

La mise en place d'un département théâtre à Avignon, entre 1996 et 2007

Pascal Papini

(entretien et transcription par Cécile Guillier)

2011

Le parcours de Pascal Papini :

Pascal Papini a fait une formation d'acteur à Lyon de 1978 à 1980, dans une école de comédien à Lyon (Fadac du Tournemire). Une après-midi par semaine il était sur le terrain, à partager son envie de faire du théâtre, ce qui a rendu concret le travail avec les publics. Très vite, il se dirige vers la mise en scène. Il est chargé de cours de 1982 à 1995 à l'école d'art dramatique d'Avignon, au départ comme assistant de son ancien professeur. Parallèlement, il travaille et dirige des compagnies importantes (notamment, *le Jodel*). En 1996, il est nommé sous-directeur chargé du théâtre au conservatoire d'Avignon, et met en place un véritable département théâtre tout en s'investissant dans la formation d'acteur, dans la rédaction du SOP (Schéma d'Orientation Pédagogique) et la mise en place des CEPI (Cycle d'Enseignement Professionnel Initial). En 2007 il quitte ce conservatoire pour codiriger le centre dramatique de la Réunion. Et à présent, il ouvre le conservatoire de théâtre de Midi-Pyrénées au CRR (Conservatoire à Rayonnement Régional) de Toulouse. Il a toujours monté du théâtre contemporain, et joué des auteurs qui questionnaient le théâtre d'aujourd'hui.

1) Le contexte :

Dans l'enseignement du théâtre, on trouve différentes postures. Il y a un grand clivage, qui a démarré dans les années 1970/80, entre le modèle ancien de la classe d'art dramatique et les enfants de la décentralisation¹ qui ont évolué avec d'autres auteurs, d'autres esthétiques. Il y a presque eu une guerre esthétique. Si je joue aux oppositions : d'un côté il y a les vieilles recettes, le « bien-dire », le rôle, le « panache », le personnage, le bien faire, une certaine forme de séduction... ; et de l'autre la prise de parole, l'adresse, l'engagement. Dans ce cas, il n'y a plus de moule, plus d'emploi. Il faut l'inventer, le chercher et l'accent est mis sur la présence et l'engagement, le « costume » ne suffit plus.

Le théâtre moderne ou contemporain s'est imposé avec Beckett : plus de notion de personnage, de situation. Pourtant déjà, avec Ionesco, c'était un début. Il était joué par certains anciens comme la limite possible. Au-delà, ils considéraient qu'il n'y avait plus d'écriture ! Et cela alors qu'une nouvelle aventure théâtrale commençait. Depuis jamais il n'y a eu autant de propositions d'écritures. Une des différences avec le théâtre de l'ancien modèle, c'est qu'avant, il avait un manichéisme et une certaine morale. Parce que la société était comme ça ! Ce n'était pas forcément à cause des textes, d'ailleurs. Aujourd'hui, on a l'imaginaire pour une relecture des grecs, des classiques, dans un sens beaucoup moins manichéen.

¹ Gignoux à Strasbourg, Jean Dasté et d'autres qui ont fait école, ainsi que les mouvements d'éducation populaire après la guerre.

Dans le modèle associatif, et dans les compagnies, l'enseignement du théâtre reposait sur l'esprit de troupe et donc sur la pratique collective. Mais la « classe d'art dramatique », qu'on pouvait trouver dans les conservatoires, est resté attachée au modèle du rendez-vous, de l'« emploi » et ceci jusque dans les années 1980/90 : l'élève passait sa scène devant son professeur sur des rendez-vous de 20 minutes. Chacun travaillait à sa petite excellence, sa scène pour préparer le concours, avec l'espoir d'intégrer le conservatoire supérieur de Paris. C'était absurde, il n'y avait pas d'initiation au théâtre, il y avait seulement une préparation aux concours. C'était dans le fantasme de la comédie française de l'époque, qui soit dit en passant n'est plus du tout ça, ou du conservatoire de Paris de l'époque, qui n'est plus du tout ça non plus. A cette époque, l'excellence d'un conservatoire se comptait au nombre de gens reçus dans les écoles supérieures. Même si c'est toujours d'actualité, ça n'a plus le même sens.

On imitait un peu l'enseignement de la musique : le rendez-vous avec l'élève, puis à la fin de l'année, la remise des médailles, des rappels de médailles... Il y avait tout un jargon. Pour les musiciens peut-être que cela a du sens, mais pour nous, les enfants de la décentralisation, un jeune de 16 ou 20 ans, médaillé pour sa diction ou son interprétation classique, ne représente aucun intérêt à la fois dans la pratique collective mais encore plus pour le théâtre qui s'inventait.

Nous sommes là pour l'éveil de jeunes qui ne connaissent que peu de choses du théâtre, ils sont là pour découvrir, s'expérimenter, s'exercer, chercher. Alors les choses ne sont pas si dichotomiques, j'utilise tout aussi bien des exercices très classiques alors que d'autres qui étaient à la mode dans les années 1970/80 n'ont des fois plus d'intérêt. L'évolution pédagogique qu'il y a eu depuis les années 1990, est le résultat de nouvelles écritures, d'une évolution dans la manière de représenter le monde. Et pour cela le nouveau schéma est révélateur d'une évolution dans le monde du théâtre.

Cela a permis au théâtre, peut-être, de finir par faire évoluer son enseignement. C'est qu'il n'y a pas eu le handicap de la musique où la plupart des profs ne sont jamais sortis de l'école, où ils exercent leurs métiers, principalement dans l'institution classique (orchestres). Les comédiens sont obligés de réfléchir à ce qu'ils veulent dire au public, à s'y frotter... ils n'ont pas été protégés dans une sorte de cocon, ils se sont confrontés d'avantage à l'évolution du théâtre. Les pré-requis pour le DE de théâtre est d'avoir pratiqué au moins quelques années le métier d'acteur ou de metteur en scène.

2) Le récit d'expérience :

A Avignon, où j'ai d'abord été assistant pendant 10 ans, j'ai mené un projet de formation qui était l'aboutissement des pensées, des rencontres, des projets que ce soit avec des compagnons de route, des artistes et aussi avec des représentants de la DMDTS au Ministère. Il y a eu une belle complicité avec quelques inspecteurs. On a pu questionner l'enseignement et fait un peu les bancs d'essai du fameux DNOP (Diplôme National d'Orientation Professionnelle) de l'époque et aussi du schéma d'orientation pédagogique (SOP).

Jusqu'à cette époque, la norme pour un prof de théâtre, c'était d'être seul dans un conservatoire. Là où les profs de musique sont 80, il n'y a souvent qu'un prof de théâtre. Donc à Avignon, ça a été une formidable occasion de créer quelque chose de singulier et de créer une équipe pédagogique. Si je devais le refaire à présent, je crois que je changerais tout, sauf de travailler en équipe.

a) des cours collectifs

Louis Beyler a ouvert la classe en 1981 je l'ai rejoint comme assistant en 1982 pour quelques heures. C'était l'ouverture, on avait carte blanche. Louis a proposé de travailler en service de quatre heures et uniquement en pratique collective. Dans ces ateliers, les niveaux étaient mélangés, les âges aussi. La base du travail était cet atelier où échauffement, assouplissement, travail de texte et de scène étaient de mise. Pas de sélection, service public pour tous ceux qui avaient un désir de théâtre et au fur à mesure des exercices, nous montions la barre. Une sélection naturelle s'imposait selon les engagements de chacun. Grâce à Louis, nous avons cassé ce rituel propre des conservatoires de l'époque.

Cette pédagogie de projet et de pratique collective était le cœur du travail, même si plus on avançait dans les cycles, plus des projets individuels, ou des travaux plus spécifiques prenaient place.

En atelier les profs tournaient, les élèves ne savaient jamais avec qui ils allaient travailler, ce qui permet de ne pas chercher à plaire, mais de poursuivre vraiment son envie de plateau et de l'enrichir. Une équipe pédagogique ne permet plus le transfert type gourou. Il y a une équipe d'artistes, d'enseignants face à une équipe d'élèves.

Au début de l'année nous prenons beaucoup la parole pour définir à la fois le vocabulaire et la direction du travail. Il faut un trimestre pour installer l'apprentissage d'un vocabulaire commun et ce que j'appelle la citoyenneté. Par citoyenneté je veux dire amener l'élève dans une posture non scolaire, à être à l'écoute, à formuler des critiques positives, à être à l'heure, à se mettre en recherche, en mouvement... A la fois à s'investir, mais dans une attitude ouverte et pas individualiste, qui prenne en considération le groupe.

b) une équipe enseignante

En 1996, quand j'ai pris la direction, au début j'étais tout seul. Il y a eu un deuxième prof qui est venu, puis il y a eu un assistant, puis il y a eu un prof de chant, un prof de danse, un prof d'escrime, puis un metteur en scène puis deux. L'équipe comptait une dizaine de personnes en 2007, quand je suis parti pour diriger un équipement de création.

Quand j'ai été nommé responsable pédagogique, la ville d'Avignon reclassait le personnel des ateliers de l'opéra, et j'ai eu la chance de rencontrer Antoine Selva qui devenu le professeur de chant, mais bien plus encore étant metteur en scène d'opéra : j'avais la chance d'être accompagné d'un homme de plateau magnifique. Après, avec la DRAC et la Mairie, j'ai réussi à obtenir un temps complet d'assistant. Puis, tous les ans, il y a eu deux, trois heures en plus pour la dramaturgie, puis pour d'autres choses... au final il y avait un mi-temps en chant, en dramaturgie, quelques heures en escrime et, ce qui est remarquable, un budget de 40000 euros pour les intervenants, c'est à dire des artistes qui faisaient des choses singulières, qui avaient envie de faire partager leurs aventures artistiques.

Je n'ai compris qu'au fur et à mesure que le travail en équipe était enrichissant. Au début, je n'étais pas mécontent d'être seul, de faire ce que je voulais, de ne pas être contredit, remis en cause, et puis après, j'ai réalisé avoir besoin d'autres énergies, d'autres matières, d'autres regards. La ville m'a fait confiance pour participer au recrutement.

J'ai fait intervenir un prof d'escrime, il parlait de conversation d'armes, et nous étions dans l'apprentissage d'une autre langue, d'une autre grammaire avec en plus le jeu à deux, le dialogue, la scène à deux.

L'idée de faire venir des intervenants a démarré dès 1986 avec Louis Beyler dans le cadre des rencontres inter-conservatoires que nous avons organisé et pour lesquelles nous avons un petit budget par le Ministère. La présence d'artistes invités changeait toute la pédagogie et ce temps fort pendant le festival s'est petit à petit transposé dans l'année. Faire intervenir des artistes enseignants est fondamental car nous ne sommes pas spécialiste de tout, de toutes les écritures, c'est tellement vaste, le corps, la voix les classiques, les contemporains, le développement de l'imaginaire etc. Il y a différentes formes et attitudes dans le théâtre qu'il faut absolument que le jeune acteur appréhende au plus tôt. Les intervenants étaient souvent des jeunes pleins d'énergie ou des « vieux » pleins d'expériences qui n'avaient plus rien à prouver.

L'important était de choisir l'intervenant pour enrichir, questionner le travail et amener les élèves à avancer sur l'esthétique commune défendue. Pour les 1ers cycles, il n'y avait pas d'intervenants, pour les 2èmes cycles, il y avait en gros 3, 4 semaines par an (réparties de manière variable : une matinée pendant plusieurs mois ou une semaine d'affilée en continu), pour les 3èmes cycles, environ une dizaine d'intervenants. Les 3èmes cycles ont quand même 30 heures hebdomadaires. Parfois on faisait venir un metteur en scène pour un projet collectif. D'autres fois, un artiste qui venait souvent pouvait accompagner des projets individuels. Les choses ne se faisaient pas toujours de manière régulière car ça dépendait des projets, des envies et des problèmes de locaux.

L'important est la curiosité et laisser la place aux artistes, car nous sommes rapidement trop « prof ». Moi-même j'ai beau être metteur en scène, je peux devenir trop vite prof. C'est important de toujours se surprendre et resurprendre les élèves sur leurs questions artistiques. Notre rôle est d'assurer l'esprit du travail, la continuité et le suivi des élèves.

La succession de pléthores d'intervenants est une méthode pédagogique que certaines écoles supérieures ont tentée. Ça ne marche pas. Les postes permanents sont fondamentaux pour la pérennité du cycle, pour l'esthétique défendue...

Le prof de dramaturgie lui travaillait seul. Sur les projets de 3ème année, on travaillait ensemble parce qu'on leur demandait de faire un petit mémoire. Sur les ateliers d'interprétation, on était trois, et on tournait l'un ou l'autre : des fois on disait à un collègue « bon, je peux pas faire cours j'en suis là et tu reprends », au début ça perturbait les élèves. On avait beaucoup d'échanges car on mangeait ensemble au moins deux ou trois fois par semaine.

Les horaires ? Combien de fois on change le planning... ! C'est important de pouvoir les surprendre sur des choses. Les projets évoluent tous de façon différente, les élèves aussi, et cela fait partie de l'exigence que de s'adapter.

On a cette liberté au département théâtre parce qu'on est pas 80 enseignants, on est 2,4 5 ou 10.

c) des projets personnels

Indépendamment des cycles, il y a un atelier obligatoire où les élèves viennent avec ce qu'ils veulent, c'est à dire aussi bien avec du théâtre grec, du classique, du contemporain, des textes, des poèmes etc.

Dans l'atelier, les gens vont choisir leur texte et leur scène, et c'est important parce que il y a des gens qui n'ont aucune culture théâtrale, alors ça permet d'échanger : « tiens, t'as pris Beckett... »

Ça c'est important de pousser le jeune acteur à toujours être curieux, de se dire qu'est-ce que j'ai à dire, qu'est-ce que j'ai envie de dire. De les pousser à trouver ce qui les préoccupe, ce qui les secoue, d'encourager leur curiosité au monde. C'est ce qui est le plus important, ce n'est pas d'avoir vu tous les auteurs à la suite, c'est la multiplicité des choses qui font qu'ils iront à la rencontre d'autres auteurs. Nous n'avons pas une pédagogie faite autour du répertoire, on utilise tous les répertoires : de l'interview au morceau de texte en passant par le théâtre élisabéthain ou le théâtre grec. Qu'ils prennent trois minutes ou qu'ils prennent toute la pièce, c'est le même boulot. Il n'y a pas de texte sacré.

En 2nd cycle il y a un projet collectif où on choisit un auteur. En 3ème cycle on parle moins de prof mais de metteur en scène. Mais toujours il y a des ateliers ou des projets personnels. La technique c'est important mais il faut que ce soit au service d'un désir de jeu d'acteur inventif et pas soumis.

Dans les projets personnels ils sont obligé de faire troupe/groupe, avoir un deux ou trois camarades pour les accompagner, en « œil extérieur », en technique, en assistant. Ils sont obligés de prendre quelqu'un de leur cycle et quelqu'un d'un autre cycle (1er/2ème). Des fois certains projets personnels comptent une dizaine d'acteurs, des fois ils sont seuls, mais il y en a toujours deux pour la lumière et pour prendre des notes.

En 1ère année le projet personnel n'est que dans le choix des textes et des scènes, en 2ème année c'est un projet personnel un petit peu ciblé, je les provoque un peu sur l'histoire du théâtre, mais ils choisissent quand même la thématique qu'ils veulent travailler.

Là j'ai fait pas mal d'action culturelle avec les élèves, je leur ai toujours laissé des plans pour travailler avec les enfants ou les personnes âgées. De partager leurs désir de théâtre.

d) l'équipe pédagogique

Au début, nous étions deux, trois et à la fin, nous étions dix autour de la table. Il y avait à la fois l'équipe des profs et des intervenants qui pouvaient se libérer, l'équipe pédagogique, et puis une équipe que j'avais appelé le conseil pédagogique. L'idée était de s'accompagner de gens qui n'étaient pas des gens du métier mais des amoureux de théâtre, journalistes, bibliothécaire de théâtre, etc. Ces gens étaient aussi des personnes ressources, et au bout de deux ans ils connaissaient tous les élèves et avaient des regard différents du nôtre et bien sûr très complémentaires.

e) les contenus, rapport au répertoire

A Avignon, j'ai eu de la chance, j'ai eu un très bon compagnon de route, encore plus empirique que moi dans son approche. Puis, j'ai voulu structurer un peu plus. A chaque fois, il me disait « arrête, c'est pas ça qu'il faut faire, il faut les mettre en jeu » et il avait raison.

Ce qui est important c'est d'accompagner de jeunes artistes, et non pas de « former » des artistes. D'ailleurs, accompagner des pratiques artistiques c'est bien plus subversif qu'on ne le croit parce que parfois les élèves proposent des choses que nous ne sommes pas capables de proposer, parce nous avons tous nos censures.

J'aime bien raconter que le théâtre quand il est devenu théâtre, 5 siècles avant JC, c'était d'abord un chœur et des protagonistes. Le protagoniste c'est celui qui fait l'*agôn* : le conflit, la guerre, le débat. En même temps cet *agôn* se place entre le procureur et l'avocat, c'est à dire c'est la naissance de la démocratie, le débat social. C'est là qu'il est politique. Bon aujourd'hui, on ne parle plus vraiment ou pas assez du politique, même si avant tout l'enjeu est le poème. **Mais, il est bien de rappeler que son fondement c'est faire l'*agôn*, pas forcément le subversif mais le débat. Dès que le débat disparaît, tout ce qui est intéressant disparaît, même s'il y a des bons acteurs, une belle scénographie, et alors, comme je dis vulgairement, on est au musée.** Il y a théâtre quand le spectateur « travaille ».

Je trouve fondamentale cette phrase de Deleuze: « on enseigne ce que l'on cherche, pas ce qu'on sait ». Si on n'a pas d'enseignants chercheurs, ça ne marche pas. En recherche de quelque chose.

Quand on parle de formation artistique, il s'agit d'un accompagnement de l'artiste. Il s'agit de le mettre toujours dans ce mouvement. Que ce soit l'artiste ou l'enseignant, il s'agit d'être dans ce mouvement de « j'enseigne ce que je recherche » et non pas ce que je sais. Il s'agit d'être toujours aux aguets, d'être toujours en quête de quelque chose. C'est vraiment une posture, et ça, ça s'excite, ça ne s'apprend pas mais ça s'excite.

La question de l'accompagnement de jeunes d'artistes est « comment mettre en place cette synergie permanente ». Les établissements, (en tout cas les nôtres) tuent le mouvement, il faut trouver le mouvement ailleurs... Enseigner c'est mettre en mouvement.

NB :

SOP (schéma d'orientation pédagogique) Théâtre, paru en 2001 :

http://www.udem33.fr/images/stories/textes/scema_theatre_2001.pdf

Celui en cours date de 2006 (qui est une mise à jour en reprenant l'essentiel des dispositions inscrites au schéma d'orientation de 2001) :

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/formations/schema-theatre2006.pdf>