

**1^{ère} RENCONTRES THÉÂTRE INTER-CRR
Amiens, Lille, Douai, Caen**

Journée de réflexion jeudi 12 février 2015

transcription

Étaient présents :

- Michel Crosset, directeur, (CRR d'Amiens-Métropole)
- Jean-Marc Quillet, directeur-adjoint, (CRR d'Amiens-Métropole)
- Jérôme Wacquier, professeur coordinateur (CRR d'Amiens-Métropole)
- David Beaucousin, professeur (CRR d'Amiens-Métropole)
- Yasmine Modestine, professeur (CRR d'Amiens-Métropole)
- Jérôme Chrétien, directeur (CRR de Lille)
- Sébastien Lenglet, professeur coordinateur (CRR de Lille)
- Christine Girard, professeur (CRR de Lille)
- Virginie Lacroix, professeur (CRR de Caen)
- Jean-Marie Aubrun, directeur-adjoint (CRR de Douai)
- Daniel Cling, professeur directeur département art dramatique et cinéma (CRR de Douai)
- Mme Christine Dogny (DRAC de Picardie)
- M. Patrice Randon (DRAC de Picardie)
- M. Christophe Bident, directeur de l'UFR des Arts (Université de Picardie Jules Verne)
- M. Éric Houguet, président (ANPAD)
- M. Frédéric Merlo, vice-président (ANPAD)
- M. Jean-Louis Estany, directeur (Maison du Théâtre, Amiens-Métropole)
- Mme Sylvie Baillon, directrice (Le Tas de sable Pôle des arts de la marionnette en Région Picardie)
- M. Michel Chiron, inspecteur du théâtre (Ville de Paris)
- M. Paul Golub, responsable pédagogique (Académie du Théâtre de Limoges)
- M. Eloi Recoing, directeur (IIM/ESNAM Charleville-Mézières)
- M. Xavier Van Rechem, directeur (CRD Arras)
- Pierre Clarard, professeur (CRD Arras)
- Lidia Astapenko, assistante (CRD Arras)

Étaient excusés :

- Véronique Dahuron, professeur coordinatrice (CRR de Caen)
- M. Alain Neddham, inspecteur
- M. Jean-Claude Mézière, inspecteur honoraire
- M. Sébastien Auchart (Région Picardie)
- Dominique Lecoyer, directrice des études (TNS)
- Serge Tranvouez, directeur, et Carole Bergen, conseillère aux études (ESAD-Paris)
- Lucie Pollet, directrice des études (Théâtre du Nord)
- Claire Lasne-Darcueil, directrice (CNSAD)
- M. Bruno Noël (ANPAD)

Jean-Marc Quillet :

Bonjour. Merci beaucoup de votre présence.

Cette 1ère rencontre théâtre inter-CRR est l'idée de Jérôme Wacquier et de Michel Crosset. Très rapidement, Jérôme a émis l'idée de susciter une journée de réflexion, au sein de ces deux semaines de travail, réunissant les enseignants des CRR impliqués. Puis, très rapidement aussi, il a suggéré d'élargir cette journée aux écoles nationales supérieures et aux institutions concernées à des titres divers par l'enseignement pré-professionnel du théâtre dans les conservatoires.

Nous commencerons par un tour de table afin de faire un rapide état des lieux des situations particulières de chaque CRR à travers des questions telles que la présence ou non de Classes à Horaires Aménagés Théâtre (CHAT), de Cycles d'Éveil et d'Initiation comme de Cycles post diplôme à l'image des Cycles de perfectionnement qu'on peut rencontrer en musique, quelles sont les relations avec l'Université, avec les structures culturelles...

Daniel Cling :

[11:50]

Bonjour. À Douai, nous dispensons un enseignement de l'Éveil au Cycle 3. Il y a une CHAT dans un collège de la périphérie de Douai, avec un enseignement de la 6^e à la 3^e et, par ailleurs, un « cursus « cinéma » que j'anime qui est une formation sur 2 ans au jeu d'acteur et à la réalisation de fiction. Je dirige le Département de théâtre et de cinéma. Certains élèves sont inscrits uniquement en théâtre, d'autres uniquement en cinéma.

Sur l'ensemble, il y a une centaine d'élèves.

Frédéric Merlo :

[13:15]

Le cursus cinéma, c'est assez singulier. Vous pourriez nous le décrire ? En quoi cela consiste ? Quels sont les métiers du cinéma qui sont enseignés ?

Daniel Cling :

[14:00]

Il se trouve que je suis réalisateur. J'interviens aussi à l'université Aix-Marseille. J'ai créé ce cursus à la demande du directeur Frédéric Boulard il y a 5 ans maintenant. En profitant de l'expérience de l'enseignement à la fac, j'ai vu le rythme avec lequel des étudiants pouvaient travailler. Au début, j'ai fait un enseignement sur 3 ans que j'ai réduit à 2 ans. Il y a des sessions sur des week-ends, entre 8 et 9 week-ends par an en fonction de la vélocité des élèves. Il y a un travail sur le jeu d'acteur, l'initiation au jeu d'acteur, qui est parfois ouvert aux élèves d'autres conservatoires. Il y a un travail sur l'écriture, une initiation à l'écriture de fiction, une initiation à la technique image et son, une initiation à la réalisation, à la mise en scène et au montage. On fait ça la 1^{ère} année. La 2^e année, on poursuit la formation en jeu d'acteur avec des exercices de mises en scène et il y a la réalisation d'un court métrage de fiction.

Depuis deux ans, une classe de composition de musique de film a ouvert à Douai. La classe de composition de musique de film et la classe de cinéma collaborent. L'an dernier, nous avons eu une très belle musique composée par 3 étudiants. Cela a fait différentes versions de musiques et ça a été assez intéressant. J'ai des étudiants assez mûrs pour préciser leurs demandes, leurs choix et créer un dialogue avec les compositeurs vraiment très riche. Cette année, les élèves écrivent un film avec des chansons dont les musiques sont composées par les élèves de la classe de composition.

Ce sont des projets assez ambitieux. J'ai des élèves qui sortent de ce cursus cinéma et qui réalisent par la suite des courts-métrages, dont certains sont installés à Paris et écrivent des séries, de la fiction... ça stimule, ça provoque, ça entraîne d'autres parcours.

Ce sont des élèves qui ont entre 20 et 25 ans. Cette année, j'en ai 8. L'an prochain, nous devrions avoir un groupe de 13 à 15 élèves.

Frédéric Merlo :

[16:10]

Il y a plusieurs enseignants ?

Daniel Cling :

[16:15]

Il y a moi qui, comme réalisateur, maîtrise l'ensemble de la chaîne. Ponctuellement je fais venir des personnes spécialisées en image, en son, en montage. J'entraîne les élèves à faire des exercices en autonomie afin qu'ils puissent progressivement fabriquer des images, et pour le rayonnement du conservatoire, et comme exercices. Je ne suis donc pas seul dans l'ensemble de ce cursus qui accueille ponctuellement d'autres professionnels.

Virginie Lacroix :

[17:10]

Cela veut dire qu'il y a eu un budget très net alloué pour cette section cinéma ?...

Daniel Cling :

[17:20]

On achète du matériel régulièrement. Cette année, on a acheté une caméra. Dès qu'on fait de la technique, il faut plusieurs caméras.

Yasmine Modestine :

[17:30]

Combien vous en avez ? Avec quel système travaillez-vous ?

Daniel Cling :

[17:35]

Si je vous dis 3 caméras, c'est pas énorme... Il y a 7 ans, j'ai commencé à enseigner le cinéma. Cela s'est structuré en cursus. J'ai travaillé pendant longtemps avec des DVcam. Nous venons d'acquérir une caméra HD. Cela change la chaîne de post-production.

En ce moment, je réalise un film sur l'histoire de la décentralisation dramatique. Je suis donc entouré constamment de professionnels qui peuvent me conseiller sur l'achat de matériel. Techniquement, on a un très bon matériel pour tourner. Les élèves ont appris à synchroniser le son. Ils sont dans des configurations de tournage assez professionnalisantes.

Jean-Marc Quillet :

[18:28]

Et tout ceci appartient au conservatoire... ?

Daniel Cling :

[18:32]

Oui. Il y a aussi des collaborations. Ces dernières années, on a collaboré avec le « CRRAV » qui est devenu « Pictanovo ». Maintenant on travaille plus en interne parce que, dès que les montages durent longtemps, les plannings changent et c'est assez compliqué de collaborer avec d'autres structures.

Jean-Marc Quillet :

[19:00]

Et vous disposez de quelle surface, de quel volume pédagogique au sein du conservatoire ? De combien de salles ?

Daniel Cling :

[19:09]

C'est de la gymnastique. Ce sont des salles élastiques... (*Rires...*) Mais on a un espace plus ou moins dédié au cinéma. Et puis comme on travaille le week-end, cela facilite les choses. Le fait de travailler le week-end permet d'avoir des journées longues et de vraiment profiter des locaux qui sont plus accessibles. Parce que dès qu'on sort du matériel de cinéma, ça prend beaucoup de temps, la technique est très envahissante.

Jean-Marc Quillet :

[19:37]

Est-ce que les locaux vous sont ouverts 24h/24 ? Ou y a-t-il des horaires contraignants ?

Daniel Cling :

[19:45]

Les élèves doivent mener leurs projets personnels dans le cadre de l'ouverture des locaux, sinon avec moi ils peuvent accéder à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit. D'ailleurs on fait aussi des tournages de nuit.

Jérôme Wacquiez :

[20:05]

Et pour la Classe à Horaires Aménagés Théâtre, ce sont les enseignants qui se déplacent au collège ou les collégiens qui viennent au conservatoire ?

Daniel Cling :

[20:20]

Les enseignants se déplacent.

Yasmine Modestine :

[20:30]

Dans les films que vous faites, faites-vous intervenir les élèves de théâtre ?

Daniel Cling :

[20:35]

C'est assez variable. Pour les films, la complexité dans l'écriture du scénario se pose en ces termes : « Est-ce qu'il y a plein de rôles principaux au détriment de la dramaturgie ou est-ce qu'il y a moins de rôles principaux ? ». De fait, on privilégie une qualité de film au détriment de la satisfaction de l'ensemble des acteurs. Donc il nous arrive de faire intervenir un enfant ou un adolescent quand les nécessités du scénario le demandent. Mais en général il y a très peu d'acteurs et le groupe du cursus se suffit à lui-même.

Pour répondre plus avant à la question, j'anime des week-ends de jeu d'acteur devant caméra avec l'ensemble des élèves pour les vertus pédagogiques de ce type de jeu. Donc on peut dire que les deux communiquent vraiment.

Frédéric Merlo :

[21:30]

Au niveau des esthétiques des films, est-ce qu'il y a des films d'époque, par exemple ? Est-ce qu'il y a de la science-fiction ?...

Daniel Cling :

[21:38]

J'ai proscrit les films d'horreur, de science-fiction. On travaille vraiment sur le réel mais en même temps, on fait des films de genre à partir de l'analyse filmique. Ils peuvent regarder aussi bien du Kubrick que du Rohmer. Par exemple on a réalisé « 5 Contes musicaux » sur le modèle des *Contes moraux*. Il s'agit d'un film composé de 5 tout-petits court-métrages qui font 3 séquences maximum. Chaque historiette se tient. Cela nous a offert la possibilité de travailler avec des élèves musiciens du conservatoire. On a fait un travail très drôle et intéressant, je pense, pour les élèves. En ce moment on travaille plutôt sur la forme de Christophe Honoré, avec un film dans lequel la musique a une part importante.

L'objectif est d'élargir leur culture cinématographique, de faire des films qui leur ressemblent et qu'ils ont envie de réaliser. Pour qu'ils soient contents du résultat, cela demande une formation plus approfondie, parce que s'ils ne sont pas bien formés c'est moi qui fabrique le film en définitive et ils

sont en partie frustrés. Pour que ce soit vraiment leur film et que ça leur ressemble entièrement, ça demande plus de formation. C'est pour ça qu'une année est insuffisante, il faut 2 années pour qu'ils aient acquis des automatismes. Les exercices qu'ils partent faire sur le terrain, qui sont parfois des exercices de documentaire, permettent de vérifier l'acquisition des réflexes.
[23:48]

Jérôme Wacquiez :

[23:50]

Est-ce qu'il y a des élèves qui sont entrés, par exemple, en BTS ou en cinéma ?...

Daniel Cling :

[24:00]

J'en ai un qui est rentré en BTS, effectivement. Il y en a qui viennent aussi du cinéma. Il y a des élèves qui ont fait la fac de cinéma à Lille et qui étaient frustrés par la dimension trop théorique et qui sont des éléments très précieux parce qu'ils apportent une culture cinématographique... mais ils ont un désir de technique aussi. Et dans l'écriture ça donne des résultats assez formidables.

Quand j'étais avec des étudiants réalisateurs à la fac, je me disais que c'était important qu'ils parlent avec les comédiens. On faisait des rencontres de formation au jeu d'acteur avec les étudiants en « arts du spectacle » pour que les élèves réalisateurs apprennent à dialoguer avec les comédiens. Mais pour les comédiens, quand je fais des master-classes de cinéma, je leur fais souvent écrire des scènes et diriger leurs camarades pour voir déjà si les camarades ont acquis un certain nombre de réflexes et sont capables de se débrouiller avec d'autres réalisateurs. Et aussi pour décomplexer vis-à-vis de la technique. J'en ai eu l'expérience comme acteur, ce qui envahit le plus comme acteur c'est la technique. Quand on commence à la manipuler et la maîtriser un peu, je pense qu'on est plus à l'écoute du réalisateur, plus libre en définitive.

La finalité c'est passer par l'acquisition d'un certain nombre d'outils, en particulier l'écriture à partir du moment où ils apprennent à écrire et à analyser la structure de leur récit et comprendre la nécessité d'une séquence, ils vont directement à l'analyse après dans la lecture d'un texte.

Frédéric Merlo :

[26:12]

Les élèves comédiens qui sont en théâtre, est-ce qu'ils ont une fréquentation obligée à un moment de leur parcours pour jouer devant la caméra ou pas du tout ?

Daniel Cling :

[26:22]

Non mais ils le font tous volontiers à l'occasion d'un week-end.

Jean-Marc Quillet :

[26:40]

Pour continuer le tour de table, il est intéressant de présenter la marionnette au CRR d'Amiens.

Sylvie Baillon :

[26:52]

C'est avec Michel Chiron que nous avons ouvert cette option au conservatoire qui se situe au niveau du Cycle 3. Cela se voulait être une préparation au concours de l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette. Le recrutement est sur tout le nord de la France. Il y a même eu des étudiants de Bruxelles...

L'option est organisée sur 7 heures le lundi, toute une journée parce que nos étudiantes, essentiellement des filles en ce moment, viennent de loin. C'est une initiation à « Comment écrire avec la marionnette », dire quelle est la place de la marionnette dans l'écriture au plateau.

Il y a aussi 2 week-end plus techniques, de rencontres avec des marionnettistes ou de travail sur la voix par exemple.

Elle se déroule sur 2 ou 3 ans. Soit c'est une préparation de soli, avec des écritures contemporaines :

les étudiants sont obligés de travailler sur des textes d'auteurs vivants... Soit c'est un travail collectif, comme cette année sur un texte de Gilles Auffray. Il y a eu, dans ce cadre, un stage d'écriture avec Gilles. C'est aussi une façon de savoir comment cette écriture est fabriquée.

L'année dernière, les étudiants ont fait l'apprentissage de la tournée avec leur soli dans le cadre du festival « Marionnettes en chemin ».

Pour mieux situer les choses, Le Tas de sable-Ches Panses vertes est le Pôle des arts de la marionnette en Région Picardie. Nous avons 4 missions : création, diffusion, compagnonnage (nous faisons beaucoup de compagnonnage d'artistes qui sortent, la plupart du temps, de l'École de Charleville. Le compagnonnage accompagne au niveau artistique, administratif et communication). Et fabrication, fabrication d'action avec des territoires, des structures. C'est dans ce cadre que se situe le festival « Marionnettes en chemin » qui a lieu tous les 2 ans et qui se rend dans les campagnes.

Et puis, la dernière mission, c'est la transmission. On intervient de la maternelle à l'université. Et puis les choses se tricotent au fur et à mesure entre le conservatoire, l'université, l'école...

On aborde différentes techniques de manipulation : la gaine, la tringle... Il y a une grande tradition de marionnettes à Amiens. C'est aussi mettre ça en perspective...

J'ai une formation de musicienne. Nous travaillons beaucoup en percussions corporelles. Cela apporte beaucoup, pédagogiquement, sur la dissociation qui est, en manipulation, une chose vraiment importante.

Yasmine Modestine :

[31:40]

Il y a des auteurs spécifiques pour la marionnette ?

Sylvie Baillon :

[31:50]

Je préfère dire qu'il y a des auteurs qui travaillent beaucoup avec des compagnies de marionnettes. C'est un grand débat à l'intérieur de la profession.

Il y a eu des rencontres, au Centre National des Écritures, il y a plus de 10 ans, entre auteurs et marionnettistes, qui ont provoqué des rapprochements. Il y en a qui ont découvert là, avec la marionnette, une représentation plus évidente de leur écriture.

Éloi Recoing :

[32:40]

Cela colore leur écriture, ça la déplace... mais de là à penser qu'il y a une spécificité... Nombre de marionnettistes s'emparent de Beckett et c'est merveilleux en marionnette, absolument irrésistible.

Jean-Marc Quillet :

[35:00]

Je profite du passage de parole pour te demander, Éloi, de nous présenter l'École de Charleville.

Éloi Recoing :

[35:25]

L'Institut International et son école existent depuis 1987. Jusqu'à présent, c'est une école qui propose un Cycle de 3 ans, à une quinzaine d'élèves qui passent le concours et qui proviennent de toutes sortes d'endroits, des conservatoires régionaux, des écoles d'art... Il y a une grande diversité de provenances qui correspond à la singularité de la marionnette qui est à la croisée de nombreuses disciplines. À l'horizon 2016, l'école va être dotée d'un nouveau bâtiment. L'État investit pour une École Nationale Supérieure agrandie spécifiquement conçu pour l'enseignement et la pédagogie de la marionnette. On aura un doublement des promotions en 2016 avec un chevauchement de 24 à 26 étudiants présents sur cette école.

Moi je suis ici, parce que Sylvie est là. C'est très important pour moi cette présence de la marionnette dans les conservatoires régionaux. J'en suis absolument persuadé parce que la marionnette est un merveilleux révélateur d'acteur. Je plaide et je milite pour la présence, dans tous les CRR d'une section marionnette. J'ai moi-même eu la chance, la possibilité de développer l'enseignement de la marionnette au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique à Paris et j'ai vu les bienfaits

formidables de ce que ça peut débloquer parfois dans des parcours d'acteurs. Cette question m'intéresse d'autant plus nous n'avons pas les mêmes réseaux que le Centre National des Arts du Cirque en amont. Je pense que la marionnette continuera de se renforcer et de se déployer grâce à ses relations avec les conservatoires régionaux.

Christine Dogny :

[38:18]

Quand vous dites doublement de la promotion des étudiants, il y a création de postes budgétaires d'enseignants en plus ?

Éloi Recoing :

[38:30]

C'est une bonne question. J'étais hier au ministère pour batailler sur cet apport nécessaire. J'ai calculé les surcoûts, ce que nous pouvions mutualiser dans l'enseignement. Le ministère examine tout cela.

Christine Dogny :

[38:50]

Le financement de votre établissement entre l'État et les collectivités ?...

Éloi Recoing :

[39:05]

L'État est fortement présent, 85 %, la Région, le Conseil Général et la ville apportent aussi leurs contributions.

Christine Dogny :

[39:22]

Et dans l'investissement des nouveaux locaux, dans le financement vous avez des crédits européens ?

Éloi Recoing :

[39:41]

L'État finance à 50 % le nouveau bâtiment, la Région 30 %, l'agglomération met le reste.

C'est un bâtiment qui va coûter aux alentours de 8 M. d'euros. Il fera 2 500 m² avec une salle de théâtre dédiée aux arts de la marionnette. C'est un lieu qui va aussi avoir un rôle très important dans le développement de la formation continue. L'Institut a aussi cette responsabilité, c'est à la fois un pôle recherche, un pôle de formation et un pôle de formation continue.

Jérôme Wacquier :

[40:30]

Et les étudiants obtiennent une Licence ?

Éloi Recoing :

[40:35]

Actuellement, nous sommes dans un statut un petit peu schizophrène puisqu'on délivre à la fois un DMA, et, depuis 2012, une Licence, en partenariat avec l'université Jules Verne d'Amiens. Actuellement, nous sommes en train de finaliser les modalités pour délivrer un DNSP, Diplôme National Supérieur Professionnel de l'acteur-marionnettiste, qui va passer en commission en juin et qui nous permettra de délivrer un DNSP à la promotion qui vient d'entrer et sortira en 2017.

Christine Dogny :

[41:18]

Vous êtes seuls ou vous êtes ralliés à un Pôle sup ?

Éloi Recoing :

[41:22]

On est rallié à la plateforme des écoles supérieures d'art dramatique. On a un pied dans le champ du théâtre et en même temps on a un partenariat très fort avec l'université de Reims, celle d'Amiens, bien sûr, puisqu'il y a un lien historique avec l'Université de Picardie Jules Verne grâce à la présence et l'impulsion de Sylvie, partenariat qui va se poursuivre, et l'ensemble des universités puisque nous avons un pôle recherche sur l'Institut. La région Champagne-Ardenne a cette particularité d'avoir 2 écoles nationales supérieures sur son territoire, le cirque et la marionnette, et nous sommes invités à ce rapprochement avec l'université.

Jérôme Wacquier :

[42:44]

Il y a combien d'enseignants dans l'équipe pédagogique ?

Éloi Recoing :

[43:00]

C'est la différence avec les conservatoires, c'est qu'on n'a pas d'équipe fixe. On a des grands pédagogues qui sont des artistes en activité qui interviennent à la fois sur des modules réguliers en 1^{ère} année puis des modules spécifiques en 2^e année pour finir, en 3^e année, sur les projets de création des élèves. C'est variable. Une promotion croise une trentaine de pédagogues-artistes. On privilégie la rencontre, la mise en réseau avec les artistes contemporains qui font la marionnette aujourd'hui. L'Institut et son école développent une problématique que vous connaissez sans doute bien, c'est-à-dire comment on peut être à la fois dans une pédagogie « processus » avec des marches successives et une pédagogie « événement » où c'est le choc de la rencontre artistique qui produit des effets incommensurables. C'est une dialectique complexe entre acquérir le cœur d'un métier et, en même temps, développer une créativité, un imaginaire par une capacité à s'exprimer par la marionnette.

Yasmine Modestine :

[45:00]

Est-ce qu'il y a des pédagogues exclusivement sur la marionnette ou est-ce que, parfois, il peut y avoir des intervenants en musique, des intervenants sur d'autres domaines... ?

Éloi Recoing :

[41:22]

Il y a des grands détours. Par exemple, j'ai proposé en début de seconde année à la promotion une rencontre avec un grand maître d'aïkido, qui est lui-même un maître de nō, et une calligraphe japonaise, et ils finiront par le bunraku. C'est-à-dire que l'approche du bunraku se fait par une approche approfondie de cette philosophie particulière de l'enseignement des arts en Extrême-Orient. C'est un module de 4 semaines, très construit, avec de multiples intervenants. Ils vont latéralement approcher la marionnette à travers le jeu des accessoires ou le travail du masque dans le théâtre nō, par exemple. C'est une démarche latérale pour aboutir au bunraku qui est une des formes spécifiques qui a un impact énorme, comme vous le savez, dans le champ de la marionnette.

La transdisciplinarité, l'interdisciplinarité, l'intermédialité sont dans les usages dans le monde de la marionnette d'aujourd'hui et cela m'intéresse qu'ils se confrontent à un danseur, à un vidéaste, à un scénographe, qu'ils dialoguent avec des artistes extérieurs au champ pour que cette épreuve d'altérité, en quelque sorte, leur permettent de mieux comprendre quelle est la singularité de leur art. Je suis pour ce contre-champ, ce contre-chant.

Ils vont aussi rencontrer des maîtres de la marionnette comme Sylvie Baillon.

On est dans une tension commune à chacun : comment on peut être à la fois dans la transmission d'une mémoire, dans des outils, des gestes artisanaux, des techniques anciennes, dont il faut continuer à transmettre les usages, les grammaires et, en même temps, comment les ouvrir au devenir de la marionnette, les accompagner dans l'émergence de leur propre signature artistique.

Virginie Lacroix :

[48:00]

Et par rapport à ce projet qui conduit au bunraku, avec cette porte d'entrée via l'aïkido, parce que la marionnette est un art en mouvement, quelle est l'approche du mouvement qui est développé au sein de votre école et quels sont les différents enseignements autour de ça ?

Éloi Recoing :

[48:12]

Historiquement l'école a été très fortement marquée par la présence de Claire Heggen, du Théâtre du Mouvement, qui a un enseignement régulier et je pourrais même dire renforcé depuis que je suis arrivé. J'ai réussi à la convaincre. Elle a accumulé une expérience considérable dans ce domaine, cette compréhension du mouvement et de la marionnette. Je la pousse à écrire un livre. C'est un des piliers de l'approche. On a un autre intervenant qui prend de l'importance, c'est Nicolas Goussef. Il travaille avec la marionnette-corps. Il est praticien de la Méthode Feldenkreis, il a toute une philosophie que je ne vous exposerai pas aujourd'hui sur la notion de proprioception, de l'importance de la proprioception dans l'art des marionnettes, il a une approche très singulière, très intéressante. Ce qui m'intéresse dans la pédagogie, ce sont des gens qui réfléchissent à leur pratique et qui ne sont pas arrêtés sur une méthode ou sur une recette dans la transmission des choses. Ils s'interrogent sur le pourquoi des choses, pourquoi on fait les choses, comment on transmet. Ils sont en mouvement et je les invite à toujours être en mouvement pour ne jamais être pris dans un « pilotage automatique ».

Jean-Marc Quillet :

[49:56]

Merci beaucoup.

Patrice, la DRAC n'est pas une structure d'enseignement mais, dans la poursuite du tour de table, nous te remercions de présenter les missions qui sont les vôtres.

Patrice Randon :

[50:22]

Il y a des organisations différentes selon les régions. En région, ici, c'est Christine Dogny qui est responsable de l'enseignement spécialisé artistique.

Je suis dans cette région depuis 7 ans. Je constate qu'il y a une évolution favorable au niveau de l'enseignement supérieur. Il y a la marionnette, la 1^{ère} option en région... J'avais un peu le sentiment d'un clivage, c'est sans doute pareil dans d'autres régions, entre la formation et le domaine professionnel ; je pense que ça a beaucoup évolué. Cette région est relativement démunie en termes de moyens. C'est la seule région qui n'a pas de Centre Dramatique, avec la Corse. Il y en a même sur le territoire ultramarin mais nous, nous n'en avons pas, même si on a une Maison de la Culture qui est historique et qui est l'une des quatre ou cinq plus grosses « maisons » au niveau national.

Sur le théâtre, on sentait bien qu'il y avait une question de formation initiale. On avait des gens qui passaient par le conservatoire et, quand il n'y avait pas le 3^e Cycle, qui partaient ailleurs, on ne les revoyait pas. Certains sont arrivés à la Comédie Française sans passer par le terrain local. Cela a évolué.

On constate qu'il y a beaucoup d'auto-formation au sein des compagnies. Il y a beaucoup de gens qui peuvent avoir une formation dans une école de type Lecoq. Il y en a quelques-uns qui ont pu faire l'ENSATT, voire le TNS, mais c'est très limité. Je constate qu'aujourd'hui les compagnies sont plus structurées administrativement que sur la partie artistique. Ce n'est pas le cas dans le cirque, ce n'est pas le cas dans la marionnette, ce n'est pas le cas dans la danse où il y a cette relation entre formation et réseau de diffusion. Je pense à une jeune compagnie qui est sortie il y a 5, 6 ans. Très rapidement, sur leur première création ils ont eu une soixantaine de dates parce qu'ils appartiennent déjà, en sortant de formation, à un réseau. J'ai ce questionnement sur formation, réseau et aussi capacité à diffuser qui me semble important. Là, on est en train de le développer. Jérôme Wacquiez a sa compagnie. On voit que quand il y a des présentations d'ateliers, voire des jurys, les compagnies de la région sont présentes. Il y a un regard. Je ne dis pas que ce n'était pas le cas avant mais c'est en train de se développer. C'est avec l'arrivée de Michel Crosset que ça a pu être mis en place. J'ai l'impression qu'avant, c'était un cloisonnement un peu plus systématique.

Christine Dogny :

[56:30]

Je voudrais compléter en disant que dans le réseau des conservatoires à rayonnement, ils sont 8, la DRAC anime ce réseau et réfléchit à l'harmonisation des cursus, du 1^{er} au 3^e Cycle. On le fait dans les différentes spécialités musicales, on le fait dans la danse, on le fait dans le théâtre. Il faut savoir que, comme le disait Patrice, on est dans une région un peu pauvre car on n'a que 2 conservatoires à rayonnement qui assurent l'enseignement du théâtre, celui d'Amiens et celui de St-Quentin, et qu'actuellement nous travaillons sur l'élargissement du réseau avec Nord/Pas-de-Calais. C'est un réseau qui travaille très régulièrement depuis 5, 6 ans, au niveau régional, à l'organisation des entrées et sorties des cursus Spécialisés des conservatoires à rayonnement.

On travaille aussi avec le réseau départemental de l'Aisne et l'Union départementale de l'Oise. L'idée est de permettre à tout étudiant, tout jeune qui souhaite entrer en Cycle Spé, d'avoir un encadrement professionnel dans son conservatoire, toujours dans l'optique, une fois son CEPI ou son DNSP ou son DEM complet de pouvoir accéder sur concours soit à un Pôle Supérieur en musique et danse, soit à des écoles supérieures en théâtre.

Jean-Marc Quillet :

[58:40]

Merci.

M. Van Rechem, avec Pierre Clarard, je ne sais comment vous présenterez l'enseignement du théâtre au CRD d'Arras ?

Xavier Van Rechem et Pierre Clarard :

[58:50]

À 2 voix, nous parlerons à 2 voix.

Xavier Van Rechem :

[58:55]

Le conservatoire d'Arras est un Conservatoire à Rayonnement Départemental. Il y a 2 enseignants : Pierre à temps plein et un assistant sur 6 h. On enseigne de l'Éveil jusqu'au 3^e Cycle amateur. L'idée étant que sur la région Nord/Pas-de-Calais on puisse travailler à plusieurs établissements pour monter le CEPI, ou COP cela dépend du nom que ça prendra.

Arras a une ancienne tradition de l'enseignement du théâtre. Cela a toujours été une discipline assez forte au sein du conservatoire avec une cinquantaine d'élèves.

Pour la suite, c'est important, il y a la reconstruction d'un bâtiment, une réhabilitation, qui permettra de disposer d'un vrai studio d'art dramatique, 120 m², avec la scène et le matériel pour travailler correctement...

Pierre Clarard :

[01:00:12]

En ce moment, on travaille dans une salle qui fait environ 80 m².

Xavier Van Rechem :

[01:00:15]

C'est pas mal mais ça va être mieux.

On a des cours de danse et cours de chant pour les élèves d'art dramatique et de nombreuses collaborations se font maintenant entre l'art dramatique et les deux autres disciplines enseignées au conservatoire. On essaie vraiment de lier cette discipline au reste pour éviter les cloisonnements, en essayant de monter des projets ensemble au minimum et en se croisant entre enseignants, ce qui n'est pas toujours facile parce que les horaires peuvent être complexes.

Pierre Clarard :

[01:01:00]

On peut ajouter que depuis 3 ans déjà, on travaille aussi avec Douai, c'est-à-dire que alternativement

on fait des stages et on voudrait élargir les contacts avec Lille, avec Valenciennes et avec Cambrai, établir une mutualisation des propositions.

Xavier Van Rechem :

[01:01:35]

On a déjà une convention qui nous lie avec Douai. Les stages étant organisés par les uns et les autres, les élèves peuvent glisser dans les stages des uns ou des autres. Et donc, se rencontrer et s'enrichir. Douai et Arras, c'est 30 kms, c'est très proche.

Virginie Lacroix :

[01:02:05]

C'est-à-dire qu'en fait c'est aussi une mutualisation des intervenants extérieurs, en ce sens ?

Xavier Van Rechem :

[01:02:15]

Oui. Complètement.

On sait bien tous que les cordons de la bourse ont tendance à se resserrer.

Arras n'est pas une grande ville, c'est 43 000 habitants donc il n'y a pas des budgets pharaoniques.

De fait, il faut être inventif. Le territoire du Nord-Pas-de-Calais a cet avantage que les conservatoires sont très proches les uns des autres, on a cette facilité d'avoir un réseau routier, de train, qui n'est pas trop mauvais. C'est relativement facile de pouvoir bouger et faire des choses ensemble.

On est en train de réfléchir à la chose pour une 1^{ère} promotion du COP ou du CEPI en septembre 2016. L'idée est de se pencher sur quelles sont les valeurs des uns et des autres, quels sont les avantages des uns et des autres, comment on peut justement en faire un plus plutôt qu'un moins. Travailler ensemble, c'est vraiment l'idée. Plutôt que monter chacun notre CEPI puis regarder ensuite chez les autres ce qui nous manque, c'est plutôt de se dire qu'on regarde ensemble comment on veut le construire et ensuite on vérifie sur le territoire si c'est possible. De la même façon que nous avons opéré au niveau de la construction du CEPI musique.

Jérôme Wacquiez :

[01:03:56]

Est-ce que vous avez des liens avec l'université d'Arras, qui a une section « arts de la scène » ?

Pierre Clarard :

[01:04:05]

Oui, « Arts de la scène ».

Je donne des cours aussi à l'université. On est en train de faire une convention avec le Service Culturel de l'université parce qu'ils ont une salle, une belle salle et on participe au Festival international de la fac dans lequel le conservatoire est intégré.

Jérôme Wacquiez :

[01:04:27]

Et vous avez des étudiants qui viennent de la fac ?

Pierre Clarard :

[01:04:30]

Et on a des étudiants sont à la fac et qui viennent au conservatoire. Beaucoup.

Xavier Van Rechem :

[01:04:40]

Oui, beaucoup.

On peut aussi dire qu'on a un théâtre missionné, sur le territoire d'Arras, qui est en train de s'associer

avec Douai pour devenir une Scène nationale associée et qu'on va pouvoir avoir une possibilité de développement côté théâtre entre Douai-Arras dans le circuit de diffusion. Les politiques voient d'un bon œil que les conservatoires se rapprochent.

Virginie Lacroix :

[01:05:15]

Quand vous dites que le conservatoire s'associe au Festival international de l'université, c'est sous quelle forme ? Cela veut dire que le conservatoire présente quelque chose ou c'est vous en tant que professeur qui...

Pierre Clarard :

[01:05:25]

Une classe du conservatoire présente quelque chose.

Et on espère d'ailleurs que, quand on aura les nouveaux locaux, on puisse accueillir des compagnies de théâtre universitaire, parce qu'il y a des compagnies étrangères, au sein du conservatoire, en présentation, c'est-à-dire qu'il y ait un vrai échange.

Jean-Marc Quillet :

[01:06:03]

Merci beaucoup.

Michel, sans doute as-tu beaucoup d'informations historiques concernant Amiens mais aussi sur ce qui se passe à Paris.

Michel Chiron :

[01:06:11]

J'ai une petite anecdote que je voulais rappeler. On parlait beaucoup de Lecoq... J'ai été élève de Lecoq. Il a fait un spectacle, Jacques, qui s'appelait *Tout bouge* et quand Eloi disait qu'il faut que la pédagogie soit en mouvement en permanence, qu'on évite toute crispation qui commence un peu à s'installer, je crois qu'on est vraiment dans cette mouvance, surtout actuellement à la Ville de Paris.

J'ai été à Amiens pendant 4 ans comme professeur ici. On a beaucoup bataillé. On avait une belle alliance avec Sylvie. Il y a une tradition de la marionnette ici, qui était vraiment importante, territoriale et nationale finalement. Il fallait absolument qu'on arrive à trouver un lien entre l'enseignement de l'art dramatique et l'enseignement de l'art de la marionnette mais d'une manière qui soit pas toujours ce qu'on avait pu voir jusqu'à présent, c'est-à-dire des stages, de plus ou moins longue durée, mais enfin tout ça était un petit peu des feux de paille et il y avait souvent des malentendus sur la marionnette. Je pense qu'il était temps de mettre en place un véritable cursus de dimension nationale, ce qu'on a réussi à faire, grâce aussi à la DRAC qui nous a beaucoup aidés à l'époque. Je crois beaucoup à la pédagogie du théâtre, à ce rendez-vous régulier. Il faut faire des racines, pas simplement avoir des grands soirs mais se mettre à la tâche. Il y a des grands moments et il y a des moments de gouffre. C'est ce va-et-vient qui forme l'acteur. Et pour la marionnette, c'était très important de faire un véritable mariage, si j'ose dire, de ces arts là pour bien laisser entendre que ce n'était pas simplement une chose en plus, comme souvent on peut voir au théâtre, on va mettre un peu de cirque, un peu de marionnette, un petit peu de mime, un petit peu de conte comme si c'était des choses annexes, des cousins éloignés.

Avec Nicolas Goussef, on a ouvert une option marionnette, dans le 18^e arrondissement, qui marche très bien. Il y a beaucoup d'élèves qui découvrent la marionnette dans ce conservatoire d'arrondissement finalement, et qui s'inscrivent pour tenter le concours de Charleville et il y en a plusieurs qui ont été reçus. Tout ça pour dire que ça a été un pas important, je crois.

Pour revenir à Paris, ça bouge énormément, donc « tout bouge », oui. Actuellement, il y a 17 conservatoires, il y a un peu plus de 1 000 élèves qui font du théâtre, en 1^{er}, 2^e, 3^e Cycles. En plus, il y a les promotions de l'ESAD. L'ESAD fait partie de la Ville de Paris. Il y a le CRR où on a un Cycle Spécialisé avec une vingtaine d'élèves. On a la chance de couvrir, sur la Ville de Paris, un éventail inouï d'actions pédagogiques théâtrales. Par exemple, on a les classes qui commencent en CE2 à CM2 avec la DASCO, qui est la Direction des Affaires Scolaires de la Ville de Paris. Nous nous sommes donnés pour principe, la DASCO et l'Inspection Théâtre pour les Affaires Culturelles, de voir comment, dans certains quartiers dits difficiles où beaucoup de parents sont intimidés, pour ne pas

dire plus, par ce qu'est un conservatoire, y compris un conservatoire d'arrondissement : « ce n'est pas pour nous, c'est toujours pour le même public ». Pour moi c'est une vraie question, question de fond, sur laquelle nous travaillons « à fond la caisse » dans le cadre de la nouvelle mandature de Mme la Maire de Paris. C'est-à-dire diversité du public, qu'est-ce que sont les nouveaux publics, comment toucher de nouveaux publics, à qui s'adresser, comment s'y prendre. Quoi inventer, comment faire ? Arrêter la langue de bois et voir comment on peut avancer. Il y a eu la mise en place en musique des ARE. En théâtre on n'a pas ça. Mais je crois que le début de ces nouveaux publics dans les conservatoires, en art dramatique, pour nous c'est très important. Cela commence très tôt et précisément à ces âges là. J'ai demandé à 2 anciens élèves de l'ESAD qui avaient envie d'enseigner de prendre en charge ces ateliers, 1 fois par semaine, 1h½, avec ces tout-petits des 14^{ème} et 19^{ème} arrondissements, qui sont des initiations plutôt compliquées, difficiles, pour des enfants qui ne vont pas au théâtre, de commencer un travail d'éveil-initiation et de le faire non plus à l'école mais qu'il y ait ce petit voyage où le groupe d'enfants quitte l'école avec son enseignant et puisse aller dans un conservatoire, que le cours, l'atelier ait lieu dans le conservatoire. Il a fallu se mettre d'accord avec les directrices, directeurs des conservatoires. Le groupe d'enfants vient pour 1h½ de théâtre et découvre aussi le lieu et des camarades qui ont le même âge qui font de la danse, qui font de la flûte, du piano. Il y a donc cours toutes les semaines et à la fin, il y a une sorte de spectacle, ou plutôt une sorte de fête, où on invite tous les parents. Et il y a beaucoup de voisins qui viennent, de parents, qui parlent entre eux, « tu vois, finalement, c'est pas si mal », et petit-à-petit, ça fait son chemin et déjà ça commence là.

J'ai proposé que l'on mette en place depuis 5, 6 ans – cela n'existait pas vraiment à Paris – des cycles d'initiation au théâtre pour les 15-18 ans. Je rappelle que l'art dramatique dans les conservatoires parisiens, c'est relativement récent, les premières classes ont été créés par le 1^{er} inspecteur, Jean-Laurent Cochet, en 1981. Le Schéma d'Orientation du ministère disait en 2001-2005: l'art dramatique, c'est 15-26 ans. Quand je suis arrivé à Paris, comme inspecteur, je suis évidemment allé voir les classes et je me suis demandé où étaient les 15-18 ans. La plupart des professeurs m'ont dit : « On a un problème avec cet âge-là parce qu'à partir du mois d'avril, il y a le bac et il y a beaucoup d'absents. Dans les auditions, on ne retient pas tellement de moins de 18 ans ». Alors, j'ai proposé de ne plus indiquer que c'était de 15 à 26 ans mais de 18 à 26 ans et de créer un Cycle Initiation Théâtre, moins lourd, avec moins d'heures, mais qui soit réel et qui soit un enseignement de qualité et de proximité. Et nous avons ainsi créé des groupes dans les conservatoires où ils font 2 heures par semaine pendant 3 ans et cela marche très bien. On a actuellement environ 300 jeunes qui viennent comme ça. Évidemment ensuite, si ces jeunes voient que c'est leur affaire de faire du théâtre, que ça les intéresse, on a créé des passerelles avec la classe. Actuellement, il y a 40 professeurs sur Paris, ça brasse beaucoup de monde, beaucoup de styles et beaucoup d'influences. Je suis très heureux de ça. On a beaucoup de professeurs qui viennent du CNSAD ou de chez Lecoq, ou qui ont travaillé avec Vitez, qui ont travaillé avec énormément de metteurs en scène ou à la Comédie Française. J'ai tout fait, dans le recrutement des professeurs, pour que ce soit à l'image de cette pluralité du théâtre en France. Il y en a qui sont plus sur le corps, il y en a qui sont plus sur le texte...

On a mis en place, aussi, pour que les élèves se connaissent, des ateliers inter-conservatoires. Il y en a une douzaine. On a ouvert un atelier conte, avec des conteurs professionnels, au conservatoire du 12^e. Dans ce conservatoire, nous nous sommes dit que le conte a un aspect inter-générationnel important, que nous pouvions mélanger les âges et c'est donc une classe ouverte à « pas d'âge », si je puis dire. Au 18^e, on a ouvert l'atelier marionnette avec Nicolas Goussef formé à l'ENSAM et Alexandra Vuillet, 2 marionnettistes. Il y a aussi beaucoup de théâtre/danse, proche de la recherche de Pina Bausch. On a ouvert également 2 ateliers de mise en scène. On a la chance d'avoir 3 professeurs qui ont travaillé avec le metteur en scène et grand pédagogue russe Vassiliev. Cela me semble important car ça fait le lien avec Grotowski et les gens de l'époque du Living Theater. Il y a un atelier sur la relation avec la musique, ainsi que des cours de yoga, de mime. Et on a ouvert au 10^e, il y a 2 ans, avec 2 anciennes élèves de chez Lecoq, qui travaillent avec Guy Freixe d'ailleurs, un atelier improvisation et jeu masqué sur la commedia dell'arte et le théâtre balinais.

Quand je suis arrivé, je me suis dit : « Il faudrait innover à Paris ». Avec l'appui des directrices et des directeurs, il faut qu'ils portent ça avec les professeurs, nous avons créé des Pôles dans ce souci d'innovation. Au 13^e, nous avons mis en place un Pôle d'écriture théâtrale contemporaine avec un auteur, Jean-Louis Bauer. Jean-Louis enseignait déjà dans les conservatoires, il était professeur à l'ENSATT. On invite des auteurs. L'année dernière : Philippe Minyana, Sébastien Thiéry. Cette année : Serge Valetti, Eugène Durif et puis Michel Azama. Ils donnent des master-classes et puis Jean-Louis, avec un groupe d'une vingtaine d'élèves travaillent sur le processus de l'écriture dramatique toute l'année. Ça a commencé l'année dernière et, c'est très intéressant, ce groupe a écrit

énormément de petites pièces, voire de jolies pièces. On a fait une sorte de petit jury. On a choisi 4 pièces et on a demandé à 2 jeunes metteurs en scène qui émergent de monter ces textes. Cela demande de trouver de l'argent mais il faut s'y tenir.

Il y a aussi le pont avec le Cycle Spécialisé. On a 16 élèves cette année. Il y a des professeurs dans ce Cycle Spécialisé qui enseignent à l'ESAD comme Sophie Loucachevsky.

Les cours d'interprétation, c'est un peu une spécificité parisienne, sont donnés 8 heures par semaine par 2 professeurs qui changent tous les 2 ans. J'ai voulu que ça bouge tout le temps.

Et puis, il y a les spectacles. L'année dernière on a fait un très beau spectacle avec Jean-Claude Cotillard qui a fait la mise en scène d'un texte de Durif avec beaucoup de propositions inter-conservatoires, avec des musiciens, des danseurs...

L'éventail parisien commence avec les tout-petits et va jusqu'à l'ESAD, dont le directeur actuel est Serge Tranvouez qui n'a pas pu venir aujourd'hui. Sans parler à sa place, on peut dire qu'il y a 3 promotions actuellement à l'ESAD. L'ESAD fait partie de la plateforme des écoles nationales supérieures. Elle accueille 2 promotions art dramatique et une promotion, c'est sa spécificité, art du mouvement.

Jean-Marc Quillet :

[01:24:50]

Merci, Michel.

Dans la poursuite du tour de table, Lidia...

Lidia Astapenko :

[01:25:00]

On a déjà parlé d'Arras.

Jean-Marc Quillet :

[01:24:50]

C'est vrai.

Il me semble que nous pourrions évoquer cet après-midi la question de la langue. Qu'est-ce qu'être actrice ou acteur dans un autre pays que celui où on parle sa langue maternelle ? Ton témoignage serait le très bienvenu.

Lidia Astapenko :

[01:25:00]

D'accord.

Jean-Marc Quillet :

[01:24:50]

Merci.

Frédéric, nous nous tournons vers toi pour une présentation de l'ANPAD... et du conservatoire où tu enseignes.

Frédéric Merlo :

[01:25:30]

Je vais laisser Éric Houguet, notre nouveau président, présenter l'ANPAD.

Pour ce qui me concerne, je vais faire très vite. J'enseigne en région parisienne, au CRD du Val-de-Bièvre. Il y a une centaine d'élèves qui vont depuis le très jeune âge jusqu'au CET, c'est-à-dire le 3^e Cycle non spécialisé, non COP, non CEPI.

Et je reviendrai avec plaisir mais comme le tour de table est très dense, je laisse la parole à Éric pour présenter l'ANPAD.

Jean-Marc Quillet :

[01:26:00]

Merci Frédéric.

Éric Houguet :

[01:26:05]

Je suis récemment président de l'ANPAD, l'Association Nationale des Professeurs d'Art Dramatique, qui réunit des enseignants de divers profils, Assistants Spécialisés comme Professeurs d'Enseignement Artistique, à temps plein, partiel, titulaires, etc. C'est assez large. Également des artistes qui interviennent dans les écoles agréées. C'est une association qui regroupe des enseignants, des artistes-pédagogue, de l'ensemble du territoire et qui organise au cours de l'année un certain nombre de journées de travail, à Paris essentiellement. En janvier, nous avons organisé quelques journées de travail autour des écritures « jeune public » et de l'entrée des plus jeunes en théâtre, initiation, éveil, etc. On a notamment, au cours de ces journées, accueilli un auteur, assez en vogue aujourd'hui pour le « jeune public » mais pas seulement, qui est Sylvain Leveque. L'association entretient des liens avec les artistes d'aujourd'hui, c'est très important. Il y a aussi un moment important dans notre année qui sont les journées d'Avignon, qu'on organise tous les ans et qui sont 2 journées de travail, 2 tables rondes avec, là aussi, des sujets abordés qui peuvent être les liens entre les conservatoires et les grandes écoles, la question du statut de l'artiste-pédagogue. L'an dernier, ce fut la question de la diversité dans les conservatoires, diversité des publics et diversité des disciplines pour l'enseignement du théâtre.

Cette année, on est plutôt sur le thème qui rejoint le thème de cette journée, la thématique de la trajectoire. Comment un élève peut tracer toute une trajectoire en conservatoire ? Quelle est cette trajectoire ? Quel(s) sens elle a ? Que se passe-t-il après le conservatoire ?

L'ANPAD est présente sur les territoires. En pleine réforme territoriale, c'est une question importante. Qu'est-ce qu'il en est des conservatoires ? Qu'est-ce qu'il en est de l'enseignement artistique spécialisé, de l'enseignement de l'art dramatique dans les territoires, quels sont les effets sur les territoires et comment c'est soutenu par les territoires et pas abandonné complètement par l'État non plus.

Pour me présenter, je suis enseignant, metteur en scène, comédien. J'enseigne au CRD de Quimper, du 1^{er} au Cycle 3 non spécialisé. C'est la question aussi de la vitalité du théâtre amateur sur les territoires.

Jean-Marc Quillet :

[01:30:14]

Merci beaucoup Éric.

Le conservatoire de Lille ?... Vous allez peut-être parler d'une double voix... ?

Jérôme Chrétien :

[01:30:22]

Ce sera un pas de deux, ce coup-ci.

Aujourd'hui l'équipe est au complet. Nous avons 2 enseignants, un PEA à temps plein et un assistant à temps plein plus, en prévisionnel, un enseignant, qui pourrait profiter de la pérennisation d'un remplacement, pour augmenter l'offre d'enseignement sur le conservatoire de Lille.

J'ai entendu de très belles choses précédemment. À Lille, le département théâtre est la spécialité qui arrive le mieux à se nourrir des autres spécialités, musique et danse. Le but est d'essayer justement de faire se rencontrer – je vais utiliser un terme cher à Frédéric qui est à côté de moi, la trans-spécialité – les 3 spécialités, théâtre, musique, danse. On y arrive très bien avec le théâtre mais j'aimerais également qu'avec la musique et la danse on puisse arriver aux mêmes objectifs.

Avec Xavier Van Rechem, Pierre Clarard et Daniel Cling, on a initié le CEPI théâtre. Nous avons tous dans nos établissements le potentiel pour le réaliser, même au-delà des 1 056 heures. Le but, ça a été souligné par Xavier, est d'utiliser sur ce grand territoire la singularité de chacun.

J'ai rencontré également Michel Crosset à plusieurs reprises, notamment avec le projet de nouvelle région. On va voir comment nous pourrions articuler finement une offre qui pourrait intéresser les élèves le mieux possible. Nous avons la chance, en Nord/Pas-de-Calais, d'avoir une proximité d'établissements qui fait que les élèves peuvent circuler beaucoup mais c'est vrai qu'ils ne le font pas assez. Il nous faut voir comment les enseignants, eux, pourraient circuler. Cela serait peut-être la chose la plus facile.

Sur la ville de Lille, nous avons un Pôle d'enseignement supérieur qui se trouve dans nos locaux. Nous avons une école supérieure d'art dramatique, nous avons également le Théâtre du nord. Nous avons rencontré le nouveau directeur avec Sébastien. Nous avons plein de projets dont notamment développer l'aspect écriture. C'est quelque chose que nous aimerions développer également avec les

autres spécialités, nous avons un département écriture au niveau de la musique et nous aimerions le développer au niveau de la danse, et ce, dès le 1^{er} Cycle afin de pouvoir générer cette appétence pour la création qui est quelque chose de très important.

Nous avons aussi ce dispositif assez unique en France du fameux plan musique-danse-théâtre, qui fait de grosses actions de sensibilisation pour les élèves en école primaire. Grosso-modo, 8 000 élèves sont concernés et ce, bien avant que la réforme des rythmes scolaires soit mise en place. Le but est d'élargir ce qui, pour le moment, est plutôt un plan musique car la danse y est encore peu présente et le théâtre encore moins. Nous avons fait un recrutement d'un professeur diplômé d'État en théâtre mais on aimerait pouvoir augmenter cette dotation d'enseignement à destination de ces publics puisque, comme je le soulignais, c'est plus de 8 000 enfants qui sont concernés. Le conservatoire de Lille est très bien placé entre l'éducation artistique avec la réforme des rythmes scolaires et ce plan musique-danse-théâtre ainsi que le Pôle d'enseignement supérieur, les liens avec les écoles supérieures ainsi que les structures de diffusion avec lesquelles nous sommes partenaires. Nous avons envie vraiment d'être en résonance au niveau de leur diffusion et dans nos actes d'enseignement. C'est quelque chose de très important pour nous. La mandature de Martine Aubry, c'est l'élargissement des publics et son maître-mot c'est le vivre-ensemble. Maintenant, je laisse la parole à Sébastien...

Sébastien Lenglet :

[01:34:24]

... qui n'a plus grand-chose à dire parce que les choses ont déjà été dites.

Ça fait 6, 7 ans que je m'occupe de ce département. Il y a 4 Cycles : 1, 2, 3 et un Cycle d'Orientation Professionnelle.

Ça représente aujourd'hui 50 élèves. Ça devrait faire plus l'année prochaine parce qu'on va renforcer les Cycles 1 et 2 en ouvrant à plus d'élèves. On refuse beaucoup de candidats chaque année.

Comme Jérôme l'a dit, il y a 3 enseignants. Nous avons des sensibilités un peu différentes mais finalement on se complète beaucoup.

Le centre de la pédagogie, la priorité pédagogique du CRR de Lille, ce n'est pas très original, ce sont les textes. Les jouer, les mettre en scène et bientôt peut-être même les écrire. Ça se fait déjà un petit peu. On va encourager et aller plus avant dans ce projet et inscrire tout ce travail dans le projet de CEPI qui fait partie de toutes ces évolutions qu'on souhaite.

On a beaucoup travaillé sur comment impliquer ce conservatoire dans le territoire, parce que la métropole lilloise est particulièrement dynamique au niveau des lieux mais aussi de son université. Ça commence à se faire au niveau de l'université. Pour ce qui est des partenaires structurels et des lieux de diffusion du spectacle vivant, on est déjà bien avancé. Ça se confirme avec le Théâtre du Nord et Christophe Rauck. Ça fait longtemps qu'on travaille là-dessus.

Jérôme Chrétien :

[01:36:00]

On peut ajouter, puisqu'on a beaucoup entendu parler de mouvement, qu'on essaye de mettre en place une réforme du Conseil Pédagogique pour avoir un département « le corps-instrument » qui regrouperait le théâtre, la danse, le chant, justement là où le corps est utilisé réellement comme un instrument. C'est une réflexion qui est en cours, on essaye de la faire aboutir. Il faut expliquer, cela prendra un petit peu de temps. C'est très important pour nous.

Christine Girard :

[01:36:48]

Je voudrais juste ajouter une chose puisqu'on parle du corps, du mouvement et de la transversalité. On a développé il y a 2 ans des ateliers transversaux qu'on avait mis en place avec Sébastien, des ateliers de 4 heures hebdomadaires qui regroupent des danseurs, des musiciens, des élèves acteur et des chanteurs. Le travail proposé au sein de ces ateliers est à la fois un travail qui s'intéresse au texte mais aussi un travail qui s'intéresse au mouvement et qui s'intéresse au masque puisque j'enseigne cette spécialité au CRR de Lille.

Jean-Marc Quillet :

[01:37:40]

Merci beaucoup.

Nous arrivons au conservatoire d'Amiens.

Michel Crosset :

[01:37:52]

Ici, le département théâtre est celui qui a subi la plus grosse expansion ces dernières années en termes de fréquentation d'élèves, de projets, de partenariats et d'élargissement de l'équipe pédagogique puisque un mi-temps en plus des 2 temps complets depuis cette année représente 25 % d'augmentation des effectifs.

Le département théâtre est particulièrement impliqué dans la vie du conservatoire et dans le développement du conservatoire grâce à de nombreux partenariats, d'abord avec l'université dans le cadre d'une Licence « arts du spectacle », aussi avec la Maison de la Culture, la Maison du Théâtre, la Comédie de Picardie, des projets transversaux au sein du conservatoire. Le département théâtre est peut-être celui qui, de manière la plus homogène et récurrente, s'irrigue de transversalité avec les départements musique et danse.

Il y a des projets de développement dans un avenir assez proche, tant au niveau de la structuration que des approches pédagogiques ainsi qu'au niveau des infrastructures aussi puisque il y a un projet important, à Amiens, de développement en ce qui concerne le théâtre avec des locaux mieux adaptés pour la pédagogie.

Nous avons un Cycle Spécialisé et pas encore de CEPI mais la grande région va sans doute accélérer les choses. Personnellement, je m'en réjouis. Le Cycle Spécialisé en est à sa 4^e promotion.

Il y a un réseau régional coordonné par la DRAC avec les CRD de Beauvais et St-Quentin ainsi que les 5 établissements classés par l'État.

Voici un petit peu l'actuelle cartographie de la région picarde. En ce qui concerne la cartographie du conservatoire, la population a plus que doublé sur ces 3 dernières années. Nous avons 1 203 élèves inscrits au 1^{er} février.

Jérôme Wacquier :

[01:41:32]

Effectivement, il y a eu un gros développement de l'art dramatique. Il y a 143 élèves. On propose de l'Éveil jusqu'au Cycle Spécialisé. Nous avons une salle dédiée à l'art dramatique et à l'art de la marionnette, qui n'est pas une salle de spectacle, et qui fait à peu près 250 m². On a un taux de remplissage des cours qui est très important. On essaie de développer le lien entre le Cycle Spécialisé et l'après DET. Que faire avec les étudiants qui ont leur DET et ne sont pas entrés dans une école supérieure ?...

Nous avons 4 à 5 étudiants en Cycle Spécialisé. On considère que pour pouvoir entrer en Cycle Spécialisé, il faut avoir validé obligatoirement un Cycle 2 dans un conservatoire classé par l'État, et donc avoir un BET, un Brevet d'Études Théâtrales. On leur conseille aussi d'être passés dans un Cycle « préparatoire » pour justement présenter l'examen d'entrée en Cycle Spécialisé. Le Cycle 3 amateur et le Cycle « préparatoire » sont en majeure partie mutualisés. Il y a, en Cycle « préparatoire », un atelier supplémentaire de mise en scène pour les mettre en condition à la préparation du projet personnel du DET.

L'examen d'entrée se déroule en septembre. La plupart des étudiants qui se présentent ont déjà suivi un Cycle 1, Cycle 2, un Cycle « préparatoire » ou un Cycle 3 puisque ce Cycle « préparatoire » est nouveau dans le Schéma d'organisation des études du CRR. Donc, souvent, nos étudiants ont fait 4 ans ou 5 ans de conservatoire avant d'obtenir leur Diplôme d'Études Théâtrales.

En Cycle 1, on propose un stage de 20 heures avec une audition d'entrée. Certains étudiants entrent en Cycle 2 directement.

On a tissé un lien important avec l'université puisque celle-ci propose une section « arts du spectacle » où les 2 premières années sont théâtre et cinéma mélangés et en L3, ils s'orientent soit en cinéma, soit en théâtre. Nous avons élaboré un double cursus, validé par Amiens-Métropole et la présidence de l'université. Certaines Unités d'Enseignement sont validées au CRR dans le cadre de leurs cursus universitaires.

Les étudiants qui ne veulent pas suivre ce double cursus, peuvent néanmoins faire valider leurs UE libres au CRR qui communique une note à l'université.

On essaie de mettre en place aussi des passerelles avec l'art de la marionnette. Comme le rappelait Sylvie, les étudiants en art de la marionnette viennent souvent de loin une fois par semaine alors que ceux en art dramatique logent sur Amiens et n'ont pas de souci pour avoir des cours sur toute la semaine. On propose aux élèves de Cycle 2 de suivre un stage d'une quinzaine d'heures pour avoir un parcours marionnettique de découverte qui peut les amener à s'inscrire aussi en marionnette. Il y a aussi des élèves de marionnette qui suivent le double cursus avec l'art dramatique.

David Beaucousin :

[01:48:35]

Il y a aussi un partenariat avec l'école de cirque Jules Verne où les élèves de Cycle Spécialisé ont certains cours pour des modules du DET.

Concernant la diversité des publics, nous avons beaucoup d'élèves très jeunes, de 7 à 15 ans sur 6 groupes. Même si il faut remercier la direction d'avoir pu obtenir ce demi-poste en plus, nous avons du mal à répondre à la demande qui ne fait que croître. C'est une vraie question. Nous avons des groupes qui font 14 ou 15 élèves, c'est énorme.

Jean-Marc Quillet :

[01:49:45]

Merci.

Qu'en est-il à Caen ?

Virginie Lacroix :

[01:50:19]

L'ouverture de la classe théâtre, à Caen, est assez récente. C'est la 5^e année. On a commencé par ouvrir la classe d'orientation professionnelle avec Véronique Dahuron. Ça a été le début pour que le directeur et la DRAC déclenchent l'ouverture, il nous fallait un Cycle d'Orientation Professionnelle.

Ensuite, depuis 3 ans se sont ouverts Cycle 1, Cycle 2. Le cycle 3 devait ouvrir cette année mais étant donné les gros problèmes budgétaires, avec le changement de municipalité, cela a été remis pour septembre.

Cette année, j'assume donc, sur mes heures de cycle 2, une sorte de double cursus cycle 2/cycle 3 puisque certains des élèves rentraient en cycle 3. J'ai 4 élèves en cycle 3 et en double cursus. Le cycle 3 s'ouvre définitivement l'année prochaine avec également une Classe à Horaires Aménagés Théâtre, insérée dans les quartiers, en zone d'éducation prioritaire. Ce serait une classe de primaire, un double niveau CM1-CM2, que le Conservatoire souhaite ouvrir avec la Communauté d'agglomération et les directeurs de l'école.

Véronique Dahuron assume la classe à orientation professionnelle, qu'elle a complètement prise en charge. Elle a également mis en place un système d'interventions extérieures. Toutes les 4 semaines, il y a un intervenant extérieur qui vient travailler 5 ou 10 jours, sur la marionnette, sur le masque, sur le corps, ou sur le burlesque, etc.

Il existe donc une multiplicité d'intervenants au sein du COP, même si l'enseignement d'interprétation et d'improvisation est donné par Véronique.

Les élèves ont aussi la classe de chant collectif, une heure par semaine, plus une demi-heure de chant individuel avec les professeurs de conservatoire, et une heure et demie de danse par semaine, avec leur niveau de COP.

Mes 4 élèves de cycle 3 peuvent entrer sur 2 ou 3 stages de classes pré-professionnelles, en partenariat, pour justifier le fait que c'est un cycle 3 malgré tout.

Nous avons 9 élèves en COP cette année. C'est la 1^{ère} promotion puisque le COP est sorti l'année dernière. Deux de nos élèves ont passé des concours nationaux, un à l'ENSAT et l'autre au TNS.

Les élèves du COP, finalement assez jeunes (le plus âgé a 23 ans), ont comme objectif de présenter les concours nationaux. Ils considèrent le COP comme une préparation, avec le diplôme, aux concours nationaux. Sur la promotion de l'année dernière, certains ne les ont pas eus. Ils se montent en compagnie, et la question la plus difficile est : « Que deviennent ces jeunes gens ? ». Certains vont re-présenter des concours nationaux, certains sont dans les cursus universitaires et travaillent sur les festivals universitaires, et d'autres sont perdus et désespérés. C'est vraiment la question.

Pour ma part, dans les cycles 1, 2 et 3 – j'ai 15 élèves par cycle et j'ouvre aussi l'année prochaine le cycle 3 avec 15 élèves – mes élèves de cycle 1 ont quatre heures de théâtre, mes élèves de cycle 2 ont également du chant collectif, mes élèves de cycle 3 auront également chant collectif, et, on espère, danse. Nous avons eu d'énormes restrictions budgétaires sur le Conservatoire de Caen, donc c'est très complexe à gérer pour nous cette année, mais ça s'ouvre, c'est positif. On est en période de mutation. Il y a eu beaucoup de restrictions de postes pour les profs de musique – pas de renouvellement, des départs en retraite, etc. C'est un gros conservatoire avec 120 professeurs de musique, et nous sommes 2 en théâtre, donc c'est un tout petit département, mais qui commence justement, avec la transversalité, trans-spécialisation, trans-disciplinarité, à ouvrir un espace, quelque chose qui ne s'était jamais passé. Enfin des gens de théâtre, des musiciens, des acteurs, des danseurs, se mélangent au plateau et viennent de créer là, fin janvier, un spectacle avec la danse

contemporaine, la musique ancienne, le texte. Tout ça commence à agir et se mettre en place. Nous répondons pour l'instant aux sollicitations. Mais comme nous sommes nouveaux et qu'on commence à nous connaître, à savoir qu'on est multifonction, qu'on est capable de gérer beaucoup de choses – car les gens de théâtre sont très polyvalents par rapport aux gens de la musique – finalement, au sein d'un conservatoire, on est des forces assez motrices.

[00:21:10]

On a des partenariats. Alors sur Caen, avec l'université c'est un peu complexe pour l'instant, peut être à cause des personnes, du manque de communication. Comme l'université a une grosse section Arts du spectacle et qu'un gros lycée a une option lourde théâtre au Bac, finalement je récupère tous les élèves en Bac, en licence ou en master Arts du spectacle, donc des jeunes très engagés dans le travail du théâtre. Nos cycles 1, 2 et 3 n'ouvrent qu'à partir de 15 ans (nous n'avons pas de petits élèves).

À part ce que nous allons faire avec la classe à horaires aménagés, on n'est pas très inscrit sur le territoire et dans la diversité des publics. On essaie d'accueillir les élèves avec un maximum de diversité mais en fait on se trouve avec des petits effectifs et des gens qui sont éminemment spécialisés et amoureux du théâtre. Depuis seulement cette année, on a des élèves qui viennent de la danse et du chant lyrique, donc des élèves en double cursus au sein du Conservatoire. Cela devient très enrichissant, au cœur du plateau des élèves, eux-mêmes travaillant à ce mélange.

Pour les projets personnels des élèves de COP, Véronique a mis en place un parrainage. Un parrain vient pour une master-classe de 10 jours, particulièrement pour suivre les projets de nos neuf élèves de COP. C'est lui qui donnera la note du contrôle continu du projet personnel, même si nous pouvons être sollicités, mais il parrainera la résolution finale.

Nous avons un lieu spécifique. C'est à la fois un avantage et un inconvénient. L'avantage est que nous sommes du corps institutionnel du Conservatoire. Il y a une salle de 100 m², une autre de 80 m², une cuisine, une salle douches, un foyer, à 10 minutes à pied du Conservatoire, c'est très agréable. On a notre lieu à nous, que le Conservatoire a en location parce qu'il n'a pas de place, et nous avons accès, au besoin, aux plateaux du grand et du petit auditorium (700 et 200 places). On a de la chance d'avoir cet outil de travail assez formidable, à partir du moment où on arrive à prendre notre place dans cette grosse structure musicale.

Le COP, c'est quatre matinées par semaine, du lundi au jeudi, 4 heures avec l'enseignant, mais ils ont aussi la clé, ce qui est aussi formidable. Les élèves de COP ont une autonomie totale sur le lieu, nuit et jour.

Il y a à Caen un festival universitaire très important qui s'appelle Les Fous de la rampe, festival assez fort au niveau du territoire français, où les projets sont de qualité et auquel tous mes élèves de cycle participent. Est-ce nécessaire qu'ils y soient présents en tant que classes du Conservatoire ?

Le collège-lycée expérimental nous a sollicités très récemment, après l'attentat de Charlie Hebdo, pour travailler avec les élèves sur des semaines thématiques et interdisciplinaires. Mes élèves y sont intervenus pendant la semaine de « la peur », pour travailler avec les collégiens et lycéens sur des ateliers d'improvisation, avec les outils pédagogiques que j'utilise, sur le conte, la lecture, etc.

Jean-Marc Quillet

[00:27:08]

Merci beaucoup.

Paul Golub

[00:27:14]

Je suis le directeur pédagogique de l'académie de l'Union, l'une des maintenant 13 écoles supérieures, puisque Asnières a intégré la plateforme. Nous sommes peu connus, donc je vais reprendre l'historique de cette école.

Elle a été créée en 1997 par la volonté de Silviu Purcarete, qui était le directeur du CDN, le Théâtre de l'Union à l'époque, qui voulait en effet recréer en France ce qu'il y avait en Roumanie, d'où il venait, où chaque grand théâtre a son école. L'école devient un peu le vivier de comédiens qui nourrissent les productions du théâtre, à l'image de l'Europe de l'Est plus largement. A l'époque ce n'était pas encore une école supérieure, elle l'est devenue en 2008. Les comédiens suivaient un cursus de 2 ans, en contrat de qualification, sorte d'apprentis qui étaient payés. Ils étaient pour moitié en formation et pour moitié dans les spectacles, ou du CDN ou d'autres spectacles de metteurs en scène intéressés par leur embauche. Cette forme là était particulière, elle coûtait très très cher au théâtre de l'Union, avec un budget mutualisé, et un moment critique au moment de la passation et

l'arrivée de Pierre Pradinas. Par la volonté des tutelles mais aussi de Pierre Pradinas, ils ont tenté d'intégrer la plate-forme des écoles supérieures et ont réussi. Les budgets sont maintenant séparés mais on est en convention avec le Théâtre de l'Union, avec un lien très fort avec Jean-Lambert Wild et le directeur de l'académie. On a un très bon dialogue.

[00:29:31]

Nos lieux sont à 12 km du Théâtre de l'Union, en pleine campagne, c'est une spécificité. Il y a 16 élèves pendant 3 ans, ce qu'on appelle une séquence, en somme une promotion. Le bâtiment est un vieux château qui avait brûlé, a été retapé. Il appartient à la Ville de Montreuil et nous est prêté gratuitement. C'est un lieu magnifique et charmant. Cela amène une singularité car les élèves sont 16, présents tous les jours ; ils sont isolés, se font à manger et fonctionnent un peu comme une troupe d'une certaine manière, avec un esprit créé par mes prédécesseurs et que j'essaie aussi de faire perdurer.

L'école a chaque fois été dirigée par des personnes venant de l'étranger : au début Silviu Purcarete et Paul Chiributa, puis Anton Kouznetsov, metteur en scène, pédagogue et comédien, mort subitement. J'ai repris en décembre 2013. C'était une nouvelle promotion, dans une période de flou sans direction pédagogique, avec la présence de Pierre Pradinas. J'étais dans la continuité, puisque je connaissais l'Union et j'avais déjà fait 4 spectacles avec les promotions précédentes.

Pour ce qui est de la pédagogie, l'accent est mis sur le corps. C'était très important pour Anton, c'est très important pour moi. La première année on aborde le texte, mais après avoir travaillé ce qui est préalable au texte, la présence du comédien, la voix, les intentions qui peuvent animer, tout simplement pourquoi un comédien, un personnage, rentre sur scène. Cela se passe toujours par stage. On n'a aucun intervenant hebdomadaire régulier. C'est un peu lié au lieu géographique, mais on va tenter d'en avoir un l'année prochaine. Ce sont des stages entre 1 et 6 semaines, avec des présentations de spectacles.

L'accent bien sûr, est mis sur l'interprétation du comédien, vraiment pour qu'ils acquièrent une expérience plus large et des rencontres, une multiplicité de personnes fortes qui vont leur amener des outils. Au cœur de ça, c'est l'amour du comédien. L'intervenant va porter cette chose là. En même temps, je découvre, dans cette jeune génération d'artistes émergents, que la création ne se situe pas seulement dans l'interprétation, mais dans le désir de créer, de prendre possession de leur destin. Cela m'intéresse énormément. Évidemment il y a des projets personnels. Ils ont là une petite semaine d'écriture pour finir leurs projets personnels. Ils nous les soumettent et nous choisisons certains d'entre eux. Cette semaine aussi était chapeauté par un écrivain dramaturge qui les a aidés. Ces projets seront réalisés l'année prochaine. J'essaie d'ouvrir cette volonté à d'autres écoles, notamment l'ENSA, l'école d'art supérieure de Limoges. Il y a un lien très chouette qui s'établit entre nos deux écoles, c'est vraiment beau à voir. Les jeunes gens se retrouvent, parlent, échangent et vont inventer des choses ensemble.

[00:34:30]

Une des spécificités de l'école est la volonté d'avoir une ouverture sur l'étranger. Dès le début avec la Roumanie et l'Europe de l'Est, puis avec Anton la Russie et particulièrement l'académie théâtrale de Saint-Pétersbourg. Nous sommes en train de bâtir deux nouveaux partenariats, avec le Théâtre Alexandrinski (Saint-Pétersbourg) dirigé par Valery Fokine, qui a l'unité de recherche de mise en scène, et avec le Canada. Nous sommes en discussion avec le Cégep de Saint-Hyacinthe, proche de Montréal, et avec le Conservatoire, pour voir quels types échanges on peut avoir. C'est une volonté car nous pensons tous que c'est très important de rencontrer d'autres pratiques, c'est une ouverture en soi. Les Russes et les Canadiens ont des traditions fortes où le comédien est au centre de l'interrogation.

C'est une première image de cette école.

Financièrement, on ne dépend plus du Théâtre de l'Union. Les comptes sont séparés. La participation est de 60-65 % de la DRAC et le reste du Conseil Régional. La communauté d'agglomération nous prête le lieu, c'est leur manière d'apporter leur soutien.

[Jean-Marc Quillet

00:36:22]

Merci beaucoup. Nous allons terminer avec Jean-Louis Estany, directeur de la Maison du Théâtre, qui permet la tenue des rencontres et qui a accueilli un magnifique spectacle de Jean-Marc Bourg, hier.

Jean-Louis Estany

[00:36:38]

La Maison du Théâtre, c'est un lieu dans le quartier Saint-Leu du centre-ville d'Amiens. C'est un petit lieu et, historiquement, c'est la maison des compagnies amiénoises. A Brest, il y a quelque chose d'un peu équivalent, mais c'est assez rare. C'est une spécificité sociologique et culturelle que Patrice Randon a évoqué, du théâtre amiénois qui est énormément pratiqué. Non seulement les compagnies mais aussi la force du Conservatoire, l'université, et puis une pratique à tous les niveaux. Il y a quelque chose de très important sociologiquement.

Aujourd'hui, il y a la question de l'évolution des formes et des écritures, mais l'évolution sociologique est aussi un facteur important pour faire évoluer le théâtre sur la place qu'il a dans notre société et celle du public. La Maison du Théâtre est un endroit particulier de ce point de vue, et on est en train de construire ce qui était déjà en germe : un pôle Théâtre, une manière d'avoir une politique globale par rapport au théâtre, en mettant en réseau les lieux, les plateaux, les centres culturels qui ont une activité importante de diffusion, le lien aussi avec les grandes maisons, Comédie de Picardie, Maison de la culture, et puis aussi le travail des partenariats, avec le Conservatoire, l'université, qui permette une visibilité.

On va avoir à rencontrer les préoccupations qui sont les vôtres, ou à la lisière des vôtres, ou après les vôtres. C'est la question évoquée par Patrice Randon, celle des élèves ayant terminé leurs études et qui se lancent, se professionnalisent, sans que cela corresponde à une réalité de réseau, parfois de compétences professionnelles. Pour l'ensemble des élèves comédiens, il y a une vraie question. Avec la Région le Conservatoire, la DRAC, c'est important de s'en préoccuper.

On accueille beaucoup les élèves-comédiens, je dis comme ça puisqu'on peut avoir une activité professionnelle et continuer sa formation par ailleurs, on peut être amené à prendre des risques. La vigueur du théâtre à Amiens fait que, comme dans un microclimat, les gens peuvent y rester. C'est bien quelques années, mais après c'est mortifère et complètement à côté de ce que doit être un parcours artistique.

Nous sommes donc à cet endroit, passionnant, difficile.

J'ai beaucoup travaillé, en tant qu'artiste et directeur de lieux, sur la poésie contemporaine, et je suis sensible au lien, qui n'existe pas, pas tant que ça d'un point de vue institutionnel, entre l'écriture contemporaine et le théâtre, alors même que de nombreux auteurs sont à cheval sur ces deux activités, que l'écriture théâtrale d'aujourd'hui est souvent de forme poétique si l'on parle du style, du rythme, de la notion de personnage, que la tradition française du texte, corporelle, est très en accord avec l'écriture poétique, et que la poésie sonore est, elle aussi, extrêmement vivante et proche du théâtre par la performance. Il y a plein de liens et en même temps il n'y en a pas, ou très peu. On a donc proposé à Jérôme Wacquier, au Conservatoire, de travailler avec des auteurs contemporains et Jean-Marc Bourg a fait un travail de qualité remarquable, avec de très bons retours des étudiants.

Jean-Marc Quillet :

Merci beaucoup.

Michel Crosset :

Hé bien il est à présent l'heure du déjeuner. Nous reprenons cet après-midi. Bon appétit.

* * *

Jérôme Chrétien :

[00 :00 :00]

Vous avez entendu parler du CEPI ce matin, c'est quelque chose de très bien pour le réseau parce que cela permet à des élèves de rester dans un CRD, également dans un CRC, CRI, puisqu'en Poitou-Charentes, au niveau de la musique traditionnelle, c'est un CRI qui dispense le 3^{ème} cycle spécialisé en musique traditionnelle. Cela permet qu'il n'y ait pas d'exode en fonction d'un établissement d'enseignement artistique, et en fin de compte on se retrouve avec le même Diplôme National d'Orientation Professionnelle que le conservatoire de Lille si on a fait sa scolarité à Cambrai ou Arras. C'est intéressant. Et au niveau des établissements supérieurs, il y a toujours le poids de la tradition. Avant il y avait le supérieur de Paris, le supérieur de Lyon, maintenant il y a les pôles supérieurs si je parle de la musique. Le supérieur de Paris sera toujours l'endroit où on voudra aller, et ce n'est pas seulement par la qualité de ses enseignants. C'est quand même une institution, et Lyon arrive maintenant à plus ou moins bien se positionner dans les vents, au niveau du trombone notamment, mais cela va prendre beaucoup de temps pour qu'une réputation se fasse assez homogène au niveau des établissements d'enseignement supérieur en musique, j'en suis persuadé. Cela va dans le bon sens, si je reviens à la musique et à la danse, d'avoir pu permettre qu'il y ait plus d'établissements d'enseignement supérieur.

Yasmine Modestine :

[00 :01 :22]

En réalité, la problématique est exactement la même pour l'école normale supérieure ou pour Sciences Po. Tout le monde veut Sciences Po.-Paris, sans savoir que si on fait Sciences Po.-Strasbourg, on a trois langues, ça dépend sur quoi on veut travailler. Je vais dans le même sens, mais je suis surprise. Je regarde les expériences que je connais, et je tiens à cette idée de désir parce que c'est quand même le moteur pour nos métiers. En général, les élèves savent s'ils veulent entrer au TNS ou s'ils veulent rentrer au conservatoire, ou s'ils veulent aller à l'ERAC, et l'idée de passer tous les concours pour saupoudrer, en gros, je n'en ai pas tellement vu d'exemples. J'ai vu des gens qui étaient très focalisés et qui savaient ce qu'ils voulaient. Évidemment il y a une dominante du Conservatoire de Paris, non pas parce que c'est forcément meilleur mais parce que la France est un pays centralisé et que tout est à Paris. Mais quand même, j'ai vu des gens dire : je ne veux pas du Conservatoire de Paris, je rêve du TNS, et à mon époque c'était : je veux Chéreau.

Christine Girard :

[00 :02 :36]

Bien sûr. Ou des gens qui ne veulent pas aller à Saint-Étienne.

Jérôme Wacquiez

[00 :02 :40]

Mais c'est un peu délicat aujourd'hui parce qu'on est sur 1200 candidats, ou 850 candidats, donc le rêve et le désir, ils existent, mais avec l'impression que les portes sont déjà fermées avant d'y arriver. Et puis ils constatent que des fois, dans des écoles, autour de Lyon et Saint-Étienne, il y a beaucoup d'étudiants du Conservatoire de Lyon qui entrent dans les écoles nationales, ou à Paris avec les cours Florent, ou qui rentrent au Conservatoire National Supérieur. Ils sont observateurs de ça et ils se rendent compte aux résultats qu'ils ne font pas partie des sélectionnés et que finalement en région Rhône-Alpes, c'est issu du Rhône-Alpes ou de Suisse. Je ne veux pas dire qu'il y a des soucis de choix, mais ils ont le désir d'y arriver, ils connaissent ou ils ne connaissent pas, mais ils se disent si on est 850 ou 1000 à se présenter, il faut essayer le maximum d'écoles en gardant le plus de chances possibles de rentrer dans celle-ci ou celle-ci. Tu disais, Michel [Chiron], qu'on n'est pas des boîtes à concours, à présenter simplement des élèves dans des écoles nationales. De toute manière ils ne rentrent pas tous. Si on prend une promotion sur trois à 16, là il y a déjà 23 étudiants en cycle spécialisé qui font un stage inter-conservatoires, et finalement, une année sur trois à 16, ou deux années sur trois à 16 – Lille c'est une année sur trois aussi – cela représente 1 ou 2 % de réussite, ce qui n'est pas tout à fait la même chose en musique et en danse, parce que si on obtient un DEM, on a une entrée plus facile en pôle supérieur. En théâtre, on n'entre pas directement en pôle supérieur, en école nationale, en ayant un DET, c'est quand même une particularité qui est différente des musiciens et des danseurs. On parle de cette voie qui est a priori royale, mais qui ne l'est pas non plus, parce qu'après il y a l'insertion professionnelle pendant trois ans quand on sort des écoles, et après qu'est-

ce qu'on devient ? Il faut quand même faire son chemin. Tout le chemin est très sinueux, avec à chaque âge des problématiques différentes, mais qu'est-ce qu'on fait des étudiants qui n'entrent pas dans ces écoles nationales ? Quand on entend des directeurs de scènes nationales, justement, dire que si on n'a pas fait d'école nationale on ne peut pas devenir comédien, c'est pas possible... Alors qu'est-ce qu'on peut leur offrir ? Tout à l'heure on a parlé du CFA d'Asnières, qui devient école nationale. Est-ce que ceux qui sont en conservatoire aiment rester au conservatoire pour un cycle de perfectionnement, en mettant en place une rencontre avec un metteur en scène qui va faire un projet avec eux pour être diffusé dans la région, ou, à Nantes ils font ça par exemple, ils choisissent 2 étudiants qui ont un DET pour travailler en perfectionnement l'année suivante avec un metteur en scène pour monter un projet qui sera peut-être diffusé dans la région nantaise. Qu'est-ce qu'on peut inventer ? Pour moi c'est la 4^{ème} année, donc je vois les étudiants sortis l'année dernière, ils ne sont pas encore très bien armés pour être dans le métier, ils tâtonnent, ils ne savent pas trop, ils font des ateliers, les structures culturelles les engagent pour mener des ateliers, ils font les ouvertures de portes dans les théâtres pour essayer de rencontrer des gens, c'est aussi la diversité de ces jeunes des cycles spécialisés. Je ne sais pas combien il y en a en France, combien de CEPI et de COP ? Ici, on a 4 étudiants qui vont sortir cette année, qu'est-ce qu'ils vont devenir l'année prochaine ? On avait essayé de mener un projet d'apprentis comédiens, avec la Région, pour l'instant on n'a pas beaucoup avancé. Est-ce que de votre côté vous avez des idées ?

Jérôme Chrétien :

[00 :08 :21]

Pour la sortie du cycle spécialisé, on est en train de faire un audit, avec la région Nord-Pas de Calais, sur ce que sont devenus les élèves ayant le DNOP. C'est également intéressant de voir d'où ils ont venus, quelle a été la transition à travers les établissements, et puis, on le sait très bien, peu d'élèves ayant un DNOP deviennent professionnels, et le but, pourquoi on est dans un 3^{ème} cycle spécialisé, ce n'est pas que pour avoir une vocation d'interprète, il y a beaucoup d'autres orientations. Pour le théâtre, j'aimerais qu'on puisse l'aborder à Lille, qu'on permette aux élèves, comme en musique et en danse, de continuer à avoir une activité artistique. Pour la danse, il y a un Junior ballet, où l'âge a été repoussé jusqu'à 28 ans pour pouvoir l'intégrer, et pour la musique, il y a un orchestre d'étudiants amateurs et différentes formations instrumentales qui permettent aux élèves de continuer à avoir une vie artistique sans obligatoirement devenir professionnels. Ils peuvent justement mener de front leur activité professionnelle autre qu'artistique et une vie artistique.

Éric Houquet :

[00 :09 :32]

Ce sont des choses que vous mettez en place au sein du conservatoire. Je trouve ça très bien mais ça me pose question. Entretenir la durée de vie des gens en conservatoire, cela me semble un peu étrange.

Jérôme Chrétien

[00 :09 :52]

Une fois qu'ils ont terminé leur cursus, ils ne viennent que pour la pratique collective.

Éric Houquet :

[00 :10 :01]

Ce que je trouve plus intéressant, c'est de montrer comment les conservatoires, parce qu'on est sur des territoires et qu'on a cette fonction-là aussi, peuvent impulser une vie artistique sur leur territoire, qu'elle soit professionnelle, amateur, et universitaire aussi. Il y a tous ces endroits de pratiques artistiques et de lieux intéressants. Aujourd'hui il me semble plus intéressant de penser comment les conservatoires impulsent une dynamique de création sur les territoires, parce que la question posée, c'est « après ». Évidemment, les grandes écoles c'est une partie de l'orientation possible, mais impulser la dynamique créative sur les territoires, amateur ou professionnelle, ça peut être aussi notre rôle ressource.

Jérôme Chrétien :

[00 :10 :55]

Exactement, le pôle ressource Conservatoire qui va permettre à des compagnies d'amateurs d'éclorre, l'accompagnement de projets qui peuvent ne pas être portés par le conservatoire, justement ressources humaines, foncières, matérielles. Le Conservatoire de Lille, là je parle pour la danse, va mettre en place une politique de mise à disposition, pendant les vacances scolaires, des studios de danse pour les compagnies chorégraphiques amateurs, ce genre de choses...

Éric Houquet :

[00 :11 :20]

J'entends très bien, c'est pour cela que je dis aussi aidons-les à sortir du Conservatoire et à s'inscrire dans la vie locale, territoriale.

Jérôme Chrétien :

[00 :11 :28]

Pour les étudiants qui sont sur le territoire, qui ont eu un passé de conservatoire dans d'autres régions, c'est important de leur permettre de poursuivre une activité. C'est une de nos missions.

Éric Houquet :

[00 :11 :38]

Tout à fait, mais cela nous demande une grosse dynamique et de sortir de nos lieux. J'ai l'exemple aussi très concret d'une élève, quelqu'un qui a envie de passer les concours des écoles supérieures, qui a eu un CET, et qui a décidé de monter une association de théâtre universitaire dans la petite université de la ville. C'est tout à fait intéressant parce qu'elle invite aussi d'autres étudiants, qui n'ont pas suivis de conservatoire, dans des projets de création de théâtre universitaire. Cela a du sens, d'amener des gens à cette autonomie artistique, en tout cas ça donne du sens à notre rôle.

Jérôme Chrétien :

[00 :12 :31]

Bien sûr. Dans le projet d'établissement actuel, cet accompagnement amateur est proposé. On n'a pas besoin d'être inscrit au Conservatoire pour venir taper à la porte et demander l'expertise d'un enseignant en théâtre, en musique, en danse, pour voir aboutir son projet, qui peut ne pas être du tout un projet du Conservatoire. C'est le but du pôle ressources de l'établissement.

Sylvie Baillon :

[00 :12 :54]

De ce que j'entends, il y a deux choses qui se superposent. Un, c'est la pratique artistique en tant qu'amateur, c'est-à-dire que l'art n'appartient à personne et surtout pas aux professionnels, et puis l'insertion professionnelle des jeunes qui sortent des écoles. Hors, la création et la diffusion ne vont pas bien, en vrai. On ne peut pas faire abstraction de cette question. Quelqu'un a dit : les écoles, c'est une manière de repousser l'entrée dans la vie professionnelle...

Virginie Lacroix :

[00 :13:50]

C'est ce qu'on leur dit d'ailleurs : restez là le plus longtemps possible.

Sylvie Baillon :

[00 :13 :53]

Absolument. C'est plutôt dans cette perspective là qu'il faut aller. Le milieu de la création et de la diffusion, ça ne va pas bien. Porter des projets d'insertion professionnelle, c'est lourd.

Pour revenir sur la diversité, il y a aussi la diversité des imaginaires. On ne fait parler que de diversité d'imaginaire, de représentation...

Jean-Marc Quillet :

[00 :14 :32]

Tout à l'heure, Jérôme a parlé de l'éventualité de la création d'un CFA. Très techniquement, ce qu'il s'est passé, c'est que la Région était disposée à soutenir le projet, et ce sont les compagnies qui, par fragilité des trésoreries, n'ont pas osé prendre la responsabilité d'accueillir des apprentis, au risque de ne pas pouvoir assumer ce à quoi elles s'engageaient. C'est tout à fait normal et ça fait écho à ce que tu dis.

Sylvie Baillon :

[00 :15 :03]

Il faut aussi souligner la difficulté qu'on a d'obtenir des autorisations de travail pour les comédiens marionnettistes venant de l'étranger. C'est autant une bataille dans l'insertion professionnelle que pour demander des autorisations de travail, ça fait partie des difficultés.

Michel Chiron :

[00 :15 :25]

Pour revenir sur ce que disait Éric, peut-être qu'un début de réponse est de travailler à l'intérieur des CET, c'est-à-dire 3^{ème} cycle, et à l'intérieur des COP, de les renforcer à fond sur 1 ou 2 ans, à l'intérieur. On a tous vécu à un moment une urgence de théâtre, une urgence de comédien, hé bien prends-toi en charge, tu as fait 4 ans, 5 ans de conservatoire, vas-y ! Chez Lecoq, l'école c'était pas long : 2 ans, et pendant 2 ans c'était pas rien, croyez-moi. Au bout de 2 ans si on lui disait : moi je voudrais bien faire encore 6 mois chez untel, il répondait : ah bon, tu ne vas pas jouer tout de suite ? T'es prêt, qu'est-ce que t'attends ? En septembre, débrouille-toi, monte une compagnie, fais des auditions, prends-toi en charge, fais un duo avec ton copain, allez-y les gars ! Sinon on repousse et on repousse, et on cocoone et on câline, et les gens arrivent à 27 ans, et il y en a qui terminent chargé de communication à la mairie d'ici ou de là. Au bout d'un moment le doute arrive. C'est très dangereux ces 2-3 années qui suivent. Si ça patine trop, on commence à se poser des fausses questions : je suis pas sûr, j'ai pas d'argent, j'ai pas le bon partenaire, j'ai la mauvaise idée, je n'ai pas les moyens matériels, etc. Mais c'est la réalité même du théâtre. C'est vrai que sur la plupart des spectacles que l'on voit à Paris, tous les jeunes comédiens distribués ont fait Rennes, le CNSAD, l'ENSATT ou Montpellier. Peut-être, mais cela ne veut pas dire pour autant qu'on doit être dans cette espèce de formatage qui nous complexe, où l'on se dit : si je ne fais pas ça, je n'aurai pas ça. C'est pas du tout le théâtre ça, à mon avis. Il y a des grands metteurs en scène, toujours vivants, Ariane Mnouchkine la première, mais aussi Eugenio Barba, qui ont fondé des compagnies, souvent avec des postulants qui avaient été collés aux concours des conservatoires ou des écoles de théâtre, et ces jeunes ont fait de très beaux parcours de comédiens.

Si on se met à s'inquiéter trop, c'est-à-dire comment je vais être pris à Rennes ? à Montpellier ? Comment fonctionne le jury de Paris ? je vais commencer à me préparer d'une certaine manière, c'est-à-dire que je ne suis plus du tout libre, comme acteur.

Virginie Lacroix :

[00 :18 :50]

Je ne parlais pas des élèves. Je parlais de nous en tant que profs, pour qu'on ait un panorama du théâtre contemporain, puisque les professeurs et les écoles supérieures, c'est du théâtre contemporain. Mais voilà, on n'a moins d'entrées. On va aux sorties d'écoles également, on est obligé en tant que profs d'y aller pour sentir ce qui se passe dans les écoles. C'est notre travail d'échanger. Je vais complètement dans ton sens. Quand mes élèves sortent du cycle 3, ou ont raté le COP, je leur dis : partez ! J'ai beaucoup bougé, je ne me verrais pas encore penser quelque chose sur Caen, mais je leur dis : quittez Caen, allez voir ailleurs !

Michel Chiron :

[00 :19 :45]

J'ai enseigné dans beaucoup de Conservatoires avant d'être à Paris : dans divers conservatoires régionaux, à la Réunion, à la Guadeloupe, à l'étranger, un peu partout, j'ai vu toutes sortes de jeunes filles et jeunes gens très motivés, et je me suis rendu compte pour certains, s'ils ne rentrent pas par là ils rentrent par ailleurs, ils trouvent le passage. Ils ont un style à eux, ils vont s'imposer. Cinq ans

après, bravo, ça y est, ta compagnie marche très très bien, ça y est, j'écris, j'ai trouvé des camarades... Il y a une chose qui est vivante. Ce qui est vivant c'est ce qui va créer une brèche. Si on accompagne trop, si on est trop les parents de ça, ça devient tiède, c'est-à-dire c'est la mort. C'est le contraire du théâtre. Il faut qu'il y ait un minimum de feu, un minimum d'envie, de désir, ça veut dire ça. Le désir ça veut dire : tu m'interdis ça, tant mieux. Il y a une phrase dans le Talmud, que j'ai employé l'autre soir au Théâtre du Rond-Point, qui dit : « ne demande pas ton chemin à celui qui le connaît, tu risquerais de ne pas te perdre ». Vraiment je crois que dans les CEPIT il faut que les formations soient extrêmement renforcées. A Paris en 3^{ème} cycle, j'ai eu des élèves qui terminaient et me disaient : je ne sais pas quoi faire, je suis perdu. A 22 ans t'es perdu ? C'est dur quand même. On n'est pas assez armés pour le 3^{ème} cycle. L'année suivante, on a mis en place énormément de stages, d'ateliers inter conservatoires. C'était une demande d'élèves. C'était en puissance : si on ne fait que 4 ans, il faut que la 4^{ème} année soit très dense, avant qu'on parte dans le vide, c'est-à-dire soit on est pris à l'école supérieure, ce qui est très peu sûr, soit on ne veut pas retourner dans un CEPIT, alors j'ai proposé que la dernière année soit extrêmement chargée, dynamisée. On va vous accompagner pour affronter plus d'épreuves, avec beaucoup de boulot à faire, de gens à rencontrer, de curiosités à déclencher. La dernière année est tellement lourde, dans le bon sens, que l'élève qui termine son CET est déjà capable, en septembre, d'assurer déjà la direction d'une compagnie qu'il va créer. Et cette compagnie va peut-être devenir semi-professionnelle, puis professionnelle. En 1^{ère} année, ils veulent tout de suite être Adjani et Depardieu, ils disent : ne me parle pas d'amateur ! je veux tout de suite être le meilleur sur l'écran, avoir les premiers rôles sur les scènes nationales. C'est ça le désir. Je dis peut-être que c'est bien, pourquoi casser le rêve ? Après 2-3 ans, ils commencent à voir le réel : je suis beaucoup plus mauvais que je ne pensais, ou alors au contraire je ne suis pas si mal, mon prof me dit : avance, avance ! tu vas être un bon acteur, peut-être, encore un an, deux ans, et puis ça marche. Rien n'est sûr. Il ne faut décourager personne, mais il ne faut pas trop câliner, caresser, rassurer, non !

Éloi Recoing :

[00 :23 :52]

Je partage beaucoup de ce que tu dis, Michel, mais malgré tout, je constate, sur l'école supérieure de l'art de la marionnette où on fait un énorme travail dans l'insertion professionnelle après l'école, on a des résultats exceptionnels. On a fait une enquête et on a plus de 95 % des élèves qui sont passés par notre école qui sont insérés professionnels, qui vivent de leur métier et qui perdurent dans leur vocation depuis la création de l'école. C'est lié à des efforts très concrets de l'ensemble de la profession. L'ensemble de la profession se sent responsable de cette école, se sent liée à cette école, pas seulement à elle, mais elle joue un rôle dans le déploiement de la reconnaissance de cet art, et c'est par cet engagement dans l'insertion professionnelle, dans l'accompagnement des professionnels, qu'on réussit. C'est vrai qu'après 3 ans d'une école nationale, on est comme un enfant qui sort de l'œuf par rapport au dur gravillon du réel. Et là, la rencontre avec des professionnels, l'accompagnement joue un rôle qui évite le délitement du désir.

Yasmine Modestine :

[00 :25 :14]

Mais vous êtes moins nombreux.

Éloi Recoing :

[00 :25 :15]

On est moins nombreux, c'est vrai, mais on va doubler nos effectifs en 2016.

Je reviens sur le débat des concours, parce que je me souvenais de Vitez me racontant les années de concours au conservatoire. Il me disait : finalement, j'en suis arrivé à la conclusion qu'on met tous les noms dans un chapeau, on en tire 25, et on ne fait pas plus d'injustice qu'on en commet en passant des heures et des heures... Et ce n'est pas faux, je le vois sur le concours de Charleville. On a 170 dépôts de candidatures, on a une présélection sur dossier. On en fait passer 70 au 1^{er} tour, on a un gros stage très sérieux après, on fait une 2^{ème} audition, tout un processus qui coûte un chiffre, et au fond, par exemple au dernier concours, les gens qui se sont retrouvés au final, à peu de choses près, je les avais repérés sur le papier, puisque je regarde tous les dossiers qui arrivent.

Le 1^{er} tour est un dossier. Le 2^{ème} tour, c'est l'audition. Le 3^{ème} tour, c'est le stage et le 4^{ème} tour, c'est l'audition finale.

Encore une fois, c'est lié aux horizons attendus d'une école et aux parcours. Un exemple typique : quelqu'un qui a passé son CEPI, par hasard il rencontre quelqu'un qui est venu faire de la marionnette à gaine. « Ah ! Où est-ce qu'on peut faire de la marionnette à gaine ? ». On lui dit va voir dans tel lieu, et là ils découvrent le monde de la marionnette. « C'est si vaste que ça ? Ah, il y a une école en plus !? » et le chemin se construit, aussi par les bonnes rencontres qui accompagnent le désir. L'ouverture à la rencontre est très importante.

Yasmine Modestine :

[00 :27 :38]

Ce qui m'a manqué dans ma formation, moi, qui fait que quand on sort on est en effet des bébés qui sortent du ventre de maman, c'est l'information sur comment fonctionne une compagnie. Quand on est dans une école aussi luxueuse qu'est le Conservatoire, artistiquement c'est formidable, on a tout, on est dans un espace artistique et on n'a pas cette formation. Je pensais : qu'il y ait quand même une base sur le fonctionnement d'une compagnie, de la DRAC, toutes les choses administratives qui sont un peu rébarbatives pour les artistes mais qui sont nécessaires. Plus on sait de choses, mieux c'est. De mes expériences et des connaissances que j'ai des comédiens, ils ont beaucoup plus de chance de travailler en région que sur Paris parce que Paris est saturé, alors qu'en région ils jouent par-ci, ils jouent par là, à tel point qu'en Poitou-Charentes, impossible d'en trouver pour organiser un stage. Ils ont leur compagnie, ils jouent dans la compagnie des autres. Le problème est qu'ils ne sortent peut-être pas de leur région. L'autre chose à informer, c'est qu'il existe des pôles cinéma. Le cinéma compte quand même dans la vie d'un acteur, et c'est pareil, il y a plein de tournages qui se font en région, suivant le principe un peu dégueulasse que ça coûte moins cher, mais c'est une raison pour dire : allez au Pôle Emploi artistique, inscrivez-vous pour être dans les fichiers, qu'on vous appelle. Ce sont des points de départ pour travailler et rencontrer des gens, être sur les tournages, savoir comment ça marche. Cela n'enlève pas la difficulté de la diffusion, je suis lucide aussi, mais il y a quand même des moyens de travailler en région. Il faut informer, il faut savoir. Renforcer, pour moi c'est aussi ça, la connaissance.

Éric Houguet :

[00 :30 :26]

Je ne suis pas aussi sûr que toi.

Insertion, accompagnement en milieu professionnel, je réfléchis à voix haute mais j'ai l'impression que c'est une question qui concernerait plus les écoles supérieures. Je suis d'accord pour dire qu'il faut arrêter de cocooner. Pour ce qui est de l'accompagnement initial, il faut qu'on introduise le réel, et un des réels, c'est mettre en contact avec le milieu professionnel. Là-dessus on peut avoir des résultats, sur l'après, avec des jeunes qui sortent des conservatoires des territoires. J'ai un exemple très concret. Je fais intervenir des cinéastes, et j'ai des grands élèves qui ont fait leur premier cachet dans des films, des courts-métrages tournés en région. Ils ont eu ensuite un agent et commencent à avoir des castings. C'est une possibilité. Je crois que le rapport avec les professionnels de la région est quelque chose d'important à entretenir. Malheureusement, des COP sont totalement fermés. Quand ils présentent leurs travaux, il n'y a pas un seul professionnel de la région qui vient voir. Je suis étonné parce qu'il y a là de la réserve, à jeunes comédiens en tout cas. Pas un seul professionnel n'assiste à ces présentations de travaux de fin de Cycle d'Orientations Professionnelles, alors qu'il y a des jeunes talents qui pourraient donner des envies à des compagnies professionnelles. Notre boulot de prof d'art dramatique dans les conservatoires, c'est aussi ça, inviter les professionnels de la région. On peut dire que c'est moins bien que le grand metteur en scène qui dirige un CDN, mais c'est la réalité du métier.

Sébastien Lenglet :

[00 :33 :20]

Je suis totalement d'accord avec toi. J'observe que des élèves de COP, rarement, peuvent se contenter d'être des élèves de COP, et que, le temps de leur formation, ils font d'autres choses. Ils montent des spectacles et ils sont déjà dans des compagnies, avant même de sortir de l'école. Tout à l'heure on a parlé du festival universitaire d'Arras où vous avez un spectacle. Nous, c'est pas le cas puisqu'il y a un concours d'entrée au festival de Lille 3, festival assez développé maintenant, et du coup ils présentent régulièrement des travaux et des projets personnels viennent d'être présentés au festival de Lille 3. En étant des élèves de COP, ils développent un peu tout ce que tu disais, Michel

[Chiron], la préparation à la dure réalité du monde du spectacle. Ils sont déjà un peu dans cette dynamique-là et c'est peut-être une chance, entre guillemets, vis-à-vis des écoles supérieures où les élèves ne font que ça. Ils ont dans leur truc, ils ont des cours toute la journée, toute la semaine du lundi au samedi. Les élèves du CNSAD sont paniqués quand ils sortent. On ne va pas les plaindre, il y a un JTN et 100 % d'insertion professionnelle, ce n'est pas un souci pour eux. Mais nos élèves de COP, ils ont fait leur formation et ils sont déjà inscrits dans les territoires, dans les compagnies, ils se sont déjà posé la question de « Qu'est-ce que je fais en dehors de ce Conservatoire ? ». De toute façon ils ne sont pas tout le temps au Conservatoire, et c'est une chance pour eux d'avoir cette prise de conscience.

J'ai fait quelques statistiques. Depuis que je suis au conservatoire de Lille, on a sorti 35 élèves de COP. Sur 35, 10 n'envisagent plus la perspective d'être des professionnels du théâtre vivant et ont donc opté pour une pratique en amateur. Ils sont passés à autre chose en restant des artistes praticiens amateurs. 10 autres ont décidé de poursuivre leur formation, et sur ces 10, 4 sont rentrés en école supérieure, cela représente 10 % du total. 5 autres continuent mais pas en école supérieure, un élève est à Singapour maintenant. Il reste 15 élèves qui se sont professionnalisés comme je viens de le présenter, c'est-à-dire, bon an mal an, en dehors de leur vie d'élèves de COP, sur des compagnies, sur des cachets, certains font un peu de technique, ou un peu d'enseignement. Sur ces quinze-là, 10 vivent assez correctement de leur métier.

Christine Girard :

[00 :36 :08]

Ce qu'on a pu remarquer aussi, c'est qu'il n'y a pas forcément les élèves de COP qui rentrent sur des écoles supérieures, mais aussi des élèves de cycles 2, donc pas d'élèves de COP, plus jeunes pour certains. C'est rare mais c'est arrivé.

Daniel Cling :

[00 :36 :37]

Donc c'est bien la question qui se pose, non seulement comment on crée de la diversité dans les conservatoires, mais qu'est-ce qui se passe à la sortie des COP ou des CEPI et s'il faut un accompagnement professionnel, quelle contribution on peut apporter pour aider à l'insertion professionnelle ?

Sébastien Lenglet :

[00 :37 :01]

A moi ils m'ont demandé : « Sébastien est-ce que tu veux bien consacrer une journée de cours, plutôt que de faire du théâtre, on parle de faire un dossier pour un spectacle ? ». Je le ferai volontiers pour les aider, même si cela n'est pas suffisant.

Éloi Recoing :

[00 :37 :16]

Dans le processus de l'ESNAM il y a, en 3^{ème} année, un certain nombre de modules qui sont consacrés à ces questions-là. Et je voudrais inscrire un module de formation de formateur, qui est vraiment l'atelier de pratique théâtrale, pour leur donner un certain nombre d'outils. Parce qu'ils vont être amenés, même parfois conjointement à leurs activités de création, c'est comme un package, maintenant on doit former, donc les préparer aussi à travers des outils méthodologiques. Le cursus, c'est du lundi au samedi, même plus puisqu'ils me demandent d'ouvrir le dimanche...

Paul Golub :

[00 :38 :10]

A Limoges aussi, il y a ce double enjeu, qui est à la fois de créer un lieu protégé pendant 3 années, on peut vraiment tenter des choses en toute liberté, c'est un espace un peu sacré, et en même temps cette rencontre avec le réel qu'on fait à travers les rendez-vous, les projets qui circulent. Nous aussi on a aussi vocation d'irriguer le territoire avec nos spectacles, une demande très forte de la ville de Limoges d'être présents pour certaines actions, il y a quand même une confrontation, et, plus pratiquement, bien que ce ne soit pas toujours facile, avec l'université de Limoges. Encore une fois

pour revenir à ce qui est spécifique aux écoles supérieures, c'est la délivrance de 2 diplômes. Je pense que vous aussi ?

Sébastien Lenglet :

[00 :39 :12]

On n'a pas été tenu de le faire. On ne le fait que depuis cette année avec l'arrivée de Claire Lasne-Darcueil. Elle associe les 2 diplômes.

Paul Golub :

[00 :39 :13]

Il s'avère qu'à Limoges, l'université n'a pas de filière spectacle, mais les deux premières années ils suivent une licence de lettres. Ce n'est pas aussi intense que pour les autres étudiants, cela prend 1 jour, 1 jour et demi par semaine, ce n'est quand même pas rien, avec le travail que cela représente. Et en 3^{ème} année, ils sont en licence pro, confrontés aux questions d'administration, de politiques culturelles aussi bien territoriales que nationales et européennes. Concrètement il y a cet aspect-là qui est intégré dans le cursus, qui leur donne un petit plus pour faciliter la réflexion sur ce que va être leur métier. On n'est pas aussi riche que le JTN, on a un fonds de soutien plus limité, mais vraiment les gens travaillent après. On a un regard très attentif sur le fait qu'ils sont confrontés aux réalités de ce métier, qui sont des réalités changeantes. Voilà, c'est notre tentative à nous pour donner des pistes.

Daniel Cling :

[00 :40 :50]

Je voudrais revenir sur la question de l'insertion. Il y a la question de la formation à gérer son propre métier, à gérer une compagnie. Avant, il y avait des concours de compagnies dans lesquels les directeurs de CDN venaient faire leur marché, qui ressemblaient un peu à des concours d'entrée en écoles supérieures en fait, où on passait les uns après les autres. Cela n'existe plus. Il y a cette formidable proposition des rencontres inter-conservatoires dont on fera certainement le bilan, mais on pourrait aussi se poser la question de mutualiser des événements de rencontres professionnelles, de modules de formation. Il y a une information sociale qui peut être délivrée par les syndicats, par les universités, par les professionnels. Il peut y avoir des modules de natures différentes : des rencontres inter-conservatoires de formation aux outils professionnels, de gestion de compagnies, de droits sociaux, etc. et des rencontres qui pourraient aussi être de rencontres d'auditions. J'ai été surpris l'année dernière, je suis allé au moins à deux concours de sorties de COP et de CEPI en France et je me suis dit qu'il y avait un bon niveau. Ce sont peut-être des choses qui pourraient se faire collectivement - comme nos rencontres inter-conservatoires - pour accueillir des professionnels qui ne se déplaceraient pas forcément en règle générale, mais qui peut-être seraient plus susceptibles de venir s'il y avait un certain nombre de comédiens qui présentaient leur travail. Pour réfléchir à un accompagnement il ne faut pas oublier que la question du concours d'entrée aux écoles nationales supérieures concerne une minorité, alors que la majorité de ceux qui feront un parcours professionnel se retrouvent plutôt dans des dispositifs de CEPI ou de COP.

Jérôme Chrétien :

[00 :43 :10]

Dans le jury du DNOP, un des jurés, une personnalité qualifiée, pourrait tenir ce rôle-là justement. Même si cela ne suffit pas, ce serait un début.

Daniel Cling :

On avait autrefois le concours des jeunes compagnies dans les années 1950-1960, et des auditions. Il y avait Hubert Gignoux qui disait : « Moi je veux lui », Guy Parigot disait : « Moi c'est l'autre », etc. Des dispositifs d'insertion existaient. Depuis les années 1980 on n'a plus rien pour ceux qui ne passent pas par les circuits et la voie royale.

Éloi Recoing :

[00 :43 :42]

Dans le monde de la marionnette, l'ensemble de la profession s'est rassemblée pour construire une plateforme qu'on appelle « les avenir », qui se présente lors de chaque festival mondial tous les 2 ans à Charleville, où des structures, scènes conventionnées marionnettes, lieux de compagnonnage marionnettes, centre dramatiques dédiés à la marionnette, etc., parrainent des projets qui présentent des maquettes, dans un cadre qui brasse énormément de professionnels. C'est un type de dispositif, il y en existe d'autres.

Jérôme Lenglet :

[00 :44 :17]

François Rancillac a créé le festival de l'école supérieure de théâtre à La Cartoucherie.

Michel Chiron :

[00 :44 :36]

Je me demande s'il ne faudrait pas aussi se remettre à réinterroger l'État. Cette table ronde, c'est pareil à l'ANPAD, à Avignon, on a écouté ces questions. Ma question, par exemple, serait : « Quelle était vraiment la raison d'être du CEPIT quand ça a été créé par le ministère ? », « Quel est votre objectif, en mettant en place le CEPIT ? ».

Si on évite cette question, c'est comme si on bâtissait sur du sable par moments. Je le ressens vraiment comme ça. On ne sait pas ce que c'est, ce machin. Qu'est-ce que c'est un CEPIT, deux ans après un 3^{ème} cycle ? « Qu'est-ce que tu veux faire, pendant deux ans ? Tu vas avoir 16 heures de cours, plus des stages. Tu veux que ce cycle spécialisé te prépare mieux à des écoles supérieures ? » Soyons clairs, si on dit les choses ce serait une sorte de gros bachotage, en réalité. Non, ce n'est pas ça. Alors quoi ? Ce serait pour être comédien, ou metteur en scène, ou former des comédiens et des metteurs en scène, ou des scénographes, ou des auteurs, et ce serait une chose généraliste ? C'est-à-dire qu'après deux ans de cycle spécialisé, quelqu'un voit que finalement c'est peut-être pas son truc d'être tout le temps sur le plateau ou de diriger une compagnie, mais qu'il aime bien aussi faire de l'administration culturelle, travailler dans des journaux sur la culture, se mettre à penser, commencer à écrire ? Je suis mal à l'aise depuis le début avec le cycle spécialisé. J'en avais parlé à Avignon avec les inspecteurs Théâtre du ministère en disant que c'était très généraliste. L'un m'avait dit : « Mais non ! ». Pourtant j'ai été souvent jury moi-même dans des cycles spécialisés, des DET, sur tout le territoire national, et chaque fois, les critères du jury poussaient vraiment le regard sur l'acteur. On appliquait, pour des DET, un regard qui n'était pas très loin de celui qu'on applique sur celui qui termine une école supérieure. On en a encore discuté l'année dernière avec des élèves du cycle spécialisé à Paris, je leur dis : « Faites attention, vous avez 16 heures de cours plus des stages, ce n'est pas une école supérieure bis, au rabais, en moins bien parce qu'il y a moins d'heures, moins de profs, moins de temps, etc. Soyons réalistes dans le bon sens, rêvons bien, c'est-à-dire : qu'est-ce que tu veux ? ».

Renforcer, ça veut dire : renforcer l'individu ? C'est-à-dire qu'en sortant avec un DET, il peut être un bon acteur ? Il va pouvoir se défendre, trouver du boulot, se proposer, aller voir les metteurs en scène, faire des one-man-shows ou se mettre à 2, 3, 4 ou 5, essayer, mais du point de vue de l'acteur. Ou alors, se prendre par la main et se dire : je vais vraiment créer une compagnie, faire venir des gens et mettre en scène, je vais prendre le risque de créer, avec toutes les difficultés que ça comporte, d'être un leader d'individus. Ou alors, à l'intérieur du cycle spécialisé – en dehors du renforcement de l'individu qui doit être solide, mentalement, pas seulement avec des outils de théâtre mais dans sa tête – peut-être lui dire aussi : il faut renforcer l'action collective, le travail de groupe, de manière à ce que peut-être, à la fin, si on ne sait pas quoi faire, on puisse se mettre ensemble, peut-être avoir une petite piste quelque part, on ne sera pas complètement paumé, pas obligé de quémander encore, d'attendre qu'on nous appelle – qu'est-ce que cette rêverie, ça n'existe plus – donc c'est toi qui doit être ton auteur. Si, dans le travail du cycle spécialisé, il y a un accent beaucoup plus fort, plus pensé, maintenu, à ne pas en être distrait, de travailler ensemble, beaucoup plus que ça, peut-être que les deux pistes seront possibles. Quand je m'en vais, je suis capable individuellement, c'est mon aventure à moi, et puis je suis aussi capable de me regrouper avec 3, 4 camarades avec qui je m'entends bien, l'un plus metteur en scène que moi, l'autre plus musicien, l'autre plus écrivain, et moi acteur par exemple, pour monter une petite cellule de travail, une structure, un début de début de quelque chose, ne parlons pas de compagnie. Vous voyez ce que je veux dire : ni lâcher le rêve, ni geindre. C'est compliqué.

Yasmine Modestine :

[00 :50 :56]

Dans l'expérience que j'ai actuellement, avec 3 élèves sur 4 en cycle spécialisé, il y en a un à la fac, avec des examens, un autre qui joue et sera souvent absent. Dans les écoles supérieures, il y a un temps entièrement consacré à ça donc on a le temps d'être ensemble, et ça permet le lien, ou pas. Mais là, ils sont sollicités par monts et par vaux. Tu as raison, mais comment on fait ?

Michel Chiron :

[00 :51 :43]

C'est le problème du comédien.

Yasmine Modestine :

[00 :51 :48]

Oui, mais ils ont 22 ans. Quand il y a des partiels et des cours en même temps, ils ne peuvent pas. Il y en a un qui a craqué récemment. Il faut aussi regarder l'âge et l'expérience qu'ils ont, et c'est vrai que la fac leur demande énormément.

Frédéric Merlo :

[00 :52 :12]

Michel, le questionnement me paraît très juste et même indispensable, par contre je ne crois pas que c'est l'État que nous devrions interroger. C'est nous, c'est les conservatoires qui doivent s'interroger sur ce qu'on fait après le 2^{ème} cycle, et répondre à ces questions. Si on attend que la réponse vienne de l'extérieur, toutes ces choses-là vont disparaître.

Michel Chiron :

[00 :52 :37]

Je disais l'État parce que c'est l'État qui a mis ça en place. Si tu regardes les schémas d'orientation pédagogique, tu verras que le cycle spécialisé n'est pas du tout décrit comme ça au début. C'est écrit comme : extension optionnelle du 3^{ème} cycle, c'est-à-dire que tous les élèves de 3^{ème} cycle rentrent en 3^{ème} cycle et que certains vont aller dans un CEPI mais ce n'est pas sûr. C'est optionnel, ce n'est pas obligatoire. Ensuite, on a dit aux CRR : si vous voulez conserver votre statut, vous avez en quelque sorte l'obligation d'avoir un cycle spécialisé dans votre enseignement, sinon vous n'êtes pas CRR. Il y a une espèce de schizophrénie de consignes.

Frédéric Merlo :

[00 :53 :35]

On peut faire bouger les textes. Il faut, nous, avoir une pensée claire sur ce qu'on propose, et l'État suivra. Pour l'instant, nous sommes trop dans le flou. C'est vrai que c'est compliqué. On connaît la réalité du terrain, il y a la comparaison avec les écoles supérieures, la différence entre un désir de professionnalisme et un désir d'amateurisme... C'est ça qu'on doit clarifier. Pour l'instant, il y a plein d'ambiguïtés qui génèrent plein de frustrations. Si on arrive à clarifier, à avoir une proposition claire, l'État suivra.

Jérôme Wacquier :

[00 :54 :20]

Le problème, après un cycle spécialisé, c'est qu'une compagnie qui se monte à 3 ou 4 et va voir la DRAC n'a absolument aucun soutien. Il est impossible d'avoir une aide à la création ou à la production sur un projet en sortant d'un cycle spécialisé.

Les grandes compagnies ont toutes de jeunes comédiens en insertion professionnelle pour ne pas avoir à les payer. Et dans les régions, même si on invite les compagnies régionales à venir voir les examens de sortie, elles ne vont pas forcément engager des comédiens issus du cycle spécialisé parce qu'elles ont la possibilité d'avoir des insertions du JTN, et pas que le JTN, mais les insertions professionnelles de l'ENSATT, de Limoges ou de Saint-Étienne. C'est vrai que c'est à nous de dire à la DRAC : « Qu'est-ce qu'on fait avec ces cycles spécialisés ? ». Pour les compagnies en région, ce

n'est pas évident financièrement. Elles ne sentent pas prêtes à financer plus d'un tiers du temps pendant l'année, il n'y a pas une production sur 3 ou 4 mois pour pouvoir les engager. D'où hiatus entre les compagnies et ces jeunes, et d'un autre côté la DRAC qui ne souhaitent pas qu'ils créent de compagnie parce qu'il y en a trop sur le territoire.

Jean-Louis Estany :

[00 :56 :45]

Je crois qu'on est à la fin de deux grands cycles. Le premier, il y a 40 ou 50 ans, le milieu théâtral s'est structuré. Il y a 50 ans, en province il n'y avait tout simplement rien et regardez ce qu'il y a partout. Je me souviens quand j'avais l'âge du Conservatoire, c'était inaccessible, non parce que les places étaient limitées, mais parce qu'on ne savait même pas qu'il existait, et les Conservatoires que j'avais sous la main étaient catastrophiques. Il y a eut cet énorme chemin qui a été fait. Ce cycle là est terminé en quelque sorte. Maintenant il y a les contraintes économiques, les difficultés budgétaires, on est tout bien placé pour le savoir. Et, je ne sais pas si c'est central dans la réflexion, mais la marge n'existe plus, c'est-à-dire le fait de démarrer sur l'énergie, le désir d'être à côté. Le « jeune théâtre », le « tiers théâtre », toute cette philosophie nous animait fondamentalement et n'avait rien à voir avec le fait de se dire : on va se professionnaliser, rien à voir avec le fait de se dire : maintenant qu'on est formé, on va pouvoir devenir comédien. C'était de l'ordre de l'exigence à l'état pur, total. Cette marginalité est terminée. Les Départements ont des cellules de veille pour regarder les artistes émergents et leur donner 3000 euros. Je ne critique pas, je ne dis pas qu'il ne faut pas donner 3000 euros, je n'ai pas la solution. Il y a un cycle là qui se termine. Pour reprendre les deux niveaux distingués dans les objectifs pour l'enseignement du théâtre, c'est-à-dire professionnel et amateur, je pense qu'il y a une pratique du théâtre qui s'est répandue d'une manière phénoménale. En Picardie, il y a environ 1000 élèves qui font les options dans les lycées, sans parler de tous les ateliers. Dans cette région, la pratique théâtrale est très populaire historiquement. L'émergence des compagnies professionnelles dans les années 70, à partir de l'éducation populaire, c'était déjà une manière de faire du théâtre. L'envie de pratiquer le théâtre est phénoménale, et je me demande si ce mouvement sociologique, de long terme, n'a pas à voir avec la question de qu'est-ce l'art dans une société ? Est-ce simplement aller au spectacle, regarder du théâtre, aller au musée, regarder une œuvre ? Le monde moderne s'est construit avec une image forte de l'individu, et l'image idéale de cet individu est le grand artiste, symbole même de l'individu moderne : penseur, philosophe ou artiste. Mais cette époque-là est aussi terminée, l'individualisme vire au consumérisme, au narcissisme. On s'aperçoit que les dimensions collectives deviennent extrêmement importantes, avec tout ce qui est coopératif, positif, et par tout ce qui est subi, la massification, etc. Le théâtre se trouve à cet endroit de la société, du rapport de l'individu au groupe. Ce n'est pas simplement des gens sur la scène, des professionnels et des publics. À la maison du théâtre, tout le monde fait du théâtre. Les gens, qu'ils soient sur les chaises ou sur la scène, ils boivent un coup, ils font du théâtre. Cette dimension sociologique est extrêmement importante, porteuse de bouleversement. Ce qui rend les choses délicates, c'est que les modèles sont en train de changer. Cela se voit dans la création, dans le travail que font les artistes, dans les interrogations qu'on se pose, etc. Ce sont des réflexions pour dire que quand on parle d'amateurs, ce n'est pas simplement « amateur ». Il y a derrière ça une réalité que j'appelle sociologique, qui est à mon avis porteuse de changement pour le théâtre, dans la pratique, dans la convention, dans la façon d'être, dans la place dans la société, qui n'est pas simplement la question des formes.

Michel Chiron :

[01 :03 :24]

La bonne nouvelle, c'est qu'il y a une recrudescence dans la formation de groupes. Je sais bien que dans les groupes, il y a des professionnels. Les Chiens de Navarre, ce sont des gens qui ont compris qu'on ne peut pas attendre sans arrêt l'autorisation de jouer. On se met ensemble et on va faire une proposition, on sait qu'on va être dans la survie, on sait qu'on va être obligé de travailler en Lozère parce que c'est trop cher ici, on n'aura pas d'heures, on va essayer. À la Réunion, il y avait une troupe de musique qui s'appelait Na Essayé. Il a duré trois ans mais au moins pendant trois ans ils ont vécu...

Jean-Louis Estany :

[01 :04 :38]

Il y a de nouveaux espaces en train de s'ouvrir. Dans ces rencontres entre amateurs et professionnels, on voit avec une joie phénoménale des collectifs se mettre en place, on voit des gens formés, on fait plein de trucs, et ils travaillent de façon coopérative, ils ont très jeunes, il y a plein d'aspects positifs. Je voulais signaler ce double changement d'époque.

Daniel Cling :

[01 :05 :22]

Maintenant le pouvoir est à la diffusion et la production, et plus à la création, c'est ce qui se passe et que subissent les comédiens formés depuis les années 80. Jean-Pierre Vincent me disait qu'en 1966, ils étaient 15 compagnies. En 1986, 1^{ère} manifestation avec Léotard, il y avait 1000 compagnies, aujourd'hui c'est 2000, en France. Il y en a une qui se crée par semaine. Les seuls qui auront une chance d'émerger sont ceux qui font un travail collectif, qui arrivent à comprendre comment fonctionne notre économie et qui se dotent de bons outils de compagnie pour se professionnaliser. Alors si on doit former des amateurs, et on en forme, quand on forme de futurs professionnels, il faut leur permettre d'avoir des outils pour devenir des professionnels dans le paysage actuel, qui est peut-être celui du travail collectif. Ça revient de manière indiscutable, le pouvoir aux créateurs, c'est en train de changer.

Michel Chiron :

[01 :06 :45]

Encore une fois, dans les cycles spécialisés, peut-être qu'il faut renforcer le travail, la vertu du travail, c'est-à-dire avoir un bon outil technique, bien connaître le travail de l'acteur, le travail du metteur en scène ensemble, et avec ce bon outillage, cette capacité, faire mieux rouler sa voiture. Proposer, peut-être imposer. Comment changer la donne ? Artistiquement, il faut que je sois impeccable, si je suis très très bon, à ce moment-là je peux modifier ma manière d'être vu, entendu, reçu, accepté. Si je suis trop médiocre, ça ne va pas marcher. Amateur ou professionnel, c'est la même chose pour moi de ce point de vue.

Éric Houguet :

[01 :08 :48]

Il y a des choses qui m'échappent mais je crois comprendre des choses et je suis assez confus. Ce que j'entends dans cette histoire de marge, c'est comment on continue à produire, en tout cas se dire que la place amateur/professionnel n'est pas si bien calibrée que ça, est-ce que je me trompe ?

Jean-Louis Estany :

[01 :09 :18]

Je pense que d'un point de vue de l'art du théâtre et de la pratique sociale. Si on va au-delà des 20 ou 30 dernières années, avec ce qu'on appelle des professionnels, oui, c'est quelque chose qui a des dimensions très diverses pour moi. Sa dimension politique, au sens noble du mot, le fait que c'est quelque chose auquel on assiste, et assisté c'est être actif, c'est quelque chose que l'on fait, pas simplement que l'on va regarder, ça fait partie de l'histoire du théâtre. Aujourd'hui, quand on parle d'un monde qui passe de la verticale à l'horizontale, le bottom-up, cela veut dire des choses fondamentales pour le théâtre, pas seulement des expériences à la marge, mais l'âme même du théâtre, et cela produit des bouleversements de l'ordre des formes théâtrales mais encore de l'ordre sociologique, parce que les gens n'ont plus envie d'aller au théâtre comme avant, et plein de choses comme ça qui font partie du monde d'aujourd'hui et qui ne sont pas de mauvaises nouvelles. C'est le monde qui change. Ces choses-là nous travaillent profondément les uns les autres.

Virginie Lacroix :

[01 :10 :55]

Il me semble que la différence entre amateurs et professionnels n'est pas du tout une échelle de valeur, c'est juste : est-ce qu'on mange avec ce qu'on fait, ou est-ce qu'on mange avec autre chose et qu'on a le temps de faire cette pratique pour le plaisir ? Si on ne mange pas avec ça et qu'on veut

quand même un espace professionnel, est-ce qu'on a encore le temps d'avoir une exigence possible ?

Éric Houquet :

[01 :11 :22]

Il y a un très bon numéro de *Théâtre public* sur « la vague flamande », paru il y a environ un an, très intéressant sur le théâtre flamand de ces dernières décennies, où le mot amateur est utilisé, pour les débuts de tgSTAN. C'est des gens qui osaient essayer en dehors de tout jugement des institutions professionnelles. Je trouvais intéressant que le mot soit utilisé dans le théâtre public, avec des contributions de gens qui pensent bien et ont un regard sur l'histoire de ce théâtre flamand. Dans les conservatoires, on en est toujours à former l'acteur-interprète, on en est à la notion d'art dramatique qui est évidemment un des fondamentaux, le travail de plateau, mais est-ce qu'on élargit, le théâtre dans toutes ses dimensions ? Je m'interroge aussi sur la place des enseignants dans les départements d'art dramatique, parce que nous sommes aussi tous des artistes avec un point de vue, non pas pour dire « le théâtre c'est ça », mais pour dire « vous qui êtes en train d'apprendre, à vous de vous confronter, de faire vos choix d'un point de vue artistique ».

Michel Chiron :

[01 :11 :33]

La question tombe à pic parce qu'on est en plein dedans en ce moment. La tarte à la crème, c'est ce qu'on appelle interdisciplinarité, nouvelles technologies. Voilà, l'acteur maintenant doit être capable de manipuler des écrans, il ne doit pas être manchot avec un micro, etc. Comment va-t-on continuer à enseigner de l'art dramatique ? le mot commence à être pompeux, on dit le théâtre, les techniques de l'art dramatique. Il faut vraiment que ce soit un tronc commun, identique vraiment à un arbre, c'est-à-dire qu'au bout de 3-4 ans, quelqu'un de formé soit capable de dire un texte, d'être sur un plateau tout à fait bien, tous les ingrédients qu'on apprend les uns les autres, l'harmonie avec son corps, le rapport au partenaire, le sens du public, etc., tout ça c'est l'art dramatique. Maintenant arrivent les nouvelles technologies. Tous les directeurs sont poussés par les politiques : il faut qu'il y ait des nouvelles technologies, de l'art numérique. Dans les conservatoires, on commence à nous poser la question : tu connais les jeux vidéo ? Pas trop ! Il faudrait que l'art dramatique s'occupe des jeux vidéo ! Qu'est-ce que tu veux dire ? Je ne sais pas mais en tout cas il faut que ça marche, ça va faire venir des nouveaux publics. Moi, j'enseigne le théâtre pour l'instant, vous voyez ce que ça veut dire ? On a des profs d'art dramatique avec des CA d'art dramatique. Le ministère n'a pas encore commencé à mettre des épreuves où le jury puisse apprécier la capacité, pour les futurs professeurs, de diriger des séances avec l'apport des nouvelles technologies. C'est à la mode, alors comment rester dans notre art dramatique qui remonte aux grecs et être en même temps totalement contemporain ? J'ai eu du mal, il m'a fallu voir Castellucci à Avignon il y a quelques années, pour me dire : ah, ça oui. Il m'a convaincu. Dans *l'Inferno*, l'acteur était présent, c'était magnifique. J'ai eu l'impression que c'était juste et qu'on pouvait aller vers une manière de travailler avec la technologie sans que cela écrase le comédien. Les profs d'art dramatique ne savent plus ce qu'ils doivent faire, ils sont paumés. Faire un peu de ci, un peu de ça, un gros mélange. Le risque dans cette dilution, ce trop grand brassage des choses, est qu'il faut qu'on se rappelle ce qu'il faut enseigner. Comment creuser le travail nécessaire sur les fondamentaux, en restant ouvert à un courant contemporain ? Il y a un émiettement des sensations.

Pierre Clarard :

[01 :18 :25]

Le cirque et le théâtre de rue ont inventé des manières de faire assez nouvelles, avec une économie. Même si le théâtre de rue existait déjà, ils ont inventé des choses, fait des machines, et les gens du cirque ont une façon de se lancer, même quand ils sortent de petites écoles de cirque nationales, de se regrouper, de faire des festivals, et d'incorporer le théâtre.

Virginie Lacroix :

[01 :19 :22]

Ils ont été tellement brimés tellement longtemps qu'il y a une éclosion nécessaire.

Jérôme Wacquier :

[01 :19 :17]

Christophe Bident enseigne les arts du spectacle à l'université Jules Verne de Picardie. Il y a des étudiants d'université qui veulent devenir professionnels du théâtre, sur les planches aussi, c'est une voie dont on n'a pas parlé. Il y a des jeunes en conservatoires et en écoles nationales, mais il y a aussi des jeunes en université.

Christophe Bident :

[01 :21 :28]

Excusez-moi de ne pas avoir été présent ce matin. Je suis très intéressé et passionné par tout ce que j'ai entendu depuis 14 h, sincèrement, déjà parce que ça me sort des débats et rencontres universitaires qui ne sont pas toujours folichonnes, et en même temps, c'est le côté un peu douloureux, parce que j'y retrouve les mêmes questions et les mêmes problèmes. On est parti tout à l'heure de la question du délitement du lien social, de la valeur symbolique que pouvait représenter l'accès à la culture, est-ce qu'on s'y sent impliqué ou pas. On est ici, parmi les 22 régions de France, celle où il y a le plus d'étudiants boursiers, donc ce sont des questions qu'on rencontre tous les jours. La fin d'un cycle, que tu évoquais tout à l'heure, les manières de créer ensemble, les moyens qu'on a. La nouvelle loi, depuis 2009, autonomise les universités sans nous en donner les moyens. Ensuite, la sortie de nos étudiants, comment ils se la représentent, qu'est-ce qu'ils vont faire, comment les aider sans les cocooner. Bref, sans reprendre tous les éléments, je m'y retrouve complètement. Tout simplement parce que c'est le même monde politico-économique, et dans chaque sphère, qui sont en plus des sphères connexes, entre le monde universitaire et le monde de la création, les mêmes questions se posent.

J'aime bien Barthes, qui traite de la question du vivre ensemble. Comment vivre ensemble et que faire ensemble ? Contrairement à ce que tu as évoqué tout à l'heure, à propos de notre étudiant commun, moi je suis là pour travailler avec vous. Jérôme a parlé des aménagements, c'est une des choses qu'on a voulu créer ensemble. Je suis arrivé en poste il y a 4 ans et demi sur Amiens comme professeur de théâtre et un an plus tard j'ai été élu à la direction de l'UFR des Arts, avec un département arts du spectacle et cinéma, un département arts plastiques et un département histoire de l'art. Mille étudiants, en gros 700 en licence, 200 en master et 100 en doctorat. En tant que professeur de théâtre, quand je suis arrivé, il y avait 2 projets en cours concernant l'ESNAM et le CNAC, l'adossement de ces écoles à l'université de Picardie pour permettre de délivrer des diplômes de licence. J'ai suivi ces deux dossiers et les conventions avec ces deux écoles. On a tout de suite voulu créer des liens plus forts avec le Conservatoire, à 2 ou 3 niveaux. Le niveau le plus intégré, c'est celui du groupe qui permet à ceux qu'on appelle étudiants chez nous et élèves chez vous, d'être inscrits parallèlement dans les deux institutions et faire un aménagement horaire pour qu'ils suivent les cours de licence chez nous, les cours des différents cycles de Conservatoire ici, sans qu'on double leur volume de formation. C'est une maquette commune qui a permis ce double cursus. Très précisément, vous savez que qu'à l'université les étudiants entrent librement alors qu'ici c'est sur concours, ceux qui sont admis ici et qui peuvent entrer directement en cycle 2, chez nous sont en licence 1, ils ont donc la possibilité de suivre parallèlement les 3 années. Cycle 2, licence 1. Cycle3, licence 2. Cycle spécialisé, licence 3.

Si on a des conventions qui nous permettent de travailler ensemble de manière intégrée et posée dans les textes, c'est tant mieux. L'idée serait de passer à un cap supérieur en développant une intégration supplémentaire au niveau du master entre nos deux institutions. La porte est grande ouverte, pour permettre aux étudiants de faire ce qu'ils peuvent faire chez nous, et de faire ce qu'ils peuvent faire chez vous, chez vous et chez nous étant de plus en plus poreux et intégré.

Vous savez à quel point dans ce pays les choses sont très segmentées, entre les Conservatoires, les écoles d'art, les universités, on a tout intérêt de développer, de faire, de ce qu'on nous avait imposé par le processus de Bologne comme une nécessité, d'en faire une vraie ressource et un vrai plaisir. Au-delà de cette convention qu'on a signée et qui consiste en grande partie à poser un tampon sur des formations faites ailleurs, on a depuis très longtemps des projets de formations, de recherches, plus intégrés encore, même chose avec le CNAC par ailleurs, et l'idée est la même avec le Conservatoire.

Yasmine Modestine :

[01 :29 :12]

Quel est le but de la licence et du master de théâtre, parce que j'imagine qu'ils ne prennent pas tous des cours de théâtre à l'université ?

Christophe Bident :

[01 :29 :37]

À l'université Jules Verne, l'UFR des Arts s'est développée à un moment où les moyens étaient encore extrêmement présents. Les arts du spectacle sont arrivés comme la dernière roue du carrosse, quand les moyens ont commencé à se contraindre, ce qui fait que mes prédécesseurs n'ont pas pu créer de filière complète en cinéma et en théâtre. Les étudiants ont une formation commune en licence 1 et licence 2. C'est en 3^{ème} année qu'ils ont le plus de cinéma ou de théâtre selon l'orientation choisie et là, ils ont beaucoup de cours de pratique. Cela représente 40 % en 1^{ère} et 2^{ème} année, et 70 % en 3^{ème} année. A l'étape master, on part plutôt sur de la théorie, puisqu'il est défini comme master de recherche, censé préparer au doctorat. J'ai entendu beaucoup ces questions de formation administrative, à la production et à la diffusion. La première chose que j'ai voulu créer ici en arrivant, c'est un diplôme qui s'appelle diplôme d'université. Depuis la nouvelle loi mise en place en 2009, on n'a plus la possibilité de créer des licences ou masters en plein quadriennal. Tous les 4 ans, le ministère accrédite nos maquettes, avant on pouvait créer des diplômes à titre expérimental, maintenant on ne peut plus. Par contre, on peut créer des diplômes d'université. Le grand inconvénient est que cela n'a pas de reconnaissance nationale, ces diplômes ne sont pas validés par le ministère. Ils servent à tout ce qu'on veut puisqu'on peut les créer en un tour de main. Il y en a énormément qui servent aux médecins dans la formation continue. Le grand intérêt pour l'université de ne plus habilitier des maquettes à mi-parcours est que cela leur fait moins de boulot et que cela fait gagner de l'argent, car le DU est payant et plus cher que les formations de licence ou master. Je suis arrivé ici en 2010. Le ministère demande 2 ans pour lire 40 pages de dossier. Le nouveau plan quadriennal devait être mis en place en 2012, donc il n'y avait plus rien à faire avant 2016, puis avant 2018. Je ne voulais pas attendre 6 ou 7 ans avant de mettre en place un nouveau diplôme, donc le DU était la seule possibilité qu'on pouvait exploiter. Ce DU s'appelle « Métiers du spectacle vivant, produire, diffuser, communiquer ». Il est accessible en formation initiale à partir du niveau master 1, ou en formation continue à toute personne qui monterait un dossier par l'AFDAS (demandeurs d'emploi, contrat de professionnalisation). Il requiert un volume horaire de 150 heures dispensées sur 3 mois, en partenariat avec la Maison de la culture, l'ESNAM, le CNAC et différentes structures. Il passe par un apprentissage théorique des politiques territoriales, nationales et européennes, en particulier avec les mutations du financement des spectacles, avec des modules sur les montages de projets européens, des cours de production, de diffusion, de relations publiques, relations presse, administration, conduite de projet et présentation de spectacle, dans le cadre du dossier de production par exemple. Les étudiants partent ensuite en stage, minimum deux mois, mais certains ont fait jusqu'à un an, dans de grosses structures qui prenaient 2 fois 6 mois. On a un taux d'insertion plutôt intéressant et cela répond à quelque chose dont j'ai entendu plusieurs fois parler à propos d'élèves comédiens. Chez nous ce n'est pas toujours le cas. Pour répondre à ta question, des étudiants qui sont chez nous, certains sont aussi au Conservatoire, certains suivent les deux cursus et sont donc totalement intégrés aux deux structures, et puis quand ils arrivent en master, pour l'instant il y a un manque, ils sont censés a priori suivre tous les cours chez nous et tous les cours ici. Un certain nombre d'étudiants arrivent sans savoir ce qu'ils veulent faire, ou s'inscrivent en théâtre parce que ça leur plaît mais dans le but de devenir professeur des écoles après la licence. Il y a ceux qui sont en double cursus, comédien ici et chez nous, ceux qui veulent devenir comédien sans être forcément inscrits au Conservatoire mais travaillent dans des compagnies amateurs régionales, par exemple, et on voit s'opérer, en 4 ou 5 ans, cette mutation de projet, c'est-à-dire des gens qui veulent être comédiens et se rendent compte que ce n'est pas ça, qu'il n'y a pas de place ou je ne sais quoi, et se tournent vers ce DU pour trouver un métier off, backstage.

Jérôme Wacquier :

[01 :37 :05]

Oui, il y en a qui étaient au Conservatoire et sont passés en DU. Tu disais, Michel, sur l'engagement, que ceux qui voulaient vraiment faire du théâtre pouvaient s'engager, finalement en se jetant un peu dans le vide. C'est vrai, mais en même temps un peu facile de le dire. Cela nous désengage nous même dans la notion d'apprentissage, de les former et se dire : à eux ensuite de se débrouiller. Avec le rapprochement des régions, est-ce que ce ne serait pas une idée de créer une école nationale dans chaque nouvelle région, où les élèves puissent passer ces concours d'école nationale dans les différentes régions ?

Michel Chiron :

[01 :38 :55]

L'un n'empêche pas l'autre. Il n'y a pas qu'une solution. L'envie, le désir de théâtre, de création finalement, on l'a tous traversé. La plus belle chose pour moi, c'est créer. Si je lâche ça, je vais avoir des centaines de mauvais conseillers. Comment s'y tenir, ne pas oublier, ne pas être distrait ? C'est l'entropie, je te lâche, boum, fais attention ça commence à descendre ! Je reste en contact avec ce que je veux, ce que je voudrais, sinon, je ne vais trouver que des réponses administratives ou qui vont me faire contourner l'obstacle, j'aurai toujours les chiens dans mes pieds. La question, elle est là, et il faut que j'essaie, non pas de résoudre, ce serait prétentieux, mais de ne pas fuir, de pas partir. Mais la raison pour laquelle on est là, c'est réfléchir, je vois ça comme des digues. Quand la mer est violente, il faut des digues pour ne pas sombrer, pour ne pas disparaître tous. Je suis d'accord avec toi, en faisant ça, il y a une forme de lutte.

Daniel Cling :

[01 :41 :20]

La question que pose Jérôme, c'est comme la question privé/public. Il y a 30 ans, peu de personnes rentraient dans un Conservatoire pour être comédien. Maintenant on voit que partout, les conservatoires forment de bons comédiens. Avant, c'était le rôle dévolu aux écoles privées, essentiellement à Paris, et à l'issue de l'école privée, tu sortais et ciao, sauf exception où il y avait un accompagnement et des périodes, comme des soupapes, avec les concours des compagnies et des entrées dans les CDN. Pendant une trentaine d'années, on s'est retrouvé avec pas grand-chose. Aujourd'hui, ce n'est pas un hasard si on se rencontre, parce qu'on se retrouve avec un maillage du territoire, avec une volonté de l'État pendant des décennies pour aboutir à ça, et un niveau de formation tout à fait honorable. On n'est pas des écoles privées comme celles qui fleurissaient à Paris dans les années 80. On se retrouve à former des futurs professionnels ou des futurs amateurs, et si je reviens à la question en ces termes : quid des futurs amateurs ? Pôle de références ou pôle d'accompagnement ? Et quid des futurs professionnels ? Est-ce que tu les laisses livrés à eux-mêmes ? La question reste entière.

Éloi Recoing :

[01 :42 :48]

Même au niveau d'une école supérieure, c'est ce que je constate depuis toujours, je ne peux pas préjuger du destin des gens qui sont dans cette école. Je n'en sais rien et je suis à peu près sûr de me tromper. Je me souviens de Gisèle Vienne. Dans sa promotion, tout le monde voulait la virer, elle n'avait pas sa place dans l'école. On l'a accompagné jusqu'au bout, et maintenant elle est où elle est. Donc ne pas préjuger du destin des gens dans cette dimension de l'enseignement, et en même temps il y a une vocation de base, que je me donne, moi, dans ma pratique de pédagogue, c'est que toutes les personnes qui viennent à moi, tous ont droit à une vie dans l'art, nul de doit être exclu. Mon désir de pédagogue est de porter l'entièreté de la promotion au plus haut de ce que j'estime, un endroit d'exigence, de pratique et de rencontre, etc. C'est hors les schémas d'insertion professionnelle, c'est lié au désir qui nous anime, de transmettre, et que transmet-on, si ce n'est notre propre être-là au monde à travers nos expériences, nos histoires artistiques différentes ? Cette passion-là, cet Éros pédagogique, si je puis dire, est super important. Après je pense, pour l'avoir expérimenté concrètement, répondre aussi, face au métier, à ses métamorphoses, inventer des dispositifs de solidarité à travers un réseau de professionnels. Imaginer des dispositifs, c'est quand même de notre responsabilité.

Daniel Cling :

[01 :44 :55]

C'est ce que Josyane Horville a fait au Conservatoire national supérieur, avec le JTN. Un moment donné c'était penser : « Le métier change. Qu'est-ce qu'on apporte comme réponse ? » Et nous on pourrait dire : la formation change aussi, les pratiques évoluent et les niveaux de formation évoluent.

Michel Chiron :

[01 :45 :15]

Par rapport à ce que tu dis, Eloi, j'entends derrière ce risque artistique, le risque pour l'individu, pas

uniquement le problème du comédien, on s'en fiche de ça finalement. Ici, il faut qu'on voit ça aussi, le risque qu'on proposerait un clonage, en réalité. On proposerait en fait une sorte de moyenneté des choses, où tout le monde aurait sa part, tout le monde serait invité au festin, comme ça, ce n'est pas la réalité. Je ne crois pas qu'on puisse parler en art comme si l'art est une chose purement démocratique, où tout le monde va être l'acteur, le metteur en scène, etc. Oui et non. Ce n'est pas évident. On ne dit pas que ce n'est pas évident. On dit : mettons en place toute sorte de choses. Oui, pour aider, de pas nuire, préserver, protéger, accompagner, comment encore donner de l'espoir, ça ne veut pas dire rendre aveugle. C'est comme dans les contes zen. Je t'ai beaucoup marqué, je t'ai beaucoup donné, plus qu'une mère, et puis un moment, je t'amène sur le chemin et hop, je te lâche. Quand tu te retournes, il n'y a plus personne derrière. Et maintenant ma responsabilité c'est moi, c'est mon tour d'y aller. Je me souviens d'un maître d'aïkido, on était perdu et il nous a dit : n'essayez pas de faire, faites ! Qu'est-ce qu'il veut dire ? Cela m'a beaucoup aidé. C'est vrai, le travail théâtral nous interroge constamment et l'élève peut se demander : depuis six mois, j'essaie de faire, au lieu de faire réellement. Il y a un apprentissage, il y a des outils, j'ai des bons professeurs, j'ai des bons maîtres, je suis bien entouré, j'ai lu tout ce que je pouvais, j'ai fait tous les voyages possibles, j'ai vu tous les spectacles que je pouvais, j'ai vu les pires et les meilleurs, maintenant voilà, maintenant c'est mon tour.

Frédéric Merlo :

[01 :48 :15]

Une question qui se pose quand même : est-ce que l'insertion professionnelle fait partie des missions des Conservatoires ? Qu'est-ce qui nous distingue des écoles supérieures ? Il faut être clair dans les distinctions. Peut-être qu'on a une place un peu ailleurs, ailleurs que dans le jeu d'acteur, je ne sais pas, mais si on ne répond pas à ces questions-là, c'est normal que beaucoup de jeunes gens soient dans le flou, si nous-mêmes sommes dans le flou. Quelle est notre place exacte ? Je n'ai pas de réponse, il faudrait en discuter longuement.

Éloi Recoing :

[01 :49 :07]

Ma réponse est un peu celle que j'ai faite tout à l'heure. Ce n'est pas rien de dispenser notre art, cela ne veut pas dire que tout le monde sera grand acteur, mais que nul n'est exclu dans l'art et que tout le monde peut accéder à un moment donné à quelque chose de cet ordre-là. Ça, c'est toujours possible.

Daniel Cling :

[01 :49 :35]

Quand tu développes une exigence artistique chez des jeunes gens que tu cherches à accompagner le plus loin possible, ils vont préparer un concours d'entrée dans une école nationale supérieure. Pour ceux qui rentreront, tu refiles le bébé au suivant, mais pour ceux qui ne rentrent pas, qu'est-ce qui se passe ? Quid de 99,5 % d'entre eux ? Il y a ces classes, CEPI, COP, d'enseignement spécialisé, qui se rapprochent d'une entrée dans le monde professionnel. Quand on regarde les chiffres que tu as communiqué, Sébastien, on est proche des taux de sortie dans le monde professionnel d'autres écoles qui forment des acteurs.

Sébastien Lenglet :

[01 :50 :25]

Ils sont sûrement moins bien armés quand même. C'est à prendre avec précaution. On les connaît, ils sont suivis et on sait s'ils font des spectacles, ça reste bien plus fragile.

Daniel Cling :

[01 :50 :38]

Donc est-ce que tu leur fais croire qu'ils vont devenir des professionnels en sortant de là, ou tu leur dis : on met en place un dispositif pour palier ce qu'on n'a pas pu vous donner comme formation ?

Michel Chiron :

[01 :50 :50]

Il ne faut pas faire croire ça, qu'ils vont être professionnels. Des écoles professionnelles, il y en a 12 en France. C'est peut-être beaucoup, pas beaucoup, je n'ai aucune idée si c'est assez ou pas assez. Disons que c'est suffisant par rapport au nombre de comédiens qui sortent chaque année au mois de juin, qui ont le diplôme et qui cherchent du boulot. L'équivalent qu'une promotion sur 10 écoles, cela fait 200 comédiens et comédiennes qui se retrouvent sur le marché du travail en septembre chaque année. Ils ont les JTN, ils sont engagés par les metteurs en scène, ils sont connus, on est venu voir leur travaux au cours de leur formation, etc. C'est un groupe, pas privilégié, mais qui a été dans une formation guidée, accompagnée et très outillée. Ils ont été formés pour faire un métier, donc ils expérimentent désormais ce métier. Maintenant, il ne faut pas confondre ce groupe-là, j'essaie de faire comprendre ça aux élèves de Paris qui ont cette nostalgie d'avoir raté le concours, faut pas toute sa vie en faire une espèce de drame dans sa tête sinon c'est grave. Alors je veux quand même être comédien professionnel, je vais faire le cycle spécialisé, sachant que ce n'est pas 3 ans à 50 heures par semaine, c'est 2 ans à 16 heures par semaine dans un Conservatoire, et ce n'est pas une école de théâtre à plein temps et dans le sens profond du terme. Il faut bien dire les choses clairement.

Daniel Cling :

[01 :53 :03]

Mais ces 2 ans ils servent à quoi ? A les occuper ou à les former à quelque chose ?

Michel Chiron :

[01 :53 :13]

C'est ce que je disais tout à l'heure : pourquoi ce CEPI a été mis en place ?

Jérôme Wacquiez :

[01 :53 :19]

Dans ce cycle d'enseignement professionnel, ils entendent « professionnel », c'est le premier mot qu'ils entendent. Dans la tête de ces jeunes, c'est plus important que l'orientation. Même si on leur dit que c'est initial, un début de professionnalisation, ils pensent sortir professionnels.

Frédéric Merlo :

[01 :53 :46]

C'est ça qui est ambigu, sur quoi il faut réfléchir. Qu'est-ce qu'on fait pendant ces deux ans avec ces jeunes ?

Éric Houguet :

[01 :53 :55]

L'appellation COP est beaucoup plus juste que l'appellation CEPI. Cycle d'orientation professionnelle, c'est deux ans où tu permets aux gens de se déterminer.

Jérôme Chrétien :

[01 :54 :20]

Le COP prend au mieux la terminologie du DNOP, diplôme national d'orientation professionnelle. Quand on lit les lettres de motivations des impétrants au 3^{ème} cycle spécialisé, pour beaucoup, ils n'ont pas de velléités de devenir professionnel, c'est juste pour avoir une formation plus complète. Je parle musique et danse, maintenant pour le théâtre, en tout cas en Poitou-Charentes, il me semble que les lettres de motivation des candidats étaient assez claires sur leur orientation post DNOP. Est-ce que vous avez, vous, un retour au niveau du CEPI ? Est-ce que les motivations des élèves qui rentrent en CEPI sont toutes vers une orientation professionnelles ou pas ?

Jérôme Wacquiez :

[01 :55 :41]

Sur Amiens, oui. 90 %.

Virginie Lacroix :

[01 :55 :44]

Sur Caen, pratiquement tous aussi, 90 %.

Michel Chiron :

[01 :55 :47]

Jérôme, il y a une chose par rapport à ta question. À l'intérieur du cycle spécialisé, il y a quelque chose d'intéressant. Je suis venu voir, et dans les autres régions c'est pareil. Pour moi, c'est la bonne route, la qualité du projet artistique, le projet personnel. Dans les 2 années, quelqu'un capable de concevoir un projet personnel avec toutes les données nécessaires, c'est-à-dire la qualité de jeu des acteurs, la pertinence de l'écriture, la force de l'organisation du projet, sa durée, tous les ingrédients techniques, éclairage, costumes, avec toujours ce souci d'une vraie qualité, une exigence, ça, c'est très formateur pour quelqu'un dans un CEPI. Il a gardé son désir, et grâce à l'équipe pédagogique qui l'a entouré, son désir, peut-être un peu nébuleux au début, prend forme. Ce projet personnel, je le vois comme un enfant devant moi, il marche, il tient, il se dit : si j'écoute ce que j'ai écrit, ce n'est pas si mal. Il y a un effort qui a été fait, une réalisation concrète. Si l'élève s'en va avec cette capacité, en ayant vu sa propre capacité à faire, alors ça va lui donner confiance, envie de plus. Puisqu'il a fait une fois, il peut le faire deux fois. Il a fait grâce à l'équipe pédagogique, grâce au CEPI qui lui a donné les outils et l'environnement, qui l'a aidé et encouragé. C'est comme un artiste à qui on a donné la première subvention d'aide au projet.

Jérôme Wacquiez :

[01 :58 :07]

Justement, après effectivement, il y a des lieux, des villes qui proposent des festivals, Écllosion, Turbulences à Villeurbanne. En cycle spécialisé, ceux qui ont un projet personnel vont le présenter en public sous une forme de festival, sur 3-4 jours où tout est ouvert, aux experts DRAC aussi, et à tous les publics. Peut-être, effectivement, que nous pourrions imaginer de créer un festival des projets personnels, qui mettrait en valeur leur travail et prolongerait la pédagogie.

Michel Chiron :

On a eu une bonne petite expérience, par exemple, avec le théâtre du Rond-Point, dans ce sens-là. On a fait un concours d'écriture et de mise en scène. Le thème était donné au mois de septembre à tous les élèves du conservatoire, quelque soit le cycle, ouvert à tout le monde. Fin janvier, ils doivent remettre un projet écrit avec toute la préparation, comme un spectacle qui ne doit pas dépasser 15 minutes sur le plateau, avec pas plus de 6 acteurs, et qui doit être surtout un travail sur le texte. Et puis sur 45 projets par exemple, on en garde 10. On fait retravailler les 10 sélectionnés, et ils présentent ça pendant une semaine. On fait cela depuis quelques années, et on s'est rendu compte que pas mal de groupes se sont constitués autour de ce projet. Des élèves qui venaient de partout dans Paris, sans se connaître, se mélangeaient vraiment, apprenaient à travailler ensemble, ils faisaient tout eux-mêmes, les profs ne s'occupaient absolument de rien. C'était joué une semaine en juillet dans des conditions professionnelles, avec public, et beaucoup de groupes se reconstituaient, reprenaient ces 15 minutes à la rentrée, avec la MPAA (Maison des Pratiques Artistiques Amateurs), et en faisaient 1 heure et demie. Ils ont retravaillé, réécrit, pendant un an, et certains ont été programmés dans des théâtres parisiens, dans des festivals pendant l'été, etc. Là, il y a quelque chose qui existe en puissance. On voit bien que c'est possible, qu'il y a du désir.

Jean-Marc Quillet :

Merci pour ce témoignage. Il est fertile, plein d'avenir, et merci beaucoup pour la proposition. Évidemment, nous sommes dans un désarroi face à l'appauvrissement récent, ou en tout cas face aux désengagements de l'État dans lequel nous avons tant cru, et dans lequel peut-être nous pourrions croire de nouveau, qui sait ? Je ne suis pas plus devin qu'Eloi avec ses élèves, laissons

l'avenir vivre, mais je remarque que les imaginations et les désirs sont intacts et ça donne foi dans la poursuite de ce beau métier qu'est la pédagogie qui doit, comme son nom l'indique, accompagner l'enfant, accompagner l'apprenant.

Merci beaucoup. La soirée se prolonge maintenant avec la présentation de travaux.