



Enquête sensible sur l'insertion des jeunes artistes dramatiques

un rapport de Cécile Backès pour l'ACDN

avec le soutien de la DGCA



septembre 2021 - février 2022

Sommaire

Introduction	2
Avant-propos	5
1. Les « jeunes troupes » dans les CDN et les Théâtres Nationaux — de jeunes artistes au cœur d’une mutation	6
A. Associer une nouvelle génération d’artistes	6
B. Et à la sortie des « jeunes troupes », que se passe-t-il ?	18
C. Permanence artistique et transmission sous l’influx de la crise sanitaire	22
D. Nouveaux enjeux de la formation professionnelle	29
2. Accompagner dans l’insertion	33
A. Dans les Écoles nationales et supérieures	33
B. À la sortie des Écoles, que se passe-t-il ? Rêves et réalités	44
C. Le rôle du JTN et des fonds d’insertion	48
D. Des possibilités d’accompagnement vers la professionnalisation	51
E. Faire parcours sans faire École ?	57
3. Devenir comédien.ne : un rêve à construire ou à déconstruire ? Enjeux de la formation initiale	63
A. S’informer sur les métiers du spectacle avant le baccalauréat	63
B. Inventer son parcours entre Conservatoires, classes et cours	68
C. Passer les concours d’entrée aux Écoles supérieures	74
Pistes de réflexion	76
Conclusion	80
Liste des personnes et structures rencontrées	82
Remerciements	85
Annexes	86
Annexe A : Éléments de contexte	86
Annexe B : État des lieux des dispositifs d’insertion professionnelle des « jeunes troupes »	90
Annexe C : Estimation chiffrée des comédiens sortants des Écoles supérieures (et autres jeunes artistes)	97
Annexe D : Estimation des étudiants en CPES et cycle 3 des Conservatoires	98

Introduction

Insertion : fait de s'attacher dans ou sur quelque chose, comme des feuilles sur une tige ; fait, manière de s'intégrer dans un groupe.

Insertion professionnelle : le processus qui permet à un groupe d'individus d'entrer sur le marché du travail dans des conditions favorables à l'obtention d'un emploi.¹

Autrement dit : comment advient aujourd'hui ce passage délicat de l'école à la vie professionnelle ? Comment débute-t-on un parcours de théâtre ? Comment réunit-on les conditions favorables à l'exercice de son métier ? Comment, devant la variété des possibles, choisit-on le parcours de la comédienne ou du comédien que l'on veut être ? Cette première série de questions en entraîne immédiatement une autre : comment forme-t-on aujourd'hui son désir de théâtre ? Quelles sont les représentations qui habitent nos imaginaires, avant et pendant cette course d'obstacles, composée de réussites, d'échecs, d'auditions, de concours, d'appels à projets ou de festivals consacrés à l'émergence ? Par quelles étapes, par quels lieux, par quelles rencontres s'opère la formation d'un comédien dans le champ du théâtre public ? Et comment se poursuit-elle dans les étapes d'un parcours tout au long de la vie ? Dissociant les enjeux artistiques, pédagogiques et économiques de l'insertion, je propose un état des lieux actuel de ce triple champ dans lesquels l'insertion est à considérer : les débuts de parcours, la formation initiale, la formation continue. De très nombreux professionnels du secteur du spectacle vivant y jouent un rôle, plus ou moins visible, mais souvent déterminant. Parmi ces acteurs, les 38 Centres Dramatiques nationaux occupent désormais une place majeure avec la constitution des « jeunes troupes » d'artistes qui recréent les modalités d'une présence artistique permanente. Par leur engagement sur ce sujet, par leur volonté de développer leurs ancrages territoriaux en s'appuyant sur le dialogue avec une pluralité d'artistes, par leur attention soutenue vis-à-vis de leurs pairs — toutes générations confondues — en matière d'insertion et de formation, les Centres Dramatiques nationaux prouvent à quel point une mutation profonde s'est opérée depuis les années 2010.

Entre septembre 2021 et aujourd'hui, j'ai rencontré une soixantaine de personnes sur ce sujet : l'insertion des jeunes artistes. Seules les bornes temporelles de cette enquête, entre septembre 2021 et février 2022, ont limité le nombre et le choix des personnes rencontrées. Sans prétendre à aucune exhaustivité, la qualité de ces entretiens m'a permis de dégager des pistes de réflexion et des hypothèses. C'est donc un voyage forcément subjectif dans les réalités de parcours de jeunes comédiens contemporains qu'on pourra lire ici, par éclats. Comme les situations ne sont ni uniques, ni homogènes, ni reproductibles à l'infini, il m'a semblé nécessaire de faire apparaître une variété de situations, via différents témoignages qui éclairent cette

¹ Dictionnaire Larousse.

enquête par l'expérience, par la réalité des parcours, des questions et des obstacles rencontrés. D'autre part, l'observation de ces parcours m'a conduit à questionner la formation en amont, dans les lieux où le désir de théâtre s'enracine — parfois c'est un atelier-théâtre décisif, parfois, un rêve venu de lectures et de films, parfois encore, le hasard — venant confirmer l'existence d'un espace peu considéré, peu travaillé, comme laissé en friche, au bon vouloir de l'aléa, alors qu'il est question de projet et de parcours professionnels. Au cours de cette enquête, sont apparus des liens manquants, des missions floutées par le temps et l'usage ou un simple déficit d'information. Par l'existence de cet espace laissé où les possibles sont si nombreux, l'offre de formation publique tend à devenir moins visible qu'on ne le souhaiterait. Peut-être appellerait-t-elle davantage de lisibilité ? Demanderait-elle à être mieux valorisée, accompagnée, promue ?

C'est pourquoi, pour faire apparaître cet état des choses, je fais le choix de remonter le cours du temps et d'adopter une forme proche de l'enquête. En commençant par le plus visible aujourd'hui, ces « jeunes troupes » nées dans une dizaine de Centres dramatiques nationaux, je décris comment ces maisons de théâtre s'attaquent aux enjeux liés de la permanence artistique et de l'insertion professionnelle. Bien loin des citadelles « féodales » longtemps critiquées, elles cherchent l'adéquation à la société contemporaine en proposant des réponses concrètes — ajoutons que dans chaque CDN, des initiatives singulières et innovantes prennent corps, à partir de la rencontre entre un projet artistique et une réalité territoriale. Ensuite, ce sont les enjeux de l'insertion à partir des Écoles supérieures, puis à la sortie de celles-ci, que j'interroge. Dispensant une formation de haut niveau dans un cursus d'études gratuites, elles sont elles-mêmes en évolution quasi permanente pour accompagner les jeunes artistes dans les débuts de parcours, partageant les enjeux d'insertion avec les CDN — de possibles convergences apparaîtront au fil de mon propos. Mais les Écoles supérieures sont aussi les endroits où se dessinent des différences de parcours, de projets, dans des temps de maturation variés. Comment accompagner la diversité de ces parcours ? Comment anticiper leurs effets sur l'insertion ? Interroger leur orientation ? C'est pourquoi, dans un troisième et dernier temps, cette réflexion est prolongée par une brève étude du champ de formation initiale, Conservatoires, classes et cours. Car c'est souvent là où l'on se confronte à soi-même sous le regard d'autrui, enseignants et pairs, mais aussi là où l'on se rencontre pour rêver collectif, là où s'échafaudent les projets, et donc les chemins d'un avenir théâtral et/ou audiovisuel. Identifier les bonnes pratiques et usages contemporains, les faire connaître, peut fournir des moyens collectifs à celles et ceux qui veulent donner forme à leur désir de théâtre, *le former*, que celui-ci s'épanouisse en connaissance de cause, quelle que soit la direction ensuite choisie. Pourquoi ?

L'art du théâtre, regardant de loin les schémas administratifs qui encadrent la progression d'un enseignement, l'art du théâtre, ogre séculaire, se nourrit de la vitalité de chaque génération. De son inventivité. Et des nombreux aspirants qui viennent entrechoquer leurs rêves à une réalité parfois brutale. La génération des 25-30 ans forge actuellement les outils esthétiques et éthiques de son propre théâtre. De « ses » propres théâtres, plutôt, devrais-je écrire — rare est « le » théâtre d'une génération, il en existe souvent plusieurs. Fondés sur le fonctionnement collectif ou sur la réunion régulière d'artistes qui jouent dans des familles différentes, ces théâtres intègrent souvent les évolutions sociétales — parité et égalité femmes-hommes, mixité et diversité, transition environnementale — dans leur champ de travail. Depuis mars 2020, cette génération a spontanément envahi de nombreux théâtres, partout en France, pour faire entendre... quoi ? Son impatience ? Sa colère ? Son désir ? Sa précarité ? Son inquiétude ? Ou tout à la fois ? Cette génération d'artistes, frappée comme les autres par la crise sanitaire, l'est peut-être plus durement encore parce qu'elle est justement dans les débuts de sa vie artistique et professionnelle. C'est donc sur ces mouvements que je souhaite revenir, pour tenter de comprendre ce qui est venu troubler le silence apparent du premier confinement. Ce sont parfois des récits de liens nouveaux qui apparaissent, redonnant confiance dans un dialogue possible entre la jeunesse et l'institution. Des récits qui éclairent le rôle de premier plan que peuvent jouer les Centres dramatiques nationaux et l'ensemble des Scènes publiques labellisées. C'est un enjeu de cette mission : formuler des propositions pour le réseau des CDN qui portent une responsabilité sur le présent et l'avenir de la création théâtrale, au moment où l'activité est ébranlée par une crise sanitaire qui peut transformer profondément l'organisation des métiers du spectacle vivant. Dans une telle période, comment les artistes et les CDN peuvent-ils imaginer de prolonger le dialogue avec les jeunes artistes, en élargissant son étendue ? Sur quelles bases peuvent-ils établir ou consolider des partenariats avec les lieux de formation initiale ? De quelle manière peuvent-ils s'appuyer sur les ressources numériques pour déployer leur action en matière d'accès à la formation ?

Avant-propos

Éléments de langage — définitions

Jeunes artistes dramatiques : comédiennes et comédiens formés par un cursus de formation professionnelle initiale ou par une expérience significative qui tient lieu d'équivalence.

Le champ de cette mission n'inclut pas les problématiques des métiers techniques et administratifs. Il y sera toutefois fait mention des artistes-auteurs et autrices, ainsi que des metteurs en scène.

Insertion professionnelle : les premiers emplois rémunérés.

Un dispositif d'insertion professionnelle vise à compléter la formation initiale par le perfectionnement ou l'acquisition des savoir-faire d'un comportement professionnel pour développer l'autonomie, la confiance en soi et ce faisant, réunir les conditions favorables à l'obtention d'un emploi. Un « dispositif d'insertion professionnelle » participe donc à la fois du champ de l'emploi et de celui de la formation — comme on va le voir plus loin.

Formation initiale à l'art dramatique ou au théâtre : parcours d'enseignement pendant lequel s'acquièrent par l'enseignement les attendus du métier de comédien (espace, corps, voix, partenaire, public, textes, formes, ouvertures sur d'autres disciplines...). Pour référence, le schéma d'orientation pédagogique des Conservatoires comprend après un cycle d'initiation, 3 cycles — détermination, apprentissage des bases et approfondissement des acquis — ce qui correspond à un parcours entre 3 et 6 ans environ, selon l'âge auquel il est entamé.

Production : l'ensemble des moyens humains, matériels, logistiques et financiers permettant la création d'un projet théâtral, depuis la préparation du projet jusqu'aux premières séries de représentations.

Émergence : courant(s) de nouvelles productions, jeunes artistes et projets découverts et reconnus par un nombre significatif de professionnels qui accompagnent le développement du parcours de ces artistes vers davantage de moyens de production et de visibilité. On peut naturellement rêver de contribuer à un phénomène d'émergence, le frôler quelques mois avant de retomber dans l'oubli, avoir dépassé le stade de l'émergence ou ne jamais être concerné par elle.

Formation dans un parcours d'artiste tout au long de la vie : la formation professionnelle continue, soit les étapes indispensables de ressourcement ou d'acquisition de nouvelles pratiques dans un parcours de comédien. Elle peut revêtir plusieurs formes et des durées variables.

1. Les « jeunes troupes » dans les CDN et les Théâtres Nationaux — de jeunes artistes au cœur d'une mutation

La question de la troupe est étroitement liée à l'histoire de la décentralisation, donc à celle des Centres dramatiques nationaux. Depuis les années 2010, elle revient au premier plan avec la constitution de « jeunes troupes » dans bon nombre d'établissements, dans des contextes très différents : dans des régions dotées d'une École supérieure ou non, dans de grandes villes ou sur des territoires ruraux. À quels besoins partagés correspond ce renouveau : dialogue entre générations ? Activité diversifiée du CDN ? Attirance vers un premier emploi dans l'institution ? Comment les enjeux d'insertion et de formation sont-ils liés ?

A. Associer une nouvelle génération d'artistes

« Seul, un ensemble de comédiens engagés à l'année (et pour des années), permet la constitution d'une équipe de garçons et filles solides, comprenant vite, exécutant et travaillant sans rêveries inutiles, perfectionnant leur propre talent, cherchant un style d'interprétation vrai et humain, simple, sans grimacer et coups de gueule ridicules, jouant enfin le jeu sans cesse remis en cause de leur métier d'interprètes. Cette friction constante, si j'ose dire, constante des mêmes interprètes doit et a, je crois, créé un style. Il n'est pas le mien. Il est celui de mes camarades. Il est celui du public contemporain, de l'homme contemporain. »

Jean Vilar, extrait d'une conférence de presse au Canada, 1954²

Rapide aperçu de l'historique récent : à la fin des années 2000, Muriel Mayette-Holtz, alors administratrice générale de la Comédie-Française, s'empare d'une idée de Pierre Dux pour mettre en place l'Académie, un dispositif d'insertion qui engage six jeunes comédiennes et comédiens pour une saison entière. Le contrat est clair d'emblée : des petits rôles et pas de promesse d'engagement pour la suite. Mais ils bénéficient d'une immersion sans égale dans l'activité de la maison. Blaise Pettebone est comédien et il a fait partie de l'Académie :

« Cette année-là, j'apprends tout ce qui m'a manqué à l'École : le rapport au travail. Les échanges avec les comédiens de la troupe sont riches et nombreux, les rencontres avec les metteurs en scène, possibles. C'est au Français que j'ai rencontré Jacques Vincey avec qui j'ai travaillé ensuite. C'est un brassage entre une institution unique et des expériences contemporaines diverses. »

² In *Le Théâtre, service public*, présentation et notes d'Armand Delcampe, coll. « Pratique du théâtre », Gallimard, Paris, 1975.

L'Académie affiche une volonté d'ouverture à la diversité des profils et des formations — elle n'est pas réservée aux élèves du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD-PSL) et de l'École du Théâtre national de Strasbourg (TNS), mais exige un diplôme de premier cycle supérieur, DNSPC³ ou licence, pour une formation en alternance de niveau Master 1. Le projet s'étoffe au fil des saisons sous l'impulsion d'Éric Ruf, actuel administrateur général, proposant une formation ouverte également aux metteurs en scène, scénographes et costumiers et, à l'avenir, souhaiter s'ouvrir aux métiers de la création lumière.

Parallèlement, dans les régions, des initiatives comparables sont nées dans les Centres dramatiques sous l'impulsion de leurs directeurs. Pourquoi ? Deux raisons principales peuvent être avancées : d'une part, l'entrée des jeunes dans le monde du travail est devenue un sujet de préoccupation général, tous secteurs confondus. D'autre part, tout directeur ou directrice de CDN nouvellement nommé.e. s'interroge sur la question de la troupe d'artistes. Constituer une famille de théâtre : un des actes fondamentaux de l'artiste-directeur, acte qui dessine les contours de représentations plurielles, qu'il s'agisse de théâtre de répertoire ou de démarches contemporaines, avec ou sans texte préalable. Et parce que la responsabilité professionnelle vis-à-vis des artistes engage l'artiste-directeur ou directrice, la réflexion s'impose. Dans quelle voie s'engager : constitution d'un collectif d'artistes à la présence régulière ? D'une troupe permanente ? Avec quels moyens et quels partenaires ? Depuis la fin des années 60, la troupe n'est plus le modèle prévalant, à quelques exceptions près, notamment l'équipe d'artistes réunie au TNS par Jean-Pierre Vincent ⁴. Mais depuis une dizaine d'années, l'ensemble des CDN a réinterrogé cette question de la troupe et s'est engagé, à des degrés divers, pour qu'il y ait à nouveau des artistes dans les maisons — hormis l'artiste-directeur ou directrice. La question peut être posée sans aucune naïveté : mais alors, s'il n'y avait plus d'artistes dans les CDN, qui y travaille ? Des équipes permanentes. Plusieurs pôles, ou « équipes » ou « services » composent l'effectif de l'équipe permanente : équipe de direction, équipe technique, équipe administrative avec un poste de production, équipe des relations publiques, équipe d'accueil et billetterie, équipe d'entretien du bâtiment... des salariés et salariées qui travaillent et vivent au rythme de l'activité du CDN. Une saison, selon l'envergure et le budget du lieu, c'est 1 à 4 créations par saison, des spectacles accueillis, des résidences, des projets avec les publics, actions de formation, ateliers avec les artistes... autant de moments forts pour l'équipe permanente dont le travail est organisé via des plannings précis, qui tiennent compte de ces emplois du temps particuliers où l'on accueille du public en soirée, où l'on joue le samedi et parfois le dimanche. Un théâtre, c'est à la fois des plateaux, répétitions, représentations,

³ Diplôme National Supérieur Professionnel de Comédien.

⁴ Sur la fin des premières troupes et la constitution de la troupe du TNS, on pourra lire les propos de Jean-Pierre Vincent dans *24 heures pour célébrer 60 années de décentralisation théâtrale*, morceaux choisis du 16-17 juillet 2006 au Festival d'Avignon, publication du ministère de la Culture en collaboration avec *La Scène*, 2007, pp. 47-48.

raccords, rencontres avec les spectateurs et le quotidien d'une vie de bureau, réunions d'organisation, réunions de fonctionnement, réunions de conception et de suivi des projets, beaucoup de réunions pour élaborer, partager et se concerter sur tous les aspects du fonctionnement de la maison. Les CDN, aujourd'hui, sont donc engagés dans différentes interprétations de la troupe permanente. Les expériences sont nombreuses, toutes passionnantes là où elles font se rencontrer un parcours personnel d'artiste et les réalités d'un ancrage territorial.

Si je choisis de concentrer mon propos sur quelques-unes de ces expériences de « jeunes troupes » dans les CDN, notamment en développant l'aventure du JTRC qui est la plus ancienne, c'est pour les penser comme des « idéaux-type », destinés mieux faire surgir les lignes de force qui traversent actuellement l'ensemble du réseau des CDN.

S'IMMERGER DANS LA VIE D'UN THÉÂTRE

Il arrive que l'héritage de la direction précédente contienne un dispositif d'insertion professionnelle. C'est le cas au CDN de Toulouse où Galin Stoev reprend l'Atelier créé par Laurent Pelly pour le prolonger sous le nom d'*AtelierCité*, ou encore au Théâtre Olympia de Tours où Jacques Vincey s'empare du JTRC initié par Gilles Bouillon pour en faire l'espace d'accompagnement et de partage qu'on connaît aujourd'hui, autour du festival WET, programmé en dialogue avec les jeunes artistes. Artistes ? Non, pas seulement car, une des règles du jeu du JTRC, c'est de recruter pour 2 ans une équipe composée de comédiennes et comédiens, de régisseuses et régisseurs et d'un ou une attaché.e de production (depuis 2016). Un groupe composite pour appréhender ensemble les réalités d'un processus de création et d'un ancrage territorial de CDN. Un groupe renouvelé par moitié régulièrement, principe qui souligne la mobilité et la fluidité souhaitées. Théophile Dubus, ex-comédien au JTRC, le souligne :

« J'ai été embauché pendant un an. Avec 3 qui étaient déjà là. Puis la 2^{ème} année, trois nouveaux arrivent. Il faut s'adapter, prendre en compte les aînés et les plus jeunes. L'horizontalité à travailler au quotidien. Source de tensions, parfois, mais une communication saine. Ça met la légitimité en mouvement, toujours. »

Le metteur en scène-directeur, Jacques Vincey, insiste aussi sur cet aspect :

« Ce renouvellement permanent est important. Nous, artistes-directeurs, sommes renforcés dans notre présence d'artistes, pour rappeler que ces lieux ont été construits autour de la création. 8 jeunes pour une équipe permanente de 25, c'est beaucoup. »

Le JTRC représente un tiers des effectifs permanents du Théâtre Olympia. L'équipe du CDN s'est investie dans l'accompagnement et le dialogue avec les jeunes du JTRC, qui fourmillent de questions, demandes diverses, préoccupations à moyen terme. Leur présence et leur travail exigent une attention quotidienne. Mais le jeu vaut qu'on s'y laisse prendre. Car c'est ainsi que s'incarnent les enjeux contenus dans l'idée initiale : partage, mutualisation et transmission. Devenu un modèle reconnu par l'ensemble de la profession, le JTRC déploie des valeurs chères à l'histoire de la décentralisation... mais dans un temps resserré et avec un investissement important de l'équipe permanente. Blaise Pettebone, comédien, ex-JTRC, synthétise :

« Le JTRC, c'est une formule mathématique qui tient sur un équilibre fragile. Il faut avoir envie de travailler avec des jeunes artistes, avoir envie d'être dérangé, bousculé. Avoir envie de transmettre. De pédagogie. Pour que ce soit un véritable dispositif d'insertion pro et pas un palliatif à l'absence de « troupe ». Mais il faut un projet artistique fort. »

Avoir envie de confier des responsabilités pour aboutir à cette idée du « temps fort où l'émergence programme l'émergence », comme le dit Blaise Pettebone. Le souvenir de la création du WET en 2016 illumine son propos. La programmation du festival : un travail collaboratif avec Jacques Vincey et Vanasay Khamphommala, artiste associé, qui leur fait aborder tous les paramètres de la mission, depuis les questions techniques et les budgets jusqu'à la plaquette et au choix des photos. Former un consensus pour choisir les équipes, recueillir les avis collectifs et appeler toutes les équipes candidates pour avoir un échange — entre 100 et 200. Ce travail modifie la perception de certains, comme le dit Théophile Dubus :

« Ce que ça a changé ? D'avoir vu défiler plein de dossiers me permet de pouvoir recevoir un refus plus sereinement, aujourd'hui. »

Confiance, écoute, intérêt font donc partie des termes de l'engagement, avec cette visée toute simple : le dialogue entre générations. La question de la transmission de l'héritage des CDN est au cœur du sujet.

RETOUR EN ARRIÈRE

Jacques Vincey fait partie des directeurs nommés entre 2012 et 2014, déterminés à reprendre et à transmettre cet héritage. Soucieux de « partager l'outil » et d'une présence artistique sur chaque territoire, ils ajoutent à la figure unique de l'artiste-directeur ou directrice d'autres d'artistes au cœur des Centres dramatiques en proposant, en dialogue avec la DGCA, des artistes associés à leurs projets de direction, sous le nom « d'ensemble artistique » ou « collectif d'artistes » — notamment à Tours, Lille, Béthune, Saint-Étienne, Colmar, Caen, Dijon, Valence. C'est de responsabilité

professionnelle envers la génération suivante qu'il est question dans les échanges entre directeurs et directrices des années 2010 ; celle-ci fait partie du cahier des charges des Centres dramatiques, accolée aux termes de *renouvellement des générations*. La réflexion amène à penser un degré de responsabilité collective à l'échelle du réseau régional et national, et des stratégies d'accompagnement. « Si nous nous mettons à plusieurs, 2 ou 3 — au-delà ça va être compliqué —, nous pourrions accompagner et produire des jeunes artistes qui seront mieux armés, plus solides et peut-être plus visibles ». C'est ainsi qu'à Valence, par exemple, Richard Brunel accompagne avec la Comédie de Saint-Étienne, le Théâtre Olympia à Tours et la Comédie de Caen les débuts prometteurs de Caroline Guiela Nguyen avec la production d'*Elle brûle* (2013), présenté au Théâtre de la Colline, à Dijon puis à Béthune en tournée la saison suivante. Ces premières expériences d'association font évoluer la vie des équipes, générant le partage des savoir-faire et des espaces : il s'agit de penser « pluriel » et ce n'est pas toujours simple. Les plannings de répétition, la disponibilité des espaces, les tournées, la programmation, chacun de ces aspects du travail doit tenter de répondre à d'autres impératifs que ceux de la « maison ». Les directeurs et directrices sont conscients que leur mission excède largement la question d'attribuer une « part de copro » ou « un accueil » : il y a l'argent, certes, mais aussi le dialogue artistique qui se fait plus dense, tissé entre questions de production, échanges sur les créations nouvelles et projets d'éducation artistique à venir. Quant à l'argent, il se fait plus rare et tous constatent que les inégalités ressurgissent. Dans un tel contexte, l'esprit de partage et de mutualisation, quand c'est possible, doit faire œuvre. La dynamique et la réalité des artistes associés mise en œuvre, il devient possible d'envisager l'étape suivante : celle de l'accueil de plus jeunes artistes, moins avancés dans la structuration de leur démarche artistique, qui pourront vivre pendant une ou deux saisons une phase d'immersion déterminante, tout le monde l'espère, pour la construction de leur parcours à venir.

PLUS ET MIEUX ?

Aujourd'hui, c'est donc une réalité plus tissée et plus complexe qui apparaît dans les CDN, comprenant des artistes associés « classiquement » accompagnés — moyens de coproduction, résidences de création, liens privilégiés avec les publics —, porteurs d'un réseau de partenaires en production et diffusion, et ces « jeunes artistes » engagés pour découvrir les réalités d'une vie de comédien dans une institution. Jacques Vincey le dit :

« Professionnellement, c'est une question majeure : en quoi ces 2 ans leur permettent de travailler plus et mieux ? L'enjeu est qu'ils et elles soient vus sur des plateaux. Et c'est aussi le lieu d'épanouissement des désirs nés à l'école. Ils sont dans un lieu, avec du temps et de l'espace. »

Même son de cloche à Toulouse, au Théâtre de la Cité dirigé par Galin Stoev, qui souhaite profondément inscrire cette dimension intergénérationnelle dans l'Atelier Cité. Lui aussi a trouvé un dispositif à son arrivée, qu'il reformule pour mieux s'y impliquer, notamment dans le dialogue avec un jeune metteur en scène. Même son de cloche encore chez Nathalie Garraud, metteuse en scène-directrice du CDN de Montpellier qui amorce cette saison une première expérience d'accompagnement — j'y reviendrai.

Pendant un ou deux ans, ils vont multiplier les activités : tous jouent dans au moins une création avec le directeur ou la directrice, ou collaborer à sa mise en scène, vont jouer ou mettre en scène une ou plusieurs formes légères qui leur fera découvrir les joies du territoire et, le cas échéant, s'initier au travail dans les ateliers et options-théâtre. Ils peuvent rechigner un peu à cette dernière activité, au début. « *Une corvée nécessaire, à l'époque* », dit l'un d'eux. L'initiation à l'Éducation Artistique et Culturelle (EAC) est déjà un des aspects les plus mal perçus des élèves pendant les années d'école. Mais parfois, ils découvrent un espace de créativité insoupçonné dans la transmission... Au bout de 2 ans d'activité intense, ils peuvent se retourner sur ce qui a été accompli — à Tours, dans le désordre et sans aucune exhaustivité, *La Dispute*, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, *Vénus et Adonis*, *L'Île des esclaves*, *Monuments hystériques*, *Grammaire des Mammifères*... tous n'ont pas joué dans ces spectacles mais sont, d'une certaine manière, détenteurs d'un répertoire commun dessiné au fil des troupes et des saisons.

Beaucoup parlent des premiers pas possibles à dessiner dans ces CDN. La plupart des contrats passés entendent des intérêts partagés : ceux du CDN et de son directeur, et ceux des jeunes. Il ne s'agit pas seulement de jouer ses premiers spectacles mais de proposer et d'expérimenter : le projet artistique du CDN tient lieu de cadre pour accueillir des lectures, événements, soirées « one shot »... Dans un tel cadre, le « projet personnel », développé pendant les années d'école, peut ressurgir. Dans bon nombre de ces dispositifs, un espace est précieusement gardé pour que les jeunes fassent des tentatives. Metteur en scène, auteur, figure de proue d'un collectif, tout est possible pourvu qu'on ose confronter son désir à celui d'un autre créateur. Certains ouvrent en eux une porte nouvelle, un désir retenu qu'ils n'ont pas eu le temps d'expérimenter à l'école. Par exemple, un premier projet d'écriture qui naît de l'impulsion nourrie de 2 actrices. C'est là que l'accompagnement joue son rôle, qu'évoque Galin Stoev :

« C'est une situation à créer où il s'agit qu'ils et elles fassent leurs propres pas. Nous les mettons en contact avec d'autres créateurs, dans une approche sensible. Il y a des filiations à construire. Oui, ça crée de la filiation. »

À charge ensuite pour le directeur et son équipe de suivre ces premiers pas et de veiller à ce que ces premiers projets soient mis en relation avec d'autres producteurs potentiels. Le CDN seul ? C'est impossible aujourd'hui, on le sait. La mise en réseau des partenaires influe autant que la production financière proprement dite. D'où les journées consacrées aux projets mises en place au Théâtre de la Cité par Galin Stoev, qui ajoute :

« C'est beaucoup d'effort à fournir pour leurs projets et leur parcours. Pour le groupe actuel, quasiment tous sont dans des projets d'autres CDN ou dans des projets de compagnies co-produites. Certains font leurs propres projets, que le CDN suit. L'accompagnement, c'est tout de suite. Ne pas les laisser partir sans rien : il faut qu'ils bossent et « forcer la machine ». »

Pour créer à son tour des filiations, Jacques Vincey invite cette saison 2021-2022 les artistes associés — Camille Dagen, Emma Depoid et Eddy d'Aranjo — à participer au recrutement des jeunes artistes du JTRC, pour mieux favoriser les rencontres et leur confier la responsabilité mutuelle de collaborations à venir. Les artistes du JTRC vont travailler avec des artistes associés de la même génération, qui se posent la question de l'institution. Important pour Jacques Vincey que se produisent des rencontres artistiques entre les acteurs de cette génération :

« Mon ambition, ce serait que les gens qui passent là à 25 ans pourraient se dire assez vite qu'ils pourraient diriger et faire vivre ces structures... »

En résumé, nombreux sont les enjeux de travail nommés dans ces quelques lignes : l'emploi, jeu, mise en scène ou transmission, l'accompagnement des premiers pas, l'espace du laboratoire pour la recherche, les missions réunies autour d'un festival ... Il me semble intéressant de relever que par ce biais des « jeunes troupes », les CDN puissent retrouver une réalité laissée de côté : celle de l'espace pour la recherche. Essayer. Chercher. Aboutir à l'impasse. Recommencer. Chercher. Comme dans toute pratique artistique.

RECRECUTER LES PROFILS JUSTES POUR L'ENDROIT JUSTE ?

Confier des responsabilités à de jeunes artistes en les intégrant à la vie du théâtre est une idée séduisante...même si la mise en œuvre n'est pas toujours facile : dans la très grande majorité des situations, il faut du temps et quelques essais pour trouver l'équilibre et adopter la bonne formule — nombre d'artistes, durée du contrat, modalités administratives sont souvent repris et perfectionnés. Pour recruter les comédiens et comédiennes qui forment toutes ces « jeunes troupes », directrices et directeurs organisent des auditions. Là encore, il faut du temps pour que le projet fasse parler de lui et surtout, qu'il attire les profils justes. Alors, qu'est-ce qui est

recherché ? Les directeurs et directrices ont un cahier des charges, du travail de territoire à assurer — représentations, lectures, petites formes en milieu scolaire, activités EAC — et peu d'espace pour leurs créations. Le temps du tutorat artistique va se trouver dans le processus de création proprement dit. Ce qu'ils et elles proposent est une rareté : il s'agit de jouer, beaucoup, souvent, dans un contexte national où la moyenne actuelle des représentations d'une création est extrêmement basse. Il s'agit d'un CDN, c'est-à-dire un théâtre doté d'une équipe, d'espaces où travailler, de moyens pour travailler et ça aussi, c'est rare.

Les situations peuvent varier. Comme on le sait, « travailler dans un CDN » n'est pas une formule unique. Même si le programme se ressemble d'un CDN à l'autre, rien à voir entre jouer à Tours, Toulouse, Dijon et mettre en scène à Thionville, à Montluçon ou Vire. Dans ces territoires ruraux ou isolés, la tâche est rude et l'implantation peut-être plus délicate que dans une ville grande ou moyenne. A Montluçon, Carole Thibaut met en œuvre « La jeune troupe des Ilets » avec 3 comédiens depuis 2019. Deux ans pour chaque « promo », pour reprendre un terme habituellement employé pour les Écoles supérieures. Au départ, un partenariat administratif avec le GEIQ (Lyon) qui les emploie en direct puis, depuis 2021, le CDN met en œuvre lui-même un contrat de professionnalisation expérimental pour 2 ans, qui intègre la participation à *Un Siècle*, création de Carole Thibaut, projets et actions sur le territoire — après un premier essai de location de maison collective, le CDN opte pour une aide à l'installation, plus incitative. À Vire, Lucie Berelowitsch cherche un temps l'équipe adaptée pour vivre et travailler dans le bocage normand. Alors pour la constitution de la deuxième « troupe permanente », pour être sûre que « les attentes se rencontrent », l'équilibre s'affine entre projets du CDN et projets personnels. Le Préau recrute des profils plus expérimentés que ceux sortant des Écoles supérieures, prêts à venir s'installer un temps à Vire. Aujourd'hui, Lucie Berelowitsch propose davantage de souplesse :

« D'abord, un premier contrat intermittent qui tient lieu de période d'essai. Puis on part pour 24 mois. Un contrat moral qui doit pouvoir tenir compte d'autres envies, d'autres projets. Ailleurs. »

L'équilibre se trouve entre les créations, l'itinérance dans le bocage, les « 20 du mois », rendez-vous proposé par les comédiens permanents, qui ont aussi proposé une carte blanche *On m'a dit la fureur de nos frères*, projet participatif construit avec le TCA et les festival ADO.

Maintenant qu'ils ont un peu de recul, beaucoup s'accordent à dire qu'une expérience est bienvenue. Avoir déjà joué, travaillé en compagnie ou expérimenté un autre dispositif. En avoir déjà « bouffé ». Pourquoi ? Parce qu'il s'agit d'une expérience professionnelle plutôt que d'une prolongation naturelle de la formation. Comme le dit Théophile Dubus :

« Les dispositifs d'insertion sont sûrement efficaces mais pas pour tou.te.s. La réalité d'une jeune troupe n'est pas celle des autres élèves sortants. Ce sont des conditions presque irréelles. »

Souvent, c'est la composition d'un groupe qui va bien fonctionner ensemble qui prédomine, en rassemblant des formations et des parcours différents. Muriel Mayette-Holtz, directrice du TNN, qui a réuni à Nice 6 comédiens et comédiennes d'âges et d'horizons variés, dont des comédiens de la région, le confirme :

« La troupe, c'est réunir des gens très différents. Plus on est nombreux, mieux chacun.e peut prendre sa place. »

Cela dépend des ressources du territoire, s'il est doté d'enseignements en conservatoires, par exemple — c'est le cas en Région Centre, par exemple, davantage qu'à Toulouse ou à Vire. Le dialogue sera d'autant plus riche que les jeunes artistes sont déjà engagés dans un questionnement de méthode, « comment faire ça ? » ou de recherche au long cours. Autrement dit : il s'agit de savoir, même confusément, ce qu'on vient chercher. Dans cet océan de travail. De représentations en nombre. De rencontres avec des publics inconnus et divers. De lectures à fabriquer rapidement. D'échanges avec une équipe. L'ivresse d'un emploi du temps surchargé, comme à l'École ? Peut-être. À cette différence près, de taille, qu'il s'agit d'acquérir les savoir-faire d'un comportement professionnel dans un dispositif d'insertion.

RENOUVELER LES GÉNÉRATIONS

À Dijon, où Benoît Lambert a dirigé le TDB entre 2012 et 2021, c'est par cette question qu'il amorce la réflexion : comment renouveler les générations artistiques dans une région où il n'y a pas d'École supérieure ? Comment les jeunes comédiens diplômé.e.s peuvent venir travailler sur son territoire ? Créer une École n'a guère de sens puisqu'il y en a dans les régions voisines — l'ENSATT à Lyon et l'École de la Comédie de Saint-Étienne. Mais il est attentif aux débuts du JTRC, avant même la nomination de Jacques Vincey. Alors il établit des liens dans les Écoles supérieures où il vient enseigner, organise des auditions, pour des résultats « modestes ». Il cherche. En 2014, création et enseignement vont s'associer : travaillant à la création du *Tartuffe*, Benoît Lambert prépare sa distribution. Parrain de la promotion 25 à l'École de Saint-Étienne, il propose à 4 jeunes sortants de rejoindre l'équipe de création. Expérience concluante avec une première année de contrat adossé au *Tartuffe*, avec une centaine de représentations ; puis une deuxième année de reprise du spectacle et la création d'une forme légère diffusée dans les établissements scolaires : *La Devise*, de François Bégaudeau.

C'est l'expérience qui va faire modèle et schéma, tant en termes artistiques qu'organisationnels et économiques :

Année 1 : 1 création du directeur + 1 forme de territoire / Contrat de professionnalisation

Année 2 : tournées des 2 créations / CDDU

Dans la phase de tournée, le contrat CDDU permet l'ouverture des droits au régime d'intermittence.

Au TDB, il y a eu 3 éditions sur ce modèle, en collaboration avec les artistes associées, Maëlle Poésy et Céline Champinot, pour la mise en scène des formes légères et des comédiens sortant de l'estba (Bordeaux) et de l'ERACM (Cannes). Pour Benoît Lambert, la contrainte artistique existe :

« Ça m'a permis de prolonger le travail initié avec certains jeunes comédiens en enseignant dans les Écoles. Je me dis aussi que c'est contraignant, parfois, de créer avec ces jeunes gens. Pourquoi ? Parce que ça influe sur les choix de mon parcours artistique, essentiellement dans le rapport au répertoire. »

Plusieurs enjeux sont réunis dans ce dispositif, à moyen terme : à l'expérience professionnelle s'ajoute la transmission d'une implantation sur un territoire — la sienne, mais aussi celle de Maëlle Poésy, aujourd'hui directrice du CDN. Et l'exercice d'une sociabilité professionnelle pendant le festival *Théâtre en Mai*, avec de jeunes artistes qui accueillent et dialoguent avec les équipes invitées. S'il n'est pas question de coproduction « automatique » des premiers projets, Benoît Lambert constate avec plaisir que certains ex-comédiens permanents sont revenus jouer dans des projets accueillis par le festival. Ainsi, se créent « *des relations privilégiées sur les débuts de parcours.* »

Ces exemples permettent de proposer de **premiers éléments de synthèse** :

- ❖ Les dispositifs de « jeunes troupes » naissent plutôt dans les CDN sans École supérieure intégrée et dans des régions sans École — Montluçon, Vire, Tours, Toulouse, Dijon, Nice, Colmar...
- ❖ Ils favorisent le développement d'une politique artistique de répertoire, notamment classique, avec des distributions nombreuses qui soutiennent l'activité de tournée nationale.
- ❖ Ils consolident l'implantation du CDN sur son territoire, avec une activité plus importante en itinérance et dans les activités d'EAC.
- ❖ Le nombre de jeunes artistes employés — comédiens et autres métiers — est toujours à lire en fonction de l'envergure humaine et budgétaire du CDN.
- ❖ Ces dispositifs de « jeunes troupes » se situent à la frontière entre prolongation de la formation initiale et première réalité professionnelle. Une frontière fine, floue, qu'on retrouve dans les possibilités de contrat qui encadrent ces missions pour jeunes artistes.
- ❖ Il s'agit de contrats courts, dans tous les cas. Avec un effet positif : celui de concerner un nombre important de jeunes artistes. Et peut-être une limite : l'insertion est-elle plus solide et plus durable avec une expérience de « jeune troupe » ?
- ❖ Les budgets des « jeunes troupes » se composent, selon les cas, d'un accompagnement de l'État, de financements croisés et de fonds propres des CDN. Dans certaines initiatives des plus récentes, les financements sont en cours de construction et le risque existe que les budgets des « jeunes troupes » impactent le budget artistique des CDN. Peut-il s'agir d'harmoniser un schéma de financement ? D'ouvrir le dialogue avec les collectivités territoriales concernées ? La question des moyens reste ouverte : une volonté de l'État soutient ces initiatives, mais comment l'étendre à la construction de financements croisés ?⁵

L'installation de ces troupes dans la durée permettra de confirmer leurs effets sur la bonne santé artistique et humaine d'un CDN. Pour donner corps à ce mouvement de fond, citons d'autres dispositifs qui se mettent en place comme dans les Comédies de Reims et Colmar où Chloé Dabert, Émilie Capliez et Mathieu Cruciani s'associent dans

⁵ Cf. Annexe B : synthèse et détail des jeunes troupes.

la constitution singulière d'une « jeune troupe », avec un groupe de 6 artistes engagé dans un équilibre d'activité entre les 2 maisons, parfois en groupe entier pour des temps de résidence, parfois scindés pour travailler sur les créations. Comment 2 CDN travaillent-ils ensemble à un seul et même projet au service de jeunes artistes ? L'idée paraît d'autant plus intéressante à suivre que dans ses prolongations, elle envisage des partenariats avec le CNAC et l'ESNAM avec de jeunes circassiens et marionnettistes. Au CDN de Besançon Franche-Comté, Célie Pauthe expérimente une formation à destination de 2 étudiants metteurs en scène. Ailleurs, des préfigurations se construisent sous l'impulsion de Julia Vidit à Nancy ou de Séverine Chavrier, à Orléans. Ailleurs encore, la réflexion mûrit. L'engagement des CDN est remarquable, l'intérêt pour l'accompagnement structurant de la nouvelle génération, indubitable et les démarches, en recherche de l'équilibre le plus juste. Les « jeunes troupes », incarnent une articulation entre permanence artistique et professionnalisation. Dans un cadre immersif bref et intense, les « jeunes troupes » dispensent une dose de réel indispensable pour la formation d'un jeune artiste et des outils complémentaires de ce que proposent les 3 ans de formation d'une École supérieure. Complémentaires, comme le sont aussi les nombreuses autres initiatives élaborées par des professionnels attentifs à la vitalité artistique et sociale de la génération nouvelle.

B. Et à la sortie des « jeunes troupes », que se passe-t-il ?

Que se passe-t-il après cette phase d'immersion dans les réalités d'une vie théâtrale dans l'institution : qu'ont-ils appris ? Et non encore appris ? Comment poursuivre le dialogue entre jeunes artistes et CDN ? Et inventer la suite ? Au-delà des récits d'expérience, plusieurs termes-clés émergent des entretiens.

FIDÉLITÉS ET TRANSMISSION

Fidélité ? Bien sûr, il y a des liens de fidélité créés, ne serait-ce que par plusieurs mois de travail à plusieurs. Et les fidélités comptent dans un métier comme celui-là. Il faut estimer la valeur de liens qui perdurent dans les années qui suivent l'expérience de la « jeune troupe ». À Dijon comme à Tours ou à Toulouse, il est fait référence à des compagnonnages qui se créent et se tissent autour des « maisons de théâtre » que sont les CDN. Galin Stoev :

« Ça fonctionne différemment d'un cours où ils sont coupés du métier. À Toulouse, ils se sentent en confiance, ils peuvent poser des questions. Concrètement, c'est une maison qui continue de les accompagner, une maison de confiance, où les rapports de séduction ont déjà été dépassés, ça ouvre sur autre chose : davantage de complicité et de facilité. C'est un lieu-repère, pour beaucoup d'entre eux. »

À Toulouse, Galin Stoev de créer une approche plus transversale — comme dans d'autres capitales européennes, à l'image de P.A.R.T.S., formation à la danse contemporaine fondée par Ann Teresa de Kersmaecker à Bruxelles, cursus ouvert au théâtre, à la performance et à la musique.

Théophile Dubus, formé au Conservatoire d'Orléans avant l'ENSATT, puis passé par le JTRC, a créé sa compagnie qu'il a naturellement implantée en région Centre. Le dialogue se poursuit avec l'équipe du CDN avec du suivi, de l'écoute et de l'attention. Indispensables après une expérience forte qu'il a traversée juste à la sortie de l'École supérieure :

« Gros décalage avec ma promo, deux ans plus tard : pour moi, des années très intenses puis temps de pause et eux, déjà dans l'entrée dans l'intermittence beaucoup plus tôt. Tôt ou tard, la question arrive : celle de la vacance, apprendre à vivre dans un rythme « minoritaire ». »

Il continue d'intervenir dans les options-théâtre pour le Théâtre Olympia. Et c'est souvent après quelques années, à la faveur d'un projet de médiation hors des circuits traditionnels, d'une belle idée qui rencontre un groupe d'élèves, ou la connaissance

d'un enseignant particulièrement enthousiaste que vient le goût de la transmission, avec l'importance qu'elle peut recouvrir dans un parcours d'artiste. Car l'espace de transmission peut aussi alimenter la recherche de l'artiste qui y travaille. Les récits se recoupent et sont suffisamment nombreux pour qu'on n'y prête pas attention. Jacques Vincey le souligne :

« Dans ce domaine, il y a des voies nouvelles à inventer... cette génération est mûre pour ce changement-là. »

À La Comédie de Saint-Étienne qu'il dirige depuis 2021, Benoît Lambert abonde : il rêve d'un groupe d'acteurs-formateurs dont le travail irriguerait le territoire, en maintenant création et transmission dans un dialogue actif.

Dans le réel, on observe que c'est après quelque temps d'approche professionnelle des réalités qu'on peut choisir de consacrer une part de son activité à la transmission et à l'enseignement.

IMPLANTATIONS

Des compagnies se forment. S'engagent. S'implantent.

Pour Jacques Vincey, le territoire est stimulé par l'implantation de compagnies comme l'équipe de Vanasay Khamphommala ou celle autour de Théophile Dubus, qui réunit notamment des anciens camarades de l'ENSATT. La valeur des liens avec le CDN réside aussi à cet endroit. Il est clair qu'il n'y a pas de « coproduction obligatoire », mais une attention soutenue, un regard bienveillant et un vrai suivi du travail — toutes choses qui viennent entretenir la mémoire d'une relation plus quotidienne.

Beaucoup de directeurs de CDN tombent d'accord sur ce point : une programmation dans un CDN, ça se construit, car c'est une étape importante d'un parcours d'artiste en compagnie qui n'a pas de sens à arriver trop tôt. Il faut l'entendre et le lire. Et se pencher sur les questions de propos artistique. Des choix artistiques qu'on fait. Des choix de méthode. Ce qu'on veut dire et comment. Et de structuration de son outil. Sur ces derniers points, le dialogue avec une équipe de CDN peut se révéler très précieux. Certains CDN prolongent les liens, s'engageant dans l'accompagnement au développement des compagnies. Et comme ce sont des lieux de savoir-faire et d'expertise technique en matière de structuration à la production et à la construction d'un réseau, ils sont assez naturellement des interlocuteurs de premier plan.

Il faut le répéter, devenir porteur de projet ne s'improvise pas. Là-dessus, l'information fait toujours cruellement défaut pour les artistes. On ne vous prévient pas. Ni de tout ce qu'il faut accomplir que vous ne savez pas faire ni du temps que ça

représente : les budgets, les rendez-vous, les dossiers, les remplacements au plateau pour des dates de tournée. Le découvrir, le comprendre et l'accepter forment des temps différents. De ce point de vue, l'articulation du JTRC qui prévoit une chargée de production dans la « jeune troupe » vise juste. Car des liens tissés au CDN se prolongent naturellement pour accompagner une ou des compagnies désormais régionales, sur un territoire déjà un peu connu. Dans un contexte où fluidité et mobilité dominent, le CDN joue un rôle de lieu-repère. Une étape importante pour une équipe ou un réseau d'équipes en train de se constituer.

MOBILITÉ DES COLLECTIFS : UN FONCTIONNEMENT EN RHIZOME

L'expérience des « jeunes troupes » fonctionne dans la mobilité et la fluidité : plusieurs projets à mener en même temps, des activités différentes au cours d'une même journée. Les jeunes artistes prennent l'habitude d'un fonctionnement qui leur correspond : en rhizome, avec un réseau de complicités créant des pôles de vie artistique dans les maisons. Avec des allées et venues. Ils se déplacent facilement d'un projet à l'autre et d'un endroit à un autre. La mobilité est une de leurs forces.

Forts et fortes de leur jeune expérience, ils et elles ont envie.

Envie de compagnies, d'aventures théâtrales en compagnonnage avec une famille de la même génération et de liens qui perdurent avec la génération précédente, conseils, retours, regards.

Envie de se prendre en charge. D'inventer. D'innover.

À la sortie de l'Académie, par exemple, depuis 2009, le collectif Colette ou le collectif Royal Velours, à l'initiative de Hugues Duchêne, ont vu le jour après leur rencontre à la Comédie-Française. Blaise Pettebone, lui, s'interroge : le confinement de 2020 a été pour lui l'occasion de se poser pour réfléchir à l'évolution de son parcours. De comédien en solo et de comédien en collectif. D'interprète et de porteur de projet.

« Est-ce qu'il y a un choix à faire entre un parcours dans l'institution et un projet plus territorial ? »

Envie d'itinérance et de décentrer le propos.

De recréer un paysage artistique et culturel ailleurs que dans le réseau des scènes publiques labellisées.

Envie d'horizontalité. Parfois, ils ont envie de fuir un point de vue surplombant.

À les écouter, on peut conclure comme le fait Jacques Vincey :

« Ils ne veulent pas faire ce métier comme nous. »

De fait, il semble que la génération des 20-30 ans d'aujourd'hui ait développé ses propres engagements : des processus et des méthodes, des manières de faire, d'être et de travailler, oui, mais aussi des attentes pressantes, d'aides et de moyens, et un questionnement sur la structuration de l'institution. Des attentes qu'on retrouve dans des propos comme ceux d'Amandine Desbois, comédienne et autrice :

« J'ai décidé de monter des projets parce que je sais que si je ne le fais pas, je ne travaillerai pas. »

Ou de Blaise Pettebone :

« Est-ce qu'il faut monter une compagnie ? Oui, bien sûr. Aujourd'hui, une grande partie de notre activité, c'est de monter des projets. Créer avec des gens de sa génération. C'est comme ça qu'on fait. Tout le monde. Artiste auto-entrepreneur. Compagnie. S'implanter dans un territoire. Pourquoi on n'enseigne pas ça à l'école ? »

Leur engagement dans un désir de vie de théâtre semble ne s'embarrasser ni des obstacles ni des échecs. Un acte de transmission s'opère pourtant entre ces jeunes artistes et les CDN. Celui-ci peut advenir dans le cadre d'une expérience de « jeune troupe ». Puis se prolonger dans un autre cadre quand une compagnie ou des compagnie(s) s'implante(nt) dans la région du CDN. Se présentent alors d'autres enjeux pour le développement futur des équipes, enjeux partenariaux qui pourraient être travaillés avec des structures régionales et inter-régionales. Les CDN demeurent des lieux-repères, attentifs, convaincus que le collectif, c'est la vie des compagnies et la promesse d'un théâtre public vivant. Il peut arriver que cet acte de transmission s'opère dans ces circonstances plus inattendues, à l'image de certaines situations survenues au printemps 2021.

C. Permanence artistique et transmission sous l'influx de la crise sanitaire

Au printemps 2021, après plusieurs mois de fermeture des théâtres au public, une centaine d'entre eux se retrouvent occupés, partout en France. Dans ces occupations, de nombreux jeunes se rassemblent, se rencontrent et s'interrogent. Si certaines occupations ont été marquées par la dureté d'un rapport de forces politique — revendiquant « l'année blanche » et le retrait de la réforme d'assurance-chômage —, d'autres situations ont donné lieu et place à la naissance d'un dialogue, dans des Centres Dramatiques et dans un Théâtre National. Comme si ces occupations, par leur nombre de participants, leur atmosphère et leur durée avaient parfois joué un rôle de catalyseur pour faire surgir des idées nouvelles. Comme si, paradoxalement, quelque chose pouvait aussi s'inventer à la faveur d'une crise en matière de formation et d'insertion.

Je voudrais commencer par transcrire le récit que fait Pauline Bolcatto, comédienne, metteuse en scène et co-fondatrice du Nouveau Théâtre Populaire, collectif implanté à Fontaine-Guérin, dans le Maine-et-Loire, qui bénéficie d'une jolie visibilité depuis son exposition au dernier Festival d'Avignon. Pour eux, qui depuis le lycée travaillent sans relâche au fonctionnement interne du groupe, que Pauline définit comme « une troupe pensante », où la diversité des points de vue est revendiquée, 2021 a été l'année « transmission ».

Pendant le premier confinement, les représentations n'ont plus lieu. Très rapidement, dès mars, les occupations se déploient à partir de celle du Théâtre de l'Odéon. Au Quai, CDN d'Angers, les élèves et étudiants entrent dans le théâtre, le dialogue s'engage : ils demandent à faire du théâtre pour profiter des espaces, une « auto-formation ». Thomas Jolly et son équipe font appel à une équipe régionale, le NTP. Le projet existait d'un atelier au CNSAD-PSL. Alors le NTP embarque tout le monde pour 3 masterclass au Quai, mélangées avec des élèves du CNSAD-PSL. Cette expérience pousse la troupe du NTP à prolonger les collaborations avec les Conservatoires de la région, pour l'instant à Angers et au Mans. « Il faut qu'on transmette ce qu'on a découvert », dit Pauline, et le faire d'abord en région — même s'ils ont envie de travailler avec des jeunes du CNSAD-PSL rencontrés pendant l'occupation. Les questions se bousculent : comment continuer cette transmission amorcée ? Quelle politique adopter pour les ateliers ? Pour les participations aux spectacles du NTP ? Toujours à la recherche de sens, Pauline confie :

« L'avenir, c'est comment notre outil peut vivre avec et sans nous. »

Ajoutons que ce récit puise ses racines dans un contexte d'écoute et de confiance : entre le CDN et les occupants, entre le CDN et le collectif NTP. Des perspectives surgissent en matière d'accompagnement à la création mais surtout, ici, de

transmission aux plus jeunes. Le Quai joue son rôle, partageant les espaces, le matériel et les outils logistiques.

À Montpellier, Nathalie Garraud, co-directrice avec Olivier Saccomano du Théâtre des Treize Vents (CDN) depuis 2018, y a mis en œuvre une des seules « troupes permanentes » contemporaines : 4 comédiens permanents, compagnons de travail de longue date d'une aventure artistique, avec un processus de travail fondé sur l'improvisation et les allers-retours avec l'écriture. Nathalie Garraud définit l'existence de la troupe comme indispensable à son travail. Il s'agit d'identifier les besoins de cette troupe et de réfléchir à son renouvellement. Aujourd'hui, elle aimerait inventer un processus de transmission interne de ce processus de travail personnel, qui implique les permanents dans le passage de témoin.

« La transmission d'acteur à acteur est essentielle. Il faut transmettre un langage, un vocabulaire, des outils. »

Pour elle, ce renouvellement ne repose pas nécessairement sur le choix de comédiens formés en École supérieure. Ce qui importe, ce sont l'adhésion à la démarche et l'engagement à long terme. C'est sur le chemin de cette réflexion que Nathalie Garraud, pendant l'occupation du théâtre au printemps 2021⁶, est amenée à penser de nouveaux espaces dans son projet artistique.

« Dans une ville étudiante comme Montpellier, dotée de plusieurs équipements — CDN, festival, École supérieure, Conservatoire régional —, les jeunes équipes sont nombreuses. Nous, avec l'Université Paul-Valéry, on touche entre 400 et 500 étudiants. Dans le théâtre, il y avait des étudiants de partout, de l'ENSAD, du Conservatoire régional, de l'Université, du cours Florent. Une atmosphère assez bon enfant. Nous nous sommes engagés dans le dialogue avec eux, les découvrant assez naïfs concernant les missions du CDN. Ils ne savaient pas vraiment comment ça fonctionne, un CDN. Alors j'ai parlé, longtemps, beaucoup, j'ai tenu le discours : la programmation, c'est un parcours, des étapes, qui traduisent un travail au long cours, une œuvre, une démarche, une assise. Et sur la liberté de programmation. On a cette chance d'avoir des lieux de création, en France, d'être riches de cette histoire de la décentralisation. J'ai décidé d'ouvrir les répétitions pendant l'occupation. Parce que ça m'a semblé juste de jouer la découverte du théâtre public, de son histoire artistique et politique. »

⁶ L'occupation du CDN commence le 21 mars pour s'achever autour du 25 mai 2021.

S'appuyant sur un lien déjà fort avec l'Université Paul-Valéry⁷, elle propose de travailler sur une création avec les étudiants, au printemps 2021 : 4 semaines de stage avec 17 étudiant.e.s, avec toute l'équipe du CDN. Pour y participer, les non-étudiants ont été auditionnés. L'aventure aboutit à 2 représentations devant un public nombreux et le CDN va renouveler le projet cette année. L'équipe impulse aussi la mise en œuvre du « Studio libre », espace dédié de résidence aux équipes régionales, incarne le partage de l'outil : 16 équipes en cours de professionnalisation occupent le lieu 170 jours par an. Avec une commission qui choisit et des critères de professionnalisation clairs : équipes sortant de l'École supérieure montpelliéraine (l'ENSAD), émergentes, repérées, une distinction opérée entre « émergents » et « amateurs ». Et un dispositif transparent, avec planning en ligne. Certaines équipes peuvent être coproduites, dans un deuxième temps. Fort de ce dialogue et de ces initiatives — ou réponses ? — la fréquentation des jeunes est aujourd'hui forte au CDN. Un abonnement illimité à 130 euros permet de tout voir et revoir.

« Le CDN, c'est chez eux maintenant. Et nous, on a entendu quelque chose qui nous a été dit. Un manque d'attention. Maintenant, je me déplace plus, je fais des retours. Des liens se sont créés. »

Observons qu'une démarche de même nature a été proposée au Théâtre du Nord, CDN Lille Roubaix Tourcoing Hauts-de-France, par David Bobée qui au printemps 2021, vient de prendre sa direction. Il s'interroge :

« Comment fortifier les énergies des équipes locales ? Il faut accompagner cette émergence qui reste en région, en proposant des labos, des rencontres. Inciter à l'embauche par des actions concrètes. La travailler comme ça, l'insertion professionnelle. »

À Montpellier, courant 2021, Nathalie Garraud rebondit sur les échanges et les rencontres pour engager l'équipe artistique permanente dans une expérience d'accompagnement avec un jeune formé au Conservatoire — qui a terminé son cursus de cycle 3, sans s'engager dans une CPES préparant aux concours d'entrée des Écoles. Il observe et accompagne les répétitions, les tournées et le déroulement des actions de transmission EAC. Et participe aux ateliers de jeu « Le laboratoire des acteurs », dispensés par les artistes invités dans la saison. Après une saison entière, il pourrait intégrer la troupe ainsi qu'une autre jeune comédienne, à partir de la saison prochaine.

⁷ Lors du premier mandat de Nathalie Garraud et Olivier Saccomano, la collaboration avec Laurent Berger, enseignant et chercheur dans le Master « Création » de l'Université donne lieu à la signature d'une convention les artistes invités au CDN et les membres de l'équipe permanente dispensent 90 heures d'enseignement annuel dans le cursus « DAPCE Direction artistique de projet culturel européen », incluant notamment un module « connaissances des institutions ». Ce cursus concerne 30 étudiants environ sur les 2 ans du Master. D'autres liens sont construits avec les étudiants de licence.

COMMENT PROLONGER L'ACCOMPAGNEMENT DES ARTISTES ?

Si le grand élan de soutien de la profession de mars 2020 aux compagnies et artistes intermittents, rappelons-le, a prouvé ses effets par sa rapidité et sa force collective, il a été fortement relayé par les aides du plan de relance mis en œuvre par le gouvernement en 2020 et 2021. Dans certains lieux, l'essai a pu être transformé par une belle dynamique d'accompagnement.

À Caen, le scénario qui se joue conduit l'équipe du CDN à proposer des projets nouveaux, plus inclusifs, notamment en direction des compagnies et collectifs régionaux. Avant 2020, La Comédie de Caen avait projeté de co-construire une jeune troupe, "Le jeune théâtre en région Normandie " avec les CDN de Vire et Rouen, en s'inspirant du modèle JTRC. Les échanges n'avaient pu aboutir, en raison de trop grandes disparités des contextes territoriaux et de difficultés à dégager des priorités communes en matière de recrutement.

Au printemps 2021, c'est la parution d'un appel à recrutement de jeunes artistes sortant d'Écoles supérieures pour jouer dans la création de Marcial di Fonzo Bo, *Gloucester Time-Matériau Shakespeare – Richard III* qui suscite de nombreuses réactions de la part d'équipes régionales. La Comédie de Caen rebondit en ouvrant le dialogue et des échanges. En découlent plusieurs actions nouvelles en direction de ces équipes : accueil et accompagnement de répétitions, temps de recherche rémunérés, temps courts de formation. Ces actions viennent élargir et renforcer « Parcours en actes », le projet global de formation initié par le CDN qui porte un regard sur toutes les étapes de formation et d'accompagnement des artistes, depuis la formation initiale au Conservatoire de Caen jusqu'à l'insertion par la formation continue. Des partenariats avec l'Université de Caen, la Cité Théâtre et l'IMEC viennent encore étoffer les contenus possibles de ce programme. Dans le comité de pilotage, désormais il y a des artistes qui siègent, représentant le collectif d'artistes en région pour une collaboration concertée. Jacques Peigné fait part de son questionnement pour l'avenir :

« La crise du COVID a suscité la réflexion sur la formation, l'insertion et l'accompagnement. Et notamment l'accompagnement des équipes régionales. On a pu financer des actions nouvelles pour l'instant avec les aides à la relance... mais ensuite ? Il y a eu des effets sur les équipes et les artistes régionaux, oui. Financer des temps de résidence, c'est un geste fort. Accompagner la recherche de projets en cours comme celui de Théo Askolovitch sous le regard de Ludmila Dabo, aussi. Tout ça, c'est de l'emploi réel et des contrats de travail. Il s'agit d'accompagner des équipes indépendantes en regardant où sont leurs besoins et en même temps, de chercher comment le CDN peut générer de l'emploi artistique direct. Pas simple. »

On le voit, le travail d'accompagnement des équipes est étroitement lié à celui de l'emploi. Qui embauche ? Qui déclare ? Comment financer des périodes de travail devenues nécessaires pour protéger l'activité face à la crise sanitaire ? Comment poursuivre le travail d'élaboration au long cours qui fait partie intégrante de l'accompagnement ?

« COMMENT ENTENDRE CE QU'ILS ONT À DIRE ? »

Au Théâtre national de la Colline, Wajdi Mouawad poursuit son engagement volontariste en faveur de la jeunesse depuis 2016. Pédagogue, il a enseigné au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD-PSL) et embauché certains de ses élèves. Depuis 2018, la Colline met en œuvre une « Bourse de résidence d'artistes » pour des duos composés d'auteurs et de comédiens qui intègrent pour 6 mois la vie du théâtre en développant un projet d'étude. Là encore, c'est cette composante indispensable du travail artistique — recherche — qui est financée par les fonds de la fondation Jacques-Toja, dont la Colline a repris les missions. Quand l'occupation du printemps 2021 commence, Wajdi Mouawad accueille tout de suite les quelques centaines d'occupants. La tonalité diffère de l'occupation politique de l'Odéon : ici, ce sont des jeunes qui se rassemblent pour questionner, parler et désirer faire théâtre. Il faudra quelques semaines avant qu'il ne puisse entendre une demande claire de la trentaine d'étudiants qui se sont installés à demeure. « Comment entendre ce qu'ils ont à dire ? » est la question que se pose l'équipe autour de l'artiste-directeur, convaincue que les occupants ont très bien perçu le désir de lien à la jeunesse exprimé par le projet. Amandine Desbois fait partie des occupants :

« Ça a duré deux mois. Avec un très grand désir et des moments de très grande retenue. Nous avons d'abord été confrontés au mépris puis pris au sérieux. Ensuite, l'occupation, ça a été un mix de rencontres entre les différentes écoles sup et les conservatoires. Des espaces dont on manque. Le désir de quoi ? De repenser le théâtre hors économie. »

Qui sont-ils ? Un mélange d'étudiants, en Écoles supérieures ou en Conservatoires, ou encore issus de cours privés. Que disent-ils ? Que les discriminations en tous genres s'imposent, partout. Que leurs statuts sont inégaux sans qu'ils comprennent pourquoi. Qu'il n'y a pas d'emploi pour tous. Les nouvelles directives gouvernementales, à la réouverture des salles de théâtre en mai 2021, restreignent le nombre de personnes présentes.

Le mouvement d'occupation se durcit : blocage de l'entrée des spectateurs, portes du théâtre fracturées et une banderole « La Colline abandonne la jeunesse » font état du malentendu. Wajdi Mouawad veut maintenir le dialogue. L'équipe du théâtre formule une première réponse avec un projet-pilote mené par l'autrice et metteuse en scène Alexandra Badea, *Droit de visite*. Modalités de recrutement : les intéressés

déposent une vidéo de 3 minutes sous anonymat. Pas de CV. Le théâtre reçoit 800 vidéos. Opère un premier choix pour un stage au plateau. Puis rassemble 10 interprètes, 5 garçons et 5 filles, pour la création d'une forme légère.

En juin 2021, à la Colline, Amandine Desbois, Saïd Héniau et d'autres se regroupent pour fonder le collectif « Les Évadé.e.s ». Ils lancent une tribune adressée à toute l'institution, scènes labellisées et ministère. Ils rencontrent plusieurs directeurs et directrices de théâtres franciliens puis sont invités au Granit de Belfort pour quelques jours. L'expérience est décisive, avec des répétitions suivies, des rencontres avec l'équipe du théâtre et du temps ménagé pour faire avancer leur réflexion.

« On a été formés en conservatoire mais pas accompagnés du tout dans la connaissance du fonctionnement des théâtres. Ni quand on a échoué aux concours d'entrée des Écoles supérieures. Est-ce le rôle des Cons' ? De la vie culturelle étudiante ? D'un organisme qui n'existe pas encore ? »

Des idées se forment et des propositions qu'ils souhaiteraient soumettre, inspirés par l'expérience de Belfort : plusieurs jours dans un théâtre, des stages, des tarifs à leur mesure... Ils aimeraient que compte soit tenu de leur regard et de leurs attentes. Et sont inquiets pour le devenir du spectacle vivant. Ils s'interrogent et veulent mieux comprendre.

À la Colline, l'expérience se poursuit cette saison 21-22 avec la création d'une « jeune troupe ». Les prérequis sont clairs, pour une démarche égalitaire et ouverte : moins de 30 ans, sans critères de formation, se destinant au métier d'interprète. 1872 vidéos ont été envoyées au théâtre, toujours de façon anonyme, interprétant des extraits de textes de Laurent Mauvignier et Anaïs Allais, et en répondant à la question « Croire en quoi ? » — autant dire que la force d'un propos a de l'importance à côté de qualités d'interprète. Lucie Digout, jeune comédienne qui coordonne le projet, détaille :

« J'ai choisi cette question parce qu'après la fermeture des théâtres, je me suis demandée à quoi me raccrocher. J'ai personnellement été très affectée par le premier confinement et j'ai été confrontée à une sorte de crise de la foi. Mon temple était le théâtre. Me dire que je ne pouvais plus y aller, que je n'avais plus rien à y faire et être confrontée à la question de ce qui pouvait être essentiel/non-essentiel a été très dur. Quand il m'a été donné la possibilité de poser cette question à des gens de ma génération et de pouvoir avoir des centaines de réponses, je me suis dit, égoïstement, que cela allait m'aider. Je me suis aussi dit que cela pouvait leur faire du bien d'y répondre et que leur réponse ait un poids. L'objectif était que même s'ils n'étaient pas pris pour le stage, ils puissent apprendre de cette expérience et que le processus dans son ensemble puisse,

autant que possible, être un cadeau quelle que soit l'étape où l'on s'arrête. C'était aussi une manière d'avoir vraiment accès à leur désir de théâtre⁸. »

18 d'entre eux seront réunis pour un stage de 3 jours, puis 6 seront choisis pour un contrat d'un an entre février 2022 et février 2023. Pour composer un ensemble de comédiennes et comédiens. Au menu : association aux créations, accompagnement de projets personnels, médiation et transmission accompagnées sous forme de tutorat, le projet s'est construit notamment à partir des constats de l'occupation. Et à partir du fait que ces jeunes ne savent pas comment fonctionne un théâtre — parce qu'on ne leur a jamais appris, précise Wajdi Mouawad :

« L'idée est de faire émerger des choses d'eux naturellement, en plus de ce que nous allons leur proposer. J'ai foi en cette émulation, en ce contexte dans lequel nous allons leur donner la possibilité de créer, d'expérimenter⁹. »

Une journée d'ateliers ouverte est prévue en juillet 2022, ouvrant sur plusieurs thèmes, à partir de cette question initiale : « qu'est-ce ce qu'on apprend d'eux ? » Et ensuite ?

Comme à la Comédie de Caen, la Colline avance jour après jour. Le budget prévu est situé autour de 284 000 euros. Arnaud Antolinos :

« Il y a une subvention fléchée, dans le cadre de l'insertion professionnelle, financée par le fonds de relance. Ensuite, à voir s'il faut pérenniser et comment. Mais pour continuer, il faut des mécènes. »

Ces récits d'occupation viennent questionner l'existence et les missions d'un CDN ou d'un Théâtre National. Dans ces expériences, on constate que la réflexion des directeurs et des équipes était amorcée bien avant les mouvements d'occupation. Ont-ils joué un rôle de révélateur ? De déclencheur ? Des réponses sont formulées, en termes de permanence artistique, même provisoire et de courte durée. Notons aussi que ces mouvements ont fait émerger — et c'est le terme juste, étymologiquement, au sens « d'apparition soudaine d'une idée, d'un fait social, économique ou politique » — plusieurs regroupements de jeunes artistes et équipes. La mobilisation les a rassemblés, puis fédérés, les a fait se rencontrer et leur a donné la possibilité d'énoncer des attentes communes. Se dénommant eux-mêmes « immergés » pour qualifier l'invisibilité qui domine leur travail, ils ont identifié de fortes inégalités selon les parcours de formation qu'ils ont suivi et travaillent à des propositions concrètes qui ont pu être partagées dans le cadre d'échanges avec différents professionnels — qui leur aura fait constater que le champ théâtral est beaucoup plus vaste que le réseau restreint des Scènes publiques labellisées et que les possibilités d'inventer son parcours sont nombreuses dans ce paysage multiple.

⁸ « Jeune troupe de la Colline : ouvrir tout le théâtre à la présence des jeunes », entretien avec Wajdi Mouawad et Lucie Digout, Entretien n°238618 publié le 19/01/2022, Newstankculture, Paris.

⁹ *Ibid.*

D. Nouveaux enjeux de la formation professionnelle

Différents dispositifs législatifs encadrent les évolutions de l'emploi pour développer la formation professionnelle par l'alternance. Expérimenter celle-ci via l'apprentissage est un axe fort de professionnalisation dans le champ de la formation initiale, mais ne doit pas dispenser de travailler l'enjeu d'insertion professionnelle dans celui de la formation professionnelle continue tout au long de la vie.

LA FORMATION PAR L'ALTERNANCE

Celle-ci est déjà très développée via l'apprentissage, dans différentes Scènes publiques, pour les métiers administratifs, notamment ceux de la production et de la médiation. Élisabeth Castello, Margaux Albarel, Anna Brugnacchi et Zoé Deschamps, membres du jeune collectif En Rappel, en listent les avantages :

« Avec l'apprentissage, la rémunération est supérieure à celle d'un stage. Le lien concret se fait facilement avec des CDD ou CDDU. Donc, peu de situations de chômage à la sortie de l'alternance. Mais plutôt une succession de contrats courts avant de pouvoir envisager un CDI. Le CDI ? Il reste une visée pour la sécurité de la vie sociale : louer un appart, par exemple. Pour se projeter et construire. »

Avant de fonder le collectif tout en travaillant dans une Scène nationale ou un festival de musique francilien, toutes ont un parcours universitaire, un master « métiers de la production » ou « politiques culturelles publiques ».

Des hypothèses pour une professionnalisation plus rapide par l'alternance concernant les jeunes comédiens émergent actuellement ¹⁰. Il est important de souligner l'usage récent du contrat de professionnalisation dans l'organisation administrative du métier de comédien — et de préciser que son objectif est bien l'insertion. Il relève de la formation professionnelle continue, différemment du contrat d'apprentissage qui, lui, appartient à la formation initiale. Les deux permettent la mise en place d'une formation en entreprise par l'alternance. Le réseau des CDN entre dans une phase d'expérimentation, dont il sera pertinent d'observer les effets sur l'insertion professionnelle des jeunes artistes concernés. Il s'agit que le réseau veille à maintenir une attitude protectrice sur le plan social vis-à-vis des jeunes artistes qu'il engage et accompagne dans les débuts de leur vie professionnelle, et réunisse les conditions pour garantir à terme des conditions de rémunération conformes à la convention collective. Peut-être développer des modalités de l'alternance en partenariat avec des compagnies associées aux CDN, déjà structurées, en les associant au cursus pédagogique de la formation ? Peut-être est-il pertinent d'envisager un schéma

¹⁰ Cf. 2, A, « Dans les Écoles supérieures »

progressif de rémunération, à construire sur 3 ans minimum, qui puisse faire se succéder un contrat d'apprentissage, un contrat de professionnalisation puis un CDD d'usage ou un CDI ?

Cette phase d'expérimentation devrait permettre d'observer l'évolution du statut des artistes concernés à au moins 3 ans après la fin de leur contrat par l'alternance. Rappelons la précarité de la situation de nombreux jeunes artistes, souvent dépendante de périodes d'activité courtes et plurielles. La nécessité de structurer cette situation dans la durée est impérieuse, en veillant au lien qui s'opère entre les contrats et l'évolution des statuts. Car, par exemple, l'attente de l'ouverture de droits au régime d'assurance-chômage, dans une période où l'on additionne progressivement ses heures de travail, peut durer plusieurs mois, même quand on est issu d'une École supérieure ! Dans ce cas, si on a plus de 25 ans, il est possible de bénéficier du RSA. Mais si on a moins de 25 ans... c'est le flou.

RAVIVER LES ESPACES DE FORMATION TOUT AU LONG DE LA VIE

Les espaces de formation professionnelle continue dans les CDN ont été impactés par les effets de la réforme de 2018. En effet, avec la loi « Avenir professionnel », des changements profonds se sont opérés dans la réalité de la formation professionnelle continue telle que de nombreux acteurs du secteur l'ont connue. Dans la pratique, si l'AFDAS reste encore active sur quelques actions de ce type, leurs modalités et leurs financements ont évolué. Le mode opératoire a changé. Nathalie Rizzardo, co-directrice des Chantiers Nomades, analyse la situation :

« Ça participe à l'appauvrissement de l'offre ou du moins, au repérage de l'offre. Et l'appauvrissement de l'offre entraîne l'appauvrissement de la demande... ce qu'on perd, c'est le renouvellement du désir, du plaisir, des nouvelles formes. Or, c'est essentiel que les artistes puissent conforter leurs fondamentaux, expérimenter, questionner, surtout dans un contexte où les temps de création se réduisent nettement. »

Facteur de changement important : la gestion prévisionnelle des compétences des salariés est désormais confiée à des opérateurs de compétences (OPCO). Pour proposer et dispenser une formation, l'entreprise devient opérateur de compétences via l'obtention d'une certification Qualiopi — une démarche administrative conséquente, surtout pour des équipes aux effectifs restreints.

Les conséquences de cette réforme ont été très rapides pour les moyens et petits CDN abritant une École supérieure : ceux-ci, « sortant du champ » en tant que très petites entreprises, n'ayant plus accès à la mutualisation des financements, ont vu les montants des lignes budgétaires pour la taxe d'apprentissage subir des baisses

importantes. Que conclure à l'énoncé de ces changements ? Que la formation professionnelle réorganisée a laissé de côté le champ du spectacle vivant, constitué de petites voire très petites entreprises ? Que celui-ci s'en trouve affaibli ? Oui, mais pas seulement. Tout se passe comme si la formation professionnelle continue, celle qui accompagne les mouvements de tout parcours d'artiste, était considérée comme une sorte de « parente pauvre ». Mais peut-on dissocier l'articulation en pensant « formation d'un côté, insertion de l'autre » ? Tout comme imaginer que l'insertion professionnelle ne concerne que les jeunes ?

Aujourd'hui, plusieurs CDN proposent des actions de formation professionnelle, souvent sous la forme suivante : un artiste invité à mener un laboratoire, les comédiennes et comédiens professionnels désireux d'y participer candidatent et la formation est gratuite. Notons que les frais de séjour sont à la charge des participants retenus, ce qui peut constituer un frein pour des budgets serrés. Il s'agit de formules réinterprétées des Ateliers de Formation et de Recherche (AFR), dans lesquelles les CDN engagent des moyens — c'est une de leurs responsabilités. Soulignons tout de même l'importance de ces espaces de formation : en tant que lieu de rencontres par le travail artistique entre metteurs en scène et comédiens, entre comédiens eux-mêmes, ils deviennent un facteur important dans l'évolution d'un parcours professionnel. Les périodes de creux d'activité existent : la plupart du temps, elles font justement partie intégrante d'un parcours d'artiste. Mais elles gagnent à être pensées comme des périodes où il s'agit d'opérer de nouvelles rencontres et de s'insérer dans d'autres familles ou réseaux.

Pour éclairer ce propos, regardons les chiffres de l'enquête commandée par le Jeune Théâtre National (JTN) en 2015¹¹. Celle-ci s'appuie sur des chiffres de promotions d'élèves sortant du CNSAD-PSL et de l'École du TNS entre 2001 et 2005. L'activité de ce très petit échantillon (121 élèves, y compris des techniciens de création), si elle ne permet pas de tirer des conclusions significatives, peut cependant indiquer certaines tendances sur l'activité jusqu'à 6 ans après la sortie de ces Écoles nationales supérieures.

- Entre **87% et 98%** ont une activité pendant **les 3 ans « JTN »** qui suivent leur sortie et l'année suivante **N + 4**.
- **83%** ont une activité chaque année après leur sortie du JTN.
- À partir de **N + 5**, on observe quelques **situations isolées d'absence d'activité** ou de changement de voie : 1 comédien n'a plus d'activité en année 5, entre 2 et 4 n'ont plus d'activité en année 7

¹¹ Enquête sur le devenir des artistes issu.e.s du CNSAD-PSL et de l'École du TNS après la fin de leur période JTN, enquête réalisée par AUDIENS, novembre 2015.

- À partir de **N + 8**, le taux d'absence d'activité augmente à **11,5 %**.
- Entre **N + 9 et N + 12**, le taux d'absence d'activité augmente pour passer de **38% à 65%**.

Autrement dit : 9 ans après la sortie d'une École nationale supérieure, le taux d'activité baisse de manière importante. Traduit-il un éloignement ou un arrêt du « métier » ? La poursuite d'activité dans un autre secteur ?

Dans tous les cas, ces chiffres, même indicatifs, appellent à la vigilance. Disposer d'outils solides de suivi des parcours professionnels permettra de formuler des propositions d'actions adaptées aux différentes générations. Il ne s'agit pas seulement des jeunes artistes, dont la situation fragile apparaît clairement aux yeux de tous, mais de la construction d'un parcours de comédien.ne tout au long de la vie. Il est intéressant de rapprocher les constats établis sur la période des « premiers projets »¹², délicate pour les jeunes artistes, de cette dynamique nouvelle à créer. Car il arrive que la réalité raconte autre chose qu'un parcours d'insertion rapide et linéaire. Il arrive, par exemple, que plusieurs années après la sortie d'une École supérieure, après les années encadrées par les dispositifs d'insertion, un comédien, une comédienne, se mette à écrire... mais qu'il ou elle ne soit plus émergent.e. Dans quel espace situer un désir de formation précis, à ce moment-là ? Dans un possible projet de formation continue spécifique, court ou long, qui pense les étapes d'un parcours professionnel.

Aujourd'hui, il s'agit de reconstruire un projet général de « formation continue et d'insertion tout au long de la vie » en élargissant le sujet à tous les CDN. L'existence des « jeunes troupes » peut constituer un point de départ juste : développer la forme du compagnonnage, comme le font certains CDN avec les jeunes troupes, permet peut-être d'impulser une dynamique partenariale, notamment avec l'AFDAS. En interrogeant la dimension intergénérationnelle, intégrant l'idée du tutorat entre artistes ? En réfléchissant, comme le suggère Nathalie Rizzardo, à partir de ce qui se passe sur les plateaux de théâtre : par exemple, sur l'acteur et les nouvelles technologies, l'acteur et les ressources numériques, sur les écritures de plateau ? En s'ouvrant à des perspectives transdisciplinaires ? Aux questions d'enseignement ? En convoquant l'enjeu d'innovation sociale pour imaginer des projets plus transversaux ? Autant de pistes pour que les CDN puissent imaginer de nouvelles approches renouvelées de la formation professionnelle tout au long de la vie. Engagés dans les enjeux de l'insertion professionnelle, les CDN le sont aussi par le biais des « jeunes troupes ». Associer formation initiale et formation continue permet aux CDN de penser et proposer une politique de formation vis-à-vis des différentes générations d'artistes. Car au contraire d'une première approche tendant à dissocier les deux, le réel des expériences semble indiquer que se former, c'est continuer de s'insérer.

¹² Cf. 2, B, « À la sortie de l'École, que se passe-t-il ? »

2. Accompagner dans l'insertion

Les Écoles supérieures sont des lieux de rencontre privilégiés : entre les jeunes et les artistes, comédiens, metteurs en scène en activité susceptibles de les engager dans leurs futurs projets. Mais aussi entre les jeunes eux-mêmes, qui forment souvent des collectifs et compagnies à la fin de leurs études. Si l'enjeu de l'insertion professionnelle est situé au cœur même de la formation supérieure, il importe de penser la temporalité nécessaire à la formation d'un futur parcours personnel : comment rencontrent-ils les professionnels, hors les intervenants à l'École ? Travaillent-ils d'emblée ? Mûrissent-ils des projets personnels ? Complètent-ils leur formation avec un cursus de mise en scène, notamment ? Où et comment se fabriquent leurs premiers projets ?

A. Dans les Écoles nationales et supérieures

« J'ai toujours vu, dans les classes au Conservatoire ou dans les promotions des Écoles, des gens qui avaient quelque chose pour pénétrer dans l'imaginaire des spectateurs, et qui est purement animal et physique. Et qui doit se compléter d'un savoir, d'une culture, d'une révolte, d'une politique, d'une révolution. Tout ça à des degrés divers. [...] Comme disait Diderot : "il faut étendre son esprit". Et un acteur, c'est aussi fait pour étendre l'esprit des spectateurs. Et pour étendre l'esprit des spectateurs, il faut soi-même avoir étendu son esprit. »

Jean-Pierre Vincent ¹³

Il existe en France 12 Écoles supérieures, dont 2 nationales : le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD-PSL) et l'École du Théâtre national de Strasbourg (TNS). 5 d'entre elles sont intégrées ou adossées à des CDN. ¹⁴

Leurs statuts diffèrent, entre Établissements Publics (EPA ou EPT), associations ou Opérateur de Compétences (OPCO).

Le nombre d'étudiants comédiennes et comédiens sortants est variable selon les années, plusieurs Écoles supérieures nationales ayant adopté l'organisation du concours d'entrée tous les 2 ou 3 ans. Ceci explique les données chiffrées suivantes :

2018 : 118 étudiants diplômés

2019 : 125 étudiants diplômés

2020 : 132 étudiants diplômés¹⁵

¹³ Entretien avec Fabien-Aïssa Busetta, conception Kathrin-Julie Zenker, Les cahiers de la Réplique, décembre 2018.

¹⁴ L'ESAD (Paris), l'ESCA (Asnières), l'ENSATT (Lyon), l'ERACM (Cannes), l'ENSAD (Montpellier).

L'École de la Comédie de Saint-Étienne, l'École du TNB (Rennes), l'estba (Bordeaux), l'École du Nord (Lille) et l'Académie de l'Union (Limoges) sont adossées à un CDN.

¹⁵ Cf. [Tableau détaillé en annexe C](#)

A ces chiffres, il convient d'ajouter pour chaque année les auteurs et autrices formés à l'ENSATT et à l'École du Nord, soit entre 9 et 11 par promotion. Mentionnons également les comédiennes et comédiens formés en Suisse (La Manufacture —

Pour donner un aperçu du nombre d'étudiants diplômés chaque année, voici quelques précisions : des liens artistiques s'opérant via certaines productions interdisciplinaires, il convient de mentionner ici, dans le champ des formations artistiques supérieures du spectacle vivant, l'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, intégrée dans l'Institut International de Charleville-Mézières et l'École Nationale Supérieure des Arts du Cirque adossée au Centre National des Arts du Cirque à Châlons-sur-Marne ¹⁶.

Depuis 2008, le ministère de la Culture a habilité ces Écoles supérieures à délivrer le Diplôme National Supérieur Professionnel de Comédien (DNSPC), diplôme national de niveau bac + 3, établi sur des référentiels « métier ».

Cette habilitation s'est accompagnée d'une nouvelle structuration en unités d'enseignement destinées à l'acquisition de connaissances artistiques et techniques, permettent d'obtenir des crédits ECTS européens, indispensables pour obtenir ce diplôme.¹⁷ D'autre part, en 2009, l'accord-cadre ADEC a précédé la mise en œuvre d'orientations en matière de formation professionnelle qui se sont traduites par des incitations à travailler les enjeux de l'insertion, d'abord auprès du réseau des Écoles supérieures puis plus récemment, auprès des CDN et des Scènes nationales ¹⁸. Dans ce contexte d'évolutions décisives, le cadre pédagogique des Écoles s'est enrichi et intensifié : les projets pédagogiques ont été redéfinis, en partenariat avec des Universités qui dispensent des enseignements conjoints et confèrent le statut d'étudiant aux jeunes artistes en formation. L'insertion professionnelle, aujourd'hui, se travaille donc dès l'École, comme l'exprime Ronan Martin, directeur des études de l'École du TNB :

« On ne plus séparer la question de l'insertion du projet pédagogique. Les conditions de professionnalisation démarrent dans la réalité pédagogique. »

Ces 3 ans de formation sont marqués par un enseignement artistique aussi exigeant que passionnant. Ce sont les enjeux de ces années-clé dans un parcours d'artiste qui vont être observés ; le sujet du passage des concours d'entrée dans ces Écoles supérieures sera abordé en dernière partie de cette enquête ¹⁹.

Haute École des Arts de la Scène, Lausanne) ou en Belgique (INSAS à Bruxelles, Conservatoire Royal de Liège, ARTS à Mons), tous employables dans des productions françaises, soit entre 30 et 40 jeunes artistes par an.

¹⁶ Entre 12 et 14 étudiants sont diplômés chaque année de l'ESNAM (Charleville-Mézières) et 15 de l'École Nationale Supérieure des Arts du Cirque.

¹⁷ Ces crédits sont issus du processus de Bologne, initié en 1998, qui a conduit en 2010 à la création d'un espace d'enseignement supérieur européen.

¹⁸ Cf. Annexe A : « Éléments de contexte ».

¹⁹ Cf. 3, C, « Passer les concours d'entrée des Écoles supérieures »

L'INSERTION AU CENTRE DE CHAQUE PROJET PÉDAGOGIQUE

De la part des jeunes artistes, les propos sont enthousiastes sur ces années de formation. L'entrée dans une École supérieure apporte une reconnaissance inestimable, de la confiance en soi et un espace pour travailler librement. Il convient d'insister sur ce dernier terme, « travailler librement », c'est-à-dire hors des contraintes de production. L'enjeu pédagogique est clair : 3 ans consacrés à engranger de l'expérience pour la suite, à faire des tentatives, des essais de forme, de partenaire ou de rôles, à découvrir ses propres limites et à les dépasser. C'est un laboratoire ou, suivant une métaphore sportive : l'École, c'est le lieu de l'entraînement. Et c'est dans ce cadre pédagogique que les étudiants peuvent être amenés à rencontrer le public, de manière ponctuelle.

Une progression distingue les contenus des 3 ans d'enseignement, architecturant des enseignements de base (travail de la voix, du corps, danse, interprétation, dramaturgie, histoire du théâtre, initiation à l'EAC) et des périodes d'ateliers collectifs sous la direction de comédiens, auteurs et metteurs en scène. Tous leurs enseignants sont des pédagogues et professionnels reconnus, souvent en activité.

Ainsi, le processus de conception, fabrication, répétition et représentation d'un spectacle est découvert et expérimenté dès l'École. Selon les endroits, il s'éprouve avec des étudiants d'autres disciplines, écriture, mise en scène, scénographie, lumière, son, costumes et métiers de la production... autant dire des équipes complètes possibles pour le futur proche.

Aujourd'hui, loin de se contenter de constituer des « réservoirs » de jeunes comédiens et de formes convenues, ces Écoles sont ouvertes à la circulation des pensées de l'acte théâtral : on y entre plein d'appétence et de désir, on y expérimente les théâtres possibles à faire — et d'abord ceux qui se pratiquent aujourd'hui —, on y explore les possibilités de l'interprète et parfois, on s'y découvre acteur-créateur. La génération actuelle des 20-25 ans apparaît nourrie de désirs multiples et transversaux, souhaitant explorer différents postes et s'ouvrir aux enjeux esthétiques transdisciplinaires. David Bobée, nommé récemment à la direction du Théâtre du Nord et de l'École du Nord, le souligne :

« Il faut tenir compte d'un désir d'interaction entre jeu, écriture et mise en scène. Et penser un projet pédagogique pour chacun. L'insertion commence dès l'entrée dans l'École. »

Comme les autres Écoles supérieures, l'École du Nord porte un projet pédagogique clair et solide. C'est à titre d'exemple-type que le projet de l'École du Nord est détaillé ici :

- ❖ **En 1^{ère} année** : l'axe principal est celui de la formation des interprètes.
Donner les bases et les outils premiers, dans un cadre qui inclut le travail d'atelier avec de grands metteurs en scène.
- ❖ **En 2^{ème} année** : emprunter des « chemins de traverse » pour s'attacher à former des singularités, dans la rencontre et le travail avec des artistes aux pratiques transdisciplinaires.
- ❖ **En 3^{ème} année** : travailler sur le désir des étudiants. Quelle esthétique développer ?
Dans le cadre d'ateliers de travail avec de grands artistes, espaces où ce désir viendra se confronter à d'autres langages, et au réel.

À ce schéma s'ajoutent 2 questions transversales travaillées pendant tout le cursus, pour former à la construction du parcours « social », relationnel et professionnel :

- **Dispenser des outils de connaissance sur les métiers et la structuration du secteur**, les missions et le fonctionnement du CDN, les réseaux à l'échelle métropolitaine, régionale (l'itinérance et le rapport au public), l'institution théâtrale et culturelle (les réseaux nationaux)
- **L'enjeu international**, à la fois dans sa dimension artistique et esthétique et dans sa dimension professionnelle.

Les autres projets pédagogiques des Écoles supérieures sont structurés de façon comparable, intégrant les enseignements de base, les enjeux de connaissance des métiers, de structuration du secteur et l'espace pour développer les projets personnels des étudiants. On peut observer que le projet personnel est présent à titre d'expérience artistique et pédagogique plutôt que comme les prémisses d'un premier spectacle. Le postulat est clair : parier sur l'expérience esthétique, sur le laboratoire, sur une ou des pistes de recherche pour découvrir son identité et sa personnalité d'artiste.

Certains projets pédagogiques intègrent une dimension internationale. Des séjours à l'étranger, incluant des représentations dans des festivals ou des stages d'observation, sont signes de l'ouverture des Écoles supérieures à cette question. Outre l'École du Nord, le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique (CNSAD-PSL), l'ENSATT, l'École du TNS et de l'École du TNB développent cette dimension avec la construction d'un réseau de liens partenaires, théâtres, écoles ou festivals. D'autres pistes de travail restent à inventer : peut-être s'agit-il de placer les enjeux de formation et de transmission au cœur de la coopération culturelle entre réseaux ?

En somme, c'est aux mouvements esthétiques de la vie théâtrale qu'il s'agit de former. Les Écoles supérieures accompagnent ainsi cette évolution esthétique que constituent les « écritures de plateau » en invitant des artistes à partager leur démarche avec les étudiants. Fondées sur un travail d'improvisations, elles placent le comédien au centre du processus de création : le rôle de l'acteur-créateur cher à Antoine Vitez est devenu une évidence partagée. Le schéma classique de l'artiste-interprète de rôles écrits, l'indispensable travail de connaissance et d'expérience du répertoire cohabitent avec ces processus artistiques nouveaux. Les projets pédagogiques s'élaborent à la croisée de ces axes, formes classiques et formes contemporaines, textuelles ou non-textuelles. L'évolution récente des Écoles supérieures nationales se fait donc dans la poursuite de l'adéquation aux enjeux artistiques contemporains : une manière d'accompagner la jeune génération par le dialogue artistique ? Certes, mais pas seulement : c'est aussi le signe que les Écoles supérieures ont intégré la mission de favoriser l'insertion professionnelle de chaque jeune artiste.

PROJET D'UNE FORMATION PAR L'ALTERNANCE

Une nouvelle hypothèse de professionnalisation dans le champ de la formation initiale pourrait aujourd'hui s'incarner dans une année d'apprentissage en 3^{ème} année de cursus, année dont les partenaires « naturels » pourraient être des CDN.

Il existe déjà une École supérieure formant par l'apprentissage en alternance, l'ESCA à Asnières, aujourd'hui menée par Paul Desveaux et Tatiana Breidi, avec une orientation forte vers les auteurs et écritures contemporaines. Quels sont ses enjeux pédagogiques ? Sont-ils particuliers, au regard de ceux des autres Écoles ? Oui, sur un seul point : celui de recruter et former de jeunes artistes déjà « prêts à travailler, » c'est-à-dire ayant déjà acquis un certain nombre de bases artistiques et techniques. Sinon, le projet pédagogique de l'ESCA est tout à fait comparable aux autres. Autre question possible : y a-t-il un profil particulier recherché à l'ESCA, une attention aux origines sociales et culturelles ou à la situation économique des candidats ? L'ESCA, comme les autres Écoles supérieures, travaille à ouvrir les promotions à davantage de diversité et intègre désormais l'enjeu « d'égalité des chances ». Intéressant de constater que l'ESCA fonctionne comme les autres Écoles, hormis le cadre structurant de l'apprentissage. Sa particularité est de travailler en partenariat avec des compagnies qui engagent et forment des apprenti.e.s comédien.ne.s.

Adaptant cette idée, l'École Régionale d'Acteurs de Cannes et Marseille (ERACM) a pour projet de proposer une formation par l'alternance en 3^{ème} année de son cursus. Le projet : cette dernière année deviendrait une année d'apprentissage — via un contrat d'apprentissage rémunéré pour les apprenants — mixant formation et premières expériences professionnelles, avec un objectif diplômant qui existe déjà

dans la maquette pédagogique conduisant au DNSPC. L'aspect positif ? Le cadre administratif épouserait aisément les axes d'une année pédagogique déjà composée de plusieurs ateliers avec des artistes professionnels intervenants, comédiens ou metteurs en scène. Et cette année pourrait être suivie des 3 années de prise en charge possible de l'activité des jeunes sortant par le dispositif d'insertion lié à l'ERACM, le FIJAD. Ce projet d'apprentissage serait réalisé en partenariat avec les 2 CDN de la Région Provence Alpes Côte d'Azur : le TNN à Nice et le Théâtre National de la Criée, à Marseille, dont la direction nouvelle est en cours de recrutement.

On peut observer des initiatives comparables dans les secteurs de la danse et du cirque contemporains : au Pôle National Supérieur de Danse à Cannes, la formation par l'apprentissage se développe en partenariat avec 3 compagnies de danse ²⁰. Dans le secteur du cirque, l'Académie Fratellini encadre un dispositif d'apprentissage comparable. Mais il en va différemment à l'École Nationale Supérieure des Arts du Cirque au (CNAC), où l'année professionnalisante est proposée après les 3 ans de cursus de formation. Ces différentes initiatives supposent une organisation adaptée pour le centre de formation qu'est une École supérieure : il s'agit de construire son propre réseau de théâtres et compagnies partenaires. Certains projets pédagogiques, comme celui de la 3^{ème} année à l'ERACM, paraissent y être adaptés. Est-ce le cas des autres Écoles supérieures ? Ailleurs, on peut craindre que cette organisation ne vienne comprimer l'essentiel : l'acte pédagogique, garant de l'éclosion des personnalités artistiques, individuelles et en groupe, qui vient justement construire le projet professionnel à venir. L'objectif central doit rester la mise en situation qui vient consolider la professionnalisation. Élisabeth Castello, chargée de production et membre du collectif En Rappel, précise :

« La professionnalisation, ça se mesure à la confiance qu'on développe, en mettant en œuvre concrètement les compétences acquises et en faisant le constat qu'on les maîtrise. »

FAIRE ÉCLORE DES POSSIBLES : COMÉDIEN ? METTEUR EN SCÈNE ? AUTEUR ?

L'acte pédagogique : amener chaque étudiant à faire éclore sa personnalité d'artiste. À en prendre conscience, à l'exercer et à la développer, en s'appuyant sur un ensemble d'apprentissages techniques.

Comme on peut le lire dans les propos de David Bobée, « penser un projet pédagogique pour chacun » revient à suivre, écouter, accompagner les prémises d'un parcours. Beaucoup d'étudiants, à partir de leur formation d'acteur, vont explorer la posture et le travail du metteur en scène. C'est à partir de cette idée que Claire Lasne-Darcueil a mis en place au CNSAD-PSL un cursus « Jouer et mettre en scène ». Proposé aux étudiants après la 1^{ère} année, ce cursus est encore en cours de

²⁰ Le Ballet national de Marseille, le Ballet Prejlocaj et le Ballet du Grand Opéra d'Avignon.

stabilisation pour s'adapter au plus juste aux réalités pédagogiques. La formation à la mise en scène, en France, a longtemps reposé sur une expérience acquise « sur le tas » et peut-être manque-t-elle encore aujourd'hui de propositions structurantes. Car ses enjeux artistiques sont étroitement liés à la fonction de « porteur de projet ». Il est essentiel que cette formation soit dispensée par des approches diversifiées : par exemple, par la mise en situation précise d'un aspect du travail artistique — direction d'acteurs, scénographie, assistantat... avant de confier un travail de mise en scène aux étudiants concernés.

C'est ce qui s'opère dans la formation « dramaturgie » de l'École du TNS. De ce point de vue, on ne peut que regretter la disparition de l'Académie Expérimentale des Théâtres, remarquable expérience de transmission européenne menée entre 1990 et 2001 par Michelle Kokossowski dans différents théâtres et lieux français et européens, où de grands artistes comme Anatoli Vassiliev, Bob Wilson, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski ou Jacques Lassalle ont pu transmettre leur expérience par le dialogue et la recherche.

La formation des auteurs, elle aussi récente avec aujourd'hui 2 cursus de formation, à l'ENSATT et à l'École du Nord, demande une attention particulière. Pas simple car, à de nombreux égards, le travail et le statut des auteurs sont aujourd'hui spécifiques, pour ne pas dire « isolés ». Pourtant, à l'ENSATT comme à l'École du Nord, plusieurs dispositifs d'aide accompagnent le cursus et la sortie des jeunes auteurs : aide à l'édition, aide à la résidence, mais surtout aides au projet, pour aider une première mise en voix du texte avec une équipe de comédiens au plateau. Car dans la réalité d'un projet, le rôle des auteurs s'inscrit souvent dans les étapes du processus de création, en dialogue avec les équipes — et même si celui-ci n'est pas en position de metteur en scène. Ajoutons à cet éventail de possibilités les aides à l'embauche proposées par l'École du Nord, soit dans un poste d'assistant metteur en scène / dramaturge, soit dans celui de conseiller littéraire. La formation des auteurs dans les Écoles constitue une avancée importante mais beaucoup de travail reste à accomplir du point de vue de leur insertion et de la suite de leur parcours professionnel. Que manque-t-il ? Des liens avec les théâtres. Stanislas Nordey, metteur en scène et directeur du TNS, l'analyse ainsi :

« Il y a une méconnaissance de ce qu'est un auteur, l'organisation de son travail, son salaire, ses conditions de vie. Bien sûr, il faut programmer les auteurs mais aussi les associer à la vie des théâtres, les accueillir, leur confier un rôle de tuteur d'un plus jeune auteur ! »

De ce point de vue, les questions relatives au statut des auteurs et les conséquences de la crise sanitaire sur leur activité ont été identifiées par l'ensemble du

secteur. De premières réponses ont été apportées, encore très récemment²¹. Rappelons les mesures qui ont été mises en place en direction des CDN, avec le dispositif d'aide à la commande d'écriture qui doit être soutenu et prolongé. Peut-être s'agit-il aussi que les dispositifs de « jeunes troupes » s'ouvrent à l'accueil de jeunes auteurs et autrices ?

Cet aperçu des possibilités pédagogiques indique que dans chaque École, les jeunes artistes en formation travaillent, là encore, un enjeu double : celui de la formation individuelle — interprète — et celui de la formation collective — metteur en scène, qui prend en charge la réalisation d'un processus artistique. Une École supérieure travaille donc une articulation double, formant au développement d'une personnalité artistique singulière, en solo, et à l'exercice du processus collectif. « Interprète » recouvre plusieurs réalités, car il y a beaucoup de façons de l'être, dans différents secteurs : théâtre public ou privé, cinéma, télévision, radio, doublage... Ce double enjeu va donc conduire à des possibilités de parcours différentes, dont chacune appelle un accompagnement particulier. Autre enjeu double : un jeune artiste, dans une École supérieure, est amené à bénéficier d'une formation qui intègre en même temps l'enjeu artistique et l'enjeu social, au sens de la construction d'un réseau susceptible de proposer de l'emploi. D'abord, par l'acte pédagogique qui leur fait expérimenter le processus de création et de dialogue avec le metteur en scène ou l'artiste porteur du projet artistique, mais aussi dans la possibilité de rencontre avec un ou des futurs employeurs, les jeunes artistes sont immergés d'emblée dans des situations professionnelles.

ENJEUX SOCIÉTAUX : PARITÉ, DIVERSITÉ, IDENTITÉS DE GENRE

Si les modalités d'âge et une expérience en cours public ou privé restent requises pour l'inscription aux concours, l'ouverture à la diversité des candidatures s'est dépliée comme un éventail. Au-delà d'une politique pédagogique individuelle ou collective, la réalité de cet enjeu sociétal contemporain s'est imposée partout grâce au travail attentif des directions, des jurys de concours et des équipes pédagogiques.

Dans des lieux de formation publics, il semblerait logique que l'égalité professionnelle soit mise en avant comme vertu cardinale. Bien sûr, les promotions de comédiennes et comédiens sont paritaires. Quoi de plus normal ? L'équilibre du travail pédagogique le recommande. Mais c'est ensuite, dans les débuts des parcours professionnels, qu'il s'agit d'exercer un regard vigilant. D'abord parce que

²¹ Le Premier Ministre et la Ministre de la Culture viennent d'annoncer que le fonds SACD-DGCA serait réabondé d'un montant de 3 millions d'euros en 2022, l'État poursuivant son accompagnement économique pour compenser les pertes de perception de droits d'auteurs.

la réalité des distributions s'en mêle : même si cette tendance évolue, il y a encore moins de rôles pour les femmes que pour les hommes. Mais aussi parce qu'il existe encore des différences de salaire. Mécaniquement, les chiffres ne traduisent pas encore l'égalité salariale.

Depuis les premiers travaux de Reine Prat, après une première phase de sensibilisation et d'action auprès de l'ensemble du secteur, la situation semble avoir nettement évolué : la représentation dans les conseils d'administration, commissions, jurys, la présence des artistes femmes dans les programmations, les directions de structures culturelles²², tous ces marqueurs évoluent positivement — tout ce qui concerne la visibilité. Concernant les CDN, on peut se réjouir de voir évoluer le nombre de directrices, le nombre d'artistes associées ou le ratio des montants de coproduction — en 2019, les chiffres indiquent que **52,88% des moyens attribués le sont à des artistes femmes**.²³

Si l'on creuse un peu plus loin, voici quelques constats chiffrés, rendus publics par l'Observatoire de l'Égalité femmes-hommes pour l'année 2020²⁴ :

- Toutes disciplines artistiques et établissements confondus, les femmes sont plus nombreuses (**61%**) dans les établissements d'enseignement supérieur Culture. À la sortie, **le taux d'insertion professionnelle est de 88% pour les femmes et de 90% pour les hommes**.
- ❖ Concernant **l'attribution des aides à la création, 40% des bénéficiaires sont des femmes**, obtenant **seulement 28%** des montants globaux alloués.
- ❖ Concernant **les rémunérations, un écart de 16% en équivalent temps plein** peut être observé dans les métiers du spectacle vivant. (Chiffre 2018)
- ❖ **Pour les auteurs** affiliés à l'Agessa-Sécurité sociale des artistes-auteurs et à la Maison des artistes, **la médiane des écarts de revenu varie autour de 24% au détriment des femmes**.
- ❖ **Le revenu moyen** pour une contribution par répertoire dans **les droits d'auteurs perçus par la SACD est presque 2 fois supérieur pour les hommes**.

Le rapport de l'Observatoire de l'égalité fait aussi apparaître une tendance à la diminution progressive dans l'emploi de la part des femmes dans le spectacle vivant, celle-ci s'observant continûment avec l'âge. Comment expliquer cette érosion qui limite la présence des femmes dans l'activité du secteur ? Quelles réalités de parcours recouvrent ces chiffres ?

²² Il est à noter que les femmes restent minoritaires aux postes de direction des établissements de l'enseignement supérieur Culture, en particulier dans les Écoles de spectacle vivant. En 2021, elles ne sont que 33%.

²³ DGCA : chiffres Parité 2019.

²⁴ Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication 2021, DPES, ministère de la Culture.

Ce sont donc toujours des actions concrètes qui peuvent être attendues, assortie de l'exercice d'une vigilance individuelle et collective pour contrer des réalités inégalitaires persistantes. Par exemple :

- ❖ **La question de l'écriture et de la répartition des rôles** appelle toujours une veille attentive — en favorisant l'écriture de rôles féminins importants, agents actifs de l'action et de la dramaturgie.
- ❖ **La rémunération des interprètes** : à côté des nombreux projets qui se construisent sur une base d'égalité salariale existent encore des distributions où à formation comparable, l'inégalité salariale entre femmes et hommes persiste. Cette inégalité s'observe ensuite dans les études statistiques sur le niveau d'indemnisation par le régime d'assurance-chômage, avec un écart de 15% à 20% selon les tranches d'âge.

Il y a une vigilance collective à exercer vis-à-vis de certaines idées reçues persistantes. Si l'on peut admettre qu'il faille du temps pour que l'évolution vers la parité s'opère, cela ne dispense pas d'une attention au cas par cas. Identifier les espaces où se produisent les effets inégalitaires et s'interroger sur les mécanismes qui les confortent. Par exemple : dans chaque École supérieure, une attention portée à l'équilibre des projets aidés par le dispositif d'insertion professionnelle pourrait aider considérablement. Et pour la génération qui arrive ? Concernant les jeunes artistes, Agnès Quinzoni, secrétaire générale du JTN, l'observe : au stade des premiers projets, il n'y a pas de financement donc, pas de problème. Les collectifs contemporains proposent souvent des rémunérations égales pour tous. Donc, quand le financement d'un deuxième ou troisième projet se trouve, pas de problème. Mais peut-être s'agit-il d'anticiper sur cette question de l'égalité professionnelle, en imaginant de forger des outils sur des aspects pratiques de l'activité — budgets de production, construction d'une grille salariale — qui pourront accompagner les jeunes artistes soit dans leurs propres entreprises, soit dans leur dialogue à venir avec l'institution ?

De façon générale, l'ouverture à la diversité est à l'œuvre, y compris sur les questions nouvelles d'identités de genre : dans plusieurs Écoles, des personnalités artistiques s'imposent. De l'avis général, c'est ce qui doit primer. Mais ce qui vient gêner davantage que le genre et/ou la non-binarité des candidat.e.s se situe plutôt dans les effets du mouvement #Metoo : la libération de la parole joue comme un accélérateur du réel, agissant pour l'adapter à de nouvelles modalités comportementales. Paroles ou gestes déplacés ne « passent » plus, immédiatement qualifiés de harcèlement, de violences sexistes ou sexuelles et aisément transposables dans un contexte judiciaire. Dans certains endroits, des situations délicates surgissent dans la relation entre camarades ou dans le rapport enseignant/étudiant.

Impossible de ne pas mentionner l'ouverture sur le sujet du handicap — sujet sensible. S'il n'est pas aisé de trouver les mots justes, plusieurs professionnels estiment pourtant qu'il est possible de candidater au concours d'entrée d'une École... et de le réussir. Car il y a bien des situations, au cas par cas, qui permettent d'envisager un parcours de comédien. Or, une situation de concours, à l'heure actuelle, se déroule justement au cas par cas. Si rien n'est mentionné au stade des dossiers de candidature, rien n'empêche non plus de le faire !

Dans la pratique de l'art théâtral, il n'est pas toujours évident d'identifier ce qui peut et doit se faire ou ne pas se faire. Mais, dans une période marquée par cette mutation sociétale vers une plus grande inclusion, il devient nécessaire que les Écoles supérieures soient dotées d'un outil qui viendrait clarifier certaines situations. Ce pourrait être une charte commune qui cadre sereinement, par un processus de co-construction, les bases fondamentales d'un enseignement artistique incluant les bases relationnelles entre l'étudiant et l'enseignant, ainsi qu'entre partenaires. Une charte de cette nature existe déjà dans certaines Écoles, à l'ESAD et à l'ESCA. Au CNSAD-PSL, c'est une étudiante qui en a élaboré les contours, via un questionnaire et en concertation avec ses pairs, avant d'aboutir à son texte final. Une charte déontologique professionnelle encadrant les comportements à adopter en matière d'égalité entre femmes et hommes, d'ouverture à la différence et de prévention des discriminations, du harcèlement, des violences sexistes et sexuelles pourrait ainsi rassembler l'ensemble des Écoles, étudiant.e.s, équipes enseignante et administrative autour de valeurs qu'elle souhaite défendre et dans lesquelles elle se reconnaît.

B. À la sortie des Écoles, que se passe-t-il ? Rêves et réalités

Les 3 ans d'École permettent de découvrir sa personnalité artistique, d'approcher différentes manières et méthodes et d'expérimenter — la dimension de recherche, essentielle à la vitalité et au renouvellement de toute pratique artistique. À la sortie, il s'agit de forger son devenir d'artiste, car ce qu'on a appris à l'École va servir pour au moins 40 ans d'activité artistique !

« APPRENDRE À TRAVAILLER SEUL »

Le temps de l'École s'achève, les promotions présentent leurs travaux d'atelier, où l'on entend résonner le rock sophistiqué de Christophe, « peut-être un beau jour voudras-tu / retrouver avec moi les paradis perdus ? », comme récemment au CNSAD-PSL, dans un final où le groupe se sépare dans une lumière crépusculaire et où un jeune comédien reste seul, en pleine lumière, inquiet, presque effrayé — qu'est-ce qui l'attend, maintenant ? ²⁵

Dès la sortie de l'École, ils et elles sont prêts à travailler. Même si manquent quelques informations sur le cadre des contrats à venir, le montant des rémunérations et sur le droit du travail, beaucoup commencent à travailler. Vite. Ils et elles répètent, jouent, tournent, enregistrent. Ils amorcent les débuts d'un parcours caractérisé par de l'emploi discontinu et des employeurs multiples. Mais nombreux sont les jeunes artistes qui le disent : ils ne se sentent pas tout à fait formés pour le paysage, ou champ d'activité, dans lequel ils vont travailler. Est-ce un vrai problème ? Si l'on compare avec les enseignants, par exemple : les diplômés du CAPES ou de l'AGREG, s'ils ont réussi un concours très sélectif, ne sont pas non plus formés à enseigner à une classe d'une petite trentaine d'élèves, voire plus. Ils apprennent « en marchant », accompagnés par des tuteurs et des maîtres de stage. « Sur le tas », là encore. Les comédiens issus des Écoles supérieures sont, me semble-t-il, dans une situation comparable : ils passent des auditions, sont choisis, jouent, tournent, ou enregistrent. La vraie différence ? Le nombre de postulants. Parallèlement à ces premières activités, les jeunes artistes engagent une période de « recherche » personnelle qui vient prolonger celle de l'École. Manon Chircen, comédienne et autrice, ex-étudiante au CNSAD-PSL, confie :

« Les années au « Cons » sont tellement serrées — il y a peu de temps pour digérer les choses, les penser. C'est quelque chose que je fais aujourd'hui, digérer, pour savoir ce qu'on veut faire maintenant. Impression d'avoir été débordée pendant toutes les années d'école. »

²⁵ « Sûr, je l'ai », atelier de 3^{ème} année 2020-2021 dirigé par Thomas Scimeca au CNSAD-PSL.

Dans ces années-là, c'est d'apprendre à travailler qu'il s'agit, et comment on va travailler les années suivantes. Muriel Mayette-Holtz énonce son point de vue :

« Les jeunes ne sortent pas assez armés des Écoles, du point de vue du métier. Il y a souvent un manque de virtuosité. La question ? Comment apprendre à travailler seul. »

Oui, et de développer la maturité individuelle qui va de pair avec la responsabilité individuelle. Car maintenant, c'est une période d'auditions qui s'ouvre. Une longue période. Il ne s'agit pas de quelques mois... mais de plusieurs années. Premiers tours, deuxièmes tours, stages et entretiens font partie du menu de cette petite dizaine d'années. Si tout se passe bien. Peut-il en être autrement ? Un parcours de comédien n'est-il pas fait d'auditions tout au long de son existence ? Manon Chircen le sait :

« Comment je montre ma singularité en 10 minutes ? Et en étant honnête vis-à-vis de moi-même ? » « Se montrer dans son authenticité », ça s'apprend. Prendre de la distance avec la performance, avec son ego. On apprend à se découvrir, soi et son rapport au travail. Une audition, c'est aussi réunir les conditions pour rencontrer l'autre. Le metteur en scène. »

Au début, Manon n'était pas à l'aise en audition. Progressivement, elle s'est sentie mieux et elle a pu faire 2 rencontres importantes, qui constituent son activité actuelle.

« Savoir se rendre disponible pour faire des rencontres et tisser des liens, riches et justes pour soi, ça fait partie du chemin de l'insertion. Le temps du JTN, c'est un temps où il s'agit d'apporter de soi pour construire son réseau. Après l'École, c'est une période pour forger ses outils. Appréhender les périodes de doute. »

Selon Agnès Quinzoni, secrétaire générale du JTN, « c'est l'accompagnement des artistes en solo qui pose question, année après année. » « Artiste en solo » ? Un jeune artiste qui, à la sortie de l'École, fait le choix de mener son activité seul, à distance des projets collectifs de sa « promo ». Si les propositions tardent à arriver ou que l'organisation du projet d'activité s'avère plus difficile que prévue, il peut perdre confiance et s'éloigner des auditions ou des castings. Une attention particulière est à porter sur ces parcours qui peuvent poser la question du « comment travailler seul ». Dans la constitution des « jeunes troupes », peut-être est-il intéressant de veiller à ces profils au stade du recrutement ?

PROLONGER L'AVENTURE DU COLLECTIF

Monter son premier projet, réunir les conditions pour qu'il devienne réel, nécessite un environnement accompagnant. Il y a tant de possibles et tant de clés manquant. C'est pourquoi, après la sortie d'École, les jeunes artistes cherchent à structurer leur activité future. Ils construisent des projets. Quand ils prennent conscience de ce que suppose le rôle de « porteur de projet » et les responsabilités afférentes, ils mesurent l'étendue de ce qu'ils ne savent pas encore. Pour situer sa démarche et son activité dans un contexte général, pour savoir où et à qui parler de son travail, il vaut mieux connaître l'organisation du secteur du théâtre public en France, les structures labellisées, les aides au projet, les appels à projet, les appels à résidence, avec bourse ou sans, l'histoire de la décentralisation, l'éducation artistique et culturelle, l'enseignement, le rôle de l'action publique, les politiques publiques, le rapport au public, les enjeux de production, de diffusion... Si une première sensibilisation a été faite dans les Écoles supérieures, elle demande à être développée dans les années qui suivent. Élisabeth Castello s'interroge :

« Dans les formations artistiques, il n'y a rien sur « le reste » ! Pourquoi n'y a-t-il pas des filières « production » dans les Écoles ? Comme à l'ENSATT où existent des espaces d'accompagnement à travers la formation « administration » ? »

De nombreux entretiens et différents points de vue corroborent ce constat que la connaissance des métiers de la production est relative au stade de la sortie d'École. Même quand ils ont été formés dans une École supérieure adossée à un théâtre : ils ont vu des spectacles, rencontré des artistes, observé ou agi des actions EAC, mais leur perception des réalités est encore floue. Quoi de plus normal ? L'enjeu était ailleurs et les connaissances théoriques demandent à être mises en pratique. Ce constat est à jumeler avec un autre, assez voisin : les espaces manquent pour que se rencontrent les jeunes artistes et ceux qui vont les accompagner. Si l'ensemble du secteur promeut l'exposition massive de ces collectifs d'artistes, l'accompagnement à la structuration semble rester un lieu de questionnement pour de nombreux artistes. Une des raisons peut être simple : pour énoncer ses besoins, il s'agit de les connaître. Pourtant, les modalités et les outils ne manquent pas : les bureaux de production, ni les structures d'accompagnement, ni les productions déléguées portées par les lieux.

Mais, pour beaucoup de jeunes artistes, la réalité artistique contemporaine est celle des collectifs artistiques indépendants. Depuis une quinzaine d'années, ce sont les prémisses de cette organisation, artistique, politique et économique, qu'on a vu apparaître. Cette réalité correspond à quelques aventures qui tiennent lieu d'exemple, celles qu'on a envie d'imiter et de suivre — le collectif des *Lucioles* formé à l'École du TNB, l'équipe des *Hommes approximatifs*, comédiens et équipe autour de Caroline Guéla Nguyen venant de l'École du TNS, le collectif *Si vous pouviez lécher mon cœur*,

formé autour de Julien Gosselin à l'École du Nord ou *La Piccola Familia* de Thomas Jolly, à l'École du TNB. L'émulation suscitée par la reconnaissance et le succès de ces quelques collectifs est légitime — et l'ensemble de la profession y a contribué.

Le collectif de jeunes artistes est donc devenu un modèle. Un mythe ? Presque. Car le succès rencontré par ces équipes rend l'ensemble des Écoles supérieures toujours plus attractives. Tous ces exemples contribuent à forger la conviction qu'à la sortie de l'École, c'est le processus du rêve collectif qui doit primer. Promesse d'emploi ? Oui mais avant tout, promesses de rencontres et d'aventures artistiques passionnantes. La joie d'un travail théâtral exigeant, le plaisir de travailler en équipe à atteindre une forme de fiction incarnée par des corps réels, avec parfois un sentiment d'harmonie exaltant, tout concourt au désir de construire un refuge protecteur. Et de tracer des échappatoires. Ce peut être une tentative d'associer les projets par mutualisation : chacun mène les siens au cœur d'une même structure, en favorisant les collaborations artistiques mais sans que celles-ci soient fondatrices d'une démarche collective. C'est le cas de la Rookerie, une société coopérative SCIC, qui ne produit pas mais mutualise les esprits, les forces, les connaissances. Où les artistes mettent en commun leurs outils, en restant artistiquement indépendants. Des projets de spectacles y cohabitent avec un projet d'enseignement. Ils rêvent que la Rookerie devienne un modèle sur le long terme.²⁶

Créer un modèle d'organisation : cette ambition est présente dans plusieurs démarches. Des formes administratives s'expérimentent, comme si le laboratoire de l'École supérieure se poursuivait sur le terrain des schémas organisationnels. Jusqu'à toucher de vraies limites dans la construction administrative et financière : quelles sont les aides possibles pour des structurations qui ne « rentrent dans aucune case » ? Comment traduire le fait qu'il y ait plusieurs metteurs en scène dans le même collectif ? Que le porteur de projet n'est pas toujours le même ? Le manque de connaissance des enjeux de structuration et de production est peut-être à rappeler ici, pour opérer le lien suivant : c'est justement parce que ce manque existe que de nouvelles configurations s'inventent. Sont-elles pérennisables ?

Pour guider ces aventures naissantes, les liens avec les Écoles et leurs équipes pédagogiques est primordial. Comme on l'a vu pour le fonctionnement des « jeunes troupes », les missions de conseil et d'accompagnement s'opèrent à partir de ces lieux-ressources : les Écoles et les dispositifs d'insertion. Ce sont eux qui peuvent accompagner l'évolution des artistes, à la fois dans la construction de leur projet — les spectacles, oui, mais aussi le projet de vie professionnelle — et dans les premières démarches de structuration.

²⁶ Lien vers le site : <https://www.rookerie.fr>

C. Le rôle du JTN et des fonds d'insertion

Pour accompagner les jeunes artistes dans ce passage délicat des « années-auditions », des dispositifs d'insertion, financés majoritairement par les Régions qui alimentent ces fonds, ont été mis en place dans la majorité des Écoles supérieures. Aujourd'hui, les fonds d'insertion, comment fonctionnent-ils ? Comment agissent-ils sur l'accompagnement des jeunes artistes à la sortie de l'École ? Sur l'insertion ? Quel est leur rôle ?

Dans la très grande majorité des cas, les Écoles supérieures sont aujourd'hui dotées d'un « fonds » ou « dispositif » d'insertion — à l'exception de l'ESCA, structurée sur les bases d'une formation en alternance, comme on l'a vu plus haut ²⁷. En termes budgétaires, les enveloppes destinées à l'insertion sont fléchées dans le budget de fonctionnement de l'École. Intéressant de noter qu'aujourd'hui, ces enveloppes n'excèdent pas 100 000 euros car, comme le souligne un directeur, « l'insertion, c'est la variable d'ajustement du budget global ». Et l'endroit budgétaire susceptible d'accompagner les réactions rapides et de combler les premiers besoins. Car, par exemple, depuis le début de la crise sanitaire, l'enveloppe dédiée à l'insertion a permis d'attribuer les salaires.

Attardons-nous sur l'historique de ces dispositifs : le tout premier est le Jeune Théâtre national (JTN), créé en 1971 pour constituer une troupe permanente avec les élèves (terme de l'époque) de l'École du TNS et du CNSAD-PSL que la Comédie-Française n'a pas engagés. Nous sommes juste après 1968, les mouvements de mai ont fait exploser le système de concours de sortie du Conservatoire et les liens structurels entre celui-ci et la Comédie-Française se sont distendus. Création du JTN, donc, qui va rapidement aboutir à un fonctionnement plus ouvert : les jeunes comédiens sortants bénéficient pendant 3 ans, pour leurs premiers contrats, d'une aide décisive avec la prise en charge de leur rémunération par le JTN. Ce dernier met en relation les comédiens concernés avec des théâtres ou des compagnies, en organisant dans ses espaces des auditions. Ce dispositif va devenir un modèle et faire des émules. Aujourd'hui, tous les étudiants des Écoles supérieures peuvent bénéficier d'un dispositif d'insertion du même type. Le JTN ouvre ses auditions à des étudiants des Écoles supérieures. Ce qui constitue une aide considérable pour leur insertion.

Revenons sur l'exemple historique du JTN pour saisir plus précisément les enjeux de la situation actuelle. Historiquement, le JTN, premier dispositif d'insertion, a fêté

²⁷ Les fonds et dispositifs d'insertion : le JTN pour les étudiants diplômés du CNSAD-PSL et de l'École du TNS, le #Dièse Rhône Alpes pour l'École de la Comédie de Saint-Étienne, le FIPAM pour l'ENSAD (Montpellier), le FIJAD pour l'ERACM, les fonds d'insertion de l'estba, de l'ESAD, les dispositifs d'insertion de l'École du TNB, de l'École du Nord / Studio et de l'Académie de l'Union, les différents dispositifs d'aide à l'insertion mis en place par l'ENSATT.

ses 50 ans en 2021. Le début des années 70 est loin. Aujourd'hui qu'à chaque École est adossé un fonds d'insertion, partout en France, quel est le rôle du JTN ? Les Écoles naissant sur le territoire national ont construit le financement de leurs fonds d'insertion avec l'aide de l'État et des Régions — ce n'est pas le cas du JTN qui, lui, est aujourd'hui exclusivement financé par l'État. Ce qui, en termes de représentation symbolique, lui confère un rôle particulier, celui qui montre l'exemple et la marche à suivre. Et lui donne aussi une forte image élitiste auprès de la jeune génération : bénéficier du JTN fait partie des « privilèges ressentis » par ceux qui n'y ont pas droit. Lors des occupations du printemps 2021, cette image élitiste s'est trouvée partagée, alimentée, confortée. Certains étudiants du CNSAD-PSL ou de l'École du TNS se sentent redevables envers d'autres, ne comprenant pas les raisons de l'octroi de ce privilège, là où eux rêvent de salaire égalitaire et de partage.

« Quand t'as le JTN, il faut faire croquer un peu les autres », dit l'un d'eux.

Pourtant, Marc Sussi, actuel directeur et Agnès Quinzoni, secrétaire générale du JTN, ont fait du JTN un espace de rencontre où viennent travailler des équipes déjà constituées : lectures, formes brèves, tenue d'un comité de lecture, voisinent avec les auditions. La question paritaire y est minutieusement travaillée, en respectant un nombre égal d'auditions proposées, de projets aidés et le nombre de contrats. Les nouveaux enjeux artistiques et sociaux de cette génération ont été précisément saisis : depuis plusieurs années, le JTN accompagne de nombreux collectifs, aide en mettant à disposition les espaces du JTN et en conseillant les équipes. Convaincus par l'évolution esthétique en cours, mais aussi parce que, de leur place, ils voient très bien comment agissent ces aventures collectives. Comme le dit Marc Sussi :

« Pour tenir dans la durée, tu tiens grâce aux familles artistiques constituées quand tu es jeune. Tes pairs. »

Une « année blanche » a été appliquée en 2021, prolongeant l'action du JTN pour les étudiants sortis en 2017. La dimension internationale est développée, notamment avec un *Focus Jeune théâtre européen* consacré à des créations multilingues, en partenariat avec l'Espace des Arts, Scène nationale de Châlons-sur-Saône. Et le JTN est un partenaire très actif de festivals consacrés à l'émergence — dont je parlerai plus loin. Cet engagement du JTN, qui fait de lui un acteur majeur d'un réseau de découverte d'artistes, ne peut pourtant pas résoudre seul la question sensible des enjeux de production.

Mais ce travail souterrain reste méconnu. Le JTN est en proie à des images réductrices : celle de n'être « qu'une gigantesque audition », toujours réservée à « l'élite » des deux Écoles nationales. Étrange persistance rétinienne de cette représentation : aujourd'hui, nous sommes très loin du JTN des années 1990 qui voyait certains metteurs en scène-directeurs de CDN employer de jeunes artistes pour des rôles minuscules... ce qui ne les faisait guère avancer. Perçue comme un

malencontreux « effet d'aubaine », comme on dit dans le langage économique, la situation a gêné. Soumise à la persistance rétinienne — encore —, l'image demeure. Tout comme elle marque encore l'image des CDN qui, dans les décennies suivantes, se sont tenus à distance du JTN pour monter leurs productions. Aujourd'hui, Marc Sussi se réjouit que les CDN s'engagent dans l'insertion professionnelle. Selon lui, la méconnaissance de ces maisons est grande chez les étudiants sortants, ne sachant ni comment y fonctionne un statut d'acteur, ni quelles réalités il recouvre. Il existe une carence, à laquelle il est largement temps de remédier. Aujourd'hui, les structures qui s'adressent au JTN pour rencontrer de jeunes artistes sont des compagnies, réseau devenu pilier majeur de la vie théâtrale — comme pour la plupart des dispositifs d'insertion. Les jeunes artistes peuvent donc rencontrer nombre de metteurs en scène et de comédiens d'autres générations — mais les équipes de CDN, beaucoup moins.

Dans un contexte extrêmement difficile pour les jeunes artistes, où les problématiques d'espace/temps de travail et de visibilité sont devenues cruciales, la question peut se poser d'une évolution du rôle du JTN. Aujourd'hui qu'il accompagne de nombreux collectifs, le fonctionnement de l'activité est toujours structuré autour d'une aide au salaire, individualisée — paradoxe qui demanderait peut-être à faire évoluer la structuration du projet global, sans pour autant remettre en question son existence ni le sens de son action. Comment peut-il aujourd'hui accompagner les équipes au plus près des besoins ? En animant l'ensemble d'une plate-forme des dispositifs d'insertion sur tout le territoire national ? En créant des liens, en proposant des ressources pour répondre aux enjeux actuels de partage des outils et d'accompagnement à la structuration des équipes ?

Le fonctionnement des fonds d'insertion diffère selon les cas : il peut s'agir d'une aide aux salaires, comme c'est le cas du JTN. Mais aussi d'une aide à la production et/ou à la résidence, comme à l'École du TNB ou à l'ENSAD. Citons l'exemple de l'ENSATT où Laurent Gutmann, a développé, à côté des aides aux salaires pour les comédiens, des aides spécifiques pour l'insertion des auteurs — avec une aide à l'édition et une bourse SACD-ENSATT —, des aides à la résidence de travail et des aides pour les projets des élèves diplômés de l'ensemble des formations. Autant de signes forts qui traduisent que les équipes d'Écoles supérieures ont identifié certains manques et eux aussi saisi l'évolution majeure que constitue l'apparition des collectifs de jeunes artistes. L'évolution structurelle s'est opérée ces dernières années. Proposer une « aide à la résidence », penser une « aide à la production » témoignent d'une connaissance du réel à laquelle les jeunes comédiens sont confrontés : ils manquent d'espaces, de salles de travail, d'outils et de financements.

D. Des possibilités d'accompagnement vers la professionnalisation

Des espaces, des outils, des liens, des financements : voici le quadrilatère d'or qui doit être réuni autour des premiers projets. Le fantasme du jeune collectif intéresse tout le monde. Pourquoi ? Pour les artistes, l'enjeu est limpide : être vu. Devenir visible. En être. Ces dernières années, différentes manières de faire connaître les formes émergentes se sont structurées progressivement autour de cet enjeu. Les unes accélèrent la visibilité, d'autres, la structuration des outils sur un temps long et des espaces de recherche dissociés des enjeux de production et de visibilité. Des démarches complémentaires ?

LA VISIBILITÉ, ENJEU MAJEUR — CONCOURS ET FESTIVALS

La visibilité des jeunes passionne. Voir leurs spectacles. Les rencontrer. Les programmer. Les coproduire. Mais comment le lien s'opère-t-il ? Aujourd'hui, les projets personnels des étudiants en École supérieure sont rarement visibles en tant que tels — il y a bien sûr quelques exceptions. En revanche, les spectacles de sortie d'école sont volontiers montrés dans différents théâtres ou festivals à forte exposition, expériences intéressantes pour les jeunes artistes à l'échelle régionale. Il faut noter que les spectacles de sortie d'école sont majoritairement déconnectés des enjeux de production et de diffusion.

L'enjeu de visibilité nationale est très concentré autour des premiers spectacles. Il faut les repérer, les découvrir, bien ou ne pas bien aimer le travail, l'estimer trop vert, pas mûr encore, ou au contraire être convaincu, suivre, accueillir, programmer, ensuite reprogrammer et, le cas échéant, les associer. De nombreux compagnonnages se construisent ainsi pour que de jeunes artistes deviennent visibles. La presse peut écrire sur la nouvelle génération émergente. Et c'est devenu un terme courant dans le langage professionnel : l'émergence. Autrement dit, les jeunes. Malheureusement, cela ne résout pas l'embouteillage monstre des programmations : quantitativement, toujours aussi peu de places, et même moins puisqu'il y a toujours plus de projets — et cela, c'était avant la pandémie de COVID-19 qui est venu ajouter ses effets à la difficulté. Comme les programmations reposent sur des sélections drastiques, la tendance naturelle serait d'organiser des temps forts consacrés à l'émergence. Entre le « concours des jeunes compagnies » du début des années 50 et maintenant, il y a un monde ²⁸.

²⁸ Concours organisé par la Direction générale des arts et des lettres puis par la Direction du théâtre et des maisons de la culture, au Secrétariat des Beaux-Arts puis au ministère de la Culture. Créé en 1946 par Jacques Jaujard et Jeanne Laurent, il récompense les jeunes compagnies professionnelles et amateurs. Son activité cesse en 1968.

« Quand j’ai commencé, il n’y avait que 7 CDN et 25 jeunes compagnies, qui se retrouvaient toutes dans le concours des jeunes compagnies. »

Jean-Pierre Vincent ²⁹

Il y a un monde ? Pas tant que ça : la lecture d’un article de Claude Sarraute dans *Le Monde*³⁰ permet de retracer brièvement l’histoire de ce concours. En constatant d’abord que de nombreux lauréats sont devenus des acteurs de la vie théâtrale des années 50 et 60, y compris des auteurs. Intéressant ensuite d’observer que le nombre de candidats croissant à toute vitesse, de 25 en 1946 à 40 en 1948, des mesures sont prises, dont une limite fixée au nombre de candidats. Puis, d’annuelle, l’organisation du concours n’a plus lieu que tous les 3 ans, assortie de conditions telles que seuls peuvent s’y présenter des metteurs en scène déjà professionnalisés — insérés, autrement dit —, alors que l’idée de départ était de favoriser l’émergence de formes nouvelles. D’un « théâtre d’essai », comme on le disait à l’époque et d’ouvrir les plateaux à de jeunes artistes venus du théâtre universitaire. C’est ce qui s’est passé pour Jean-Pierre Vincent, qui sut s’en souvenir en créant à Nanterre-Amandiers, quand il en fut le directeur, un festival de théâtre universitaire. Amusant, enfin, de constater la reproduction de certaines composantes du phénomène, comme l’afflux croissant de candidats, à quelques décennies de distance. Car la préoccupation demeure d’importance pour tous : comment faire découvrir son travail théâtral ? Comment faire pour découvrir les jeunes équipes d’aujourd’hui ? Comment ouvrir le plus possible à toutes les aventures artistiques, quel que soit le creuset dans lequel elles se forgent ? Où est la place pour les aventures nouvelles ?

Plusieurs festivals consacrés au théâtre des jeunes artistes coexistent, aujourd’hui. Les Centres dramatiques nationaux, qu’ils abritent une École supérieure ou non, se sont engagés dans de tels projets. Il y a une dizaine d’années, c’est le Théâtre du Nord où Stuart Seide venait de créer l’EPSAD (aujourd’hui, l’École du Nord), qui propulsait les travaux d’élèves tout juste formés : parmi eux, Tiphaine Raffier, Julien Gosselin ou Maëlle Poésy, élève sortante de l’École du TNS. Insertion professionnelle et visibilité formaient une combinaison productive. Aujourd’hui, les lieux de rendez-vous se sont resserrés, à Dijon avec Théâtre en mai ou à Tours avec WET. Les modalités de programmation diffèrent mais nombreuses sont les équipes pour qui ces festivals constituent des rendez-vous importants. Car la question de la rencontre entre les artistes y est essentielle, d’autant que les équipes accueillies représentent l’ensemble du territoire national. L’enjeu de visibilité vient s’y ajouter mais n’est pas forcément prioritaire dans les choix artistiques, ni dans l’identité du festival. Dans ces rendez-vous, les professionnels et le public ont pu notamment découvrir le Collectif Marthe,

²⁹ 24 heures pour célébrer 60 années de décentralisation théâtrale, morceaux choisis du 16-17 juillet 2006 au Festival d’Avignon, publication du ministère de la Culture en collaboration avec *La Scène*, 2007.

³⁰ Claude SARRAUTE, « Le sixième concours des jeunes compagnies », article paru dans *Le Monde*, 30 juin 1960.

Hugues Duchêne, Camille Bernon et Simon Bourgade, Anaïs Muller et Bertrand Poncet (collectif Shindô), lauréats de l'édition 2021 du festival *Impatiences*. Il y a beaucoup d'autres équipes et de travaux remarquables mais si je choisis de citer ceux-là, c'est pour mettre en lumière le rôle d'étape décisive que jouent ces festivals dans la complémentarité de l'écosystème : accueillis et programmés suite à ces étapes, ces artistes ont vu se développer des possibilités en même temps que leur confiance.

Cette complémentarité s'opère avec d'autres festivals destinés à promouvoir des équipes au parcours prometteur. Combien de dossiers déposés dans la boîte mail de ces « temps forts » ? Beaucoup, car ce qu'on peut y gagner a encore plus de prix que le prix : une tournée du spectacle présenté, les moyens de réunir les partenaires d'une production et, dans tous les cas, le talisman qui convient : la visibilité. Les lauréats sont immédiatement identifiés par la presse et les différents réseaux des scènes publiques. Le festival *Impatiences*, fondé en 2009 à l'initiative d'Olivier Py, alors directeur de l'Odéon, est d'abord consacré à de jeunes créations présentées devant un large public. Deux prix sont décernés, celui du jury, celui du public. On y note la présence d'artistes européens comme Guy Cassiers ou Spiro Scimone, par exemple. Puis la structuration et les partenaires du festival évoluent : associant rapidement des théâtres franciliens puis des réseaux d'accompagnement et de diffusion régionaux. Et un journal de culture important qui en est aujourd'hui un partenaire majeur. Ainsi, le festival peut sélectionner des projets de toute la France. Aujourd'hui, il est porté par le 104 et un réseau d'une vingtaine de théâtres et de structures franciliens. Véritable accélérateur pour de nombreux artistes et équipes, par exemple Chloé Dabert, Lazare Herson-Macarel, Thierry Jolivet et le collectif La Meute ou Thomas Jolly et la Piccola Familia. Participer à un tel festival favorise les relations avec les pairs, c'est sûr, mais mieux vaut essayer d'y aller quand on est prêt, car la pression est forte. Ce qu'on y gagne, au-delà d'un prix, c'est cette fameuse visibilité qui accélère grandement la construction d'un parcours, et pas forcément dans les plus grandes scènes : la construction du réseau de partenaires doit permettre, théoriquement, que les équipes fassent leur chemin dans tel ou tel réseau. Les festivals consacrés à l'émergence peuvent actionner d'importants leviers pour le développement d'un travail artistique : ils agissent d'abord sur la diffusion d'un spectacle puis sur la production du projet suivant qui se réunit plus facilement. Mais les équipes sont-elles prêtes, particulièrement en termes de structuration d'outil et d'accompagnement en production ? Les points forts d'une telle action sont intéressants : des réseaux de partenaires — presse et lieux franciliens aux missions et à la dimension différentes — fédérés autour d'une action efficiente. La pluralité des partenaires et des réseaux engendre une ouverture large sur le travail d'équipes issues de différentes formations et territoires. Tous ces effets positifs entretiennent l'attractivité d'*Impatiences*, même si, à l'image du JTN qui en est un des partenaires, beaucoup de jeunes artistes y perçoivent un fonctionnement élitiste, lié à la forme du projet même : celle d'un concours.

Enfin, loin voire très loin de l'enjeu de visibilité, existent des festivals organisés par les artistes eux-mêmes, souvent en milieu rural. Citons *Un festival à Villeréal*, une « nébuleuse d'artistes née de l'envie de faire du théâtre autrement » ou le festival organisé à Fontaine-Guérin par le *Nouveau Théâtre populaire*. La création s'y fait avec le public et l'environnement, et les projets se déploient à leur rythme, pendant toute l'année. J'y reviendrai plus loin ³¹.

DES DÉMARCHES COMPLÉMENTAIRES

Le développement et le succès de telles initiatives suscitent la réflexion chez certains professionnels. Car si récompenser les spectacles est une chose, s'interroger sur les besoins du processus de création en est le complément presque naturel. Toujours dans l'esprit de détailler des projets qui paraissent constituer des « idéaux-types », dans les aspects qu'ils mettent en avant, je m'attarde sur quelques réseaux et projets d'accompagnement — beaucoup de lieux et structures proposent des accompagnements structurants dans le fragile écosystème que forme le secteur du spectacle vivant.

Le réseau *Puissance 4* réunit différents théâtres : le Théâtre Olympia, le TU à Nantes, le Théâtre Sorano (Toulouse) et La Loge, soit un CDN, 2 Scènes conventionnées et un théâtre municipal. Il s'est constitué pour proposer un espace d'accompagnement et de structuration qui travaille, entre autres, le développement inter-régional des projets. Les constats ? Ils sont connus, déjà : les besoins de structuration sont nombreux et il est souvent très difficile pour des équipes implantées en région de « dépasser la frontière » pour travailler dans d'autres régions. Si les constats sont connus, plus rares sont les directeurs et directrices qui s'associent pour accompagner de jeunes équipes. Des règles simples : choisir des équipes qui ont en tête plusieurs projets, établir un pot commun où chaque partenaire verse une somme par équipe et par projet. Un schéma simple :

1^{ère} année : rencontres des équipes

2^{ème} année : diffusion des créations précédentes

3^{ème} année : aide à la production sur une nouvelle création.

Pour consolider le dispositif, ils ont construit *Fragments*, un « temps fort », proposé dans un espace court identifié, présentant des maquettes de projets. Un objectif simple : boucler la production. De leur expérience, Lucas Bonnifait et Nolwenn Le Bihan évoquent la nécessaire mise à distance qu'ils tentent d'opérer face aux attentes et aux représentations des jeunes artistes : ceux-ci veulent le succès, la

³¹ Cf. « Faire parcours avec ou sans École ? »

réussite, « vite vite vite ». Le désir de notoriété est fort et il faut temporiser. Poser l'enjeu du travail dans la durée. Celui des dynamiques d'implantation. Lucas Bonnifait, aujourd'hui directeur du Théâtre 13, veut proposer une réflexion sur les choses qui durent :

« Essayer de déplacer l'enjeu du spectacle « réussi », et poser la question : comment on travaille ? »

Dans un état d'esprit voisin, la réflexion de Claire Dupont et Raphaël d'Almeida se fonde sur la juste temporalité de maturation des projets. De quoi l'équipe a-t-elle besoin, le plus souvent ? D'abord d'espace — ce dernier, on le sait, se trouve plutôt dans les régions. Quant au temps, il vient régler lui-même l'invention du processus d'accompagnement. C'est le cas des dispositifs créés avec *Prémises*, d'abord pour les spectacles, puis maintenant à destination des auteurs : une première expérimentation de ce processus démarre en 2021 et pour 3 ans, regroupant Théâtre Ouvert, La Chartreuse et le CDN de Montluçon autour du travail d'un jeune auteur en formation :

« Il faut dissocier les dispositifs d'accompagnement des enjeux de production. Ce sont des temporalités différentes. 3 ans d'accompagnement, ce n'est pas pareil qu'une sélection sur dossier avec visibilité parisienne et ça ne produit pas les mêmes effets. »

Dans le cas du dispositif « *Prémises auteurs* », ce sont des exemples concrets qui ont déclenché la réflexion : à partir d'une maquette, le travail d'une jeune autrice est remarqué. Mais elle a besoin de temps pour mettre en œuvre son processus d'écriture. Là encore, la période nécessaire pour élaborer, chercher et construire a été identifiée, prise en compte et l'invention du dispositif vient répondre aux besoins des situations concrètes. De l'espace. Du financement. Des partenaires. Des échanges artistiques, sous forme de mentorat — ce que fait Carole Thibaut, directrice du CDN de Montluçon dans le dispositif, en lien avec les artistes associés à son projet. On le voit, artistique et structuration dialoguent de pair.

Enfin, certaines compagnies subventionnées déploient une activité régulière d'accompagnement de jeunes artistes via le dispositif de compagnonnage initié en 2008 par la DGCA, toujours actif avec le soutien des DRAC. Laurent Hatat, metteur en scène et directeur artistique de la compagnie Anima Motrix (Hauts-de-France), conduit depuis longtemps un projet artistique largement consacré aux écritures contemporaines. Son association avec Stuart Seide à la création de l'École du Nord l'a tout naturellement amené à enseigner et à embaucher beaucoup de jeunes comédiens et comédiennes issus de cette formation. Mais aussi à développer un parcours de compagnonnage avec plusieurs anciens étudiants, notamment dans les débuts d'un

parcours de metteur en scène. Via le compagnonnage et/ou le dispositif « Résidence tremplin » de la DRAC Hauts-de-France conjuguant un assistantat à la mise en scène, des échanges artistiques mais aussi sur la structuration et la réalisation d'une maquette, Laurent Hatat a ainsi accompagné Julien Gosselin et aujourd'hui, Victor Guillemot puis Mathias Zakhar. Mais il dit aussi :

« Le compagnonnage, c'est un dispositif qui fonctionne bien, pourvu qu'il y ait des partenariats avec des théâtres pour mise à disposition des espaces de travail. »

C'est aussi une réponse adaptée pour certains parcours d'artistes en solo, qu'il s'agisse d'évoluer vers une autre pratique — écriture, mise en scène — ou non. Il faut souligner la complémentarité « instinctive » de ces initiatives de compagnonnage encadrées par différents professionnels, qui toutes ont pour objet de réguler la situation, au sens économique du terme, c'est-à-dire de protéger les plus faibles face à une loi du marché — celle de la programmation. S'appuyer sur ces initiatives pourra en développer d'autres, et rapprocher des expériences de la réflexion du « réseau élargi » des CDN, Scènes nationales et autres scènes publiques qui, établissant les mêmes constats, identifient le manque d'espaces de travail consacrés à la recherche, dissociés des enjeux de production et de finalité de représentation.

E. Faire parcours sans faire École ?

Les parcours évoqués pour l'instant sont, pour beaucoup, des parcours de jeunes artistes formés dans les Écoles supérieures. Favorisés, ils le sont à plus d'un titre : la qualité de la formation, l'enseignement diplômant, les rencontres faites à l'École, à la fois entre pairs et avec les enseignants, le bénéfice du dispositif d'insertion. Mais d'autres parcours s'inventent, parfois à la marge et parfois avec eux, dans le partage des aventures théâtrales et des formations. N'y a-t-il pas aussi des espaces pour aventures libres ?

PROXIMITÉS ET MIXITÉ

À de nombreux points de vue, une École supérieure constitue un passeport pour l'avenir. Mais la durée du visa n'est pas précisée... et la prise de conscience doit s'opérer, comme le constate Théophile Dubus :

« Le truc du service public, des études gratuites peut vite fausser l'image et te donner l'idée que tu es adoubé comme artiste par la société, que tu fais partie d'une élite, que tu es élu... »

Alors que la réalité est autre. Car différemment des grandes écoles supérieures qui assurent les fondations d'une carrière et d'une vie sociale, que garantit une formation en École supérieure d'art dramatique ? Pendant le cursus, un statut étudiant vient précieusement encadrer la vie sociale. Il faut rappeler le sens et l'utilité des bourses d'études dont bénéficient beaucoup d'étudiants, et dont les directeurs expriment le besoin. Mais ensuite ? L'École n'est pas un horizon, c'est un passage. Alors, que se passe-t-il pour celles et ceux qui n'ont pas fait d'École ? Comment construisent-ils les fondations d'une vie professionnelle ? Impossible de tracer un parcours-type : il y en a presque autant que d'individus. Néanmoins, on peut observer des tendances.

Et d'abord celle des « théâtres de proximité », déjà évoquée plus haut, fédère bon nombre de jeunes artistes de cette génération. Et pour cause : s'étant rencontrés, ils peuvent se rassembler sous le signe de l'équité, une valeur extrêmement forte à leurs yeux. La défense de l'environnement, sujet majeur de leurs préoccupations, les amène assez naturellement au désir de faire du théâtre en milieu rural et à créer des festivals d'été où ils développent complicité et relations nouvelles avec les publics locaux. C'est le cas d'Angèle Peyrade, comédienne et metteuse en scène, formée dans différents cours et en études théâtrales à l'Université Paris III-Sorbonne nouvelle. Elle participe aujourd'hui au festival « Y'a pas la mer », aventure fondée en Bourgogne en 2018, à l'initiative de 2 compagnies implantées dans cette région — dont les directeurs artistiques ont été formés au CNSAD-PSL. Car bien souvent, ces aventures réunissent souvent les uns formés en École supérieure et d'autres, formés en Conservatoires ou cours privés. Angèle résume :

« L'été, on se rassemble : on crée sur place pour les gens du coin. La Scène nationale voisine, l'Espace des Arts, à Châlons-sur-Saône, nous prête du matériel et met un peu d'argent, maintenant. On commence à proposer des ateliers pendant l'été, à proposer des stages. Pour les spectacles, un tarif de 5 euros. C'est avec la buvette qu'on fait un peu de recettes. »

Une structure administrative a été créée pour les activités du collectif, parallèle aux compagnies. Après 3 ans de travail, le dialogue avec la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) s'amorce. Mais l'activité du collectif n'est ni adaptée à une demande d'aide au projet, ni à celle d'une aide pour un festival, car il n'y a pas de diffusion. Il s'agit d'inventer les moyens d'une aide adaptée. Car pour l'instant, le travail d'Angèle est bénévole. Dans l'année, elle travaille, comédienne ou dramaturge, avec différentes compagnies et mène des ateliers d'éducation artistique.

« C'est un luxe, un mois que je vais passer à faire du théâtre gratuitement. »

Ils ne cherchent ni le succès immédiat ni les tournées internationales, mais à faire vivre des relations de « circuit court », plus conformes à leurs convictions et à leurs préoccupations, environnementales et sociales. Remarquons qu'au sein du collectif travaillent ensemble des artistes de formations différentes : Écoles supérieures, oui, mais aussi universités, cours ou Conservatoires. Pauline Bolcatto, membre fondateur du Nouveau Théâtre Populaire, est également la fondatrice de la Fédération des Festivals de Théâtres de Proximité (FFTP), créée en 2021 pour réunir une quinzaine de festivals.

« Au début, on travaille de façon bénévole, pas de problème. Le choix, on l'a fait. Ensuite, travailler énormément, s'investir énormément pour être très peu payé, pas de problème. Mais au bout de plusieurs années de bénévolat, on attend des soutiens. Parce que l'auto-production, ça va un temps. On a des aides, quelques-unes, via des relations avec la région (pour les costumes, pour la technique), mais peu. On fonctionne beaucoup collectivement, dans des rapports hiérarchiques transversaux et dans la Fédération, on revendique un esprit de solidarité ».

Puisant leur inspiration aussi bien dans l'histoire théâtrale que dans l'architecture ou les jardins partagés, ils revendiquent aujourd'hui des ancrages territoriaux forts et le fait que leurs activités dynamisent les tissus économiques locaux. La charte qu'ils ont établie dessine une intention claire :

« Nous sommes à la fois artistes et organisateurs/organisatrices de nos événements. Nous sommes attachés à des modes de gouvernance collectifs et transversaux. Beaucoup d'entre nous sont issu.e.s des écoles de théâtre des

grands centres urbains. Nous sommes des professionnels du spectacles. Nous avons choisi de travailler ailleurs, pour nous affranchir des modèles de production habituels du spectacle vivant et rencontrer des territoires pour y inventer un théâtre exigeant et populaire. Nous revendiquons une façon nouvelle de construire des festivals, de proposer du théâtre dans les lieux de vie qui en sont éloignés. ³² »

Aujourd'hui, ils ont mûri, font des enfants, ont besoin de financer une vie déjà bien structurée. Une grande fragilité économique pèse sur ces festivals et sur la pérennisation de leur activité. À ce stade, il s'agirait pour eux de développer un modèle économique pérenne qui viendrait consolider les liens déjà construits sur les territoires. Déplier des possibilités d'accompagnement à des échelles régionales ou territoriales ? S'adresser à un autre réseau que celui des Scènes publiques labellisées, via les agences régionales qui ont mission d'accompagnement ? L'éclosion de ces aventures théâtrales contemporaines pourrait-elle susciter des partenariats inédits et à terme, un maillage nouveau ?

Dans d'autres réalités plus urbaines, notamment franciliennes, ce sont des vies qui s'équilibrent entre un travail rémunérateur sans intérêt et une course pour récupérer des espaces où faire un peu de théâtre. Paul Balagué, metteur en scène, après des études de lettres supérieures et un passage dans un cours de théâtre, fonde sa compagnie, *En eaux troubles*, à Paris. Cet hiver 2021-22, il vient de présenter un spectacle à la MC 93 de Bobigny.

« On manque d'espaces pour la recherche, de bouillonnements, de lieux de rencontres, d'objectifs demandés. De la reconnaissance de la cohérence et de la diversité des projets. Rien ne suscite de bouillonnement, alors qu'il y a de la passion, de l'urgence. Il s'agit de libérer le geste. De créer une chaîne de rencontres. Pour une visibilité qui œuvre. »

Pour cela, il faudrait que des espaces s'ouvrent et qu'il puisse passer plus de temps au plateau. Si l'on peut déceler un champ culturel nourri de rap et d'influences belges, un désir de fonctionnement du spectacle plus souple, plus transversal, comme dans les cabarets LGBTQI+, auquel il fait allusion, aucune trace du théâtre public. Comment perçoit-il l'institution, alors ? Les CDN ? Comme des forteresses. « Un système et des représentations féodales. » Pour Angèle, la légitimité est encore fragile pour un dialogue avec l'institution. Après plusieurs années de démarches sans réponse ou de brutalité de certaines situations, elle manque de confiance et de courage pour

³² L'intégralité de la charte de la FFTP est consultable sur le site <https://www.federationdesfestivals-tp.com/copie-de-communique-de-presse>

solliciter. Si elle fréquente régulièrement les salles, donne, elle aussi, plusieurs références belges, les TG Stan, le Raoul Collectif ou Wim Vandekeybus, elle ressent de la peur autour d'elle. Peur ?

« Oui, peur de prendre des risques. De mettre en jeu sa crédibilité. On ne sait pas si le projet va être bien... donc, c'est très difficile de prendre des risques à plusieurs. »

Le dialogue avec l'institution semble lointain ? Pas toujours. Élisabeth Castello, avec les autres membres du collectif En Rappel, développe un projet de temps fort qui mêle spectacles et tables rondes : le Scénoscope. Au départ, un projet de formation en classe entière, que le collectif a choisi de poursuivre pour en faire un projet complet. Dans l'une des éditions, une des tables rondes portait pour titre : « Habiter l'institution » :

« L'institution fait rêver et elle fait peur. Nous, on voudrait partir des besoins des artistes pour concevoir un projet artistique à 360°, tout va ensemble, programmation, actions culturelles, colloques — là où d'autres mettent le paquet sur les artistes, dans une conception pyramidale plutôt que circulaire. »

Élisabeth reconnaît, à certains endroits, des désirs et démarches qui lui semblent justes. Se dit très intéressée par les cursus « égalité des chances » initiés ces dernières années, souvent par des artistes, et rêve à des déploiements plus vastes avec une ouverture sur d'autres métiers. Car elle est convaincue, comme d'autres, que l'objectif cardinal est de « savoir faire son réseau. » Et pour cela, il faut détenir des codes. Lesquels ?

« Ceux de la classe bourgeoise. C'est ça qui détermine ceux qui émergent. »

Comment évolueront ces parcours, aujourd'hui forgés entre influences bourdieusiennes et désir d'horizontalité ? Formés mais conscients de la faible valeur de leur diplôme, statutairement fragiles, économiquement précaires, ces jeunes artistes sont dans la période de la « débrouille », saisissant les possibilités qui se présentent. Certains s'engouffrent dans les portes des institutions qui s'ouvrent, tout en traçant la route en milieu rural pour tisser leur propre toile. Dans tous les cas, ils se battent pour leur légitimité professionnelle. Car le choix d'un parcours de théâtre relève d'abord de la responsabilité individuelle : il s'agit de s'auto-proclamer artiste. Il faut passer par cet acte-là. L'aventure du Nouveau Théâtre populaire, déjà évoquée plus haut, va dans ce sens. Cette compagnie formée dès les années de lycée, à partir de plusieurs options-théâtre, permet au groupe d'aller jouer ses spectacles au festival d'Avignon dès leur adolescence. Pauline Bolcatto sourit en se souvenant :

« On était les plus jeunes. Impatients. On disait qu'on était les Jean Vilar de demain, les Vitez de demain. On s'auto-déclarait professionnels. »

La suite de l'aventure du NTP, dont plusieurs membres sont ensuite passés par le CNSAD-PSL, fortifie dans l'idée que le chemin est plus rapide et plus facile dans le cas d'une intégration d'une École supérieure. À cette nuance près — et elle est de taille — : cette génération, pourvue du sens du partage, aime à construire des aventures artistiques qui réunissent différents parcours de formation. De ce point de vue, bon nombre de collectifs contemporains réunissent les uns et les autres, avec ou sans École. Cela semble constituer un point fort de leur démarche : les enjeux d'insertion y sont traités par le projet artistique même, en indépendance.

L'ambition est présente de bâtir un nouveau modèle, avec ce désir d'indépendance qui rejoint maturité et responsabilité. Bâtir un nouveau modèle ? Pourquoi pas ? Pourvu que ces aventures saisissent l'opportunité de construire des liens avec les lieux avoisinants, ceux des réseaux non labellisés. Qu'ils soient accompagnés ne pourra que les aider, bien sûr ; que les CDN et les scènes publiques labellisées soient attentifs à leur développement, bien sûr. Mais ces propos donnent à penser que de l'espace libre est nécessaire. Pour laisser de la place à une aventure artistique souple dans ses choix, dans son fonctionnement, avec son public, des partenaires qu'elle saura trouver dans des réseaux de proximité. Cette idée résonne avec une autre aventure libre. Christophe Rauck, nommé récemment directeur du CDN de Nanterre-Amandiers, vient d'y lancer un projet d'école. Au cœur de ses préoccupations, dont celle de poser les bases de la relation enseignant / élève et des messages qu'il souhaite transmettre, il y a ces mots :

« Un métier, ça ne s'apprend pas, ça se vole. »

POROSITÉ ET PRÉCARITÉ

Une grande porosité apparaît entre les frontières des différents lieux de formation et des situations professionnelles : aujourd'hui, on est étudiant ou élève dans une École supérieure, et déjà immergé dans les réalités professionnelles. La fin des années de formation présente une frontière souvent floutée — même dans le cas de parcours d'artistes formés dans une École supérieure où les repères sont clairs, avec diplôme et encadrement par un dispositif d'insertion. C'est le temps où les fondations d'un parcours artistique se posent, où les rencontres se solidifient pour devenir collaborations (ou non), où les idées se trient pour garder celles qui pourraient donner naissance à des projets puis à des spectacles. Et le temps où les jeunes artistes ont besoin de connaître de l'intérieur la vie des compagnies et des lieux : c'est la période juste pour faire l'expérience d'une « jeune troupe » dans un CDN. Pour comprendre comment travailler sur le long terme, comment s'entourer et se structurer. Artistiquement et administrativement.

Un déséquilibre structurel existe entre le nombre d'élèves formés et les possibilités d'emploi — dans toute la diversité d'acceptions du terme : travail en résidence, répétitions, représentations, itinérance, enseignement. Avec la crise sanitaire, celui-ci risque de s'accroître. Depuis mars 2020, les Écoles supérieures ont à affronter les effets de la crise sanitaire. Conséquences immédiates : enseignements fortement perturbés, concours décalés, modifiés voire annulés, visibilité moindre, voire nulle, des spectacles de sortie en raison de festivals annulés... Les Écoles supérieures ont réagi en adaptant leur calendrier pédagogique : en prolongeant la durée d'une 3^{ème} année pour rattraper le temps d'enseignement perdu, décalant les représentations des spectacles de sortie de plusieurs mois, comme au CNSAD-PSL ou à l'École du TNS. Ou encore en prolongeant la durée du fonds d'insertion, comme à l'ENSAD à Montpellier. Le réseau des Écoles supérieures se montre toujours réactif face aux enjeux d'insertion professionnelle : dans les CDN, des contrats d'embauche ont été proposés, tout de suite — à la Comédie de Saint-Étienne, 3 élèves de la promotion sortante de l'École sont embauchés pour une forme légère à partir de *L'Avare* jouée en itinérance dans les établissements scolaires ; au TNB, très récemment, les artistes associés créent des spectacles destinés à tourner avec les étudiants. Un marqueur supplémentaire qui traduit la solidité des projets pédagogiques et des établissements. La conscience est aiguë que ce sont les premiers contrats qu'il s'agit de protéger : projets interrompus et non repris, projets décalés, nombre d'heures diminué sur les premiers contrats... Si la décision de « l'année blanche » qui allonge la durée des droits à l'intermittence est une première réponse aux difficultés présentes et à venir, il s'agit que les professionnels se rejoignent pour en proposer d'autres et qu'ils soient soutenus par une volonté politique. La crise sanitaire induit des enjeux de solidarité interprofessionnelle partagés vis-à-vis des jeunes artistes.

Néanmoins, le nombre d'aspirants au métier de comédien, les centaines de candidats se présentant aux concours d'entrée peut interroger. Où et comment se forment-ils ? La diversité des propositions, offre publique ou privée, semble donner un aperçu où les repères manquent. C'est pourquoi le champ actuel de la formation initiale mérite d'être observé.

3. Devenir comédien.ne : un rêve à construire ou à déconstruire ? Enjeux de la formation initiale

Au départ, il y a un intérêt. Puis, souvent, un désir. S'il y a des qualités, parfois un talent évident, rien ne dispense de se former — et l'offre d'enseignement artistique initial ne manque pas. Car le désir de théâtre trouve son sens dans la réalité de l'acte au plateau sous le regard de l'autre — c'est une autre règle du jeu. Dans les établissements scolaires, comment sont dispensés la découverte des métiers et ses enjeux ? Aujourd'hui, ne s'agit-il pas de réinterroger le rôle des artistes à l'école, à l'heure de l'épreuve du « grand oral » ? À la sortie des parcours scolaires apparaît un espace en friche où s'épanouissent des possibilités multiples : comment s'y repérer ? Comment être guidé vers la formation adaptée, vers les objectifs justes, vers le choix qui correspond à la personne ?

A. S'informer sur les métiers du spectacle avant le baccalauréat

« Il y a beaucoup de gens pour dire que le théâtre ne s'apprend pas. Les uns, qui méprisent tout apprentissage, rejoignent ici les autres, qui ne croient qu'au génie. Culte de la spontanéité, culte de l'ineffable — finalement, c'est la même chose. Ce que cette même chose nie, implicitement ou non, c'est le travail, précisément le travail du jeu. Et qui pourrait dire qu'un jeu ne s'apprend pas ? »

Antoine Vitez³³

Une enquête publiée début 2022 attire l'attention sur un chiffre signifiant : 42% des 18-24 ans déclarent « vouloir choisir un travail par passion (plutôt que) pour des raisons pécuniaires »³⁴. Dans le champ des métiers du spectacle, le travail d'éducation artistique, associée à la présence des artistes dans les établissements scolaires peut conduire à la diffusion de représentations sur le métier de comédien ou, à tout le moins, favoriser l'éclosion d'un désir de devenir artiste. S'informer dès le lycée constitue donc un enjeu d'importance pour qui rêve de devenir comédien : quels moyens d'information ont cours ?

³³ « L'usine de rêves », article publié dans *Le Monde*, 1^{er} juillet 1971.

³⁴ Olivier GALLAND et Marc LAZAR, *Une jeunesse plurielle — Enquête auprès des 18-24 ans*, Institut Montaigne, février 2022. <https://www.institutmontaigne.org/publications/une-jeunesse-plurielle-enquete-aupres-des-18-24-ans>

DEUX EXPÉRIENCES D'INFORMATION NUMÉRIQUE

Pour en savoir plus, explorons le site de l'ONISEP, en entrant les mots-clés « comédien » ou « métiers du spectacle ».

- 36 possibilités apparaissent, indiquant toutes une « formation de 3 ans niveau bac + 3 » — parmi lesquelles on peut trouver une formation de « comédien professionnel », une formation au DNSPC, de « comédien (en école privée d'art dramatique) ». Dans les pages suivantes, apparaissent les coordonnées de l'ESCA, une présentation du diplôme assortie d'une liste des « attendus » pour être comédien ou une liste fournie de cours et d'écoles privées.
- Une page spécifique sur le métier de comédien alerte sur les conditions et horaires de travail exigeants, et les difficultés d'un parcours professionnel.
- Un tableau « formations et diplômes » gradue 5 années de cursus en indiquant les possibilités universitaires et les diplômes des Conservatoires. Seuls 5 conservatoires sont mentionnés et mis en lien.
- Dans l'onglet « les métiers », 2 articles sont consultables qui dessinent les contours du contexte d'activité, renseignent sur les formations artistiques et universitaires et donnent des indications chiffrées sur l'organisation du secteur du spectacle vivant.
- Une page spécifique sur le DNSPC mentionne une liste d'attendus « Parcours sup » et la liste des Écoles supérieures.

La même expérience sur le site « Parcours sup » conduit à la mention des Écoles supérieures, avec la précision « hors Parcours sup ».

- Le mot-clé « théâtre » conduit aux Universités, à un Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) et à une indication sur le passage possible du DE à l'ESAD.
- En revanche, en entrant « métiers du spectacle », 30 formations apparaissent : lycées et CFA formant à la régie lumière, son et costumes. Des indications y sont données sur des formations ciblées par petits groupes, avec continuité possible et débouchés vers une école sup (ENSATT) ou réalité professionnelle. Il est possible de s'inscrire dans certaines de ces formations via Parcours sup.

De façon synthétique, il n'y a pas de description des missions ni de mention de l'existence des Conservatoires, à rayonnement régional ou départemental (CRR ou CRD).

En résumé : les présentations descriptives proposent des pages bien documentées et des contenus vidéo plutôt attrayants pour les jeunes et leurs familles. Mais seuls quelques établissements publics y figurent, aux côtés d'écoles privées (non précisées). Cet ensemble d'informations propose plusieurs images : celles de schémas plus ou

moins linéaires. Pourquoi ? Parce que les moyens numériques nécessitent de cadrer l'information. Or, quand la réalité de celle-ci est diverse —les réalités, plutôt — il devient complexe de la fournir. À ce titre, l'information concernant les filières des métiers techniques autour de la création, détaillée, indique des possibilités de cursus claires. Mais concernant le métier de comédien, si ce schéma linéaire peut être apte à rassurer les jeunes et leurs familles, il pose question : comment rendre compte des réalités de formation initiale ?

Dans certaines situations, l'accès à l'information numérique est le moyen d'accès privilégié — à qui parler de son désir quand on n'obtient pas de réponse, à quel interlocuteur ? Et parfois, le seul. Un exemple : Manon Chircen, jeune comédienne et autrice dont le parcours a été évoqué plus haut, se souvient d'elle devant l'ordinateur, aux côtés de sa mère. Bonne élève, ayant du goût pour les études, elle a envie de théâtre qu'elle pratique déjà un peu au lycée. Avant de s'engager plus avant, elle voudrait faire un stage pendant les vacances d'été. Sur internet, c'est la proposition d'une école privée renommée qui apparaît et c'est là qu'elle décide d'aller faire un stage — payant. Il y a pourtant bien d'autres propositions — gratuites — dans le réseau des CDN et scènes publiques. Mais comment les discerner quand les codes structurants vous manquent ?

Autrement dit : l'accès à l'information numérique est opérant mais, à défaut de connaître l'organisation de l'offre publique, il conduit à des sources partielles — celles-ci étant méconnues, elles sont difficiles à identifier. Développer les moyens d'accès à l'information pourrait donc constituer l'enjeu d'actions d'orientation et de promotion des parcours de formation proposés, en s'appuyant sur les moyens numériques pensés comme des outils, aptes à relayer des contenus vivants.

Est-ce pour cette raison que l'information circule aussi beaucoup par le bouche-à-oreille — via les options-théâtre, les enseignants et les différents projets d'Éducation Artistique et Culturelle (EAC) ?

DES OPTIONS THÉÂTRE ET DES INITIATIVES

Dans les options-théâtre, dont le rôle et la qualité sont reconnues, 2 à 3 ans de pratique régulière et d'enseignements théoriques constituent un terreau idéal pour se former le désir d'aller plus loin. Aujourd'hui, il y a plus d'une centaine d'options dites « de spécialité » sur le territoire national, avec une épreuve à très fort coefficient à l'examen du baccalauréat. Si ses objectifs ne sont pas la formation au métier de comédien mais la sensibilisation aux différents aspects du théâtre, l'option théâtre favorise évidemment le désir de nombreux lycéens d'en faire un métier. Certains enseignants n'encouragent pas leurs élèves, d'autres les conseillent. Dans tous les cas, ils sont confrontés à cette question : où se former ?

Parallèlement, de nombreuses initiatives se sont développées, toutes consultables sur le site de l'Éducation nationale³⁵ : des dispositifs de sensibilisation aux arts du spectacle vivant, théâtre, danse ou pratiques de cultures urbaines, proposent, sous différentes formes, des parcours qui associent rencontres avec des artistes, expériences au plateau et spectacles à voir. L'objectif paraît clair : il s'agit de créer des liens avec les jeunes éloignés de la culture via ces démarches d'éducation artistique et culturelle et l'expérience esthétique. Et de les accompagner vers la fréquentation des lieux de spectacle. L'évolution actuelle du « Pass Culture » va dans ce sens. Mais semble-t-il, l'enjeu de « devenir artiste » n'est mentionné nulle part. Qu'en penser ? Les initiatives qui favorisent la rencontre directe entre les jeunes et les artistes le soulèvent, pourtant. Stanislas Nordey, comédien, metteur en scène et directeur du TNS, exprime son point de vue :

« Il y a un grand malentendu, au départ, quand les jeunes commencent à faire du théâtre. Les informations sur le métier manquent. Un discours sur l'autorité du metteur en scène, le fait qu'en tant qu'acteur on ne choisit jamais ses rôles. Sur les réalités du métier, les fonctionnements, les injustices. Et une description du contexte, la réalité ultra-libérale, le marché, sauvage et pas régulé, le fait qu'il ne peut pas absorber tout le monde. Oui, ça manque terriblement, une sorte d'instruction civique du métier. »

C'est dans cet espace de rencontre qu'un discours pourrait être partagé, notamment sur l'engagement difficile dans un parcours professionnel ou sur la possibilité d'un parcours en amateur en parallèle de l'exercice d'un autre métier. Les modalités en sont connues : journées « portes ouvertes » associant des artistes, communication écrite, qui, aujourd'hui, auraient du sens à être déployées avec des outils numériques. A travers la rencontre directe avec des artistes, il serait possible de dispenser des contenus d'information depuis l'expérience professionnelle. Et peut-être de contribuer à mieux réguler l'engagement dans un cursus de formation initiale ?

LES ENJEUX DU GRAND ORAL À L'ÉPREUVE DU BACCALAURÉAT

Lancée depuis 2020, cette nouvelle épreuve déconcerte, surprend ou intéresse. Progressivement, des actions de formation à destination des enseignants se mettent en place. Dans certains établissements, ceux-ci se concertent pour imaginer des moments de travail commun avec leurs élèves — par exemple, entre classe de SVT et classe de théâtre, les amenant à partager leurs méthodes et leurs savoir-faire.

³⁵ [Eduscol.education.fr](https://eduscol.education.fr)

Pour l'instant, les artistes et équipes des théâtres publics n'ont été que peu impliqués — à part dans certaines académies où c'est très naturellement vers les CDN qu'on se tourne pour que des artistes viennent travailler avec les élèves à la préparation de l'épreuve. Précisons tout de même qu'il s'agit d'un travail particulier : il s'agit d'être soi, debout devant une assemblée d'adultes, à tenir un propos organisé et argumenté sur un sujet de son choix. Debout et sans notes. Si une pratique régulière confère de l'aisance physique et verbale aux élèves d'options-théâtre ou pratiquant le théâtre, ceux-ci ne sont pas pour autant favorisés : ils ne sont pas habitués à « être soi ». Ici, pas question de se cacher derrière le personnage ni dans le cadre fictif d'une narration dramatique.

La mise en œuvre du « grand oral » a été précédée d'un rapport rédigé par Cyril Delhay, professeur d'art oratoire à Sciences-Po Paris. Celui-ci a pris soin de proposer que le partenariat avec le réseau des CDN soit renforcé, notamment dans la phase de formation des 50 000 enseignants et des 250 formateurs concernés dès l'année scolaire 2020-2021³⁶. Les artistes formés et exerçant dans la filière publique seraient évidemment à même de contribuer à la préparation de l'épreuve. Dès lors qu'ils sont détenteurs d'un diplôme d'enseignement (DE et/ou Certificat d'Aptitude), ils seraient à même d'apporter leurs compétences dans les classes ou en animant des sessions de formation des enseignants.

L'intervention des artistes en ce domaine, si elle était prise en charge par les CDN et les scènes publiques, pourrait avoir plusieurs effets :

- Donner aux enseignants et aux élèves les moyens affinés de préparer l'épreuve ;
- Susciter des rencontres directes entre artistes et élèves, pour partager et diffuser l'information sur les métiers du spectacle par l'expérience professionnelle ;
- Développer des possibilités d'emploi pour les artistes.

Des initiatives isolées existent, notamment en matière de formations conjointes artistes/enseignants. Une volonté de porosité entre les Scènes labellisées et les établissements scolaires permettrait de déployer un plan d'éducation artistique et culturelle de plus grande envergure.

³⁶ Cyril DELHAY, « Faire du grand oral un levier d'égalité des chances », rapport remis à Jean-Michel Blanquer, Ministre de l'Éducation nationale le 24 juin 2019.

B. Inventer son parcours entre Conservatoires, classes et cours

Dans l’imaginaire commun, quand il est question de formation du comédien, ce sont les Conservatoires qui viennent à l’esprit ; les établissements d’enseignement spécialisé. Mais aussi des cours et des écoles privés, certains très connus, d’autres dont la réputation circule par le bouche-à-oreille. Autant de lieux où se former. Mais comment le désir de théâtre va-t-il y être entretenu ? Et les illusions ?

LES MISSIONS DES CONSERVATOIRES

La DGCA et les collectivités territoriales de leurs lieux d’implantation — Régions, Départements, Villes ou Communautés d’agglomération — gèrent les établissements d’enseignement artistique public que sont les Conservatoires, dont l’histoire repose sur un enseignement individualisé issu de l’enseignement musical. Concernant les missions, la formulation des grands principes de cet enseignement est indiquée en préambule du « Schéma d’Orientation pédagogique et d’organisation de l’enseignement initial du théâtre dans les établissements d’enseignement artistique »³⁷. S’envisageant sous le double éclairage d’une approche globale du théâtre et de la formation d’acteur, « son ambition est de transmettre en les réinventant les règles d’un jeu. [...] les classes d’art dramatique des établissements d’enseignement artistique proposent, dans un cadre défini, un enseignement initial à l’art et à la pratique du théâtre qui ne préjuge pas de l’avenir des élèves : spectateurs avertis, artistes amateurs, candidats à l’aventure professionnelle, sans privilégier aucune de ces hypothèses. »

Antoine de la Morinerie, comédien, musicien et enseignant dans un Conservatoire francilien, également président de l’Association Nationale des Professeurs d’Art Dramatique (anPad) le souligne :

« On forme des comédiens mais on ne préjuge pas de leur avenir. Débuter, apprendre les bases d’un apprentissage. Les élèves viennent apprendre un art. »

Autrement dit : un Conservatoire dispense théoriquement les bases d’un enseignement dont on peut faire beaucoup de choses. Et inventer son propre parcours. Cependant, la poursuite d’un parcours en amateur à la suite de celui en Conservatoire, si elle repose sur des possibilités territoriales, demeure un sujet peu abordé. Illustrer cette vision de l’enseignement initial qui trouve son sens dans la sensibilisation, la découverte et l’apprentissage progressif des enjeux pratiques de l’art du théâtre aurait pourtant du sens d’autant que dans un Conservatoire, théoriquement, il n’y a pas de limite d’âge pour suivre un parcours de formation.

³⁷ Texte publié par le ministère de la Culture, juillet 2005.

Concernant l'organisation de l'enseignement du théâtre en Conservatoire, l'appui sur le Schéma d'Orientation pédagogique permet de dessiner les orientations en cours :

- Développer les enjeux collectifs de la pratique du théâtre : à partir de l'architecture existante, construire des équipes pédagogiques et des projets transdisciplinaires, en s'appuyant sur des espaces de travail partagés.
- Prolonger l'enseignement par la découverte des formes de création les plus contemporaines, via la programmation dans les Théâtres nationaux, CDN, Scènes nationales et l'ensemble du réseau des scènes publiques.

Dans de très nombreux établissements, c'est ce qui se passe aujourd'hui. Actuellement, outre les effets perturbants de la crise sanitaire, le schéma d'organisation des Conservatoires est en cours de révision. Il importe de le poser dès le départ, car les attentes concernant « la réforme des Conservatoires » sont fortes, de la part des artistes professionnels enseignants et des instances administratives.

Ces dernières années, plusieurs intitulés et acronymes se sont succédés — Cycle d'Enseignement Professionnel Initial (CEPI), Cycle d'Orientation Professionnelle (COP), dont certains restent encore en vigueur dans certains territoires. Aujourd'hui, dans l'attente de nouveaux textes, voici ce qu'on peut en dire : dans un Conservatoire, le Schéma d'Orientation Pédagogique définit les possibilités d'un parcours de pratique théâtrale à travers un **cycle d'éveil** et d'initiation, un **cycle 1** de détermination, un cycle 2 d'apprentissage des bases et un **cycle 3** d'approfondissement des acquis. Les Conservatoires délivrent un Certificat d'Études Théâtrales (CET) en fin de cycle 2 et/ou un Diplôme d'Études Théâtrales, validant un parcours complet (cycles 1, 2 et 3). Dès la fin du cycle 2, il est possible d'intégrer sur concours une classe de Cycle Préparatoire à l'Enseignement Supérieur (CPES), qui prépare aux concours d'entrée des Écoles Supérieures.

Néanmoins, il semble que dans la réalité, certaines ambiguïtés subsistent sur le rôle et la place des Conservatoires dans la filière de formation publique. Sans s'attarder sur les évolutions récentes ou la réforme à venir dans le courant de l'année 2022, essayons de cerner plus précisément les possibilités du réseau des Conservatoires, animé par des artistes soucieux de proposer et maintenir une formation initiale de grande qualité.

Car ce réseau constitue une offre publique de qualité en termes de formation artistique et de progression dans un parcours pouvant mener à une professionnalisation ou non. Mais tout se passe comme s'il était pris en étau entre plusieurs logiques de complémentarité, comme sommé de répondre à ce triple enjeu :

- Quels enjeux de professionnalisation et d'insertion pour les étudiants des CPES ?
- Quel statut social établir pour ces années de formation ?
- Comment développer l'ouverture sociale et culturelle de l'enseignement initial du théâtre ? Comment s'adresser à la plus grande diversité possible ?

Pour un jeune artiste en formation, dans le contexte actuel où la pression est forte, inventer son projet et les débuts de son parcours peut nécessiter un cadre professionnel plus accompagnant. Aujourd'hui, l'obtention d'un CET ou d'un DET en fin de cycle 3 ne garantit pas d'ouverture professionnelle. Seul le CPES donne, aujourd'hui, un objectif de passage dans l'enseignement supérieur, professionnalisant— mais il faut le préciser : sans garantie de réussite aux concours d'entrée. L'ouverture des CPES est une première réponse, et notamment parce qu'on y propose un statut étudiant.

Dans la réalité, plusieurs constats semblent se dessiner : il est intéressant d'entendre que des jeunes organisent souvent leurs études via un double cursus entre Conservatoire et Université (souvent en études théâtrales mais pas uniquement). Et que certains d'entre eux n'envisagent pas de tenter d'intégrer une École supérieure — souvent en raison d'une limite d'âge déjà atteinte. Certains jeunes, donc, portent un projet professionnel qui va plutôt s'orienter vers une activité artistique de dimension territoriale, sans enjeux de production ni de diffusion, et comportant une grande appétence pour l'activité de médiation. Or, les universités sont aujourd'hui les institutions où les jeunes artistes peuvent comprendre le fonctionnement du réseau des scènes publiques, son histoire et ses missions. Mais pour suivre un double cursus, il faut du temps... et les moyens d'avoir des études financées. C'est à la croisée de ces énoncés que se situe la complexité : entre suivre une formation artistique professionnelle et diplômante, un cursus universitaire complémentaire et trouver les moyens de financer ses études !

Pour se projeter vers d'autres perspectives organisationnelles, il est à noter que dans plusieurs établissements, le sujet de la prévention des discriminations, du harcèlement et des violences sexistes et sexuelles peut se poser, comme dans les Écoles supérieures. La préconisation de l'établissement d'une charge éthique peut également être formulée pour les Conservatoires ³⁸. D'autre part, un plan de communication pourrait accompagner les textes nouveaux de la « réforme » de 2022,

³⁸ Cf. 2, A, « Les Écoles supérieures »

poursuivant un objectif de précision des missions des Conservatoires, à destination des élèves, enseignants mais aussi des acteurs du réseau des Scènes publiques.

Car il est souhaitable que la dynamique entre établissements d'enseignement initial et Scènes labellisées gagne en fluidité — notamment à partir des CPES. Les situations sont encore très variées selon les territoires. Par exemple, en Nouvelle-Aquitaine, le CDN nouvellement dirigé par Pascale Daniel-Lacombe s'ouvre à la formation initiale : un partenariat avec l'OARA organise des échanges entre les Conservatoires de Poitiers et Bordeaux, autour d'ateliers avec des artistes comme Baptiste Amman ou Fabrice Melquiot. Ainsi, les enjeux d'accompagnement de compagnies et collectifs régionaux sont travaillés en cohérence avec les parcours de formation initiale. De nombreux artistes enseignants en Conservatoire expriment leur attente d'attention sensible de la part des Centres dramatiques nationaux. Comme l'un d'eux le souligne, la mention de ce lien pourrait être inscrite précisément dans le cahier des charges et missions des CDN. L'accès à des espaces de travail et des moyens techniques ou la proposition d'organiser un Forum national des écoles de théâtre, moment consacré à l'information sur les métiers du spectacle, pourraient dessiner des pistes d'actions communes.

LES CLASSES PRÉPARATOIRES « ÉGALITÉ DES CHANCES »

Depuis le début des années 2010, plusieurs directrices et directeurs de CDN se sont engagés dans la création de programmes « Égalité des chances. » Réaction devant une évolution croissante des inégalités, ou, du moins, à une conscience de plus en plus largement partagée ? Sociales ou culturelles, conjuguées à des discriminations de toutes sortes, ces inégalités semblent aujourd'hui difficilement admissibles. Notamment en matière de théâtre et concernant les interprètes : c'est une question, majeure, d'incarnation de l'ensemble de la société française sur les plateaux. S'inspirant de la démarche de Richard Descoings faisant évoluer l'ouverture de Sciences-Po par l'accès au concours, ces artistes et leurs équipes accompagnent des jeunes dans un parcours préparatoire aux concours d'entrée des Écoles supérieures. Aujourd'hui, le réseau des CDN incarne cet engagement, aux côtés de dispositifs comme « Premier acte » au TNS, la classe préparatoire de la MC93 de Bobigny (en lien avec 3 Conservatoires) ou celle de la Filature à Mulhouse, avec plusieurs programmes en cours, à Saint-Étienne, Béthune ou Bordeaux, le plus souvent adossés à des Écoles supérieures. À Limoges, existe ainsi l'Ultramarine, classe préparatoire dédiée aux Outre-mer, intégrée dans l'Académie de l'Union. Selon Luc Rosello, directeur du CDNOI à la Réunion, ce projet est structurant à plus d'un titre : pour les jeunes artistes qui y sont formés, d'abord, et quel que soit le résultat des concours — le bénéfice de l'année est quantifiable, grâce à ses nombreux acquis. Mais bien au-delà, il propose une réponse à une situation d'éloignement géographique :

« Avec les premières expériences de la classe est venue l'idée d'une communauté artistique ultramarine » qui puisse revenir partager de temps à autre son expérience pour poser de nouveaux repères. »

Quels sont les effets de ces actions « égalité des chances » aujourd'hui ? De nombreux jeunes comédiens sont entrés dans des Écoles supérieures, contribuant par leur intégration à diffuser ces convictions citoyennes. Et peut-être a-t-elle ouvert le champ de la diversité de façon plus large ? Arnaud Meunier, metteur en scène, aujourd'hui directeur de la MC2 à Grenoble, s'est engagé dans un programme « Égalité des chances » à la Comédie de Saint-Étienne, il y a bientôt 10 ans :

« Ce serait intéressant d'observer précisément les effets produits et où demeurent des difficultés sociales. Il y a quelques décrochages, mais qui traduisent le besoin de suivi dès l'entrée dans l'École sup. Il est là, l'enjeu pour les directeurs et directrices d'Écoles, aujourd'hui : l'accompagnement des étudiants intégrés par les classes préparatoires. »

Ces « classes préparatoires égalité des chances » rencontrent naturellement les préoccupations de certains jeunes artistes, comme Louise Chevillotte qui, à sa sortie du CNSAD-PSL, s'investit avec quelques camarades dans la création d'une classe « Horizon théâtre » en banlieue sud de Paris. Ses motivations sont limpides :

« Je vois comment le théâtre m'a arrachée à mon milieu, à un moment où j'ai vu mon entourage scolaire vivoter ou sombrer dans des trucs pas possibles. Je ne peux pas faire ce métier en sachant qu'il y a autant de disparités et faire comme si ça n'existait pas. Ce dispositif donne du sens à ma carrière d'actrice dans les réseaux du théâtre public, parce que j'ai peur d'être très vite déconnectée du réel. »

Louise articule ce projet indispensable avec son activité de comédienne. Elle cherche aujourd'hui l'articulation juste avec les structures culturelles et d'enseignement artistique voisines. « Ce travail éclaire notre pratique », dit-elle encore. Elle envisage de passer le DE. Comme une preuve de plus qu'une activité structurée et équilibrée entre création et transmission correspond aux réalités professionnelles de jeunes artistes d'aujourd'hui.

Ces dispositifs ont essaimé sur tout le territoire national et inspiré d'autres projets. Aujourd'hui commencent à se construire des partenariats avec un ou plusieurs Conservatoires du même territoire. Des questions nouvelles apparaissent : que faire dans une ville où l'on peut à la fois suivre un parcours en CPES au Conservatoire et

s'inscrire dans une « classe préparatoire » au CDN ? Comment répartir les missions en toute fluidité ? Pourquoi ne pas faire converger une classe préparatoire et un CPES ?

Les CPES en Conservatoires sont le signe d'une évolution réelle, ces partenariats aussi. N'oublions pas que les équipes des Centres dramatiques sont en mesure de mener un travail volontariste en direction des jeunes éloignés de la culture ou dans des situations isolées : actions de sensibilisation, partage d'informations, conseils d'orientation forment les suites naturelles des « stages Égalité ». Un travail spécifique qui pourrait se conjuguer avec l'existence d'un CPES. Insistons sur la nécessité de veiller au maintien attentif d'espaces axés sur la diversité. Il semble prématuré de penser que l'enjeu « égalité des chances » soit suffisamment développé pour s'intégrer naturellement à un projet d'enseignement.

La DGCA et les DRAC accompagnent ces dispositifs via un agrément attribué à plusieurs de ces « classes préparatoires égalité des chances », en veillant à l'équilibre territorial, en harmonisant les offres d'enseignement public sur le territoire national. Au-delà de ces projets spécifiques, il existe aussi des « classes préparatoires » dédiées à la préparation des concours. À la Comédie de Reims, par exemple, la « classe préparatoire » actuelle est la seule gratuite en Région Grand Est, avec la classe préparatoire « égalité des chances » de la Filature, Scène nationale de Mulhouse en partenariat avec le TNS. D'autres dispositifs du même type se développent au-delà du champ du théâtre — notamment dans le champ du cirque contemporain, comme l'École nationale des Arts du Cirque à Rosny-sous-Bois (ENACR).

LES COURS DE THÉÂTRE PRIVÉS

Il semble indispensable de mentionner ici, même très brièvement, l'action et la qualité pédagogique de certains cours privés — le plus souvent, des initiatives d'artistes construites progressivement, et qui s'imposent sur le long terme.

Certains de ces lieux de formation ont également reçu l'agrément du ministère de la Culture, qui veille aux initiatives nouvelles qui éclosent sur le territoire national en même temps qu'à l'équité territoriale. Venant ici garantir l'accès à une formation artistique initiale de haut niveau accessible au plus grand nombre, l'agrément traduit le suivi du projet pédagogique.

C. Passer les concours d'entrée aux Écoles supérieures

Cette enquête s'achève par ce qui est majoritairement considéré comme le point d'aboutissement d'une formation initiale et le début d'une vie professionnelle : les concours d'entrée aux Écoles supérieures. Il y a énormément de candidates et de candidats, on le sait. Et une sélection drastique : selon les retours estimés, moins de 2% des candidats intègrent une École supérieure.

Passer un concours de comédien est un exercice très particulier.

Les conseils sont innombrables mais les attendus restent subjectifs. Les jurys, prudents, revendiquent leur subjectivité. Angèle Peyrade l'exprime avec lucidité :

« Le fossé entre les « pris » et les « pas pris » est énorme, alors que tout le monde sait qu'il y a un kaïros, un mélange aléatoire de chance et du bon moment qui prédomine. »

Une question se pose d'emblée, née de la crise sanitaire : si des Écoles ont fait le choix de décaler, voire d'annuler la tenue du concours, d'autres ont adapté les modalités en ayant recours à des outils vidéo, par exemple, pour choisir des candidats et candidates. Que faire de ces expériences ? Quels effets ont-ils pu être observés par les jurys et les équipes pédagogiques ? Y a-t-il des composantes à prélever, des actions à poursuivre ?

À la direction des Écoles supérieures, les artistes se succèdent pour mettre en œuvre un projet pour l'évolution de l'établissement. Comme le dit une directrice, « *si tu veux faire bouger l'École, c'est le concours qu'il faut travailler* ». Mais si l'organisation des concours change, il est plus rare d'interroger le contenu même des épreuves, « les fondamentaux » comme on dit. A l'école du TNB, c'est ce qu'on fait Laurent Poitrenaux, comédien associé au projet et responsable pédagogique et Arthur Nauzyciel, directeur du TNB. Les modalités du concours ont été bouleversées par l'arrivée d'un dossier écrit destiné à connaître plus précisément le désir des candidats, leurs capacités d'invention, leur imaginaire — par exemple, en leur demandant de se projeter dans une image sans légende écrite et de décrire ce qu'ils voient. Beaucoup de remous dans le monde des Écoles supérieures... mais les jeunes candidats, souvent, apprécient les tenants et aboutissants de ce dossier, dont ils saisissent parfaitement les enjeux. Interroger les fondamentaux ? Dans l'exercice du premier tour, le plus sélectif ? Est-ce une succession de scènes, classiques ou contemporaines, assorties le cas échéant d'un « parcours libre » ? Bien sûr, en quelques dizaines de secondes, on peut déceler beaucoup de choses, et admettre un

droit à l'erreur qui fait passer à côté de personnalités artistiques intéressantes mais à qui l'exercice ne convient guère. Mais comment rencontre-t-on l'imaginaire d'un tout jeune artiste ? Ses capacités à exister en groupe ? Son projet de vie à venir ? Celles-ci vont plutôt être découvertes lors d'un stage réunissant les premiers sélectionnés, au deuxième ou troisième tour.

Quelles que soient ses évolutions possibles, le concours d'entrée reste un repère important dans la vie et le parcours d'un jeune artiste. On le réussit ou non, mais on sait un peu mieux à quoi s'en tenir sur ses capacités au plateau. Quoiqu'on en dise, le verdict du jury exerce une influence décisive. Et vient modifier le désir initial : parfois, il va le gifler, et peut-être l'éteindre, et c'est ainsi que d'autres désirs vont éclore. Parfois, au contraire, il va exacerber une colère, une révolte — celle que Jean-Pierre Vincent appelait de ses vœux. Et vont faire s'enraciner plus profondément encore les fondations d'un parcours d'artiste à venir. Ne peut-on pousser l'idée un peu plus loin ? Davantage que des repères, les concours agissent-ils comme des rites de passage ? Vers l'âge adulte et vers le monde professionnel. Ils marquent l'entrée dans le domaine « supérieur », dans un contexte de formation initiale où les frontières sont parfois floutées, où les repères manquent, justement. Pour prendre de la distance avec ces enjeux essentiels actuellement concentrés sur les concours des Écoles, s'agirait-il de valoriser les espaces de formation en fin de parcours : à l'issue d'un parcours en Conservatoire, par exemple ? De renforcer les repères existants ? D'en créer de nouveaux ?

Observer ces différents espaces de formation pourrait supposer qu'il faut se former pour s'insérer. Oui. Mais l'enjeu cardinal, c'est d'inventer son parcours. D'opérer ses propres choix. Car l'engagement dans une vie de comédien appelle irrésistiblement une autre question : comment vais-je employer mon imaginaire ? Choisir de devenir artiste, par un acte décisif d'auto-proclamation, signifie s'engager dans une route à inventer soi-même, qu'on la joue, qu'on la danse ou qu'on l'écrive. Les rencontres comptent, tout comme les paroles d'un enseignant qui poursuivront longtemps et tiendront lieu de talisman. Il importe donc de préciser qu'un chemin « autodidacte » est toujours possible.

Pistes de réflexion

Dans les pages qui suivent, je rassemble les besoins identifiés et les idées nées au cours de ce travail. À chacun et chacune, personne, équipe, institution, de s'emparer de ceux qui lui/leur paraîtront justes.

UNE ENQUÊTE SUR LES MÉTIERS

Évaluer les effets de la crise sanitaire sur l'insertion dans les métiers artistiques ? Une enquête statistique et sociologique sur l'emploi et la carrière dans les métiers du spectacle, en y incluant les métiers techniques et administratifs, constituerait un outil préalable pour construire des propositions adaptées de formation professionnelle tout au long de la vie.

UNE CHARTE COMMUNE AUX ÉCOLES SUPÉRIEURES ET AUX CONSERVATOIRES

Établir les bases éthiques en matière d'égalité entre femmes et hommes, d'ouverture à la différence et de prévention des discriminations, du harcèlement, des violences sexistes et sexuelles ? Une charte commune à l'ensemble des Écoles supérieures et des Conservatoires pourrait constituer un outil utile, voire indispensable en cette période troublée par les mutations sociétales en cours.

UN CHANTIER SUR LA FORMATION PROFESSIONNELLE

À partir de la nécessité établie d'engager un travail sur les nouveaux enjeux de la formation professionnelle, quelles questions transversales traiter ? La mise en œuvre des formations par l'alternance entre Écoles supérieures et CDN ? La réflexion sur un schéma d'insertion progressive ? La certification Qualiopi des organismes de formation ?

DÉVELOPPER LES « JEUNES TROUPES »

Favoriser le dialogue artistique intergénérationnel et la transmission des enjeux artistiques et historiques du théâtre public ? S'engager dans l'accompagnement structurant de jeunes équipes artistiques constituées, pour développer l'emploi artistique des jeunes ? Les raisons sont plurielles pour prolonger et élargir l'impact des « jeunes troupes ». Chaque CDN, sur les bases de son projet artistique, contient une activité potentielle suffisante pour développer son activité (tournées, événements, formes brèves, festivals), pour intégrer et former à plusieurs métiers artistiques et techniques. Les budgets des « jeunes troupes » se composent, selon les cas, d'un accompagnement de l'État, de financements croisés et de fonds propres des CDN. Peut-il s'agir d'harmoniser un schéma de financement ? La question des moyens reste ouverte : une volonté de l'État soutient ces initiatives, mais comment l'étendre à la construction de financements croisés ?

DES AUTEURS DANS LES « JEUNES TROUPES »

S'il n'y a pas d'auteurs dans les premières « jeunes troupes », les associer à de tels dispositifs pourrait avoir du sens, eu égard au travail d'ancrage territorial qui pourrait s'échafauder en appui sur leur travail. Il est possible de s'appuyer sur le soutien à la commande d'écriture dramatique dans les CDN initié par le ministère en 2021, dans le cadre du plan de relance.

Par extension, les parcours d'artistes-interprètes « en solo », non intégrés dans des collectifs dans leur formation initiale, ne pourraient-ils pas également faire l'objet d'une attention particulière au stade du recrutement des comédiens dans les « jeunes troupes » ?

IMPLANTATIONS D'ÉQUIPES

À la sortie d'une expérience de « jeune troupe », de jeunes artistes souhaitent faire le choix de s'implanter dans les territoires qu'ils ont appris à connaître. Si le CDN joue un rôle de lieu-repère dans la continuité d'un dialogue artistique et un rôle de conseil, l'implantation constitue une étape importante pour une équipe ou un réseau d'équipes naissant. Les collectivités territoriales concernées — Régions, mais aussi Départements et Communautés d'Agglomération —, si elles contribuaient à favoriser le développement de ces jeunes équipes, n'y trouveraient-elles pas un véritable potentiel de vie artistique et culturelle à l'échelle d'un territoire ?

COMPAGNONNAGES ENTRE ARTISTES

Comment structurer les outils des jeunes artistes avant la visibilité et accompagner les tous premiers projets ? Redynamiser des dispositifs de compagnonnage entre artistes via une compagnie, CDN ou ses artistes associés permettrait de valoriser la transmission, la recherche et l'accompagnement, dans des temps déconnectés des enjeux de diffusion.

LANCER UN PROGRAMME DE RECHERCHE

À partir des « jeunes troupes » et d'autres espaces de réflexion collective, comment engager une dynamique dans le réseau national des scènes publiques labellisées pour accompagner de jeunes équipes constituées, indépendamment des enjeux de coproduction et de programmation ? Mettre en place par exemple, des « temps de labo » déconnectés des enjeux de production, à partir de la proposition émise par Hortense Archambault, directrice de la MC93, Scène nationale de Bobigny :

« Lancer un programme de recherche à destination des moins de 35 ans, permettant à de jeunes femmes et hommes, metteurs en scènes, circassiens, compositeurs, chorégraphes de mener des sessions de travail ouvertes à leurs congénères. Dans ces laboratoires d'une semaine minimum, entièrement dédiés à

la recherche sans obligation de résultat et sans finalité de création de spectacle, une dizaine d'artistes seront salariés par le théâtre accueillant.³⁹ »

Au sein de ce réseau, il serait possible de créer des périodes d'activité en développant de l'emploi mais aussi d'indispensables périodes de formation sur l'organisation du secteur du spectacle vivant pour les jeunes artistes, notamment ceux déjà constitués en collectifs et les auteurs.

DIVERSIFIER L'ACTIVITÉ DANS LES « JEUNES TROUPES »

Les CDN, en amorçant la réimplantation des « troupes », interprètent la notion d'emploi artistique permanent. Ces emplois sont aujourd'hui constitués d'activités différentes de création, transmission et médiation, dans des équilibres qui varient selon les périodes.

Une hypothèse de la formation à l'enseignement de jeunes artistes embauchés dans un dispositif de « jeune troupe »⁴⁰ pourrait être énoncée : à l'heure actuelle, un comédien, à l'issue de sa formation initiale en École supérieure, peut valider son Diplôme d'État (DE) jusqu'à 2 ans après sa sortie. Pourtant, quelques années d'expérience se révèlent nécessaires pour que l'obtention du DE constitue une perspective d'activité qui fasse sens. Comment former un nombre de comédiens plus important à l'issue de leur cursus d'études en formation initiale ?

D'autre part, une autre hypothèse serait d'accompagner des comédiens vers le passage et la validation du Certificat d'Aptitude (CA) permettant notamment d'exercer dans un Conservatoire à rayonnement départemental ou régional. Pour la poursuivre, une autre question peut être abordée : l'organisation d'un concours diplômant du CA, qui pourrait supposer la mise en œuvre d'une politique de recrutement significative dans les Conservatoires ?

³⁹ Voici l'intégralité de la note de travail d'Hortense Archambault, rédigée en juillet 2021 :

« Programme jeune génération

Les jeunes équipes dans le spectacle vivant répètent souvent leur premier spectacle dans des conditions financières difficiles. Les temps de travail réduits doivent être efficaces et se font souvent entre proches qui se connaissent déjà. Or il faut bien du temps de recherche pour trouver son théâtre, sa danse, sa musique, et bien des rencontres pour trouver ses compagnons de route. Fortes de ce constat qui a émergé lors de discussions avec de jeunes artistes engagés dans la profession, et conscientes des difficultés plus grandes que la crise sanitaire engendre pour cette génération, les scènes nationales prennent une initiative : lancer un programme de recherche à destination des moins de 35 ans, permettant à de jeunes femmes et hommes, metteurs en scènes, circassiens, compositeurs, chorégraphes de mener des sessions de travail ouvertes à leurs congénères. Dans ces laboratoires d'une semaine minimum, entièrement dédiés à la recherche sans obligation de résultat et sans finalité de création de spectacle, une dizaine d'artistes seront salariés par le théâtre accueillant. Ce programme « les laboratoires », en référence à l'expérimentation et la recherche, sera mené à titre d'expérience sur la saison 21/22. Notre objectif étant d'y associer un maximum de lieux possibles pour pouvoir en faire profiter aux plus des jeunes artistes possibles. »

⁴⁰ Cf. « A la sortie des « jeunes troupes », que se passe-t-il ? »

PARTENARIATS CLASSES PRÉPARATOIRES/ CONSERVATOIRES

Dans le cas de classes préparatoires « Égalité des chances » coexistantes avec un Conservatoire doté d'un CPRS sur le même territoire, une logique partenariale peut s'envisager. Comment mettre en œuvre la complémentarité d'une offre qualitative et préserver les spécificités de chaque dispositif — en veillant à l'encadrement social, via le statut étudiant et les dispositifs de bourses ?

UN PLAN DE COMMUNICATION DANS LES CONSERVATOIRES

Le calendrier de réforme des Conservatoires en cours pourrait s'accompagner d'un plan de communication destiné à valoriser l'image des établissements d'enseignement artistique spécialisés et le champ de la formation initiale publique.

PARTENARIATS DANS LES CONSERVATOIRES

Le renforcement des partenariats entre Conservatoires, CDN et Scènes publiques pourrait s'opérer en adaptant les dispositifs de « jeunes troupes », pour accueillir des jeunes en formation sur des périodes longues de stages dans les théâtres.

D'autre part, une formation à la médiation artistique et culturelle — en cohérence avec une orientation et une expérience artistique — pourrait peut-être s'ancrer au sein d'un parcours en Conservatoire ? Un partenariat entre Conservatoire, CDN ou Scène publique et Université pourrait-il proposer un cadre pédagogique et statutaire cohérent ?

INFORMATION ET FORMATION DANS LES ÉTABLISSEMENTS SCOLAIRES

Pour mieux informer dans les établissements scolaires, une prise de relais des moyens d'informations numériques paraîtrait pertinente. En dialogue avec le ministère de l'Éducation nationale, comment imaginer des outils d'information en dialogue avec les CDN, théâtres et artistes ? Envisager des outils numériques pour ces actions ?

Dans la même dynamique, la préparation de l'épreuve du « grand oral » ne pourrait-elle pas donner lieu à un plan de formation qui inclurait des actions conjointes entre artistes et enseignants ?

Conclusion

Plusieurs points de cette enquête laissent à penser que l'insertion des jeunes artistes s'opère avec de bons résultats sur les premières années d'activité. Derrière cette image, ce sont des clivages qui apparaissent : entre les artistes formés dans les Écoles supérieures et les parcours qui s'inventent autrement ; entre ceux qui « savent se vendre » et ceux qui se cherchent encore trop pour le faire ; entre ceux qui ont des moyens, sociaux, financiers, culturels, et ceux à qui ils font défaut. Ce qui ressort de cette enquête, en pleine lumière, ce sont des clivages, donc des inégalités, à la fois perçues et réelles. À distance de cette logique binaire, des aventures théâtrales, faites d'invention et d'ambition, constituent des parcours collectifs mixés. Ailleurs encore, d'autres routes se tracent, innombrables. Il faut le redire : il y a mille et une manières de s'insérer. Dans un parcours de comédien, les attaches possibles sont nombreuses tout au long de la vie. Ou doivent l'être, théoriquement.

La crise sanitaire, ses effets directs et ses manifestations souterraines — notamment, les occupations des théâtres du printemps 2021 — permettent de déplacer le curseur et de pointer des réalités peu visibles. Ces effets vont-ils conduire à créer moins, à produire moins, à tourner moins ? Moins ou autrement ? Si c'est le cas, il y a un moment historique à saisir pour redéployer les aspects esthétiques, politiques et organisationnels de la formation initiale et supérieure : en construisant une politique de formation continue qui intègre une dimension transgénérationnelle, en déployant des espaces pour l'expérimentation, en s'emparant d'un théâtre de proximité prôné par de nombreux jeunes artistes, en engageant une réflexion sur la diversification des activités, axée sur l'équilibre entre création et transmission.

Il existe en France une offre publique de formation théâtrale de haut niveau, structurée et diversifiée, qui s'adapte aux réalités de l'insertion professionnelle et aux enjeux sociétaux. Faire l'inventaire précis de ces espaces de formation permet de prendre conscience de cette richesse et d'en donner des images et des réalités concrètes : des artistes, collectifs et compagnies qui circulent entre les différents espaces, formation initiale, activité, formation continue — c'est un des axes de l'engagement qu'ils prennent vis-à-vis de leur art et d'eux-mêmes ; des théâtres et des équipes, attentifs aux plus jeunes, investis dans la transmission, dans le renouvellement des générations. Ainsi, l'engagement des CDN dans les dispositifs de « jeunes troupes » constitue un acte pour accompagner les premières périodes d'activité des jeunes artistes, en veillant à la diversification des parcours et des expériences. Des Écoles supérieures, des Conservatoires, des cours agréés et des classes préparatoires qui travaillent les enjeux d'insertion au plus proche des possibles, parfois rattrapés par une force centrifuge qui les éloigne les uns des autres.

C'est pourquoi dégager les lignes de force de cette offre publique de formation soutenue et financée par l'État permet d'en faire, par la suite, la promotion, en conscience et en intelligence avec ses acteurs. En s'appuyant sur le sens initial de son action civique : se former, c'est apprendre les bases du jeu et découvrir les capacités de création, à la fois les siennes propres et celles qui se déploient autour de soi — autrement dit, les forces de l'imaginaire individuel et collectif. Les connaître, les chercher, les apprivoiser permet de maîtriser des savoir-faire qui peuvent conduire à l'exercice d'un ou plusieurs métiers, et de détenir des savoir-être acquis pour soi et pour se comporter en groupe. Quelle que soit la ou les orientation(s) professionnelle(s) empruntée(s), se former à l'art du théâtre n'est jamais du temps perdu. L'important pourrait être la chose suivante : formuler un pari de société sur la nécessité d'investir dans l'imaginaire.

Liste des personnes et structures rencontrées

Didier Abadie, directeur de l'Ecole Régionale d'Acteurs de Cannes & Marseille (ERACM)

Margaux Albarel, chargée de production, membre du collectif En Rappel

Arnaud Antolinos, secrétaire général, directeur des projets de la Colline – théâtre national

Hortense Archambault, directrice de la MC93, Scène nationale de Bobigny

Jack Aubert, directeur des partenariats et des relations institutionnelles, AFDAS

Paul Balagué, metteur en scène, compagnie En Eaux Troubles, Paris

Lucie Berelowitsch, metteuse en scène, directrice du Préau, CDN de Normandie – Vire

Vincent Blin, enseignant

Jenny Bernardi, directrice des études de l'École du Nord

David Bobée, metteur en scène, directeur de l'École du Nord et du Théâtre du Nord, CDN Lille Tourcoing Hauts-de-France

Pauline Bolcatto, comédienne, metteuse en scène, co-fondatrice du NTP, fondatrice de la FFTP

Lucas Bonnifait, directeur du Théâtre 13, membre du réseau d'accompagnement/production Puissance 4

Anne-Frédérique Bourget, metteuse en scène, directrice adjointe du Conservatoire à rayonnement régional de Paris

Anna Brugnacchi, chargée de production, membre du collectif En Rappel

Élisa Castello, chargée de production, membre du collectif En Rappel

Guilhem Chabas, chargé de mission Centres dramatiques nationaux, DGCA, ministère de la Culture

Caroline Chausson, responsable de l'AtelierCité, Théâtr delaCité – CDN Toulouse Occitanie

Louise Chevillotte, comédienne, autrice, metteuse en scène, membre fondateur de la Rookerie

Manon Chircen, comédienne, autrice, metteuse en scène, membre fondateur de la Rookerie

Mathieu Cruciani, co-directeur de la Comédie de Colmar, CDN Grand Est Alsace

Philippe Cuomo, enseignant en option de spécialité théâtre, professeur missionné à la Comédie de Béthune et à la CASEAT, Académie de Lille

Chloé Dabert, metteuse en scène, directrice de la Comédie, CDN de Reims

Pascale Daniel-Lacombe, metteuse en scène, directrice Le Méta, CDN Poitiers Nouvelle-Aquitaine

Thomas Da Silva Antunes, secrétaire général de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux (ACCN) et de l'Association des Centres de développement chorégraphique nationaux (A-CDCN) – depuis le 1^{er} janvier 2022

Denis Declerck, sous-directeur des enseignements spécialisé et supérieur et de la recherche, DGCA, ministère de la Culture

Claire Delcroix, secrétaire générale du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique – PSL

Cyril Delhay, professeur d'art oratoire, responsable des programme Égalité des Chances et Diversité à Sciences-Po Paris (2000-2009), chargé de mission pour la concertation nationale sur la réforme du lycée (2009)

Amandine Desbois, comédienne et autrice, membre du collectif Les Évadé.e.s

Paul Desveaux, metteur en scène, directeur de l'ESCA – Studio d'Asnières

Peggy Donck, directrice générale du Centre national des arts du cirque (CNAC)

Théophile Dubus, comédien, auteur, metteur en scène, compagnie Feu un rat !

Claire Dupont, directrice de Prémisses Production, office de production artistique pour la jeune création

Marion Fraccola, secrétaire générale de l'Association des Centres chorégraphiques nationaux (ACCN) et de l'Association des Centres de développement chorégraphique nationaux (A-CDCN) - jusqu'au 31 décembre 2021

Nathalie Garraud, metteure en scène, co-directrice du Théâtre des 13 Vents, CDN Montpellier

Stéphane Gil, directeur adjoint du Théâtre de la Cité - CDN Toulouse Occitanie

Laurent Gutmann, metteur en scène, directeur de l'ENSATT, Lyon

Laurent Hatat, metteur en scène, directeur de la compagnie Animamotrix (Hauts-de-France)

Saïd Héniau, comédien, membre du collectif Les Évadé.e.s

Isabelle Hermann, administratrice générale - RH, Le Méta, CDN Poitiers Nouvelle-Aquitaine

Erika Hess, directrice déléguée au CCN de Nantes / présidente de l'ACCN

Marc Lainé, metteur en scène et scénographe, directeur de la Comédie de Valence, CDN Drôme-Ardèche

Laurent Lalanne, directeur délégué du Théâtre de l'Union, CDN du Limousin, Limoges

Benoît Lambert, metteur en scène, directeur de la Comédie de Saint-Étienne, CDN

Nicolas Laurent, administrateur de production et diffusion, Centre dramatique national de l'Océan Indien, CDNOL, La Réunion

Nolwenn Le Bihan, directrice du TU Nantes, membre du réseau d'accompagnement/production Puissance 4

Pierre Limouzin, administrateur du Théâtre Dijon Bourgogne - CDN

Ariane Lipp, directrice adjointe de la Manufacture, CDN Nancy Lorraine

Franck Manzoni, directeur pédagogique de l'estba, Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine

Aurélia Marin, directrice administrative et financière de la Comédie de Caen CDN de Normandie

Ronan Martin, directeur des études de l'école du Théâtre National de Bretagne

Sylvain Maurice, metteur en scène, directeur du Théâtre de Sartrouville et des Yvelines - CDN

Muriel Mayette-Holtz, comédienne, metteure en scène, directrice du Théâtre National de Nice, CDN Nice-Côte d'Azur

Arnaud Meunier, metteur en scène, directeur de la MC2 : Grenoble

Antoine de la Morinerie, enseignant d'art dramatique, président de l'Association Nationale des Professeurs d'Art Dramatique (anPad)

Stanislas Nordey, comédien, metteur en scène, directeur du Théâtre National de Strasbourg

Martin Palisse, directeur du Sirque, pôle national des arts du cirque, Nexon

Jacques Peigné, directeur adjoint de la Comédie de Caen CDN de Normandie

Frédéric Pérouchine, secrétaire général de la Réunion des Opéras de France (ROF)

Xavier Péquin, administrateur de l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Montpellier (ENSAD)

Blaise Pettebone, comédien

Angèle Peyrade, comédienne, metteure en scène

Pauline Pierron, administratrice, en charge de la direction des productions et du développement du projet du CDN d'Orléans

Agnès Quinzoni, secrétaire générale du Jeune Théâtre National (JTN)

Christophe Rauck, metteur en scène, directeur du Théâtre Nanterre-Amandiers, CDN

Robin Renucci, comédien, metteur en scène, directeur des Tréteaux de France - CDN, président de l'ACDN

Alban Richard, chorégraphe, directeur du CCN de Caen en Normandie

Nathalie Rizzardo, directrice Les Chantiers Nomades, organisme de formation continue

Luc Rosello, directeur du Centre dramatique national de l'Océan Indien, CDNOI, La Réunion

Nathalie Seliesco, inspectrice de l'art dramatique de la Ville de Paris

Renaud Serraz, secrétaire général du CDN Besançon Franche-Comté

Philippe Sidre, directeur de l'Institut International de la Marionnette

Galin Stoev, metteur en scène, directeur du Théâtre de la Cité - CDN Toulouse Occitanie

Marc Sussi, directeur du Jeune Théâtre National (JTN)

Thierry Teboul, directeur de l'AFDAS

Serge Tranvouez, metteur en scène, directeur de l'Ecole Supérieure d'Art Dramatique de la ville de Paris (ESAD)

Jacques Vincey, metteur en scène, directeur du Théâtre Olympia - CDN de Tours, membre du réseau d'accompagnement/production Puissance 4

Antonin Vulin, directeur des projets, des productions et de la communication, Le Méta, CDN Poitiers Nouvelle-Aquitaine

Juliette Wagman, directrice adjointe du T2G Théâtre de Gennevilliers - CDN

Sophie Zeller, déléguée au Théâtre, DGCA, Ministère de la Culture

Patrick Zuzalla, inspecteur de la création artistique, DGCA, Ministère de la Culture

Remerciements

Je remercie toutes celles et ceux qui m'ont répondu.

Je tiens à remercier Robin Renucci, le bureau et le CA de l'Association des Centres dramatiques nationaux, ainsi que Jérôme Sallé, Élisabeth Le Corre et Pauline Arnoux (ACDN), pour leur accompagnement — et tout particulièrement Benoît Lambert, pour le dialogue enthousiaste et constructif que nous avons entretenu pendant ce travail.

Annexes

Annexe A : Éléments de contexte

1. ENQUÊTES SUR L'INSERTION PROFESSIONNELLE DANS LES MÉTIERS DE LA CULTURE

Des enquêtes sur l'insertion professionnelle dans les métiers de la culture sont régulièrement établies par le Département des Études, Prospectives, des statistiques et de la documentation (DPES). La dernière consultable en ligne date de 2015⁴¹: à partir de chiffres 2014 pour des diplômes obtenus en 2011, elle balaie tous les champs des disciplines artistiques — architecture, arts plastiques, patrimoine, spectacle vivant (musique, danse, cirque, marionnettes).

3 ans après l'obtention du diplôme/ sortie de la formation :

. **87%** des diplômés des formations supérieures en théâtre, cirque et marionnettes **sont en activité.**

. **88%** des diplômés des formations supérieures en théâtre, cirque et marionnettes bénéficient du **régime d'assurance-chômage de l'intermittence du spectacle.**

Plusieurs lectures peuvent être faites de ces chiffres : que pourraient-ils dire ?

Que le taux d'insertion à la sortie des Écoles supérieures est nettement supérieur à celui d'autres disciplines artistiques ?

Que le recrutement et la formation initiale dans les Écoles supérieures sont efficaces ?

Qu'intégrer l'une de ces Écoles constitue un formidable accélérateur du début de parcours ?

Précisons qu'un parcours d'artiste se construit sur plusieurs décennies et s'ouvre volontiers à d'autres activités — c'est souvent ce qu'on observe, comédiens qui deviennent auteurs, metteurs en scène, directeurs, ou rejoignent un autre secteur artistique.... Les possibilités sont nombreuses et une vie professionnelle d'artiste, rarement linéaire.

⁴¹ Anne DARRAS, *L'insertion professionnelle des diplômés de l'enseignement supérieur Culture*, DPES, Paris, 2015. Mise en ligne : 23 février 2018.

Pour aller plus loin, manque la pertinence d'une enquête statistique sur les métiers qui permettrait d'obtenir des éléments au-delà des 3 ans après la sortie d'école, nourrie d'une enquête sociologique permettant d'identifier précisément les évolutions de carrière et susceptible d'engager des actions adaptées dans le champ de la formation professionnelle continue.

2. CONTEXTE GÉNÉRAL

En France, le taux de chômage des jeunes est de 19,2% en septembre 2021 (source : INSEE). Outre les difficultés engendrées par la crise sanitaire, ce taux reste élevé en raison des difficultés d'insertion : le marché du travail est peu fluide, l'accès à l'emploi stable difficile, et l'offre et la demande de travail, en inadéquation.

3. UNE ORGANISATION SPÉCIFIQUE DU SECTEUR DU SPECTACLE VIVANT

Les spécificités contemporaines du secteur du spectacle vivant sont connues : activités plurielles de production et de diffusion auxquelles vient s'ajouter une pluralité de méthodes et de processus de travail artistique. Il n'y a pas un seul chemin pour un parcours de comédien, mais plusieurs. La discontinuité de l'emploi et sa variété en forment les caractéristiques. Le cadre social général s'articule entre des périodes d'activité discontinues exercées pour différents employeurs et des périodes prises en charge par le régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle. Le nombre d'intermittents bénéficiaires de ce régime a quasiment triplé entre 1990 et 2009, atteignant le chiffre de 242 000 en 2020.

Concernant les artistes intermittents — tous champs confondus, théâtre, musique et danse —, quelques chiffres qui donnent une estimation du nombre d'indemnisés :

62 600 en 2018

49 800 en 2010

67 500 en 2002⁴²

« L'emploi est de plus en plus fragmenté : Au cours des vingt dernières années, le volume annuel de travail d'un artiste ou d'un technicien intermittent s'est réduit, mais il s'est aussi fractionné en un nombre toujours plus important de contrats de travail de plus courte durée. Ainsi, le nombre moyen de contrats conclus dans l'année par un artiste est passé de 7 à 15 entre 1990 et 2009, tandis que la durée moyenne de chaque contrat se réduisait de 10 jours à 3 jours.⁴³ »

⁴² Sabrina ISSEHNANE et Wided MERCHAOUI, Culture Chiffres, *Trajectoire des intermittents du spectacle indemnisés*, Culture Chiffres, DPES, ministère de la Culture, 2020.

⁴³ Marie GOUYON Marie et Frédérique PATUREAU, *Tendances de l'emploi dans le spectacle*, Culture Chiffres, 2014.

L'enquête affinée de Sabrina Issehnane et Wided Merchaoui⁴⁴ établit un classement entre plusieurs groupes d'intermittents indemnisés, dont un groupe d'« entrants » dans le dispositifs d'assurance-chômage des annexes 8 et 10 — il ne s'agit pas uniquement de jeunes gens, mais de tranches de tous âges. Elle indique, d'après une période d'observation de 132 mois, que ce groupe d'« entrants » inclut 40 % de jeunes de moins de 30 ans. Dans ce même groupe, concernant les artistes, ceux-ci sont titulaires d'un niveau bac + 2 (51%) ou bac + 5 (10%).

4. L'ACCORD-CADRE NATIONAL ADEC ⁴⁵

L'accord cadre national pour des Actions de Développement de l'Emploi et des Compétences (ADEC) consiste en un plan d'action en faveur des salariés et des entreprises du spectacle vivant et prévoit une mise en œuvre sur 3 ans — 2009 à 2011 — au niveau national et régional. Les axes de l'ADEC en matière de formation professionnelle et donc, d'insertion dans le secteur du spectacle vivant sont intéressants à mentionner pour mieux saisir les actions entreprises depuis 2009, notamment dans les Écoles supérieures et dans les Scènes publiques labellisées :

- **Améliorer la connaissance du marché du travail et renforcer le lien emploi/formation;**
- **Optimiser les pratiques d'emploi** en renforçant les capacités de gestion économique et sociale des entreprises et en les sensibilisant à la gestion de l'emploi et des démarches « compétences »;
- **Adapter et développer les compétences des salariés et concourir à la construction des parcours professionnels**, en favorisant l'accès à la formation professionnelle tout au long de la vie; en développant les parcours de formation alternés et en promouvant les bilans de compétences.
- **Développer une politique de prévention pour préserver la santé et la sécurité des salariés**, en prévenant les pathologies professionnelles lors de l'exercice du métier, mais également en aval et en amont et en aidant les employeurs à évaluer et maîtriser les risques professionnels.

Ces précisions pour dessiner à grands traits le cadre administratif récent d'action publique dans lequel évoluent une majorité de jeunes artistes, comédiens et/ou metteurs en scène, dans le domaine du théâtre public.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Accord cadre prévoyant un plan d'action, signé le 10 mars 2009 plan d'action entre l'État, la branche du spectacle vivant (organisations professionnelles d'employeurs et de salariés) et l'Agence Nationale pour l'Amélioration des Conditions de Travail (ANACT), l'AFDAS, le Centre Médical de la Bourse (CMB) et le groupe AUDIENS. Ce document est notamment consultable sur le site de l'[AFDAS](#).

5. LA RÉFORME DE LA FORMATION PROFESSIONNELLE

Adoptée le 5 septembre 2018, la loi « pour la liberté de choisir son avenir professionnel » est entrée en vigueur au 1^{er} janvier 2019 a pour principaux objectifs de réformer l'assurance-chômage, l'apprentissage et la formation professionnelle par différentes dispositions, avec, notamment :

- L'accès à la formation professionnelle continue s'opère désormais par la mise en place d'un Compte Personnel de Formation (CPF).
- Pour les organismes de formation, la procédure d'appel d'offres est désormais obligatoire, avec publication sur les plateformes de marché.
- Les processus de reconversion via le CIF sont remplacés par d'autres modalités.
- Les actions de formation professionnelle continue à destination des salarié.e.s intermittent.e.s évoluent vers une offre identifiant des pratiques ou des genres spécifiques (par exemple théâtre de répertoire, marionnettes, jeu face caméra ou chant lyrique).

Suite à différentes concertations avec les partenaires sociaux, des aménagements ont été apportés à cette loi en 2021, notamment concernant la rémunération de l'apprentissage, l'emploi des personnes en situation de handicap et des pour l'égalité réelle entre femmes et hommes⁴⁶. Concernant les Écoles supérieures et les CDN, cette réforme a plusieurs effets (cf [p29](#))

6. LE CAHIER DES CHARGES ET MISSIONS DES CDN

L'arrêté du 5 mai 2017 et l'annexe redéfinissent le champ d'action des CDN, notamment en matière de formation et d'insertion professionnelles.

⁴⁶ <https://www.gouvernement.fr/action/transformation-de-l-apprentissage-de-la-formation-professionnelle-et-de-l-assurance-chomage>

Annexe B : État des lieux des dispositifs d'insertion professionnelle des « jeunes troupes »

1. SYNTHÈSE :

*Composition/recrutement : en majorité, des troupes de comédiens, formés en Écoles supérieures, en conservatoire ou en compagnie.
D'autres dispositifs recherchent une diversité des formations et des métiers : metteurs en scène, régisseurs, métiers de la production...*

Nombre de comédiens engagés par CDN : entre 1 et 7.

Nombre de comédien.ne.s engagés dans la durée, tous dispositifs et types de contrats confondus :

2017-2018 : 9

2018-2019 : 9

2019-2020 : 19

2020-2021 : 25

2021-2022 : 36

*Missions, objectifs : répétitions et représentations de spectacles en itinérance
Répétitions, représentations et tournées des créations « maison » (celles du directeur ou de la directrice)*

EAC : Ateliers, options, stages avec différents publics.

Durée des contrats : entre 6 et 24 mois

Nature des contrats : CDDU et/ou contrat de professionnalisation.

Partenaires : DGCA et DRAC (FONPEPS⁴⁷), Régions, Départements, AFDAS, fonds d'insertion des Écoles supérieures, Universités.

COMMENTAIRES

Il est important de souligner l'usage récent du contrat de professionnalisation dans l'organisation administrative du métier de comédien — et de préciser que son objectif est bien l'insertion. Il relève de la formation professionnelle continue, différemment du contrat d'apprentissage qui, lui, appartient à la formation initiale. Les deux permettent

⁴⁷ Le Fonds national pour l'emploi pérenne dans le spectacle vivant (FONPEPS) est créé en 2016, assorti d'un décret du 19 janvier 2017 portant sur l'aide à l'embauche des jeunes artistes diplômés. D'un montant de 1 000 euros par mois, cette aide est versée pendant quatre mois pour toute embauche d'un artiste en contrat à durée indéterminée (CDI) ou en contrat à durée déterminée (CDD) d'une durée d'au moins quatre mois, dans les trois ans qui suivent l'obtention de son diplôme artistique. Pour un même salarié, l'aide est renouvelable tous les douze mois suivant la date de début d'exécution du contrat, dans la limite des trois années qui suivent la délivrance du diplôme. Ce dispositif doit permettre à de jeunes artistes titulaires d'un diplôme formant aux métiers d'artistes du spectacle, dont la liste est fixée par un arrêté du 19 janvier 2017, de trouver et de confirmer une première expérience professionnelle.

la mise en place d'une formation en entreprise par l'alternance. Un dispositif de « jeune troupe » construit à l'aide de ce contrat peut donc relever à la fois de l'emploi et de la formation.

Certains directeurs et directrices de CDN, soucieux de préserver l'équilibre entre transmission des enjeux de la décentralisation, moyens financiers constants et position protectrice de la situation sociale des jeunes (et comment ne pas l'être ?) sont amenés à proposer de premiers emplois, dont les conditions de rémunération peuvent être contraintes et les liens avec l'assurance-chômage du régime général, à construire. Proposer un « pont » administratif avec un CDDU pour garantir l'accès au régime de l'intermittence du spectacle, c'est protéger l'entrée des plus jeunes sur le marché du travail dans des conditions acceptables.

Ces contrats de professionnalisation, prévus pour les jeunes de 18 à 25 ans (ou dans certains cas, pour les titulaires du RSA), permettent de compléter la formation initiale en entreprise. Ils ont pour but d'acquérir une qualification professionnelle. Signalons aussi l'existence d'un « contrat de professionnalisation expérimental », d'une durée de 2 ans, actif jusqu'en 2023 et prolongeable par un CDDU. Un programme de formation « sur mesure » y est dispensé par l'employeur et/ou des organismes extérieurs. Précisons enfin que dans certains CDN, les contrats proposés demeurent des contrats « classiques » d'intermittent.

2. DANS LE DÉTAIL DES « JEUNES TROUPES »

Le Théâtre Olympia, CDNT, Tours

Le JTRC : un dispositif repensé à l'arrivée de Jacques Vincey à la direction du CDN en 2014. Constitution d'une « troupe », recrutée en tant qu'équipe, qui se confronte aux enjeux artistiques, de production, de diffusion et de choix des projets pour le festival WET (5 éditions à ce jour). Le groupe est renouvelé par moitié chaque année : un principe de « roulement » garantit son ouverture et son évolution. Les « ancien.ne.s » sont employé.e.s dans les saisons suivantes.

8 jeunes : 5 comédien.ne.s + 2 technicien.ne.s + 1 attaché.e de production.

Durée : 2 ans + possibilité d'emploi dans les saisons suivantes : collaborations comme comédien.ne ou à la mise en scène, artistes- intervenants en établissements scolaires, résidences de création avec les LABOS, coproductions éventuelles. Dialogue et conseil.

Contenus : créations du CDN (dont celles du directeur), collaboration aux créations des artistes associés, tournées régionales, EAC.

Tutorat partagé dans l'équipe, avec 1 poste à temps plein de responsable de l'ensemble artistique / direction des productions.

Soutiens : DRAC Centre-Val de Loire, Région Centre-Val de Loire, Conseil départemental d'Indre-et-Loire.

Le Théâtre de la Cité, CDN Toulouse Occitanie

L'Atelier Cité : projet existant, reformulé à l'arrivée de Galin Stoev, qui place l'enjeu d'insertion au centre pour en faire une « troupe éphémère ».

8 artistes issus d'Écoles supérieures, avec expérience souhaitée, notamment de compagnie. Dont 1 metteur en scène.

Durée : 18 mois / 2^{ème} promotion en 2020-2021.

Contenus : créations du CDN (avec attention particulière concernant celles du directeur), EAC, actions et projets de médiation sur le territoire.
Investissement important de l'équipe — et de la direction — pour accompagner ces jeunes dans leur intégration à des projets produits ou coproduits par le CDN, ou extérieurs.

Modalités : en 2 étapes

- ⇒ POE (Préparation Opérationnelle à l'Emploi), financée par l'AFDAS — 6 mois
Programme pédagogique / ateliers de création menés par des artistes associés ou invités.
 - ⇒ Contrat de professionnalisation — 12 mois. Rémunération : SMIC.
50% du contrat sont comptabilisés dans les chiffres de l'emploi artistique du CDN.
- Soutien : AFDAS.

Le TDB, CDN Dijon-Bourgogne — direction Benoît Lambert jusqu'au 31.08.2021.

Fondé sur l'expérience, le dispositif d'insertion conçu par Benoît Lambert et l'équipe du TDB est né des longues exploitations des créations/productions en tournée. Et de plusieurs constats, dont celui d'avoir à développer et renouveler la vitalité artistique dans une région qui n'a pas d'Ecole supérieure. Le schéma est devenu le suivant :

4 artistes : comédien.ne.s

Durée : 2 ans.

Contenus : créations du directeur + tournées, créations mises en scène par les artistes associé.e.s diffusées en itinérance, EAC.

Modalités :

Année 1 : 1 création du directeur + 1 forme de territoire / Contrat de professionnalisation

Année 2 : tournées des 2 créations / CDDU

Dans la phase de tournée, le contrat CDDU permet l'ouverture des droits à l'intermittence.

Soutiens : Région Franche-Comté, DRAC Bourgogne-Franche-Comté (FONPEPS), fonds d'insertion des Écoles supérieures (Saint-Étienne, ERACM).

La réflexion sur ce dispositif d'insertion sera poursuivie par Benoît Lambert à la direction de la Comédie de Saint-Étienne, ainsi que celle sur une année d'apprentissage dans le cursus de formation de l'École.

La Comédie de Caen, CDN de Normandie

Après un premier essai de « Jeune Théâtre Régional en Normandie » (JTRN) — sur le modèle du JTRC — avec les 2 CDN de la région, la Comédie de Caen poursuit en engageant de jeunes artistes dans les productions de Marcial Di Fonzo Bo, son directeur, pour la saison 2021-2022.

3 artistes : comédien.ne.s issu.e.s d'Écoles supérieures.

Durée : contrat de 9 mois en CDDU.

Contenus : créations du directeur et exploitation longue en tournée.

La mise en œuvre de ce dispositif et la période de crise sanitaire ont généré une réflexion sur l'offre proposée aux artistes implanté.e.s en région. Celle-ci a conduit à imaginer **Parcours en actes**, un parcours de formation complet depuis la formation initiale jusqu'à la formation professionnelle. Sa co-construction est en cours avec différents partenaires et propose des temps de résidences et périodes de recherche financés et plusieurs actions en direction des auteur.trice.s avec l'École des Maîtres, des laboratoires d'écriture, un comité de lecture, le Prix Godot... propositions rendues possibles notamment en raison des crédits du fonds de relance.

Partenaires du comité de pilotage : **Parcours en Actes** : Région Normandie, Université de Caen, IMEC, Conservatoire de Caen, La Cité Théâtre et 1 représentant.e du collectif d'artistes en région Normandie.

Le Théâtre des Ilets, CDN de Montluçon-Auvergne

Première étape : 2 saisons d'emploi de jeunes artistes via le GEIQ (Groupement d'Employeurs pour l'Insertion et la Qualification) Compagnonnage Théâtre — projet à rayonnement régional qui recrute de jeunes artistes pour un parcours de 15 à 20 mois type « alternance ».

Depuis août 2021, le CDN de Montluçon s'engage dans l'emploi direct :

3 artistes : issus de formations différentes avec petite expérience.

Durée : 24 mois

Contenus :

Année 1 : créations du CDN en itinérance (petites formes, lectures)

Année 2 : EAC (transmission et médiation, territoire et champ social) + 1 création « maison » avec la directrice-metteuse en scène.

Investissement important de l'équipe — et de la direction — pour le programme de formation axé sur « art et territoire » et itinérance : 75% en interne (700 heures) et 25% en externe via le GEIQ.

Modalités :

⇒ Contrat de professionnalisation expérimental (conditions : 1 an de chômage ou RSA) — 24 mois.

FONPEPS + heures de formation financées par l'AFDAS.

Prolongation avec un CDDU.

Soutiens : DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, Région Auvergne-Rhône-Alpes, AFDAS, GEIQ (pour la formation externe), DDETS 69, AFDAS et Pole Emploi Scènes et Images.

Le Théâtre National de Nice, CDN Nice-Côte d'Azur

Une permanence artistique qui réunit des comédien.ne.s de générations et provenances différentes sur le premier mandat de Muriel Mayette-Holtz, directrice du TNN.

Pas de spécificité « jeunes artistes », donc, et une attention à rassembler des artistes implanté.e.s en région et d'autres au parcours national.

6 artistes : comédien.ne.s

Durée : en fonction des projets et sur une ou deux saisons.

Contenus : créations et tournées, actions pédagogiques, comité de lecture, cabarets.

Théâtre des 13 vents, CDN de Montpellier

Une direction favorable à la troupe permanente, indispensable pour son propre travail artistique — et un des rares exemples de permanence artistique prolongeant une aventure de compagnie dans un Centre dramatique national ! Revendiquant le besoin de la troupe et son renouvellement, Nathalie Garraud et Olivier Saccomano aimeraient aujourd'hui inventer un dispositif de transmission interne : un processus lent sur 3 à 4 ans qui puisse impliquer les acteur.trice.s permanent.e.s dans la transmission d'un travail spécifique.

Dans cet état d'esprit, le CDN fait aujourd'hui l'expérience de l'accompagnement : 1 jeune formé au Conservatoire de Montpellier (a terminé son cursus en cycle 3), observe et accompagne différentes activités artistiques, création, EAC et formation.

4 artistes : comédien.ne.s permanent.e.s en CDDU.

1 jeune artiste : contrat intermittent jusqu'en février 2022.

Durée : 4 mois

Contenus : actions EAC, tournées, ateliers de jeu « Le laboratoire des acteurs » dispensés par les artistes invités dans la saison.

Le Préau, CDN de Normandie-Vire

2021-2023 : une « troupe permanente » définie par Lucie Berelowitsch comme prolongement de l'existant sous la direction précédente, en y ajoutant l'enjeu de l'insertion. Recherche d'équilibre et de souplesse entre les différents projets du Préau et d'autres projets menés à l'extérieur.

3 artistes : comédien.ne.s issu.e.s de différentes formations

Durée : 2 saisons après un premier contrat qui tient lieu de période d'essai.

Contenus : créations du CDN (dont celles de la directrice), petites formes, itinérance, EAC et accompagnement de propositions personnelles.

Partenaires : l'École du TNS (création d'une forme itinérante par un étudiant-metteur en scène), La CitéThéâtre à Caen (mise à disposition d'apprenti.e.s-comédien.ne.s pour formes brèves).

Le CDN de Besançon Franche-Comté

Un dispositif d'insertion professionnelle par l'alternance à destination de jeunes metteur.e.s en scène a ouvert en septembre 2021. Les contrats d'apprentissage s'inscrivent dans le cadre de la 3^{ème} année de Licence Arts du spectacle, parcours « Pré-professionnalisation du jeu de l'acteur », ouvert en septembre 2021 à l'Université de Franche-Comté. Ce parcours est ouvert à toute personne de niveau L2, ainsi qu'à des étudiant.e.s d'Arts du spectacle ayant déjà leur Licence ou Master.

2 metteur.euses en scène.

Durée : 12 mois

Diplôme : Licence pro (L3) « Pré-professionnalisation du jeu de l'acteur » post DEUST théâtre de l'université Franche-Comté

Partenaire principal : Université de Franche-Comté

Objectifs / contenus :

- préparation aux concours des Écoles nationales supérieures d'art dramatique
- formation dispensée au CDN comme stagiaire assistant.e metteur.e en scène sur plusieurs créations se déroulant au théâtre (Tatiana Frolova, Anne Monfort...)
- tutorat régulier avec Célie Pauthe pour préparer les concours d'écoles formant à la mise en scène (TNS, ENSATT, Manufacture de Lausanne...). Le ou les apprenti.e.s metteur.e.s en scène pourront également initier des travaux personnels.

La Comédie de Reims et la Comédie de Colmar

Une « jeune troupe » mise en place à la rentrée 2021 par les deux CDN associés.

A une première période de 6 mois — de septembre 2021 à février 2022 — succèdera une autre « promo » pour 18 mois, entre mars 2022 et juin 2023.

Ouverture maximale à toutes les disciplines artistiques et métiers.

Sorti.e.s depuis 6 ans des Ecoles Sup — pour faire la jonction avec les dispositifs d'insertion.

Activité des artistes définies par les projets : intégré.e.s dans les créations d'artistes associé.e.s ou compagnons.

6 artistes de toutes disciplines (théâtre, marionnettes) et autres métiers (technique, production).

Durée : entre 6 mois et 18 mois.

Contenus : productions et coproductions, itinérance, EAC.

Soutiens : DRAC Grand Est, CEA (Communauté Européenne Alsacienne) en cours, Région Grand Est en cours.

Le CDNO, Orléans — projet en cours

Pour le 2^{ème} mandat de Séverine Chavrier 2021-2023.

Orientation sur les métiers de la mise en scène, dramaturgie, scénographie et écriture vidéo, production et administration.

4 postes prévisionnels issue.s des Ecoles supérieures.

Durée : 2 saisons.

Tutorat personnalisé au sein de l'équipe, selon les profils retenus.

Soutiens prévisionnels : DRAC Centre-Val de Loire (FONPEPS) / Région Centre-Val de Loire.

Annexe C : Estimation chiffrée des comédiens sortants des Écoles supérieures (et autres jeunes artistes)

	année de sortie	nb élèves	année de sortie	nb élèves
Académie de l'Union (Limoges)	2022	17	2019	15
CNSAD (Paris)	2020	30	2019	26
Ecole de la Comédie (Saint-Etienne)	2020	11	2018	10
Ecole du Nord (Lille)	2021	14	2018	14
ENSAD (Montpellier)	2020	12	2018	10
ENSATT (Lyon)	2020	10	2019	15
ERACM (Cannes/Marseille)	2020	15	2019	15
ESAD (Paris)	2020	14	2019	14
ESCA (Asnières)	2020	14	2019	14
ESTBA (Bordeaux)	2022	14	2019	14
TNB (Rennes)	2021	20	2018	14
TNS (Strasbourg)	2020	12	2019	12

Autres disciplines :

	année de sortie	nb élèves	année de sortie	nb élèves
CNAC* (Châlons-en-Champagne)	2021	15	2019	15
ESNAM** (Charleville-Mézières)	2021	14	2019	12

* Centre national des arts du cirque

** École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette

Belgique / Suisse :

	année de sortie	nb élèves	année de sortie	nb élèves
Conservatoire royal (Liège)	2020	15	2019	19
La Manufacture (Lausanne)	2021	15	2019	14

Annexe D : Estimation des étudiants en CPES et cycle 3 des Conservatoires

CRR et CRD sans CPES	Nb d'élèves inscrits 18-19	Nb d'élèves inscrits 19-20
Amiens (création CPES avec Lille et Tourcoing en 2021)	31 cycle 3	32 cycle 3
Besançon	10 cycle 3 et 9 COP	10 cycle 3 et 10 COP
Bordeaux (CPES créée en 21-22)	9 cycle 3	12 cycle 3
Dijon	5 cycle 3 et 10 COP	4 cycle 3 et 5 COP
Grand Avignon	7 cycle 3 et 8 CPES (sans agrément)	9 cycle 3 et 4 CPES (sans agrément)
Grenoble	14 cycle 3	10 cycle 3
Lille	13 CEPI et 6 cycle 3	8 CEPI et 10 cycle 3
Orléans	11 cycle 3 et 7 cycle spécialisé	11 cycle 3 et 6 cycle spécialisé
Rennes	5 cycle 3 et 11 COP	16 COP et chiffre inconnu pour cycle 3
Toulon (CPES créée en 2019)	12 COP et 9 cycle 3	13 cycle 3
Tours	8 cycle spécialisé et 14 cycle 3	10 cycle spécialisé et 9 cycle 3
Corse	Pas de cursus théâtre, uniquement des ateliers	

Agrément CPES	Nb d'élèves inscrits 18-19	Nb d'élèves inscrits 19-20
Bordeaux	CPES créée en 2021-2022	
Clermont Ferrand	CPES créée en 2021-2022	
Boulogne	CPES créée en 2019-2020	8
Toulon	CPES créée en 2019-2020	9 CPES + 2 COP
MC93	prépa égalité des chances créée en	12
EDT 91	10	12
Lyon	25 élèves en COP (préfiguration)	26 (PPES-COP)
Nancy	11	5
Paris	20	22
Poitiers	11	8

Estimation des effectifs

Pour les besoins de cette étude, un échantillon représentatif de Conservatoires à Rayonnement Régional a été contacté, pour faire remonter de l'information sur les effectifs actuels des CPES agréés et des cycles 3, dans le plus grand nombre de régions possible. Notons qu'il s'agit de chiffres estimatifs.

En septembre 2021, 19 CPES — ou classes préparatoires en lien avec plusieurs Conservatoires — ont été agréés par le ministère de la Culture :

- L'estimation globale, à partir de cet échantillon, indique environ **200 étudiants environ dans l'ensemble des CPES** susceptibles de candidater aux concours d'entrée des Écoles supérieures.
- Leurs effectifs varient **entre 8 et 12**, à l'exception des CPES dans les grandes villes où les effectifs varient **entre 20 et 30 étudiants**.

À partir des retours des concours, une estimation des élèves en cours privés, située entre 650 et 750 candidats, peut être ajoutée à ce chiffre CPES (200 environ). Il est plausible d'envisager **près de 1000 candidatures théoriques par an, cours privés et CPES additionnés.**

Les Écoles supérieures font part d'estimations d'un nombre de candidats entre **400 et 1600 chaque année** aux concours d'entrée (cette différence s'expliquerait par un nombre de candidats élèves de cours privés non encore identifiés et par des élèves de Conservatoires en cycle 3).

Pour rappel, **le nombre théorique de places disponibles dans la plate-forme des Écoles supérieures se situe autour de 125** selon les années.

