie Dreuille
Jean-Pierre Vincent

Direction ERAC
Didier Abadie

ÉCOLE INTERNATIONALE DE THÉÂTRE JACQUES LECOQ
1976/2006 Dans la continuité de la célébration des 50 ans de l'école en septembre dernier

Le LEM [LABORATOIRE D'ÉTUDE DU MOUVEMENT] a 30 ans

Le LEM, méthode mimodynamique favorise le développement d'un imaginaire à partir du réel. C'est le corps et ses mouvements, référent universel, qui permet de redécouvrir les formes, de dessiner la trace et le rythme, de construire l'espace des passions, de bouger les couleurs.

Le LEM s'adresse aux plasticiens, architectes, scénographes, metteurs en scène...

Semaine Portes Ouvertes

(dans les locaux de l'école internationale de théâtre Jacques Lecoq
57 rue du Faubourg Saint-Denis, Paris 10^{ème})

du mardi 26 au samedi 30 juin 2007

Horaires : 11 h 30 à 18 h 30

à l'exception du jeudi 28 juin fermeture exceptionnelle à 18 h

- Exposition de maquettes, masques, structures
- Présentations en mouvement des travaux des élèves de la saison 07/08
- Projection de films (calendrier détaillé à venir)

Pour plus d'informations consulter le site internet
www.ecole-jacqueslecoq.com



Photo : Richard Lecoq

A.P.E.M.
Association loi 1901
57 rue du Faubourg Saint-Denis - 75010 Paris

LES CONTENUS DE LA FORMATION : COMMENT APPRENDRE À DEVENIR ACTEUR ?

ENTRETIEN | ARIANE MNOUCHKINE

L'ART DE METTRE AU MONDE L'ACTEUR

POUR ARIANE MNOUCHKINE, LE METTEUR EN SCÈNE N'EST PAS UN ENSEIGNANT QUI SERAIT APTE À TRANSMETTRE UN SAVOIR. C'EST UN PRATICIEN QUI CHERCHE À ENTRAÎNER ET CULTIVER LE DON HUMBLE ET AVENTUREUX DE L'ACTEUR, CELUI DE LA CRÉDULITÉ.

Est-ce qu'il peut y avoir un enseignement pur du théâtre ?

Ariane Mnouchkine : Non. L'art de la mise en scène est une maïeutique, telle une sage-femme qui peut aider celle qui va accoucher, mais ne peut pas montrer comment on met au monde. On ne fabrique pas un acteur. Chaque mise en scène est un départ en expédition qui véhicule des lois mercurielles et volatiles, dont nous sommes fort oublieux. Mais l'énoncé de ces lois ne suffit pas, une loi n'est pas immédiatement applicable par le comédien. Le comédien croit qu'il écoute, il n'écoute pas, il imagine, il répond à un cliché. Le metteur en scène n'est pas le meilleur enseignant. Comment restituer la façon de dire un vers qui ne soit pas un corset ? L'apport du metteur en scène n'est pas technique, mais relèverait plutôt d'un entraînement à cultiver ce don de la crédulité, là où commence le mystère. Certains acteurs trébuchent, bégayent mais ils croient, tandis que d'autres ont de la bouteille dans le métier, mais

ne croient pas. Se faire passer après fait partie du don.

Peut-on être comédien quand on n'a pas de don ?

A. M. : Chaque être humain a un don, certains sont plus favorisés que d'autres. L'acteur fraie avec l'imaginaire en travaillant, en ne laissant jamais le soi ni l'intellect passer devant. Une troupe reste tout de même la meilleure école. Un enseignant peut transmettre certaines parties techniques, mais le rapport au jeu et à l'émotion théâtrale n'est pas technique. Le présent n'est pas technique. Si un acteur ou un metteur en scène est trop à l'écoute de lui-même, la liberté de création n'advient ni pour l'un ni pour l'autre. Manque ce vide fertile où les choses lèvent, puis trouvent leur forme. Je suis certaine que beaucoup ont ce don mais que les circonstances de la vie ont fait qu'ils n'ont pas pu le découvrir. Je ne pense pas que tous les acteurs soient bons, il y en a de bien meilleurs que d'autres, de bien plus avancés que d'autres. Certains, même s'ils ne sont pas en état de grâce tout le temps, sont des comédiens, car ils ont cette

LES CONTENUS DE LA FORMATION : COMMENT APPRENDRE À DEVENIR ACTEUR ?



Ariane Mnouchkine

Les acteurs apprenaient autrefois hors école parce qu'ils étaient liés intimement à d'autres acteurs plus âgés.

A. M. : Dans les grandes familles de théâtre de nô ou de kabuki, l'école n'existe pas : c'est la famille, et c'est aussi la troupe. Un jeune vient, qui apporte un tabouret pour voir et entendre des acteurs autour de lui qui jouent bien, ce qui signifie « qui vivent bien ». Ils sont dans la vérité, dans la musique et dans le rythme où les choses sont épurées, hors de tout encombrement. Des évidences qui sont des lois.

Les écoles de théâtre sont aujourd'hui nécessaires.

A. M. : Les écoles de théâtre, très utiles, devraient être aussi des préparations à la vie, et non au marché. Je suis triste quand je vois que les apprentis comédiens pensent que le rôle de l'école est de les lancer sur le marché. L'école leur apprend plutôt la vie et comment la transformer.

Par quoi finalement passe la transmission ?

A. M. : La transmission passe par la parole, les images, les sensations, les intonations et les silences. Dans un autre registre, les classes théâtre dans les lycées non seulement doivent subsister mais se multiplier car elles changent le regard des enfants face au monde. Voilà la vraie conquête.

Propos recueillis par
Véronique Hotte

Jean-François Dusigne : A travers cette transmission se pose la question de l'approche d'un rôle. En Occident au fil du vingtième siècle quand on a réfléchi à l'art de la mise en scène ou de l'acteur, des gens comme Stanislavski se sont demandés comment apprendre à être acteur, comment faire pour que l'acteur puisse conduire un rôle de bout en bout. On a beaucoup développé à ce moment-là, et c'est une spécificité occidentale, la pratique de l'improvisation, visant à pouvoir libérer son potentiel imaginaire, à pouvoir puiser dans sa propre personnalité pour la mettre dans la confrontation avec le rôle. Dans les échanges que nous menons, les orientaux sont attirés par cette disponibilité de l'acteur occidental. Ce que nous recherchons auprès des orientaux, c'est la précision d'une partition scénique qui permet à un acteur de trouver sur scène des repères, un corps, une musicalité et un rythme qui font parfois défaut au théâtre européen. Cette manière de décliner diverses situations, riche et complexe, crée des grammaires de jeu dans lesquelles l'acteur peut puiser. La rencontre avec ces techniques constitue une manière de libérer l'imaginaire. Nous nous situons dans cette transition entre un acteur qui va utiliser toutes les ressources de l'improvisation et un acteur qui puise dans des codes hérités. Dans une transmission orientale on imite, tout en construisant sa propre identité artistique. Dans la tradition occidentale, on déblaie tout ce qui peut empêcher la créativité.

N'est-ce pas un paradoxe de conjuguer une technique très précise et une liberté créatrice ?

L. B. : Copeau disait que pour être libéré il faut maîtriser. Chez les acteurs traditionnels, on sent une grande liberté car ils maîtrisent parfaitement la technique. Mais il n'y a aucun intérêt à ne maîtriser que la technique, les Indiens ou les Japonais le disent, il faut oublier la technique pour extérioriser quelque chose de l'intérieur. La technique ne suffit pas.

J.-F. D. : En musique, on reconnaît tout de suite le jeu de Thelonious Monk ou Glenn Gould. C'est

un art de la variation à l'intérieur de la partition. Chéreau dit que cela ne l'intéresse pas de savoir comment sur scène l'acteur conçoit le rôle mais comment le rôle l'a modifié. Les grands acteurs rencontrent leur rôle, ils découvrent des choses de cette rencontre entre le personnage et leur propre personne.

Comment se construit le sens dans ces échanges que vous développez ?

J.-F. D. : Les Indiens insistent sur le fait que par la pratique, on forge des connaissances ; ce qui importe, outre le surgissement de l'émotion, c'est le plaisir esthétique partagé entre l'acteur et le spectateur. En outre cette pratique de l'acteur que nous développons permet de sortir du schéma cartésien impliquant une séparation du corps et de l'esprit, de la raison et de l'émotion. La respiration, le mouvement, la dynamique créent le sens. L'important est de déverrouiller, de sortir de la routine. Il est bon de choisir une direction sachant que l'autre est possible, de concilier émotions et étude mathématique. Un exemple : pendant notre « creuset », temps d'exercice du savoir de l'acteur entre les grands stages, nous avons travaillé avec l'acteur de Kyôgen Ippai Shygyeyama sur Beckett, notamment *Acte sans paroles* et *Va et vient*, pièce que nous avons transcrite phonétiquement telle qu'elle est traduite en japonais, et que nous avons abordé d'abord en japonais puis en français. Le travail sur la voix et le souffle a permis de sortir de la banalité des phrases, d'éclairer la dramaturgie et la substance même de la pièce, en expérimentant comme si on était étranger à sa propre langue. On peut sortir des habitudes, que ce soit dans le corps ou le phrasé, qui réduisent les possibilités de la langue. L'acteur est un être réactif, qui possède une « brûlance », une petite flamme, rien ne pourra germer sans cette petite vibration, que vous avez envie de libérer ou sublimer.

Propos recueillis par
Agnès Santi

L'ACTEUR NAISSANT, LA PASSION DU JEU,
Jean-François Dusigne, Éditions Théâtrales,
à paraître fin 2007.

ENTRETIEN | LUCIA BENSASSON ET JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE

L'ARTA : FENÊTRE OUVERTE SUR LES TRADITIONS NON-OCCIDENTALES

EN JUIN 1988, SOUS L'IMPULSION D'ARIANE MNOUCHKINE, L'ASSOCIATION DE RECHERCHE DES TRADITIONS DE L'ACTEUR - ARTA - A ÉTÉ CRÉÉE PAR LES CINQ THÉÂTRES DE LA CARTOUCHERIE. CE LIEU UNIQUE PERMET AUX ACTEURS OCCIDENTAUX PENDANT UNE DURÉE MOYENNE DE QUATRE SEMAINES DE TRAVAILLER AVEC LES PLUS GRANDS MAÎTRES, VENUS DU MONDE ENTIER : KYÔGEN OU KABUKI JAPONAIS, KARANAS D'INDE, THÉÂTRE MYTHOLOGIQUE AMÉRINDIEN... DES ARTS ANCESTRAUX, CODIFIÉS, SOUVENT LIÉS À DES RITES ET APPUYÉS SUR DES RYTHMES DE JEU ORGANIQUES. UNE RICHE CONFRONTATION QUI REDÉFINIT L'APPROCHE D'UN RÔLE ET OUVRE L'IMAGINAIRE.

Quel est l'intérêt pour l'acteur de se confronter aux traditions non occidentales ?

Lucia Bensasson : Dès qu'on sort des frontières européennes, la notion de théâtre s'élargit considérablement, on renoue avec un théâtre, combinant souvent jeu, danse et chant, qui était celui de nos ancêtres. Les asiatiques ont conservé davantage leurs traditions tandis qu'en Occident on les a perdues en cours de route. Le théâtre No par exemple pourrait ressembler à un théâtre antique grec. Au Japon, en Inde, en Chine, la relation de maître à disciple est essentielle. Souvent on a l'impression que les orientaux improvisent, en fait ils possèdent un ensemble de mouvements très codés, qui constituent un matériau pour raconter une histoire. L'idée est de se confronter à ces grands acteurs, ces immen-



Lucia Bensasson - J.-F. Dusigne

« Nous nous situons dans cette transition entre un acteur qui va utiliser toutes les ressources de l'improvisation et un acteur qui puise dans des codes hérités. »

ses artistes, maîtrisant parfaitement leur art, et qui ont valeur d'exemple.

« J'ai rencontré ce lieu qui respire l'intelligence, l'humilité et un travail d'acteur passionné et passionnant. Grâce aux intervenants Philippe et Sally qui, complémentaires, animent pour chaque comédien un travail sur mesure »

Malik Zidi
(César 2007 Meilleur espoir masculin)

art & actions

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE & CINÉMA
formation d'acteurs
cursus sur trois ans
atelier d'initiation atelier spectacle atelier caméra coaching particulier

L'atelier 41...
41 rue Barbès
94200 Ivry-sur Seine
à 5 min de la Place d'Italie
à 15 min de Châtelet
M° Porte de Choisy
tel/fax: 01 46 72 30 60

www.artetactions.com

ENTRETIEN | DANIEL MESGUICH

L'APPRENTISSAGE DE LA DÉSCOLARISATION

ÉLÈVE D'ANTOINE VITEZ ET DE PIERRE DEBAUCHE AU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE, PROFESSEUR DANS CETTE MÊME INSTITUTION DEPUIS 1983, DANIEL MESGUICH A TOUJOURS CONSIDÉRÉ L'ENSEIGNEMENT COMME L'UNE DES COMPOSANTES DE SON PARCOURS D'HOMME DE THÉÂTRE. UNE COMPOSANTE QU'IL CONÇOIT COMME UNE FORME D'ADRESSE À L'AVENIR.

Vous enseignez l'art dramatique depuis près de 35 ans. Que pensez-vous du système français de formation à l'art de l'acteur ?

Daniel Mesguich : Tout d'abord, je dois dire que je n'aime pas le mot formation, car selon moi, il n'y a pas de forme à donner à un comédien. On questionne, on accompagne, mais on ne forme pas un acteur. Mais pour répondre à votre question, je crois que, finalement, je suis assez attaché à ce système un peu chaotique, beaucoup moins droit et réglementé que les systèmes étrangers, au sein duquel n'importe qui peut s'autoproclamer professeur de théâtre. Moi-même, j'ai ouvert mon premier cours en sortant du Conservatoire, à l'âge de 21 ans. Alors évidemment, on est en droit de se demander s'il ne serait pas préférable d'exercer un contrôle sur l'enseignement théâtral. Car, autant je pense que l'on ne peut pas former un acteur, autant je pense qu'un mauvais professeur peut à jamais le déformer. Mais, un contrôle de la part de qui, et surtout sur la base de quels critères ? Tout cela est très problématique. Malgré tout, je dois avouer que je n'aime pas les systèmes très scolaires qui existent dans d'autres

pays. Pour moi, l'école est faite pour déscolariser les gens.

Qu'entendez-vous par là ?

D. M. : Pour reprendre un concept cher à Jacques Derrida, je pense qu'il faut « déconstruire » le personnage, le sujet, la situation, l'intrigue... Se déscolariser, c'est ça : remettre sur le chantier tous ces concepts, les interroger. Afin de parvenir à un point où le comédien se met à penser son art, à soi-même devenir metteur en scène. Ma manière d'enseigner le théâtre revient à permettre à des gens d'enfanter et de présenter une œuvre d'art.

Cette déscolarisation nie-t-elle l'apprentissage de la technique ?

D. M. : Je crois que l'on naît conventionnel et que l'on travaille pour ne plus l'être. Finalement, en matière artistique, la masse de ce que je sais de plus que mes élèves compte à peine. Ce n'est pas parce que j'ai beaucoup plus vécu qu'eux, que j'en sais réellement plus qu'eux. Car tout est à réinventer en permanence. En cours, j'ai souvent l'impression de dire des choses qui m'exposent

plus moi, en tant qu'être, que la matière de ce que je suis censé exposer. Et la déscolarisation, c'est également cela : dire que moi non plus je ne connais pas les réponses. Un peu comme si l'on jouait déjà au théâtre, moi dans le rôle du profes-



Daniel Mesguich

« Je crois que l'on naît conventionnel et que l'on travaille pour ne plus l'être. »

seur et eux dans le rôle des élèves... Je ne crois donc pas que la technique soit si importante. Car je ne me vois pas comme un artisan. Je me suis toujours revendiqué artiste. Un artisan sait ce qu'il va faire. Un artiste, lui, invente, ne sait pas où il va. Je ne pense pas qu'il y ait des choses à savoir faire, et qu'à partir d'elles, il soit possible de jouer. Ce que l'on appelle la technique scolarise les élèves. Moi, j'essaie d'aller là où l'on ne sait pas faire, là où, peut-être, l'on ne sait pas ce que savoir veut

dire. D'ailleurs, pour moi, le terme « école d'art » est un oxymore. Le simple concept d'école est en tension avec ce que je tente d'enseigner, avec ma façon de relativiser la technique pour essayer de concentrer, à l'intérieur du cours, le maximum d'expériences nécessaires à l'artiste.

Comment envisagez-vous le rapport qui vous lie à vos élèves ?

D. M. : Je crois que je n'ai jamais considéré mes élèves comme des élèves, mais comme des artistes auxquels j'essaie de transmettre mon expérience. Quant on se rend au théâtre, on ne sait pas ce qui nous attend. Quand je m'adresse à eux, c'est un peu la même chose, je ne sais pas ce qui m'attend. A travers eux, je m'adresse à l'avenir, à ce que je ne connais pas. J'essaie de m'imaginer ce qu'ils feront quand je serai mort. C'est ça ce que j'appelle la transmission. Un futur mort, presque un mort, qui dit à des vivants certaines choses, avec lesquelles ces derniers seront amenés à inventer d'autres choses, quand ce futur mort sera mort. Et

puis pour moi, enseigner, c'est aussi rendre hommage à ceux qui, eux-mêmes, m'ont enseigné ce que j'enseigne. C'est pour rendre hommage à Antoine Vitez et aux autres que je parle à mes élèves. Qu'on le veuille ou non, chaque artiste possède une dette, et cette dette est infinie, elle n'est jamais remboursée.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat

ENTRETIEN | WAJDI MOUAWAD

« L'ÉCOLE FORME DES MACHINES À ENVIER »

AUTEUR, METTEUR EN SCÈNE ET COMÉDIEN, WAJDI MOUAWAD A QUITTÉ SON LIBAN NATAL À HUIT ANS POUR PARIS PUIS PARIS POUR LE QUÉBEC HUIT ANS PLUS TARD. DIPLÔMÉ DE L'ÉCOLE NATIONALE DE THÉÂTRE DU CANADA, IL EST AUJOURD'HUI UN DES ARTISTES LES PLUS PRISÉS DE SA GÉNÉRATION.

Pouvez-vous décrire la formation que vous avez reçue ?

Wajdi Mouawad : L'École Nationale de Théâtre du Canada a été fondée par un grand comédien québécois, Jean Gascon, et par Michel Saint-Denis, qui participa aussi à la fondation du TNS. En cela



Wajdi Mouawad

der son intégrité. Or, et c'est justement ce qui est paradoxal, ce qui a failli vous détruire vous a formé pour mieux comprendre ce qui compte réellement à vos yeux. Pour réussir une école de théâtre, il faut détester de toute son âme cette école sans pour autant la fuir. Plus votre détestation est grande, meilleure sera votre formation car pour détester une chose il faut avant tout être en mesure de la comprendre complètement, d'en faire le tour et de la maîtriser. C'est compliqué quand on n'a que vingt ans !

Avez-vous eu des maîtres ?

W. M. : Je n'ai pas eu de maîtres. J'ai eu des rencontres. Des metteurs en scène ou des artistes qui sont venus, soit prononcer une conférence, soit enseigner. Parfois ce fut très court, une demi-phrasé prononcée au détour d'un couloir, ou dans un café. Ce n'est rien, mais un rien qui vous fracasse le crâne tellement il vous illumine. Je pense à une conférence sur la marionnette qu'Antoine Vitez était venu faire. Je pense à une discussion dans un couloir avec Jan Kutt venu nous parler de

cette école suit les mêmes principes que sa cousine strasbourgeoise où toutes les disciplines sont enseignées. L'ENTC, cependant, offre un enseignement soit

en français, soit en anglais, du fait du bilinguisme canadien, mais de manière indépendante, surtout en ce qui a trait au jeu et à l'écriture, comme s'il y avait deux écoles à l'intérieur du même édifice. J'y ai, pour ma part, suivi une formation de comédien entre 1987 et 1991. Je n'ai eu aucune formation universitaire et je n'ai, à proprement parler, aucun diplôme. L'École Nationale est arrivée dans ma vie comme un étrange miracle puisque je me dirigeais allègrement vers un réel décrochage scolaire. Côté des metteurs en scène (quatre par année) qui étaient parmi les plus actifs dans le milieu du théâtre québécois, obligeait à être au fait des textes de théâtre qui se jouaient, les contemporains comme les classiques, et cela m'a donné la possibilité d'avoir une formation littéraire sur le terrain, en plus des textes que l'on devait jouer. À force de dire les mots des autres, j'ai fini par avoir envie de dire les miens. À force de découvrir une diversité dans les façons de faire du théâtre, j'ai fini par développer la mienne. Mais plus important encore, ce furent les rencontres avec les autres élèves de toutes les disciplines et les amitiés qui en sont nées qui ont eu une incidence fondamentale sur ma vie : c'est avec eux que j'ai fait mes premiers spectacles. L'école m'a apporté beaucoup, l'essentiel, même si elle m'a aussi totalement traumatisé. L'école de théâtre est une machine à fabriquer des peureux car elle nous met tous en compétition tout en rendant taboues les jalousies et les envies. Cette situation schizoïdique fabrique des névrosés qui, plus tard, donneront des acteurs souvent formidables mais absolument insupportables, à l'ego surdimensionné, et complètement aliénés dans leurs frayeurs. L'école forme des machines à envier. Plus tard, en commençant à enseigner moi-même à l'école, j'ai souvent trouvé nécessaire d'évoquer cela avec les élèves pour me rendre compte que tous partageaient la même frayeur. J'ai fini par comprendre que l'école de théâtre n'est pas un service de formation, mais un monstre contre lequel il faut se battre quatre ans durant pour gar-

« Mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire. »

Shakespeare. Je lui avais demandé quelle pièce de Shakespeare je devais surtout lire. Il m'avait répondu que je devais, à mon âge, lire et relire *Hamlet*. Cette simple phrase me resta dans l'esprit et me donna, trois ans plus tard, une des idées maîtresses pour écrire ma première pièce *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*. Mais mes véritables maîtres furent ma génération, mon époque, le monde et l'Histoire, la chute du Mur de Berlin et la Guerre du Golfe. Mon style, si j'en ai un, provient de tous ces amalgames que je n'ai jamais cessé de faire puisque la vie les a faits avec moi, mélangeant les langues, les cultures et les pays.

Vous êtes auteur, metteur en scène et comédien. Comment se lient et s'harmonisent ces activités ?

W. M. : Cela s'est fait par ricochet. Ma formation de comédien a façonné à mon insu l'auteur que je ne savais pas encore que j'étais. Plus tard, j'ai découvert que j'aimais tout au théâtre et dans un théâtre. Une de mes professeurs les plus importants, Andrée Lachapelle, m'a fait comprendre combien il était important de dire bonjour au concierge, de saluer les guichetiers, les placiers, les placières. C'est quelque chose qui a beaucoup compté pour moi car le théâtre c'est avant tout des gens et non pas soi, seul, comme un peintre ou un auteur. Du coup, tout s'est mis à me passionner : l'éclairage et la manière d'accrocher un projecteur, la manière de faire tenir un mur, la production, les budgets, la cantine, le papier toilette, les communiqués, les mots que l'on emploie pour s'adresser aux gens. Tout me passionne au théâtre. Comment diriger un acteur, comment jouer, comment écrire, comment réfléchir le théâtre, les jalousies entre artistes, les repas d'après premières, le silence dans une scène, son rythme, son souffle, la mise en place, comment on fait pour sortir une chaise de scène, comment on fait du son, la manière de faire la fête avec les acteurs, leurs amours extraconjugaux, tout me passionne. Alors évidemment, quand ►►►

Le San de Marne-la-Vallée / Val-Maubuée
Le Ministère de la Culture et de la Communication
Le Conseil Général de Seine-et-Marne
Présentent et soutiennent

Le département Théâtre

de L'École Nationale de Musique, Danse et Art Dramatique de Marne-la-Vallée / Val Maubuée

Une école publique pour former des acteurs singuliers créatifs et solidaires

- ✓ Cycle I : initiation adultes / adolescents
- ✓ Cycle II : une formation ouverte à tous sans limite d'âge, dédiée aux débutants, praticiens amateurs...accès aux ateliers.
- ✓ Cycle III : approfondissement des acquis.
- ✓ Certificat d'études théâtrales délivré en fin de cursus.
- ✓ Préparation au cycle d'enseignement professionnel initial de théâtre (C.E.P.I.T)

- ✓ Cycle d'enseignement professionnel initial de théâtre (C.E.P.I.T)
- ✓ Préparation aux concours des Écoles Supérieures
- ✓ Stages avec des intervenants reconnus
- ✓ Ateliers marionnettes, clown, masque, chant, danse...
- ✓ Interprétation, improvisation
- ✓ admission sur concours.
Les auditions d'entrée au CEPIT auront lieu dans la dernière semaine de juin 2007

Trois professeurs permanents : **Delphine Boisse, Mourad Mansouri, Guy Ségéal**

L'école a pour partenaires :
**La Ferme du Buisson, Scène Nationale
La Scène Nationale de Melun Sénart
L'institut National de l'Audiotvisuel
Le Théâtre des Quartiers d'Ivry**

Intervenants : Pierre Blaise, François Clavier, Eugène Durif, Adel Hakim, Sophie Loucacevsky, Didier Ruiz, Serge Poncet, Jean-Michel Rabeux, Rodolphe Dana

École Nationale de Musique, Danse et Art Dramatique du Val Maubuée, 14 allée Boris Vian - 77186 Noisiel
Tel: 01 60 05 76 35 - Fax: 01 64 80 75 78
site web : www.valmaubuee.fr

LES ENFANTS TERRIBLES

ÉCOLE DE COMÉDIENS DEPUIS 1994

**Formation intensive ou Modules
Théâtre, Danse, Chant, Improvisation
Ateliers et spectacles d'élèves au Théâtre
Stages d'été Théâtre/Impro
Coaching Professionnel**

**JOEL DEMARTY
FABRICE EBERHARD
JEAN BERNARD FEITUSSI
NATHALIE HERVÉ
MAXIME LEROUX
MICHEL LOPEZ
AGATHE NATANSON
BENJAMIN RATAUD**

**Master Class avec professionnels
du théâtre et du cinéma
JEAN-MICHEL DUPUIS, THIERRY FREMONT ...**

**Rentrée Sept 2007 :
Inscriptions et auditions
01 46 36 19 66 / 01 43 49 29 66**

**157 rue Pelleport 75020 Paris
www.lesenfantsterribles.fr**

►►► j'écris, j'écris avec tout cela. Quand j'écris un texte dont je vais être le metteur en scène, tout se mélange et les titres n'ont plus aucune importance. Tout se mêle et alors oui, quand j'écris, je joue ce que j'écris. Tout cela a commencé lorsque j'ai compris que n'ayant pas l'accent québécois, je serai toujours considéré, au Québec, comme un acteur étranger ne pouvant jouer que dans les pièces françaises ou bien les Arabes de service. Ce qui ne m'intéressait absolument pas. J'ai donc voulu écrire mes propres pièces pour pouvoir les jouer. Plus tard, lorsque mes premières pièces ont été mises en scène par des metteurs en scène professionnels, j'ai failli assassiner tout le monde tant je ne me reconnaissais ni dans les rythmes ni dans l'esprit de ce que je voyais. J'ai choisi alors

de faire moi-même mes mises en scène. J'ai eu la chance d'être engagé, quelques années après la sortie de l'École, pour faire à mon tour des spectacles avec les élèves de troisième et quatrième années. J'ai appris à faire de la mise en scène grâce à ces élèves. J'ai pu faire des choses folles et mettre en pratique ce en quoi je croyais. C'est là, en enseignant à mon tour, que tout cet amalgame entre acteur, auteur et metteur en scène s'est fait.

Propos recueillis par
Catherine Robert

Les œuvres de Wajdi Mouawad sont publiées chez Actes Sud (Actes Sud-Papiers et Heyoka Jeunesse) et chez Leméac.

Ecole Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier

Une école ne peut pas avoir pour seule fin l'enseignement du théâtre, elle peut préparer à beaucoup d'autres activités de la vie : ouverte sur le monde, non repliée confortablement sur elle-même, engagée sur les techniques du comédien - au goût des grands textes - à l'humilité et à la rigueur du travail théâtral - à l'exigence et à la recherche artistique - mais aussi qui permette un apprentissage de soi - des autres.

Chaque apprenti comédien doit être responsable de l'école dans son fonctionnement, ses choix, ses objectifs, autant que moi-même, son directeur, il doit en être le centre, il doit en partager les risques, les erreurs, les joies, la camaraderie, les désespérances, les folies dans cette aventure humaine et collective qu'est le théâtre. Voilà l'esprit de Montpellier

Ariel GARCIA VALDES

Concours d'entrée 2007
Premiers tours : 18 mai au 22 mai
& 25 juin au 29 juin

Tel: 04.67.60.05.40
Email: artdramatique@montpellier-agglo.com
site Internet : http://www.montpellier-agglo.com (rubrique vivre puis enseignement artistique)

COURS ANNE TORRÈS
Un nouveau cours d'art dramatique à Paris
M^e Place Clichy

Beckett, Bond, Copi, Corneille, Durif, Feydeau, Rodrigo Garcia, Guityry, Horvath, Ibsen, Kuntz, Lescot, Llorca, Py, Racine, Sénèque, Shakespeare, Wedekind...

Le Cours Anne Torrès propose une formation exigeante à l'art dramatique et s'adresse aux comédiens expérimentés, aux débutants, aux amateurs éclairés qui veulent approfondir leur formation dans une relation de travail soutenue et personnalisée.

- Un encadrement pédagogique de haut niveau
- Un rythme intense et régulier
- Une préparation aux concours des écoles supérieures
- Un programme annuel de stages thématiques
- Le corps, le corps, le corps, le corps !
- Et l'intelligence du texte !

Anne Torrès
Direction pédagogique, interprétation
Metteur en scène, pédagogue et auteur, Anne Torrès est diplômée de l'École supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg, titulaire du Diplôme d'État d'enseignement du théâtre et responsable du département théâtre au Conservatoire d'Angoulême. Elle a récemment mis en scène Louis Aragon au Théâtre national de la Colline, David Lescot à la MC93 Bobigny, Machiavel et Victor Hugo au Théâtre Nanterre-Amandiers. Elle est directrice artistique de la Compagnie du Mimosas.

Marion Lévy
Danse et mouvement
Danseuse, chorégraphe et pédagogue formée au Centre national de danse contemporaine d'Angers, Marion Lévy intègre en 1989 la compagnie Rosas fondée par Anna Teresa de Keersmaecker. Elle participe aux créations et tournées internationales de la compagnie. Elle fonde en 1997 la Cie Didascalie pour laquelle elle crée plusieurs chorégraphies. Elle collabore régulièrement avec des metteurs en scène de théâtre et de cinéma.

AUDITIONS COURS ANNE TORRÈS / JUIN-SEPTEMBRE

STAGE AFDAS pour comédiens et danseurs professionnels
Copi - Beckett / Théâtres du corps et de l'esprit
du 2 au 21 juillet 2007 - Paris

NOUS CONTACTER :
anne.torres@aliceadsl.fr / 01 45 96 36 97 / 06 08 56 28 46 / www.coursannetorres.com

ENTRETIEN | PHILIPPE ADRIEN

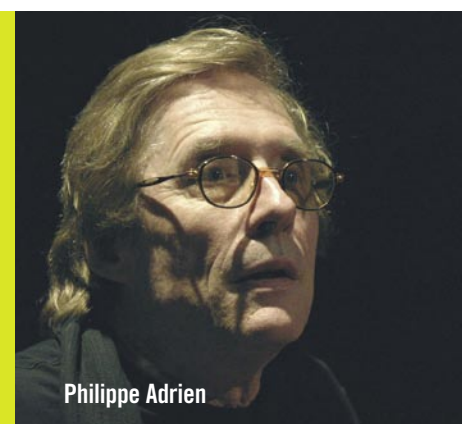
LA SENSIBILITÉ PLUTÔT QUE LA TECHNIQUE

PHILIPPE ADRIEN ENSEIGNE AU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE DE PARIS ET DIRIGE LE THÉÂTRE DE LA TEMPÊTE. SES PRINCIPES DE PÉDAGOGUE REJOIGNENT SA PHILOSOPHIE DE PRATICIEN : FAIRE ADVENIR SUR SCÈNE UNE NÉCESSITÉ SÉMANTIQUE VENUE DU FOND DU TEXTE ET DE L'INTÉRIEUR DE L'ACTEUR.

Dans *Instant par instant* vous insistez beaucoup sur l'environnement culturel des textes.

Philippe Adrien : On peut « faire l'acteur » en étant assez ignare, c'est justement pourquoi ça vaut le coup d'être armé, ne serait-ce que pour être à la hauteur des textes qu'on est amené à interpréter. Un complément de formation est d'autant plus nécessaire que les jeunes comédiens ont le plus souvent négligé leurs études pour se concentrer sur leur objectif : monter sur la scène, c'est-à-dire paraître. Or, si on privilégie trop cet aspect, on prend le risque d'une défaillance du côté de l'être. L'enseignement de Stanislavski était basé sur cette idée que les acteurs sur le plateau doivent être occupés par des pensées, des sensations, une rêverie, peu importe, mais quelque chose. Pour entrer en fiction, il faut des points d'appui. Il faut surtout n'être pas seulement dans la préoccupation de la performance : jouer n'est pas une course mais une présence.

sont Stanislavski et Brecht : Stanislavski, qui a vraiment réfléchi sur la condition de l'acteur et ce qui permet de développer sa sensibilité, et Brecht qui cite Hegel disant « la vérité est concrète ». Il est très important de préciser les conditions concrètes de la fable et ce qui se trouve mis en jeu, concrètement, dans l'échange de paroles. Le théâtre n'est pas de la littérature à réciter. Il s'agit toujours d'atteindre à ce qu'on appelait à l'époque de Brecht le réalisme, terme demeuré suspect aux yeux des artistes français qui n'ont jamais réussi à le concevoir sérieusement. Il faut commencer



Que pensez-vous des évolutions de la formation de l'acteur ?

Ph. A. : Autrefois, le rapport s'établissait d'abord avec un maître qui était le plus souvent un praticien et une personne. C'était dans cette relation qu'on s'engageait sur le chemin d'apprendre à jouer. Aujourd'hui, on croit qu'il y a des techniques à glaner, qu'il faut multiplier les approches, les stages. Comme tout le monde raconte à peu près la même chose, ça marche tout de même, certes, mais il n'y a plus de place pour une relation privilégiée. Enseigner, c'est apporter à des gens faits pour être artistes, tous différents, la petite clef qui leur permettra, singulièrement, de trouver le passage... Mais au fond, tout est dans les œuvres et ce qu'on peut y découvrir, à savoir une supposée réalité en rapport avec l'histoire, la poésie, la philosophie, etc. Telle est la tâche de l'enseignant : ne pas abandonner les jeunes acteurs dans une ignorance palliée par des techniques.

« Jouer n'est pas une course mais une présence. »

par une réflexion sur ce qui est nécessaire au développement de la fiction afin d'éviter le piège du flottement dans l'idée. Former, c'est permettre cette extraordinaire rencontre entre l'énergie naturelle d'un sujet et ce que l'œuvre dramatique va lui communiquer comme force et comme folie, c'est permettre aux jeunes acteurs de découvrir l'étendue, disons, le spectre de leur talent... et faire en sorte qu'ils ne prennent pas peur !

Propos recueillis par Catherine Robert

Selon quels principes enseignez-vous ?

Ph. A. : Mes deux soutiens dans la transmission

INSTANT PAR INSTANT - EN CLASSE D'INTERPRÉTATION, Philippe Adrien, Actes Sud-Papiers.

ENTRETIEN | JACQUES LASSALLE

LE THÉÂTRE : LIEU D'ACCOMPLISSEMENT DE SOI AVEC LES AUTRES, EN PRISE SUR LE MONDE

LE METTEUR EN SCÈNE JACQUES LASSALLE - POUR QUI ENSEIGNER C'EST DÉJÀ METTRE EN SCÈNE ET METTRE EN SCÈNE C'EST ENCORE ENSEIGNER - REVENDIQUE L'ART DE LA TRANSMISSION COMME UN DEVOIR ÉTHIQUE ET ARTISTIQUE.

Vous avez eu une classe d'interprétation au Conservatoire durant douze ans après avoir enseigné à l'École du TNS et à PARIS-III. Comment transmet-on le théâtre ?

Jacques Lassalle : Avec une histoire personnelle. J'ai été formé au Conservatoire de Nancy puis au Conservatoire de Paris. J'étais un élève en rupture car j'avais le sentiment de m'être trompé dans cette

école qui revendiquait une tradition française de la diction, avec la scène comme unité pédagogique dans l'ignorance de la moindre problématisation de l'œuvre. On décrétait, pour des raisons qui tenaient à la fois de l'anatomie et de la psychologie, que nous étions nés - nous, les acteurs - pour jouer un certain type de caractères. En même temps, ce début des années 60 correspondait à des mutations politiques et historiques, celles de la Guerre

ENTRETIEN | MAURICE BÉNICHOU

« A FORCE D'ESSAYER, UNE NOTE JUSTE SORT DU CHAOS »

ARRIVÉ SUR LA SCÈNE EN 1965 PAR LES CHEMINS DE TRAVERSES, LE COMÉDIEN MAURICE BÉNICHOU N'A PLUS QUITTÉ LES PLANCHES ET A SÉDUIT AUSSI LA CAMÉRA, CONSTRUISANT SA ROUTE AVEC LES PLUS GRANDS METTEURS EN SCÈNE.

Comment avez-vous appris votre métier ?

Maurice Bénichou : Je ne sais plus... Je suis arrivé au théâtre par le hasard des rencontres. J'avais 21 ans, pas de métier, pas d'anxiété non plus. Des amis m'ont emmené au TNP, à Villeurbanne, voir des spectacles de Roger Planchon. De copains en copains, j'ai fait la connaissance de



« Il faut aussi laisser faire le temps, pour que le poème et le vécu du personnage s'installent à l'intérieur de soi-même. »

Marcel Maréchal, qui m'a engagé dans sa troupe, en 1965. Je suis resté quelque temps, et puis je suis parti ailleurs. J'ai rencontré Patrice Chéreau, Luca Ronconi, Jean-Pierre Vincent, Peter Brook... Je faisais ce qu'on me demandait, j'inventais au fur et à mesure. Comme tous les jeunes, j'étais un peu complexe mais j'aimais être en scène. J'ai appris ainsi, dans le faire, en jouant énormément, en explorant les possibles, en pétrissant le texte de mille manières pour aborder un rôle. A force d'essayer, une note juste sort du chaos. Il faut vivre l'expérience, peu importe le résultat. J'ai travaillé ainsi parce que je n'avais pas de formation classique, pas de références. Comme un jeu plus

qu'un labeur. L'apprentissage continue tout au long de la vie.

Votre nom est associé à Peter Brook, avec qui vous avez beaucoup travaillé...

M. B. : J'ai appris énormément avec lui, mais peut-être surtout à être joyeux... à tout faire avec le désir. Il m'a rendu plus intelligent.

Comment transmette ?

M. B. : Je ne crois pas aux « leçons » - je n'enseigne pas, du reste. Pour former les élèves sans les formater, le mieux est de les faire monter sur scène. Je déteste les clichés, les comportements stéréotypés qu'on apprend dans les écoles. La technique apporte bien sûr une base indispensable. Elle donne une liberté à l'acteur et l'affranchit un peu de ses peurs, de ses inhibitions, de la contrainte du metteur en scène, du public ou de la caméra. Elle s'aguerit au quotidien, par des exercices du corps et de la voix. Sans technique, un don n'est rien qu'une sale manie, comme dit la chanson de Georges Brassens. La sincérité ne vaut pas qualité d'interprétation. Elle ne sert à rien. Il s'agit d'être juste, simplement juste, de faire semblant d'être un personnage, tout en l'inventant et en sachant qu'on ne le vit pas. Plus l'acteur développe son imaginaire, son

intelligence, plus son jeu sera juste et sa palette vaste. Travailler comme un forcené ne suffit pas. Il faut aussi laisser faire le temps, pour que le poème et le vécu du personnage s'installent à l'intérieur de soi-même. Pour cela, le comédien doit se nourrir de l'observation de la vie, de la littérature, du cinéma, de la peinture, de l'échange... Et garder intact le plaisir de faire, d'inventer. Rien n'est pire que de chercher à répéter exactement une représentation, aussi exceptionnelle fut-elle. Il faut oublier et renaitre chaque soir au personnage. La routine tue l'art de l'acteur.

Entretien réalisé par
Gwénola David



« J'en appelle à un acteur réfractaire qui résiste et me demande raison... »

froide et des guerres coloniales. Esthétiquement, c'était l'époque de la Nouvelle Vague ; certaines pratiques scéniques, tant en France qu'à l'étranger, différaient sensiblement des habitudes. C'était

l'heure du brechtisme, de la lecture et de la représentation critiques des œuvres, de la tension affirmée entre l'ailleurs et l'autrefois du texte et l'ici et maintenant de la représentation. Au Conservatoire, nous étions les relais d'une tradition et non d'une réflexion personnelle, les meilleurs instrumentistes d'un style ou les serviteurs d'un art avec le texte comme partition. Je vivais cette formation comme une impasse, un contresens à contre-courant de ce qui me fascinait, tel *À bout de souffle* de Godard... Mais j'apprécie ce que je dois à cet enseignement auquel je résistais.

Comment définiriez-vous ce monde du théâtre ?

J. L. : J'avais l'impression d'un domaine travaillé par des vanités et des insignifiances, un monde qui se refermait sur lui-même en refusant la réalité et l'Histoire. Le théâtre m'apparaissait comme une fuite hors du réel, même s'il était exercé avec passion, exigence et virtuosité. La rencontre avec la ville ouvrière de Vitry-sur-Seine où j'ai dirigé le Théâtre Jean Vilar m'a permis ►►►



Formation de
l'Acteur

FORMATION SUR 2 ANS

3^{ème} année optionnelle autour d'un projet professionnel. Suivi personnalisé pendant et après les études. Un enseignement original et rigoureux à l'efficacité reconnue.

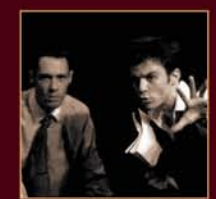
PRÉPARATION AUX CONCOURS *

ATELIERS LOISIR

Adultes, ados et enfants pour tous ceux qui n'ont pas vocation professionnelle. Cours d'essai gratuit.

STAGES

MASTER CLASS



01 43 67 20 00

www.au-qg.com - contact@au-qg.com
26, rue des Grands Champs 75020 Paris

*80% de réussite aux concours d'entrée des écoles d'art dramatique de Paris

►►► d'affronter ces deux réalités, le monde et la scène, ensemble. Lieu d'accomplissement de soi avec les autres – entre humanité et citoyenneté –, le théâtre réfléchit le monde.

La passion du cinéma a-t-elle orienté la qualité de votre regard ?

J. L. : Mis à part l'atypique Renoir, mes maîtres au cinéma, Bresson, Dreyer, Ozu... sont des esthètes du silence et du moindre dire. J'ai recherché au théâtre cet espace de la non performance, de l'économie et de la matité. Pour ce théâtre-là, le metteur en scène ne peut être accompagné que des plus grands, ceux qui disposent d'une telle maîtrise de leur art qu'ils prennent le risque de l'oublier pour se mettre en situation de dénuement et de vulnérabilité. Les acteurs existent davantage dans un apparent renoncement à eux-mêmes que dans la vérification d'une image attendue.

Qu'est-ce qu'un bon acteur ?

J. L. : L'acteur idéal doit non seulement entraîner le plus loin possible le spectateur à l'intérieur de la fiction représentée, mais il doit aussi lui donner à rêver et le rendre actif. J'en appelle à un acteur réfractaire

qui résiste et me demande raison, non pas par goût du conflit ou de la discussion, mais pour chercher et douter avant de reconnaître ce que nous savions déjà. Aujourd'hui, le jeune acteur français est souvent entraîné dans une sorte de naturalisme bon enfant de série télé ou bien dans des outrances provocatrices à la modernité passagère, qu'elles soient corporelles, vocales ou dramaturgiques. Il m'arrive de m'adresser aux acteurs, comme mes professeurs au Conservatoire de jadis : je les invite à soutenir les finales, à articuler, à goûter l'expression du texte. La tradition de la diction française, même si elle s'était archaïsée, était un trésor. Je ne crois pas que l'école donne du talent mais on ne peut se passer d'une formation. Les grandes académies européennes de l'acteur adoptent un enseignement pluridisciplinaire et exigeant – la Pologne, la Russie, l'Allemagne, l'Angleterre... En vue d'artistes adultes et responsables, en questionnement et en prise franche sur le monde.

Propos recueillis par Véronique Hotte

CONVERSATIONS SUR LA FORMATION DE L'ACTEUR, Jacques Lassalle, Jean-Loup Rivière, CNSAD, Actes Sud-Papiers.

stage conventionné AFDAS

Les Marottes

et les marionnettes à bâtons

AFDAS Cifap

du 8 au 26 octobre 2007
105 heures sur 15 journées, soit 3 semaines
lieu de la formation : Paris - Montreuil

Programme détaillé sur simple demande.

contact : 01 48 18 28 38 - intermittents@cifap.com - www.cifap.com



20 ans
ESNAM

m Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM)
Etablissement sous tutelle du ministère de la Culture

L'ESNAM au Centre Pompidou / Paris

Parcours-performance des élèves de la 7^{ème} promotion dans le cadre des Jeudi's de Beaubourg

le jeudi 10 mai 2007 de 19h30 à 21h

Concours d'admission à l'ESNAM

Date limite de réception des dossiers : 15 février 2008
Concours d'admission promotion 2008-2011 : avril 2008
www.marionnette.com

Institut International de la Marionnette
Ecole Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette
7 place Winston Churchill - 08000 CHARLEVILLE-MEZIERES (France)
Tél : 03 24 33 72 50 - Fax : 03 24 33 72 69 - institut@marionnette.com

L'APPORT DES AUTRES DISCIPLINES DANS LA FORMATION : TRANSVERSALITÉ ET HYBRIDATION

ENTRETIEN | MICHEL CASERTA

« LA VOLONTÉ DE L'ACTEUR DOIT POUVOIR AVANT TOUT S'EXPRIMER CORPORELLEMENT »

MICHEL CASERTA, FORT D'UNE CARRIÈRE DE DANSEUR BIEN REMPLIE, GOURMAND DE TECHNIQUES ET D'ESTHÉTIQUES VARIÉES, CHORÉGRAPHE IMPLIQUÉ DANS LA FORMATION DU DANSEUR AU SEIN DU CONSERVATOIRE DE VITRY-SUR-SEINE, DIRIGE LA BIENNALE DE DANSE DU VAL-DE-MARNE – CENTRE DE DÉVELOPPEMENT CHORÉGRAPHIQUE, IL DÉFEND L'IMPORTANCE DU TRAVAIL SUR LE CORPS, OUTIL REMARQUABLE D'EXPRESSIVITÉ, DANS LA FORMATION DE L'ACTEUR.

Peut-on considérer que la danse ait un rapport avec la formation théâtrale ?

Michel Caserta : Je crois que nous sommes dans une période dite de mouvement. Le mouvement est partout présent, dans nos têtes comme dans la société. Il peut très bien être assimilé par d'autres formes d'expression comme le théâtre, la musique, la photographie... La danse a ce bonheur de pouvoir réfléchir aux modes d'expression dont le corps est le principal outil pour faire passer des émotions et rechercher des formes. Je comprends que les gens de théâtre aient envie d'être approchés par la danse et par le travail sur le corps car dans leur formation cela peut faire défaut.

Pourquoi ?

M. C. : Je crois qu'en France, le théâtre est avant tout une démarche intellectuelle, une réflexion qui implique le corps mais sans technique appropriée,

sans apprendre à marcher ou à se tenir dans certaines postures. Fondamentalement la culture en France est construite autour du livre, de l'écrit, de la parole, du texte. C'est sa grande force tout comme sa faiblesse, car elle a gommé le corps au profit d'une analyse qui peut faire des dégâts car elle n'implique ni la sueur ni la saveur de ce que peut donner un corps. Pourquoi, dans la plupart des films français, les combats d'épées sont-ils doublés, alors que les acteurs américains peuvent impliquer leurs corps immédiatement ? On connaît le retentissement de la comédie musicale américaine, cela n'y est pas étranger. J'ai été assistant à la mise en scène pour des pièces de Molière, où j'ai pu travailler sur le poids du corps et les postures des acteurs, choses qu'ils ne faisaient pas spontanément. La volonté de l'acteur doit pouvoir avant tout s'exprimer corporellement. Nous avons la chance, dans notre métier de danseur, de pou-

Danse, art de la marionnette, mime, clown... De plus en plus la formation théâtrale se doit d'être pluridisciplinaire, comme le prouve la multiplication des spectacles hybrides. Le corps en mouvement sur la scène, instrument expressif aux infinies possibilités, interrogé et exploré sans relâche par la danse contemporaine, fait bien entendu partie de la formation de l'acteur, mais la place du corps dans le jeu théâtral est-elle suffisamment prise en compte ? Qu'il s'agisse de son propre corps ou d'éléments extérieurs comme la marionnette, ou dans un autre registre des nouvelles technologies, l'acteur, en interrogeant ces domaines d'investigation, questionne aussi sa corporéité et l'identité du personnage, et élargit son champ des possibles.



Michel Caserta

« Le corps est un réceptacle qui va influencer notre mode d'agir et de parler. »

voir constamment observer notre corps sans avoir à apprendre un texte ou composer un personnage. Quand Maguy Marin a travaillé sur *May B*, elle n'a pas demandé aux danseurs de jouer ou de marcher comme des « petits vieux », mais elle a avant tout élaboré avec eux une partition gestuelle. Le travail qui en résulte est pourtant tout aussi théâtral ! C'est la posture et le corps qui importent.

Cela n'est-il toujours pas une évidence ? Il y a eu des expériences centrées sur le corps, comme la biomécanique de Meyerhold ou les lois géométriques appliquées au corps par le théâtre du Bauhaus.

M. C. : Il n'y a pas d'évidence, mais on y vient peu à peu. Et l'on peut très bien associer ces techniques, sans oublier de travailler sur le sensible, car cela fait partie de la même chose. Il y a des comédiens dont on ne s'étonne plus du succès : regardez Depardieu, c'est un corps ! Certains acteurs ont l'intuition de ces choses-là, ils en ont le goût. J'aime me poser la question de ce qui influence quoi : est-ce la voix qui influence le corps, ou le corps qui influence la voix ? En hip hop par exemple, la scansion du rap a été influencée par les mouvements du corps. Je pense que la marche, son rythme, le poids du corps, la posture, ont une influence sur la voix, et

non le contraire. Je ne peux pas l'affirmer, mais c'est une réflexion que je mène depuis longtemps. Le corps est un réceptacle qui va influencer notre mode d'agir et de parler. Un acteur comme Lucchini, gourmands des mots, fait participer son corps qui n'est jamais en désaccord. Aujourd'hui, la question que se posent les danseurs n'est pas « comment je danse », mais « pourquoi je danse », et c'est capital. Aux acteurs d'entrer dans cette réflexion. Il faut investir son corps et la pensée dans son corps, sans se laisser envahir par les émotions extérieures qui viennent embellir le programme. En cela j'aime beaucoup le cinéma de Tati. Il a tout réinventé, et l'on s'aperçoit de l'importance du corps, qui disait tout, sans parler. Les mots n'étaient que des accents. Ce travail de corps chez Tati est à mon sens un exemple pour le travail de comédien.

Propos recueillis par Nathalie Yokel

ENTRETIEN | ALAIN RECOING

L'ACTEUR MARIONNETTISTE, SE PROJETANT DANS UN PERSONNAGE EXTÉRIEUR

MAÎTRE DE LA MANIPULATION À GAINÉ, ALAIN RECOING, FONDATEUR DU THÉÂTRE AUX MAINS NUES, EST UN ARTISTE MAJEUR DE L'ART DE LA MARIONNETTE. DEPUIS 1995, IL A OUVERT UNE ÉCOLE POUR TRANSMETTRE SON SAVOIR ET PROPOSE DES ATELIERS DE FORMATION PROFESSIONNELLE DE L'ACTEUR-MARIONNETTISTE.

Quel est pour vous le statut du manipulateur ?

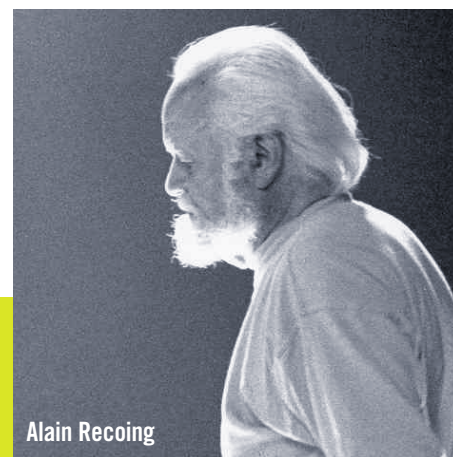
Alain Recoing : Le marionnettiste est d'abord un acteur, qui joue d'un instrument, la marionnette. Il possède toutefois une singularité, en ce qu'il se projette dans le personnage, qui lui est matériellement extérieur. Les soubassements de l'interprétation diffèrent selon le type de manipulation. Avec le castelet, qui dissimule le manipulateur, le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot sert de référence. En revanche, pour la manipulation à vue, la distanciation brechtienne constitue l'appui théorique, que j'ai étayé avec un concept particulier : le corps-

castelet. L'acteur assume en effet deux fonctions. Tantôt, il est partenaire de la marionnette, tous deux étant alors en jeu, ce qui convoque la mise en scène du rapport du manipulateur au manipulé. Tantôt, il s'efface derrière la marionnette, qui prend en charge l'interprétation, et il doit alors créer avec son corps un espace scénographique à l'intérieur duquel il manipule le personnage.

Quels sont les axes de votre enseignement ?

A. R. : Il est fondé sur la projection de l'acteur dans le personnage incarné par l'effigie et part

de la marionnette à gaine, directement branchée sur le corps du manipulateur. Toute animation vient de l'impulsion physique de l'acteur. Le travail



Alain Recoing

« La marionnette est un extraordinaire instrument d'apprentissage du jeu, parce qu'elle met en œuvre concrètement la dissociation entre l'acteur-personnage et l'acteur-homme. »

corporel occupe une place importante dans mes cours. Dans le castelet, la marionnette assume entièrement, aux yeux du public, la profération du texte. Cette position appelle une technique spécifique de phrasé : toute séquence dite par l'acteur engendre l'invention de mouvements, les plus économes possible et exactement synchrones. La formation passe évidemment par le travail instrumental, c'est-à-dire la maîtrise de la grammaire de la manipulation, pratiquée à travers une cinquantaine d'exercices très précis, comme les gammes du pianiste. L'enseignement comprend aussi l'initiation aux autres modes (à gaine, à fil, tringle, tige), la création plastique, scénographique...

Qu'apporte une formation à la marionnette pour le comédien ?

A. R. : La marionnette est un extraordinaire instrument d'apprentissage du jeu, parce qu'elle met en œuvre concrètement la dissociation entre l'acteur-personnage et l'acteur-homme, individu présent.

Propos recueillis par Gwénola David



Cie PRODUCTIONS DE SPECTACLES

Des Anges

et COURS DE THEATRE

des Démons

JMW

LES COURS : 17 RUE RAMPONEAU 75020 PARIS

LE THEATRE : 10 VILLA ROGER 94230 CACHAN

WWW.ANGES-DEMONES.FR

TEL : 01 46 64 97 51 — 06 07 72 85 45

FORMATION COMPLETE DE L'INTERPRETE

CHANT
DANSE
THÉÂTRE
COMÉDIE MUSICALE

Théâtre :
Gay Shelley
Stanislas Grassian

Chant :
Sarah Sanders
Nathalie Dupuy
Laurent Mercou
Eric Miller

Danse:
Rick Odums
Millard Hurley
Béatrice Marois
JP Chandler
Chet Walker

Institut Supérieur des Arts de la Scène

54 A RUE DE CLICHY 75009 PARIS 01 53 32 75 00
MÉTRO : PLACE DE CLICHY OU LIÈGE

<http://www.ecm-isas.com>



L'APPORT DES AUTRES DISCIPLINES DANS LA FORMATION : TRANSVERSALITÉ ET HYBRIDATION

| ENTRETIEN | FRANÇOIS CERVANTES ET CATHERINE GERMAIN

L'IMPORTANT, C'EST D'ARRIVER À SE DÉSARMER

CATHERINE GERMAIN ET FRANÇOIS CERVANTES TRAVAILLENT ENSEMBLE DEPUIS VINGT ANS AU SÉIN DE LA COMPAGNIE L'ENTREPRISE ET CHEMINENT DE CONCERT, L'UN DANS SON TRAVAIL D'ÉCRITURE, L'AUTRE DANS LA RECHERCHE AUTOUR DU MASQUE ET DU CLOWN.

Qu'est-ce qui vous semble important dans la formation du comédien ?

François Cervantes : La formation du comédien est un exercice difficile car il n'y a pas de fond commun de la syntaxe et des règles de la langue. C'est pourquoi il est important d'investir des domaines où il y a une formation objective, comme le travail de la musique ou du chant par exemple ou encore les arts martiaux, et cela en vue de l'acquisition d'une discipline. Il est indispensable que l'acteur ne confonde pas son personnage et sa personne, ce qui est personnel et ce qu'on partage, qu'il évite un rapport trop hystérique et égocentrique à son métier. De même que le travail de mémoire, la discipline physique sert donc de tuteur et structure la personnalité.

Catherine Germain : L'apprentissage va avec la maturité de la vie : il y a des choses qu'on apprend seulement quand on a reçu d'autres apprentissages de la vie. Il est illusoire de croire qu'on se forme entre dix-huit et vingt-cinq



« Le clown pose la question du présent absolu... »

ans et qu'on n'a plus rien à faire après. C'est une pathologie d'être acteur : non pas au sens qu'il y a quelque chose à résoudre mais parce qu'il y a quelque chose à comprendre. Notre puissance

créative se trouve à l'endroit d'équilibre où l'on doute. Se former, c'est apprendre à se mettre en danger, à affronter le vide, à se préparer à jouer avec l'inconnu. On peut apprendre des formes mais le plus important est de découvrir quelle personne se cache dans l'acteur.

Qu'apporte l'art du clown à une formation de comédien ?

C. G. : Le clown pose la question du présent absolu. Le comédien met du temps à faire sonner le présent dans la représentation et à comprendre que le théâtre, c'est des chairs ensemble dans un instant absolu. Jouer, c'est être contagieux : quelque chose se partage et ce partage est intrinsèque à la création. Cela suppose que l'acteur soit en accord avec son art et sache le mettre en relation avec ce qu'il est dans la vie. Je ne sais pas comment on apprend cela à quelqu'un. Pour moi, le clown n'est pas arrivé de manière technique dans ma vie. Il est arrivé après un accident, et a surgi dans les conditions d'un choc de voiture. C'est pourquoi je souhaite aux acteurs débutants d'avoir des chocs, d'être atteint par des choses impossibles à analyser, irréversibles. On apprend quand on a un réel désir des choses : si un acteur ne va pas vers l'inconnu, l'inconnu ne vient pas vers lui. L'important, plus que la technique, c'est d'arriver à se désarmer, à se mettre en position d'être touchant. Ce qu'on apprend au théâtre, c'est la distance entre soi et soi : le comédien passe sa vie à rencontrer quel étranger il est.

Propos recueillis par Catherine Robert

| ENTRETIEN | LUCIE BODSON

LE MARIONNETTISTE, DÉMIURGE DE SA PROPRE CRÉATION

LUCIE BODSON EST DIRECTRICE DEPUIS 2003 DE L'ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES ARTS DE LA MARIONNETTE (ESNAM), CRÉÉE EN 1987 À CHARLEVILLE-MÉZIÈRES. AVEC LE RESPONSABLE PÉDAGOGIQUE, JEAN-LOUIS HECKEL, ELLE ACCOMPAGNE LES PROMOTIONS VERS LE DIPLÔME DES MÉTIERS DES ARTS DE LA MARIONNETTE.

Le diplôme de l'ESNAM s'acquiert en trois années.

Lucie Bodson : La promotion s'appuie sur une première année probatoire : vingt-six élèves sont engagés sur dossier, audition, stage probatoire et nouvelle audition. Une partie de la formation est collective, l'autre individualisée. Certains viennent de la pratique théâtrale avec l'intention d'être aidés sur l'expression dramatique par ce jeu par délégation qu'est l'art de la marionnette. D'autres viennent plus résolument d'univers plastiques. Ce stage probatoire met à niveau tous ces élèves grâce à une approche des arts plastiques, du corps, du jeu dramatique et à une réalisation. La présence sur le plateau de la marionnette ou du matériau conduit d'abord à parler en images.

Des vingt-six élèves sélectionnés, seize continuent le cursus.

L. B. : La seconde année, les élèves sélectionnés appréhendent la composition et l'expérimentation des potentiels d'écriture de la marionnette, de l'objet et de l'image. L'année Beckett a été une occasion pour les élèves de travailler sur *Fin de partie*. Ils ont présenté des *solos* en mars après une rencontre avec de jeunes auteurs en résidence à la Chartreuse de Villeneuve, et une deuxième création a lieu en juin sous la direction des metteurs en scène Frank Soehnle et Roland Shön. La troisième année est centrée sur la recher-



« L'intérêt de l'École tient à cette capacité d'élargir le champ de vision du jeune en formation. »

che et la création. Les apprentis développent une écriture scénique sur un texte de Philippe Minyana en résidence à l'École, à voir en janvier 2008. Un projet personnel est présenté enfin devant jury, public et professionnels, ce qui favorise les repérages et l'entrée dans la vie professionnelle.

Qu'apporte l'art de la marionnette à la formation théâtrale ?

L. B. : Je crois qu'au-delà de la marionnette et

de ses techniques traditionnelles de fabrication ou de manipulation, l'intérêt de l'École tient à sa capacité à former de jeunes professionnels enclins à une approche particulière des écritures scéniques contemporaines. C'est l'ère aujourd'hui de la transversalité - l'opéra et l'image vidéo, la danse et l'objet, le théâtre et l'image ou la scénographie animée. Les manipulateurs, les comédiens et les acteurs marionnettistes sont porteurs d'un potentiel d'écriture et de propositions scéniques grâce à leur apprentissage sur le plateau de la construction scénographique, en privilégiant la relation du corps à l'espace, du corps à l'objet. Ce jeu du comédien conduit à l'expression d'une forme théâtrale spectaculaire. Les jeunes diplômés sont capables de mener leur propre projet et de répondre à des préoccupations de metteur en scène ou de « coacher » des acteurs sur la manipulation. L'intérêt de l'École tient à cette capacité d'élargir le champ de vision du jeune en formation.

Comment expliquer cet intérêt recrudescant pour la marionnette ?

L. B. : La marionnette répond aux préoccupations du théâtre qui cherche à s'éloigner du réalisme et à travailler sur l'image et les nouvelles technologies. En regardant ces jeunes artistes œuvrer dans la proximité des outils modernes, je reconnais les réflexes et les savoir-faire d'une tradition. Le marionnettiste réfléchit à la forme de la marionnette qu'il manipule, il cherche à être en adéquation avec son propos. S'il réalise une marionnette à fils avec une technologie sophistiquée, l'ensemble peut être remplacé par un ordinateur qui envoie des effets. Le marionnettiste est le démiurge de sa propre création. La distance constante avec laquelle il travaille lui permet d'accéder avec justesse à la retransmission d'une expression contemporaine. Les nouvelles générations sont familiarisées avec le code de l'image. L'engouement suscité par les expositions Dada et Rauschenberg explique cette facilité contemporaine à décoder les univers plastiques. Et dès que ces univers sont présentés sur la scène, le spectateur s'y retrouve.

Propos recueillis par Véronique Hotte

L'APPORT DES AUTRES DISCIPLINES DANS LA FORMATION : TRANSVERSALITÉ ET HYBRIDATION

| PROPOS RECUEILLIS | BÉATRICE PICON-VALLIN

THÉÂTRE ET NOUVELLES TECHNOLOGIES : DE NOUVEAUX PARTENAIRES

SELON BÉATRICE PICON-VALLIN, LES TECHNOLOGIES NOUVELLES DU SON ET DE L'IMAGE SONT DESTINÉES À UNE MANIPULATION D'AUTANT PLUS ACCESSIBLE PAR LES JEUNES GÉNÉRATIONS D'ACTEURS QU'ELLES SONT NÉES AVEC ELLES.



Béatrice Picon-Vallin

« Il semble que les écoles n'ont pas tout à fait franchi le pas, du côté de ces technologies qui ouvrent aux arts du spectacle des voies nouvelles. Les jeunes acteurs auront à jouer sur la scène non seulement avec les accessoires de la théâtralité traditionnelle, éventails, capes, chapeaux, épées, tissus... ils auront aussi à manipuler les « objets » nouveaux de notre réalité d'aujourd'hui. Ils auront enfin à travailler avec ces objets techniques que sont les images et les micros. Les spectacles de

Peter Sellars nous ont donné une idée de ce travail très sophistiqué avec les sons et les micros. On doit préparer les acteurs à se confronter à ces nouveaux partenaires, à jouer pour la scène et pour l'écran dans le même temps, à jouer dans des environnements virtuels ou dans un bombardement d'images ou de textes projetés

« Jouer pour la scène et pour l'écran dans le même temps, jouer dans des environnements virtuels... »

au théâtre ne lui a rien donné ». Mais l'acteur n'est-il pas un artiste ? »

Propos recueillis par Véronique Hotte

Atelier de Paris-Carolyn Carlson
La Cartoucherie | F-75012 Paris
tel. : +33 (0)1 417 417 07
fax : +33 (0)1 417 400 22
office@atelierdeparis.org
www.atelierdeparis.org

centre international de formation
masterclasses
pour professionnels
en danse | théâtre | cirque

MAIRIE DE PARIS

| ENTRETIEN | BARTABAS

LE VRAI MAÎTRE EST CELUI QUI SAIT SE RENDRE INUTILE

PROLONGEANT LE TRAVAIL ARTISTIQUE QU'IL EFFECTUE AVEC LE THÉÂTRE ÉQUESTRE ZINGARO, BARTABAS A CRÉÉ L'ACADÉMIE DU SPECTACLE ÉQUESTRE DE VERSAILLES EN 2003. UNE « COMPAGNIE-ÉCOLE » QUI, AU-DELÀ DE LA TECHNIQUE, CHERCHE À FAIRE ÉMERGER LA PERSONNALITÉ DE L'ÊTRE PLUTÔT QUE DE L'INTERPRÈTE.

Quelle est la principale vocation de votre Académie ?

Bartabas : C'est de prodiguer un enseignement artistique ouvert, pluridisciplinaire, à des cavaliers confirmés qui souhaitent devenir des écuyers artistes. A travers Zingaro, j'ai créé une forme de représentation qui n'existait pas. Avant que naisse cette Académie, il n'y avait pas d'institution qui formait les artistes auxquels je suis susceptible de faire appel. J'ai donc décidé de fonder une « compagnie-école » — ne décernant pas de diplôme, ne faisant passer aucun examen — dont la discipline principale est l'art équestre.

Pourquoi avoir choisi de compléter cet enseignement avec des cours de danse, de chant, d'escrime, d'arts plastiques... ?

B. : Parce que je souhaite qu'en plus de la technique, chaque écuyer puisse enrichir sa sensibilité artistique, ce que j'appelle son sentiment, ainsi que sa personnalité. A l'Académie du spectacle équestre, on se joue plus soi-même qu'on ne joue un rôle. Je ne veux surtout pas modeler des interprètes automates. Pour moi, il s'agit avant tout d'une école de la vie. Je crois que ce qui est vrai dans le cadre de l'activité artistique, l'est également dans l'existence de tous les jours.

Sur quoi se fonde votre pratique pédagogique ?

B. : Sur une forme d'autonomie et de responsabilisation des écuyers. J'essaie d'intervenir le moins possible, de leur apprendre à apprendre, à devenir responsables du quotidien comme des représentations. Pour moi, le vrai maître est celui qui sait se rendre inutile. J'irais même jusqu'à dire que les élèves de notre « compagnie-école » devraient avoir l'impression de tout faire tout seul, d'apprendre essentiellement par eux-mêmes. La notion de groupe me paraît également fondamentale. Je me suis battu pour forger un esprit de troupe à l'Académie, esprit à travers lequel je souhaite que chacun puisse s'épanouir à n'importe quel âge et à n'importe quel stade de son évolu-

tion. Car à cheval, on n'a jamais fini d'apprendre. Idéalement, on doit donc pouvoir rester vingt ans au sein de cette compagnie-école et ne jamais cesser de s'enrichir.

Selon vous, quels bénéfices des élèves comédiens pourraient-ils tirer d'ateliers d'art équestre ?

B. : De nombreux bénéfices. Par exemple, l'apprentissage du relâchement dans la tenue, de l'écoute



Bartabas

« A cheval, on n'a jamais fini d'apprendre. »

du corps, de la rigueur dans le travail... Chaque erreur se paie très cher en équitation, il faut donc faire preuve d'une grande maîtrise de soi, afin de ne jamais être maladroit ou injuste à l'égard de l'animal. L'art équestre est une école de la prévoyance, du respect, de l'attention et de la générosité. Le cheval, comme un miroir, renvoie toujours ce qu'on lui donne. Le côtoyer, c'est apprendre le don de soi que nécessite toute activité artistique.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat

LA FORMATION THÉÂTRALE EN EUROPE : SPÉCIFICITÉS ET FINALITÉS

| ENTRETIEN | DECLAN DONNELLAN

LIBÉRER L'ACTEUR DE SES BLOCAGES

POUR DECLAN DONNELLAN, « L'ART DU THÉÂTRE EST D'ABORD L'ART DU COMÉDIEN ». QU'IL DIRIGE DES ACTEURS ANGLAIS, RUSSES OU FRANÇAIS, LE METTEUR EN SCÈNE BRITANNIQUE FAIT JAILLIR SUR SCÈNE LA SÈVE BRÛLANTE DE LA VIE... IL EXPLIQUE ICI SA VISION DE LA FORMATION.

Vous commencez votre ouvrage *L'acteur et la cible, Règles et outils pour le jeu** en décrivant l'instinct du jeu, observé chez les bébés. Le jeu peut-il s'apprendre ?

Declan Donnellan : Jouer est en effet un réflexe humain, tout comme respirer. Dès sa naissance, un individu ne cesse de jouer, parce qu'il cherche en vain sa vérité. Il ne peut découvrir son « vrai » moi que dans ses actions, il ne peut l'éprouver que dans le jeu. Peut-on apprendre à quelqu'un à respirer ? Non. Le rôle du pédagogue consiste moins à instruire l'acteur qu'à l'aider à se libérer de ce qui l'empêche d'exister. Ces blocages sont souvent visés par la peur. Notre époque vit aussi dans un état de contrôle des corps et des cerveaux effrayant. Les artistes, encore plus que d'autres, tendent à se forger une forteresse pour se protéger de la réalité. Cette muraille devient prison. La formation vise à nous libérer de nos forteresses imaginaires.

Comment dénouer ces blocages ?

D. D. : Les exercices corporels, quotidiens, sont essentiels. Il ne s'agit pas de devenir un athlète mais simplement d'« être » dans son corps, d'aiguiser la réceptivité aux stimuli externes, de déve-

lopper les sens. La formation doit aussi ouvrir et muscler l'imagination, qui, parce qu'elle interprète les sensations, permet de percevoir et de dégager une signification. C'est la possibilité de produire des images à partir de ce que nous ressentons qui nous relie au réel. La disponibilité, l'écoute, la capacité à être totalement dans l'instant, constituent des qualités essentielles à mes yeux. Je commence toujours les répétitions par de la danse et des exercices physiques. Le processus de travail sur une pièce passe par la dé-cérébralisation du texte pour en découvrir la musicalité et la sensualité. L'intellectualisation finit souvent par étouffer une œuvre. Sur le plateau, l'énergie surgit des rythmes et des impulsions générés par l'écriture et qui s'expriment par le mouvement du corps tout entier. J'essaie de libérer et de canaliser les potentialités, de les inscrire dans un jeu collectif. A la fin du processus, le texte ne constitue plus qu'un symptôme de tout ce qui se passe en dessous des mots.

Vous parlez beaucoup de la « cible », au cœur de votre méthode. Que désignez-vous ainsi ?

D. D. : Une chose très simple, réelle ou imaginaire, concrète ou abstraite, mais située hors de moi. Si

Chaque saison, les acteurs russes ou anglais sont applaudis sur nos scènes. Russie, Grande Bretagne, Allemagne : autant de cultures et d'histoires, autant de visions de la formation théâtrale, expliquées par des metteurs en scène dont on a le bonheur d'admirer le talent dans nos théâtres. Declan Donnellan, Lev Dodine, Anatoli Vassiliev, Frank Castorf : de grands metteurs en scène et de grands pédagogues, sachant à la fois libérer et canaliser le meilleur de l'acteur. Ils définissent leur expérience du théâtre ainsi que les processus de formation de l'acteur qu'ils mettent en œuvre dans leur travail.



« L'acteur ne fait rien sans objectif. Son jeu devient faux lorsqu'il est perdu dans son intériorité, dans un narcissisme mécanique. »

je vous demande ce que vous avez fait la semaine dernière, votre regard va errer quelques instants puis se fixer sur un objet ou un point précis, qui, à ce moment, sera votre cible, et vous aidera à concentrer votre énergie et à raviver votre souvenir. L'acteur ne fait rien sans objectif. Son jeu devient faux lorsqu'il est perdu dans son intériorité, dans un narcissisme mécanique. La cible l'aide à transférer vers l'extérieur ses fonctionnements internes, ses instincts, ses sentiments, ses pensées et ses désirs. La peur coupe l'acteur de la cible et le paralyse. Le pédagogue doit donc guider les jeunes et les aider à se défaire du jugement pesant sur leurs épaules, de la honte, de l'envie de plaire... Tout cela les empêche d'être eux-mêmes et bloque leur talent.

Quelle importance accordez-vous à la technique ?

D. D. : La technique apporte une base indispensable, mais elle ne remplacera jamais l'élan de vie. Elle doit avoir le bon goût de ne pas se laisser voir et de ne s'attribuer aucun mérite. Le perfectionnisme n'est que vanité. L'acteur ne peut pas s'appuyer sur des certitudes, il doit avoir foi en lui.

Voyez-vous des différences nationales dans la formation des acteurs ?

D. D. : La différence majeure relève d'un choix politique, même si persistent des distinctions, liées aux contextes culturels et à la langue, aux codes de jeu, aux références esthétiques, au statut du vrai et du faux ou encore à l'engagement physique. En Russie, les comédiens entrent dans une troupe à l'âge de 22 ans et, pour la plupart, y restent toute leur vie. Ils ne vivent pas dans la crainte de ne plus travailler, d'être rejetés. Or tout être redoute d'être cueilli, aimé puis abandonné. La stabilité d'emploi n'écarte certes pas totalement la peur, mais elle atténue le sentiment de fragilité. La permanence change radicalement les relations au sein de la troupe et avec le metteur en scène. Elle permet d'atteindre presque immédiatement une tonalité commune.

Entretien réalisé par Gwénola David

L'ACTEUR ET LA CIBLE, RÈGLES ET OUTILS POUR LE JEU, de Declan Donnellan, Éditions L'Entretemps, 2004

Qu'est-ce qui importe avant tout au chef de troupe que vous êtes ?

F. C. : Le travail de mise en scène et la direction d'acteurs sur un plateau peuvent représenter un cas spécifique de « travail libre », là précisément où se vérifie la dimension proprement politique de mon travail, une activité et un engagement joyeux. C'est une vieille idée marxiste ou bien anarchiste à laquelle je tiens aussi naturellement que fermement. La règle générale est que lorsque les conditions de création sont favorables, les créateurs ont tout loisir d'honorer dignement leur mise en scène, un bonheur qui se voit et s'éprouve à la représentation et dont le spectateur profite immédiatement à travers la réussite de cette transmission assurée par l'art de la troupe. Tout est lié dans ces conditions, à l'intérieur d'une troupe composée de partenaires multiples — acteurs, scénographes plasticiens, costumiers, musiciens, techniciens. Tous travaillent dans la création artistique pour eux-mêmes et pour l'acte théâtral.

Propos recueillis par Véronique Hotte



« Le travail de mise en scène et la direction d'acteurs sur un plateau peuvent représenter un cas spécifique de « travail libre », là précisément où se vérifie la dimension proprement politique de mon travail. »

ouverture est toujours possible entre des êtres différents et même complètement opposés.



HIPPOCAMPE
MIME CORPOREL

présente:
Bonjour M. Decroux

une pièce de Thomas Leabhart

le samedi 7 juillet à 20h
le dimanche 8 juillet à 18h

au Théâtre de L'Opprimé
78 rue du Charolais 75012
Réservations au 01.43.38.79.75

Stages de Mime Corporel
Du 2 au 13 juillet avec Thomas Leabhart
Du 16 au 20 juillet avec Luis Torreao
Inscriptions au 01.43.38.79.75

Cours réguliers de Mime Corporel toute l'année
www.hippocampe.asso.fr



| ENTRETIEN | FRANK CASTORF

TRANSMETTRE UN ART DE LA SUBVERSION

DEPUIS LA CHUTE DU MUR, FRANK CASTORF, ARTISTE REBELLE NÉ EN EX-RDA, DIRIGE LA VOLKSBÜHNE DE BERLIN SANS CESSER DE SE BATTRE CONTRE LA SOCIÉTÉ MARCHANDE. AMATEUR DE MARX, HEGEL ET DES STONES, CASTORF DEMEURE UN CHEF INDÉPENDANT DE TROUPE. POUR UN THÉÂTRE TRANSGRESSIF DES ARTS, DES CLASSES SOCIALES, DES ÂGES, DES CULTURES. ON LE VERRA AU PROCHAIN FESTIVAL D'AVIGNON AVEC UNE NOUVELLE CRÉATION, *NORDEN*, INSPIRÉE DE *NORD* DE L.-F. CÉLINE.

Quelle est votre expérience d'enseignement du théâtre en tant que metteur en scène ?

Frank Castorf : Je cherche à être le plus proche possible des artistes qui ont une capacité de résistance et de rébellion face au monde capitaliste qui s'étend partout. C'est en quelque sorte un véritable travail de deuil auquel on s'essaie quand on estime que ce qui est, aujourd'hui, ne doit pas rester en l'état mais au contraire, changer et se transformer dans l'avenir. Un théâtre comme le nôtre à l'intérieur

de ce cadre posé fait figure de communauté de solidarité, si ce n'est de cause militante. Je tiens beaucoup à cette idée de troupe devenue réalité pour des créations artistiques qui sont partagées avec des compagnons que j'ai trouvés et rassemblés, des jeunes et des aînés d'opinions variées, qu'ils soient de droite ou bien de gauche. Mais ils restent tous « humanisés » à travers ce travail de théâtre accompli ensemble sur une scène. Le travail partagé et commun peut mener à des relations très érotiques entre tous. C'est la preuve aussi qu'une

studio77

Oscar

ACADEMIE sisto

Formation de l'acteur

- Ateliers professionnels
- Préparation aux conservatoires
- Ateliers découverte
- Ateliers jeune comédien
- Stages

cinema musical

spectacle théâtre

01 48 05 52 44

77 rue de Montreuil
Paris 11^e Métro Nation

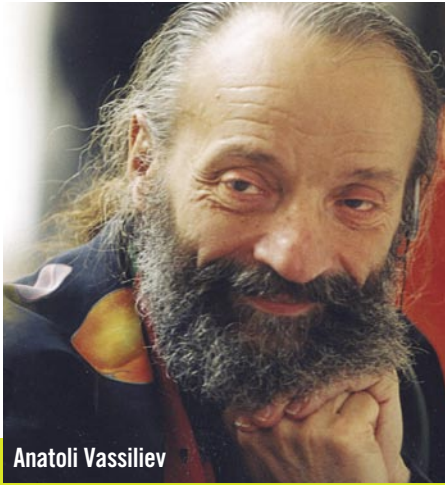
www.oscarsisto.com
www.lestudio77.com



ENTRETIEN | ANATOLI VASSILIEV

AVANCER VERS LA VRAIE LIBERTÉ CRÉATRICE

METTEUR EN SCÈNE MAJEUR DE LA SCÈNE RUSSE, RESPONSABLE PÉDAGOGIQUE DU DÉPARTEMENT DE RECHERCHE ET DE FORMATION À LA MISE EN SCÈNE DE L'ENSATT, ANATOLI VASSILIEV S'ENGAGE POUR UNE FORMATION THÉÂTRALE PERMETTANT « LA CROISSANCE ORGANIQUE ET PROGRESSIVE DE L'ÉLÈVE ».



Anatoli Vassiliev

Votre carrière internationale vous a mené dans la plupart des pays occidentaux. Quel regard portez-vous sur les spécificités de la formation théâtrale en France ?

Anatoli Vassiliev : Je me risquerais à dire qu'il y a quelques traits communs partagés par la plupart des écoles théâtrales occidentales. Celles-ci admettent généralement que le travail de l'acteur ou du metteur en scène est complètement prédéterminé par son don naturel, que l'on ne peut rien apprendre à part quelques détails superflus, que tout est subordonné au talent, que l'on ne peut que tenter de révéler et de développer ce noyau initial. Mais si tout existe déjà, la seule possibilité qui reste est d'essayer de superposer ou de rajouter quelques moyens techniques supplémentaires, quelques « trucs » spécifiques... Autrement dit, toute la formation est alors conçue comme une succession de petits stages, très diversifiés et très hétérogènes, envisagés en fonction des facultés des enseignants disponibles.

Qu'est-ce qui fait principalement défaut à ce système ?

A. V. : La cohérence intérieure du cursus, la vraie croissance organique et progressive de l'élève. Bien sûr, il existe des centres de formation théâtrale organisés différemment, mais je parle surtout ici des écoles institutionnelles, qui ne prennent généralement pas en compte le côté créatif de la formation, le processus vivant de l'apprentissage.

Dans ce paysage « occidental », la formation théâtrale française ne possède-t-elle pas de particularisme ?

A. V. : Si il y a, à mon avis, un point caractéristique à la France, c'est le fétichisme du texte. Le texte est ici la seule « bête sacrée » à laquelle on ne puisse jamais toucher, le seul centre autour duquel on continue de tourner en rond... Roland Barthes disait : « *Ecrire est un acte qui dépasse l'œuvre* ». De la même façon, je pense que jouer, en tant qu'acte vivant, dépasse n'importe quel objet artistique accompli et achevé. Si l'on commence par vénérer le texte littéraire - forcément figé en tant qu'œuvre écrite - ainsi que ce point obscur, voire mystérieux, qu'est le don naturel - lui aussi figé car inné -, on ne peut plus avancer vers la vraie liberté créatrice, on n'arrive plus à croire en cette capacité

comme différentes branches qui pousseraient à partir du tronc d'un même arbre vivant.

La pédagogie théâtrale fait-elle, de votre point de vue, partie intégrante du métier de metteur en scène ?

A. V. : Absolument. Je pense que traiter le comédien comme une marionnette servant à réaliser les visions précieuses du metteur en scène ne mène nulle part. D'un autre côté, je ne crois pas à toutes les paroles pompeuses au sujet de la « créativité partagée », de la « quête collective » menée avec les comédiens. Selon moi, le metteur en scène est plutôt un « méta créateur », c'est-à-dire quelqu'un qui sait plier et remodeler les impulsions artistiques des autres. Imaginez : créer son propre dessin, ses propres images à partir des volontés libres d'autres créateurs authentiques ; inventer

« Il y a, à mon avis, un point caractéristique à la France, c'est le fétichisme du texte. »

qu'a l'élève de se transformer radicalement pendant ses années d'études.

Quels sont les points fondamentaux que devrait prendre en compte tout cursus de formation théâtrale ?

A. V. : Pour moi, la chose indispensable est la présence du même maître pendant toutes les années de formation. Quelqu'un qui puisse guider ses élèves, les provoquer sans cesse pour les pousser vers l'état très exposé et très fragile de la création. Bien sûr, tout cela en relation avec des pratiques plus spécifiques - l'improvisation, le mouvement et la parole scéniques, l'histoire du théâtre, la danse... - qui, à l'inverse de ce qui se passe dans le système français, doivent selon moi être subordonnées à l'activité fondamentale et généraliste,

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat (traduction Natacha Isaeva)

ENTRETIEN | LEV DODINE

LE THÉÂTRE COMME RÉVÉLATION DE L'HUMAIN

LEV DODINE DU THÉÂTRE MALY DE SAINT-PETERSBOURG A TOUJOURS ASSOCIÉ SON ART DE LA MISE EN SCÈNE À SON ACTIVITÉ DE PÉDAGOGUE, TROUVANT À L'ÉCOLE DE L'ACADÉMIE THÉÂTRALE LES PARTENAIRES DE SES CRÉATIONS, ISSUES DE SES PROPRES COURS D'ACTEURS ET DE METTEURS EN SCÈNE. LE THÉÂTRE DE DODINE AVEC SA CÉLÈBRE TROUPE DU MALY PRIVILÉGIE UNE RÉFLEXION ET UNE PRATIQUE LONGUES SUR LES TEXTES CONTEMPORAINS. AUSSI LES ACTEURS SONT-ILS TOTALEMENT ENGAGÉS, POÉTIQUEMENT ET PHYSIQUEMENT, POUR UN COCKTAIL DE TRADITIONS RUSSES ET DE FIGURES MÉTAPHORIQUES UNIVERSELLES, COMME POUR LES SPECTACLES *FRÈRES ET SŒURS*, *GAUDEAMUS*, *VIE ET DESTIN...*

Que dire du théâtre comme discipline artistique enseignée ?

son essence - comme d'ailleurs n'importe quelle autre forme d'art -, que comme une tentative, et jamais comme une œuvre accomplie. L'esprit

Lev Dodine : On ne peut entendre le théâtre dans

d'agressivité du show-business exige la réalisation spectaculaire d'exploits scéniques manifestes. En échange, ce qui nous importe avant toute chose, c'est l'idée de tentative : tenter de triompher de ce matériau avec lequel nous travaillons, c'est-à-dire vaincre notre propre silence, cette incapacité naturelle à nous exprimer pour finalement maîtriser - à la fin de la journée - les lois de la gravitation.

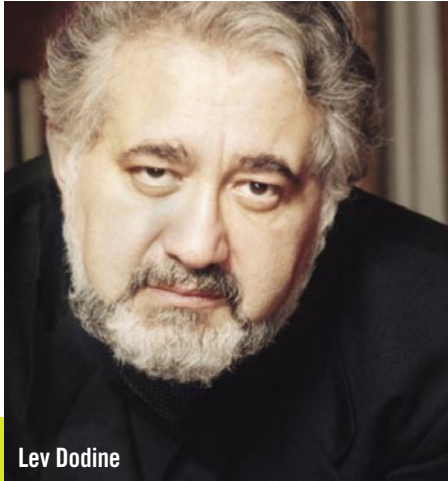
Qu'est-ce qu'il vous paraît fondamental dans la formation théâtrale des jeunes acteurs ?

L. D. : Il est regrettable que seuls les peintres et les compositeurs de musique acquièrent d'abord la maîtrise de leur art - un vrai métier. C'est seulement plus tard qu'ils transmettent leurs connaissances à leurs proches. Dans le milieu du théâtre aujourd'hui, certains faiseurs prennent à peine le temps de travailler à comprendre et à se rendre maîtres des lois fondamentales de l'œuvre scénique. On ne peut jamais évaluer quelle sera exactement la dimension exigée du talent de l'acteur pour qu'il mène à son aboutissement tel rôle particulier. Apprendre et savoir à la table puis répéter sur le plateau ne sont jamais des exercices achevés ou excessifs : on ne travaille jamais suffisamment. L'âme et le corps d'un acteur nécessitent un état, une disposition et un « training » quotidiens et continus. C'est uniquement à cette condition que l'être humain digne du nom d'« acteur » peut advenir et incarner l'existence. Indépendamment de techniques utilitaires concernant l'ingéniosité ou le talent, on se doit d'enseigner aux élèves comédiens cette aptitude à être un artiste responsable.

nous faisons du théâtre - pardonnez-moi cette expression un peu stylée -, c'est avant tout essayer et tenter de comprendre pour quelles raisons et à quelles fins nous vivons, et pour quelles raisons et à quelles fins nous mourons. Il ne peut exister d'autre intention plus noble que celles-ci. Je suis convaincu moi-même que si les gens vont au théâtre, c'est pour voir les mêmes questions posées. Malheureusement, le théâtre de nos jours n'accorde que très rarement au public la possibilité d'éprouver de grands bonheurs ou de grandes douleurs. Le bonheur et le malheur sont ensemble des aventures qui nous rendent humains, dans ce sentiment d'appartenir, ne serait-ce qu'une seconde, à l'humanité infinie. À l'intérieur même de l'expérience est la compassion.

Quelle est l'éthique qui sous-tend l'esthétique de ce théâtre ?

L. D. : Ce que nous faisons sur le plateau quand



Lev Dodine

« Le théâtre de nos jours n'accorde que très rarement au public la possibilité d'éprouver de grands bonheurs ou de grandes douleurs. »

Propos recueillis par Véronique Hotte

ENTRETIEN | ÁRPÁD SCHILLING

CELUI QUI EST PLEIN D'ÂME N'A PAS BESOIN D'AILES

FIGURE TURBULENTE DE LA JEUNE SCÈNE HONGROISE, ÁRPÁD SCHILLING, 33 ANS, A FAIT IRRUPTION DANS L'HEXAGONE VOICI SEPT ANS AVEC UN BAAL D'UNE FERVEUR SAUVAGEONNE. RADICALEMENT ENGAGÉS, SES SPECTACLES FASCINENT ET DÉROUENT, AVEC LEUR BEAUTÉ SOUILLÉE, CETTE VIOLENCE MAÎTRISÉE, CET ENGAGEMENT TOTAL DE L'ACTEUR, PHYSIQUE, ÉMOTIONNEL. QU'ILS S'EMPARENT DU RÉPERTOIRE OU DE TEXTES CONTEMPORAINS, LE METTEUR EN SCÈNE ET SA COMPAGNIE KRÉTAKOR DÉFENDENT UNE PRATIQUE DU THÉÂTRE COMME FORME DE RÉFLEXION PARTAGÉE SUR LE MONDE D'AUJOURD'HUI.

Que retenez-vous de vos cinq années d'études à l'École supérieure des Arts dramatiques et cinématographiques de Budapest ?

Árpád Schilling : Gábor Székely, un des fondateurs du Théâtre József Katona de Budapest, fut mon principal et le plus marquant de mes professeurs. Au centre de sa méthode se situe l'interprétation du texte écrit, la conclusion de l'intention de

l'écrivain par l'analyse des motivations des caractères, par l'analyse de leurs pensées prononcées. Je n'ai saisi l'importance de sa méthode qu'au bout de trois ans, lorsque je me suis confronté à la mise en scène, avec *La Mouette* de Tchekhov. Mais, contrairement à Székely qui travaille avec une construction faite, achevée, j'arrive tout doucement au sens des mots lors des répétitions continues. Par ailleurs, l'université m'a aussi aidé à nouer des

PROPOS RECUEILLIS | STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

POUR UN ENSEIGNEMENT INDIVIDUALISÉ DE LA MISE EN SCÈNE

EN PRENANT LA DIRECTION DU THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG ET DE SON ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE, EN JUILLET 2000, STÉPHANE BRAUNSCHWEIG A PORTÉ LE PROJET DE LA PREMIÈRE CLASSE DE MISE EN SCÈNE/DRAMATURGIE EN FRANCE.

« La mise en scène requiert un certain nombre de dispositions innées. Par exemple, la capacité à entraîner un groupe, à lui faire partager un projet, à effectuer le va-et-vient entre la projection dans l'acteur et la prise de distance, entre le détail et le général, ce qui revient à posséder un mélange d'esprit d'analyse et



Stéphane Braunschweig

« L'école n'est donc pas un impératif, mais elle peut permettre de gagner du temps. »

de synthèse assez particulier. Mais il y a aussi des choses qui doivent s'acquérir : comme l'aptitude à travailler avec tous les intervenants du théâtre, à mûrir un projet, à se poser les bonnes questions tout au long de la préparation d'un spectacle... Il s'agit d'une activité pour laquelle l'expérience est essentielle. Je crois ainsi que la mise en scène

prodiguer un enseignement au cas par cas, qui se confronte continuellement au plateau. Je reste très sceptique face à l'idée de cursus envisageant des classes de quinze élèves metteurs en scène à qui l'on enseigne la même chose de façon un peu théorique... »

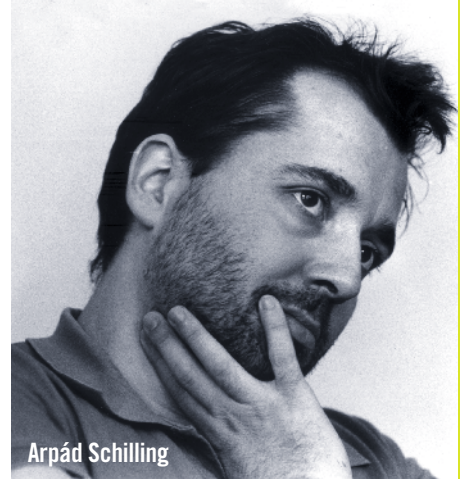
Propos recueillis par Manuel Piolat Soleymat

LA MISE EN SCÈNE : UNE EXPÉRIENCE AUTOPROCLAMÉE ?

relations personnelles. J'y ai par exemple rencontré Zsolt Nagy, qui est depuis mon ami et camarade dans mes vagabondages théâtraux.

Qu'est-ce que la formation de metteur en scène ?

A. S. : Je me considère toujours en formation... D'abord parce que je réfléchis en termes de pro-



Árpád Schilling

« Mes échecs sont mes maîtres. »

cessus, ensuite parce que j'essaie toujours de tirer des enseignements de mes expériences et surtout de mes erreurs. Mes échecs sont mes maîtres. Je m'analyse sans cesse et m'efforce de combler les lacunes, pour ne pas me répéter. Il m'arrive rarement de commettre deux fois la même erreur. Il y a assez de nouveaux écueils qui me guettent !

Comment concevez-vous la direction d'acteurs ?

A. S. : Mon objectif vise d'abord à forger une conception commune qui servira de base. Des années de compagnonnage avec les mêmes comédiens ont nourri une complexité qui aide à dégager une vision partagée. A force de travailler ensemble, nous avons moins besoin de débattre et pouvons dès lors consacrer plus de temps à la création. On ne travaille pas sur des rôles, on travaille sur nous-mêmes. Mon rôle consiste à créer un contexte de réflexion et à guider les acteurs pour qu'ils réalisent d'eux-mêmes ce qu'ils vont interpréter.

Quelques comédiens, comme Annamária Láng, n'ont pas suivi de cursus académique. Quel est le rôle du metteur en scène dans leur formation ?

A. S. : Un travail acharné compense aisément le manque d'études universitaires. Annamária est

aujourd'hui une grande actrice reconnue. Les traumatismes causés par les échecs des examens d'entrée ne cicatrisent en revanche qu'avec le temps. La maîtrise technique constitue évidemment un soubassement de jeu important, si l'on aspire à un théâtre moderne. Mais, parfois, un vrai regard nous donne à réfléchir. Celui qui est plein d'âme n'a pas besoin d'ailes. Chaque acteur possède sa personnalité qu'il faut préserver et épauler dans sa singularité. J'apprécie beaucoup ceux qui aiment réfléchir et non seulement jouer.

Vous donnez des cours dans plusieurs pays. Qu'enseignez-vous et que vous apportent ces expériences ?

A. S. : L'an passé, j'ai dispensé un cours à l'Université de Budapest, et un autre au CNSAD. Je n'ai pas enseigné, je n'ai fait qu'analyser, selon ma vision, *Hamlet* de William Shakespeare, et j'ai demandé à mes étudiants de travailler à partir de cette analyse. L'approche a pu se révéler fructueuse, grâce au désir de jouer, à l'humilité, à l'intelligence et au talent des étudiants. De telles expériences s'intègrent dans mon propre travail, car elles éveillent de nouveaux points de vue, m'incitent à des recherches, me rafraîchissent, me confrontent, m'apprennent. Sans ces deux cours, je n'aurais probablement pas créé *hamlet.w.s*.

Quel est votre perception de la formation théâtrale en France ?

A. S. : Elle forme à l'autonomie, exigeance indispensable dans le système théâtral français puisque n'existent que très peu de troupes. Après des années de vie commune intense durant les études, les comédiens doivent se débrouiller seuls, enchaîner les castings et acquérir une routine dans l'auto-gestion. En France, l'acteur est considéré comme un outil de l'intention de l'auteur et pas comme coauteur. L'enseignement satisfait à ce besoin.

Vos mises en scènes se concentrent de plus en plus sur le jeu d'acteur. Pourquoi ?

A. S. : Je m'y suis toujours concentré, seulement les acteurs sont devenus de plus en plus forts. Pourquoi ? Parce que « *Tu as beau baigner ton visage en toi-même, tu ne peux le laver qu'en autrui* », comme écrit Attila József.

Propos recueillis par Gwénoła David, traduits par Ildikó Rádi

Remerciements à Mr Mihály Rozsa de l'Institut Hongrois de Paris

DELPHINE ÉLIET
L'ÉCOLE DU JEU

APPRENDRE PAR LE CORPS

FORMATION PROFESSIONNELLE DU COMÉDIEN

MODULE DE PRÉPARATION AUX CONCOURS NATIONAUX

TRAINING POUR ACTEURS ET DANSEURS

REDONNER AU CORPS SA PLACE. REDONNER SA PLACE À L'ACTEUR.

PROGRAMME / AUDITIONS / TARIFS / FINANCEMENTS AFDAS
06.33.96.30.78 OU INFOS@ECOLEDUJEU.ORG SITE WWW.ECOLEDUJEU.ORG
77, RUE DE CHARONNE 75011 PARIS

CONTACTEZ-NOUS

CETTE ÉCOLE S'ADRESSE À CELUI/CELLE QUI DÉSIRE APPRENDRE À JOUER, À CELUI/CELLE QUI DÉSIRE ABORDER OU APPROFONDIR UNE PROBLÉMATIQUE PRÉCISE DE SON TRAVAIL DE COMÉDIEN, OU ENCORE ÉLARGIR LE CHAMP D'EXPRESSION DE SES QUALITÉS.

possibilité de financement AFDAS

vendre son spectacle

Programme détaillé sur simple demande.

AFDAS

Cifap

du 4 au 15 juin 2007
autres dates : nous consulter
70 heures sur 10 journées, soit 2 semaines
lieu de la formation : Paris - Montreuil

contact : 01 48 18 28 38 - intermittents@cifap.com - www.cifap.com

ENTRETIEN | JOSYANE HORVILLE

L'UNITÉ NOMADE DE FORMATION : UN OUTIL INDISPENSABLE

OUTIL DE CIRCULATION DES SAVOIRS ET ESPACE D'ÉCHANGES, L'UNITÉ NOMADE DE FORMATION À LA MISE EN SCÈNE A ÉTÉ CRÉÉE AU SEIN DU JTN EN 1997 PAR JOSYANE HORVILLE AVANT D'INTÉGRER LE CONSERVATOIRE EN 2001. RETOUR SUR UNE EXPÉRIENCE INÉDITE ET FRUCTUEUSE DÉFENDUE AVEC ENTHOUSIASME PAR SA FONDATRICE.

Pouvez-vous rappeler l'histoire de ce projet ?

Josyane Horville : En 1967, quand j'étais codirectrice du Théâtre de la Commune, j'ai commencé à penser à ça. J'ai vu travailler Langhoff et Manfred Karge et j'ai été très impressionnée à l'époque par leurs méthodes, leur façon de faire vite et d'éviter les obstacles lors du montage des specta-

cles. Puis le JTN, Beaubourg et l'Athénée m'ont tellement occupée que je n'avais pas le temps d'y penser vraiment. Mais à l'Athénée, j'ai vu resurgir des problèmes que j'avais déjà observés : certains metteurs en scène avaient du mal à se faire comprendre des acteurs, ne maîtrisaient pas les problèmes techniques jusqu'à ce que parfois le spectacle leur échappe un peu. Mais je n'avais



Josyane Horville

technique. Ce fut le tour de Lassalle, de Langhoff. J'ai ensuite plaidé ma cause chez Dodine. Ce fut ensuite Lupa, puis Fomenko. Il a fallu contourner des obstacles, notamment celui de la langue, mais il n'y a pas eu la moindre aventure décevante !

En 2001, l'Unité nomade est devenue une unité pédagogique au sein du Conservatoire.

J. H. : Je pensais qu'il fallait que l'Unité reste au JTN mais le Ministère ne voulait pas. J'ai été accueillie au Conservatoire par Marcel Bozonnet qui m'a beaucoup soutenue. Puis il est parti à la Comédie-Française et je me suis petit à petit

« Certains metteurs en scène avaient du mal à se faire comprendre des acteurs, ne maîtrisaient pas les problèmes techniques jusqu'à ce que parfois le spectacle leur échappe un peu. »

toujours pas une minute pour théoriser ces problèmes. Je suis alors partie de l'Athénée et revenue au JTN. C'est alors que j'ai commencé à rêver à nouveau d'une véritable formation que j'ai appelée « Institut nomade de mise en scène ».

Comment réagissaient ceux auxquels vous demandez d'accueillir les stagiaires ?

J. H. : Ça a été très difficile au début. Je me suis adressé en priorité à ceux qui étaient intéressés par la pédagogie car la pédagogie et le talent sont deux choses différentes. Nous avons mené une première expérience avec Claude Régy. Puis je me suis dit qu'il fallait proposer une formation

retrouvée devant des contraintes administratives souvent terribles, ce qui m'a forcée à partir...

Que reste-t-il aujourd'hui de cette formidable expérience ?

J. H. : Ce qui est terrible c'est que le Ministère se disperse dans ses offres de formation en ce domaine. Il est évidemment difficile de mesurer l'influence de l'Unité nomade mais je crois qu'elle a été très importante. Je continue à penser que c'est indispensable de proposer une formation de ce type, qu'il faut que ce soit une institution légère avec peu de stagiaires et une administration réduite. D'autres pistes restent à explorer, comme par exemple celle de la dramaturgie.

Propos recueillis par Catherine Robert

PROPOS RECUEILLIS | JEAN-YVES RUF

APPRENDRE DES CHOSES COMME EN LES VOLANT

JEAN-YVES RUF A PARTICIPÉ À PLUSIEURS DES STAGES DE L'INSTITUT NOMADE DE LA MISE EN SCÈNE ET DE L'UNITÉ NOMADE DE FORMATION À LA MISE EN SCÈNE ENTRE 2000 ET 2001. RETOUR SUR DES EXPÉRIENCES FONDATRICES.

« Josyane Horville s'adressait à des gens qui avait déjà éprouvé la mise en scène et avait l'expérience du plateau. Sur deux ans et en trois stages de trois semaines, j'ai été marqué à vie : par Régy, par Lupa et par un stage de formation technique au TNS. J'avais déjà fait deux mises en scène et je savais ce que je cherchais sur un plateau. Je ne cherchais pas à m'imposer mais à me confronter. Le but n'était pas de devenir l'avatar des maîtres mais d'apprendre des choses comme en les volant. Tout dépend des gens : rencontrer un maître peut briser ou permettre de trouver sa liberté. Pour moi, ça a été le moyen d'affirmer un geste plus avoué en rapport avec ma propre intuition de la mise en scène. Je crois qu'il faut une formation à la mise en scène. On ne



Jean-Yves Ruf

peut pas donner l'intuition et le talent mais on peut donner des outils, permettre des rencontres, apprendre ce que sont des contraintes techniques et permettre que les premiers travaux soient vus. Il est évident que le metteur en scène est seul et qu'il doit apprendre à être indépendant mais la connaissance de ce qui l'entoure est indispensable. Il est

« On ne peut pas donner l'intuition et le talent mais on peut donner des outils... »

évident aussi qu'entre le fantasme de devenir metteur en scène et la réalité, il y a des choses qui ne s'apprennent pas. Néanmoins, je trouve extrêmement dommage que cette expérience n'ait pas mieux perduré et n'ait pas été mieux soutenue. »

Propos recueillis par Catherine Robert

LES ÉCOLES : DE LA FORMATION À LA PROFESSIONNALISATION

Depuis le milieu des années 1990, les écoles se multiplient. Aux côtés des plus prestigieuses, dont neuf sont maintenant homologuées par l'enseignement supérieur, s'est créée une multitude d'écoles plus modestes. Même si certaines formations, tels les conservatoires municipaux parisiens, envisagent leur cursus davantage comme une initiation approfondie au métier d'acteur, les écoles ont logiquement pour vocation d'assurer la professionnalisation des élèves. Comment combiner et faciliter l'apprentissage des métiers du théâtre et l'insertion professionnelle ? Une question essentielle exigeant une préparation minutieuse et concrète. Stéphane Braunschweig, Marc Sussi, Yves Pignot, Gilles Bouillon, Ariel Garcia Valdès, Stuart Seide, Dominique Pitoiset, Pascal Parsat, Michel Dubois et Gérard Schembri précisent leurs projets pédagogiques, et le contenu de leurs enseignements.

ENTRETIEN | ARIEL GARCIA VALDÈS

PROVOCATEUR DE RÊVE ET DE MOUVEMENT

« TES ÉDUCATEURS NE SAURAIENT ÊTRE AUTRE CHOSE POUR TOI QUE TES LIBÉRATEURS », DIT NIETZSCHE À LA JEUNE ÂME. AINSI POURRAIT ÊTRE RÉSUMÉ L'ESPRIT DE LA PÉDAGOGIE DE CE PROFESSEUR ATYPIQUE QU'EST ARIEL GARCIA VALDÈS À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE DE MONTPELLIER.

Quelle a été votre formation ?

Ariel Garcia Valdès : Je n'ai jamais fait d'école et ça a été une grande chance. Je me suis construit avec les amis qui étaient autour de moi à Grenoble.



Ariel Garcia Valdès

du temps : ça a été pour nous une formidable occasion d'expression. Ce sont des moments comme ceux-là qui, l'air de rien, cristallisent des choses. Je suis d'un moment de l'Histoire où l'on s'en fichait de faire carrière : la musique, le jazz, le rock, le cinéma nous intéressaient énormément, et je suis toujours persuadé qu'il est essentiel d'aérer, de détourner le théâtre de sa fonction, de le nourrir d'autre chose. Les copains m'ont guidé, ainsi qu'un prof qui m'a obligé à aller au Conservatoire alors que, viré de l'école, je passais mes journées à lire des livres aux arbres. Ma formation, c'est ça : les amis et les arbres.

Quel genre de formateur êtes-vous ?

A. G. V. : En tant qu'acteur, j'ai tout appris tout seul. L'acteur doit visualiser ce qu'il fait et arriver à le fixer. Le problème du théâtre c'est d'apprendre à refaire. Je me suis moi-même inventé des techniques personnelles jusqu'à repérer ce qui me convenait le mieux. C'est pour cela que plutôt qu'un formateur, je suis un type qui aide, qui provoque. J'essaie de déformer et non de former, de susciter de l'énergie sans formater. Être acteur, c'est un éternel inachèvement, un éternel recommencement. Quand les élèves sortent de Montpellier après trois ans, je

La seule chose que j'ai faite, ce sont des stages jeunesse et sports : deux fois un mois dans ma vie, j'ai suivi des cours de théâtre. Et encore... Les profs, qui venaient de chez Lecoq, nous faisaient bosser en nous regardant faire la plupart

leur dis bien qu'ils ne sont pas comédiens : ils sont seulement détenteurs d'outils qu'il leur faudrait rêver.

Quelles relations entretenez-vous avec les élèves ?

Atelier professionnel pour amateurs motivés

LA PAROLE EN JEU

Dans un petit théâtre à Paris

Pascal Decolland
(Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique - Diplôme d'Etat spécialité théâtre)

www.laparole-en-jeu.com

01 43 67 37 53

A. G. V. : Montpellier est une école dont les élèves sont les patrons, ce qui les contraint à être des lanceurs d'idées toujours sur le qui-vive. Cette école est un laboratoire de dérapages, d'erreurs, une école un peu bordélique où le travail est très rigoureux mais où l'on s'amuse. On y présente et on y travaille les techniques comme ailleurs, mais j'essaie avec eux de rêver les exercices. Ce qui est intéressant dans l'exercice, c'est d'y faire surgir la poésie. Et puis, contrairement à toutes les écoles qui sont des lieux d'enfermement, les élèves peuvent sortir, revenir. Je ne crois pas que c'est en étant tout le temps dans le théâtre qu'on fait le mieux du théâtre car le théâtre, c'est du mouvement, du pillage, de l'éclair. Je ne suis pas un maître, je mets plutôt des grenades.

Propos recueillis par Catherine Robert

Stages dirigés par Guy FREIXE

conventionnés AFDAS

L'UNIVERS DE SHAKESPEARE

Le Songe d'une nuit d'été
4 au 29 juin 2007
avec Maryse Poulhet et Georges Roiron

TRANSMETTRE LE THÉÂTRE

Préparer à la direction d'ateliers de théâtre
24 sept au 19 oct 2007
avec Katell Cheviller, Jean-François Dusigne, Gatiene Engélibert, Renato Giuliani, Thérèse Lariau, Frédéric Ligier et Maryse Poulhet

Au Grand Lavoir • Paris 12^e

THÉÂTRE DU FRÈNE tél 01 43 42 18 25
DU theatre.dufrene@wanadoo.fr
FRÈNE www.theatredufrene.fr

Compagnie conventionnée par le Ministère de la Culture - DRAC Ile-de-France et par le Conseil Général du Val-de-Marne

ÊTRE ACTEUR

DOUBLE DVD - 187 MIN

Ce coffret nous entraîne dans l'intimité de quelques uns des enseignements artistiques proposés au sein du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD). Un documentaire "Le Conservatoire Corps & Âmes" et six films de complément sur les méthodes de travail, les techniques de jeu mais surtout sur les propositions artistiques, fruits de la confrontation entre deux générations d'artistes, élèves et professeurs.

offre exclusive sur internet

www.lahuit.com

LA HUIT DISTRIBUTION
distribution@lahuit.fr
218 bis rue de Charenton
75012 Paris
01 53 44 70 88

THÉÂTRE
Formation
artistique
professionnelle
C.E.C.A.C.
et D.E.C.A.C.

→ **CURSUS DE FORMATION**
de septembre à juin

- technique du comédien
- travail sur le texte
- travail sur « le clown »
- improvisation
- interprétation
- chant
- danse et rythme

→ **ENTRÉE SUR AUDITION**
(nombre d'élèves limité
par classe)

- Dates :**
17-18-19 mai 2007
9-10-11 juillet 2007
10-11-12 septembre 2007

« Il est important dans une conception pédagogique, que l'élève, à quelque niveau qu'il soit, puisse avoir des sensations pour libérer ses émotions, son imagination, ainsi que celles de ses personnages. »

Fabrice Eberhard

4, rue Bréguet • 75011 Paris
Tél : 01 55 28 84 00 • Email : lecentre@lecentredesarts.com
lecentredesarts.com



**ATELIER
VOLANT**

THÉÂTRE NATIONAL
DE TOULOUSE
MIDI-PYRÉNÉES

Un espace
de formation
qui associe
apprentissage
et pratique
professionnelle
du comédien au sein
d'un théâtre

14 MOIS RÉMUNÉRÉS
en contrat de
professionnalisation
FORMATION
stages, ateliers de recherche
et de création sous la direction
d'artistes invités
**INSERTION
PROFESSIONNELLE**
création d'un spectacle
et tournée

Public concerné
comédiens -26 ans ayant déjà reçu
une formation initiale.
Recrutement avant le 31 mai 07
sur dossier, audition
et stage probatoire.
8 comédiens par promotion.

plus d'infos
tnt-cite.com



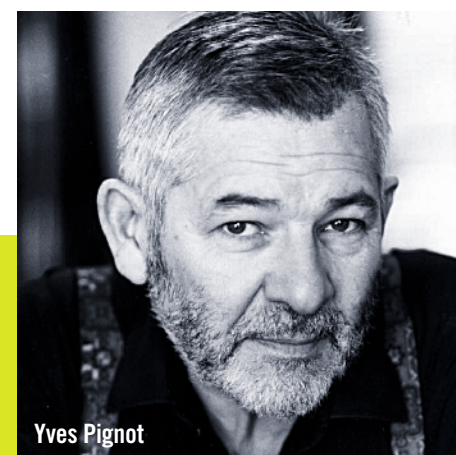
| ENTRETIEN | YVES PIGNOT

**RÉVÉLER LES POSSIBILITÉS
ARTISTIQUES DES ÉLÈVES**

INSPECTEUR DE L'ART DRAMATIQUE AUPRÈS DU BUREAU DES ENSEIGNEMENTS ARTISTIQUES DE LA VILLE DE PARIS DEPUIS 1999 (POSTE QU'IL QUITTERA EN JUIN 2007), YVES PIGNOT REVIENT SUR LA VOCATION ET LES SPÉCIFICITÉS DES CONSERVATOIRES MUNICIPAUX PARISIENS AU SEIN DU PAYSAGE NATIONAL DE LA FORMATION À L'ART DE L'ACTEUR. IL ENSEIGNE AUJOURD'HUI À L'ÉCOLE AU QG.

En tant qu'inspecteur de l'art dramatique, comment avez-vous orienté et organisé la politique pédagogique des conservatoires municipaux parisiens ?

Yves Pignot : Je me suis attaché à replacer la pédagogie théâtrale dans son temps. D'année en année, j'ai tenté de multiplier les disciplines enseignées ainsi que le nombre de professeurs. Car pour moi, les conservatoires d'art dramatique municipaux doivent offrir aux élèves la possibilité d'emprunter un maximum de voies possibles. Pour cela, il faut que l'enseignement soit en phase avec son époque. J'ai donc œuvré, d'abord, à ce que les étudiants apprennent à connaître le théâtre contemporain en les encourageant à sortir, à lire des pièces d'auteurs vivants, à eux-mêmes participer à des travaux d'écriture. Ensuite, naturellement, j'ai essayé de conforter la maîtrise des bases techniques fondamentales : l'inscription du corps et de la voix dans l'espace, l'appréhension et l'analyse des textes dramatiques...



Yves Pignot

« Les conservatoires d'art dramatique municipaux doivent offrir aux élèves la possibilité d'emprunter un maximum de voies possibles. »

L'acquisition de ces bases constitue-t-elle pour vous la vocation essentielle des conservatoires municipaux ?

Y.P. : Sans doute, même si ces bases ne sont pas aussi approfondies que dans les grandes écoles nationales qui ont pour rôle d'apprendre un métier à leurs élèves, ce qui n'est pas notre cas. Les conservatoires municipaux de Paris développent une pratique autonome de l'élève, qui finalement trouve dans nos cours ce qu'il vient y chercher. Beaucoup d'étudiants s'inscrivent avec l'idée de préparer l'entrée au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. D'autres simplement parce qu'ils ont envie de s'initier au théâtre. Je crois qu'en dehors des fondamentaux techniques, la vocation de l'enseignement dispensé par nos professeurs est de donner confiance aux élèves dans leur pouvoir de création, de leur apprendre à révéler

des possibilités artistiques qu'eux-mêmes n'envisageaient pas.

Considérez-vous la mission des conservatoires d'arrondissements comme une mission de service public ?

Y.P. : Absolument. Une mission de service public qui se caractérise par des frais de scolarité peu élevés - environ un dixième des tarifs généralement pratiqués dans les cours privés - ainsi que des classes à effectifs réduits. Ce qui permet aux différents professeurs de créer des liens personnels avec chaque élève et d'élaborer des processus de recherche individualisés. Car pour permettre aux étudiants de trouver en eux le point originel de leur développement artistique, il faut multiplier les interactions, les possibilités d'explorations, les champs d'études et d'interventions.

Entretien réalisé par
Manuel Pliat Soleymat

| ENTRETIEN | GILLES BOUILLON

**VIVRE LE THÉÂTRE
SUR LE LONG TERME :
UN LUXE ET UN ENGAGEMENT**

GILLES BOUILLON A INAUGURÉ EN 2005 À TOURS UNE EXPÉRIENCE INNOVANTE ET FÉCONDE : L'EMBAUCHE POUR DEUX ANS DE JEUNES COMÉDIENS VENUS PARFAIRE LEUR FORMATION DANS LE CADRE D'UNE PROFESSIONNALISATION ACTIVE. LE JTRC OCCUPE LES PLANCHES ET FORTIFIE LES TALENTS !

Comment et pourquoi cette réinvention de l'idée de troupe ?

Gilles Bouillon : Le Jeune Théâtre en Région Centre a un cadre juridique et professionnel : c'est officiellement une cellule d'insertion professionnelle, ce qui a permis l'inscription économique du projet et suscité l'intérêt de l'Etat et de la Région, partenaires du Centre Dramatique. L'expérience, commencée le 1^{er} septembre 2005, durera jus-

qu'en décembre 2007 et sera renouvelée en janvier 2008. Le but est de faire en sorte que les membres de ce noyau de troupe deviennent semi-permanents ou intermittents. Avec une finalité avouée de recrutement, je suis allé donner des stages et des ateliers dans plusieurs écoles. J'ai refait avec ceux que j'avais repérés un cycle de travail à Tours pour qu'ils soient conscients de l'aventure qui les attendait : à la fois une aventure artistique et l'inscrip-

| ENTRETIEN | MICHEL DUBOIS

**S'OUVRIRE À DE MULTIPLES
INTERPRÉTATIONS DANS
L'ÉCRITURE CONTEMPORAINE**

MICHEL DUBOIS, UNE DES FIGURES DE LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE, INTERVIENT DANS LE CURSUS SCOLAIRE DE L'ÉCOLE DÉPARTEMENTALE DE THÉÂTRE (EDT 91) À CORBEIL-ESSONNES COMME METTEUR EN SCÈNE DES TRAVAUX DES ÉLÈVES DE DERNIÈRE ANNÉE.

Quel a été votre propre parcours de formation ?

Michel Dubois : En ce qui me concerne, je sais tout ce que je dois à l'École du CDE de Strasbourg (aujourd'hui TNS). J'ai été élève des toutes premières années de cette école déjà exemplaire où, en parallèle avec la formation elle-même, était transmise l'éthique propre au travail de décentrali-

certaines créations du CDN et dans la composition de son groupe d'acteurs permanents.

Quelles sont les qualités que vous attendez de vos élèves ? Comment les choisissez-vous ?

M. D. : Je ne suis pas qualifié pour aborder toutes ces données car je ne suis à l'origine ni du recrutement des élèves ni du projet pédagogique à l'EDT 91. Je ne suis à Corbeil que pour mettre en place (et non en scène) le dernier atelier du groupe en phase terminale de formation. Le choix s'est porté sur un auteur contemporain aujourd'hui très remarqué, l'Anglais Howard Barker. Les 13 Objets de Barker que les élèves travaillent en ce moment avec moi permettent de montrer à leurs futurs employeurs la complexité des ouvertures d'interprétation qu'on exige des acteurs et actrices aujourd'hui dans la découverte des écritures théâtrales de ces dernières années. Avec des auteurs tels que Barker, des chemins nouveaux s'ouvrent à l'action dramaturgique, à ce que je nommerais pour simplifier une nouvelle responsabilité du théâtre dans une société en questionnements parfois contradictoires et pas toujours cohérents. Les jeunes acteurs doivent percevoir cette insécurité dont le jeu de l'acteur doit s'imprégner et en être les témoins.



Michel Dubois

« Diriger un atelier de formation c'est se mettre soi-même en apprentissage. »

sation si important dans les années 1960/1990. Ce double enseignement est aujourd'hui encore au cœur de mes travaux et réflexions sur notre art.

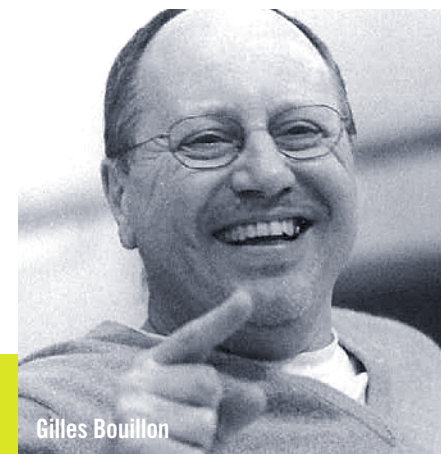
Quelle place avez-vous jusqu'alors accordée à la formation ?

M. D. : La formation destinée à des jeunes acteurs a été essentielle au Centre Dramatique National - Comédie de Caen où, entre 1982 et 1996 (ma dernière année de direction de ce théâtre), nous avons élaboré des « ateliers de recherches et de formations » qui ont eu une forte implication dans

L'expérience pédagogique a-t-elle eu de l'influence sur vos propres travaux ?

M. D. : Bien sûr. Diriger un atelier de formation c'est se mettre soi-même en apprentissage. Face à Barker je suis comme les étudiants de l'EDT, je cherche à faire « transpirer » la matière poétique et politique de l'écriture, et je peine, tâtonne et me trompe autant qu'eux. En boutade, je dirais que je suis en ce moment moi aussi en formation.

Propos recueillis par
Catherine Robert



Gilles Bouillon

« Je crois qu'une formation est incomplète tant qu'on n'a pas connu la scène tous les jours. »

des comptables, des techniciens, que le public ne vient pas comme ça, qu'il faut aller sur le terrain. Certains s'aperçoivent alors qu'ils n'aiment pas ça. Ce n'est pas avec trois ans de technique qu'on est acteur. L'essentiel est de rencontrer le public vingt-cinq soirs de suite, de partir en tournée non seulement dans les villes mais aussi en décentralisation, au contact de ceux qui n'ont pas forcément l'habitude du théâtre, de s'adapter à des salles différentes, de devenir des acteurs tous terrains : l'apprentissage se fait là. La saison dernière, les jeunes acteurs ont joué cent fois et cette année ils joueront cent fois encore : je crois qu'une formation est incomplète tant qu'on n'a pas connu la scène tous les jours.

Quels bénéfices pour les jeunes comédiens participant à cette expérience ?

G. B. : Grâce à ce premier emploi et parce qu'ils sont payés, ces jeunes comédiens découvrent qu'ils ont des droits mais aussi des devoirs, que le théâtre >>>

tion dans la vie d'un théâtre. Les élèves sortant du cocon des écoles sont souvent naïfs ou ignorants. Ils apprennent ainsi que dans un théâtre travaillent

STUDIO MULLER
FORMATION DE L'ACTEUR

Training
Cours
de théâtre
Stages
Coaching

WWW.STUDIO-MULLER.COM

Travail à la caméra, direction d'acteurs,
préparation aux écoles nationales.

Tél : 01.44.19.06.16
Port : 06.63.02.37.41
contact@studio-muller.com
sélection sur entretien

►►► est une entreprise à l'intérieur de laquelle les artistes sont des citoyens du service public : c'est important politiquement. Si la chose a si bien fonctionné à Tours, c'est aussi parce que cette maison a su les accueillir et remettre en question ses habitudes. Je suis convaincu de la valeur de ce type d'expérience mais il est évident qu'elle vient briser un certain cycle de tranquillité ! Il faut savoir pourquoi on fait ça ! Si on le fait, c'est justement qu'on accepte la remise en question et c'est là qu'on

rejoint le plan artistique, premier et fondamental. En effet, cette installation sur le long terme permet de travailler plus longtemps, de prendre le risque de se tromper, d'échapper à l'efficacité par une méditation, une réflexion et une dramaturgie actives. Le théâtre est un luxe mais il faut pouvoir créer les conditions de ce luxe, qui sont l'espace, le temps et la permanence, conditions réunies ici.

Propos recueillis par
Catherine Robert

stage conventionné AFDAS

produire et organiser un **spectacle vivant**

théâtre, danse et autres événements : pour quoi, combien, comment ?

AFDAS

du 19 novembre au 21 décembre 2007
175 heures sur 25 journées, soit 5 semaines
lieu de la formation : Paris - Montreuil

Programme détaillé sur simple demande.

Cifap

contact : 01 48 18 28 38 - intermittents@cifap.com - www.cifap.com

aia

organisme de formation agréé
Direction Jean-Paul Denizon
tél 01 43 58 73 87

-formations théâtrales à l'année
- stages intensifs

www.compagnie-aia.com
info@compagnie-aia.com

Le compagnonnage-théâtre a pour objectif l'insertion professionnelle de jeunes comédiens par leurs emplois dans des productions artistiques de compagnies de théâtre professionnelles réunies au sein du GEIQ théâtre (Groupement d'Employeurs pour l'Insertion et la Qualification), et par une formation complémentaire en alternance à tous les aspects du métier de comédien. Ce contrat de professionnalisation s'adresse à de jeunes comédiens ayant déjà une formation initiale théâtrale (prochain recrutement en 2009)

Le compagnonnage-théâtre est subventionné par le Ministère de la Culture, le Conseil Régional Rhône-Alpes, la Ville de Lyon, et est soutenu financièrement par l'AFDAS, la DDTE du Rhône et l'ANPE.



Contact Virginie BOUCHAYER/GEIQ Théâtre - 22 rue Commandant Pégout - 69008 LYON / Tél. 04 78 78 33 30 - Fax 04 78 78 07 04 - Tél. Port. 06 85 57 75 22
compagnonnage.theatre@wanadoo.fr / www.compagnonnage-theatre.com

| ENTRETIEN | GÉRARD SCHEMBRI

APPRENDRE
DANS UN PROJET COLLECTIF

LA LISTE DE SES ANCIENS ÉLÈVES RESSEMBLE AU GÉNÉRIQUE D'UNE CÉRÉMONIE DES MOLIÈRES... L'ANCIENNE FAMEUSE « RUE BLANCHE », DEVENUE ENSATT (ÉCOLE SUPÉRIEURE DES ARTS ET TECHNIQUES DU THÉÂTRE), INSTALLÉE À LYON DEPUIS 1997, DIRIGÉE PAR GÉRARD SCHEMBRI, FORME À TOUS LES MÉTIERS DU SPECTACLE : JEU D'ACTEUR, LUMIÈRES, SON, COSTUMES, SCÉNOGRAPHIE ET MÊME ADMINISTRATION. AVEC ENVIRON 175 ÉTUDIANTS CHAQUE ANNÉE, L'ENSATT SE VEUT UNE VÉRITABLE « FABRIQUE DE THÉÂTRE ».

Qu'apporte cette pluridisciplinarité à votre projet pédagogique ?

Gérard Schembri : Une dimension essentielle. Si les étudiants sont recrutés sur des concours spécifiques à chaque domaine, ils vont ensuite apprendre par une pédagogie active du projet collectif, parfaitement représentatif de la réalité professionnelle. Le théâtre est en effet fondamentalement un projet collectif qui implique plusieurs compétences et métiers.

Quels sont les axes du projet pédagogique ?

G. S. : Ils sont bâtis sur les enseignements pra-

tiques et la réalisation d'un projet théâtral, dans tous les métiers. Si l'acquisition des compétences techniques constitue un pan important de la formation, elle ne prend sens que dans une finalité artistique. L'école a pour mission de former des artistes et des cadres du spectacle. Elle se revendique « fabrique du théâtre ». Pour la scénographie, l'apprentissage passe par exemple par la conception d'un projet de décors pour une pièce : durant un semestre, l'élève travaillera avec un metteur en scène invité, qui définira ses intentions dramaturgiques, et devra élaborer une maquette, en fonction de ces orientations et en binôme avec un élève éclairagiste. La compréhension de la parole



Gérard Schembri

« Les étudiants vont apprendre par une pédagogie active du projet collectif, parfaitement représentatif de la réalité professionnelle. »

artistique, le décryptage des enjeux de l'œuvre et de la vision du metteur en scène sont capitaux dans ces métiers. A cet égard, l'Ensatt a noué des liens étroits avec l'université de Lyon, à l'instar de beaucoup d'écoles de théâtre en Europe qui sont situées dans les campus. Cette proximité permet aux élèves de développer des connaissances

culturelles, des réflexions et des outils théoriques d'analyse dramaturgique et esthétique.

L'entrée sur le marché du travail constitue souvent une étape difficile pour les jeunes diplômés. Comment facilitez-vous l'insertion professionnelle ?

G. S. : Les difficultés concernent principalement les acteurs et les scénographes, bien qu'ils trouvent facilement des emplois d'assistants ou dans des bureaux d'étude. En 2000, nous avons mis en place un important programme, avec le concours du Ministère de l'Éducation Nationale et du Conseil Régional Rhône-Alpes. Ce dispositif permet d'aider financièrement et logistiquement des projets réalisés par les étudiants durant trois ans après la fin de leur cursus, ou de participer financièrement à des productions qui les emploient. Par ailleurs, l'Ensatt organise des soirées où elle convie des directeurs de casting et des agents, notamment lors des spectacles réalisés avec des metteurs en scène invités. Toutes ces actions visent à faciliter la rencontre avec les futurs employeurs et permettent souvent aux jeunes diplômés de lancer leur carrière professionnelle.

Entretien réalisé par Gwénola David

| ENTRETIEN | PASCAL PARSAT

L'EXIGENCE HUMANISTE

PASCAL PARSAT A CRÉÉ EN 2004 O CLAIR DE LA LUNE, UNE ÉCOLE QUI OFFRE UN ENSEIGNEMENT THÉÂTRAL AUX ÉLÈVES EN SITUATION DE HANDICAP OU PAS. LE DIRECTEUR DE LA COMPAGNIE REGARD'EN FRANCE CONTINUE AINSI SON TRAVAIL DE LUTTE CONTRE LA GHETTOISATION, COMMENCÉ IL Y A QUINZE ANS.

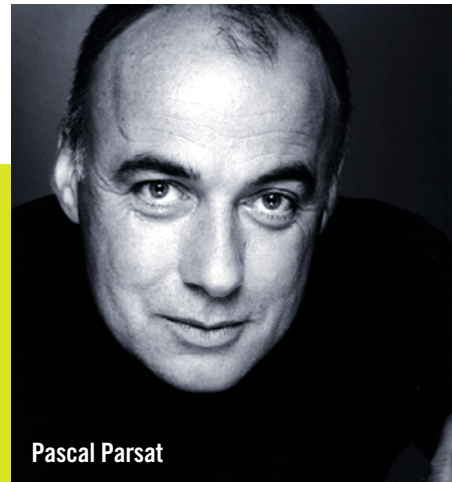
Pourquoi chez vous ce souci du handicap ?

Pascal Parsat : La compagnie Regard'en France a toujours été visionnaire et a toujours su proposer des réponses à des questions non encore posées. Notre école est une réponse à une carence sociale qui n'est pas prise en compte ou en charge par l'État. La volonté de créer notre école est partie d'un constat : en 2003, il n'y avait pas d'élèves en situation de handicap dans les écoles de théâtre. La seule offre qui leur était faite était une offre de loisir en forme de ghettoisation. J'ai voulu rompre avec ça et proposer que des élèves, handicapés ou non, apprennent ensemble les fondamentaux du théâtre en faisant des propositions élargies aux élèves pour qu'ils aient le choix de leur expression, chacun étant conduit à la fois à égalité et à son rythme. Je refuse la discrimination positive. La première chose pour un élève est d'être au pied de son mur et de ne pas s'abuser lui-même. En tant que pédago-

gog, je refuse d'appréhender la personne autrement que pour ce qu'elle est. D'ailleurs, ça fonctionne très bien et ça change le regard sur le handicap. La preuve en est que lors des présentations des travaux des élèves, les spectateurs remarquent qu'il est impossible de savoir qui est handicapé ou pas. Celui qui est sur scène est ou n'est pas comédien, c'est tout. Les quatorze professeurs avec lesquels je travaille sont des professionnels du théâtre et pas des travailleurs sociaux : c'est une école de théâtre, nous avons des élèves ; encore une fois, un point c'est tout !

Quel pédagogue êtes-vous ?

P. P. : En tant que directeur pédagogique, j'accompagne la formation, je « débrieфе ». Je refuse le frisson émotionnel gratuit et suis d'une très grande sévérité quand c'est nécessaire, quand le travail est



Pascal Parsat

« Je refuse la discrimination positive. La première chose pour un élève est d'être au pied de son mur et de ne pas s'abuser lui-même. »

incertain ou bâclé : nous ne sommes pas dans le charitable. Qui aime bien châtie bien ! Il est indispensable que les élèves entreprennent cette épreuve car être comédien est une épreuve constante. Je ne suis pas un thérapeute ! Fondamentalement, je suis un humaniste et je pense qu'une société qui exclut un seul de ses citoyens n'est pas digne. Le handicap constitue un problème extrême dans une société qui nous interpelle sur notre incapacité à être différents. « Tous nous serions transformés si nous acceptions d'être différents », disait Yourcenar. Quand on a le goût d'enseigner, qu'on se frotte comme moi au handicap depuis quinze ans et qu'on sait que le théâtre est un atout formidable, il est évident qu'on se lance dans l'aventure, plutôt que de laisser ces gens se faire abuser par des beaux parleurs ou des apprentis sorciers.

Propos recueillis par Catherine Robert

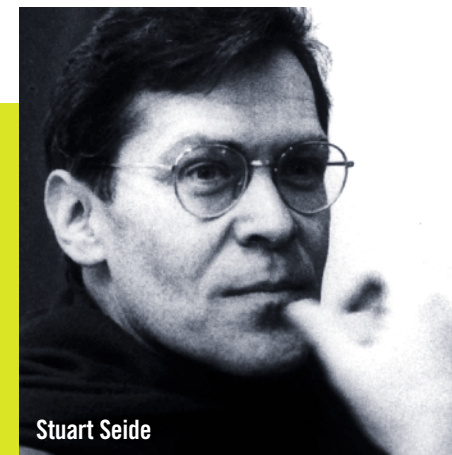
| ENTRETIEN | STUART SEIDE

LA TRANSMISSION
D'UN "SAVOIR ÉVOLUER"

EN PRENANT LA DIRECTION DU THÉÂTRE DU NORD, EN 1998, STUART SEIDE A MIS UN TERME À SES COURS AU SEIN DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE. CE PASSIONNÉ DE LA FORMATION A RETROUVÉ SON « BONHEUR PÉDAGOGIQUE » EN CRÉANT, EN ÉTROITE LIAISON AVEC SON THÉÂTRE, L'ÉCOLE PROFESSIONNELLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE (EPSAD).

Pour quelles raisons la question de la formation théâtrale se situe-t-elle au cœur de votre parcours ?

Stuart Seide : Parce que ce qui me lie à mes élèves est primordial. De nombreuses idées de mise en scène sont nées dans mes classes de théâtre.



Stuart Seide

« L'art de l'acteur, c'est faire cohabiter des éléments contradictoires, mettre en corps l'imaginaire, mobiliser toutes les ressources du comédien au service du projet d'un poète. »

Enseigner est une activité d'une richesse inouïe : on donne beaucoup, on reçoit beaucoup, on se pose sans arrêt des questions... Lorsque l'on a en face de soi des jeunes gens à qui l'on tente de transmettre quelque chose, on ne peut pas s'installer dans une routine, car on est en permanence confronté à une forme d'innocence. Donner des cours de théâtre me stimule, m'oblige à interroger mes habitudes.

Qu'est-ce qui caractérise la voie péda-

gogique dans laquelle vous inscrivez votre enseignement ?

St. S. : Je pense que dans l'art de l'acteur, il n'y a aucune méthode, aucun système possible. Chaque élève doit se former lui-même. C'est à lui de trouver, à partir de son propre matériau, la voie à emprunter. Je ne veux pas produire des clones. L'art de l'acteur, c'est faire cohabiter des éléments contradictoires, mettre en corps l'imaginaire, mobiliser toutes les ressources du comédien au service du projet d'un poète : ressources intellectuelles, politiques, sensibles, ludiques, émotives... Le professeur doit donc apprendre à l'élève à augmenter son élasticité, sa tessiture, à élargir le plus possible sa palette humaine. Le travail de comédien est un travail continu et sans limite. Il s'agit d'une mise en question jusqu'à la fin de sa vie.

Demander aux élèves de l'EPSAD de s'ouvrir à de nombreuses disciplines physiques, est-ce une façon de

les préparer à cette mise en corps de l'imaginaire ?

St. S. : Absolument. Je trouve important que les futurs comédiens développent leur corps. Car après tout, le théâtre, c'est bien sûr un texte mais aussi une incarnation, une mise en jeu de la chair. Pour autant, j'essaie toujours d'expliquer aux élèves que cela doit aller de pair avec une solide culture théâtrale et artistique, qu'ils seront meilleurs acteurs s'ils connaissent les ►►►

Le MAGASIN
Formation aux métiers de l'acteur

"On n'étudie pas sans innover"

www.lemagasin.org

144, avenue Pierre Brossolette

92240 Malakoff

Tél.: 01.49.65.49.52

►► écrits de Vitez, Artaud, Grotowski, Brecht, Stanislavski... Il faut être curieux pour devenir comédien, curieux et souple, dans tous les sens du terme. Les élèves doivent comprendre qu'on les forme bien sûr pour aujourd'hui, pour leur sortie de l'école, mais aussi pour demain, pour travailler sur des œuvres qui ne sont pas encore écrites. On ne sait pas ce que sera le théâtre de 2037. Or,

moi, je voudrais que ces jeunes qui ont 25 ans aujourd'hui puissent répondre, dans 30 ans, aux préoccupations d'un metteur en scène qui vient tout juste de naître. Pour cela, il faut transmettre un "savoir évoluer" qui permettra à ces acteurs en devenir de passer leur vie à se remettre en question.

ENTRETIEN | STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

L'IMAGINAIRE DU COMÉDIEN : « UNE INTERFACE ENTRE LE PLATEAU ET LE MONDE RÉEL »

DIRECTEUR DU THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG (TNS) ET DE SON ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE, STÉPHANE BRAUNSCHWEIG DÉFEND L'IDÉE D'UN CURSUS THÉÂTRAL PERMETTANT AUX ÉLÈVES D'ENVISAGER UNE PENSÉE GLOBALE DU THÉÂTRE.

Quelle est la spécificité de la politique pédagogique de l'école du TNS ?

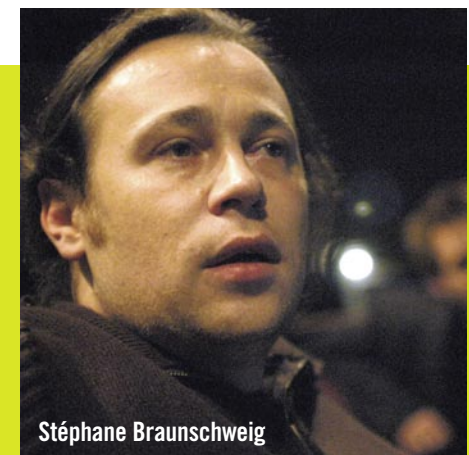
Stéphane Braunschweig : D'abord, il faut savoir que notre école est un lieu de mélange et de complémentarité qui fait se côtoyer des élèves à qui l'on apprend des disciplines différentes. Je crois que c'est là l'une des principales caractéristiques de notre enseignement. Car

En dehors des bases techniques, quelles notions est-il, selon vous, fondamental d'inculquer à vos élèves ?

S. B. : Je crois qu'il est essentiel de leur apprendre à faire fonctionner leur imaginaire par rapport aux textes qu'ils investissent. Cet imaginaire que le comédien doit déployer, nourrir et sans cesse réinterroger, est finalement comme une interface entre le plateau et le monde réel. Souvent, je dis aux acteurs qu'ils ne doivent pas s'enfermer dans le théâtre, dans ce qui peut apparaître tout d'abord comme brillant, mais qui ne renvoie à rien d'autre que l'art dramatique. Car alors, ce que l'on fait devient beaucoup trop narcissique. Or il faut, au contraire, que ce qui nous est personnel, ce qui nous concerne au plus intime, serve à ouvrir sur le monde extérieur afin de toujours laisser une place, une porte d'entrée, au public.

Quel regard portez-vous sur la multiplication des écoles de théâtre en France ?

S. B. : Je trouve important qu'il y ait des écoles supérieures de théâtre dans toutes les parties du territoire. Je me réjouis donc de la création d'écoles liées à des Centres dramatiques nationaux comme, par exemple, le Théâtre du Nord, à Lille. Au-delà de cela, en ce qui



Stéphane Braunschweig

« Souvent, je dis aux acteurs qu'ils ne doivent pas s'enfermer dans le théâtre. »

cette proximité permanente de futurs acteurs, metteurs en scène, dramaturges, régisseurs, scénographes, permet à chacun d'entre eux d'envisager le théâtre de façon globale, à travers toutes ses composantes, chose qui me paraît fondamentale. D'autre part, en tant que directeur de cette école, je défends l'idée d'un théâtre fondé sur le texte. Le texte, c'est ce qui nous réunit tous, ici. Une fois sorti de l'école, chacun se dirige où il le souhaite, mais au sein de notre cursus, les auteurs, les pièces, la dramaturgie, sont des éléments très importants.

concerne les petits cours privés, il y en a tellement de bons mais aussi de mauvais qu'il est impossible de se prononcer à leur sujet de manière générale. De toute façon, quoi qu'on puisse en dire, je crois qu'ils ont pour principale fonction de préparer aux concours des grandes écoles institutionnelles. On peut évidemment s'interroger sur les raisons qui poussent autant de jeunes gens à vouloir entrer dans des écoles d'art dramatique. Mon expérience m'a fait prendre conscience qu'il s'agissait souvent davantage, de leur part, d'un désir de jouer, de se faire plaisir, que d'un réel désir de théâtre.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat

ENTRETIEN | MARC SUSSI

LE JTN, UN DISPOSITIF D'INSERTION PROFESSIONNELLE

MARC SUSSI EST AUJOURD'HUI LE DIRECTEUR DU JEUNE THÉÂTRE NATIONAL, CRÉÉ EN 1972 À L'INITIATIVE DU DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE L'ÉPOQUE, PIERRE-AIMÉ TOUCHARD, AU MOMENT DE LA RUPTURE ENTRE LE CONSERVATOIRE ET LA COMÉDIE-FRANÇAISE QUI RECEVAIT LES LAURÉATS DU CONCOURS DE SORTIE. LES ÉVÉNEMENTS DE 68 AYANT MIS FIN À CE SYSTÈME, LE DISPOSITIF D'INSERTION DU JTN A ÉTÉ MIS EN PLACE.

Neuf écoles sont actuellement signalaires de la plate-forme de l'enseignement supérieur.

Marc Sussi : Cette plate-forme s'est mise en place parce que l'ensemble de ces écoles souhaitait qu'à la fin du cursus de formation il y ait un diplôme qui soit reconnu à l'Université. Ces écoles bénéficient ainsi d'un financement par les Régions. Aujourd'hui,



« Avec le JTN, 80 % des acteurs honorent au moins un contrat en deux ans et demi. »

le JTN s'occupe particulièrement de deux de ces neuf écoles, celle du Théâtre National de Strasbourg et celle du Conservatoire de Paris (le CNSAD).

Quelle est l'adéquation de ces jeunes acteurs avec la profession ?

M. S. : On s'est employé à mener une enquête assez poussée sur dix années. 80 % des acteurs restent dans le métier dix ans après la sortie de l'école. Des acteurs qui travaillent majoritairement dans le théâtre, ce qui contredit l'idée reçue que ces écoles ne formeraient que des chômeurs. Les sept autres écoles ont chacune mis en place un système d'insertion professionnelle, sur le modèle du JTN, comme à l'ERAC de Cannes ou à l'ENSATT de Lyon, ou sous forme d'aide à la production quand des acteurs sont engagés, pour les écoles de Saint-Étienne ou de Montpellier.

Comment fonctionne techniquement le JTN ?

M. S. : Financièrement, nous sommes aidés par l'État. L'ensemble des artistes issus des écoles du TNS et du CNSAD sont d'office au JTN pour trois

ans. Les acteurs bénéficient de rencontres avec les metteurs en scène que nous organisons, des rencontres dont ils sont systématiquement informés. Libres à eux de venir ou pas, s'ils sont disponibles aux dates de répétition et d'exploitation du spectacle. Le metteur en scène - issu plutôt de compagnies indépendantes que de la direction de CDN - est tenu de rencontrer les acteurs disponibles. Il n'y a pas de casting sur photos. Quand le metteur en scène, à l'intérieur d'un projet artistique de qualité, découvre l'acteur qu'il recherche pour la pertinence du rôle, le JTN prend en charge une partie du salaire de l'acteur. Avec le JTN, 80 % des acteurs honorent au moins un contrat en deux ans et demi.

Vous avez également mission de fédérer l'ensemble des neuf écoles signataires de la plate-forme.

M. S. : Nous organisons pour la troisième année en juin, en collaboration avec l'Odéon, des rencontres aux Ateliers Berthier. À la sortie des écoles, des bandes d'acteurs se forment, et les manifestations Berthier - avec un système de maquettes - permettent de montrer à la profession le fruit de leur travail. Un moment fort, l'occasion d'observer où ces jeunes générations sont, dans quel répertoire elles s'inscrivent, ce qui les intéresse ou pas. C'est un vivier ardent pour la visibilité des acteurs qui exigent de rester en relation avec la profession afin de se faire reconnaître.

Propos recueillis par Véronique Hotte

Les neuf écoles signataires de la plate-forme de l'enseignement supérieur

- Le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD) à Paris.
- Le Conservatoire National de Région de Bordeaux.
- L'École Supérieure d'Art Dramatique du Conservatoire de Montpellier.
- L'École de la Comédie de Saint-Étienne.
- L'École Régionale d'Acteurs de Cannes (ERAC).
- L'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon.
- L'École du Théâtre National de Bretagne.
- L'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg.
- L'École Supérieure Professionnelle d'Art Dramatique du Théâtre du Nord de Lille (ESPAD).

ENTRETIEN | DOMINIQUE PITOISSET

DÉPASSER LA RELATION CLASSIQUE ET EXCLUSIVE DU MAÎTRE À L'ÉLÈVE

CODIRECTEUR DE L'ÉCOLE SUPÉRIEURE DE THÉÂTRE BORDEAUX-AQUITAINE (ESTBA), QUI OUVRIRA SES PORTES EN SEPTEMBRE 2007, DOMINIQUE PITOISSET CROIT EN UN CURSUS DE FORMATION THÉÂTRALE PERMETTANT AUX ÉLÈVES DE VIVRE, AU CŒUR MÊME D'UN THÉÂTRE, UN VÉRITABLE COMPAGNONNAGE ARTISTIQUE ET HUMAIN.

Pourquoi avoir décidé de créer une nouvelle école d'art dramatique au sein du Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine ?

Dominique Pitoisset : Cette école est née de la volonté conjointe de Jean-Luc Portelli (ndlr : directeur du conservatoire national de région de Bordeaux, codirecteur de l'Estba) et de moi-même de créer une nouvelle école de théâtre à Bordeaux. Cela pour des raisons de répartition territoriale, afin que les élèves soient en contact de façon permanente avec la dynamique de la création. L'Estba ne sera donc pas une école fondée sur la prédominance d'une unique personnalité, d'un maître sacré et tout puissant, mais plutôt une école qui permettra à chacun d'aborder de façon évolutive de nombreuses approches différentes du théâtre. Pour moi qui suis un ancien élève de l'école du TNS, les notions de partage, de proximité, de vie commune, sont fondamentales et il est

sur 3 ans correspondant au cahier des charges défini par le Ministère.

Que souhaitez-vous placer au centre de la philosophie pédagogique de l'Estba ?

D. P. : Tout d'abord, il est très important, pour moi, d'inscrire cette école à l'intérieur d'un théâtre, dans une relation de proximité avec de multiples artistes en activité, afin que les élèves soient en contact de façon permanente avec la dynamique de la création. L'Estba ne sera donc pas une école fondée sur la prédominance d'une unique personnalité, d'un maître sacré et tout puissant, mais plutôt une école qui permettra à chacun d'aborder de façon évolutive de nombreuses approches différentes du théâtre. Pour moi qui suis un ancien élève de l'école du TNS, les notions de partage, de proximité, de vie commune, sont fondamentales et il est



Dominique Pitoisset

façon de s'inscrire dans un tissu vivant, de se positionner dans le concret et non dans une projection de soi qui tend vers une image de comédien. Un peu comme dans une académie. D'autre part, je souhaite établir des rapports entre les élèves et les professeurs qui sortent

« Il est très important, pour moi, d'inscrire cette école à l'intérieur d'un théâtre (...) afin que les élèves soient en contact de façon permanente avec la dynamique de la création. »

important qu'elles participent pleinement de notre cursus théâtral.

Pourquoi cette idée de compagnonnage vous semble-t-elle capitale ?

D. P. : Parce que l'école représente un temps privilégié durant lequel chacun peut apprendre, certes des cours et des professeurs, mais également au contact des autres élèves. C'est une

de la relation classique et exclusive du maître à l'élève. Il me semble pour cela nécessaire de multiplier les approches et les expériences pratiques, afin de permettre aux jeunes générations de se définir, d'inventer ce que peut-être nous ne faisons pas encore aujourd'hui, de tracer des voies que nous n'avons pas encore explorées.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat

Des collections pour se former au théâtre

Théâtre Aujourd'hui

Des outils pratiques proposant des documents iconographiques et sonores, des textes critiques, des commentaires de spécialistes.

Une collection originale principalement destinée aux professeurs, aux étudiants et aux amoureux du théâtre.

Formation entrer en théâtre

Des outils inédits de formation.

Des « entrées » concrètes répondant à des objectifs adaptés à la classe.

Des « trésors » de pratiques inventées entre artistes, formateurs et structures culturelles.

Où trouver ces collections dans le réseau SCÉRÉN ?

- À la Librairie de l'éducation 13 rue du Four - 75006 Paris [Métro Mabillon] T 01 46 34 54 80
- Dans les librairies des CRDP et CDDP (adresses sur www.sceren.fr/cndp_reseau)
- Sur la Cyberlibrairie www.sceren.fr/produits

Une collection de DVD vidéo

les deux voyages de Jacques Lecoq	du jeu au théâtre	lire le théâtre à haute voix	texte et représentation
Réf. 755D0139 - 29€	Réf. 440V0030 - 29€	Réf. 210DV003 - 23€	Réf. 51000A13 - 29€

Une collection d'ouvrages

L'Univers Scénique de Samuel Beckett	Dom Juan de Molière, Métamorphoses d'une Pièce	Koltès, Combats avec la Scène	Shakespeare, la Scène et ses Miroirs Hamlet, La Nuit des rois	Michel Vinaver	Théâtre et enfance, l'émergence d'un répertoire
Réf. 75500391 28,20€	Réf. 75500821 28,20€	Réf. 75501411 28,97€	Réf. 75502554 28,97€	Réf. 75503564 28,97€	Réf. 755A0158 23€

Dans la même collection...

stage conventionné AFDAS

Tatayet

ou l'art de la ventriloquie

AFDAS

du 5 au 23 novembre 2007
105 heures sur 15 journées, soit 3 semaines
lieu de la formation : Paris - Montreuil

Programme détaillé sur simple demande.

contact : 01 48 18 28 38 - intermittents@cifap.com - www.cifap.com

Cifap



Editions de l'Amandier

Dullin-Barrault
L'éducation dramatique en mouvement
Yves Lorelle
20 €
978-2-915695-79-3

Le corps, les rites et la scène
Yves Lorelle
25 €
2-907649-68-X

La Cartoucherie, une aventure théâtrale
Joël Cramesnil
25 €
2-907649-88-4

Histoires de théâtre
Sylvain Dhomme
15 €
2-915695-40-7

De la cigale à la fourmi
Marie-Ange Rauch
25 €
2-907649-48-2

Matériaux pour un théâtre de la tragédie
Claude Prin
15 €
2-915695-00-8

Édouard Bourdet ou le théâtre du défi
Roger Bordier
12 €
2-915695-89-X

Terre de scènes
Frédéric Tellier
15 €
2-915695-44-X

Théâtre coréen d'hier et d'aujourd'hui
Cathy Rapin et Im Hye-gyông
25 €
978-2-915695-91-5

Le théâtre en mouvement
Répertoire contemporain et compagnies indépendantes en France, panorama (1999-2003)
Danièle Monmarte et Jean-Pierre Guérot
15 €
2-907649-96-5

Les théâtres parisiens disparus
Philippe Chauveau
54,80 €
2-907649-30-2

10 ans d'action artistique
une décennie de combat culturel en pensées et en actes
en coédition avec la revue *Cassandra*
20 €
2-915695-54-7

Les Éditions de l'Amandier c'est aussi :

- un catalogue de théâtre français contemporain
- plus de quarante pièces de théâtre catalan et espagnol
- une nouvelle collection, *Le Voir dit*, réunissant dans une œuvre croisée la peinture et la poésie
 - la poésie contemporaine
 - le théâtre jeune public
- des ouvrages de référence sur la mémoire et le patrimoine du XX^e arrondissement de Paris
- *Les théâtres parisiens disparus*, somme unique sur la vie théâtrale du XV^e siècle aux années 60 et plus encore...

Les Éditions de l'Amandier confient toute la réalisation technique et l'impression de ses ouvrages à CL2, imprimeur pour les théâtres, spécialisé dans les domaines de l'art et de la culture.

Éditions de l'Amandier - 56 boulevard Davout, 75020 Paris - editionsdelamandier@wanadoo.fr - www.editionsamandier.fr - Tél. : 01 55 25 80 82 - Fax : 01 55 25 20 12

imp. : CL2, Paris 01 55 25 80 80

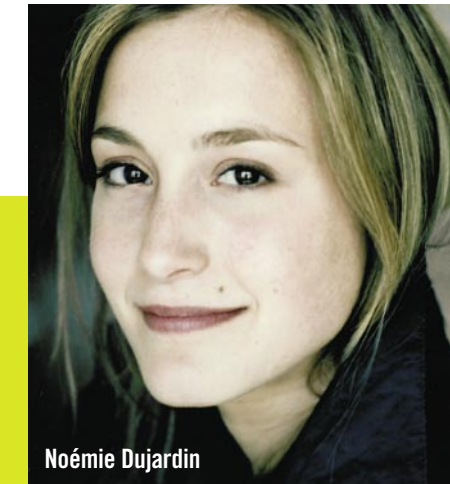
LE POINT DE VUE DE COMÉDIENS SUR LEUR FORMATION ET LEUR MÉTIER

Difficile parcours que celui de comédien... Sans parler du fait que de nombreux postulants acteurs ne parviennent pas à vivre de leur activité. Une évidence cependant. Chez tous les comédiens interrogés, la même passion, le même désir, la même curiosité, souvent la même peur face au présent de la représentation. Tous soulignent l'importance des rencontres, déterminantes dans leur vie professionnelle. Quant au travail et à la formation, ils se poursuivent tout au long de la vie, c'est à ce prix que s'acquiert une certaine dose de confiance et liberté. De jeunes comédiens et des comédiens confirmés livrent leur vision du métier et de leur formation : Noémie Dujardin, Antoine Régent, Bénédicte Cerutti, Christine Gagnieux, Roland Bertin, Anne Alvaro, Eric Elmosnino, Dominique Blanc, André Marcon, Océane Mozas.

PROPOS RECUEILLIS | NOÉMIE DUJARDIN

APPRENDRE COMME DANS UN LABORATOIRE

ANCIENNE ÉLÈVE DU CONSERVATOIRE ROYAL DE BRUXELLES, NOÉMIE DUJARDIN EST ÉGALEMENT DIPLÔMÉE (PROMOTION 2006) DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE (CNSAD), INSTITUTION AU SEIN DE LAQUELLE LA JEUNE COMÉDIENNE S'EST SENTIE COMME DANS UN LABORATOIRE.



Noémie Dujardin

« A 21 ans, après le Conservatoire de Bruxelles, je me sentais trop jeune pour commencer à travailler. Je crois que j'avais besoin de quelques années de plus pour apprendre à mieux me connaître, à tester mes envies, à m'ouvrir encore davantage au monde. M'expatrier dans une ville comme Paris,

« ...des initiés qui nous transmettent leur expérience, en essayant de nous faire éprouver ce qu'eux-mêmes avaient déjà éprouvé... »

au sein d'une institution aussi prestigieuse que le CNSAD, m'a aidé à creuser plus profondément mon chemin, à questionner mes désirs de comédienne. L'enseignement que j'y ai reçu n'était d'ailleurs pas foncièrement différent de celui du Conservatoire de Bruxelles, mais ces trois années ont été pour moi une période très importante de réflexion et de maturation, période durant laquelle j'ai pu me confronter à de nombreuses disciplines, de nombreuses techniques, un peu comme dans un laboratoire. Et j'ai eu la chance d'avoir pour professeurs des pédagogues-comédiens - Andrzej Seweryn, Dominique Valadié, Muriel Mayette -, des artistes qui nous faisaient partager leur vécu théâtral de façon très sensitive, très pragmatique, qui tentaient de nous ouvrir à leur connaissance de l'âme humaine tout en nous amenant à partir à la découverte de nos propres mystères. Je les considérais d'ailleurs plus comme des initiés que comme des maîtres; des initiés qui, en nous transmettant leur expérience, en essayant de nous faire éprouver ce qu'eux-mêmes avaient déjà éprouvé, m'ont appris à faire le lien entre mon intimité et le monde extérieur. »

Propos recueillis par Manuel Piolat Soleymat

PROPOS RECUEILLIS | ANTOINE RÉGENT

APPRENDRE LE THÉÂTRE, C'EST UNE QUÊTE INFINIE

APRÈS LE COURS FLORENT ET DIVERSES ÉCOLES PRIVÉES, ANTOINE RÉGENT EST NÉ COMME ACTEUR AUX ATELIERS GÉRARD-PHILIPPE DE SAINT-DENIS. C'EST LÀ QU'IL A APPRIS À SE FORGER UNE VISION POÉTIQUE DU THÉÂTRE.

« En arrivant à Paris, je suis passé par de nombreux cours privés au sein desquels je ne me sentais pas à ma place. Sans doute parce que pour moi, une classe de théâtre doit s'appuyer sur un groupe, sur une idée de communauté, et non sur un microcosme au sein duquel il faut se battre

« Un acteur, c'est avant tout une matière vivante, qui se forme et se déforme »



Antoine Régent

pour réussir. Ce n'est qu'aux Ateliers Gérard-Philippe que j'ai vraiment eu l'impression de naître comme comédien. Tout à coup, je faisais partie d'un groupe, on nous donnait le temps d'apprendre, on nous coupait de nos ambitions narcissiques en nous enseignant que le théâtre, c'est essentiellement un rapport poétique aux textes et au monde. Philippe Duclos et Geneviève Schwoebel m'ont amené à travailler sur les pièces plutôt que sur mon ego. Ils m'ont rendu curieux, m'ont appris à lire un texte, à commencer à me connaître moi-même. Mais je ne considère pas que la formation du comédien se limite à la période initiale durant laquelle il suit des cours. On apprend tout au long de son parcours. Vitez disait que diriger un acteur, c'est lui tendre un miroir. C'est très juste : le regard que portent sur les comédiens certains metteurs en scène peut se révéler très formateur dans la mesure où il nous renseigne sur l'acteur que l'on est, ou que l'on tend à être. Je me méfie toujours de ceux qui revendiquent un savoir-faire immuable. Un acteur, c'est avant tout une matière vivante, qui se forme et se déforme. Rien n'est jamais figé ou acquis. Apprendre le théâtre, c'est une quête infinie. »

Propos recueillis par Manuel Piolat Soleymat

STAGE INTERNATIONAL D'ÉTÉ D'ART DRAMATIQUE

2^{ÈME} SESSION

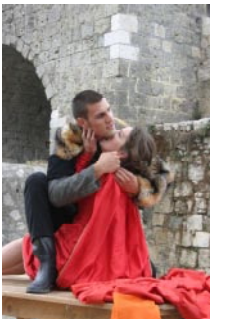
DU 17 JUILLET AU 18 AOÛT 2007 Dans le Val d'Albret (47)

Autour de l'œuvre de Shakespeare ouvert à tous comédiens professionnels et amateurs



Sous la direction de Pierre Debauche Accompagné de François Joxe, Jean-François Prévand Emmanuel Vérié, Robert Angebaud...

Ateliers de danse, danse africaine, chant, écriture, éclairage, dramaturgie...



Contact:

Martine Bertossi 05 53 47 82 09
Atrée Théâtre École d'Aquitaine
21 rue Paulin Régnier - 47000 Agen
ciepierredebauche@wanadoo.fr
www.theatredujour.fr

Stage en cours de conventionnement auprès de l'Adas pour les comédiens professionnels

Formation du comédien
Former des artistes, former des regards

Cursus pluridisciplinaire
Travail en petits groupes
Suivi individualisé
Nombreuses créations



ÉCOLE DE LA COMÉDIE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

AUDITIONS

STAGES D'ENTRÉE

LE COURS,
10 rue Duvergier 75019 Paris
Tel : 01 42 01 26 72
Email : ecolelecours@aol.com
Site : www.lecours.org



Conservatoire national de région de Paris
département art dramatique
> E S A D

L'École Supérieure d'Art Dramatique de la Ville de Paris (ESAD) est une école de formation artistique. Elle propose un cycle de trois années d'études avec un programme d'entraînement aux techniques de l'acteur et un enseignement ouvert sur tous les courants esthétiques du théâtre actuel.

concours d'entrée 2008/9

> inscription mars 2008
> esadcn@yahoo.fr
> http://esadparis.free.fr



MAIRIE DE PARIS

PROPOS RECUEILLIS | ROLAND BERTIN

LES ÉPINES ET LES ROSES

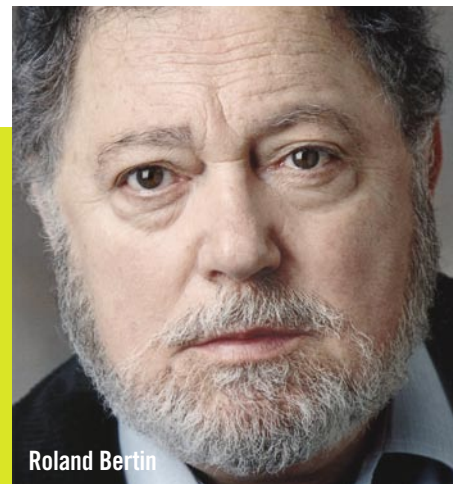
SOCIÉTAIRE HONORAIRE À LA COMÉDIE-FRANÇAISE, GRANDE FIGURE DU THÉÂTRE, HOMME DE CULTURE ET D'INTELLIGENCE, ROLAND BERTIN PORTE LA MÉMOIRE D'UN DEMI-SIÈCLE PASSÉ SUR LES PLANCHES.

Vivre pour jouer

« Être comédien, c'est non seulement interpréter mais aussi donner beaucoup de soi-même à lire. Il faut donc être riche de vécu, d'expériences, de souffrances, de douleurs, de joies. Les gens passionnés sont ceux qui portent tout ça. Le talent, c'est cette personnalité chargée d'émotion, de joie, de désir : quelque chose surgit alors qui est autant une personne qu'un personnage. Il faut avoir les yeux ouverts, les mains ouvertes et être curieux. On fait du théâtre pour échapper à son milieu, à sa condition, pour embrasser définitivement le rêve et le monde de l'enfance, pour toujours continuer à jouer, à raconter une histoire comme le font les enfants. »

Nudité et pauvreté

« Il y avait une insouciance à mon époque qu'il n'y a plus. Dormir dans une chambre de bonne, se nourrir d'un ou deux sandwiches, peu nous importait. Nous n'étions pas dans des perspectives de carrière ; peut-être parce qu'alors on pouvait vivre avec moins d'argent... Ce n'est pas que je crois qu'il faille que le théâtre soit pauvre ni que la pauvreté donne plus de talent, mais il faut qu'un



Roland Bertin

« A mon âge, je continue toujours à apprendre comment appréhender un texte, un personnage, un rôle, une écriture, la rencontre avec des camarades de jeu. »

acteur puisse être nu. Aujourd'hui, avant même de monter un projet, on demande des subventions.

Propos recueillis par Catherine Robert

Conseils à un jeune acteur

« Le premier conseil, c'est de ne pas faire de théâtre ! Il faut décourager pour jauger, ne pas faire au jeune comédien un chemin de roses mais un chemin d'épines, de rocaille. Le métier de comédien est difficile, long et continu. A mon âge, je continue toujours à apprendre comment appréhender un texte, un personnage, un rôle, une écriture, la rencontre avec des camarades de jeu : à chaque fois, il s'agit de se remettre à nu avec énergie et pudeur. J'ai encore le trac, encore la peur au ventre et j'ai fait mon quotidien de cette panique ! Pour enseigner, il faut être exigeant : l'être avec amour, certes, mais ne pas flatter. C'est à ce prix-là qu'on peut savoir si quelqu'un est fait pour ce métier où il faut apprendre à digérer les critiques, à supporter le calme plat après la grande chaleur, à vivre avec le désert autour de soi. Si après viennent les fleurs, les compliments et le champagne, c'est tant mieux, mais avant d'avoir ça, il faut se préparer au pire ! Et puis il y a la chance et les rencontres, avec des metteurs en scène et des auteurs que je n'ai pas ratés : il faut savoir donner de soi en allant à la rencontre des autres. »

ENTRETIEN | ANNE ALVARO

LE GESTE, LE SOUFFLE ET LA VÉRITÉ DU PRÉSENT

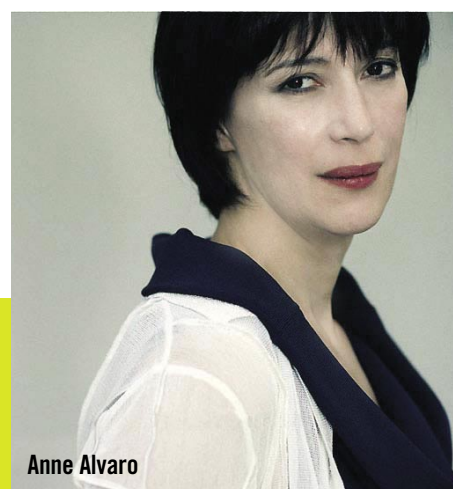
ANNE ALVARO, ACTRICE ACCOMPLIE DE THÉÂTRE ET DE CINÉMA, REVENDIQUE LA PART AUTODIDACTE DE SA FORMATION THÉÂTRALE. C'EST À LA RENCONTRE DE METTEURS EN SCÈNE EMBLÉMATIQUES QU'ELLE DOIT TOUT, À LA CONFRONTATION SUR LE PLATEAU DU TEXTE ET DU CORPS. À L'ERAC, ELLE TRAVAILLE *TROILUS ET CRESSIDA* AVEC LES ÉLÈVES.

Vous avez frayé avec les plus grands, Engel, Lavaudant, Sobel, Vincent...

Anne Alvaro : J'ai eu la chance de rencontrer assez tôt Jean Négroni qui dirigeait alors la Maison de la Culture de Créteil, et de fil en aiguille je me suis retrouvée dans *Le Regard du Sourd* de Bob Wilson. J'ai eu cette chance de recevoir des rôles importants par des metteurs en scène différents et brillants avec lesquels j'ai eu l'exigence de travailler en étroite collaboration. Je pense aussi à Denis Llorca, Anne Torrès, Gérard Watkins et d'autres...

Quelles sont les vraies valeurs de la formation théâtrale ?

A. A. : Le temps et l'attention. J'ai eu en 1988 une première expérience assez douloureuse d'enseignement lors d'un stage à l'École du Passage de Niels Arestrup. Les conditions étaient périlleuses puisque j'avais cinq classes de trente élèves par semaine, avec lesquelles je travaillais sur *Macbeth*. Je n'avais pas de référent ni de souvenir précis d'une méthode d'enseignement : il fallait que j'invente tout. Aujourd'hui, j'interviens à L'ERAC de Cannes avec David Lescot, en travaillant sur une pièce de Shakespeare qui me hante depuis longtemps,



Anne Alvaro

« Si on n'entend pas distinctement la parole du poète, celle qui porte le geste théâtral, il n'y a rien. »

Troilus et Cressida, traduite par André Markowicz. Nous avons défriché un pan de la pièce en sept semaines, lors de la première année d'une promotion de quatorze élèves. Le matériau de *Troilus et Cressida* s'est avéré une expérience collective magnifique. Nous avons poursuivi, la seconde année, avec l'échéance d'une représentation pour

ENTRETIEN | ÉRIC ELMOSONINO

TROUVER SA LIBERTÉ SUR LE PLATEAU

EFFRONTÉ GOUAILLEUR, UN BRIN ROUBLARD, SOUDARD MÉTAPHYSIQUE OU HISTRIION ÉCHEVELÉ, ÉRIC ELMOSONINO GLISSE D'UN PERSONNAGE À L'AUTRE AVEC UNE FASCINANTE AGILITÉ. DEPUIS LE CONSERVATOIRE DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, PUIS LE CNSAD, IL ENCHAÎNE LES RÔLES. UN PARCOURS BIEN REMPLI.

Que vous a apporté votre formation ?

Éric Elmosnino : Ce sont les rencontres qui, peu à peu, forment la personne, à la longue. Le Conservatoire national permet de côtoyer des metteurs en scène et des acteurs qui transmettent leur expérience, mais ce contexte reste évidemment très différent d'une expérience de travail à leurs côtés. Peut-être ma formation a-t-elle vraiment débuté

de la représentation, comme un animal, attentif à tout ce qui se passe autour pour composer avec les autres, le texte et la situation.

Travailler avec les metteurs en scène a donc été déterminant ?

É. E. : Certains rôles m'ont fait beaucoup avancer. Bernard Bloch par exemple fut le premier à me proposer un personnage violent, sombre, loin de mes emplois habituels. Je ne pensais pas pouvoir jouer ce genre de type. Cette expérience m'a révélé des possibilités d'interprétation, des aspects de ma personnalité de comédien que je ne soupçonnais pas. Durant quelques années, j'ai poursuivi cette exploration de la face obscure de l'être. Se confronter à des maîtres tels qu'André Engel ou Alain Françon donnent de l'étoffe, car ils ne laissent jamais l'acteur tranquille. L'apprentissage se fait dans l'échange. Le désir des autres est important pour se construire. Il faut savoir lui dire oui et l'attraper.

La technique est-elle importante pour vous ?

É. E. : De plus en plus. Il faut savoir bouger sur un plateau et se faire entendre - c'est le minimum ! En fait, je n'allais pas aux cours techniques au Conservatoire. Sans doute à tort. Être en bonne forme physique est la première règle pour tenir trois heures en scène. Après chacun développe ses propres trucs. Par exemple, je ne fabrique jamais exactement la même musique d'un soir à l'autre.



Éric Elmosnino

« Se sentir en confiance est peut-être le plus important pour un acteur, car que ne surcharge-t-il pas son jeu pour contrer sa peur ! »

lorsque Jean-Pierre Vincent, dont je suivais la classe, m'a incité à tenter d'autres chemins que la pente naturelle vers laquelle me poussait mon tempérament. Grâce à lui, je me suis aventuré vers des zones inconnues, j'ai osé attaquer ce qui m'effrayait, ce qui a nourri ma pseudo nature. J'ai aussi appris en vivant avec les gens de ma génération, en regardant des acteurs jouer, notamment Patrick Pineau. Voir avec quelle liberté il abordait la scène, en étant au plus près de lui-même, a débridé quelque chose en moi. En jouant avec lui, j'ai également appris à être dans le temps présent

Je traverse chaque fois le texte différemment, même si cette différence reste imperceptible au regard extérieur. Chacun affronte sa peur comme il peut, certains en cherchant la parfaite maîtrise, d'autres en laissant venir. Au fond, se sentir en confiance est peut-être le plus important pour un acteur, car que ne surcharge-t-il pas son jeu pour contrer sa peur ! Finalement, l'essentiel pour lui est de trouver sa liberté sur le plateau, de faire des choix qui vont le construire.

Entretien réalisé par Gwénola David

l'ouverture de la Maison du Comédien de Maria Casarès. Tous les élèves jouent vingt-cinq Grecs ou Troyens, avec un ou deux rôles de femmes. Nous repreneons la mise en scène, cette troisième année, pour la présenter au CDN de Montreuil, en sortie d'École, au mois de juin.

Que doivent surtout travailler les élèves ?

A. A. : Il ne faut pas prétendre leur apprendre, nous sommes que des jardiniers qui jetons des graines à la volée ; ça fleurit ou ça ne fleurit pas. Les résultats ne sont pas immédiatement tangibles. Ce qui me paraît essentiel dans l'art de l'acteur, c'est le rapport au texte dans la respiration. Si on n'entend pas distinctement la parole du poète, celle qui porte le geste théâtral, il n'y a rien. On souffre trop de l'emprise de l'ego, du sentiment, de la vérité : ce sont des données à creuser, mais pas plus que la direction de la voix, du souffle, du geste et de la danse. C'est le souffle qui fait bouger l'acteur, pas la pensée. L'auteur engage de même son corps

entier dans l'écriture : l'acteur peut retrouver corporellement le tracé d'une ligne. Dans sa *Lettre aux acteurs*, Novarina est exact. L'acteur sait mieux que personne vers quoi il se dirige. C'est un long travail que d'accepter son corps en liberté pour le mettre au service de la liberté de jouer. Le jeune acteur doit pouvoir exercer ces trois sources-là comme un leitmotiv, le geste, le souffle et la relation à sa vérité sur le plateau, sa vérité du présent. L'énorme travail, c'est de retrouver la disposition propice au « maintenant ». Selon Jovet, le phénomène de la représentation n'advient que dans la rencontre de ces trois sincérités, celle de l'auteur, de l'acteur et du public. L'acteur se sent responsable de cette disponibilité : c'est à partir du moment où il joue que tout commence. La façon dont la vie œuvre en lui dans le frottement avec les autres, d'un spectacle à l'autre, fait finalement du comédien un artiste juste.

Propos recueillis par Véronique Hotte



Pour ~~Ceux qui aiment le théâtre~~. Pour ~~amateurs~~ et ~~professionnels~~. Pour ~~les spectateurs~~ et ~~les acteurs~~. Pour ~~s'informer, former, se former~~. Pour ~~créer, re-créer~~. Pour ~~échanger, changer~~. Pour ~~rencontrer, se rencontrer~~. Pour ~~accueillir, recevoir~~. Pour ~~comprendre, entreprendre~~. Pour ~~rassembler, assembler~~. Pour ~~mutualiser, multiplier~~. Pour ~~interpeller, accompagner~~. Pour ~~réfléchir, acquiescer, infléchir~~.

CRÉATION - SENSIBILISATION - INSERTION
LES VISITEURS DU NOIR
www.lesvisiteursdunoir.com

INFORMATION - ACCESSIBILITÉ
LE FONDS THÉÂTRAL SONORE
www.lefondstheatralsonore.com

FORMATION
O CLAIR DE LA LUNE
www.oclairdelalune.com

01 42 74 17 87
www.regardenfrancecompagnie.com



| PROPOS RECUEILLIS | **BÉNÉDICTE CERUTTI**

L'ÂGE DES POSSIBLES EN QUESTION

FORMÉE À L'ÉCOLE SUPÉRIEURE D'ART DRAMATIQUE DU THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG, BÉNÉDICTE CERUTTI A TRENTE ANS. ISSUE DE LA FORMATION ÉLITAIRE FRANÇAISE, ELLE EN ANALYSE LES BIENFAITS ET LES LIMITES.

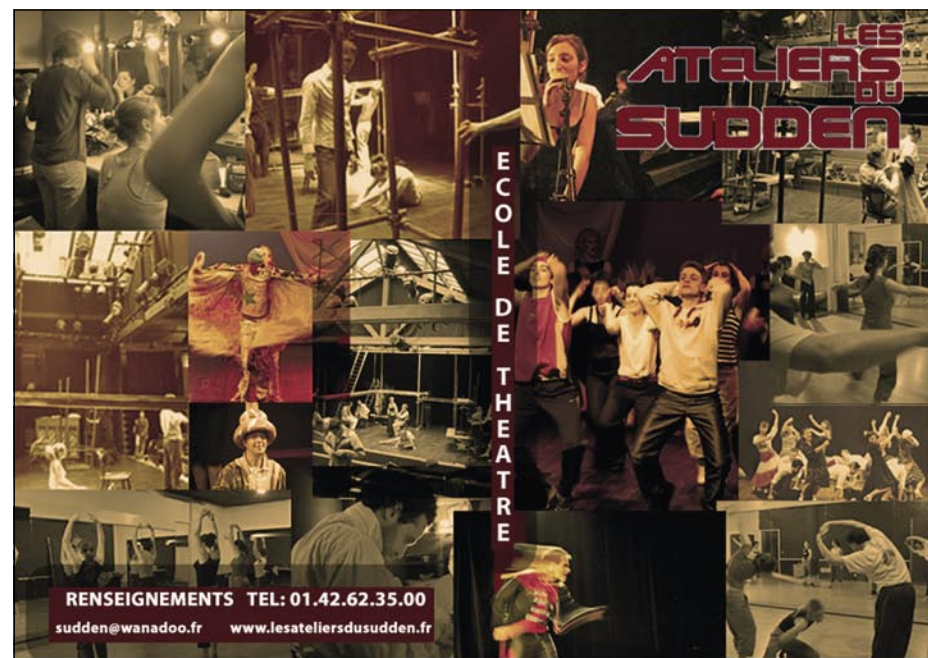
« J'ai commencé le théâtre dans un atelier en banlieue avant d'entrer au Conservatoire du 5^e arrondissement à Paris et de réussir le concours du TNS à vingt-quatre ans. C'est une école qui forme des scénographes, des dramaturges, des metteurs en scène et des régisseurs, ce qui permet de rela-

chance de travailler tout de suite, dès ma sortie d'école. Je suis entrée au JTN. Cette structure constitue une chance fabuleuse et un accompagnement très rassurant mais tout le monde ne trouve pas du boulot par le JTN. Beaucoup de jeunes comédiens naviguent de manière autonome, d'autres arrêtent, certains gagnent leur vie autrement sans perdre l'espoir de revenir au théâtre. Quant à ceux qui ne sortent pas des écoles, il leur faut déployer une énergie encore plus énorme. Le problème, c'est

« **Les écoles forment à une utopie artistique forte...** »

que la culture est aujourd'hui une peau de chagrin contaminée par des logiques marchandes très prégnantes. Les écoles forment à une utopie artistique forte mais presque anachronique parfois. Elles offrent des armes exceptionnelles pour s'inscrire dans un projet créatif mais le problème dépasse la seule formation quand il s'agit de regarder le monde, le théâtre, en France, en Europe, et ce que c'est de faire de l'art vivant aujourd'hui.

Propos recueillis par **Catherine Robert**



AUX ATELIERS DU SUDDEN
RAYMOND ACQUAVIVA
UNE ÉCOLE DANS UN THÉÂTRE

- 3 SPECTACLES JOUÉS TOUTE L'ANNÉE
- ÉCRITURE ET RÉALISATION D'UN FILM
- DES TOURNÉES FRANCE ET ÉTRANGER
- COURS DE DANSE ET DE CHANT
- PRÉSENTATION AGENTS ET CASTING
- PRÉPARATION CONCOURS NATIONAUX
- OPTION THÉÂTRE EN ANGLAIS
- COURS DE CLOWN ET DE MASQUE
- COURS DE CINÉMA

RENSEIGNEMENTS : 01.42.62.35.00
www.lesateliersdusudden.fr

| ENTRETIEN | **OCÉANE MOZAS**

ÉCOUTER, RECEVOIR, RÉAGIR

UN CHARME ACIDULÉ, UNE GRÂCE INGÉNUË, DÉLICIEUSEMENT COMI-QUE OU SAUVAGEONNE, PARFOIS GRAVE : OCÉANE MOZAS BRILLE D'UN ÉCLAT SINGULIER SUR LA SCÈNE FRANÇAISE. RÉVÉLÉE PAR JOËL JOUANNEAU, ELLE A SU AFFIRMER SA PERSONNALITÉ EN JOUANT AVEC JACQUES LASSALLE, JACQUES NICHET OU LAURENT LAFFARGUE.

Vous avez fait le CNR de Bordeaux puis l'Ensatt, avant de réussir le concours du Conservatoire national. Qu'avez-vous appris dans ces écoles ?

Océane Mozas : Les bases du jeu et la discipline : écouter, recevoir, réagir. Ma formation m'a aussi guidée jusqu'à moi-même, d'une certaine façon. J'ai découvert ma liberté. J'étais un bloc de peur et de pudeur avant. Jean-Pierre Bouvier, formidable pédagogue, m'a révélée à moi-même en m'aidant à briser ma carapace et à me trouver. Avec la technique, j'ai appris à me centrer, à me situer au bon endroit avec le personnage. J'avais tendance par exemple à chanter les phrases ou à les charger de lyrisme. Les élèves que l'on côtoie sont également très importants. Certaines classes produisent une émulation très stimulante, très enrichissante. La formation idéale, ça peut être le groupe idéal !

Vous n'avez cependant pas suivi les cours du Conservatoire national.

O. M. : En fait, j'avais passé le concours par crainte d'affronter la scène et le marché du travail. Joël Jouanneau, qui était membre du jury, m'a appelé chez moi pour me proposer des rôles. Du coup, j'ai pris une année, puis deux, puis j'ai laissé ma place, car j'avais pris mon envol.

Que ne vous a pas appris l'école ?

O. M. : A affronter le danger du plateau, l'éphémère et l'imprévu de la représentation.... Ce qu'apporte l'expérience. J'ai eu la chance de jouer dès le début avec de grands acteurs, généreux et bienveillants, qui m'ont tiré vers le haut. J'ai appris en travaillant avec eux ou parfois simplement en les regardant, comment, chaque soir, le jeu se réinvente, comment la concentration et le travail soutiennent l'interprétation. Seule la pratique permet de capitaliser cet apprentissage au jour le jour.

Que vous ont apporté les metteurs en scène dans votre apprentissage ?

O. M. : La confiance, le sentiment d'une certaine légitimité. Un acteur a besoin de se sentir aimé. C'est comme ça. Joël Jouanneau m'a d'embée



Océane Mozas

« Ma formation m'a aussi guidée jusqu'à moi-même, d'une certaine façon. J'ai découvert ma liberté. J'étais un bloc de peur et de pudeur avant. »

confié des rôles importants tout en me laissant beaucoup d'autonomie. Jacques Lassalle au contraire, avec qui j'ai travaillé juste après, dirigeait à l'intonation près, comme pour une partition musicale. Il pouvait se montrer tyrannique, faisant recommencer une entrée plus de 40 fois. Pourtant, en dépit des répétitions assez traumatisantes, on peut trouver sa liberté dans ce carcan très serré. Au fil des expériences, on capitalise et on apprend à s'adapter sans cesse à la vision du metteur en scène tout en créant son propre espace.

Entretien réalisé par **Gwénola David**

| PROPOS RECUEILLIS | **CHRISTINE GAGNIEUX**

HEUREUSEMENT QU'EXISTE LE STATUT D'INTERMITTENT !

FORMÉE AU CONSERVATOIRE DANS LA GLOIRE JOYEUSE DES ANNÉES 70 ET PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE DU 13^e ARRONDISSEMENT À PARIS, CHRISTINE GAGNIEUX ENSEIGNE COMME ELLE JOUE : AVEC FORCE ET PASSION.

La formation

J'ai commencé le théâtre à Lyon, dans le petit cours privé de Pierre Casari duquel je suis sortie pour entrer au Conservatoire de Lyon où enseignait Jean-Louis Martin-Barbaz, pédagogue magnifique. J'ai fait ensuite un an de régie à la Rue Blanche et me suis présentée au Conservatoire pour la seule raison que Vitez y était prof et que j'avais vu à Nanterre sa mise en scène de *La grande Enquête de François-Félix Kulpa*, qui m'avait enthousiasmée. Entrée dans la classe de Louis Seigner, j'ai réussi à passer dans celle de Vitez et ai suivi pendant deux ans son enseignement et celui de Debauche qui avait un atelier au

Conservatoire. J'ai ensuite très vite travaillé avec Vitez car il embauchait ses élèves. >>>

Le métier

« Je suis comédienne et intermittente du spectacle. Heureusement qu'existe ce statut ! Quand j'ai commencé, c'était un métier difficile mais on pouvait travailler. J'ai décroché un premier contrat au TNP avec Chéreau : à l'époque, après leur création, les spectacles partaient six mois en tournée. On n'était pas du tout dans la même économie qu'aujourd'hui. J'ai eu aussi la chance de faire des voix, de la radio, de la télé : on en faisait quand on en avait besoin. Jeune, je n'ai pas

| ENTRETIEN | **DOMINIQUE BLANC**

EN DEHORS DU MOULE INSTITUTIONNEL

ISSUE DU COURS FLORENT, DOMINIQUE BLANC A ÉCHOUÉ PAR TROIS FOIS AU CONCOURS D'ENTRÉE DU CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE (CNSAD). ÉCONDUITE PAR L'INSTITUTION, CETTE COMÉDIENNE SENSIBLE ET SINGULIÈRE A CÉPENDANT ÉTÉ REPÉRÉE PAR PATRICE CHÉREAU, QUI LUI FIT FAIRE SES DÉBUTS DANS PEER GYNT EN 1981.

Comment expliquez-vous votre manque de réussite au CNSAD ?

Dominique Blanc : Je crois que je sortais trop du moule. Je possédais une grande maladresse qui a été montrée du doigt. Chaque époque possède ses modes, ses tendances, le théâtre ne fait pas exception à la règle. Je ne devais pas entrer dans le cadre de ce que l'on attendait d'une jeune comédienne à l'époque. Aujourd'hui, ce serait peut-être différent. Mais finalement, j'ai envie de dire que cet échec a été la chance de ma vie, c'est ce qui m'a permis de rencontrer Chéreau. D'ailleurs, François Florent, avec qui je préparais l'entrée au conservatoire, m'a toujours dit que je serais refusée !



Dominique Blanc

« Chaque individu possède des possibilités qu'il est beaucoup plus facile de bloquer que de faire éclore. »

C'était un visionnaire. En observant quelqu'un sur un plateau de théâtre, il imaginait immédiatement ce qu'il allait devenir, ce qui lui convenait, l'endroit où il allait pouvoir se révéler. Il s'agissait d'un pro-

fesseur extrêmement attentif, très généreux. C'est vraiment dommage qu'il ait cessé d'enseigner...

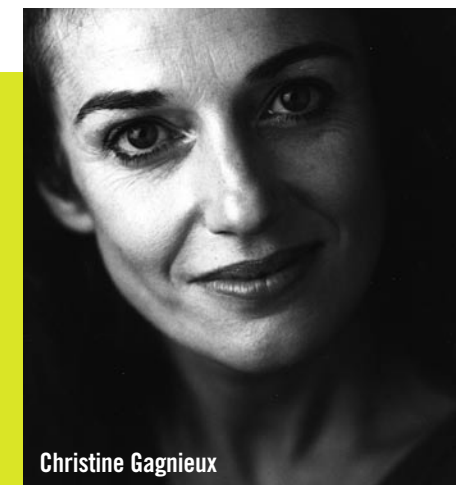
Pierre Romans a également été une rencontre importante dans votre parcours d'apprentie comédienne...

D. B. : Plus qu'importante : essentielle, fondamentale. Je l'ai connu lorsque je suis entré dans la classe libre qu'il dirigeait avec Francis Huster. C'était un être majuscule, un immense professeur. Il parvenait à fouiller au fond de chaque élève afin de l'amener à s'épanouir de façon magistrale. C'est sans doute ça, un grand pédagogue : quelqu'un doué d'un sens de l'observation hors norme qui parvient à percevoir à jour la personne qu'il a en face de lui, à la voir dans toute sa densité, sa fragilité, sa force, à envisager l'arc de tous ses atouts. Car chaque individu possède des possibilités qu'il est beaucoup plus facile de bloquer que de faire éclore. C'est en cela que la pédagogie théâtrale demande une grande humilité, une capacité à toujours s'effacer pour aller vers l'élève, le prendre en compte dans son entièreté et sa spécificité afin de lui donner confiance, de lui faire comprendre que tout est possible, de l'aider à poser les fondations sur lesquelles il pourra s'appuyer, s'élever tout au long de sa carrière.

Quelles sont, selon vous, les qualités fondamentales que nécessite l'exercice du métier d'acteur ?

D. B. : Bien sûr, une sensibilité gigantesque, une curiosité de l'autre et du monde, une volonté d'apprendre, de rencontrer les metteurs en scène, les autres comédiens, une très grande ouverture d'esprit. Toutes ses qualités, il faut savoir les développer par rapport à sa propre singularité, à sa rareté, à ce qui fait son unicité d'artiste et de comédien.

Entretien réalisé par **Manuel Pliot Soleymat**



Christine Gagnieux

« L'intellectualisme assommant n'a pas sa place au théâtre qui est avant tout un métier où le corps et la tête doivent être en parfaite symbiose. »

L'enseignement

« Ça a été une chance folle de travailler avec Vitez : il y a des choses qui vous fondent, qui constituent un ciment sans être un carcan. Vitez faisait confiance autant à la personne qu'au comédien. Je crois qu'être pédagogue, c'est essayer d'être au plus près des personnes, voir, comme lui, au-delà de l'enveloppe et donner confiance. Je n'ai pas retenu les leçons de Vitez comme une religion. Je ne tire pas d'instruction de ses écrits et je >>>>

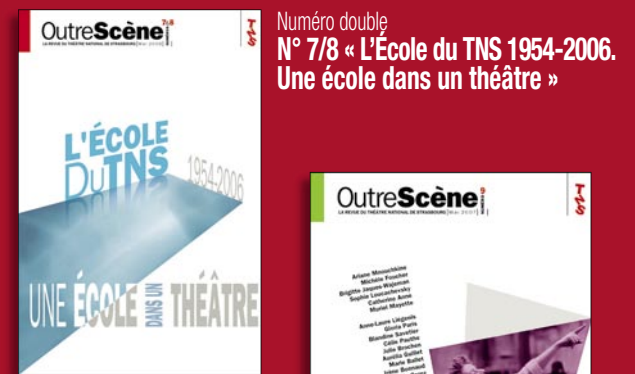
TNS

Les éditions du Théâtre National de Strasbourg

OutreScène

LA REVUE DU THÉÂTRE NATIONAL DE STRASBOURG

OutreScène veut creuser, dans la proximité du plateau, les questionnements du théâtre d'aujourd'hui tel qu'il se fait. Contre l'idée qu'on puisse défendre le théâtre en jouant les auteurs ou les acteurs contre les metteurs en scène, ou inversement, OutreScène situe sa réflexion au lieu où leurs arts se rencontrent.



Ariane Mnouchkine, Michèle Foucher, Brigitte Jaques-Wajeman, Sophie Loucachevsky, Catherine Anne, Muriel Mayette

Anne-Laure Liégeois, Gloria Paris, Blandine Savetier, Célie Pauthe, Julie Brochen, Aurélie Guillet, Marie Ballet, Irène Bonnaud, Sophie Perez, Christine Letailleur

Laurent Gutmann, Daniel Jeanneteau, Jean-Pierre Vincent, Richard Brunel, Stéphane Braunschweig, Jean-François Peyret, Jean-Michel Rabeux

François Regnault, Judith Butler

▶ Tarif à l'abonnement : 20 € pour 5 numéros
▶ Tarif à l'unité : 5 € ▶ Numéro double : 10 €

Les DVD du TNS

Créations de Stéphane Braunschweig avec la troupe



→ Sont déjà parus : *La Famille Schroffenstein/Kleist*, *Le Misanthrope/Molière*, *L'Enfant rêve/Levin*, *Brand/Ibsen*, *Vêtit ceux qui sont nus/Pirandello*.

→ À paraître à l'automne 07 : *Les Trois sœurs/Tchekhov*
Tarifs au TNS : 18€ à l'unité / À partir de 3 achetés : 15€. Liste des points de vente en France consultable sur notre site

Théâtre National de Strasbourg
École supérieure d'art dramatique
www.tns.fr

tns@tns.fr
+ 33 (0)3 88 24 88 00
TNS - BP 184/RS - F-67005 Strasbourg

►►► refuse d'enfermer mes élèves dans ce que j'ai lu, écouté ou appris des méthodes. L'intellectualisme assommant n'a pas sa place au théâtre qui est avant tout un métier où le corps et la tête doivent être en parfaite symbiose, dans un équilibre

permanent qu'on apprend autant sur un plateau que dans la vie. On enseigne toujours en incluant une éthique de son métier. ►►

Propos recueillis par Catherine Robert

| ENTRETIEN | ANDRÉ MARCON

LE THÉÂTRE : UN LIEU QUI PERMET DE DÉCHIFFRER LE MONDE

PORTEUR ÉCLAIRÉ DE LA LANGUE ET AMOUREUX DES TEXTES, ANDRÉ MARCON A FAIT SES PREMIERS PAS DE COMÉDIEN À SAINT-ETIENNE, AUPRÈS DE JEAN DASTÉ. IL ÉVOQUE L'ENSEIGNEMENT DE CE GRAND PRÉ-CURSEUR DE LA DÉCENTRALISATION ET S'INTERROGE SUR LES FACULTÉS QUI LUI SEMBLENT FONDAMENTALES POUR DEVENIR ACTEUR.

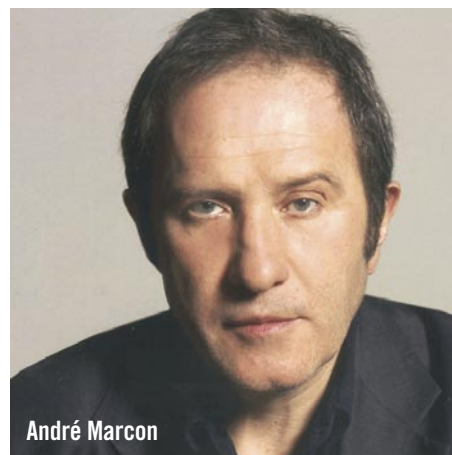
Quels souvenirs conservez-vous de vos débuts avec Jean Dasté ?

André Marcon : C'était le patron suprême, un homme très impressionnant, à la fois charmeur et tyrannique, d'une très haute exigence morale et

dans l'œuvre, à trouver dans le texte les réponses aux questions que tout acteur se pose. Dasté plaçait l'œuvre au centre de tout, il veillait toujours à mettre les textes en avant. C'est lui qui m'a ouvert à la littérature, qui m'a fait découvrir les auteurs. Et puis, il m'a aussi amené à envisager le théâtre comme un lieu d'importance pour l'homme, un lieu qui permet de déchiffrer le monde. Car finalement, les poètes posent tous la même question : qu'est-ce que tout cela veut dire ? Et ce qui pousse chacun d'entre nous vers le théâtre – auteurs, metteurs en scène, comédiens, spectateurs – c'est sans doute l'envie de répondre à cela.

Selon vous, quelles aptitudes la formation à l'art de l'acteur doit-elle veiller à approfondir ?

A. M. : Probablement la patience et la curiosité. Car pour moi, le comédien est comme un chasseur à l'affût dans une sorte de patience active qui,



« Le comédien est comme un chasseur à l'affût dans une sorte de patience active qui, après une période de recherche plus au moins longue, voit apparaître le chemin à emprunter. Une porte s'ouvre. On a frappé longtemps et elle finit enfin par s'ouvrir. Comme le pensait Diderot, un rôle c'est un problème à résoudre. Dans tout rôle, il y a un piège, quelque chose qui menace l'interprétation. Si les cours de théâtre sont censés apprendre à jouer, il faudrait

artistique. Quand j'ai vu pour la première fois l'un de ses spectacles, je me suis immédiatement dit que c'était là que je voulais être, avec tous ces comédiens qui s'évisageaient pour moi comme des demi-dieux. Ils jouaient des œuvres très importantes, sur les places publiques, devant des assemblées populaires qui, souvent, découvraient grâce à eux le théâtre. J'avais dix-neuf ans et j'ai réussi à entrer dans l'école de Dasté. Au bout d'un an, j'ai eu la chance énorme qu'il m'engage dans sa troupe.

qu'ils apprennent également à déjouer ces sortes d'embûches qui se cachent derrière les personnages. Mais la formation est évidemment une notion qui s'évisage tout au long d'un parcours d'acteur, à travers chaque collaboration, chaque œuvre, pas seulement durant les quelques années que l'on peut passer à l'intérieur d'une école. On apprend sans cesse, tous les jours. Une vie de comédien, c'est une vie de rencontres, de maturations, d'inspirations humaines et artistiques. Quand on travaille un rôle, on se nourrit de tout ce qui nous entoure, des autres arts comme du quotidien. Tout fait ventre.

Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat

A. M. : Je crois qu'il m'a avant tout appris à puiser

possibilité de financement AFDAS

masterclass jazz vocal

Construire son répertoire, travailler son interprétation

AFDAS

du 14 mai au 13 juin 2007
105 heures sur 15 journées réparties sur 5 semaines
autres dates : nous consulter

Programme détaillé sur simple demande.

lieu de la formation : Le Franc Pinot Jazz Club - Paris

contact : 01 48 18 28 38 - intermittents@cifap.com - www.cifap.com

Cifap

FORMATION POUVOIRS PUBLICS ET SOCIÉTÉ

| ENTRETIEN | ROBERT ABIRACHED

POUR UN USAGE ÉDUCATIF ET SOCIAL DU THÉÂTRE

CHERCHEUR ET CRITIQUE, PROFESSEUR ÉMÉRITE À L'UNIVERSITÉ DE PARIS X-NANTERRE, DIRECTEUR DU THÉÂTRE ET DES SPECTACLES AU MINISTÈRE DE LA CULTURE DE 1981 À 1988, ROBERT ABIRACHED A LONGUEMENT RÉFLÉCHI SUR LES RAPPORTS ENTRE LE THÉÂTRE ET L'ÉTAT ET SUR LE SENS À DONNER À CET ART.

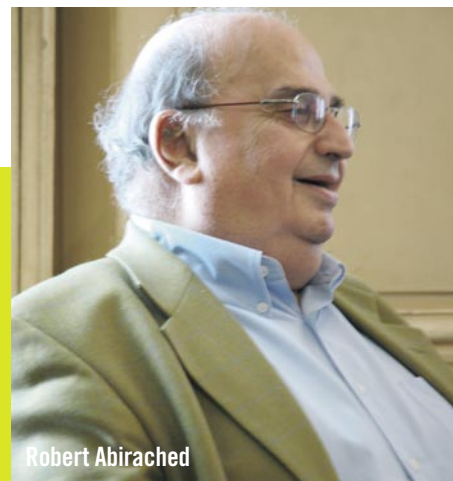
Quelle est l'histoire des rapports entre le théâtre et l'Etat quant à la formation ?

Robert Abirached : La formation des comédiens s'est longtemps faite dans des compagnies et non dans des écoles. Dans le théâtre grec, dans la commedia dell'arte, on appartenait à des familles ou à des troupes où se transmettait la tradition. Les premiers usages du théâtre comme lieu ou objet de formation et d'éducation commencent au XVII^e siècle. Les premières velléités de former les comédiens ont commencé dans le dernier tiers du XVIII^e siècle avec la création du Conservatoire national de musique et de déclamation, entièrement pris en charge et réglementé par l'Etat. La même maison délivrait l'enseignement du théâtre, alors affaire de langage, et celui de la musique. C'est seulement après la Seconde Guerre mondiale que le Conservatoire d'art dramatique a pris son indépendance par rapport au Conservatoire de musique. Le Conservatoire, en liaison avec la Comédie-Française, elle aussi organisme d'Etat, s'ajustait à la manière dominante de faire du théâtre, par exemple selon la notion d'emplois. L'Etat se reconnaissait des droits sur un théâtre maintenant le patrimoine et contribuant à la création comme à la formation.

« Si on accepte de réfléchir à la manière d'introduire la scène artistique dans la scène sociale, on peut changer la vie d'un pays. »

Mais cette manière de jouer et de concevoir le théâtre, imbibée de cette tradition, ne correspondait pas à l'esprit du nouveau théâtre populaire et du nouveau théâtre moderne, d'où l'idée de créer une école étendant le champ de la formation et s'ouvrant sur les autres métiers du théâtre : l'école de Strasbourg devint la deuxième école prise en

charge non pas directement par l'Etat mais par un organisme subventionné par l'Etat. Cependant, et toujours dans les années 50, les besoins du théâtre tel qu'il était conçu et se pratiquait n'étaient plus du tout satisfaits par l'existence de ces deux écoles. Se créèrent alors des cours privés qui vinrent fournir des intervenants à la vie théâtrale. La



Robert Abirached

France était couverte de théâtres à l'époque et ces théâtres avaient besoin de comédiens. Si on examine le désir de révolution contre le théâtre psychologique, le théâtre historique voire le théâtre parlé, là aussi il n'y avait pas d'école et là aussi c'est l'initiative privée qui apporta une réponse. Un nouveau type d'enseignement, à l'instar de celui de Lecoq, explorant toutes les possibilités

THÉÂTRALE,

De plus en plus de gens désirent exercer une profession liée au spectacle vivant. Emmanuel Wallon, professeur de sociologie, dresse un diagnostic du paysage actuel de la formation théâtrale en France. Et Robert Abirached, homme de théâtre et praticien politique, propose des pistes, dont le développement de l'éducation artistique, pour améliorer le système selon lui « fatigué ». Pour finir, coup de projecteur sur une des caractéristiques du métier, la formation continue tout au long de la vie professionnelle, assurée notamment par L'ANPE Culture Spectacle ou l'AFDAS.

de partitions étrangères au théâtre parlé, vit le jour, dans l'indifférence de l'Etat. Il faut rappeler qu'il n'y avait pas de Ministère de la Culture à l'époque. Le Ministère de la Culture a plus tard essayé de favoriser l'installation progressive d'un maillage de conservatoires en région qui représentaient une sorte de label de qualité authentifié par l'Etat : à Lille, à Montpellier, à Rennes, à Bordeaux, etc. Le paysage de la formation, dans lequel nous sommes encore, s'est enrichi en connaissant un premier moment de diversification à ce moment-là.

Pensez-vous que la création d'un diplôme de comédien puisse apurer les difficultés du métier ?

R. A. : Dans les métiers artistiques, la notion de diplôme ne peut pas apporter ce qu'on en attend. Si quelqu'un a un diplôme, il est à supposer qu'il sait bien faire un certain nombre de choses mais ça ne garantit pas le génie de l'acteur ni même le talent. On le voit très bien au cinéma où les gens ne sont pas forcément recrutés sur leurs

« Si on instituait vraiment une éducation artistique, on pourrait trouver des débouchés pour les artistes. »

diplômes. Un diplôme peut garantir des connaissances, des techniques, et éventuellement, dans un cadre donné, l'intégration à une troupe qui fait un théâtre d'un certain type. Le diplôme peut servir de repère mais je ne crois pas qu'il puisse canaliser la profession. On prend en outre le risque d'un effet pervers : qu'est-ce qui empêcherait les diplômés de se réunir en syndicat corporatiste et protectionniste pour que les cinéastes et les metteurs en scène privilégient leur emploi comme le fait la guilde des comédiens aux Etats-Unis ? Dans le système actuel, l'immense inconvénient tient au fait que des gens très malhabiles et très maladroits peuvent se glisser dans des distributions et des

l'intention de réforme ne soit pas de le réduire à toute force car ceux qui en bénéficient contribuent à l'équilibre de la société. Si on croit que l'instauration d'un diplôme peut régler ce problème, on se trompe et les conséquences artistiques seront terrifiantes.

Quelles solutions selon vous aux impasses de la formation et de l'exercice artistique ?

R. A. : Le théâtre est arrivé à un point de confusion tel que la situation ne peut qu'empirer si elle reste en l'état. Le système est fatigué. Or je crois qu'existent des issues. Si on instituait vraiment une éducation artistique, on pourrait trouver des débouchés pour les artistes. Tout dépend de là où on veut mettre l'art dans la société. Soit on choisit de le maintenir dans la rareté, soit on l'introduit dans des endroits où il est utile, comme dans les écoles, dans les quartiers, dans les prisons. Il y a toute une réflexion à mener sur la vision de la société. Si la création d'un diplôme n'a pas de sens dans une perspective artistique, elle peut en avoir un dans la perspective d'une application finalisée ou d'une implication sociale. Depuis vingt ans, plus personne ne veut faire autre chose que de l'art et il y a

plus d'étudiants inscrits en arts du spectacle qu'en lettres modernes : que vont faire tous ces gens ? Si on accepte de réfléchir à la manière d'introduire la scène artistique dans la scène sociale, on peut changer la vie d'un pays. Le théâtre peut donner une formation de base à beaucoup de gens qui ne trouvent pas leur compte seulement dans les enseignements techniques et cela peut permettre par exemple de ne pas réduire l'école à l'apprentissage d'un métier. C'est alors qu'on peut revoir autrement l'idée de formation, en revenant à cette idée ancienne d'un usage éducatif et social du théâtre.

Propos recueillis par Catherine Robert

LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE, 4 volumes sous la direction de Robert Abirached. Actes Sud-Papiers. Robert Abirached, LE THÉÂTRE ET LE PRINCE (2 volumes), L'EMBELLIE ET UN SYSTÈME FATIGUÉ. Actes Sud.

s'informer...

www.greta-artsappliques.org

... pour se former

Le GRETA des arts appliqués regroupe les grandes écoles que sont : Boulle, Duperré, Olivier de Serres. Son département spectacle propose, depuis plus de 30 ans, des formations répondant aux besoins des demandeurs d'emploi, des salariés & intermittents du spectacle, des entreprises et des collectivités.



administration - production

- **Administrateur de spectacle vivant**
Certification professionnelle de niv. II enregistrée au RNCP. Obtention accessible par 2 voies :
- le suivi de la formation globale : 734h. (dont 140h. de stage en entreprise) 9 janv. - 27 juin 08.
- la Validation des Acquis de l'Expérience : Validation sur la base de 2 dossiers et d'un entretien devant un jury. Accompagnement individualisé de la démarche. séance d'information le 1er octobre 07.



- **Assistant de production et de communication pour le spectacle vivant**
nouvelle formule en continu dès février 2008.

- **Promouvoir un projet artistique de spectacle vivant par le multimédia et le «podcast»**
210h. 5 novembre - 21 décembre 07.



costumes

- **Costumier(e)**
Certification professionnelle de niveau III enregistrée au RNCP
Formation globale ou par module(s). 805h. 4 janvier - 4 juillet 08.



- **Décor & patine de costumes**
147h. 1er juin - 29 juin 07.



- **Méthode tailleur**
308h. 3 sept. - 31 oct. 07.

- **Teinture**
105h. 3 sept. - 21 sept. 07.



- **Chapeau de spectacle**
168h. 24 sept. - 26 oct. 07.

- **Costume grotesque**
195h. 12 nov. - 21 déc. 07.

- **Coiffure de scène**
140h. 29 sept. - 24 oct. 08.



pôle spectacle du GRETA des Arts Appliqués
12-14, rue Courat
75020 Paris
tél : 01 44 93 07 80
fax : 01 44 93 08 93
greta.spectacle@free.fr



Offrez-vous de l'avance et un outil d'excellence

Administration

Outils numériques

Son

Lumière

Plateau

Décor/Accessoires

Régie

Direction technique

Prévention des risques

Avez-vous pensé à vous former ou à compléter votre formation ?

Tous les métiers techniques du spectacle vivant se rencontrent chez nous : plus de 90 formations pour les professionnels par les professionnels.

92, avenue Gallieni 93170 Bagnolet
Tél : 01 48 97 25 16 • e-mail : contact@cfpts.com
site : www.cfpts.com

ENTRETIEN | EMMANUEL WALLON

DE L'INITIATION À L'INSERTION DU COMÉDIEN

EMMANUEL WALLON, PROFESSEUR DE SOCIOLOGIE POLITIQUE À L'UNIVERSITÉ PARIS-X NANTERRE, CHERCHEUR EN POLITIQUES CULTURELLES, ANALYSE LE PAYSAGE TRÈS MORCELÉ DE LA FORMATION THÉÂTRALE EN FRANCE. IL REVIENT À L'ACTEUR EN DEVENIR DE FRAYER SON CHEMIN ENTRE LES DOMAINES PUBLIC ET PRIVÉ, LES COMMUNES ET L'ÉTAT, LES CONSERVATOIRES ET LES UNIVERSITÉS, LES ENSEIGNEMENTS INITIAUX ET LA FORMATION PROFESSIONNELLE.

Quelle est l'architecture du système ?

Emmanuel Wallon : A défaut de plan d'ensemble, on peut distinguer plusieurs strates et secteurs. Une ligne sépare d'abord les cours privés de l'enseignement public. Ce dernier paraît assez hiérarchisé, depuis les classes d'art dramatique au sein des conservatoires municipaux (contrôlés ou non) jusqu'aux établissements d'excellence tels que le CNSAD, l'école du TNS, l'ENSATT et maintenant l'ERAC, en passant par les écoles nationales de musique (ENM) et les conservatoires de région (CNR), parmi lesquels se distinguent Bordeaux et Montpellier. Toutefois ces différents niveaux ne marquent pas forcément les étapes successives d'un cursus. Ainsi les conservatoires locaux traitent de demandes variées : initiation d'amateurs, formation à finalité professionnelle, préparation aux concours des écoles supérieures. Par ailleurs quelques théâtres publics ont créé des écoles en leur sein, sous l'impulsion d'un directeur soucieux de transmission : le TNB à Rennes, le CDN de Saint-

Etienne, le Théâtre du Nord à Lille, le CDR de Tours... De leur côté, les facultés abordent l'esthétique, l'histoire ou l'économie du théâtre dans leurs départements d'arts du spectacle, mais elles offrent peu de possibilités de jeu. La césure entre théorie et pratique est un trait du modèle français. D'autres pays préfèrent les écoles implantées dans les campus ou les filières attachées à des théâtres. Beaucoup d'étudiants souhaitent à juste titre associer réflexion et action. Dans le cadre de la réforme des cycles universitaires, il faut donc établir des passerelles en favorisant la validation des acquis de l'expérience et les équivalences entre les diplômes.

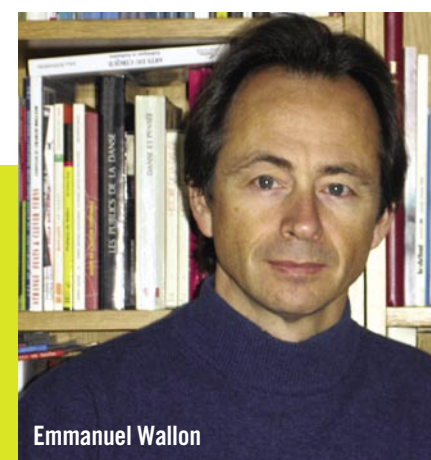
Quelles dynamiques ont abouti à cette configuration ?

E. W. : L'Etat réserve l'essentiel de ses moyens aux écoles supérieures, signataires d'une charte en 2002, laissant aux collectivités territoriales d'une part, au marché d'autre part, le soin d'accueillir les nombreux prétendants à la carrière. La loi du 13 août 2004 ne précise guère les responsabilités des départements et régions en cette matière. On attend toujours un schéma national comprenant des critères de classement des écoles.

Peut-on distinguer des caractéristiques dans les parcours ?

E. W. : Quoique le mythe de l'autodidacte perdure, la plupart des comédiens ont suivi une formation spécialisée, voire plusieurs. Ils ont en général débuté tôt dans des ateliers d'amateurs, grâce à un conservatoire municipal ou, trop rarement, dans le cadre scolaire, avant de s'engager dans une formation à visée professionnelle. Beaucoup ont suivi des cours privés dont les procédés incluent de fait une forme de sélection par l'argent, mais qui permettent parfois d'accéder ensuite à une institution publique. Certains ont mené en parallèle (ou en alternance) des études à l'université. Si les comédiens frais émoulus souhaitent vite

se faire connaître sur les plateaux et enrichir leur art au contact de praticiens aguerris, un grand nombre devra faire ses débuts en jouant avec des camarades de promotion. Ils ne cesseront pas cependant de se former tout au long de leur carrière : soit pour satisfaire aux exigences d'un



Emmanuel Wallon

« L'importance de la formation continue caractérise la profession, pour la demande aussi bien que pour l'offre puisqu'elle est souvent assurée par des compagnies agréées par l'AFDAS. »

rôle qui les pousse à suivre un cours de langue, un travail de masque ou un stage d'équitation ; soit pour surmonter une période de chômage, ou encore pour acquérir les rudiments utiles à la gestion de leur propre compagnie. L'importance de la formation continue caractérise la profession, pour la demande aussi bien que pour l'offre puisqu'elle est souvent assurée par des compagnies agréées par l'AFDAS.

Les dispositifs répondent-ils aux besoins ?

E. W. : Durant son parcours, un comédien travaillera au théâtre, au cinéma, à la télévision, à la radio, sinon dans des parcs de loisirs. Cette variété des rôles et des emplois est redoublée par une pluriactivité, car une seule personne combine parfois les tâches de comédien, dramaturge, metteur en scène, administrateur, formateur... En outre, les spectacles requièrent de plus en plus de savoirs transdisciplinaires, alliant théâtre et musique, danse, cirque et vidéo. Au regard de ces facteurs, le projet professionnel de chaque élève semble trop souvent négligé dans les cursus. Les élèves en sortent mal avertis des réalités économiques et sociales du métier, avec ses inégalités et ses accidents. Il incombe aux pouvoirs nationaux et régionaux d'encourager l'insertion mais aussi de faciliter les reconversions. Enfin le contenu des enseignements, centrés sur l'interprétation du répertoire, ne reflète pas vraiment la diversité des courants du théâtre d'aujourd'hui.

Entretien réalisé par Gwénola David

FOCUS

L'ANPE CULTURE SPECTACLE |

L'ART DE L'ACCOMPAGNEMENT...

Cheville ouvrière du secteur professionnel de la culture et du spectacle vivant, l'ANPE Culture Spectacle a pour mission d'accompagner et d'épauler les intermittents tout au long de leur carrière. Christophe Valentie et Bernard Malrieu – de l'agence ANPE Culture Spectacle de Paris –, Carole Zavadski – déléguée générale de la Commission Paritaire Nationale Emploi Formation-Spectacle Vivant (CPNEF-SV) –, reviennent sur les tendances d'un secteur porteur mais très concurrentiel, et exposent les différents dispositifs élaborés afin de compléter la formation des intermittents et de favoriser leur insertion professionnelle.



L'auditorium de l'ANPE Culture Spectacle

CHRISTOPHE VALENTIE DIRECTEUR DE L'AGENCE ANPE CULTURE SPECTACLE DE PARIS

S'IDENTIFIER DANS UN PROJET PROFESSIONNEL

A LA TÊTE DE L'AGENCE PARISIENNE DE LA RUE DE MALTE, DANS LE XI^{ÈME} ARRONDISSEMENT, CHRISTOPHE VALENTIE EST AU CŒUR DES PROBLÉMATIQUES ET DES ENJEUX LIÉS À L'EXERCICE DU MÉTIER DE COMÉDIEN.

Quel regard portez-vous sur les données économiques du secteur des métiers du spectacle vivant ?

Christophe Valentie : Il s'agit d'un secteur qui crée à la fois de l'emploi et du chômage. En valeur absolue, il y a plus de travail aujourd'hui dans ce secteur qu'il y a dix ans. Cependant, on observe que cette augmentation s'accompagne d'une augmentation encore plus grande du nombre de personnes désireuses d'exercer un métier ayant trait au spectacle vivant. Sur 20 ans, le chiffre d'affaires du secteur a doublé, le nombre de personnes inté-

grées professionnellement a triplé et le nombre d'inscrits à l'ANPE a quadruplé.

Cette augmentation explique-t-elle, selon vous, la multiplication des écoles de théâtre ?

C. V. : C'est difficile à dire. Le nombre d'établissements formant à l'art de l'acteur évolue de façon incontrôlée. Personne n'a réellement pris sur cette tendance. Bien sûr, il y a des formations reconnues par l'État, mais également de très nombreuses initiatives privées, locales, régionales... Finalement,

on ne sait pas trop combien de cours ou d'écoles existent. Pour l'instant, la branche professionnelle liée au métier de comédien ne prend pas en charge cette formation initiale au théâtre.

A quel endroit l'ANPE peut-elle intervenir dans le parcours d'un comédien intermittent ?

C. V. : Tout d'abord, je tiens à dire que l'ANPE Culture Spectacle ne juge jamais du talent individuel. Le talent est une donnée extrêmement subjective, qui n'est d'ailleurs pas forcément liée à la réussite d'une carrière. De même, notre compétence n'est pas de tester ou d'évaluer la technicité des intermittents qui s'adressent à nous. Ce que l'on tente d'estimer, c'est l'aptitude d'une personne à s'identifier dans un projet professionnel, à s'insérer dans un réseau relationnel, à connaître le secteur au sein duquel elle évolue, à entretenir sa capacité de travail...

Votre rôle est donc essentiellement un rôle d'accompagnement...

C. V. : C'est ça, notre mission est d'accompagner les comédiens et les autres intermittents du spectacle afin de développer leur employabilité. Cela sur l'ensemble de leur parcours, à différents stades de leur existence. Car les difficultés ne se rencontrent pas uniquement lorsque l'on débute. Tout au long de leur vie professionnelle, les intermittents vont avoir besoin qu'on les aide, que l'on réponde à leurs besoins au moment où ceux-ci se manifestent.



Christophe Valentie

« Ce que l'on tente d'estimer, c'est l'aptitude d'une personne à s'identifier dans un projet professionnel... »

BERNARD MALRIEU RÉFÉRENT DU PÔLE FORMATIONS-PRESTATIONS DE L'AGENCE ANPE CULTURE SPECTACLE DE PARIS

DYNAMISER LES ÉCHANGES ET LES SAVOIR FAIRE

CONFRONTÉ QUOTIDIENNEMENT AUX DIFFICULTÉS ET AUX BESOINS DES COMÉDIENS INTERMITTENTS DU SPECTACLE, BERNARD MALRIEU EXPOSE LES AIDES ET LES SOUTIENS QUE L'ANPE CULTURE SPECTACLE A ÉLABORÉ POUR SÉCURISER LEUR PARCOURS PROFESSIONNEL.

Concrètement, quels sont les différents dispositifs mis en place par l'ANPE Culture Spectacle en vue de compléter la formation initiale des comédiens et de favoriser leur insertion professionnelle ?

Bernard Malrieu : Ils sont principalement de deux natures. Tout d'abord, il y a toutes les mesures concernant la formation continue, mesures qui se traduisent par l'organisation de stages financés par les Conseils Régionaux. Contrairement aux stages conventionnés AFDAS, qui s'adressent aux personnes ayant suffisamment cotisé pour pouvoir en bénéficier, les stages que nous proposons, non seulement ne demandent aucune contrepartie contributive, mais pour la plupart sont des stages rémunérés. Pour y

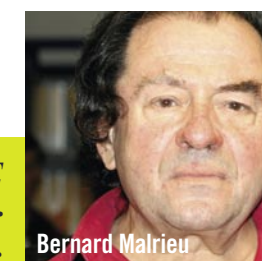
avoir accès, il faut seulement être inscrit à l'ANPE, justifier d'une formation initiale et posséder une expérience professionnelle d'au moins deux ans.

Quelle est la vocation essentielle de ces stages ?

B. M. : Ce sont des stages qui ont pour but de redonner une dynamique et un savoir-faire à tous

les comédiens professionnels, de leur insuffler un nouvel élan. Et puis, chose fondamentale, les stages de formation continue permettent aux comédiens de rencontrer d'autres comédiens, d'échanger avec eux leur expérience, de nouer des relations et donc de sortir pour un temps de l'isolement auquel ils sont souvent confrontés. A cela, s'ajoute la rencontre avec des metteurs en scène ou, de façon plus générale, avec les intervenants, les spécialistes des disciplines ou des thématiques abordées. Ces stages représentent un moyen très efficace d'élargir la palette de leurs connaissances et ainsi de faire le point sur eux, de se rendre mieux compte à quel stade de leur parcours ils se situent.

Mis à part ces stages, quelles possibilités l'ANPE offre-t-elle aux intermittents ?



Bernard Malrieu

« Le rôle (...) de l'ANPE Culture Spectacle est bien sûr d'accompagner les comédiens dans leurs envies, dans leurs talents, mais aussi de les ramener à la réalité des marchés auxquels ils appartiennent. »



CAROLE ZAVADSKI DÉLÉGUÉE GÉNÉRALE DE LA CPNEF-SV

CONTRE LA PRÉCARISATION

AVANT POUR RÔLE DE PROPOSER LES MOYENS PERMETTANT D'ASSURER LE DÉVELOPPEMENT ET LA SÉCURITÉ DE L'EMPLOI MAIS AUSSI DE PROMOUVOIR LA QUALIFICATION ET LA FORMATION PROFESSIONNELLE, LA CPNEF-SV TRAVAILLE EN ÉTROITE RELATION AVEC L'ANPE CULTURE SPECTACLE.

« La CPNEF-SV est composée de syndicats d'employeurs et de salariés du spectacle vivant. Notre Commission a conclu, en 2002, un accord de partenariat avec l'ANPE Culture Spectacle qui

visait à construire un cadre partagé d'information et d'analyse des relations emploi-formation. Cela afin de créer et de maintenir un espace de concertation, de favoriser au maximum les échanges entre les représentants professionnels et le réseau de l'ANPE. Ensemble, nous tentons ainsi de réfléchir sur les moyens de contribuer à améliorer la qualité de l'emploi dans le secteur du spectacle vivant. Notamment en essayant d'augmenter la lisibilité de l'offre de formation, en partageant nos points de vue sur les données statistiques et les questions qui en découlent, en mettant en place des dispositifs susceptibles de sécuriser les parcours des comédiens et des autres intermittents. Notre tâche nous semble d'autant plus importante que depuis

quelques années, nous constatons que le marché du travail des métiers du spectacle vivant se révèle de plus en plus limité et étroit. Il y n'y a jamais eu autant de personnes travaillant dans ce secteur, mais la durée des contrats va en se raccourcissant. Notre mission est donc d'essayer de lutter contre cette forme de précarisation. »

Pour plus d'informations : www.culture-spectacle.anpe.fr et www.cpnefsv.org


Focus réalisé par Manuel Pliat Soleymat

PHOTOGRAPHES POUR COMÉDIENS

Monique MATHEY
Photographe

PORTRAITS D'ACTEURS
(couleur et noir et blanc)

06 15 46 59 34
www.monique-mathey.book.fr



REMIVALLET
photographe pour comédiens

06 70 07 34 99

www.remivallet.com



TARIFS :
chez vous / chez moi
2 séances / 200 euros
chez moi
1 séance / 150 euros

Tout comédiens avant de se produire à besoin de répétitions. Aussi j'ai pensé qu'il était juste d'en faire autant pour avoir de bonnes photos. Voilà pourquoi j'aime à faire une première séance chez vous si c'est possible, car c'est dans la première heure que ce crée la rencontre. Là nous prenons le temps de discuter, d'échanger et de chercher votre vrai désir de comédien(ne). C'est un moment où vous pouvez lâcher prise, trouver une liberté. Et dès le lendemain dans mon espace, nous regardons les images de la veille. En général vous amenez pour cette deuxième fois, très chargé et très à l'aise, plus affirmé. Elle permet d'élargir la palette de couleurs qui existe chez chacun de vous. Il en ressort par conséquent des images vivantes, vraies : un accord entre les personnalités et les photos finales.

PHOTOGRAPHE
comédiens 06 60 10 14 38
m.quetin@free.fr www.marianne-quetin.com

Marianne Quetin



BOOK PRO
POUR CASTING
Mannequin Comédien


Réalisez votre book avec un Photographe de mode et son équipe:
Maquilleuse et Styliste
(la styliste fournit des tenues)

Eric : 06-82-67-76-19
Jugez vous-même :
www.cassinistudio.com



Gagne ton pressbook !
sur freebook.fr

free-book.fr



FORMATION THÉÂTRALE, POUVOIRS PUBLICS ET SOCIÉTÉ

ENTRETIEN | JEAN-YVES BOITARD DIRECTEUR DU DÉPARTEMENT INTERMITTENTS DU SPECTACLE DE L'AFDAS ÉLARGIR LA PALETTE DES COMPÉTENCES DES INTERMITTENTS

FONDS D'ASSURANCE FORMATION DES SECTEURS DE LA CULTURE, DE LA COMMUNICATION ET DES LOISIRS, L'AFDAS EST AGRÉÉ PAR L'ÉTAT POUR COLLECTER LES FONDS RELATIFS À LA FORMATION CONTINUE ET RÉPONDRE AUX DEMANDES DE STAGES. JEAN-YVES BOITARD REVIENT SUR LES ENJEUX ET LES LIMITES DE L'ENSEIGNEMENT PROFESSIONNEL DESTINÉ AUX COMÉDIENS INTERMITTENTS.

En quoi, selon vous, les comédiens forment-ils un public spécifique vis-à-vis de la formation continue ?

Jean-Yves Boitard : Contrairement aux autres salariés qui expriment leur demande de formation continue à leur employeur, donc durant une période d'activité, les comédiens, comme tous les autres intermittents du spectacle, s'adressent directement à nos services. Et ils le font entre deux contrats, alors qu'ils sont à la recherche de nouveaux rôles, de nouveaux engagements. Ainsi, afin de les aider au mieux à constituer leur demande de financement, il nous faut identifier leurs besoins en termes de formation de façon extrêmement précise. Pour cela, nous essayons toujours de nouer avec eux un contact concret et pragmatique, un contact le plus personnalisé possible.

Généralement, de quelle nature sont les besoins des comédiens qui prennent rendez-vous avec vos conseillers ?

J.-Y. B. : Il y a différents cas de figure. Certains viennent nous voir avec une demande très précise, un point technique sur lequel ils souhaitent travailler. Et puis parfois, malgré une formation initiale de grande qualité, l'intermittent qui se trouve en face de nous éprouve de grosses difficultés à trouver du travail. Dans ce cas-là, il arrive qu'il s'adresse à nos services davantage pour rencontrer les metteurs en scène qui animent les stages, que pour acquérir les notions sur lesquelles on lui propose de travailler. Or, l'idée n'est évidemment pas de transformer les stages gérés par l'AFDAS en castings, mais de travailler sur les lacunes des stagiaires, d'élargir la palette de leurs compétences. Il faut être très clair, les budgets de la formation professionnelle n'ont aucunement vocation à entrer dans une quelconque démarche de préproduction.

Quelles sont, pour vous, les limites de cette formation continue ?

J.-Y. B. : Je crois qu'il ne faut pas que la formation professionnelle soit une béquille pour des comédiens en difficulté, mais un outil susceptible de les accompagner tout au long de leur parcours. Ceux qui imagi-



« Il ne faut pas que la formation professionnelle soit une béquille pour des comédiens en difficulté... »

ment que nos stages peuvent pallier tous les obstacles qu'ils rencontrent au quotidien se leurrent. La formation professionnelle ne doit pas être une forme de thérapie. Les intermittents du spectacle sont des personnes qui ont choisi une voie de l'insécurité, une voie qui pousse à se remettre perpétuellement en question. Je suis pleinement conscient que de cela n'est pas facile à gérer. Pourtant, je ne pense pas que la formation soit en mesure de régler ce genre de difficultés. Ce n'est pas un stage de trois semaines sur Shakespeare qui va apporter à un acteur ne travaillant pas de manière régulière depuis des années des réponses de fond sur sa situation professionnelle.

Entretien réalisé par
Manuel Pliat Soleymat

en cours de conventionnement AFDAS

l'acteur face à la caméra
sous la direction de René Féret

AFDAS
Cifap

du 4 au 22 juin 2007
105 heures sur 15 journées, soit 3 semaines
autres dates : nous consulter
lieu de la formation : Paris - Montreuil

Programme détaillé sur simple demande.

contact : 01 48 18 28 38 - intermittents@cifap.com - www.cifap.com



LES AUTRES MÉTIERS DU THÉÂTRE...

Œuvre collective, la création d'une pièce de théâtre nécessite la participation de divers métiers.

LA DIRECTION DE PRODUCTION

« Le métier de directeur de production comporte deux aspects essentiels. Tout d'abord, un aspect d'accompagnement de la programmation. Il s'agit de faire appel à ses rêves et à ses envies pour dessiner, en relation directe avec le directeur du théâtre, l'architecture de la programmation. Deuxièmement, un aspect de fabrication et d'élaboration. Cela, soit en accueillant un spectacle déjà créé, soit en prenant part à des coproductions, soit enfin – et c'est sans doute là le cœur de ce métier – en assurant le rôle de la production déléguée. Dans ce dernier cas, on est amené à suivre le projet de la première idée jusqu'à la dernière date de tournée, aux côtés du metteur en scène, en tentant de construire un cadre

idéal prenant non seulement en compte les données financières et techniques, mais aussi humaines. Car, outre de solides connaissances en droit et gestion, le directeur de production doit être capable de comprendre ce qu'est un artiste, de saisir les problématiques et les enjeux humains qu'implique le fait de s'exposer sur un plateau de théâtre. »

CLAIRE ANDRIES
Directrice des productions
du Théâtre National de Chaillot

LA DIRECTION TECHNIQUE

« Le directeur technique est tout d'abord responsable juridiquement de l'hygiène et de la sécurité du théâtre, en tant que bâtiment, donc plus globalement de son entretien. En ce qui concerne l'organisation des spectacles, c'est lui qui est en charge de la préparation technique de la représentation. S'il s'agit d'un spectacle accueilli, il doit

établir le budget du montage, de l'exploitation et du démontage. S'il s'agit d'une création, il intervient en tant qu'expert sur le chiffre de la fabrication de tout ce qui est lié au plateau – décor, lumières, son... – et conçoit le planning de travail jusqu'à la dernière représentation. Cela dans le cadre des conventions collectives et de la législation, en respectant la sécurité des travailleurs mais aussi du public. Le directeur technique est en fait une forme

de médiateur entre les techniciens et les artistes, qui tente de trouver des solutions pour aller au plus près des désirs du metteur en scène. Avec pour idéal de dire oui le plus souvent possible, afin de permettre aux créateurs de réaliser leurs rêves. »

JEAN-MARC OBERTI
Directeur technique
du Théâtre Gérard-Philipe
de Saint-Denis

LA CRÉATION SONORE

« Tout passe d'abord par une écoute du texte, du jeu des comédiens, de la mise en scène, de la scénographie... Car la création sonore prend évidemment part au travail choral, orchestral, qui donne naissance à la représentation. La fonction du son peut être d'ailleurs très variable : matière fonctionnelle ayant pour vocation d'être significative, matière dynamique visant à former une respiration ou une variation rythmique, et peut-être surtout matière d'ouverture permettant de faire naître

un imaginaire. Il s'agit d'un métier très artisanal, qui a pour particularité de vouloir échapper au sens pour, au final, toujours revenir au sens. Un métier pour lequel on est amené à faire beaucoup de recherches, beaucoup d'essais, à fabriquer soi-même de nombreux sons, à enregistrer des bruits de nature, de ville, à se constituer une sorte de valise dans laquelle on puisera tout au long des répétitions. Ensuite, une fois la bande son conçue, on doit élaborer la diffusion, c'est-à-dire procéder à tous les réglages qui permettront de tendre vers une perception idéale du paysage sonore. »

ANITA PRAZ
Créatrice sonore

LA CRÉATION DE COIFFURES ET DE MAQUILLAGES

« Les coiffures et les maquillages sont un soutien et une affirmation du caractère des personnages. Souvent, ils aident les comédiens à se plonger encore plus profondément dans leur rôle, à travailler leur imaginaire à un nouvel endroit. C'est la raison pour laquelle notre métier se fonde sur un aller-retour permanent avec le plateau, en étroite collaboration avec le metteur en scène et le créateur de costumes. En se nourrissant de ce qui se passe lors des répétitions, en s'inspirant

du jeu des acteurs, le créateur de coiffures et de maquillages tente de les inspirer, en retour, par le biais de son travail. Tout cela à travers un contact direct, tactile, finalement très intime avec eux, un contact qu'il faut savoir gérer avec douceur et patience. Car, il n'y a rien de plus fragile qu'un comédien qui va monter sur un plateau de théâtre, surtout lorsque l'on intervient sur son image. Il faut donc parvenir à s'affirmer sans être péremptoire, tenir compte de l'avis des interprètes tout en respectant l'esthétique définie avec le metteur en scène. »

NATHY POLAK
Créatrice de coiffures
et de maquillages

Théâtre du Mouvement

Claire Heggen
Yves Marc



LE CORPS EN SCÈNE

Formation corporelle des artistes interprètes
corps, mouvement, geste

Stages professionnels de 60 à 120h à destination des mimes, comédiens, danseurs, cirassiens, marionnettistes...
Théâtralité du mouvement
Rapport du corps à l'objet
Musicalité du mouvement
Animalité et organicité de l'acteur
Écriture, composition et dramaturgie gestuelle
Manifestations corporelles des états de pensées / émotionnelles

Théâtre du Mouvement
40, rue du Tapis Vert 93 260 Les Lilas
tél. 01 48 10 04 47 / fax. 01 48 40 87 68
mél. tmouvement@wanadoo.fr

www.theatredumouvement.com

Voix Stages
& training individuel

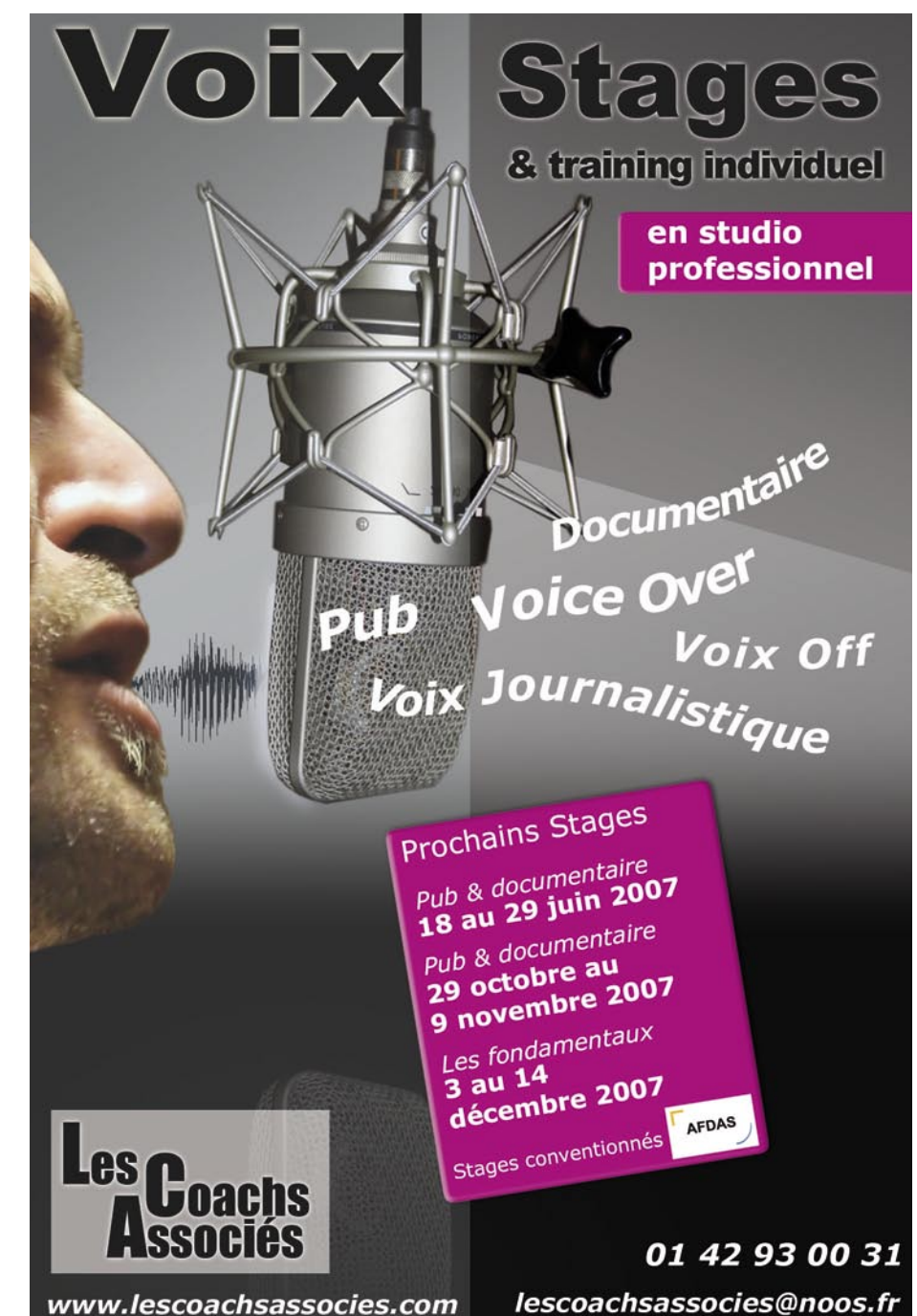
en studio professionnel

Documentaire
pub
Voice Over
Voix Journalistique
Voix Off

Prochains Stages
Pub & documentaire
18 au 29 juin 2007
Pub & documentaire
29 octobre au 9 novembre 2007
Les fondamentaux
3 au 14 décembre 2007
Stages conventionnés AFDAS

Les Coachs Associés
www.lescoachsassocies.com
lescoachsassocies@noos.fr

01 42 93 00 31



L'Atelier d'Arketal
École de formation et de recherche pour la construction et le jeu de la figure-marionnette à Cannes

Stages de 2 à 4 semaines
Stage d'après WOZNIAK
du 10 septembre au 5 octobre 2007

COMPAGNIE Arketal
BP 17 06401 CANNES CEDEX
Tél. : 04 93 68 92 00 - Fax : 04 92 99 25 07
E-mail : compagniearketal@wanadoo.fr
Site : <http://www.arketal.com>

Compagnie Ni Plus Ni Moins

Cie NI PLUS NI MOINS / Thierry GILL

FORMATIONS - INTERVENTIONS THEÂTRE

- scolaires - associations - institutions
- cours - ateliers - stages - projets
- enseignants diplômés d'état - metteurs en scène - comédiens

5 rue de la Tannerie
56000 VANNES
02 97 01 29 80

www.compagnieniplusmoins.com

ATELIERS THEATRE MARTINE AMSILI
au théâtre LES DECHARGEURS

Formation du Comédien (possibilité prise en charge AFDAS)

Cours à l'année
Stages intensifs mensuels

Recherche de talents pour créations de spectacles

SITE : www.theatreateliers.com Tel : 0140710446 - Port : 0612380784

LA LOGE INFERNALE

Ateliers théâtre enfants et adolescents
À partir de 4 ans

38, route de la Reine • 92100 Boulogne
Contact : Béatrice Chappe 06.62.72.45.87

Site internet : www.lalogeinfernale.asso.fr

Atelier Fanny Vallon
FORMATION AU THÉÂTRE ET AU CINÉMA
Castings & Expression Personnelle

www.fannyvallon.com

Tél. : 06 20 55 36 34 ou 01 45 77 12 25

Un cours passionnant ! (La Presse)

LES AUTRES MÉTIERS DU THÉÂTRE...

LA CRÉATION DE COSTUMES

« Créer des costumes pour le théâtre, c'est imaginer des formes qui vont pouvoir à la fois nourrir le projet du metteur en scène, servir le propos du texte, s'intégrer à l'image formée par la scénographie et les lumières, et enfin convenir à la personnalité des comédiens. Le cadre de départ est donné par le metteur en scène, qui fait le choix d'un regard historique ou contemporain, réaliste ou abstrait, et qui généralement tente de transmettre au créateur de costumes une idée plus ou moins

concrète de ses envies : du brillant, du mat, telle dominante de couleurs, tels volumes... A partir de là, il s'agit de lui présenter de l'iconographie, puis des esquisses, puis des maquettes finalisées, en ayant bien sûr au préalable rencontré les comédiens. Car la connaissance du corps des acteurs est une chose fondamentale, elle est même à la base de notre travail. Si les comédiens ne sont pas heureux dans leur costume, s'ils ne parviennent pas à trouver une forme de liberté à travers eux, cela se sent immédiatement sur le plateau, et dessert de fait l'ensemble de la représentation. »

CLAIRE RISTERUCCI
Créatrice de costumes

LA RÉGIE GÉNÉRALE

« Le régisseur général est un coordinateur qui met son savoir technique à la disposition de l'équipe artistique d'un spectacle – si possible, conformément à toutes les attentes du metteur en scène et de ses collaborateurs – afin que le passage du monde virtuel de la maquette à celui très concret du plateau se fasse dans les meilleures conditions. En liaison permanente avec l'assistant du metteur en scène, le régisseur général est une sorte d'empêchement de tourner en rond dont le travail est

de poser, aux bons moments, les questions qui gênent, de remettre en cause toutes les fausses évidences qui pourraient cacher de futures impasses. Il doit fluidifier la communication entre tous les intervenants, faire preuve d'un sens aigu de l'organisation et des priorités. Il est là pour permettre au spectacle de prendre peu à peu forme, à travers des bouts de couleurs, de costumes, de matières, de lumières... qui viennent s'ajouter tout au long des répétitions. Cela jusqu'aux tops départ qu'il aura la responsabilité de donner, de la première à la dernière représentation. »

ÉRIC PROUST
Régisseur général

LA SCÉNOGRAPHIE

« Être scénographe, c'est trouver une idée permettant de résoudre la problématique de l'espace scénique, c'est écrire la dramaturgie du plateau. Il faut inventer un concept, un point de vue ou un dispositif, une machine à jouer, qui fasse sens et fonde l'ensemble de la représentation. Le fruit de notre travail ouvre un univers que les acteurs vont pouvoir habiter et faire vivre. Alors que le metteur en scène est l'artiste des mots, des comédiens, le scénographe est

l'artiste de la matière, de l'art plastique. Historiquement, les grands scénographes ont souvent été des peintres, comme Gilles Aillaud, Jean-Paul Chambas, Richard Peduzzi... Aujourd'hui, la scénographie s'ouvre de plus en plus à d'autres disciplines telles que la vidéo ou l'architecture. Bien sûr, il s'agit d'une activité qui requiert une très bonne connaissance du plateau, des contraintes techniques d'un décor, des caractéristiques des matériaux. Mais je dirais que, pour moi, avant tout, être scénographe, c'est être un poète de la scène. »

GÉRARD DIDIER
Peintre et scénographe

LA CRÉATION LUMIÈRES

« Le créateur lumières est avant tout un fabricant d'images et de temps. Son travail fait partie des éléments sur lesquels le spectacle s'appuie pour développer non seulement son esthétique, mais aussi son rythme, son rapport abstrait à la temporalité. Comme tous les membres de l'équipe artistique, il a pour mission de s'associer à la vision générale déterminée par le metteur en scène tout en faisant appel à ses propres intuitions, à son imagination, aux sensations visuelles qu'il a pu

engranger tout au long de son parcours. Il s'agit d'un métier pour lequel la curiosité et le sens de l'observation – je dirais même de la contemplation – sont primordiaux. Car il faut savoir se nourrir d'un maximum de choses extérieures au théâtre pour ensuite, durant les répétitions, alors que la pièce se construit, donner naissance à des images s'inspirant du rapport des corps à l'espace, du jeu des comédiens au temps. Des images ni trop volontaristes, ni trop redondantes, ni trop timorées, qui contribuent à la pensée globale de la représentation. »

PIERRE GAILLARDOT
Créateur lumières

Propos recueillis par
Manuel Piolat Soleymat

arte VIDEO

LA TRAGÉDIE D'HAMLET
AVIGNON COUR D'HONNEUR ET CHAMPS DE BATAILLE
MÉDÉE EURIPIDE
L'ÉCOLE DES FEMMES MOLIERE
LA TRILOGIE DE LA VILLEGATURE CARLO GOLDONI
WOYZECK BUCHNER

60 ANS LE FESTIVAL D'AVIGNON

LA CANTATRICE CHAUVÉ
EUGÈNE IONESCO
MISE EN SCÈNE JEAN-LUC LAGRANGE

théâtre
la collection théâtre

BROOK BY BROOK
LA TRAGÉDIE D'HAMLET
Un Film de Bilman Brook
LA TRAGÉDIE D'HAMLET
d'après la pièce de William Shakespeare
Un Film de Pauline Brocard

TAMBOURS SUR LA DIGUE
sous forme de pièce ancienne pour marionnettes
jouée par des acteurs d'Anne Mnuochkine
Musique de Jean-Jacques Lémètre

LE DERNIER CARAVANSÉRAIL
(ODYSSÉES)
UN FILM DE THÉÂTRE D'ANNE MNUOCHKINE
MISE EN SCÈNE ARIANE MNUOCHKINE
JEAN-JACQUES LÉMETRE

À paraître à l'automne 2007 : LE ROI LEAR

Retrouvez de nombreux sites consacrés au théâtre sur www.arte.tv

La collection est disponible sur www.arteboutique.com
Des spectacles sont également sur www.artevod.com

LIENS

ORGANISMES DE FORMATIONS

Académie du spectacle équestre

Responsable : Bartabas
Grande Écurie du Château de Versailles
Avenue Rockefeller
78000 Versailles
Tél. : 01 39 02 62 70
Email : administration@acadequestre.fr
Site : www.acadequestre.fr

Académie Oscar Sisto

Le Studio 77
77, rue de Montreuil
75011 Paris
Tél. : 01 48 05 52 44
Email : info@oscarsisto.com
Site : www.oscarsisto.com

Atelier de Paris-Carolyn Carlson

Responsable : Carolyn Carlson
Cartoucherie
75012 Paris
Tél. : 01 417 417 07
Email : office@atelierdeparis.org
Site : www.atelierdeparis.org

ARTA

Responsables : Lucia Bensasson,
Jean-François Dusigne
Cartoucherie
75012 Paris
Tél. : 01 43 98 20 61
Site : www.artacartoucherie.com

Arts & actions – Atelier 41

Responsable : Philippe Peyran-Lacroix
41, rue Barbès
94200 Ivry-sur-Seine
Tél. : 01 46 72 30 60
Email : infos@artetactions.com
Site : www.artetactions.com

Atelier International de Théâtre

Responsables : Blanche Salant
et Paul Weaver
14, rue Crespin-du-Gast
75011 Paris
Tél. : 01 43 55 69 61
Site : www.atelier-international-de-theatre.com

Atrée-Théâtre du Jour

Responsable : Pierre Debauche
21, avenue Paulin-Regnier
47000 Agen
Email : ciepierredebauche@wanadoo.fr

Au QG

Responsable : Grégory Queste
26, rue des Grands-Champs
75020 Paris
Tél. : 01 43 67 20 00
Email : contact@au-qg.com
Site : www.au-qg.com

Centre de Formation Professionnelle aux Techniques du Spectacle

Responsable : Jean-Claude Walter
92, avenue Gallieni
93170 Bagnolet
Tél. : 01 47 97 25 16
Site : www.cfpts.com

CIFAP - Centre International de Formation à l'Audiovisuel et de Production

Responsable : Jean-Michel Imbach
27 bis, rue du Progrès
93100 Montreuil
Tél. : 01 48 18 28 34
Site : www.cifap.com

Coachs Associés

Responsable : John Berrebi
17, rue Henri Monnier
75009 Paris
Tél. : 01 42 93 00 31 - 06 27 27 27 88
Email : lescoachsassocies@noos.fr
Site : www.lescoachsassocies.com

Coaching Voix Off

Responsable : Lorenzo Pancino
191-195, avenue Charles-de-Gaulle
92200 Neuilly-sur-Seine
Tél. : 01 46 24 80 87
Email : info@coaching-voix-off.com
Site : www.coaching-voix-off.com

Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique

2 bis, rue du Conservatoire
75009 Paris
Tél. : 01 42 46 12 91
Email : scolarite@cnsad.fr
Site : www.cnsad.fr

Conservatoire national d'art dramatique de Montpellier

Responsable : Ariel Garcia Valdès
19, rue Lallemand
34000 Montpellier
Tél. : 04 67 60 05 40
Email : artdramatique@montpellier-agglo.com
Site : www.montpellier-agglo.com

Compagnie Aia

Responsable : Jean-Paul Denizon
43, avenue Faidherbe
93100 Montreuil
Tél. : 01 43 58 73 87
Email : info@compagnie-aia.com
Site : www.compagnie-aia.com

Corvis'Art

Responsable : Sébastien Thubert
10-18, rue des Terres-au-Curé
75013 Paris
Tél. : 01 45 40 31 17
Email : contact@corvis-art.com
Site : www.corvis-art.com

Cours Anne Torrès

Responsable : Anne Torrès
Tél. : 01 45 96 36 97/06 08 56 28 46
Email : anne.torres@aliceadsl.fr
Site : www.coursannetorres.com

Cours Florent

Responsable : François Florent
37/39, avenue Jean-Jaurès
75019 Paris
Tél. : 01 40 40 04 44
Email : contact@coursflorent.com
Site : www.coursflorent.fr

Cours Simon

Responsable : Rosine Margat
4, rue la Vacquerie
75011 Paris
Tél. : 01 43 79 72 01
Email : contact@cours-simon.com
Site : www.cours-simon.com

École Nationale de musique, danse et art dramatique du Val Maubuée

14, allée Boris-Vian
77186 Noisiel
Tél. : 01 60 05 76 35
Site : www.valmaubuee.fr

École du Studio-Théâtre d'Asnières

Responsable : Jean-Louis Martin-Barbaz
3, rue Edmond-Fantin
92600 Asnières-sur-Seine
Tél. : 01 47 90 95 33
Email : audreym@studio-asnieres.com
Site : www.studio-asnieres.com

École d'Art Dramatique Jean Périmony

Responsables : Jean Périmony,
Florence Coursat
39, rue Lantiez
75017 Paris
Tél. : 01 44 56 07 15
Email : inscription@jeanperimony.com
Site : www.jeanperimony.com

École de Théâtre du Théâtre National de Bretagne

Responsable : Stanislas Nordey
1, rue St-Héliier
CS 54007 - 35040 Rennes Cedex
Tél. : 02 99 31 12 80
Site : www.t-n-b.fr

École Supérieure de Théâtre Bordeaux-Aquitaine - ESTBA

Responsables : Jean-Luc Portelli
et Dominique Pitoiset
Square Jean-Vauthier
BP 7 - 33031 Bordeaux Cedex
Tél. : 05 56 33 36 60
Site : www.tnba.org

École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg

Responsables : Stéphane Braunschweig
et Dominique Lecoyer (Directrice
des études)
1, avenue de la Marseillaise
BP 184/R5 - 67005 Strasbourg Cedex
Tél. : 03 88 24 88 00
Site : www.tns.fr

École Supérieure Dramatique de la Ville de Paris - ESAD

Responsable : Jean-Claude Cottillard
Forum des Halles
12, place Carrée 75001 Paris
Tél. : 01 40 13 86 25
Email : esadmdc@wanadoo.fr
Site : http://esad.paris.free.fr

École Régionale d'Acteurs de Cannes - ERAC

Responsable : Didier Abadie
68, avenue du Petit-Juas
06400 Cannes
Tél. : 04 93 38 73 30
Email : erac@wanadoo.fr
Site : www.erac-cannes.fr

École Jacques-Lecoq

Responsable : Faye Lecoq
57, rue du Faubourg Saint-Denis
75010 Paris.
Tél. : 01 47 70 44 78.
Site : www.ecole-jacqueslecoq.com

École Départementale de Théâtre - EDT 91

Responsable : Christian Jehanin
20-22, rue Félicien-Rops
91100 Corbeil-Essonnes.
Tél. : 01 69 22 56 08.
Site : www.edt91.com

École EVA

Adresse : Montreuil (93)
Tél. : 06 63 54 81 05
Email : contact@ecole-eva.com
Site : www.ecole-eva.com

École Nationale Supérieure des Arts du Cirque - ENSAC

Responsable : Jean-François Marguerin
1, rue du Cirque
51000 Châlons-en-Champagne
Tél. : 03 26 21 12 43
Email : ensac@artsducirque.fr
Site : www.cnac.fr

École Philippe Gaulier

Tél. : 01 60 82 09 74/ 08 70 27 84 69
Site : www.ecolephilippegaulier.com

École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre - ENSATT

4, rue Sœur-Bouvier
69322 Lyon Cedex 05
Tél. : 04 78 15 05 05
Email : administration@ensatt.fr
Site : www.ensatt.fr

École Professionnelle Supérieure d'Art Dramatique du Nord Pas-de-Calais - EPSAD

Responsable : Stuart Seide
23-25, rue de Bergues
59000 Lille
Tél. : 03.20.00.72.64
Email : epsad@wanadoo.fr

École du Centre Dramatique National de Saint-Étienne

Responsable : Yves Bombay
7, avenue Emile-Loubet
42000 Saint-Etienne
Tél. : 04 77 25 01 24
Site : www.comedie-de-saint-etienne.fr/ecole/

FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue)

La Cité des Arts de la Rue
225, avenue des Ayalades
13015 Marseille
Tél. : 04 91 69 74 67
Site : www.faiar.org

GRETA des Arts Appliqués

(Ministère de l'Éducation Nationale / Pôle spectacle)
Responsable : Bruno Schachtel
12-14, rue Courat
75020 Paris
Tél. : 01 44 93 07 80
Fax : 01 44 93 08 93
Email : greta.spectacle@free.fr
Site : www.greta-artsappliquees.org

Hippocampe - Association pour la Recherche en Mime Corporel

Responsable : Luis Torrea
2, passage de la Fonderie
75011 Paris
Tél. : 01 43 38 79 75
Email : info@hippocampe.asso.fr
Site : www.hippocampe.asso.fr

Institut international de la Marionnette

Responsable : Lucie Bodson
7, place Winston-Churchill
08000 Charleville-Mézières
Tél. : 03 24 3372 50
Email : institut@marionnette.com
Site : www.marionnette.com

Institut Supérieur des Arts de la Scène - ISAS

Responsable : Eliane Seguin
54 A, rue de Clichy
75009 Paris
Tél. : 01 53 32 75 00
Site : www.ecm-isas.com

L'Atelier Volant (Théâtre National de Toulouse)

Responsable : Jacques Nichet
1, rue Pierre-Baudis
BP 50919 - 31009 Toulouse Cedex 6
Tél. : 05 34 45 05 08
Email : c.chausson@tnt-cite.com
Site : www.tnt-cite.com

La Classe du Lucernaire (A2R Compagnie)

Responsable : Roch-Antoine Albaladéjo
53, rue Notre-Dame-des-Champs
75006 Paris
Tél. : 06 85 29 47 12
Site : www.laclassedulucernaire.co

Le Centre des Arts Vivants et Choreia / L'école de la comédie musicale

Responsable : Martine Curtat-Cadet
4, rue Bréguet
75011 Paris
Tél. : 01 55 28 84 00
Email : lecentre@lecentredesarts.com
Site : www.lecentredesarts.com

Le Cours

Responsables : Sophie Kerbellec
et Claude Sonthonnax
10, rue Duvergier
75019 Paris
Tél. : 01 42 01 26 72
Email : ecolelecours@aol.com
Site : www.lecours.org

Le Compagnonnage Théâtre / GEIQ de Lyon

(Groupement d'Employeur pour l'Insertion et la Qualification)
Responsable : Virginie Bouchayer
22, rue du Commandant-Pegout
69008 Lyon
Tél. : 04 78 78 33 30
Email : compagnonnage.theatre@wanadoo.fr
Site : www.compagnonnage-theatre.com

Le Magasin

Responsable : Marc Adjadj
144, avenue Pierre-Brossolette
92240 Malakoff
Tél. : 01 49 65 49 52
Email : adm@lemagasin.org
Site : www.lemagasin.org

Le Studio Théâtre Alain de Bock et Katherine Gabelle

Responsables : Alain de Bock et
Katherine Gabelle
3, rue Amyot
75005 Paris
Tél. : 01 47 07 67 44
Email : kdebock@wanadoo.fr
Site : www.studioalaindebock.com

Le Théâtre du Frêne

Responsable : Guy Freixe
Tél. : 01 43 42 18 25
Site : www.theatredufrene.fr

Le Théâtre du Mouvement

Responsables : Claire Heggen
et Yves marc
40, rue du Tapis-Vert
93260 Les Lilas
Tél. : 01 48 10 04 47
Email : tmouvement@wanadoo.fr
Site : www.theatredumouvement.com

Les Ateliers du Sudden Théâtre

Responsable : Raymond Acquaviva
14, rue Sainte-Isaure
75018 Paris
Tél. : 01 42 62 35 00
Email : sudden@wanadoo.fr
Site : www.suddentheatre.fr

Les Chantiers Nomades

Responsable : Frédéric Plazy
73, rue des Javaux
38320 Eybens
Tél. : 04 76 25 21 95
Email : com@chantiersnomades.com
Site : www.chantiersnomades.com

Les Enfants Terribles

Responsable : Jean-Bernard Feitussi
157, rue Pelleport
75020 Paris
Tél. : 01 46 36 19 66 / 01 43 49 29 66
Site : www.lesenfantsterribles.fr

Ni Plus Ni Moins

Responsable : Thierry Gil
5, rue de la Tannerie
56000 Vannes
Tél. : 02 97 01 29 80
Email : niplus.nimoins@free.fr

O Clair de La Lune Regard'en France Cie

Responsable : Pascal Parsat
Cité Internationale des Arts
18, rue de l'Hôtel de Ville
75004 Paris
Tél. : 01 42 74 17 87.
Email : infoclairedelalune@wanadoo.fr
Site : www.oclairdelalune.com

Studio Muller

Responsable : Jocelyn Muller
35, rue Saint-Roch
75001 Paris
Tél. : 01 44 19 06 16
Site : www.studio-muller.com

Théâtre aux mains nues

Responsable : Alain Recoing
7, square des Cardeurs
75020 Paris
Tél. : 01 43 72 60 28
Email : alain.recoing@wanadoo.fr
Site : http://perso.orange.fr/tmn/index.htm