

n° 69

Hiver 2010

**Interview exclusive de Daniel Mesguich
directeur du CNSAD**

pages 4 à 9

Palmarès des Jacques

page 2

Rencontre avec Olivier Marchal

pages 10

Les Automnales par Xavier Florent

pages 11

Dossier pédagogique :

Enseignements spécifiques et DVC

pages 12 à 15

LUCK

2 Palmarès des Jacques

Le 15 novembre à 19h30, plateau Ophüls à Archereau, a eu lieu la cérémonie des Jacques 2010. La soirée a été animée par Julie Lavergne et Davy Vetter. Les Choristes de Laurent Austry ont chanté des chœurs de Verdi.



Jacques 2010 du Meilleur Travail de Fin d'Etudes
Atteintes à sa vie (Christophe Bessy)



Jacques d'Honneur
pour Xavier Florent et pour Georges Bécot



Jacques 2010 de la Meilleure mise en scène
Virginie Hallot pour Journalistes



Jacques 2010 du Meilleur collectif
La Fabrique de Hugo Horsin



Jacques 2010 de la Meilleure actrice
Annaëlle Potdevin dans Mujeres



Jacques 2010 du Meilleur acteur
Florent Robin dans Percolateur Blues



Jacques 2010 de la Meilleure actrice dans un rôle court
Julie Joubert dans Marat / Sade



Jacques 2010 du Meilleur acteur dans un rôle court
Joffrey Roggeman dans Lorenzaccio



Prix de la Critique 2010
Journalistes (Virginie Hallot)

Edito

CONFITEOR



J'arrête tout. Ou alors j'ouvre un cours privé.

Non, c'est pas de moi.

Ce n'est pas non plus - à ma connaissance - une humeur de Fabienne D. à la sortie d'une réunion de rédaction du *Monde*.

C'est une réplique de la pièce *Les Journalistes*, reprise par un groupe de brevétés de notre maison dans le cadre des récentes *Automnales*.

Ces personnages de Pierre Notte (journalistes culturels à spécificité théâtrale, auteurs contemporains vivants, attachés de presse) qui se tournent le doigt dans le cul pour en beurrer épais, se coulent aisément dans le micmac véritable du "subventionné" qui nous est si familier depuis l'ère Lang.

Ce Gloucester, qui se voulait auteur dramatique, qui se désole d'être un sombre bobardier qui n'a vu ni Jacqueline Maillan, ni Richard Fontana, ni Jean Le Poulain - la grande époque, quoi - ne s'avoue qu'une alternative : tout arrêter... ou... ouvrir un cours privé.

Tout arrêter... Malgré la rudesse de l'époque, il faut des bras dans la restauration... le Gloucester peut s'en sortir... des saisons d'hiver à Pralognan, des saisons d'été aux Sables d'Olonne... des extras au Grand Colbert...

Ouvrir un cours privé... des Gloucester, on en a vu qui refermaient sitôt ouverts, réduits aux nouilles à l'eau et à la panade, les Assedic bouffés.

Il vaut mieux retourner faire le beau à la porte d'un magazine people ou tendre la sébile devant le ministère ; ça met toujours du gras dans la soupe.

Ouvrir un cours privé... rien de plus fastoche.

Maintenir un cours privé, rien de plus ardu.

Transformer un cours privé en établissement de formation artistique indépendant, rien de plus rare.

Ce miroton, de faire croire que le patron d'un établissement de formation artistique ne relevant pas de l'onction de la culture d'État n'est qu'un jean-foutre, dégorge par tous mes orifices.

Il y a huit ans déjà, je me fendis - pour l'Annuaire 2003 - d'un édito **Façons et Façon** qui parlait de ces choses.

Il y a lieu de les tambouriner... Alors, quelques bouts d'alors... :

La pérennité d'un établissement exerçant comme le nôtre à titre indépendant est toujours due à l'initiative puis à la détermination et au rayonnement pédagogique d'un seul : son créateur. Qu'au fil du temps et des impératifs de développement, le dessein formateur s'adapte et se ramifie relève d'une évidence frappée au coin du bon sens... Les confrères de ma génération qui ne cessent d'honorer l'enseignement indépendant n'ont eu cure à leurs débuts d'organigrammes, de directrices de communication, de procédés voyous de détournement de clientèle : le bouche à oreille fondait leur réputation et puis ils ne sortaient pas du néant : ils pouvaient étayer d'un substantiel pedigree le lancement de leur cours. Enivrant démarrage solitaire : lent, modeste, se référant à l'enseignement des aînés et le bousculant néanmoins... Il m'aura fallu neuf ans - sans

m'interrompre - pour passer de vingt-huit à cent élèves-comédiens. Ce n'est qu'au début de la dixième saison qu'une chargée de cours est venue me rejoindre :

Catherine Ferran, alors déjà sociétaire de la Comédie Française, mon ancienne élève du Conservatoire municipal du XVII^e arrondissement où j'exerçais depuis cinq ans avant la création du Cours Florent. La chance, un brin de mérite, la nécessité de diversifier les disciplines, les lubies des temps nouveaux ont fait que plus tard, bien plus tard, un organigramme vit le jour, qu'une logistique (administration, locaux...) fut mise en place et que le Cours Florent - puis École Florent - devint FLORENT.

Le sérieux d'une école d'art dramatique exerçant à titre indépendant se mesure à la fois au pourquoi de son existence et à sa capacité d'ajustement pédagogique.

(A son palmarès aussi bien sûr. J'avais un début de palmarès avant même l'ouverture du Cours Florent.)

Cet ajustement pédagogique mélange naturellement constantes et variables aussi bien dans le domaine des programmes que dans le choix des collaborateurs.

C'est à l'usage qu'on se rend compte de l'efficacité et de l'usure d'un programme et non pas en claironnant des effets d'annonce pour harponner le chaland.

Le choix des collaborateurs renvoie directement à la solitude première du créateur de l'établissement. Sans lien affectif mystérieux et sans connivence artistique, la cohérence initiale se délite. Faut-il le souligner, cette connivence artistique ne signifie nullement soumission et reproduction à l'infini. Il m'est nécessaire d'être contredit par mes collaborateurs à condition que le lien affectif mystérieux nous relie.

J'ai la chance d'avoir à mes côtés des chargés de cours qui n'ont pas - Dieu sait! - le même héritage, la même vision des choses que moi et cependant leur action réactive singulièrement le rayonnement pédagogique du créateur solitaire que j'ose invoquer tout au début.

Pour en mesurer le sérieux, il conviendra toujours de s'intéresser au pourquoi de l'existence d'un cours ; la main sur le cœur on vous dira toujours que c'est vocation et accomplissement et jamais nécessité économique et pis-aller. Et pourtant...

Depuis des lustres que je radote avec mon *On ne fait pas un cours d'art dramatique par pis-aller...* Qu'on le sache une fois pour toutes : plus qu'une vilénie, une chimère.

Je dis cela au cas où Fabienne D. s'aventurerait à tout arrêter au Monde alors que la nouvelle direction opère des coupes claires dans le train de ses journalistes... en passe de devenir des Penaud Vachard...

F.F.

SOMMAIRE

• Palmarès des Jacques	page 2
• Edito	page 3
• Interview de Daniel Mesguich	pages 4 à 9
• Rencontre avec Olivier Marchal	page 10
• Les <i>Automnales</i> par Xavier Florent	page 11
• Dossier pédagogique :	
• Dancin'	page 12
• Les Choristes	page 13

• Acting in English	page 14
• Diction	page 15
• Les Anciens	page 16
• Spectacle : <i>Aujourd'hui dimanche</i>	page 16
• Que font-ils à part être prof? : Christan Croset	page 17
• In Memoriam : Augustin Burger	page 18
• Contrastes	page 18
• La Rubrique littéraire	page 19
• Au théâtre	page 19

Le 9 novembre 2010, Daniel Mesguich, a reçu Frédérique Farina et François-Xavier Hoffmann dans son bureau directorial du Conservatoire.

Je dois vous dire, en guise de préambule, que j'ai hésité avant d'accepter de vous accorder cet entretien, pour la raison que cela pourrait (car dès que je parle, même si je suis avant tout moi-même, Daniel, c'est aussi "ès qualités", comme directeur du Conservatoire), cela pourrait, oui, donner l'impression qu'un établissement public favorise un cours *privé* parmi d'autres. A cause de vous, je vais être obligé maintenant de recevoir d'autres cours privés, pour montrer à quel point il n'y a pas là préférence, favoritisme!



Bien sûr. Cela vous oblige à un surcroît de travail....

Je tenais à vous dire cela d'emblée pour vous culpabiliser, pour vous mettre mal à l'aise! (rires)

Nous avons voulu vous rencontrer parce que beaucoup d'anciens élèves passent par le Conservatoire et qu'il reste, en France, l'école la plus importante et la plus réputée. A la fois historiquement et de nos jours.

Mais je plaisantais, et vous n'avez nullement à vous justifier!... Il est vrai cependant qu'il serait tout aussi légitime à Périgny, par exemple, que j'aime aussi beaucoup, ou à tel ou tel autre, Claude Mathieu, JL Martin-Barbaz à Asnières, etc, de dire "pourquoi pas notre cours?". Et alors, bien sûr, je les recevrai.

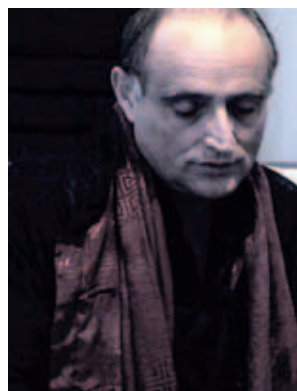
Tout à fait.

Si, pourtant, je m'autorise à vous donner cet entretien, c'est qu'une grande partie de la population de nos élèves, et il en est ainsi depuis des années, a "fait", avant d'entrer chez nous, le Cours Florent : vous êtes un très grand cours. En quantité. En qualité aussi, je veux bien le croire, mais en quantité, au moins. Et sans doute est-il important d'expliquer, à ceux de vos élèves qui ont l'intention d'y entrer, ce qu'est le Conservatoire aujourd'hui.



Nous avons lu avec attention votre opus "Je n'ai jamais quitté l'école" parce qu'il est riche d'enseignements. La première question que nous avons envie de vous poser, c'est à propos de cette remarque que vous avait faite le greffier du Conservatoire de Marseille : "Quand on ne sait rien faire on peut toujours s'inscrire en théâtre". C'est vrai que c'est le cas de beaucoup de ceux qui viennent dans une école d'art dramatique. Alors est-ce vrai au Conservatoire aussi?

Oh ! Ça peut toujours arriver mais, non, ceux-là seraient vraiment des exceptions! Il peut se faire que parvient à s'infiltrer au Conservatoire, tous les trois, quatre ans, un "touriste" (aucun jury n'est infallible), mais les autres, *tous* les autres, sont déjà (qui qu'ils soient, quels que soient leur personnalité, leur "idéologie", leur degré de culture, etc...) d'un haut niveau en art dramatique, et savent ce qu'ils sont venus y faire. Bien entendu, par la suite, ou bien (c'est heureusement la majorité!), ils réussissent à rester acteurs (et, souvent, de grands acteurs!), ou bien ils deviennent "autre chose", - et parmi ceux-là, certains, c'est la vie, abandonnent complètement (en vérité, fort peu), et d'autres continuent mais "tournent mal" (ils deviennent, alors, attachés de presse, administrateurs de compagnie, "relations publiques" dans un théâtre, que sais-je...) (rires)



- mais, à l'âge où ils se présentent au concours d'entrée, je tiens que, quelles que

soient leurs motivations, et elles sont nombreuses et variées, quelle que soit leur force intérieure, et elle est inégale, ils ont tous de bonnes raisons de le faire.

D'ailleurs, nos élèves semblent mieux connaître le Conservatoire qu'avant. Ils viennent voir les spectacles qui y ont lieu. Ils savent pourquoi ils ont envie de venir ici.

Sans doute. Il y a, au Conservatoire, vous le savez, des spectacles (dits "ateliers"), qui se jouent devant un large public, surtout devant des professionnels, et puis quelques exercices (qu'on appelle "cartes blanches"), qui, souvent, se jouent presque *uniquement* devant des parents, bien sûr, mais, surtout, devant des "copains", c'est-à-dire, essentiellement, des élèves de cours privés : leur moyenne d'âge, dix-neuf, vingt, vingt-deux ans, fait de ces spectateurs-là des candidats potentiels. Tant mieux : c'est aussi pour cela que nous proposons autant de "portes ouvertes". Il y a eu, au Conservatoire, des périodes où presque plus rien ne se faisait vers l'extérieur ; mais je pense, moi, que plus on ouvre, plus on montre (et se montre), et mieux c'est. Bien évidemment, il ne faut pas ouvrir à tout bout de champ et n'importe comment : par exemple, je n'ai *moralement* pas le droit d'accepter que des jeunes gens susceptibles d'être candidats assistent à nos cours. Or, les demandes affluent. Périodiquement, un jeune homme ou une jeune fille "de l'extérieur" vient me demander, à moi ou à un autre professeur : "Est-ce qu'on peut assister à votre cours?". La première question que je leur pose alors, c'est : "Quel âge avez-vous ?" Et s'ils ont moins de 26 ans (âge limite pour être candidat), la réponse est catégoriquement non. (Sinon, d'autres, qui auraient été moins entreprenants, moins "malins", ou simplement qui habiteraient en province, arriveraient, eux, au concours d'entrée dans une maison qu'ils ne connaîtraient aucunement, quand ceux-là, au contraire, auraient eu loisir déjà de s'y familiariser, sauraient déjà comment on y travaille, finiraient peut-être par être proches de tel ou tel professeur, etc. Ce serait là privilégier certains au détriment d'autres, et une grande école de la République n'en a pas le droit). Mais, concernant les présentations publiques de nos travaux, ("journées de juin", "ateliers" ou "cartes blanches") c'est différent, ce n'est pas là "entrer dans l'école", c'est tout simplement aller au théâtre ; et plus on y va, mieux c'est.

Au Conservatoire, vous avez initié de nombreuses modifications dans les cours, dans les enseignements qui sont à côté de l'interprétation. Dans le livre d'entretien, vous parlez de "l'obsession techniciste". Effectivement, comment expliquer ça aux élèves qui quelquefois disent : "je voudrais un exercice, par exemple, pour pleurer."

Je ne jette le discrédit sur aucune méthode, il existe, on le sait, toutes sortes de méthodes de ce genre, et pourquoi pas? Et peut-être même arrive-t-il qu'elles produisent des résultats (des résultats, au demeurant, souvent bien "standard"), bien banals, - car il ne s'agit jamais, au théâtre, de "pleurer" tout simplement, mais de pleurer comme *seule* Hermione pleure, comme *seule* cette jeune actrice dans Hermione pleure, dans cette seule mise en scène, dans ce seul moment de cette mise en scène, c'est-à-dire de *jouer*, d'inventer des mondes, bref, de faire du théâtre, et non de pleurer techniquement, c'est-à-dire comme "on" pleure, car personne n'est "on" - mais, bon, des résultats). Mais précisément : les "résultats" sont-ils la seule chose que nous recherchons? Tout, concernant le théâtre, s'avance de façon tellement indirecte, ce n'est pas à vous que je vais l'apprendre. Je crois qu'on pourrait commencer par dire, - et cela est peu politiquement correct, je le sais, surtout dans le fauteuil où je suis assis (mais trop tard, j'ai commencé!) - que l'art dramatique ne "s'enseigne" pas. On peut avancer ça une fois pour toutes. Il ne faut pas le dire trop fort, cependant, sinon le Ministère va me dire : "bon, ben alors, on ferme!" (Rires). Pourtant je le répète : non, ça ne "s'enseigne" pas. Pas, en tout cas, comme on le ferait pour ce qui est de la géographie, ou des mathématiques. Mais, si ça ne s'enseigne pas, ça peut, comment dire, "contaminer", et donc ça se transmet quand-même, quelque chose peut se donner par la bande. Il y a un mot que j'aime beaucoup, c'est le mot de "fatigue", non pas en son sens péjoratif, bien sûr, mais en celui de Borges, quand il dit, par exemple : "... les Hébreux fatiguèrent le désert...". C'est-à-dire : "... ils ont marché, et marché, et encore marché dans le sable...". Je pense qu'on peut, ici, fatiguer, sinon le désert, du moins le désir, le désir de théâtre, et, au bout d'un certain temps, c'est le pari, les élèves auront "appris" énormément (ça ne se peut se dire qu'au futur antérieur). Ils seront devenus des "maîtres", - et, là encore, non pas au sens vieillot et un peu sot du terme (comme si, dans nos métiers d'art, on "maîtrisait" quoi que ce soit!), - des artistes, oui, de grands artistes, qui, outre leur talent et leur savoir-faire, ont le souci de *surplomber* leur pratique ; qui, enrichis par les trois années intensives qu'ils ont traversées avec nous, oseront mieux s'aventurer où personne ne va, arpenter des territoires inconnus, voire inventer ces territoires, et entendre au plus près de l'in audible, voir au plus près de l'invisible, imaginer au plus près de l'inimaginable, etc. C'est à permettre cela que sert, s'il sert, le Conservatoire. Autrement dit, il est davantage expériences, rencontres, frottements, qu'"enseignement" au sens scolaire et plus courant du terme ; davantage enrichissement que - ce mot horrible - "formation"!... Alors, si j'ai multiplié les cours dits "marginiaux" qui nécessitent plus ou moins une "technique", et que donnent des artistes de grand talent (clown, mime, marionnettes, prestidigitation, sketches, chansons, etc), ne vous méprenez pas, c'est précisément pour que mieux se dise "le centre", pour que mieux se dessine "l'art" de *jouer*, "l'art" d'*interpréter*, bien au-delà de toute "technique". En "technique", on connaît le but, on sait ce qu'on vise ; en art, non. L'artiste-interprète est un interprète, certes, mais il est aussi un *artiste*, peut-être n'est-il pas inutile de répéter, encore et encore, cette semi-tautologie. Quand je suis devenu

directeur, au milieu, soudain, d'une animosité sans nom (rires), aussi bien d'ailleurs parfois interne qu'externe, le bruit qui courait était même : "Il déteste la danse, il déteste le chant ... professeur d'interprétation, il n'aime que les cours d'interprétation ...". J'ai même reçu, parmi d'autres délires, une lettre venant de je ne sais plus quel institut de danse qui disait à peu près "Vous voulez annuler les cours de danse, quelle régression, nous sommes scandalisés : monsieur nous vous rappelons que le théâtre, c'est aussi le corps, etc...". Ces gens croyaient devoir m'expliquer ça, à moi!... (rires)

Déjà, il y a plus de trente ans, la querelle opposait Touchard et Dux : "Sire le Corps et Sire le Mot"...

Oh, mais cette querelle aujourd'hui est une monnaie qui n'a plus cours! ... Oui, j'ai voulu recentrer le Conservatoire "d'art dramatique" sur ... *l'art dramatique!* (rires). C'est que, professeur, j'avais de plus en plus l'impression - je ne dis pas ça, loin de là, pour jeter la pierre à mes prédécesseurs : j'aimais beaucoup l'homme Claude Stratz, et j'ai été très peiné de sa disparition ; je n'étais pas intellectuellement proche de lui, sans doute, et même m'opposais à lui souvent, mais justement : notre opposition était notre lien, en quelque sorte. Je m'opposais d'ailleurs aussi (c'est une façon de parler, n'est-ce pas, nous n'étions pas non plus à l'Assemblée Nationale!), avant lui, à Marcel Bozonnet, dont je pensais que, justement, il était très "techniciste". A tort ou à raison, d'ailleurs, et je me trompe peut-être ... -, mais, j'avais, donc, l'impression, de plus en plus, que tel ou tel cours, que je considérais, moi, comme marginal, annexe - important mais annexe -, était mis au premier plan, alors qu'étaient négligés les travaux, pour moi principaux, (même si leur *image* peut sembler plus attendue, moins "sexy", moins pittoresque) : le travail des scènes (c'est-à-dire textes et codes de jeu ; c'est-à-dire sensibilité *mais* imagination ; c'est-à-dire pratique, inlassablement, *mais* théorisation, etc) ; le travail d'interprétation d'extraits de grandes œuvres ; la plongée, par prélèvements, par fragments, dans toutes les littératures, et d'aller le plus loin possible dans *l'art* de les *jouer*.



D'ailleurs, il s'agit, le plus possible, de *jouer* ces cours dits techniques, ou à priori moins "artistiques". Par exemple, des cours d'histoire du théâtre, d'histoire des théories théâtrales, sont, si l'on ne veut pas que nos élèves sortent seulement bons et naïfs diseurs de dialogues, gentille et si sensible chair à pâtée pour castings de télé, absolument nécessaires. Mais le Conservatoire n'est pas la fac, et ce sont encore des cours où l'on joue, des cours "de théâtre", des cours de "théâtre d'histoire du théâtre" qui sont prodigués (sous forme, donc d'ateliers). Lorsque, dans un spectacle, un élève joue le rôle de Stanislavski, un autre celui de Meyerhold, un autre d'Artaud, un autre de Brecht, etc, ce serait bien le diable qu'à l'issue des représentations, ils ne connaissent pas la parole de ces gens-là, et n'aient pas eu le loisir d'y rêver. De même pour l'anglais : non pas des cours d'anglais, comme au lycée, mais *du théâtre*, où l'on *joue*, dans leur langue originale, les textes de Shakespeare, Tennessee Williams, Pinter, etc. En un mot, non pas un enseignement, *en vue de* faire du théâtre, extérieur à lui et qui, en toute sécurité, le gouvernerait à distance, mais *l'enseignement comme un théâtre*, un enseignement-théâtre ; que *rien, pas même l'enseignement* lui-même, n'échappe au théâtre, ne puisse y échapper.

Et le travail de Caroline Marcadé?

Avant mon arrivée, le texte, dans ses ateliers, était inconnu. Les élèves ne faisaient que danser. Je lui ai dit : "la danse "pure", ça ne m'intéresse pas. Nous ne sommes pas une école

de danse. Ce qui m'intéresse, ce qui intéresse le Conservatoire de théâtre, c'est le théâtre. Donc, parce que tu es chorégraphe, le théâtre que tu feras privilégiera le corps et la danse, certes, mais il faut que ça soit du théâtre, que ce soit de la danse-théâtre" : je crois qu'elle en a été très heureuse, elle n'attendait, m'a-t-elle-même dit, que ça.

Son travail est passionnant.

Magnifique !... Oui, il a fallu tout déplacer. Surtout quand on a pu penser comme moi que le Conservatoire, depuis quelques années, était victime d'une sorte d'abaissement, ou de "dérive"... Quand, professeur, j'entrais au Conservatoire, je ne voyais plus, dans les couloirs, que des jeunes gens *anonymes* en survêtement et baskets, ou pieds-nus, qui ne faisaient presque plus que "s'entraîner", c'est-à-dire, à peu près, faire de la gym ; et qu'ils aient ou pas du talent, de l'imagination, du goût pour la culture, pour la pensée, pour l'analyse, de la fantaisie, de l'invention, (tous ces mots sonnent

peut-être un peu "vieux-jeu" aux oreilles de certains, mais, croyez-moi, ils veulent tout de même dire quelque chose) semblait ne plus importer. Or, nous le savons bien, seuls ceux qui ont une personnalité, qui ont une vraie force de jeu, d'interprétation, seront des acteurs, pas les autres. Dans dix ans, on ne demandera pas à nos anciens élèves s'ils se sont bien entraînés, on se demandera s'ils sont "géniaux" ou pas. Mais, d'un autre côté, dès qu'on "recentre", on court, c'est sûr, le risque de l'autisme, de ne faire que se refermer sur soi-même. Il faut donc annexer sans cesse d'autres territoires, sinon le "centre" rétrécit comme peau de chagrin et, au bout d'un certain temps, peut-être pourrât-on "mieux" jouer telle phrase de Claudel, mais on ne saura rien de ce qui se passe dans le monde, et quelles peuvent être les formes futures du théâtre. C'est aussi, là, la raison des cours de clown, de mime, de magie, de marionnettes, etc. Et, surtout, des cours de "pensée du théâtre" : j'ai demandé à des philosophes, des psychanalystes, des savants, dont je constate et apprécie, de quelque bord qu'ils soient, la force de la pensée, de venir dire ce qu'est le théâtre à nos élèves (et ces cours du lundi soir sont - dites-le aux vôtres! - les seuls à être ouverts au public). La seule chose que je demande à ces penseurs, c'est de parler de théâtre, même si leur pratique n'est pas proche de celle du théâtre. Très souvent, ils nous offrent des moments merveilleux. D'un côté, les élèves, pour ce qui est du théâtre, en savent plus

qu'eux (mais le mot "savoir" est à mettre ici entre guillemets, il s'agit là d'un savoir gestuel, d'un savoir intuitif, pratique), et donc, parfois, regardent le penseur en se disant : "mais qu'est-ce qu'il croit, il ne sait même pas ce qui se passe dans le théâtre". Mais d'un autre côté, cette façon autre, et en général très pensée, "tordue", de peupler le mot de théâtre, de creuser ou de sculpter ce mot depuis de tous autres territoires, les enrichit, parfois les bouleverse, déplace leurs crédos, leurs aspirations. Et, là encore, je pense que c'est une question de fréquentation, de "contamination" : en une seule fois, il ne se passera peut-être pas grand chose, ça volera au-dessus de la tête de beaucoup. Quand Jean-Luc Nancy, par exemple, le grand philosophe, vient parler de sa "pensée du théâtre" aux élèves du Conservatoire, si une telle leçon restait isolée, telle une conférence qui ne leur serait pas destinée, ça ne servirait, je le crains, à quelques exceptions près, à rien. Mais, bon, même ainsi, ce ne serait pas bien grave, tout au moins auraient-ils, peut-être, aperçu vaguement un autre monde, une île lointaine, un ovni. Mais, le lundi suivant, ils écoutent Alain Didier-Weill. Le suivant, ils écoutent Hélène Cixous, puis c'est Catherine Clément, Régis Debray, Raphaël Enthoven, etc. Au bout de *trois ans* de "lundis", ils auront réellement entendu quelque chose, ils ne seront plus tout à fait les mêmes.

Il y a des choses qui s'additionnent malgré eux.

C'est, encore une fois, ce frottement, cette contamination, cette expérimentation-là, qui sont, s'il y en a, enseignement. Nous avons hélas vécu, je crois, au moins deux écrasements. Le premier est général, vous pouvez le constater partout : la majorité des jeunes gens n'est, disons, plus très curieuse. Pas assez, en tout cas. Et je ne parle même pas, là, de ceux qui ont la malchance de ne connaître que le monde dit pudiquement "défavorisé", où le machisme, la violence, l'inculture et la fierté d'être inculte, la fermeture sur soi, la haine parfois, battent, hélas, son plein.

Mais cela ne nous atteint pas encore trop...

Mais si! Simplement, ça arrive, chez nos élèves, plus lentement. De même que lorsque vous voyez parfois un jeune aujourd'hui, qui pourtant lit des livres, jouer du Racine avec le pantalon qui pendouille sur son slip, vous savez qu'il en a piqué la manière à des jeunes de banlieue, qui eux-mêmes l'ont piquée à ceux des banlieues de Los Angeles, qui eux-mêmes l'ont piquée aux détenus des pénitenciers américains, dont le pantalon là glisse forcément parce que les ceintures leur sont interdites, de même, une certaine conception du monde, et pas toujours la plus progressiste, ou la plus artiste, menace, ce jeune, de le coloniser. Cela se constate déjà en ce qui concerne le vocabulaire, par exemple. Le vocabulaire est en appauvrissement constant, et je parle là des jeunes gens qui font du théâtre, qui ont, donc, tous les jours, affaire à l'écriture! Ce qui est grave. Je pense que la moitié, au moins, des élèves qui vont jouer une tirade de Claudel et de Racine, même "bien", ne la "comprennent pas", ne comprennent pas vraiment les mots qui sont écrits. Ils comprennent *grosso modo*, bien sûr, la "situation", comme on dit, "l'intrigue". Et ils vont jouer cette situation *grosso modo*, mais ce sera, forcément, en prononçant des mots qui, eux, sont précis. Et si on leur demandait : "Pourquoi ce mot là? Pourquoi ce rythme là? Pourquoi ce lien là entre ces deux mots? L'étymologie du mot?", beaucoup, malheureusement, n'en sauraient, je crois, strictement rien. De plus en plus, on joue - même si c'est très bien - "global". Ça, c'est une réalité. C'est le premier écrasement. Mais il est général. Hélas.

Le deuxième écrasement concerne plus particulièrement les gens de théâtre : le théâtre est devenu une *corporation* (toi, tu réparas des serrures, tu es serrurier ; toi, tu dessines des plans, tu es ingénieur ; moi, je joue la comédie, je suis acteur), là où le théâtre était, comment dire, une universalité, une façon de prendre à bras le corps le monde (et donc aussi tous les serruriers et tous les ingénieurs), bien ou mal, à tort ou à raison, de manière prétentieuse ou réelle, peu importe, ensuite, de le prendre à bras le corps, de témoigner du *tout* du monde. Il y a eu des périodes de l'histoire, au temps des Ballets Russes, par exemple, et, plus ou moins, jusqu'à Barrault ou même Vitez, où les acteurs fréquentaient les poètes, les peintres, les philosophes. C'est fini. Nous sommes devenus une petite corporation, et les gens de théâtre ne connaissent plus que les gens de théâtre, c'est-à-dire un tout petit monde, qui menace de ne plus intéresser que les professeurs, leurs élèves (qui, eux, sont obligés de venir nous voir) et ... les gens de théâtre! Par exemple, je collectionne les revues anciennes, littéraires, philosophiques... Eh bien, il n'était pas rare, il y a peu encore, de lire, à côté de celle d'un psychanalyste, d'un philosophe ou d'un poète, la signature aussi d'un homme de théâtre. Aujourd'hui quels sont les acteurs qui écrivent dans les revues littéraires?... Un énorme territoire a été perdu, sans que personne ne bronche, sans que personne n'ait même semblé s'en aviser. Regardez de grands artistes comme Terzoeff ou Bouquet, ils n'ont sans doute pas décroché beaucoup de diplômes, mais entendez-les parler! C'est un discours fleuri, métaphorique, intelligent, précis, dans un français impeccable. Qui aujourd'hui, parmi les acteurs, est capable de ça?

Podalydès un peu !

Podalydès, oui, et sans doute trois ou quatre autres, bien sûr. Mais c'est bien peu. A la tête de la plus grande école d'art dramatique de France, je me *dois* d'entendre cette transformation - et de la combattre.

Il y a parfois chez les élèves une méfiance vis-à-vis de la pensée...

Oh, elle a toujours existé, il y a toujours eu, plus ou moins développé, un "poujadisme" latent, et parfois d'ailleurs manifeste, chez les artistes du théâtre "*Moi, je ressens, je ne pense pas etc...*". Ce n'est pas d'eux que je parle. Ceux-là, tant pis pour eux. Non, je parle, malheureusement, de l'art dramatique en général. Mais les trois ans de conservatoire doivent être une manière de lutter contre cet écrasement. Non pas trois ans de "dispense" de quelque savoir, mais, trois ans comme une permission à l'enrichissement.

C'est de la pratique plus que de l'enseignement.

Oui, c'est de la pratique, mais de la "pratique théorique", si j'ose dire (et de la pratique programmée, concertée), de la pensée en acte ; en "sentiment", dirait Jouvét ("sentiment", dans sa bouche, n'avait que peu à voir avec "sentimental").

Vitez ne programmait pas les progrès mais vous dites que la seule fréquentation de son cours vous faisait avancer. Les élèves aujourd'hui sont très friands d'évaluation.

Ah, oui... "Les évaluations"! On va bientôt nous demander, on nous demande déjà, de mettre des 14 ou des 4 sur 20 à des travaux artistiques! C'est grotesque. Si nous sommes forcés de le faire, nous le ferons, mais ce ne pourra être qu'en riant, ou en mettant 16 à tout le monde... Vous savez, il y a une dame, un jour, au Ministère, j'en ris rien qu'à m'en souvenir, qui m'a dit : "*il faut absolument que vos élèves aient des "retours" : vous devriez les rencontrer deux fois par an pour leur parler et leur dire ce que vous pensez d'eux*". Je lui ai répondu qu'il faudrait qu'elle vienne à nos cours, parce que, cela, nous le faisons déjà : mais non pas deux fois par an... toutes les minutes! Le problème, c'est ça : souvent des prescriptions sont lancées par des gens, respectables, sans doute, mais qui ne savent rien de ce que nous faisons... Le Conservatoire est entré dans le système LMD (Licence Master Doctorat). Donc, il peut faire délivrer par une université une licence à ses élèves, sous la condition qu'ils rendent un petit mémoire symbolique (c'est moi qui ai ajouté ça, pour ne pas que nous puissions être suspectés d'agir "à la tête du client", et surtout pour que les profs de l'université de Saint-Denis, qui la délivrent avec nous et qui seraient bien en peine de "noter" les travaux "scéniques" de nos élèves, qui n'ont lieu qu'au Conservatoire, aient quelque chose à noter). Mais la grande "évaluation", la vraie, c'est que vous êtes entré au Conservatoire National...

...où on forme les acteurs de demain.

...et que vous êtes en train de nous échapper, d'aller où vous seuls pouvez aller, d'inventer un théâtre. La véritable évaluation, c'est que vous commencez à être *inévaluables*.

Vous parliez d'une sorte d'inculture, d'une possession du vocabulaire qui est de plus en plus ténue, est-ce que c'est plus compliqué maintenant ou est-ce qu'on y arrive quand-même? Donnez nous un peu d'espoir.

Oh, rassurez-vous, de l'espoir j'en ai! J'en ai à revendre, je veux bien, même, vous en donner. (*rires*) Franchement, qu'est-ce que je ferais là, sinon? De temps à autre, j'entends, au seul ton de tel ou tel de la "profession", qu'il imagine que je suis ici à un poste honorifique. C'est un poste honorifique de rien du tout ! Le premier jour, le lendemain de ma nomination, j'étais très fier : "*je suis le Directeur du Conservatoire*" (c'est que je me souvenais que j'y avais été élève). Le sur-lendemain, cette fierté était effacée, et il fallait travailler. Travailler à le guider, à le transformer. Vous savez, quand je dirigeais des théâtres, je pouvais faire du théâtre (et c'est mon "métier"!). Ici, directeur d'une école, qu'est-ce que vous voulez que moi, artiste, je fasse? Je ne veux pourtant pas non plus parler de sacrifice, parce que j'y trouve mon compte : je me sens heureux d'être là, à la croisée, en quelque sorte, du présent et de l'avenir du théâtre en France (des élèves qui sont ici, la moitié au moins fera, bien après ma disparition je le sais, le théâtre de demain. Et moi, j'aurai été là, avec eux, pour eux,

au moment même où il fallait "insuffler", infléchir, prévoir). Si je suis là, c'est que j'ai de l'espoir, croyez-moi, mais c'est sans ignorer non plus à quel point nous partons de bien bas. Néanmoins, je pense que nos élèves savent tous, d'ores et déjà, que le Conservatoire est une grande école, une sorte d'homologue d'autres grandes écoles comme Normale, Polytechnique, etc, et non pas je ne sais quel petit lycée spécialisé, qu'il a failli être. Ils ont tous compris, je crois, que nous voulions atteindre le plus haut niveau. Et surtout qu'il ne suffisait pas de dire "*j'ai un casting demain pour une télé*" pour être un acteur. Ils ont bien compris que c'était d'autre chose que nous parlions. C'est déjà énorme.

Vous parliez justement de l'équivalent de l'École Normale, sans entrer dans une polémique que peut-être vous ne souhaitez pas, sans être trop jacobin, vous pensez que le Conservatoire est quand même une école à part dans cette plateforme des écoles nationales?

Ah... Une polémique, je veux bien, j'aime ça, mais pas celle-ci, qui a été (volontairement) faussée... J'avais donné un article au journal *Le Monde* (que François Florent, d'ailleurs, a commenté, je m'en souviens), pour expliquer qu'exiger un diplôme national qui serait plus ou moins assorti à une licence, en entrant dans le moule du LMD, - et d'ailleurs j'ouvre ici une parenthèse : si "LMD" il faut qu'il y ait pour l'art théâtral, et s'il n'y a pas d'école de théâtre au dessus du Conservatoire, pourquoi, alors, le "L" seulement, pourquoi la Licence seule serait-elle accessible aux gens de théâtre, pourquoi n'y aurait pas aussi des Masters de théâtre, et même des Doctorats de théâtre? Un "acteur docteur", puisque sorti de la grande école!... Là, bizarrement, la ligne imposée, soi-disant si juste, s'arrêtait net. Mais enfin, ça veut dire quoi? Que, comme le pensait déjà la bourgeoisie du temps de Flaubert, les études en théâtre ne sauraient être des études sérieuses, puisqu'elles ne produisent rien pour l'économie de marché? Qu'on peut être docteur en chimie, en économie, mais qu'en théâtre, c'est évident, on ne saurait être que licencié?

Ça voudrait dire qu'il faudrait peut-être un débordement au-delà des trois ans.

Oui, bien sûr, mais alors, débordons! (De la "recherche", à notre manière, nous en faisons sans cesse. Nous pourrions aussi la formaliser.) Or, cela n'a même pas été envisagé! Mais je ne fais là que me faire plus royaliste que le roi et je referme la parenthèse. - J'expliquais, donc, que ce diplôme "national" était tout sauf ce qu'un jeune acteur venait chercher, qui était l'"art", et que, d'ailleurs, aucun metteur en scène, à sa sortie, ne lui dirait jamais "*Avez-vous votre diplôme, sinon, je ne vous engage pas*". Quant à "l'excellence" du Conservatoire, je voyais bien, moi, que les gens qui venaient de telle ou telle école pouvaient, quand ils étaient jeunes, quand ils l'avaient faite jeunes, s'inscrire ensuite au concours du Conservatoire National, mais l'inverse jamais : quand quelqu'un a fait le Conservatoire National, il ne va pas s'inscrire, ensuite, dans telle ou telle autre école! Je me suis contenté de dire qu'il y avait, et qu'il fallait qu'il y ait, une pyramide, c'est tout. Certains (à la mauvaise foi intellectuelle abyssale!) ont fait semblant de croire que je disais là que Paris valait mieux que la province. Ça n'avait aucun rapport avec le schmilblick!

Le fait est que souvent on veut "monter" à Paris...

Oui, et je peux tout à fait comprendre, évidemment, qu'on veuille pouvoir ne pas y être forcé (la France a changé, il y a eu la décentralisation), qu'on veuille ne pas être "obligé" de passer par la capitale. Je n'ai évidemment jamais dit le contraire ! C'est simple : je ne parlais pas du tout de ça ! Cette "lecture" de notre article (je l'avais d'ailleurs signé avec Julie Brochen, qui dirige l'École du Théâtre National de Strasbourg, en un emplacement qui n'est pas si proche du métro "Opéra"), qui prétendait pourfendre je ne sais quel temps pseudo-balzacien, m'est apparue, surtout, comme une lecture très démagogique, très consensuelle : imaginez-vous quelqu'un se lever et dire : "*Euh, non non, la province, c'est nul comparé à Paris*"? Mais, je parlais de tout autre chose, je parlais du diplôme, et d'un certain ridicule quand il concernait des acteurs ! Je ne suis évidemment pas, d'autre part, contre le fait que nos élèves puissent détenir une licence (ça fait toujours plaisir aux parents), à condition que ce soit *en plus*, pour rire! Mais ce que je voulais dire, c'est que le Conservatoire est une

grande école *d'art, d'art* dramatique. Vitez disait, parlant aussi bien du Conservatoire que de l'école de Chaillot : "l'école doit être *inutile*". Cela ne signifiait pas qu'elle devait être vaine, sans fondement, sans force, sans efficace, cela signifiait qu'elle ne devait pas "servir" ; qu'elle devait ne pas être la *servante* de quoi que ce soit, fût-ce du "métier", de "l'emploi" (surtout dans l'état où sont, aujourd'hui, le métier et l'emploi!). Qu'elle doit être "gratuite". Et c'est l'honneur de la République de *payer* pour cette "gratuité". Mais, disons-le aussi, cette exigence de diplôme devait surtout servir, dans l'esprit de certains, à éviter, *par précaution*, que nos élèves devenus acteurs encombrèrent les bureaux de chômage, et à leur faciliter une éventuelle reconversion : tout nouveau directeur de la grande école que j'étais, vous comprendrez que je ne pouvais que difficilement commencer par entériner, d'emblée, ce qui me semblait n'être qu'une "politique de l'échec".

Et pensez-vous qu'il faudrait une classe de mise en scène?

Ah. Il y a deux réponses. La première est : la mise en scène, comme il en est de l'art de l'acteur, je le crains, ne s'enseigne pas. Boulez disait, lui, qu'on peut apprendre le piano ou l'harmonie, mais pas la composition. On ne peut pas apprendre à Beethoven à être Beethoven, ou, pire, à être Schubert alors qu'il est Beethoven. Mais, d'un autre côté, - là encore, comme pour les acteurs -, on peut aussi le faire. Et d'ailleurs, nous allons le faire (mais, là encore, il ne s'agira que de "contamination") : dès le mois de janvier, une classe de mise en scène (au titre, elle, de la "formation continue") s'ouvrira au Conservatoire. Ce sera la descendante, ou la cousine éloignée, de feu "l'Institut Nomade", qui était devenu, pour moi (malgré le talent et l'acharnement de sa fondatrice, Josyane Horville), fort peu pertinent dans sa forme. Qu'est-ce qui manque surtout à un jeune metteur en scène aujourd'hui (chez les metteurs en scène de cinéma, par exemple, c'est criant)? De savoir parler à des comédiens. Il lui manque : la "direction d'acteurs". Des idées, tout le monde peut en avoir ; le moindre étudiant en art drama, en institut théâtral ou à la FEMIS, peut avoir des dizaines d'idées sur le texte, le scénario, la technique... Mais des idées sur l'art de l'acteur, savoir parler à un comédien, l'amener à se dépasser, construire non pas seulement seul, ni même *par* lui, mais *avec* lui, ça, c'est plus difficile, en tout cas moins fréquent). De nombreux metteurs en scène, quand ils ont dit : "*sois moins théâtral, plus naturel, plus vrai, j'y crois pas, vas-y, laisse toi aller...*", c'est, pour eux, le bout du monde, ils ont tout dit. Nous, les professeurs du Conservatoire, passons notre temps à diriger des comédiens. Alors, cela commencera ainsi : ils devront assister à tous nos cours. Puis, ils travailleront, une fois par semaine, avec quelques élèves de première année, et nous les "critiquerons" avec bienveillance, leur donnerons des conseils. Enfin, ils produiront, à la fin de l'année, une petite forme: il y aura donc des *Journées de juin* aussi pour la classe de mise en scène. Et le "cursus" ne durera qu'une seule année pour chacun.

Il y aura un département à part? Vous choisirez comment?

Ça ne peut être que, d'abord, sur dossier, puis, à l'issue d'un entretien. Comment faire autrement? On ne peut pas passer un concours avec toute une mise en scène!

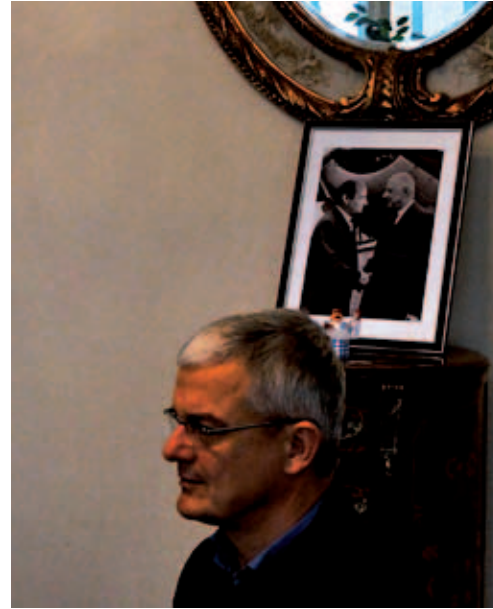
Il y a aussi des élèves de troisième année qui montent des Ateliers.

Ça se faisait beaucoup sous Rosner, sous Miquel...

Oui, j'ai instauré ce principe en arrivant, il y a trois ans. Auparavant, il y avait quatre maîtres d'atelier "extérieurs", aujourd'hui, deux seulement, mais deux élèves, aussi, que nous élevons, si j'ose dire, au "grade" de maître. Je dis qu'il faut faire cette confiance, pour cela, à certains élèves, (moi-même, si je suis devenu metteur en scène, c'est sans aucun doute parce que, élève, j'ai monté un spectacle ici). De nombreux *metteurs en scène* français importants ont d'abord été élèves *acteurs* au Conservatoire (Olivier Py, et bien d'autres encore...).

Ça se faisait beaucoup sous Rosner, sous Miquel...

Non. Les deux élèves dont je parle là sont maîtres d'ateliers, et non pas seulement metteurs en scène. Quelle est la différence entre un metteur en scène et un maître d'atelier? Un metteur en scène monte ce qu'il veut, avec la distribution qu'il veut ; un maître d'atelier non. Mettre en scène un atelier, c'est diriger obligatoirement



quinze élèves, une classe, pas un de moins. C’est être un metteur en scène *et* un professeur ; autrement dit, c’est très difficile. Par exemple, Francis Huster, qui avait monté ici *Jacques le fataliste* avec le seul Jacques Spiesser (je m’en souviens, c’était magnifique), ne le pourrait plus dans ce cadre-ci. Son spectacle, à la rigueur, pourrait être aujourd’hui une *"carte blanche"*, présenté dans une salle de classe, mais pas un *"atelier"*, pas un véritable grand spectacle présenté dans l’une de nos deux salles de théâtre. Car les ateliers disposent, d’autre part, de véritables moyens : décors, costumes, lumières… Mais, pour moi, la mise en scène du théâtre de demain, - qui, décidément, ne s’enseigne pas -, viendra surtout, comme par le passé, d’élèves *acteurs* qui, à un moment ou un autre, se révéleront *aussi* metteurs en scène. Mais l’Europe entière nous le demandait : *"Vous n’avez pas de classe de mise en scène, vous n’enseignez pas la mise en scène en France?"*

Ça existe déjà à Strasbourg au TNS…

Eh bien, au Conservatoire aussi, maintenant. Mais c’est seulement pour ceux qui ne sauraient pas jouer la comédie (*rires*), parce que les autres, je le répète, ont plutôt intérêt à entrer comme acteurs, puis pourront, s’ils y sont prédisposés, devenir, tout naturellement, de grands metteurs en scène.

Il y a une question qui est un peu terre à terre mais qui préoccupe beaucoup les élèves qui préparent le concours d’entrée au Conservatoire : "Qu’attend un jury ? Comment doit-on être?" etc. Il ne s’agit pas de demander des recettes, mais…

Je ne sais pas répondre. Si le jury était toujours à peu près le même, je le pourrais peut-être. Le Conservatoire que j’ai connu quand j’étais élève (et qu’a connu François Florent, ou même encore Francis Huster), le Conservatoire d’il y a quarante ans ou plus, était, disons, majoritairement univoque. Le professeur Lise Delamare pensait à peu près comme le professeur Louis Seigner, qui pensait de manière peu différente du professeur Georges Chamarat qui pensait de façon assez semblable au professeur Robert Manuel ou au professeur Jean Meyer. Ces professeurs étaient en général des sociétaires honoraires de la Comédie-Française, qui étaient nommés au Conservatoire en fin de carrière. Une seule conception du théâtre régnait dans la maison (même quand le directeur en était Pierre-Aimé Touchard, qui était un véritable révolutionnaire sous ses airs bonhommes, et qui a fait entrer le loup dans la bergerie, Antoine Vitez). Le Conservatoire, c’était cette maison un peu vieillotte (et néanmoins passionnante !) qui transmettait ce théâtre-ci et lui seul, et qui était, dès mon époque déjà, caduque, voire moribonde. Oui, là, on aurait pu dire : *"qu’est-ce qu’ils veulent? Et donnons-le-leur pour entrer."* Mais aujourd’hui? Aujourd’hui, il y a, au Conservatoire, autant de conceptions du théâtre qu’il y a de professeurs : nous ne sommes plus du tout univoques. Premièrement. Deuxièmement : au premier et au deuxième tour, le jury est composé non seulement des professeurs mais, surtout, de "personnalités extérieures", acteurs, metteurs en scène, directeurs de théâtre (des praticiens ; des personnes, *uniquement*, dont le premier critère de légitimité est qu’elles ont connu, ou connaissent encore… *le trac* !), qui, elles aussi, sont très diverses. Troisièmement : le jury change chaque année. Comment voulez-vous dire : *"Je sais ce qu’ils veulent"*? Oh, bien sûr, il y a, sans doute, quelques qualités pérennes à montrer. Quelqu’un qui n’a qu’un filet de voix, ou qui ne sait pas marcher, se tient tout tordu (et encore, ça dépend comment!), ou fait montre d’une inhabileté monstrueuse, ou a une diction déplorable, ou ne sait même pas son texte, etc, a, certes, peu de chances d’entrer. Ce sont des choses évidentes, mais qui seraient tout aussi évidentes concernant le théâtre de Nô japonais, aussi bien. Non, je crois qu’on ne peut pas répondre. La seule chose qu’on puisse dire à vos élèves, c’est : *"Faites ce que vous aimez, le plus possible. C’est là que vous avez le plus de chances de nous séduire (de déplaire, certes, à l’un, mais de séduire, aussi, l’autre, ou les autres. De toute manière, vous entrerez sur un malentendu!). Allez au bout de ce que vous, vous trouvez qu’il faut faire. Si vous vous demandez ce que nous voulons, vous êtes foutus. Demandez-vous ce que vous voulez"*.

Mais souvent ils ne le savent pas.

Ils le savent. S’ils ne le savent pas, c’est qu’ils ne sont pas encore prêts, alors qu’ils aillent d’abord, ou encore, travailler, réfléchir ; rêver.

Vous avez changé la composition du jury au troisième tour, ce ne sont que les professeurs. C’est une bonne idée.

Merci. Mais je n’ai aucun mérite. Toutes les réformes que j’ai pu imprimer au Conservatoire depuis trois années, j’en ai mis vingt-cinq à les penser! (*rires*). Quand j’étais dans les jurys comme professeur, il pouvait m’arriver d’y côtoyer quelqu’un de tout à fait honorable indéniablement, qui avait une belle "carrière", comme on dit, derrière lui, dont la place n’était, donc, sans doute pas usurpée au sein du jury, mais qui ne siégeait dans ce jury que deux, trois jours, et qui disait, parfois, quelque chose comme : *"Oh, la petite en robe bleue, bon, elle n’est pas très bonne, d’accord, mais elle est tellement émouvante! Moi, je vote pour elle!"* Et je pensais : *"Toi, tu votes pour elle cinq minutes, mais nous, cette "pas très bonne", on va se la "taper" dans nos classes, mon ami, pendant trois ans ! Si elle "l’émeut" tant que ça, distribue-la, alors, dans ton prochain*

film, donne-lui quelques jours de tournage, mais épargne-la nous pendant tout un cursus!" Cela n’arrive plus.

Et donc, même si chaque professeur a son identité propre, peut-être que le consensus est plus juste, non?

Je le crois vraiment. En fait, les profs ajoutent, au dernier tour où ils sont seuls à siéger, un critère qui n’existait pas au premier ni au deuxième tour : ils imaginent, ils ne peuvent pas ne pas imaginer, le candidat pendant trois ans dans l’école. Il a pu nous arriver d’avoir des élèves qui étaient des fouteurs de merde invétérés, des caractériels insupportables. Et il ne faut pas croire que, acceptant un élève tel, nous aurons seulement donné là sa chance à quelqu’un qui ne saura pas en profiter. Non, il va aussi abimer la chance de quatorze autres personnes de la classe. Il suffit d’une personne. On n’a pas le droit de laisser se faire une telle erreur. Et, cela, seuls les profs peuvent le savoir, et s’en préoccuper. D’autres, qui n’étaient pas professeurs, parfois s’en foutaient royalement. Au contraire, ils se sentaient même, à insister, un peu "révolutionnaires" : *"Oh ! Le prof à côté de moi, il est un peu réac. Ce candidat, c’est vrai, a l’air cinglé, mais c’est intéressant un fou!"*, semblaient-ils penser. Un fou, bien sûr, (comment faire du théâtre si on n’est pas fou?), mais un fou *asocial*, ou *caractériel*, ou *méchant*, bref un fou *négatif*, non. Et puis, nous les profs, nous obéissons un peu moins facilement à l’air du temps, nous pensons, en général, à plus long terme. A l’avenir, si j’ose dire. Et d’ailleurs, depuis deux ans, ce principe marche au-delà de ce que nous espérons ; depuis cette "réforme", c’est l’idylle entre les élèves ; et entre les profs et les élèves ; tous s’accordent, dans la maison, à le dire, il n’y a pas eu un seul problème depuis deux ans. Tous sont polis, courtois, et surtout, ils ont envie, une envie folle de travail, de théâtre, de poésie, de formes, d’imagination. Il y a quelques années, quand j’arrivais devant une salle, je me souviens, une porte s’ouvrait et tout le monde passait avant vous en se bousculant. Maintenant, ils tiennent la porte, *"pardon, allez-y, je vous en prie"* devant les profs, bon, mais entre élèves, aussi! Dit comme ça, ça a peut-être l’air un peu bête ou vieux-jeu, mais je tiens que cela fait partie de l’écoute, du respect de l’autre et, chez nous qui faisons du théâtre, c’est fondamental… Les locaux, par exemple, se dégradent mille fois moins qu’auparavant, aussi. Mais, surtout, surtout, le niveau, déjà haut, monte en flèche.

On peut témoigner que nos anciens élèves sont très heureux ici! Parce qu’ils ont l’impression d’être reçus et de grandir. Et quid de cette chose qui a fait un peu polémique au départ quand vous êtes arrivé : revenir à l’idée d’un maitre qu’on garde pendant trois ans?

Oui, on peut rester chez son prof trois ans. Ou plutôt on *doit* y rester trois ans (mais on peut aussi, bien sûr, si ça ne marchait vraiment pas, le quitter à la fin de chaque année, nous ne sommes pas là pour nous faire du mal).

L’incitation est de rester longtemps avec le même professeur.

Oui. Comme cela se fait d’ailleurs dans bien d’autres disciplines. Le théâtre, à cet égard, n’est pas bien différent de la musique, par exemple. Un violoniste qui changerait de maître de violon tous les trois mois ne saura jamais vraiment jouer du violon. Idem pour le chant. Ou encore … pour la chirurgie. Avant que j’arrive, l’air du temps, c’était : *"des stages"*. Et des stages nombreux, et de plus en plus courts. Pourquoi? Parce que, pour le directeur de l’établissement, c’est très gratifiant : cela lui permet de montrer qu’il a fait appel à tel, tel, et tel. Et il pourra produire une liste impressionnante d’intervenants à séduire les medias ou les tutelles. Pour l’élève, cela semble tout aussi formidable : *"j’ai travaillé avec tel, tel et tel"*. Sauf que voilà, personne n’a *vraiment* travaillé. Pas eu le temps. D’autre part, la grande tradition du Conservatoire, c’est le "tuilage", et ça, pour le coup, je ne l’ai pas inventé : c’est comme en hypokhâgne et khâgne, toutes les "matières" en même temps, *faufilées* dans l’emploi du temps, et le cours "d’interprétation" trois fois par semaine, tout le long de l’année, inébranlablement, sans discontinuer. Je tiens qu’une certaine durée, une certaine usure, et même, souvent, un certain moment de déception, sont nécessaires : il faut que ça aille très bien, et puis qu’à un moment ça baisse, et puis que ça remonte. Tous ces moments sont très importants, ils sont à préserver. Avoir été *l’élève* "de" quelqu’un, pouvoir dire cela (auparavant, on ne le pouvait plus vraiment) ne signifie pas qu’on serait devenu son clone, pas du tout, ça veut simplement dire (ça, c’est davantage une idée de Vitez que de moi) qu’on a creusé un sillon en *aidant* le prof. Oui, en l’aidant à chercher. Car le prof est un artiste, c’est-à-dire un chercheur… Et ses élèves sont, pour ainsi dire, ses assistants. Sans eux, il ne peut rien trouver. Sans lui, eux non plus.

Vous évoquez Vitez, mais c’est vrai qu’on a beaucoup critiqué l’époque où Vitez créait des "vitéziens", des acteurs qui ne pouvaient travailler qu’avec lui.

Ceux que vous appelez les "vitéziens" n’étaient pas forcément ses élèves du Conservatoire, mais plutôt des acteurs venus d’horizons très divers, avec qui Vitez se plaisait à travailler, pour des raisons autant humaines, ou politiques, qu’artistiques. Certains n’étaient pas si chevronnés comme acteurs, c’était d’autres qualités en eux qui séduisaient Antoine, et ils pouvaient, parfois, sembler caricaturaux à tel ou tel

…Ouais… je pense, moi, qu’ils ne l’étaient pas tant que ça. Ils ont d’ailleurs, tous, fait des choses très différentes. Dominique Valadié, qui était une "vitézienne" ne ressemblait pas à Nada Strancar qui était une "vitézienne", qui ne ressemblait pas à Aurélien Recoing, qui était un "vitézien", ni à Claude Mathieu, etc. Ils étaient tous très différents les uns des autres. Mais comme ce que proposait Antoine était un théâtre très éloigné du théâtre ambiant *majoritaire* (qui, *lui*, créait des centaines de clones et de duplicatas, mais c’était - parce qu’il était majoritaire -, de manière peu perceptible, sans les signaler comme tels, noyés, dilués, invisibles dans l’idéologie dominante), on a pu dire d’eux *"ils font tous de grands gestes"*, par exemple. Ils font tous de grands gestes, peut-être, mais ce ne sont pas les *mêmes* gestes! "Ils ont tous une diction *pas normale*." Pas normale, peut-être, mais seulement par rapport à ce qu’on tenait pour normal, et sans s’apercevoir que les autres, ceux du théâtre majoritaire, avaient *tous*, eux, *la même* diction "normale". En vérité, "vitézien" ne signifiait pas "vitézien", mais "minoritaire » (et aux yeux seulement des "majoritaires" bien sûr)!

Je suis resté son élève pendant mes trois années de Conservatoire. A la fin de ma première année, j’avais bien vu qu’on n’obtenait jamais de premier prix chez lui, ni même de deuxième prix (il y avait encore de ces médailles en chocolat), je voyais bien que le jury était composé de gens qui pensaient tous comme Seigner, Manuel et compagnie, et pas du tout comme Vitez (ou Debauche), et je me disais : *"si tu veux "réussir", il ne faut pas que tu restes dans cette classe-là, c’est une classe de "losers"!"* (*rires*) *C’est passionnant, mais c’est une classe de "losers"!"* Et puis, au-delà de la vulgarité cynique de cette pensée hélas bien immature, je me disais : *"c’est bien, aussi, de voir d’autres choses. Après tout, le théâtre ambiant, l’art dramatique ambiant, ressemblent davantage au monde de Louis Seigner qu’à celui d’Antoine Vitez (ce en quoi déjà je me trompais!)."* Bref, à la fin de la première année, j’ai donc songé à quitter Vitez. Mais, pour ne pas le peiner sans doute, par mollesse aussi peut-être, je suis resté… A la fin de ma deuxième année, personne au monde n’aurait plus pu me faire quitter Vitez! Parce que j’avais compris, enfin, que ce qu’on y faisait était génial. Il m’avait donc fallu plus d’une saison, plus d’un an, pour "comprendre", pour faire des connections que j’étais incapable de faire en une seule année. Bref, quand on change de professeur comme ça, quand l’art dramatique se fait "à la carte" (comme s’il était du même tonneau que, par petites annonces, je ne sais quel stage d’informatique en entreprise), je pense que ce n’est pas une bonne chose pour l’art, pour la *recherche* en art.

Sauf en fin de cursus où là il faut savoir, vous le disiez, travailler dans une sorte d’urgence avec quelqu’un.

Il faut toujours travailler dans l’urgence … Moi, je serais heureux, bien sûr, que *tous* mes élèves restent chez moi ; je pense évidemment - mais oui! - que c’est mieux pour eux (*rires*). Mais ils ont, évidemment encore, le droit de partir, et s’ils le font, il faut que ce soit parce que c’est *encore mieux* pour eux. Et, en ce cas, je ne leur en veux pas, bien sûr.

J’imagine qu’étant Directeur du Conservatoire, vous devez mettre entre parenthèse vos activités de metteur en scène et d’acteur.

Oh! Je ne sais pas si, à mon âge, je peux dire "parenthèse". Est-ce qu’il reste beaucoup de temps après la parenthèse? (*rires*) Je réussis pourtant à faire quelques mises en scène, mais une pleine activité de metteur en scène me manque, oui, certainement.

Quand on voit Régý, vous avez l’avenir devant vous !

Oui, mais Régý ne fume pas deux paquets par jour! (*rires*). Je le répète, je ne voudrais pas donner l’impression que je pense que c’est un sacrifice pour moi de diriger le

Conservatoire, c’est, bien sûr, loin d’en être un (et c’est moi qui me suis porté candidat). Je prends un grand plaisir à être ici, un plaisir intellectuel, un plaisir d’artiste, et aussi, si j’ose dire, un plaisir "politique". Je sais que la place n’est pas neutre, qu’elle est à la croisée de nombreux sillons qui vont marquer l’avenir (n’exagérons rien non plus, je ne vais pas changer l’avenir des hommes… Mais l’avenir de l’art dramatique en France, eh bien, modestement, mais oui, un peu). Et pas qu’en France, d’ailleurs. Parce qu’il y a des écoles, parfois bien éloignées, qui nous regardent, et qui sont très intéressées par telle ou telle "réforme" récente faite au Conservatoire. Je le sais parce que je voyage beaucoup (et, parfois, avec les élèves : j’ai "inventé", aussi, une procédure qui leur permet d’aller voir comment on travaille dans d’autres écoles du monde. Que cinq élèves et un prof aillent voir comment ça se passe à l’Académie centrale de Pékin, au GITIS à Moscou, ou à Princeton aux États-Unis, ou en Australie, en Italie, en Bolivie, Roumanie, Hongrie, etc., cela, c’est nouveau).

…Mais pour en revenir, donc, à mon activité, plus ou moins mise en veilleuse, de metteur en scène, il est vrai que je ne décolère pas. Quelques uns, au Ministère, qui n’étaient pas favorables à ma nomination, ont dû se dire quelque chose comme : *"Comment faire pour le punir d’avoir été nommé ? - Enlevons-lui sa subvention, au motif du "cumul"*. Et j’ai eu beau expliquer qu’il n’y aurait effectivement *cumul* que si je touchais deux fois de l’argent, mais que ne m’étant jamais fait payer par ma compagnie, ce n’était pas maintenant que j’étais directeur du Conservatoire que j’allais commencer à le faire! Que l’argent de ma subvention, c’était pour monter des spectacles, c’était pour les acteurs, pas pour moi, et que je pouvais d’ailleurs en cela leur signer tous les papiers du monde qui m’engageraient s’ils craignaient le contraire, ils n’ont rien voulu entendre : *"D’accord, mais non. C’est comme si vous étiez directeur d’un théâtre"* m’a-t-on dit. Et là encore, j’ai eu beau expliquer que la différence était de taille, puisqu’avec un théâtre, on pouvait monter des spectacles, mais pas avec une école, rien n’y a fait. L’un d’eux, même, a eu cette phrase passablement injurieuse, me semble-t-il, et en tout cas hallucinante de vulgarité : *"Oh ! Ce n’est pas grave, Daniel, tu pourras toujours cachetonner"*… Comme si, avec plus d’une centaine de mises en scène, je n’avais fait toute ma vie que "cachetonner". Mais bon, j’arrive, plus difficilement qu’auparavant mais j’arrive, malgré tout, à monter des spectacles : *Agatha* de Marguerite Duras l’été dernier au festival d’Avignon, et l’année prochaine, *Hamlet* (mon quatrième *Hamlet* !) dans différentes villes de province.

Pour votre premier Hamlet, vous avez dit : "Je croyais monter Hamlet et en fait c’est Hamlet qui m’a mis en scène". Aujourd’hui qui met en scène qui?

Oh, le véritable metteur en scène, en ce "work in progress", reste certainement *Hamlet!*.. Cependant, je suis de moins en moins naïf devant ce texte, même si j’y découvre encore et toujours (la dernière conférence que j’ai faite sur *Hamlet* a eu lieu à Oxford, devant des shakespeareiens chevronnés, et je sentais qu’ils étaient tous pour le moins dubitatifs : *"qu’est-ce que ce Français va pouvoir nous dire, à nous, d’Hamlet?"* A la fin de la conférence, on m’a demandé si j’accepterais de venir donner un cours une fois par semaine à Oxford!). Cela n’empêche pas que ce texte continue de m’être un abyme. Donc, Hamlet, cette fois-ci, presque sans argent. Nous verrons bien. Des spectacles, oui, j’en fais encore. Et j’en referai. Simplement, je passe maintenant mille fois plus de temps à chercher de l’argent pour les monter ! C’est plutôt sot. Ce qui est permis à un professeur, d’être un artiste en activité, de "rayonner" (et que ce rayonnement, indirectement, rejoillisse sur le Conservatoire), ne l’est donc pas au directeur! *"C’est un temps plein"*, comme ils disent … (*rires*). Ils ont raison : je le vis pleinement. ■


 Crédits photos : Perrine Coudurier

10 Rencontre avec Olivier Marchal

Judi 18 Novembre 2010 Olivier Marchal a rencontré les élèves de Florent - Plateau Max Ophüls à Archereau.

Olivier Marchal arrive sur le plateau Max Ophüls sous les applaudissements des élèves venus assister à la rencontre. Présenté et interviewé par les réalisateurs Steve Suissa et Chad Chenouga - également enseignants à Florent - Olivier Marchal nous parle sans détour de son parcours.

C'est le cinéma qui a poussé Olivier Marchal à se tourner vers une carrière dans la police. Pourtant, en poste à la criminelle ainsi qu'à la section anti-terroriste, il nourrit l'espoir de devenir acteur. Mais comment franchir le pas, quitter son métier ? Il envisage alors de commencer un cours de théâtre et se dirige du 36 Quai des Orfèvres au Quai d'Anjou (anciens locaux de l'École Florent). A l'entrée, ne trouvant personne, il repart. Mais l'envie reste là, trop forte pour la laisser, mais pas assez pour l'assumer totalement.

Inspiré par son métier de flic, il rédige des scénariide polar, mais personne ne lui donne sa chance. Au bout de six mois un producteur qu'il relance, lui répond : "Ton scénario? J'ai dû le mettre dans ma maison de campagne pour caler mon armoire !" Parallèlement, sa rencontre avec une comédienne lui donne le courage de se lancer. En effet, victime d'un accident de voiture, elle est immobilisée durant un an avec le risque d'une amputation. C'est alors qu'elle lui dit cette phrase qui agit sur lui comme un déclic : "Fais-le, sinon tu le regretteras toute ta vie".

Quittant alors la PJ pour se lancer, il enchaîne des petits rôles, tout en faisant veteur ou physio dans des clubs pour s'assurer des revenus stables. La vie ne le ménage pas. Après quelques temps, il réintègre la police, mais pour les flics "Revoilà l'acteur". Il a le sentiment de ne pas être à sa place, s'ensuit alors une traversée du désert durant laquelle il trouvera tout de même l'inspiration pour rédiger le scénario de son premier film Gangster qui sortira quelques années plus tard. Ce sera d'ailleurs à cette occasion que la Gaumont le repèrera et distribuera ses films, à commencer par - le désormais classique - 36 Quai des Orfèvres.

Ce sont les rencontres qui ont forgé la carrière d'Olivier Marchal. En effet, chaque film est une aventure humaine. C'est l'amitié et surtout l'intérêt réciproque que se portent le réalisateur et ses équipes qui sont la clé de voûte de son travail. Pour exemple cette anecdote : "un jour, on m'appelle pour petit rôle dans un court-métrage, je l'ai d'abord refusé. Un tournage de nuit en plein week-end de Pâques... Mais le producteur me rappelle, se fait insistant, puis convaincant. Je finis par accepter. Sur le tournage le courant passe, c'est à ce jour celui qui a produit mes quatre films". De même, avec Gérard Depardieu, l'amitié est née lors d'un dîner qu'il qualifie en souriant de mémorable. "Dans mes films, je m'intéresse à ces hommes, comment ils mangent, comment ils boivent, comment ils dorment, comment ils vivent". "Les flics sont des hommes ordinaires qui doivent faire face à des situations extraordinaires". Certains flics, explique t-il, ont besoin de boire avant de découvrir le cadavre d'un enfant ; de prendre de la coke avant de perquisitionner chez un dealer probablement armé jusqu'aux dents. Parce qu'on ne peut pas être dans état normal pour faire face à cela, on a besoin d'être anesthésié. Et même alors, ce qu'on vit nous atteint profondément". C'est l'homme qui est au centre de tout son travail, au cœur de sa sensibilité. Olivier Marchal a pleinement conscience de travailler avec des humains

et a besoin de se sentir proche d'eux flics comme acteurs, d'autant plus dans des films policiers. Daniel Auteuil a longuement observé les flics depuis le 36 *Quai des Orfèvres*. Jean-Hugues Anglade a même été jusqu'à participer à une opération pour incarner son rôle dans la série *Braquo*.



Selon Olivier Marchal, tout le monde peut y arriver, quel que soit l'âge. La détermination et le travail étant les armes essentielles pour affronter ce métier dur et parfois même humiliant. Il ne faut jamais se décourager, même devant les coups bas auxquels on doit faire face. Et ne jamais oublier que même si on y arrive un jour, tout peut s'arrêter du jour au lendemain. Il conseille aux élèves comédiens de ne pas se focaliser uniquement sur le jeu et d'aller vers des disciplines corporelles comme les sports ou la danse. En effet, le cinéma français redevenant physique, il est important que les acteurs y soient préparés. Enfin, il faut aller voir ailleurs, privilégier les expériences car ce sont elles qui sont à l'origine de nos inspirations. "Le cinéma doit être plus beau que la vie."

19h30. En attendant de retrouver son dernier film Les Lyonnais qui sortira fin 2011, les élèves de l'École quittent le Plateau Ophüls, ravis de cette rencontre, conquis par son humilité, sa disponibilité autant que par sa grande gentillesse. Le message est passé....

Chapeau Monsieur Marchal!

Raphaël Rivoire - Michaël Allouche



Credits photos : Michaël Allouche

Filmographie d'Olivier MARCHAL - réalisateur :

2002 : *Gangsters*, avec Richard Anconina et Anne Parillaud

2004 : *36 Quai des Orfèvres*, avec Daniel Auteuil et Gérard Depardieu

2008 : *MR 73*, avec Daniel Auteuil et Olivia Bonamy

2009 : *Les Acteurs sont fatigués*, avec Catherine Marchal et Yvan Garouel

2010 : *Les Lyonnais*, avec Gérard Lanvin, Tchéky Karyo, Daniel Duval

RETOUR POUR LE FUTUR

Si je vous demandais d'éteindre vos portables pour lire cet article?

À l'heure où vous lirez ses lignes l'hiver sera bien installé et la nouvelle année sera commencée ; mais permettez-moi de revenir à l'automne dernier pour prévenir le printemps et sa fleuraison de nouveaux TFE que nous attendons tous.

Dimanche 24 Octobre 20h – La Fabrique – Création de Hugo Horsin

Ambiance de grandes premières, le site d'Archereau de nombreux spectateurs impatients d'en découdre avec la nouvelle génération. Le bouche à oreille a fonctionné ; attention événement ! C'est plein à craquer ; pour les Automnales ça commence bien. Des profs, du vrai public et ah tiens des anciens élèves maintenant "pros" un peu barons mais qui se souviennent... Et les nouveaux qui viennent observer ; les yeux pétillent, brillent, champagne ! Je resquille comme un sale gosse, et tout de suite on a l'impression de jouer dans ce spectacle. Mais toute la bande sur le plateau nous pique la vedette. Alors pour ceux qui se laissent aller dans la salle... C'est marrant.

Hugo : Bien sûr des critiques te diront que ce n'est pas nouveau et qu'ils veulent voir la critique sociale qu'ils ont pourtant devant les yeux. Mais tu leur répondras comme Prévert que la nouveauté c'est vieux comme le monde. Permetts-moi de te citer Sacha Guitry dans Debureau : "À ceux qui font sourire on ne dit pas merci. Je sais, oui, ça ne fait rien, sois ignoré. Va donc laisser la gloire à ceux qui font pleurer. Je sais bien qu'on dit d'eux qu'ils sont les grands artistes. Tant pis ne sois pas honoré. On n'honore jamais que les gens qui sont tristes. Sois une paillasse, un pitre, un pantin, que t'importe ! Fais rire le public, dissipe son ennui, et s'il te méprise et t'oublie si tôt qu'il a passé la porte, va, laisse-le, ça ne fait rien, on se souvient toujours si mal de ceux qui vous ont fait du bien."

Mais bingo une fois n'est pas coutume un Jacques pour toute la troupe.

Lundi 25 Octobre 19h – Une saison en enfer – Arthur Rimbaud – TFE de Camille Bernon.

Ambiance plus policée, la multiplicité des spectacles sur le site de Jaurès oblige. Bien organisés, nous entrons en salle Adjani. Un photographe me perturbe l'écoute du poème (s'il vous plaît pas de photos avec du public). Ce petit problème réglé, l'émerveillement se fait pendant la vierge folle. Camille : Ce moment est gravé à jamais dans ma mémoire et je ne pourrai plus le lire ou l'entendre sans penser à toi. Bravo pour les masques, les costumes, la scénographie et bien sûr à tes camarades. Pas de Jacques ? Qu'est-ce qu'il en a à faire Rimbaud !

Mardi 26 octobre 15 H – Atteintes à sa vie de Martin Crimp – TFE de Christophe Bessy.

Première matinée dans mon petit marathon. Atteintes à sa vie, en Gad Elmaleh ; tout un programme ! On entre en marchant sur du papier bulle, scotché d'un ruban marqué fragile, je ne peux pas m'empêcher de lâcher aux comédiens sur scène : un c'est déjà bien, mi provocateur mi plein d'encouragement. Puis emprisonné derrière mes barreaux de code barre, je suis bouleversé et sens battre mon cœur d'être là et au dehors ; hic et nunc.

Christophe : Je suis sûr que cette représentation tu la juges en dessous comme on dit. Mais le travail profond, la densité et la solidité du projet font que pour le public cela ne change rien. Ce qui existe reste l'engagement de la troupe et la vision claire du propos. Dans cette école, j'ai vu les pires choses mais aussi les plus beaux spectacles de ma vie. Le vôtre en fait partie. Bingo ! Jacques !

Même jour 20H30 – De l'orée du monde de France Gros – TFE de Carine Alberne.

Merde un tout seul en scène, mais cela doit être le propos. Ah oui c'est le cas. Bon c'est bien mais quand même le texte est cliché. Et me voilà méchant à penser que cela ne dépasse pas le reportage sous les yeux mouillés d'une présentatrice du 20H.

Carine : Tu es une belle actrice mais on ne fait pas de bons spectacles qu'avec de bons sentiments. On tombe souvent dans l'amateurisme malgré soi. Reste la performance de tenir le public en respect et finalement c'est déjà énorme.

Mercredi 27 octobre 20H – Marat Sade de Peter Weiss – TFE de Tanya Mattouk.

Excité, impatient, heureux de voir programmée la pièce culte, je me rue dans la salle de baignade d'asile psychiatrique Gad Elmaleh. Je commence à être inquiet de voir les comédiens plutôt déguisés que costumés mais après avoir lu le joli programme je suis rassuré. Mais non, il n'y a pas en scène ce qui est promis.

Tanya : nous nous sommes parlé mais je dois te redire que j'ai trouvé cela gamin... gnagnagna veuillez éteindre vos portables comme si c'était la chose la plus importante et ce à quoi on est convié (à ta décharge, les grands spectacles parisiens rivalisent d'inventions avec ça mais ne le font pas dire par un personnage sauf si c'est le propos). Veuillez faire sonner tous vos portables me semblait plus approprié. Encore un effort pour être possédé et républicain ? Julie Joubert m'a plongé dans l'univers qui me semble être du théâtre total... par son intériorité ! Un théâtre à l'intérieur d'elle pour nous faire plonger dans le nôtre propre... ou sale. Bingo ! Un Jacques pour qu'elle vous entraîne dans son vertige.

Judi 28 octobre 19H – L'Homme sans trucage, adapté de Mathias Malzieu – TFE de Coralie Jean. On sent la grosse machine... et c'est le cas. On est bien avec son gros conte à l'ancienne. Il y a du monde enthousiaste dans la salle et sur scène, cela débute bien et...

Coralie : au fur et à mesure cela s'étoile, surtout avec les scènes de plus en plus intimes, on s'effondre avec l'édifice. Les seconds rôles font le show mais on sent le couple principal à la dérive et perdu dans la salle Adjani devenue trop grande pour eux. Que s'est-il passé entre eux et leur metteur en scène ? La volonté de part et d'autre d'être sans trucage à partir de la bascule du spectacle ne prend pas. Comme si plus personne n'y croyait...

Vendredi 29 octobre 20H30 – Lizbeth est complètement pétée d'Armando Llamas – TFE de Marie-Alix Costé de Bagneaux.

Ah ! on va voir un spectacle complètement à Llamas (pas pu m'empêcher). Tout le monde est déjà brouillon et se perd dans l'énergie développée avec humour mais aussi dans le texte qui mérite que l'on accepte et comprenne cette apocalypse continue.

Marie-Alix : comment fais-tu pour abattre tant de boulot. Hier soir rôle principal dans l'Homme sans trucage, il y a trois jours pilier italien du collectif de la Fabrique, aujourd'hui chef d'atelier avec gros rôle à l'appui sans compter que la programmation ne t'a pas épargnée. Tu fais partie des nombreux chevaliers qui ont marqué l'histoire des TFE primés et qui ont fait leurs premières armes avec l'entreprise. Tu as dû apprendre plus que nous tous durant cette semaine, je sais que tu sauras faire le tri. Tu offres une belle fin de spectacle à Pauline Deshons ; en ne t'occupant pas assez de toi, c'est le moyen de mettre ton talent au service des autres peut-être pour te cacher ?

Les Automnales 11

par Xavier Florent

Samedi 30 octobre 15H – Percolateur blues de Fabrice Melquiot – TFE de Florent Robin.

Là il y a un petit miracle qui nous attend et nous surprend. Déjà l'ouvreuse c'est le rôle principal qui nous entraîne dans la vie de sa mise en scène.

Florent : Tu nous as offert ce que l'on rêve tous d'oser, tout en donnant de beaux seconds rôles à tes camarades. Ta capacité de charge émotive évitait de tomber dans le one man show et nous n'avions pas qu'un entertainer en scène mais un acteur. Bingo ! Jacques !

Même jour 20H – Un morceau de gâteau, adapté de Min-Gyu – TFE de Se-Ree Kim.

Il y a toujours un ovni dans les TFE primés. Le voilà et c'est surpris que j'assiste à mon premier manga au théâtre. Un requiem for a dream pour enfant.

Se-Ree : Ovni, ce n'est pas péjoratif, l'Asie est une autre planète pour nous autres cartésiens indécrotables. Le sujet m'a semblé porter sur la fragilité de notre enfance et c'est sur ce fil que j'ai vibré avec ton actrice principale. Cela méritait plus de moyens et d'astuces techniques (les éclairages par exemple, pour mieux sculpter l'espace). Mais ce spectacle laisse voir le trouble dans lequel le monde moderne nous jette. Laissons-nous manger par nos enfants pour toujours renaitre avec eux. Le TFE primé c'est déjà la cerise sur le gâteau, les Jacques c'est l'inscription en pâte d'amanche que tous les gosses veulent en premier. Mais le gâteau reste ce qu'il y a de meilleur.

Dimanche 31 Octobre 20H30 – La Vénus à la fourrure, adapté de Christine Le Tailleur – TFE de Lise Pujol.

Nous voilà tous pêcheurs, en train d'attendre d'être fouettés par les rameaux. Notre placeur se déshabille et se transforme en ouvreuse. J'entends Alain Bashung chanter Madame Réve...

Lise : Ne faites pas confiance en vos chanteurs préférés, ils vous tuent d'entrée. Derrière eux vous n'avez pas la chambre d'échos, la voix placée et mixée devant tout un orchestre et en ce qui concerne Bashung toute une vie dévastée dans la moindre intonation. À la première phrase, à moins d'avoir mangé un ampli vous passez pour des bébés. On perd votre jeunesse qui veut donner un sens au naufrage de la vie avec tout l'espoir de sa rage. C'est toujours difficile d'éviter la complaisance et la cérémonie dans ce genre de projet. Comme pour Sade ou les Liaisons dangereuses, c'est casse gueule. On se fouette vraiment, on fait semblant ou alors quoi ? On se lance dans une représentation artistique habile mais souvent conventionnelle de ce qui veut être une réelle torture pour sublimer notre frustration. Je t'avoise que je m'y perds aussi. Bien sûr, j'ai compris en partie le miroir d'une certaine société qui dans son narcissisme ne fait rien évoluer. Et là vous vous en sortez relativement bien... Mais l'amour entre deux êtres, quelque soit leur violence, celui qui n'existe qu'au théâtre justement, j'aurais voulu le sentir me troubler et peut être m'aider à comprendre pourquoi tu as monté ça.

Lundi 1er Novembre 13H – Elizaviata Bam de Daniil Harms – TFE d'Amélie Tonin.

Petit pataqués de programmation, cette représentation n'a pas lieu. Enfin si, des extraits pour une captation. Mais pas de problème, toute l'équipe se prépare précipitamment pour la vingtaine de spectateurs devenue complice avec la troupe.

Amélie : C'est toujours émouvant quand les élèves-comédiens partent à l'aventure des textes et des auteurs rares. Daniil Harms et l'Obériou font peur, inquiètent et sont toujours sur liste noire. Je suis heureux qu'il y ait dans cette école des volontés et des désirs de courants alternatifs. Alors pourquoi ne pas récompenser le danger métaphysique dans lequel tu t'es lancé ? Si le travail de la création musicale était magnifique et sa correspondance avec le traitement des personnages-objets était réussi, le travail sur les vivants et la scénographie eux restaient encore « atelier d'élève ». Trop gentil, pas assez subversif à mon goût de dadaïste pro-Tzara. Reste que je suis triste de ne pas avoir rencontré ton univers artistique plus tôt dans mes classes pour contrecarrer notre étonnement d'être mannequin dans la mécanique sociale plus complexe qu'un échiquier.

Même jour 16H – Mujeres création de Clara Cirera autour d'Almodovar – TFE de Clara Cirera.

Vraie matinée de Toussaint, ça fait le plein à craquer. Correspondance avec le souvenir de nos morts, Mujeres nous excite entre le scandale de perdre son enfant et l'invitation de ne plus penser qu'à notre cul. Tout sexe confondu on va danser le flamenco d'Elsa à la chaleur de la guitare de Karim.

Clara... Et Sonia : C'était la fête en Adjani, tant mieux. Un tout petit peu plus de dramaturgie pour amener les ensembles à la trame, encore du travail sur la scène du goûter et c'était parfait. Avec un aussi beau rôle Anaëlle n'avait plus qu'à faire le boulot et bingo meilleur mujer de la semaine.

Même jour 19H30 – Les Journalistes de Pierre Notte – TFE de Virginie Hallot.

Me voilà condamné à me reconnaître, petit barbare mondain ; inquiet de voir mon troisième spectacle de la journée. Ce fut le plus facile à voir, à écouter, à sentir.

Virginie : Avec Atteintes à sa vie, vous êtes les deux TFE au dessus du lot pour des raisons simples : l'harmonie, le rythme mais surtout pour votre sens politique, du grec politikos « de la cité ». L'art de créer des faits, de dominer, en se jouant, les événements et les hommes disait Beaumarchais. Maintenant entre Martin Crimp et Pierre Notte, je trouve qu'il n'y a pour l'instant pas photo. Préférence à Crimp. Bingo le Jacques de la mise en scène est pour toi mais tu sais bien sûr qu'il n'existerait pas sans ta magnifique troupe. J'ai failli vous donner un Jacques à chacun mais comme vos journalistes j'ai eu peur de me faire morgénère... Qui ne sait feindre ne sait vivre faisait dire l'Arétin à son hypocrite. Je suis sûr que Pierre Notte comprendra... se mordre.

Dimanche 7 Novembre – Pomme d'Api d'Offenbach – TFE d'Alexis Meriaux.

Pour finir, le seul classique de ses Automnales (Une saison en enfer excepté... mais qu'est-ce qu'il en a à faire Rimbaud). La boucle se referme sur le troisième lieu qui présente ses TFE primés 2010. Rue Mathis, la salle Huster est transformée en salon bourgeois (j'ai une fois de plus resquillé et vu le décor avant qu'il ne soit caché par un rideau à paillette). Là le gag, pendant l'ouverture, de la fermeture des portables fonctionne, mais...

Alexis : C'est ce qu'il y avait de mieux ! Bien sûr je vois, je sens tous les efforts consentis, je connais l'angoisse du si bémol et les dangers de partir en live avec le farceur à tous les étages qu'est Offenbach. Mais arrêtez de tuer l'opérette en la reléguant au niveau de la variété. Ce n'est pas le propos. A force de déconner on tue le charme et l'humour et l'on n'est plus crédible. Et tout ça pour être le dernier applaudi avec des saluts comme "Au théâtre ce soir". Ça c'était pour la télévision. Mais dans une salle de cours cela fait ringard. Cela ne me plaît pas de fustiger mais vous détonnez sur toute la semaine passée.

Je suis parti en shootant dans les feuilles jonchant les trottoirs. ■



Au début il y a 8 ans, les prétentions envers les apprentis comédiens étaient très simples d'ailleurs elles sont toujours d'actualité : donner un "corps à son jeu", mieux se connaître pour aller plus loin. Il n'y avait qu'un seul niveau, en 2007, création d'un deuxième niveau. Depuis la rentrée 2008, trois niveaux comme en théâtre et depuis cette rentrée création d'échéances dans Dancin' : vocabulaire de la danse et technique afin que la formation soit la plus complète. C'est un fait, la comédie musicale est en vogue depuis ces trois dernières années et je suis heureux de voir que parmi tous les casts il y a des Florentins.

Voici quelques exemples :

Ralph Folio : *P.B.A* et Enseignant Dancin' 1ère Année

Carole Deffit : *Fame - P.B.A - Chance*

Dan Menasche : *Cabaret - Fame - Grease - Chance - Mamma Mia*

Djamel Menhane : *P.B.A - Grease - Sondheim - Le Livre de la jungle - Les Pédalos*

Emilie Zébert : *P.B.A - Roméo et Juliette - Comp la Tempête*

Anne Cazenave : *P.B.A - Les 4 Deneuve*

America Mocq : *Zapping - One Woman Show*

Jeanne Arènes : *P.B.A - Les 4 Deneuve*

Nicolas Turconi : *Le Livre de la jungle - Footloose*

Clémence Merrot Du Barré : *Grease*

Frédéric Brodard : *Les Misérables*

Tristan Chapelais : *Cendrillon - Mamma Mia*

Alexandre Faitrouni : *Disney Events - Fame - Pinocchio*

Vanessa Cailhol : *Grease - Peter Pan - Le Violon sur le toit - Mamma Mia*

Alexis Loizon : *Footloose*

L'avantage, c'est qu'ils ont plusieurs cordes à leur arc et qu'ils sont souvent sur scène ou en train de tourner ou de préparer un concert.

C'est plus facile de trouver du travail quand on navigue dans des familles différentes.

Pour l'instant, Dancin' met l'accent sur la formation de danse (Jazz, Classique, Claquettes, Danse Standard et Danses Latines).

Et... Nous sommes fiers avec Ralph Folio de voir que cette année un tiers des apprentis comédiens entrés dans Dancin' soient des garçons.

Michel DURAND commence la danse à l'âge de 5 ans et ce n'est pas un hasard quand sa mère Jackie l'inscrit dans un cours de danse classique.

1 : Elle a toujours rêvé d'en faire et cela lui a été interdit.

2 : Michel bougeait dès le moindre son de musique et, dès que cela s'arrêtait, il faisait danser ses épingles à linge (déjà une âme de chorégraphe).

Donc le voilà en collant et petits chaussons au grand désarroi de son père, artisan maçon qui se disait "ça va lui passer".

À 9 ans il arrête tout ne supportant plus les railleries de ses camarades. Il faut dire qu'à cette époque la danse ce n'est pas pour les garçons, Billy Eliot n'était pas sorti... dommage!!!

13 ans, chacun sa crise d'adolescence, Michel décide qu'il sera danseur que ça plaise ou non aux autres et reprend des cours intensivement. Par chance, un an après, il fait ses débuts professionnels sur la scène de l'Opéra de Nîmes dans *Rose Marie*, c'est ainsi que durant les trois hivers suivants il dansera dans de nombreux ouvrages en compagnie des danseurs des Opéras de Nice et de Toulon, alternant l'école la journée et le théâtre la nuit et les week-ends à Nîmes, Montpellier, Alès et Béziers.

17 ans, finie l'école, trop impatient il quitte tout et se fait engager à l'Opéra de Marseille, puis Avignon pour deux saisons pendant lesquelles il dansera pour les chorégraphes : Christian Taullèle, François Guilbart, Jacques Fabre, James Sparrow et fera sa première comédie musicale aux cotés d'Annie Cordy dans *Nini la Chance*.

20 ans, il rêvait de voyage et son rêve fut accompli pendant les deux années qui suivirent, car il fut engagé dans la Compagnie des Ballets de Marseille-Roland Petit.

Tournée aux USA, Japon, Corée, Europe.

22 ans, changement radical il quitte les ballets pour rentrer à l'Alcazar de Paris, puis décide de monter sa première troupe au nom racoleur de "Star System"... Il le fallait ; car la troupe va écumer toutes les discothèques du sud de la France de Toulouse à Monaco avec succès.

Après la naissance de son fils, il décide de se poser et rentre au "Paradis Latin" comme soliste et devient l'assistant de Molly Molloy à Paris, puis Londres pour divers shows.

En même temps, grâce à la rencontre du patron de l'agence "Yellow", il fit ses premiers pas en tant que chorégraphe pour la mode. Depuis il continue pour différents salons : mariage, coiffure, prêt à porter...

Il commence à chorégrapier pour diverses troupes de cabaret : *Les Oiseaux de paradis, Paris Panache, Paris by Narch* et bien d'autres.

Continue de danser au côté de Patricia Alzetta dans divers galas d'étoiles.

En parallèle, il monte ses premiers ballets *Décadance, Laisser Verdure, À bout de souffle*.

En tant que danseur il est engagé comme soliste cancanneur à l'Opéra de Monaco, Strasbourg, Besançon, etc., participe à de nombreux plateaux téléés: "Sacree soirée" (Jean-Pierre Foucault), "Champs-Élysées" (Michel Drucker), Patrick Sabatier, Patrick Sébastien.

Chorégraphie pour Cécil (*Tréma*), Red Fox (*Happy music*)

José Villamor (Hébertot, Gymnase, Bobino, tournée France et étranger), Lova Moor (*Tréma*), Emma Shapplin (*Universal*).

Participe au tournage d'Anna (ZDF, A2 pour Molly Molloy) et *Ça c'est palace*.

(La 3, Paris Première... sous la direction de Jean-Michel Ribes)

En 1998, chorégraphe et metteur en scène de *Il était une fois Bobino*, à Bobino, puis en tournée pendant plus de deux ans.

Parallèlement il donne des stages de danse (Poznań, Londres, Nîmes, Cabourg, Pontarlier, Pointe à Pitre et bien d'autres).

Dernièrement chorégraphe des revues *L'Instant divin* pour les Folies du Lac et *Irrésistible* pour le Moulin Bleu. ■



Crédits photos : Dominique Erhard



Dix ans d'aventures

Décembre 2000, Jean-Sébastien Veysse, chef de chœur de FLORENT m'invite à donner des cours de technique vocale au sein de cette prestigieuse école, accompagnés par Fabrice Coccitto, notre fidèle pianiste, toujours présent à mes côtés. Je ne savais pas alors que cette aventure me passionnerait.

La saison suivante, à la demande de François Florent, je remplace Jean-Sébastien et privilégie la pratique du chant soliste et en petit groupe en organisant des modules de quatre semaines de cours suivis d'une représentation sur le site de Jaurès, autour de chansons françaises avec une vingtaine d'élèves comédiens. François Florent, fidèle auditeur, y assiste. Il trouve que mes cours manquent de visibilité, il fonde en 2005 "LES CHORISTES" (un certain film est sorti la saison précédente...) et me charge de faire chanter les florentins dans les nouveaux locaux de la rue Archereau.

L'aventure continue avec Offenbach, mon compositeur fétiche. Je ne sais pas encore si les élèves me suivront dans l'apprentissage d'un langage musical peu connu et dans mes mises en scène kitschs. Oui, ils ont suivi, leur curiosité leur donne des ailes pour passer du festif univers d'Offenbach à la noirceur de Brecht et Kurt Weill, de la folie des années 20 à l'insouciance des années 60, des chansons à texte de Brel, Gainsbourg ou Trenet à l'univers des opérettes de Francis Lopez.

Une nouvelle étape est franchie en 2008 lorsque l'Orchestre Symphonique de Clichy accompagne nos choristes dans un programme de valses de Vienne et nous offre l'occasion de nous produire au théâtre Rutebeuf de Clichy. L'aventure se renouvelle avec un spectacle Rameau, un retour à Offenbach en avril 2010 avec *Les Cancans de l'Olympe*, puis avec Verdi. C'est avec grand plaisir, que je vois mes élèves s'emparer de répertoires méconnus et s'affranchir des difficultés vocales avec enthousiasme et bonne humeur !

Il faut certes un peu de patience et beaucoup d'énergie pour conduire la centaine de florentins un peu bavards et pas toujours concentrés... mais lorsque toute la troupe communique dans un même souffle, j'ai envie, à cet instant que l'aventure ne s'arrête jamais.

Tous les élèves-comédiens inscrits au cursus professionnel peuvent participer aux CHORISTES. Les cours ont lieu les lundis et jeudis de 12H30 à 15H30 et de 16H à 19H sur le site d'Archereau. Un seul cours par semaine peut être suivi, l'inscription se fait directement auprès de Laurent Austry au début des cours.

Le prochain module de chant se déroule de janvier à avril 2010, *Les Mousquetaires au couvent* de Varney seront montés avec scènes parlées, décors et costumes!

L.A.

Laurent AUSTRY, baryton, travaille avec Camille Maurane, Robert Dume du CNSM de Paris et participe aux masterclasses d'Udo Reinemann, Richard Miller, Dalton Baldwin et Edda Moser. Lauréat d'un 1^{er} prix de chant de la ville de Paris, il interprète : *Mireille* (Ourrias), *Carmen* (Escamillo), *Le Nozze di Figaro* (le Comte), *Pomme d'Api* (Rabastens), *Le Téléphone* de Menotti, *Le Secret de Suzanne* de Wolf-Ferrari, *Les Saltimbanques* de Ganne (André), *Dido and Aeneas* (Aeneas). Il a incarné un Député flamand dans *Don Carlos* au Théâtre du Châtelet et a participé à la création française de *Coronation Ode* d'Elgar à la salle Pleyel. Il a dernièrement interprété Gasparo (*Rita* de Donizetti), Maître Jean de *La Colombe* de Gounod, le grand prêtre de *Daphnis et Eglé* de Rameau et l'ambassadeur de France de *Of thee I sing* de Gershwin.

Son répertoire d'oratorio comporte des œuvres de Bach (*Messe en La, Cantates*), Charpentier (*Te Deum, Messe de Noël*), Mozart et Fauré (*Requiem*), Orff (*Carmina Burana*) et Fleury (création en 2005 du *Requiem*). Il se produit également en récital dans le

répertoire romantique et la mélodie française.

Il enseigne et organise des stages de chant au sein de l'association *A Voix Ouverte* qu'il crée en 1998.

Titulaire du Diplôme d'Etat de technique vocale, Laurent Austry enseigne le chant au conservatoire de Villeneuve-Saint-Georges et depuis dix ans à Florent.

Visite de l'Opéra Bastille - Du paradis aux enfers!

par Manon REY, élève en classe de chant



Mercredi 17 novembre, Laurent Austry a fait profiter sa classe d'une visite de l'Opéra Bastille, qui après celui de Moscou est le plus grand du monde. Il admet un total de 2 700 places, plus ou moins chers (de 5 à 180 euros environ). Un opéra doté d'une acoustique excellente, où le granit sur les murs, le bois de poirier en accord avec le bois du violoncelle, et le parquet en chêne, lui donnent une touche de somptuosité exquise.

Nous avons tout d'abord visité les balcons les plus proches du ciel de verre qui surplombent la scène et les spectateurs, puis nous nous sommes approchés de la scène ou chaque espace est un ascenseur (espace orchestre, scène) afin que les décors soit montés le plus vite possible. Ainsi sous, derrière, et

sur les côtés de la scène se trouvent des espaces inattendus encore plus spacieux que la scène! En effet, le dispositif scénique, s'étend sur 5000 mètres carrés!

C'est avec beaucoup de curiosité que nous sommes entrés dans ce bâtiment de 160 000 mètres carrés, nous avons découvert que l'Opéra Bastille n'est pas seulement un opéra mais plutôt une usine artistique. Nous sommes effectivement passé par tous les niveaux et avons découvert des espaces consacrés: à la fabrication des costumes, bijoux, chaussures, perruques... Un espace blanchisserie, teinturerie... Ainsi qu'un atelier de 8 000 mètres carrés, où charpentiers, peintres, sculpteurs, etc... réalisent sur place des décors extraordinaires. Sur un peu plus de 1 000 salariés, on retrouve 74 corps de métiers tous plus différents les uns des autres. Une équipe de pompiers est même sur place 24h sur 24! C'est une véritable fourmilière de métiers liés à l'art.

C'est avec des étoiles dans les yeux que nous sommes sortis de cet incroyable monument de seulement vingt ans, qui nous a donné à tous la vision d'un vrai opéra. ■



Spectacle Rameau 2009, photo : Nicolas Baret



Concert de Verdi à l'église de Clichy, décembre 2010



When did I start to "act in English" ?

When did I start to be interested in the differences between French and English languages in terms of artistic performances? I don't remember...

Probably because half of my family is American, I started way back in the cradle to understand that my aims and needs would express differently, and that I wouldn't achieve my goals with the same tools. Sometimes it is harder, but most of the time it is easier.

To act in a foreign language opens up your awareness to the possibilities of action-reaction. Deprived of tricks, you are in the true need of a total and undeniable answer. Deprived of words, the written text becomes a sanctuary full

of doors opening up on a million of possibilities.

When I entered the National Conservatoire de Paris, I had the opportunity to go and study overseas, in New York at Juilliard, in London at RADA and LAMDA (Royal Academy of Dramatic Art and London Academy of Music and Dramatic Art). I chose LAMDA for its demanding training on the physicality of an actor. I knew that something totally unknown was hidden into my self, and that this was exactly what I needed to step up and walk on stage. I could understand organically that the way American and English actors dealt with a text was somehow so different from the French way. Not better nor worse. Just entirely different. And in those differences would I find my own truth.

The AIE department is set up in three levels : Beginners, Intermediate and Advanced.

The first year focuses on the basis of *body language* and on the way to *speak* a text. The first exam occurs in January and is a mix of soliloquies and monologues addressed to the audience. It allows the young actors to be fully in touch with his acting tools : language, body, mind and will.

The second exam deals with a scene work, in which a young actor can interact with a partner: a total new world unveils. The dynamic of *action-reaction* is beginning and we can experience the word's impact and specificity, and the effect it has got on the partner.

The *character* is born.

The second year , Intermediate, follows the tracks of *characterisation*. The first exam is set around a classical author (Oscar Wilde for this promotion) and occurs in early February. Classical texts give young actors the opportunity to develop a *strong and structured* speech. The second exam is a team work on a modern or contemporary author. At that point, students are fully aware of the demanding work they need to achieve to be actors. The *physicality*, the *fitness* and the *power* are notions that are totally absorbed and digested.

The third year, Advanced, is divided into three parts. The first exam occurs in early December and is set around a modern or contemporary author. The "show" is rehearsed in 8 weeks maximum, exactly like American or English productions do, and is public. It is the most difficult exam of the third year because extremely demanding, and as I am used to say, actors are at that point "as steaks on a grill". Because the time limit is so short and the work on speech and body language so wide and so specific at the same time, the students must commit themselves fully, totally, truly.

Come what may, the importance resides in the *commitment*.

The second exam leads or to a presentation of a camera work with a director on contemporary movies, or to a public reading on controversial themes. This exam is meant to apprehend what you need in auditions : or to act in front of a camera, or to know how to read instantly, to be good at sight-reading, with a real sense of a convincing and an immediate universe.

To *aim a target*, no matter what.

The third exam is the Lesley Chatterley's prize. The prize is given to one actor and one actress of the promotion, by a jury composed of professionals (directors, casting directors, actors...) The show is based on scene work, scenes that allow the actors to show a bright side of their acting.

Truth and dedication must be total to allow the audience to discover the hidden self of the actor.

So, if I wanted to sum up this description of AIE, I would say that helped by American and English techniques and influences, the young actors are lead through three years to prepare themselves to be in their *bodies, minds and consciences* professional. AIE can be in parallel with a French course or taken as an independent training.

When I had been asked to play Cressida in *Troilus and Cressida* by William Shakespeare at the Globe in London, I had been stricken by this verse : "*Boldness comes to me now and brings me heart*". It is so true. Without *boldness*, you can't get the whimsical energy you need to be impudent enough to walk on stage and make some other's words your own. To share with your heart, to open up the doors of imagination, to convey feelings, relief, truth, sincerity, you need to be as bold as a warrior ready to defend

his most precious treasure. And I said to myself, if my tools are sharp enough, if my body doesn't shiver, if my voice doesn't tremble and resonates from the depth of my chest, then my heart can release and speak the truth. At that moment, would the word *embodiment* have taken its undeniable place. But there can be no "embodiment", a word so dear to American and British directors, without "training".

Boldness comes in a body sure of its possibilities, aware of its weaknesses, proud of its strengths, and all that needs to be fully developed through a specific body commitment.

The specificity of a gesture, why, where, when, who and how, the exact signification of a look that might give to the audience the opportunity to dream, to drift away for a moment, the emergency of a true moment of sharing, of telling a story, and this incredible amount of energy you need to be an actor, a story teller, a vector of emotions, all of those and many more are what we are trying, Claire Olivier, Marie-Aline Roule and myself, to build in AIE.

An exchange of uniquenesses, a sharing of dreams and will, with a sense of body commitment, in joy and determination.

I.D.

"Make your vaunting true.

And it shall please me well. For mine own part,

I shall be glad to learn of noble men".

Julius Caesar, William Shakespeare.

Isabelle DUPERRAY : When she gets out of the Classe Libre in Florent, she enters the National Conservatoire in Paris and is trained by Brigitte Jaques, Christian Benedetti, Gerard Desarthe or even Eric Ruf. She then enters the London Academy of Music and Dramatic Art where she meets Mark Rylance, artistic director of the Globe and Glynn MacDonald, headmaster of mouvement. She then starts a back and forth exchange to work in both countries and acts for example under the direction of Bernard Sobel in France, and in Antony and Cleopatra or Troilus and Cressida productions at the Globe. She is currently directing the Acting in English department in Florent, following her acting and directing career, as Brilliant Traces, her last show in 2010. ■



"Benoît, vous pouvez être un bon acteur, mais avec votre voix, vous ne jouerez que du moderne!" Et c'est par cette prophétie en forme de verdict que tout a commencé, il y a 27 ans. Mon vieux professeur d'art dramatique, auteur de cette phrase, serait bien étonné sans doute, d'apprendre que je suis chargé aujourd'hui des cours de diction à Florent, après avoir quand même joué Racine, Molière et Marivaux (dans des mises en scène "modernes", cela va sans dire).

Il avait des excuses, j'avais la voix blanche (presque sans timbre), et il était de cette vieille école qui considérait qu'on ne pouvait défendre les "classiques" que pourvu

d'un organe répertorié dans les registres de la tradition. Et il y avait d'autres écoles que la vieille école, je pouvais m'en tirer avec un bras d'honneur et un "vieux con"! trempés dans l'arrogance de mes presque 20 ans... La vie devant soi permet quelque désinvolture. Mais on ne choisit pas les fantômes qui vous hantent. Ce jugement, très bienveillant au demeurant, faisait écho en moi à un complexe persistant et amplement fondé. Caillou dans ma chaussure, blessure, souffrance.

Souffrance? Autrement dit passion... Le synonyme salvateur? Sans doute, mais plus tard. D'abord, une obsession. La voix, la voix, la voix! Je m'en serais fait greffer une, si une telle opération avait été possible. Je me suis rabattu sur ce qui existait, j'ai pris des cours, ô très utiles, de technique respiratoire et vocale. Un léger mieux au fil du temps, mais pas le confort escompté et encore moins la performance vocale à laquelle j'aspirais.

En fait, ça dépendait des jours, ça dépendait des scènes, ça dépendait des rôles... Il m'a fallu beaucoup de temps pour comprendre la coïncidence entre l'apparition du timbre et l'apparition du sens. J'avais un timbre à chaque fois que je savais ce que je jouais. Oui, oui, ce fut bien long avant que je sois en mesure de faire le rapprochement.

Mais je n'ai pas encore parlé de diction, ici. La toute première rencontre avec cette question a lieu pour moi en 1994 : *Bérénice*, mise en scène de Daniel Mesguich. L'alexandrin... Une immersion au cœur de la scansion du vers français. Pas le choix, il faut se plier à la forme, à la règle. Et, peu à peu (bien au-delà des représentations de *Bérénice*), la liberté. La permission d'une compréhension profonde, organique, de la nature du français. Mon obsession avait changé d'objet. Ce n'était plus la voix, ma préoccupation première, c'était l'énonciation.

Ma voix était toujours aussi capricieuse, mais ses caprices m'apportaient maintenant une information précieuse : tant que je ne disais pas la "vérité", le timbre se dérobait. Où était-elle cette vérité? Eh bien mais dans le texte, alexandrin ou non! Et dans les lois, patiemment mises à jour, de l'oralité ordinaire. Autrement dit, dans ma capacité à faire le lien entre l'inscription froide des mots d'encre sur la page et la chaleur aérienne, vivante, de la parole.

Dans la parole "de tous les jours", le poète entend un chant qu'il transcrit, transfigurant ainsi nos pauvres échanges en poème. Dans le chant du poète, l'acteur entend la langue, et le soumet ce chant, par-delà les règles qu'il observe avec rigueur, aux lois de l'oralité. Et la métamorphose a lieu dans l'autre sens. Il fait entendre et reconnaître le plus complexe des poèmes en le posant sur le son familier de la parole ordinaire, tout en ne cédant rien de la beauté de son chant, par son amour, son goût impénitent des mots. Comment mieux dire cela qu'en citant Olivier Py dans *Les vainqueurs* : "Le théâtre, c'est la chambre d'amour des mots et des choses?"

Voilà ce qui nous occupe en cours de diction. Les petits pots de beurre ne font pas nos tartines, et les chasseurs, même sachant chasser, ont depuis bien longtemps perdu leur place ! Une stagiaire étrangère, il y a quelques jours, me demandait quels exercices je pouvais lui conseiller. J'ai répondu Racine, Victor Hugo, Claudel et Marivaux (liste non exhaustive). La diction n'est pas un exercice distinct du jeu, elle est le cœur de l'exercice du jeu. L'interprète n'est pas invité à s'absenter de ce cours-là, bien au contraire ! Certains élèves sont parfois surpris que je leur demande de jouer, de se mettre en situation, d'associer la parole à une ou plusieurs actions physiques... Mais ils comprennent vite la vanité de toute dissociation en la matière.

Le cours de diction est un cours d'interprétation, dans lequel chacun est convié à faire le point sur sa relation au langage, et à la faire grandir. Convié à faire le lien entre le poème

et la parole ordinaire, à trouver en soi les chemins par lesquels ils se croisent et se rencontrent, aux fins d'une déflagration nommée théâtre. Nous traitons là d'une affaire intime : le rapport que nous entretenons avec notre langue maternelle, ce n'est pas rien ! Les élèves étrangers sont aussi renvoyés à cette question, bien entendu, passant par le français. La langue, quel qu'en soit l'idiome, est une maladie universelle. Souvent, en tragédie surtout, la scène est un palais... Qu'on me pardonne ce jeu de mot, mais ne serait-ce pas celui, le palais, qui abrite la langue ? En cours de diction, nous concentrons tout le théâtre dans la bouche, sachant que toute la personne de l'acteur, son corps, son âme, son esprit, son histoire, sont convoqués à s'engouffrer par le poème dans l'orifice grand ouvert. Obscénité ? Allez savoir...

Puis, pour mémoire enfin, et me sentir un peu accompagné dans mes propos, certains diront peut-être divagations, je me souviens de Michel Bouquet disant à ses élèves au Conservatoire (c'était en 1985) : "Chez Racine, il y a un coup de théâtre par vers!" Je me demande encore s'il avait l'intention de les encourager ou bien de les décourager. Je me souviens d'avoir entendu Jean Carmet dire à propos de Gérard Depardieu qu'il avait de tout petits moyens vocaux... Etait-ce pour dénigrer son camarade ou, au contraire, pour célébrer sa diction, et nous apprendre par là que c'est cela la vraie question, l'amour en acte de la langue et des poètes qui la réinventent, et non la quantité de timbre dont nous a dotés la nature.

B.G.

Benoît GUIBERT est né à Rennes le 9 mars 1965

Acteur :

Après une formation au CNR de Nantes, puis à Paris chez Jean Davy et Odile Mallet, ainsi qu'en tant qu'auditeur libre dans la classe de Michel Bouquet au CNSAD, Benoît Guibert a joué, depuis 1983, notamment dans les spectacles suivants :

(Du plus récent au plus ancien) *Le Rouge-gorge* d'Eugène Labiche, mise en scène de Florent Chesné, *L'Île des esclaves* de Marivaux, m.e.s. de Christophe Maltot, *Retour à la citadelle* et *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce, m.e.s. de Jean-Charles Mouveau, *Les Vainqueurs* d'Olivier Py, m.e.s. de l'auteur, *Les Enfants* d'Edward Bond, m.e.s. de Jean-Pierre Garnier, *Terres Mortes* de Franz-Xaver Kroetz, m.e.s. de Marc-Ange Sanz, *Baal* de Bertolt Brecht, m.e.s. de Patrick Verschueren, *Robert Walser quitte la société littéraire* de Gert Hofmann, m.e.s. de Catherine Dewitt, *Le Moine* de Gregory Monk Lewis, m.e.s. de Xavier Maurel, *Hamlet* de William Shakespeare et *Dom Juan* de Molière, m.e.s. de Daniel Mesguich, *La Reine des fous* de Benoît Guibert, m.e.s. de l'auteur, *Bérénice* de Jean Racine et *La Seconde surprise de l'amour* de Marivaux, m.e.s. de Daniel Mesguich, *La Dame aux camélias* d'après Alexandre Dumas fils, m.e.s. de Xavier Maurel, *Scènes de la grande pauvreté* de Sylvie Péju, m.e.s. de Marcel Bozonnet, *Chantecler* d'Edmond Rostand et *Harold et Maud* de Colin Higgins, m.e.s. de Jean-Luc Tardieu, *Le Nombri* de Jean Anouilh, m.e.s. de l'auteur, avec Bernard Blier.

Metteur en scène :

Il a adapté et mis en scène *Histoire d'un meurtre* de Hermann Ungar, avec Philippe Sire avec qui il crée la compagnie Le menteur volontaire, en 1992.

Il a mis en scène quatre de ses pièces *La Reine des fous* (1996), *L'Irrésolu* (2005), *Les Portraits* (2008) et *Le Sourire du tigre* (2006) co-mis en scène avec Christophe Maltot. Entre 1993 et 1997, il a été assistant à la mise en scène pour Xavier Maurel, Daniel Mesguich et Philippe Minyana.

Auteur dramatique :

Outre les pièces citées plus haut, il a écrit *Mourir au Tonkin, La Chaise d'Antiochus, Cantus cadaveris, Ghetto's book, Les Disparus du paradis, Le Jasmin rouge, Retour au paradis.*

En cours d'écriture : *Dora* et *Au cul du monde.*

Il enseigne à Florent depuis 1998. ■

à suivre...

C'est avec un réel bonheur doublé d'une légère fierté que nous avons appris l'engagement de quatre nouveaux pensionnaires à la Comédie-Française, florentins émérites.

Félicien Juttner, Pierre Niney et Adeline d'Hermy (par ordre d'ancienneté!) rejoignent la troupe la plus prestigieuse de France. Ils y retrouvent leur aîné, Aurélien Recoing qui fréquenta dans les années soixante-dix les premiers cours de François Florent et qui a fait ensuite la carrière qu'on connaît : "Au Français, je vais retrouver cet esprit de troupe que j'ai tant apprécié durant mon "âge d'or" auprès d'Antoine Vitez."

Félicien, lui, le niçois, retrouve son camarade Adrien Gamba Gontard, le marseillais. Ils ont le même parcours : Florent, le Conservatoire. Adrien, engagé plus tôt, a déjà beaucoup joué dans la Maison. Félicien, un peu aussi, il connaît bien la troupe, puisqu'on l'a vu dans les *Farces, la Mégère apprivoisée*. Véronique Vella était jurée à son concours d'entrée au Conservatoire et elle l'a appelé à ses côtés pour sa mise en scène du *Loup*. "En entrant ici, j'ai l'impression de mettre un pied dans la grande histoire du théâtre, qu'on me transmet un flambeau, c'est très excitant." On peut le voir dans *La Maladie de la famille M.* de Fausto Paravidino, au Théâtre du Vieux-Colombier.

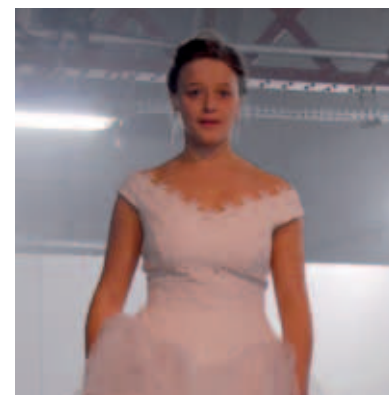
Ironie du sort, Félicien Juttner a connu François Niney, avant son fils Pierre, puisqu'il était son professeur de documentaire à Paris III. Pierre et Adeline reproduisent l'aventure de Jeanne Balibar et d'Eric Ruf, car Muriel Mayette les a arrachés au Conservatoire avant qu'ils aient eu le temps de mettre fin à leurs études. On leur souhaite le même destin artistique que leurs aînés.



Félicien JUTNER



Pierre NINEY



Adeline d'HERMY

Pierre Niney commence très jeune au lycée et aux Ateliers Jeunesse à Florent à se passionner pour le théâtre. Il tourne pour la télévision dès dix-sept ans et joue dans de nombreux films pour le cinéma ; à voir cette année *Le Ciel s'est déchiré*, où il tient le rôle principal dans le premier long-métrage de Frédéric Louf. Salle Richelieu, il commence modestement dans *Un fil à la patte*. "La Comédie-Française est une ruche où ton outil est sans cesse sur l'établi. On relie deux valeurs paradoxales, la légende sacrée de trois siècles d'histoire et en même le confort des conditions de travail, sans compter le cocon de ta loge."

Adeline d'Hermy se destinait à la danse contemporaine qu'elle a étudiée au Conservatoire de Lille, puis le démon du théâtre l'a rattrapée. Bruno Blairet la prépare pour le concours du CNSAD. Elle est reçue. Elle et lui se réjouissent. Sa dernière image chez nous est celle de la robe de mariée choisie par Jérôme Léguillier pour le Prix Olga Horstig. Deux ans après, la voici pensionnaire et elle va vivre l'aventure de Bérénice, qu'elle va partager avec Aurélien Recoing. La boucle est bouclée.

François-Xavier Hoffmann

Deux anciennes nous ont quittés
Isabelle Caro (28 ans)
Marcelle Turlure (90 ans)

A l'occasion des fêtes de Noël, Jérôme Léguillier a mis en scène, dans la salle Daniel Auteuil, la première pièce d'Esther Ebbo* interprétée par différents professeurs de Florent.



dimanche c'est l'histoire d'un coup de foudre entre un metteur en scène et un texte, suivi de l'envie de réunir une équipe de professeurs autour d'une création, dans le but de l'offrir pour Noël à nos élèves d'Ateliers Enfants.

De septembre à décembre, Jérôme Léguillier, assisté d'Anaïs Simon, a réuni Emma Barcaroli, Estelle Bonnier Bel Hadj, Serge Brincat, Alexandra Cartet, Guillaume Delvingt, David Garel, Julie Lavergne, Christophe Lorcat et Luc Martin autour du texte d'Esther Ebbo.

Du 10 au 19 décembre, pour 12 représentations, la salle Auteuil s'est métamorphosée pour accueillir les personnages d'*Aujourd'hui dimanche* et le public, nombreux.

Emma BARCAROLI / Anaïs SIMON

Extrait :

L'ENFANT : *Dis, mamie, je comprends pas : quand il était petit, papa, il rêvait de travailler ?*

LA GRAND-MÈRE : *Oh non ! Tu penses...*

L'ENFANT : *Alors pourquoi il est déprimé ?*

LA GRAND-MÈRE : *Parce qu'il a peur de ne plus pouvoir vous offrir tout ce dont vous rêvez.*

* *Aujourd'hui Dimanche*, d'Esther Ebbo, l'École des Loisirs - théâtre, voir Puck n°68.



Crédits photos : Laurent Verguède

Christian Croset



par Georges Bécot

La poésie, par essence, est mystérieuse. Loin d'être opaque, elle diffuse une clarté qui éclaire notre imaginaire et touche nos sens.

Christian Croset est un poète.

La poésie même.

Son humour souvent caustique et ses airs farouches ne trompent pas, ni sa sensibilité, ni sa délicatesse.

Il est souvent insaisissable, il glisse, il nous échappe, mais il est toujours là quand il faut, à sa juste place.

Son écoute et sa perspicacité sont des valeurs sûres.

Sa générosité nous rassure et nous reconforte.

Il sait débusquer nos failles autant que nos forces.

Il nous responsabilise, nous laissant chercher la route qui va nous conduire au bon port. Avec lui, on est confiant d'être sur un plateau, et de dire les mots.

Avec simplicité, sans affectation.

Le reflet de sa discrétion et de son humanité véritable.

Je suis heureux de le connaître.

Son humanité est égale à son exigence qui ne laisse pas l'acteur sans repères, mais à lui de trouver...

Je me laisse aller à parler comme un élève...

Parce qu'il est un vrai pédagogue.

N'oublions pas qu'il est le premier, je crois à l'école qui a eu les fameux D.E. et C.A. en 1998!

Et aussi parce que j'ai eu la chance et la joie de l'accompagner dans plusieurs spectacles de poésies.

Ensuite il a été nommé au Mans, mais il se sentait emprisonné et cette vie de "fonctionnaire" ne lui convenait pas.

Depuis cinq ou six ans peut-être, il enseigne aux élèves de Bobigny.

Là il se sent libre et créatif, comme à l'école Florent.

Christian est un metteur en scène aussi bien qu'un acteur ; plus un découvreur.

Et à la Maison de la Poésie où il a travaillé une dizaine d'années, il a été un maître d'œuvre de ce bel endroit s'occupant aussi bien de programmation, de mise en scène que d'être acteur.

C'est, je crois, sa maman qui lui a fait découvrir le théâtre, et pour lui ça été une révélation, un choc, un de ces chocs qui transforment votre vie et lui font prendre son véritable cours.

Parler de Christian sans parler de peinture, de tableaux, de collections, serait l'amputer de moitié.

Il est un grand collectionneur.

Et surtout sa galerie à Nogent, ouverte en 2000, recèle souvent des trésors.

Citons-en d'autres : Schneider, Hartung, Kijno, Charlélie Couture, Pierre Dubrunquez, ou encore Vittoretta.

Son père, ébéniste, était ami de beaucoup de peintres.

C'est lui qui l'initie à avoir l'œil et à aller à l'essentiel ; à regarder au-delà de ce qu'on voit. Ebéniste quel beau métier.

Ce noble artisanat est égal à celui que pratique l'acteur, ou le peintre.

Il faut tailler, dégrossir pour aboutir à l'objet le plus raffiné possible, sans ostentation.

Avec humilité même.

C'est ce que Christian transmet à ses élèves, à ses acteurs et à ses amis.

Ses amis qu'il aime recevoir dans sa galerie autour de concerts ou de récitals de poésie, ou autre.

L'important pour lui c'est l'occasion, qu'il y ait rencontre et que ce soit joyeux, convivial et festif.

Et on est à chaque visite ravi.

Dans sa galerie qui était donc l'atelier de son père, et laquelle est devenue sur une impulsion, une place toute effervescente, il a voulu que ce lieu continue de vivre et soit un espace dans lequel les artistes puissent s'exprimer.

Il aime le mouvement, il aime que ça bouillonne, il aime mettre en contact.

Ce n'est pas un marchand! C'est un vrai galériste qui sait prendre des risques en exposant de jeunes inconnus, quitte à y laisser parfois des plumes...

Mais qu'importe, ce n'est pas cela qui le retient, il continue avec toujours la même passion à Nogent.

Ces découvertes sont toujours essentielles, et il attend comme un partage que nous soyons aussi émerveillés que lui ; et nous le sommes.

Il expose des œuvres auxquelles il croit et qu'il veut offrir à notre regard.

Parce que précisément il n'est pas un marchand, mais un artiste.

Un détail, qui n'en est pas un pourtant, mais qui pour moi le définit assez bien :

Son superbe chien, qui nous reçoit à la galerie par des aboiements affectueux, se nomme Ready Made!

Ce que Marcel Duchamp traduisait pour une de ces célèbres œuvres : "ceci est une œuvre d'art parce que je le décide".

Je ne peux que souhaiter à ses élèves d'avoir son humour, cette disponibilité et cette curiosité du théâtre et de l'art en général, avec autant d'engagement et d'amour.

Écartelé entre la Fac de philo et la Fac de théâtre, des cours privés, Christian CROSET finit par être auditeur libre au CNSAD dans la classe de Jacques Lassalle.

Choc absolu dans ces années de formation.

Arlequin serviteur de deux maîtres mise en scène de Strehler, les Molière d'Antoine Vitez, mais aussi Pina Bausch, et le rêve absolu, l'inaccessible étoile : Tadeusz Kantor.

Dès la sortie du cours monte une compagnie et une vingtaine de spectacles ; Léonce et Léna de Büchner, Dom Juan de Molière, beaucoup de créations, et plus encore de spectacles autour du discours poétique (Hugo, Mallarmé, Péros, Char, Ponge, Svetaeva, Trakl, Eluard, Chénier, Rimbaud, Paz...). Pendant une dizaine d'années permanent au Théâtre Molière, Maison de la Poésie...

Depuis 2000 il a décidé, avec enthousiasme et mille ans de réflexion, à ne plus se consacrer théâtralement qu'à l'enseignement : "Tenter d'aider l'autre à trouver le courage d'être pleinement lui, sans masque, sans fard, sans tricherie. Ne jamais rien savoir, chercher ensemble, fuir les certitudes comme la peste, aimer le doute, l'incertain, le fragile. Craindre les solutions, aimer les problèmes, préférer toujours la répétition à la représentation! Bien modestement se placer sous le signe de Socrate, de Pascal, de Rimbaud, plus que de tout autre. Le travail se fera en commun, dans la joie de la recherche, dans l'ouverture de l'aventure, dans l'enthousiasme forcené de la liberté réinventée".

Il enseigne à Florent depuis 1989, avec des périodes de pause, actuellement il est également chargé des cours d'interprétation théâtrale à l'Atelier Lyrique de l'Opéra de Paris.

"Parce que les arts se répondent et correspondent, parce qu'on ne vit jamais assez de passion, parce que l'amour de la peinture a envahi ma vie, quand je ne suis pas au cours, je m'occupe d'une galerie d'art contemporain, mais c'est une autre histoire..." ■



Augustin Burger

Forcément, nous le savions très malade : pensez, il ne venait plus assurer ses cours!

Burger n'était pas de ceux qui se portaient pâle pour un rien.

Il n'était pas de ceux qui ne font que magnifiquement leur métier, il s'était posé chez Florent pour

hameçonner un quartier de vie qui se défilait jusque là.

"Tu sais ce qui me manque le plus, c'est l'école" me dit-il lors de notre dernière conversation téléphonique ; sa voix rauquait sa souffrance ultime.

Fallait-il donc que cet aveu, si essentiel, si reconfortant me soit si amer, si déchirant.

Bien avant nous, il se savait irrémédiablement atteint.

Ah! Il a su donner le change.

Il multipliait des projets mirifiques avec l'Amérique en ligne de mire ... il voulait filmer son Algérie natale ... il voulait ... il voulait ...

Chez nous, il ne se contentait pas de faire ses cours de caméra planifiés, il me tarabustait pour mettre au point des formules nouvelles, ainsi ces *Projections commentées de films*, cours optionnel à ce point pointu que peu d'élèves s'y rendirent ... les bêtas ... mais dont les affidés gardent aujourd'hui jalousement l'impact et la portée.

Il voulait en savoir plus qu'IMDB ; aucun quizz que je lui proposais ne lui résistait.

Il ingurgitait plusieurs films par jour.

Augustin était notre M.Cinéma.

Merci mon Augustin de m'avoir fait connaître le Milton Berle des années quarante, de m'avoir prêté si longtemps les films de Virginia Mayo ... l'ensorceleuse de mon adolescence ...

Au détour d'une conversation lors de notre séjour commun en Alsace en 2006, invités que nous fûmes tous les deux à ce cornu festival du septième art de Colmar, tu m'esquissas candidement des ennuis de santé anodins et passagers ... l'anormal de cette confiance ne me quitta jamais ...

Son écho s'amplifiera au fil des années, indistinct d'abord, trop clair trop vite.

Alors, ton élan vital, entre fol espoir et désespérance flottant, engagea un bras de fer avec la décence bourgeoise : notre maison devint ton ring.

Que Florent ait aussi pour fonction de faire la nique à la mort, me fait rire aux larmes.

La dernière image du film de ta vie, Augustin, je la tiens.

Une pietà : Caroline Burger, mère et épouse, magnifiée par la douleur et une superbe et trop rare compréhension de l'âme masculine, portant ton corps décharné sur ses genoux ...

En surimpression, inscrirais-tu ou non le mot FIN?

F.F.

Augustin BURGER est né en Algérie, dans une famille aux multiples origines, italienne, alsacienne, maltaise...

Jeté au fond des salles de cinéma, par son grand-père, à l'âge de trois ans, il ne les a plus jamais quittées...

Cinéphile à une époque où ce mot avait encore un sens, jusqu'à se confondre avec une manière de vivre...

A étudié la Littérature Française, avec à la clef un curieux mémoire...

Présence des animaux dans les écritures dramatiques contemporaines...

"Bref, un autodidacte doublé d'un dilettante. Ce qui peut conduire, parfois, à un certain professionnalisme", disait-il de lui même...

Réalise en 1998 un court-métrage "secret". Et qui le demeure...

1999 - Cours de Belsunce (court-métrage).

2005 - Avant l'oubli, long-métrage, dont il a écrit le scénario et les dialogues, avec Sami Bouajila, Nieve de Medina, Frédéric Pierrot, Marie Vialle, Hammou Graïa, Thierry Hancisse, Catherine Salviat.

2007 - Le Drap (court-métrage).

Il préparait un deuxième long-métrage, Un été invincible.

Il a créé sa propre société de production, So French, en compagnie d'une jeune femme diplômée de la New-York Film Academy avec laquelle il préparait un projet de long-métrage, Le Mensonge d'Ulysse, d'après un récit de Jean Giono (Naissance de l'Odyssée).

Dans le cadre du Rendez-vous *Contrastes*, les élèves de deuxième année de Florent se sont rendus au Musée d'Orsay et au Musée des Arts Décoratifs pour découvrir les œuvres de Jules Chéret et de Gustave Courbet. Voici quelques-unes de leurs impressions...

La liaison intime entre le théâtre et la peinture prend tout son sens à travers notre rendez-vous pédagogique : *Contrastes*. Nous devons en effet au travers de deux oeuvres qui s'opposent, contraste oblige, imaginer une existence théâtrale aux figures humaines

représentées : *L'Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet d'un côté et les affiches de Jules Chéret de l'autre. Pour s'imprégner de l'atmosphère entourant ces deux oeuvres, nous nous sommes rendus au Musée d'Orsay, puis au Musée des Arts Décoratifs pour les découvrir. Nous avons été guidés par une conférencière dans notre découverte de l'exposition sur Chéret. Les explications qui nous ont été données ont été riches et nous ont permis de bien comprendre le contexte et l'univers de Chéret. Les "Chérettes" dans des couleurs dominantes chaudes inspirent la légèreté, la fête et la liberté. Cette atmosphère contraste avec les couleurs sombres et austères que nous retrouvons dans le tableau de Courbet qui représente une cérémonie funéraire. L'exercice consistant à trouver un lien entre les peintures et le théâtre a été très intéressant. Il nous a permis de nous plonger dans notre imaginaire pour chercher un univers propre à chacun d'entre eux. (*Leïla Mertah*)



Il est important qu'un comédien soit sensible à toutes les formes d'art. Cette échéance a fait naître en nous une capacité à avoir un esprit d'analyse, une conscience artistique ; elle a éveillé notre curiosité ! À renouveler !... (*Nicolas Blaise*)

Courbet : J'ai été frappé par l'opposition entre l'Eglise (le curé lisant la prière) et le peuple insoumis (le révolutionnaire officiant en provocation au curé face à lui), lors de l'accompagnement du défunt dont on peut supposer que l'engagement politique pour la République devait être fort. On sent que la Révolution est récemment passée par là et les stigmates de l'ancien régime autoritaire sont encore bien visibles au vu de la séparation franche entre les officiants, les hommes et les femmes.

Chéret : Un témoignage émouvant de l'ambiance des lieux fameux et mondains de l'époque. Ses créations joyeuses et très colorées m'ont fait voyager à travers le temps vers l'univers chantant et dansant de la nuit parisienne de la fin du XIX^{ème} siècle. Sur certaines affiches, comme les affiches de cabarets, j'imaginai bien la folle ivresse de ces soirées parisiennes et des nuits d'excès qui devaient suivre. (*Olivier Astier*)

L'Enterrement à Ornans : La diversité des personnages laisse une réelle liberté de choix quant au rôle que l'on souhaite tenir. De plus, Gustave Courbet laisse passer nombre d'émotions par un regard, une attitude, une main tendue ou repoussée. Son tableau nourrit et enrichit le travail du comédien. Il m'a aidé à trouver des scènes dans un registre beaucoup plus sombre que d'ordinaire, ainsi qu'à me nourrir d'émotions forte. Un seul personnage pouvait inspirer une scène en particulier, ou une pièce.

Pour Chéret, la tâche était différente, mais de même difficulté, puisqu'il ne s'agissait pas d'un tableau, mais de toutes les œuvres regroupées de l'artiste. Mais Chéret présente une facilité qui n'est pas présente dans *L'Enterrement à Ornans*, celle du thème, beaucoup plus vaste. L'ambiance cabaret, festif, insouciant, drôle, frivole, apparaît beaucoup plus dans notre vie de tous les jours par différents supports, tels que les comédies musicales (*Moulin Rouge, Cabaret...*), les livres, la musique. Le fait d'allier œuvres théâtrales et œuvres picturales ajoute originalité et enthousiasme, ainsi qu'une réelle envie de rechercher, fouiller dans des pièces inconnues, afin d'être le plus proche possible du tableau. (*Marie Bogros*) ■

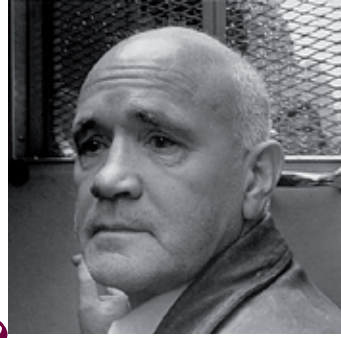


L'Enterrement à Ornans de Gustave Courbet

par Claudia de Bonis et Cécile Mouvet

Librairie du Rond-Point

Jean Genet



2010 a fêté le centième anniversaire de la naissance de Jean Genet. En attendant les lectures organisées par Jean-Pierre Garnier avec la Classe libre, fin janvier, début février, la Librairie du Rond-Point propose une sélection bibliographique :

Une vie : éléments biographiques

• *Jean Genet à 20 ans : une jeunesse perdue*, de L. P. Astraud ; éd. Au diable Vauvert ; coll. A 20 ans.

• *Jean Genet matricule 192.102* : chronique des années 1910-1944 de A. Dichy ; P. Fouché ; éd. Gallimard ; coll. les cahiers de la NRF.

• *Jean Genet, une passion méditerranéenne* de C. Daviron ; éd. Encre d'Orient.

• *Jean Genet, menteur sublime* : récit de Tahar Ben Jelloun ; éd. Gallimard ; coll. Blanche

• *Revue : Le Magazine Littéraire*, décembre 2010 *Jean Genet, un centenaire tourmenté*

Une œuvre - Théâtre :

• *Théâtre complet* ; édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Albert Dichy ; éd. Gallimard ; coll. Bibliothèque de la Pléiade n°491.

• *Les paravents* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio théâtre.

• *Le balcon* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio théâtre.

• *Le baigneur* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio théâtre.

• *Splendid's* suivi de *Elle* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio théâtre.

• *Les Nègres* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio théâtre.

• *Les bonnes* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio théâtre.

• *Haute surveillance* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio théâtre.

Une œuvre - Littérature :

• *La sentence* suivi de *J'étais et je n'étais pas* de J. Genet ; éd. Gallimard, coll. Blanche.

• *Lettres à Ibis* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. L'Arbalète.

• *Le funambule* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. L'Arbalète.

• *Journal du voleur* de J. Genet ; éd. Gallimard ; coll. Folio.

Une pensée - essais :

• *Petite mystique de Jean Genet : la famille, la mort, le pardon* de J.A. d'Asciano ; éd. l'Oeil d'Or ; coll. Essais & entretiens.

• *Jean Genet : rituels de l'exhibition* ; coll. ; Ed. universitaires de Dijon ; coll. Ecritures.

• *Saint Genet, comédien et martyr* de J.P. Sartre ; éd. Gallimard ; coll. Tel.

• *Beckett et Genet, un thé à Tanger* de Tahar Ben Jelloun ; éd. Gallimard ; coll. Blanche.

• *Le no man'land de l'image dans Elle de Jean Genet : l'homme disloqué* de J. A. Gitenet ; éd. L'Harmattan ; coll. Critiques littéraires.

• *Elles, les femmes dans l'œuvre de Jean Genet* de C. Daviron ; éd. L'Harmattan.

• *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet : lecture des Nègres et des Paravents* de H. Khelil ; éd. L'Harmattan.

• *Le maître fou : Genet théoricien du théâtre (1950-1967)* de J. B. Moraly ; éd. Nizet.

CD / DVD :

• *Querelle de Brest* de J. Genet ; livre/dvd ; éd. Gallimard ; coll. L'imaginaire.

• *Journal du voleur* de J. Genet lu par Anouk Aimée ; éd. Des femmes-Antoinette Fouque ; coll. La bibliothèque des voix.

• *Cinéma et théâtre* de Jean Genet (réunit *Un chant d'amour* : le film culte ; *Haute surveillance* ; *Les bonnes* : & entretiens) ; éd. Production Marketing ; coll. Traces.



*moins 5% sur présentation de votre carte d'élève de Florent

Librairie du théâtre du Rond-Point

2 bis avenue Franklin Roosevelt

75008 Paris

Frédéric Haddou nous parle de *Ma mémoire de Barrault* de Denis Podalydès (sociétaire de la Comédie-Française), une lecture publique au Théâtre des Champs-Élysées de fragments de textes de Barrault, de Claudel et d'Artaud, à l'occasion du centenaire de la naissance de Jean-Louis Barrault.

Dimanche 12 décembre 2010 à 15h

"*Se passionner pour tout et ne tenir à rien!*" J.L. Barrault



Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault en 1940

Il y a cent ans naissait Jean-Louis Barrault (1910-1994).

Le milieu musical ne pouvait pas ignorer l'anniversaire de cet homme de théâtre complet (acteur, metteur en scène, chef de troupe, directeur artistique) qui a su faire place à la musique.

Jean-Louis Barrault fut le premier à accueillir les Concerts du dimanche matin, imaginés par Jeanine Roze. C'était en 1975, au temps de la gare d'Orsay.

Trente-cinq ans après, installée au théâtre des Champs-Élysées, Jeanine Roze, dédie quatre des concerts de sa saison au grand homme.

Dimanche 12 décembre il m'a été donné d'entendre Denis Podalydès lire, avec le talent que nous lui connaissons, des extraits de *Souvenirs pour demain*, les mémoires de Jean Louis Barrault ; du *Journal* de Paul Claudel, et du *Théâtre et son double* d'Antonin Artaud. Nous donnant un aperçu des idées de Barrault sur la mise en scène et les techniques de l'acteur.



Par son admiration sincère et à chaque instant perceptible, Denis Podalydès toujours en retrait a su, en prêtant sa voix avec mesure et justesse jusque dans l'imitation (rencontre avec Madeleine), rendre pendant près d'une heure Jean-Louis Barrault joyeusement présent!

Un seul regret : même si je ne crois pas à la transmission, je pense avoir été le plus jeune de l'assistance!

Frédéric Haddou

Les annonceurs...

Book professionnel à partir de 180 €

contact@studioasharet.com

06 72 95 64 11

Olivier Marchal entouré de Chad Chenouga, de Steve Suissa et des élèves de **Florent**
lors de la Rencontre du 18 Novembre 2010
(voir page 10)

