



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**7 | 2015**

**La Distribution**

---

## La vie d'un groupe à l'école : fabrique et dynamiques

Entretien réalisé par Julie Sermon le 23 mars 2015

Frédéric Plazy et Julie Sermon

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3359>

DOI : 10.4000/agon.3359

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Frédéric Plazy et Julie Sermon, « La vie d'un groupe à l'école : fabrique et dynamiques », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 27 octobre 2015, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3359>

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# La vie d'un groupe à l'école : fabrique et dynamiques

Entretien réalisé par Julie Sermon le 23 mars 2015

Frédéric Plazy et Julie Sermon

---

La Manufacture-Haute école de théâtre de Suisse romande<sup>1</sup> (HETSR) a ouvert ses portes en septembre 2003. Fondée, en 2002, dans le cadre des réformes de l'enseignement supérieur consécutives aux accords de Bologne, elle est la première Haute École Spécialisée en Arts de la Scène de Suisse romande, autorisée à délivrer aux élèves, à l'issue de leur formation, un diplôme de *Bachelor* ou de *Master* en Arts.

D'abord dirigée par le metteur en scène Yves Beaunesne, puis, à partir de janvier 2007, par le comédien, metteur en scène et pédagogue Jean-Yves Ruf, La Manufacture est dirigée, depuis janvier 2011, par Frédéric Plazy. Ce dernier, après avoir mené en parallèle des études doctorales en astrophysique et une formation de comédien au Conservatoire de Grenoble, a fondé et dirigé, en parallèle de son parcours professionnel de comédien, de 2000 à 2010, les Chantiers nomades<sup>2</sup>, structure française dédiée à l'expérimentation des pratiques artistiques contemporaines (spectacle vivant, cinéma, radio) et à la formation continue des artistes professionnels.

Sensible, de par son parcours personnel et professionnel, à l'articulation entre théorie et pratique, recherche et création, Frédéric Plazy s'est attelé, depuis sa nomination à la Manufacture, à développer les parcours de formation au sein de l'école : à la filière d'études Bachelor Théâtre (jeu), qui existe depuis la fondation de la Manufacture, sont venus s'ajouter, en août 2011, une formation professionnelle initiale aux métiers techniques du spectacle, puis, en septembre 2012, une filière Master Mise en scène<sup>3</sup>, et enfin, en septembre 2014, une filière Bachelor en Danse contemporaine<sup>4</sup>. La Manufacture est aujourd'hui la seule école du paysage francophone à réunir sur un même site des formations de niveau supérieur en théâtre et en danse.

Dans le cadre du dossier « Distribution », nous avons souhaité interroger Frédéric Plazy sur les processus qui organisent et déterminent la sélection des élèves intégrant les différentes filières de la Manufacture.

## Critères administratifs

Julie SERMON : Commençons par les aspects les plus techniques : quels sont les critères administratifs – en termes d'âge, de sexe, de diplomation... – qui règlementent la procédure de sélection des élèves pour les différentes sections de formation supérieure de la Manufacture (acteur, danseur, metteur en scène) ? Quels sont les éléments communs et, le cas échéant, les exigences spécifiques ?

Frédéric PLAZY : La première spécificité de la Manufacture, par rapport à la plupart des autres écoles des arts de la scène, c'est qu'il n'y a pas d'âge limite pour se présenter aux concours. Le fait qu'il n'y ait *a priori* pas d'âge limite pour intégrer la formation est une conséquence directe des accords de Bologne, dont les règles s'appliquent à tous les lieux de formation supérieure, dont celles destinées aux artistes – et que l'on appelle, en Suisse, les « Hautes Ecoles Spécialisées ». Il n'y a pas non plus de critères officiellement imposés concernant le sexe des élèves. Un critère formel en revanche très important auquel on est soumis pour la sélection des élèves, c'est l'origine géographique des candidat-e-s : 50 % au minimum doivent venir de Suisse (sachant que sont considéré-e-s comme Suisse ceux et celles qui ont leur résidence fiscale en Suisse depuis au moins deux ans ; il n'y a pas d'obligation d'habitation sur le territoire). Ces critères d'âge, de sexe et de nationalité sont les mêmes pour toutes les filières (acteur, danseur, metteur en scène). Le dernier critère administratif que nous avons à prendre en compte porte sur la diplomation. Comme les filières « acteur » et « danseur » sont des formations de niveau Bachelor<sup>5</sup>, les candidat-e-s doivent être titulaires du baccalauréat (ou d'un diplôme équivalent) ; de même, pour intégrer la filière Mise en scène, qui est de niveau Master, il faut au préalable être titulaire d'un Bachelor. En Suisse, il existe toutefois la « Genius Clause », clause qui spécifie que, si un-e candidat-e a été jugé-e particulièrement talentueux ou talentueuse lors des auditions, on peut l'admettre au sein de la filière même s'il-elle n'est pas titulaire du diplôme réglementaire.

JS : Cela veut donc dire que la phase de présélection administrative n'est pas éliminatoire : même si un-e candidat-e n'a pas le diplôme requis, il ou elle peut être auditionné-e ?

FP : Oui, on peut décider de recevoir au concours un-e candidat-e qui nous paraît particulièrement intéressant-e au nom de cette fameuse clause. Bien évidemment, le recours à cette clause demeure marginal : dans une promo de quinze élèves, on ne peut pas recruter dix génies, cela paraîtrait suspect ! Mais, si ma mémoire est bonne, il me semble que, pour chaque concours, on a utilisé cette clause pour une ou deux personnes.

JS : Si je me fie à la composition des promotions d'élèves actuellement à l'école, il apparaît qu'elles sont non seulement mixtes, mais exactement paritaires, et qu'elles sont en outre, en termes de classe d'âge, relativement homogènes. Pourquoi avoir choisi de reconduire les fonctionnements dominants des autres écoles de théâtre, alors que rien ne vous y oblige sur le plan administratif ?

FP : Il s'agit effectivement de décisions propres aux jurys, et qui reconduisent, tacitement, les normes propres aux autres écoles. Pour ce qui est de la mixité, et même, de la parité des promos, l'idée implicite est que c'est bien, pour la dynamique d'un groupe, d'avoir un nombre, si ce n'est égal, du moins très équilibré d'hommes et de femmes. Mais ce qui vaut pour la constitution des promos vaut également pour les intervenant-e-s : l'intervenant-e étant une référence pour les élèves en formation, je

suis attentif à ce que l'ensemble des hommes et des femmes de la promo puissent se référer ou à un homme ou à une femme.

Pour ce qui est de l'âge : il est vrai qu'à l'occasion des deux concours d'entrée que j'ai présidés depuis ma nomination, j'ai à chaque fois vu se présenter des candidats âgés de 40-50 ans. Mais, au-delà des qualités purement artistiques qu'on peut observer lors des auditions des uns et des autres, il ne faut pas oublier que ce que le jury tente d'imaginer lors des concours, c'est une communauté, un groupe humain qui va vivre ensemble pendant trois ans, quasiment 24 h sur 24 h (l'école est ouverte tout le temps), et qui va devoir traverser la formation en tant que groupe. Comment une personne âgée de 40 ou 50 ans, qui aura forcément des contraintes et une situation de famille totalement différentes de celle des jeunes gens de 20-25 ans – qui forment la très grande majorité des candidat-e-s – pourrait-elle s'intégrer pleinement à la vie du groupe ?

JS : Imaginons qu'une année, il y ait énormément de quadras ou de quinquas talentueux qui se présentent au concours d'entrée ; vous seriez donc prêts à constituer une promo *middle-aged* ?

FP : Tout à fait. La vie au sein de l'école serait sans doute tout à fait différente, mais il n'y a rien qui nous empêche de le faire.

JS : Je voudrais revenir sur la question du nombre d'élèves selon les filières. Ils sont 16 pour le Bachelor « Acteur », 12 pour le Bachelor « Danseur », 6 pour le Master « Mise en scène ». Pourquoi ces différences ?

FP : C'est un critère administratif, imposé par la Confédération Suisse, qui régule certaines filières de formation en fonction des débouchés. En tant que Haute Ecole Spécialisée, la Manufacture forme des personnes qui, à la sortie de l'école, sont aptes à s'intégrer au marché du travail : à l'ouverture des différentes filières, des études ont donc été faites, et la Confédération a estimé qu'il était raisonnable de faire sortir une dizaine d'artistes par an (c'est la moyenne à laquelle on aboutit pour les filières « acteur » et « danseur »<sup>6</sup>).

JS : À côté de ces différents critères et quotas imposés, as-tu, en tant que directeur de la Manufacture, la possibilité de les amender ou de les faire évoluer plus radicalement ? Si tu as eu ou si tu avais l'opportunité de le faire, quels changements as-tu faits ou ferais-tu, et pourquoi ?

FP : J'ai pu faire évoluer la question du quota Suisses / non Suisses. Quand je suis arrivé, le seuil maximal d'élèves étrangers était de 30 %, ce qui biaisait énormément les concours. Cela ne les biaiserait pas dans un monde idéal, où les candidats suisses et français (je parle des Français car c'est évidemment de France que viennent la plupart des candidats non suisses) auraient bénéficié des mêmes formations initiales. Mais le fait est qu'il manque cruellement de classes préprofessionnelles en Suisse romande, et que, de surcroît, ces formations théâtrales sont très inégales (il n'y a pas d'harmonisation pédagogique, comme cela existe, par exemple, pour les formations en musique). Du coup, se présentaient au concours d'entrée des candidats suisses qui, de toute évidence, n'étaient pas aptes, mais qui intégraient malgré tout l'école – avec les effets de disparité de niveau que cela pouvait générer au sein des promos.

Ce quota d'élèves (70 % de Suisses / 30 % d'étrangers) n'était pas officiellement établi : il était d'usage, et reposait sur des raisons économiques. Au sein de l'état fédéral que constitue la Suisse, la règle est en effet que les coûts de scolarité des élèves sont pris en charge par leur canton d'origine ; en revanche, pour les

ressortissants étrangers, ces coûts de scolarité sont prélevés sur le « pot commun » des cantons<sup>7</sup> : s'il y a beaucoup d'élèves de nationalité étrangère, cela alourdit donc la charge de tous les cantons. Bien évidemment, il n'est pas politiquement correct de dire qu'on ne veut pas payer pour les étrangers – d'où l'absence de formalisation officielle de ces quotas. Mais, à un moment, il a fallu officialiser ces quotas, et contre l'avis initial des cantons (qui souhaitaient qu'on pérennise le système 70 % / 30 %), j'ai réussi à imposer le principe du 50/50 – qui, de fait, est celui que l'on retrouve dans toutes les Hautes Ecoles Spécialisées.

## Déroulement des auditions (1) : filière « jeu »

JS : Maintenant que nous avons fait le tour des critères et quotas généraux, je voudrais qu'on entre dans le détail du processus de sélection. Comment se déroulent les auditions ?

FP : La sélection des acteurs se déroule en deux tours. Le premier tour est une audition : les candidat-e-s doivent préparer une scène classique, une scène contemporaine, un monologue, et un parcours libre (où les candidat-e-s présentent souvent un autre aspect de leur savoir-faire : de la musique, du chant, de la danse...). Les candidat-e-s et ceux et celles qui leur donnent la réplique sont réunis dans une même salle, par groupe de 30 personnes environ par demi-journée. Qui veut passer, la scène de son choix, devant le jury et le reste du groupe. Le jury peut éventuellement demander aux candidats de compléter et de présenter une autre scène ; il profite aussi de ces temps d'audition pour faire travailler les candidat-e-s : il ne s'agit pas de faire passer les gens à la chaîne, et de simplement regarder la belle chose qu'ils ont présentée 50 fois dans les différents concours d'entrée aux écoles, et qu'ils viennent présenter une 51<sup>e</sup> fois à la Manufacture... Dans le petit temps dont on dispose, on cherche à les déplacer, à perturber la forme telle qu'ils l'ont préparée et présentée.

Quelque chose que j'aimerais bien mettre en place – mais cela n'est pas encore d'actualité ! –, c'est de demander aux candidat-e-s d'apprendre, non pas une scène, mais un rôle (parmi une liste qu'on aurait établie) : l'idée serait d'amener le candidat-e- à jouer, non pas avec la réplique avec qui il a préparé le concours, mais avec un-e partenaire qu'il ou elle ne connaît pas (ce serait l'école qui engagerait les répliques), afin de voir qui sont ces gens au-delà du vernis de la chose qu'ils ont bien préparée et qui roule.

Le premier tour des auditions se déroule sur une semaine (pour chaque concours, entre 150 et 200 candidat-e-s se présentent : on est loin des 2 500 du Conservatoire, et cela nous permet donc de prendre un peu de temps avec chacun-e). À l'issue de ce premier tour, 32 candidat-e-s (soit, le double de la promotion finale) sont retenu-e-s pour le deuxième tour, qui prend la forme d'un stage probatoire d'une semaine. Au cours de ce stage, chaque membre du jury fait travailler les candidats, par groupe de huit. Chaque groupe a ainsi la possibilité de travailler avec chaque membre du jury et de les revoir plusieurs fois au cours de la semaine.

JS : Quels sont les membres du jury ?

FP : Les jurys, paritaires, sont composés de professionnels en exercice (auteur, metteur en scène, comédien), suisses et étrangers. Pour le prochain concours<sup>8</sup>, j'ai demandé à une ancienne élève de l'école de participer : c'est une comédienne qui joue beaucoup, mais qui est sortie de la Manufacture il n'y a pas si longtemps que cela, et

pour qui ces processus sont donc encore frais dans sa mémoire. Cela me paraissait intéressant d'avoir quelqu'un dans le jury qui a ce double regard.

## L'individuel, le collectif

JS : Tu évoquais tout à l'heure l'importance, au moment de la sélection des élèves, de constituer une communauté « viable ». Comment le jury s'y prend-il pour concilier, d'un côté, le recrutement de personnalité artistiques singulières, et de l'autre, le recrutement d'individualités dont le regroupement est censé, si ce n'est être harmonieux, du moins, pouvoir fonctionner ? Plus précisément : au nom de l'équilibre de composition de la future communauté que constituera la promo, cela vous est-il arrivé de ne pas sélectionner un-e candidat-e qui, par ailleurs, vous paraissait extrêmement talentueux ou prometteur ?

FP : Non, cela ne va pas jusque là. Le risque de ce que je pointais tout à l'heure – l'idéal du groupe –, ce serait de faire une espèce de chose moyenne : rassembler des personnalités dont on est à peu près certain qu'elles ne poseront pas de problème. Les trois années de vie dans l'école, ce n'est pas la colo ! À la limite, le seul moment où ce genre de critères a pu interférer, c'est à propos de candidat-e dont on n'était pas encore tout à fait sûr à titre individuel, mais qui nous paraissaient pouvoir potentiellement apporter quelque chose au groupe. Mais refuser quelqu'un qui nous aurait paru formidable sur le plan artistique, mais peut-être plus difficile sur le plan de la vie en collectivité, non, cela n'est jamais arrivé. D'autant qu'il ne faut jamais perdre de vue que la situation de concours est une situation de vie très particulière ! La semaine que l'on passe avec les candidat-e-s pendant la période du stage probatoire ne permet pas de tirer des conclusions définitives quant à leur personnalité. En revanche, la situation de concours me paraît jouer un rôle capital dans la constitution du groupe : en fait, c'est l'expérience de vie pendant le concours, beaucoup plus que les expériences individuelles, qui conditionne le groupe que tu fabriques.

JS : À l'issue de la semaine de stage, j'imagine qu'il y a rarement 16 personnes qui se détachent, de manière tout à fait évidente, du groupe des 32. Comment procédez-vous, du coup, pour trancher entre les admissions et les refus ? Est-ce que l'idée de composer un groupe qui puisse fonctionner, à partir du noyau dur de ceux et celles qui ont emporté la conviction pleine et entière du jury, entre alors en ligne de compte ?

FP : Sans avoir une immense expérience des concours, je vois qu'il y a des motifs qui se répètent. En gros, sur les 32 candidat-e-s, il y en a toujours 3 ou 4 qui font l'unanimité, et qui entrent sans même qu'il y ait besoin de discuter. Sur ces 3-4 personnes, il y a un certain nombre d'hommes ou de femmes, de Suisses ou de non Suisses, certains ont tout juste 18 ans, d'autre en ont bientôt 27... On ne s'en préoccupe pas. Par contre, une fois que ces 3-4 personnes ont été retenues, on discute des presque trente qui restent : c'est là que la question des critères exogènes à l'artistique (les divers quotas dont on a parlé) commencent à entrer en jeu – et finalement, peuvent aider à avancer dans les discussions !

## Discrimination(s)

JS : À côté des critères administratifs officiels et des qualités artistiques repérées lors des auditions, penses-tu qu'il existe des facteurs de discrimination, positive ou négative, conscients ou plus inconscients, qui marquent le processus de sélection des jeunes artistes ? Dans les écoles de théâtre et, plus largement, sur les scènes françaises

subventionnées, on ne peut qu'être frappé par l'absence de diversité (physique, sociologique) des comédien-e-s. En gros, la très grande majorité de ceux et celles qui sont sur les scènes sont blancs, bien fait-e-s de leur personne – ce dernier critère étant particulièrement marqué pour les actrices... – et ils-elles sont plutôt issu-e-s des classes moyennes.

FP : Au sein de l'école, on pourrait considérer le quota de composition des promos (50 % d'élèves suisses au minimum) comme un facteur de discrimination positive. En effet, comme je l'expliquais tout à l'heure, les jeunes prétendant-e-s comédien-e-s originaires de Suisse n'ont généralement pas pu bénéficier d'une formation théâtrale initiale équivalente à celle dont jouissent la plupart des candidat-e-s français. Par conséquent, il se peut que, au moment où l'on finalise la composition de la promo, on retienne un candidat suisse qui, objectivement, est un peu moins armé qu'un candidat non suisse.

En ce qui concerne l'apparence physique des comédien-e-s, j'imagine que tu connais l'anecdote : quelqu'un du Ministère de la Culture vient avec sa fille ou sa petite fille au concours du Conservatoire de Paris, et, à la fin de la journée, cette enfant lui demande : « Pourquoi c'est toujours la même comédienne qu'on voit ? ». Cela dit, il me semble que les choses changent, et en tous cas, à la Manufacture, nous n'avons aucune attente particulière : tous les corps sont les bienvenus. Je dirais même que, quand on voit quelqu'un qui est un peu bizarre, qui a une forme d'étrangeté, on a plutôt tendance à aller vers lui.

Pour ce qui est, enfin, de l'origine des candidats, il ne faut pas oublier que c'est un concours qui se passe en Suisse : les difficultés économiques et culturelles qui peuvent déjà exister dans un pays comme la France se trouvent ici renforcées. Ainsi, les candidats non suisses qui se présentent au concours de la Manufacture et qui viennent de milieux modestes sont vraiment une minorité : même si, en eux-mêmes, les frais de scolarité ne sont pas très chers, même s'il existe des réseaux de solidarité pour les logements (les nouveaux élèves reprennent les appartements en collocation des anciens élèves), les élèves devront faire face, pendant trois ans, au coût de la vie en Suisse, qui est très élevé. Quant aux candidats suisses, ils viennent eux aussi de milieux assez homogènes. Si la Suisse est un pays dans lequel beaucoup de communautés sont représentées, ces communautés ont des conditions de vie très différentes les unes des autres. Or, pour embrasser cette carrière-là, il faut faire le pari que l'on s'en sortira sans forcément travailler tout le temps : les personnes appartenant aux communautés les plus défavorisées sur le plan économique et culturel ont du mal à sauter le pas – et ce, d'autant moins qu'il n'existe presque pas de formations initiales qui pourraient susciter, encourager, accompagner les vocations.

JS : As-tu entendu parler du stage « égalité »<sup>9</sup> qu'a décidé d'inaugurer, en avril prochain, la Comédie de Saint-Étienne ?

FP : C'est une réflexion qui est intéressante et importante ; et il est vrai qu'on pourrait s'atteler, en Suisse, à aller chercher sur le territoire des personnes qui, en raison de leur situation économique et sociale, n'auraient pas spontanément pensé à se présenter au concours. Mais cela ne résoudrait pas entièrement le problème puisque, parmi les critères d'éligibilité au concours de la Manufacture, il y a en un qui requiert des candidat-e-s qu'ils ou elles puissent justifier d'une pratique du théâtre d'au moins un an<sup>10</sup>.

JS : Qu'entendez-vous exactement par « pratique du théâtre » ?

FP : L'expression est évidemment très floue ! En gros, on attend des candidats qu'ils précisent dans quelles conditions, avec quelles personnes, dans quels contextes ils ont travaillé ; et c'est au jury d'apprécier si c'est recevable ou pas.

Quoi qu'il en soit, à la Manufacture, qui est un lieu de formation supérieure, on ne peut pas faire le travail depuis zéro, à la place des formations préprofessionnelles – terrain, qui, en France, est très balisé, et permet donc à un spectre de gens beaucoup plus large qu'en Suisse d'avoir une habitude de théâtre. On ne peut pas, non plus, faire comme François Truffaut : prendre notre voiture et aller sillonner la ville, à la recherche de la personne complètement inconnue et singulière avec laquelle on déciderait de travailler ! En revanche, au moment des concours, on s'attache bel et bien à diversifier les apparences, les provenances, les personnalités.

## Déroulement des auditions (2) : filière « danse » et « mise en scène »

JS : Nous avons beaucoup parlé du processus de sélection des comédien-e-s. Comment cela se passe-t-il pour les filières « danse » et « mise en scène » ?

FP : Pour les danseurs, le concours se fait également en deux tours. Comme la filière « danse » a été conçue en partenariat avec l'école P.A.R.T.S<sup>11</sup>, dirigée par Anne Teresa de Keersmaeker, le premier tour se déroule à Bruxelles (où se présentent la plupart des candidats internationaux) et à Lausanne (où la majorité des candidats qui se présentent sont suisses). Ce premier tour est composé de deux cours collectifs (un cours de contemporain le matin, un cours d'improvisation l'après-midi), cours qui sont observés par les membres du jury (on fait en sorte que le jury de ce premier tour soit le même à Bruxelles et à Lausanne) et qui sont donnés, chaque jour, à 20 candidats. Chaque candidat-e doit présenter, en outre, un solo de 2 minutes.

Le fait d'observer un cours est très intéressant, et c'est quelque chose que nous avons décidé de mettre en place pour le prochain concours des acteurs : pendant la semaine du stage probatoire, le jury travaillera avec les différents candidats, mais il pourra aussi les observer pendant un cours donné par un intervenant extérieur (et qui ne participera pas aux délibérations).

Pour le deuxième tour du concours « danseur », on retrouve le format du stage probatoire, au cours duquel les candidat-e-s travaillent avec les différents membres du jury. Au cours de ce deuxième tour, j'ai souhaité qu'il y ait un atelier « théâtre » fait pour les danseurs : c'est quelque chose que j'ai souhaité instaurer, et que je prends en charge, en français et en anglais. La filière « danse » a en effet pour spécificité, par rapport aux autres filières de l'école, d'être une formation bilingue : les cours sont donnés ou en anglais ou en français.

JS : Parler ces deux langues est donc un prérequis pour passer le concours ?

FP : Non, ce n'est pas un prérequis. Pendant le concours, les cours sont donnés en anglais, mais il y a quelqu'un qui est là pour donner, si nécessaire, des précisions en français. Mais en réalité, le problème n'est pas tant du côté de l'anglais que du français : tous les danseurs comprennent assez l'anglais pour suivre un cours, en revanche, une partie des élèves qui intègrent la filière « danse », ne parlent pas du



tout le français – ce qui est regrettable pour la vie de l'école : on a beau avoir réuni sur un même site des danseurs, des acteurs et des metteurs en scène, les échanges avec les élèves des autres filières (qui sont exclusivement francophones) sont forcément limités, du moins la première année.

JS : Et concernant la sélection des candidat-e-s pour la filière Mise en scène ?

FP : Puisqu'il s'agit d'une formation de niveau Master, les candidat-e-s doivent être titulaires d'un diplôme de niveau bac + 3 (à l'exception de la Genius Clause, dont nous avons parlé) : c'est donc un concours qui, de fait, s'adresse à des candidat-e-s plus âgé-e-s que pour les autres filières. Le concours s'organise en deux temps. Pour le premier, les candidat-e-s doivent composer un dossier dans lequel ils ou elles expliquent une démarche de recherche : on leur demande, à partir d'un sujet imposé (qui est proposé par le responsable de filière) d'expliquer comment ils articuleraient une pratique et des éléments théoriques. Lors du concours 2015, il a été par exemple demandé aux candidats de préparer d'un côté une recherche ou commentaire théorique et de l'autre un projet de mise en scène fictive d'un fragment d'ouvrages de Dea Loher et de David Foster Wallace ; ce premier temps est un tour « zéro », dans le sens où il n'est pas éliminatoire : nous essayons de recevoir tou-te-s les candidats.

Dans un second temps, qui est celui du concours à proprement parler, les candidat-e-s sont convié-e-s, d'une part, à venir défendre leur dossier devant le jury, et d'autre part, à se livrer à une épreuve pratique, qui consiste à diriger deux acteurs sur une scène imposée (parmi deux au choix). Ces scènes leur auront été communiquées en amont afin qu'ils aient le temps d'imaginer des propositions. Les acteurs, qui sont engagés par l'école, ont appris les deux scènes dans leur intégralité – ce qui fait que les candidat-e-s sont libres de distribuer les rôles comme ils le souhaitent. Après environ une heure de travail avec les acteurs, la scène est jouée devant le jurys : la présentation est suivie d'un temps d'échanges, au cours duquel les candidat-e-s expliquent leurs choix de mise en scène.

JS : Le choix des élèves de la filière Mise en scène repose donc sur des exigences qui sont d'un ordre beaucoup plus réflexif que pour les concours « Acteur » ou « Danseur ».

FP : Oui.

JS : Cette dimension et ces attentes réflexives peuvent sans doute s'expliquer par la différence des niveaux de diplôme (Bachelor pour les interprètes, Master pour les metteurs en scène). Mais cette organisation des études – qui n'est pas spécifique à la Manufacture – ne contribue-t-elle pas, finalement, à reconduire les clichés et les rapports de pouvoir qui tendent à marquer la réalité du champ professionnel (le metteur en scène est celui qui sait, qui pense, qui verbalise, alors qu'un acteur peut se contenter de faire, en se satisfaisant de ses intuitions) ? Un Master Jeu, par exemple, serait-il envisageable ?

FP : Il est évident que les modalités d'organisation des concours correspondent aux prérequis différents selon les niveaux de diplômes. Cependant ta remarque est très importante, notamment à la Manufacture. En effet, l'école a, dès son ouverture, revendiqué la formation d'acteurs responsables, autonomes et participant pleinement au processus de création. Cette revendication ne s'est pas modifiée avec l'arrivée d'une filière de formation à la Mise en scène. Dans un processus de création, quelles qu'en soient les hiérarchies « sociales » il est important que la pensée, les savoirs, les expériences, la responsabilité soient partagés par les protagonistes du plateau, et que les acteurs soient forces de propositions. Le cursus de formation d'acteurs intègre ainsi de nombreux moments où la pratique réflexive est mise en

avant. La proximité de la filière avec la mission « Recherche Appliquée et Développement » de l'école et le dispositif des « sondes », qui sont organisées conjointement par l'équipe pédagogique et l'équipe recherche, facilite la démarche. Par ailleurs, chaque année, des ateliers croisés entre étudiants acteurs et metteurs en scène en formation sont mis en place, qui favorisent ce partage « équitable » des responsabilités et des expériences. Ce qui ne veut pas dire non plus que les rôles sont parfaitement interchangeables, simplement les acteurs et les metteurs en scène sont co-responsables du processus de création.

Au sens de Bologne, un Master « Jeu » en tant que tel ne serait pas envisageable car le Bachelor de comédien est professionnalisant. L'ouverture d'un Master devrait correspondre à une spécialité nouvelle pour l'acteur mais ne pourrait pas revenir à compléter en 4 ans et demi ans une formation que les acteurs suivent pour l'instant en 3 ans.

## La distribution des élèves au cours de leur formation

JS : Revenons à la question de la distribution. Une fois que les élèves comédien-ne-s sont entré-e-s à l'école, ils et elles forment une promo, un groupe, avec lequel les différent-e-s intervenant-e-s extérieur-e-s vont devoir systématiquement composer, sans connaître ni avoir choisi les seize membres de ce groupe. J'imagine que les cas de figure sont très variés, toutefois, cela m'intéresserait de savoir comment s'opère, en général, le geste de distribution.

FP : Ce qui est le propre d'une école, en effet, c'est que tu invites des intervenant-e-s à travailler pour un projet pédagogique et artistique précis, qui peut donner lieu ou pas à une présentation, mais au cours duquel ils et elles devront obligatoirement faire travailler tout le monde. Il ne s'agit évidemment pas de laisser les intervenant-e-s choisir avec qui ils ou elles ont plutôt envie de travailler : le contrat, c'est que les seize élèves ont été choisi-e-s par le jury, que c'est ce groupe qui va traverser la formation pendant trois ans, et que c'est avec l'ensemble de ce groupe qu'il s'agit de travailler.

En général, la question principale des intervenant-e-s, c'est : « combien ils sont ? ». À partir de là, et en fonction des exigences pédagogiques propres à tel ou tel atelier, les intervenant-e-s peuvent décider de faire travailler les élèves par groupes, sur différents textes par exemple, notamment parce que cela leur facilite le travail de distribution. D'autres s'en sortent en optant pour une distribution tournante : les scènes sont jouées plusieurs fois, par différent-e-s interprètes. Mais finalement, la question de la distribution en tant que telle, avec tout ce qu'elle peut engager (sur les plans esthétique, économique, politique...) dans le cadre d'une représentation professionnelle, ne se pose pas tellement : même quand un atelier donne lieu à une présentation, on tient à poser comme préalable à l'intervention qu'il s'agit d'un exercice.

Du même coup, la constitution de la promo peut aiguiller, à la marge, le choix de tel ou tel matériau de travail, mais cela va rarement au-delà de ça : la principale question que se pose l'intervenant-e, c'est « comment je vais faire travailler tous ces gens là ? », et toute la stratégie – la seule – qu'il a à développer, c'est celle qui lui permet de travailler avec tout le monde, de sorte à ne frustrer personne et à faire avancer le groupe. Bien sûr, à l'intérieur de ce groupe, tous les individus n'avancent pas à la

même vitesse, mais l'enjeu, c'est que le travail proposé par l'intervenant-e soit le plus profitable pour chacun-e, à l'endroit où il ou elle est. Cet objectif et l'élaboration de cette « stratégie » nécessitent un accompagnement important de la part de l'école – accompagnement qui peut être d'ordre technique (l'élaboration des plannings de répétition pour les distributions tournantes peut vite être une usine à gaz !), mais qui est aussi d'ordre pédagogique (l'équipe permanente de l'école est là pour écouter et, le cas échéant, faire le lien entre les intervenant-e-s et les élèves).

JS : Est-ce que, dans le cadre de ces ateliers de travail, un choix de distribution fait par un-e intervenant-e t'a étonné au point de complètement déplacer ton point de vue sur un-e élève ? Ou bien es-tu de toutes façons prêt, étant donné le cadre des « exercices » que tu évoquais tout à l'heure, et la diversité des intervenant-e-s que vous sollicitez, à voir chacun-e dans tout et n'importe quoi ?

FP : Je peux être surpris. Je pense à un exemple très récent : dans le cadre de l'atelier « Mouvements de texte », qui s'est déroulé le mois dernier, Philippe Saire (metteur en scène et chorégraphe qui intervient à l'école depuis sa fondation) a proposé de faire travailler l'un des élèves de 3<sup>e</sup> année sur *L'amour de Phèdre*, de Sarah Kane. Le principe de cet atelier est d'entrer dans une écriture et d'inventer la situation dramatique par le corps, le geste, la chorégraphie. Le rôle que devait jouer cet élève est extrêmement trivial, extraverti, carrément obscène parfois – autant de choses qui, *a priori*, sont diamétralement opposées à la personne, très pudique et réservée, de cet élève. Il se trouve d'ailleurs que, tout au long de son parcours à l'école, aucun-e intervenant-e n'avait encore pensé à le distribuer dans ce genre de rôles, personne ne lui avait proposé d'aller vers ce genre de choses : et là, Philippe l'a fait, et on a découvert quelqu'un qui s'est jeté dans cette proposition sans complexes, sans retenue, et que l'on avait encore jamais vu comme ça.

Il est plus que probable que si l'on était, non pas à l'école, mais le cadre d'une production professionnelle, ce n'est pas à cet acteur que le metteur en scène aurait distribué le rôle – et l'on ne peut se dire qu'une chose : c'est vraiment dommage ! Car, contre toutes attentes (celles liées à ce qu'on imaginait être la personne de l'élève, mais aussi, celles qu'on peut projeter sur le texte), cet acteur apportait quelque chose d'extrêmement juste et atypique. Mais on peut aussi se dire qu'une école, c'est le lieu de ces occasions-là : être un endroit d'expérimentations, esthétiques et dramaturgiques.

JS : Penses-tu que cette expérience de distribution aura contribué à changer la perception que cet élève a de lui-même (en tant que personne ou en tant qu'acteur) ?

FP : Oui, je pense que cette expérience aura été extrêmement bénéfique, et j'espère qu'il le ressent comme cela.

## La question du spectacle de sortie

JS : Plus largement, à l'occasion de ces expériences de distribution internes à l'école (distribution, on l'a dit, qui sont la plupart du temps déterminées par d'autres contraintes et d'autres critères que celles à l'œuvre des distributions professionnelles), as-tu le souvenir d'élèves qui ont changé après avoir été distribué-e-s dans un rôle ou un spectacle pour lesquels, *a priori*, il y avait peu de chance qu'on pense à eux ou elles ?

FP : Pour l'avoir constaté et pour en avoir parlé avec les élèves, je sais que les expériences de distribution qu'ils et elles traversent au fil de leur formation sont toujours des expériences marquantes pour eux. Ce ne sont pas toujours des

expériences agréables, cela peut même parfois être difficile, mais ce sont des choses qui restent, et qui parfois les modifient.

Après, il y a une expérience de distribution particulièrement sensible au sein des écoles : c'est le spectacle de sortie. C'est le moment où le grand public découvre les étudiant-e-s : certes, il y a un certain nombre de présentations publiques au cours de la troisième année, mais il s'agit de représentations qui se déroulent à la Manufacture, qui accueillent donc un public de proches de l'école ; avec le spectacle de sortie, en revanche, les élèves jouent devant un public beaucoup plus étendu (le spectacle se joue en tournée, devant un public qui comporte, de surcroît, un grand nombre de professionnels).

Le spectacle de sortie a un statut intermédiaire : on n'est plus tout à fait dans la stratégie de l'exercice dont nous parlions tout à l'heure, mais on n'est pas non plus vraiment dans le cadre d'une production professionnelle. Il faut donc trouver l'équilibre – sans quoi on se confronte à expériences un peu douloureuses, comme cela a pu être le cas au début de l'existence de l'école. Si on se lance dans la mise en scène d'un texte préexistant sans se poser la question de l'équilibre des rôles, il est évident que, sur les seize élèves, certain-e-s se retrouveront avec des partitions très faibles. C'est pourquoi, ces dernières années, les écritures de plateau ont été privilégiées pour les spectacles de sortie : qu'il s'agisse *Des helvètes* (mis en scène par Christian Geffroy pour la promo D, sortie en 2010) de *Entre* (mis en scène par Oscar Gómez-Mata pour la promo E, sortie en 2012), ou de *Pro/vocation* (mis en scène par Arpad Schilling pour la promo F, sortie en 2013), il s'agit de spectacles fondés sur les improvisations des élèves, écrits en collaboration avec eux, et leur offrant à tou-te-s des partitions intéressantes.

Pour le prochain spectacle de sortie, qui sera présenté en mai et juin 2015, nous avons opté pour un autre principe : passer la commande d'un texte à un auteur – en l'occurrence Pascal Rambert<sup>12</sup>. Nous lui avons demandé de venir rencontrer les quinze acteurs<sup>13</sup> de la promo G, et d'écrire un texte pour eux : nous n'avions pas d'autres exigences (la forme comme le genre du texte étaient totalement libres) – et surtout pas celle qui aurait consisté à demander à l'auteur qu'il écrive également pour chaque élève ! Le fait d'opter pour un principe de parfaite égalité est la décision de Pascal Rambert, qui a choisi d'écrire une série de quinze monologues dont la longueur est la même, à la ligne voire au mot près. Chacun de ces monologues a été écrit pour un acteur ou une actrice en particulier, qui est identifié d'après son prénom dans le texte : l'auteur a toutefois laissé toutes latitudes au metteur en scène, Denis Maillefer, pour distribuer comme il le souhaite ces monologues (confier à un-e élève tel texte écrit pour un-e autre, supprimer tel monologue, faire porter tel autre monologue par deux acteurs etc.).

JS : Il faudra donc refaire un entretien d'ici deux mois, pour savoir comment ce texte écrit pour des personnes spécifiques a été distribué !

FP : Oui ! En avant-première, je peux quand même t'annoncer, pour en avoir discuté avec le metteur en scène, qu'il compte *a priori* se conformer au texte tel qu'il est écrit.

JS : Comment l'auteur s'y est pris pour écrire *pour* les acteurs et les actrices de la promo G ?

FP : Pascal Rambert a travaillé une seule journée avec eux : il leur avait demandé de travailler par binôme, et de présenter une scène de *Clôture de l'amour*<sup>14</sup>. Il a vu les

différents duos, puis il a pris un petit temps pour discuter avec eux, pour les interroger. Il a ensuite proposé aux étudiant-e-s de rester en contact avec lui : s'ils et elles le souhaitaient (il n'y avait pas d'obligation), les élèves pouvaient lui faire parvenir, par mail, de petites choses qui parlent d'eux.

JS : Toi qui as lu les textes, est-ce que tu as le sentiment que ce qu'a écrit Pascal Rambert ressemble aux acteurs et aux actrices de la promo ? Autrement dit, est-ce qu'à l'aveugle (sans savoir à qui l'auteur destine tel ou tel monologue), tu serais capable de dire pour qui il a été écrit ?

FP : Pour certains textes seulement. Même si Pascal Rambert a pu discuter individuellement avec tous les élèves, c'est avant tout une vision du groupe qu'il a eue, et ce qui se reflète à l'intérieur de son texte, c'est la place de chacun-e dans le groupe. Ceux ou celles que l'on repère de manière assez évidente, ce sont donc ceux et celles qui ont une place plus évidente au sein du groupe.

## NOTES

1. <http://www.hetsr.ch/>
2. <http://www.chantiersnomades.com/>
3. Ce Master est organisé au sein du Master-Campus-Théâtre, en coopération avec les trois autres Hautes écoles suisses de théâtre de Berne, Zurich et Verscio.
4. Ce Bachelor danse, inédit en Suisse, est conçu en collaboration avec la Zürcher Hochschule des Künste ZHdK, et en partenariat avec P.A.R.T.S à Bruxelles et l'Université de Berne.
5. Equivalent du niveau Licence dans le système universitaire français.
6. Les diplômes de Bachelor « théâtre » et « danse » sont des formations de 3 ans. Les concours d'entrée pour la filière acteur ont lieu deux années sur trois ; les concours d'entrée pour la filière danseur ont lieu chaque année.
7. La Manufacture a pour spécificité d'être une école inter-cantonale. Les autres Hautes Ecoles Spécialisées sont en revanche rattachées à un unique canton.
8. La nouvelle promotion, dite « promotion I », du Bachelor Acteur, a été recrutée en avril et juillet 2015.
9. « À la rentrée 2014-2015, avec le soutien de la Région Rhône-Alpes et de la Fondation Culture & Diversité, L'École de la Comédie de Saint-Étienne a lancé une classe préparatoire intégrée, en préfiguration, à destination de jeunes gens issu(e)s de la diversité culturelle, sociale et géographique en Rhône-Alpes en vue de les préparer aux concours des douze écoles nationales supérieures d'art dramatique en France délivrant le Diplôme national supérieur professionnel de comédien (DNSPC) ou son équivalent. C'est là une première démarche afin d'ouvrir nos scènes de théâtre à des talents qui, faute d'informations, d'encouragements ou de moyens, n'auraient pas tenté leur chance. Dispositif unique en France, la classe préparatoire intégrée s'inscrit dans un programme de fond développé par l'école pour favoriser l'égalité des chances et l'accès aux formations supérieures en art dramatique. » (extrait de la plaquette de présentation du stage, diffusée en mars 2015).
10. Pour participer au stage « Égalité », les candidat-e-s, qui étaient « sélectionné(e)s sur des critères sociaux », devaient en outre avoir entre 17 et 22 ans, résider en région Rhône-Alpes, et

avoir « déjà une pratique théâtrale », sans que la durée de celle-ci soit spécifiée (extrait de la plaquette de présentation du stage).

11. <http://www.parts.be/fr/home>

12. Le texte a été édité depuis le moment où a été réalisé l'entretien. Pascal Rambert, *Lac* suivi de *Libido sciendi*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2015.

13. L'une des élèves de la promotion G a quitté l'école au cours de la première année de formation.

14. Pascal Rambert, *Clôture de l'amour*, Besançon : Les Solitaires intempestifs, 2012.