

LIVRET DES
ENSEIGNEMENTS

LE V R E

ET

CONSERVATOIRE
NATIONAL
SUPÉRIEUR
D'ART
DRAMATIQUE

LIVRET DES ENSEIGNEMENTS



01	UNE ÉCOLE D'ART ENSEIGNEMENTS ET RECHERCHE	
	La formation du comédien	7
	Paroles de professeurs	8
	La formation à la mise en scène	13
	La recherche par l'art	19
	Politique commune aux trois cycles	20
	Insertion professionnelle	22
02	LE CONCOURS COMMENT ENTRER?	
	Formation du comédien	26
	Concours Doctorat	27
03	UNE INSTITUTION LE CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE	
	Le CNSAD	50
	Aides financières aux étudiants	57
	Soutenir les artistes de demain	58
	L'équipe du Conservatoire	41

« Je ne peux vivre personnellement sans mon art. Mais je n'ai jamais placé cet art au-dessus de tout. S'il m'est nécessaire au contraire, c'est qu'il ne se sépare de personne, et me permet de vivre tel que je suis, au niveau de tous. [...] »

ALBERT CAMUS,
DISCOURS DE RÉCEPTION DU PRIX
NOBEL DE LITTÉRATURE, 1957

ÉCOLE

PARTIE 01

UNE ÉCOLE D'ART
ENSEIGNEMENTS
ET RECHERCHE

« L'ART
EST CE QUI
REND
LA VIE
PLUS INTÉRESSANTE
QUE L'ART »

FILLIOU

LA FORMATION DU COMÉDIEN (1^{er} CYCLE: DNSPC, LICENCE)

Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique est un établissement d'enseignement supérieur sous tutelle du Ministère chargé de la Culture qui délivre un enseignement de haut niveau d'art dramatique. Cette école centrée sur l'art du comédien (1^{er} cycle) a, à plusieurs reprises dans son histoire, cherché à développer une formation à la mise en scène qui est à nouveau en réflexion (2^e cycle). Elle a également, depuis 2012, construit un 3^e cycle axé sur la recherche.

Le cursus de trois ans de la formation du comédien se caractérise par :

- une exigence technique et artistique de haut niveau;
- un mouvement progressif vers l'autonomie et la liberté;
- un encouragement à une créativité aux prises avec les réalités du monde et son évolution.

Les trois années d'études aboutissent à la délivrance du Diplôme National Supérieur Professionnel de Comédien (DNSPC) et à celui de la licence « Arts du spectacle théâtral » de l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. L'arrêté relatif au DNSPC répartit l'enseignement en quatre grands domaines: « l'interprétation, les enseignements techniques, la culture générale et théâtrale, la préparation au métier de comédien ».

Pour les élèves entrant au Conservatoire ayant déjà une expérience de pratique théâtrale, la **première année** consiste en un retour à une certaine nudité du jeu, qui passe, selon la formule de Samuel Beckett, par « désapprendre ». Elle recherche un équilibre entre les fondamentaux de l'art dramatique: la lecture, l'exploration du « dire », puis l'interprétation, la pratique de divers échauffements, la danse, le jeu masqué, le clown, les enseignements théoriques (l'histoire du théâtre, la méthodologie, l'anglais). Le choix des œuvres travaillées en cours d'interprétation est orienté vers le répertoire classique. Deux cours par semaine sont destinés à la découverte du théâtre contemporain. La relation au public est abordée au travers d'un stage d'été en milieu rural et un stage d'initiation à l'éducation artistique en milieu scolaire. Aucune présentation publique n'a lieu au cours de cette première année, mais des partages réguliers, au sein de l'école, de l'avancée du travail.

La **deuxième année** permet l'approfondissement des fondamentaux: le volume d'heures de cours d'interprétation augmente et il donne lieu à la construction d'une représentation au mois de juin, un choix est proposé entre les disciplines de « Jeu Masqué » et de « Clown » pour en permettre une approche plus intensive. Les cours « Cinéma » apparaissent. La pratique de la danse, du chant, et les apprentissages théoriques se poursuivent. Les enseignements sont ponctués de « *Master Class* », qui permettent la rencontre d'autres univers artistiques, notamment venus de l'étranger.

La **troisième année** ne comporte plus aucun cours. Elle est entièrement tournée vers la création. Deux des huit spectacles de l'année sont répétés et créés hors de Paris, en immersion dans une structure de création et de diffusion. L'accompagnement de l'écriture du mémoire de licence est organisé par séminaires.

ENSEIGNEMENTS

TRANSVERSAUX

LE CINÉMA

L'objectif est quadruple :

- l'approfondissement de la culture cinématographique ;
- l'initiation au jeu devant la caméra ;
- l'élaboration et la réalisation d'un film, par un artiste s'investissant pour deux ans auprès des élèves d'une promotion (deux périodes de 4 et 5 semaines en première et deuxième année) ;
- le rapprochement régulier du Conservatoire et de La Fémis.

LA LICENCE

Elle est conçue en partenariat avec l'Université Paris 8. Le suivi de la préparation de la licence se

déroule, parallèlement à celui du DNSPC, tout au long des trois années de cursus. Aux cours théoriques de première et deuxième années viennent s'ajouter les interventions d'universitaires, les rencontres avec des artistes ou des chercheurs. Elle se conclut par la mise en forme d'un mémoire, en troisième année, dont la rédaction est accompagnée par un professeur.

LES ÉCRITURES CONTEMPORAINES

Deux cours sont destinés en première année à la découverte du théâtre contemporain (Lire le théâtre et Dire la prose et le vers). Deux auteurs sont chaque année invités à suivre, pour trois ans, l'aventure d'une promotion. Les divers rendez-vous de travail organisés au cours du cursus conduisent à l'écriture d'une pièce spécifique à ce groupe.

PAROLES DE PROFESSEURS (EXEMPLES)

L'ÉCHAUFFEMENT PAR LA MÉTHODE FELDENKRAIS (OU L'APPRENTISSAGE NEURO-SOMATIQUE) PAR YVO MENTENS

Les cours d'Apprentissage Neuro-Somatique sont basés sur des principes de physique, du fonctionnement du système nerveux et sur une compréhension empirique du processus d'apprentissage et du développement humain.

Cette méthode utilise le mouvement et plus précisément le processus de « prise de conscience par le mouvement » comme mode d'apprentissage et de connaissance de soi.

Elle prend en compte le fait que les mouvements sont initiés et contrôlés par le système nerveux. Les leçons « sensoriel-moteur », font appel à la plasticité du cerveau pour améliorer l'organisation du mouvement.

« WE DON'T NEED TO
THINK
OURSELVES
INTO A NEW WAY OF ACTING,
WE CAN
ACT
OURSELVES
INTO A NEW WAY
OF THINKING »

Une leçon d'apprentissage neuro-somatique n'est donc pas une leçon de mouvement comme on peut en connaître, mais une façon unique d'affiner les processus neurologiques du cerveau. Nous nous intéressons à cette distance magique entre l'intention du mouvement et son exécution. Le but réside dans l'obtention d'un cerveau plus flexible, plus disponible et mieux organisé. Le travail d'Apprentissage Neuro-Somatique aide l'acteur à développer son potentiel d'expression tout en découvrant son potentiel humain.

« SI VOUS
SAVEZ
CE QUE VOUS FAITES,
VOUS POUVEZ
FAIRE
CE QUE VOUS
VOULEZ »

M. FELDENKRAIS

L'ÉCHAUFFEMENT PAR LE TAI CHI ET LE NEI-KUNG* PAR FRANÇOIS LIU

* TAI-CHI : DIT TAI-JI QUAN ; NEI-KUNG : ARTS MARTIAUX INTERNES (Y COMPRIS QI-GONG, MÉDITATION ET AUTOMASSAGES). Découverte d'une philosophie du corps et de l'espace, l'esprit du Nei-Kung, art martial interne chinois, n'est pas celui d'un combat, comme dans les arts martiaux dits externes, mais un accès à la maîtrise de soi.

L'entraînement du Tai-Chi a pour objectif de nourrir l'apprentissage scénique des futurs comédiens en favorisant le « lâcher prise » nécessaire à leur pratique.

Le Tai-Chi & Nei-Kung est une discipline pour mieux préparer le corps et la journée de formation ainsi que se construire comme un jeune professionnel exigeant. Les élèves peuvent ainsi accéder à une meilleure dynamique, une plus grande créativité, et être « posés » car ils travaillent écoute et énergie, individuellement comme collectivement. Dans une tempête maritime, seule est visible la puissance de la mer à travers le bateau, mais c'est la force invisible du vent dont nous nous occupons : celle qui porte l'intention du comédien.

L'univers de chaque comédien est unique, habité par des intentions qui mettent en jeu toute sa personne et sa présence physique. Le langage du corps paraît universel comme un jeu d'enfant, mais il nécessite de l'entraînement pour être précis, juste, créatif, efficace, et surtout sincère. Il s'agit d'apprivoiser un cheval sauvage.

Picasso disait « On peut écrire et peindre n'importe quoi mais on ne peut pas le faire n'importe comment ». Et Michael Becket : « Le plus de précision, le plus de liberté ». François Liu Kuang-Chi

L'ÉCHAUFFEMENT PAR LE SOUFFLE (TECHNIQUE SANDRA-ROMOND) PAR ALAN BOONE

Le souffle est primordial : c'est-à-dire qu'il est premier, il précède, il déclenche en nous l'énergie vitale de la respiration.

La gymnastique respiratoire Sandra-Romond construit la cohésion de groupe par la dynamisation du corps, le renforcement musculaire, la conduite de l'énergie, la concentration, l'agilité, la souplesse, la flexibilité, le rythme et la coordination. Il est conçu pour :

- stimuler les ressources physiques et mentales ;
- amplifier les dons, les possibilités et l'épanouissement de la personne tout entière ;
- cultiver le calme intérieur ;
- enrichir la spontanéité ;
- élargir l'autorité, l'envergure, le rayonnement, la maturité.

« L'important, c'est l'état d'esprit, l'attitude intérieure, spirituelle, une façon d'être intérieurement, une disposition à, une orientation qui met l'être en suspens dans une attente particulière, spéciale,

une attente différente d'une autre, une possibilité et un devenir qui en excluent d'autres. [...] Attendre, - être prêt à... - sorte de méditation du premier degré par le corps d'abord qui entraîne l'esprit... » **Louis Jouvet**

« DIRE ET LIRE LA PROSE ET LE VERS » PAR ROBIN RENUCCI

Je propose un atelier hebdomadaire autour de la langue française en explorant les chantiers d'investigation que sont la syntaxe, la métrique, la phonétique, la symbolique des langages... Détenir ces clefs permet pleinement d'éclairer toute phrase, sa construction et la pensée qu'elle soutient. Tout texte devient alors une partition que l'on peut déchiffrer, lire et dire en donnant à entendre la trajectoire de la pensée de l'auteur, parce que l'on saisit de l'intérieur la façon dont elle est construite. Ce sont ces outils fondamentaux que je veux transmettre à mes élèves. Qu'ils deviennent des goûteurs de la langue, dans une démarche d'adresse à l'autre et d'échange avec le public, en participant ainsi à la recherche d'un théâtre sans cesse en mouvement, vivant; d'un théâtre d'aujourd'hui qui aborde demain.

Dans son livre (Le Jeu verbal), Michel Bernardy nomme avec justesse le processus de déchiffrement par l'acteur de la partition de l'auteur: « Faut de sentir que la langue est à la fois proche et distante, les jeunes acteurs brûlent généralement l'étape verbale, comme supposée connue, pour passer au stade téméraire de l'interprétation. Les mots ne leur semblent exister que pour être mémorisés au plus vite. Ils les consomment sans tenir compte de leur substance, de leur énergie, de leur action réciproque. Ils méconnaissent le maniement des phrases pour n'avoir pas envisagé l'énoncé dans sa forme et dans sa vibration. Or, l'incarnation du verbe par l'acteur est une opération privée qui sert de préalable à toute représentation théâtrale. Elle suppose un accord parfait entre un texte écrit et la personnalité physique de l'interprète avant la moindre intervention du metteur en scène. Tant que l'écriture n'a pas trouvé sa respiration exacte, sa pulsation cardiaque, aucun rendez-vous ne peut être donné au personnage. »

LE COURS DE « VOIX PARLÉE, VOIX CHANTÉE »

PAR ALAIN ZAEPPFEL

La pratique de la voix chantée est conduite au sein du département* « musique et voix » au fil du répertoire de la musique classique: on chante Mozart, Scarlatti, Haendel. Puis on alterne les plaisirs avec d'autres genres... opérettes, chansons. L'expérience fine du soutien du souffle se conjugue avec la découverte des résonateurs et forge l'homogénéité de la voix de chacun sur toute son étendue. On insiste sur le phrasé que jalonnent les accents de la langue et de la musique, des différents styles mais aussi sur la présence, l'adresse à l'autre et le regard. La pratique de la polyphonie comparable selon Stanislavski à celle du comédien à la scène permet à chacun de tenir sa partie tout en restant à l'écoute de l'harmonie complexe qui l'entoure. Nous commençons cependant l'année par le travail de la pose de la voix dans son expression parlée. On explore les spécificités, exemple: le chanteur va de voyelle en voyelle, le sujet parlant de consonne en consonne (Labretèque).

Chaque voix possède sa fréquence fondamentale; le comédien ne trouvera l'aisance de l'émission vocale que lorsque le souffle passera par le médium de sa voix. Dans le médium, le timbre de la voix de l'acteur se noue à sa parole et la scelle dans nos mémoires.

* professeurs de voix: Sylvie Deguy, Véronique Dietschy, Alain Zaepffel
* professeurs de musique accompagnateurs: Osvaldo Calo, Vincent Leterme, Nikola Takov

COURS D'ESCRIME PAR MAÎTRE FRANÇOIS ROSTAIN (ADAPTÉ AU SPECTACLE)

Si l'escrime est aujourd'hui un sport de combat, c'est aussi un art. Le théâtre est le lieu idéal pour l'illustrer. Les représentations de violence y sont ritualisées; pour cela il est impératif de maîtriser les techniques de combats. La connaissance de ces règles permet au comédien de s'autoriser à les transgresser en toute authenticité et en toute sécurité. L'escrime telle que je l'enseigne est directement liée au travail de l'acteur. Ma première approche est construite sur le « ressentir ».

Trouver les gestes qui nous appartiennent, prendre conscience que notre regard précède toute action du bras et du corps. Appréhender l'espace qui nous entoure afin de sentir, voir l'autre, les autres.

Écouter leurs réactions, être avec eux et non pas contre eux, ce qui demande un lâcher prise, une confiance en soi. Gérer son émotivité et contrôler ses sentiments. Dans un combat scénique nous sommes inévitablement relié au(x) partenaire(s). Les outils-armes que nous utilisons sont la canne, le bâton, le sabre, la rapière et le poignard. Avoir une arme en main prolonge le bras. La distance permet une amplitude du corps mais aussi de l'esprit. Le combattant est le centre du cercle, l'autre, les autres en sont la circonférence.

Ne jamais perdre de vue que les techniques de combats et le jeu d'acteur sont étroitement liés. Que la sécurité est l'élément clé de la confiance.

L'ENSEIGNEMENT DU JEU MASQUÉ PAR CHRISTOPHE PATTY

De tout temps, de tous horizons, du sacré au profane, du rite au théâtre; le masque offre à l'être humain un moyen de se transcender.

Le masque révèle, à celui qui le porte, une humanité insoupçonnée.

Le masque ajouté à l'acteur crée un personnage, une entité théâtrale crédible et autonome.

Celui qui porte un masque n'est plus seul en scène. Il joue avec un partenaire. Au début, ce partenaire posé sur son visage est bien embarrassant, car il ignore tout de lui. Il va devoir le découvrir et chercher en lui-même une autre humanité.

Commence alors une aventure singulière, face au reflet (public miroir) plus ou moins enthousiaste, mais seul écho de la pertinence de ses tentatives, l'élève, peu à peu, par des choix précis, s'éloignant de l'image qu'il veut montrer de lui-même, opère une transformation, vocale, physique, rythmique et découvre cet autre insoupçonné.

Si l'élève, lorsqu'il est masqué, constate que le regard posé sur lui a changé, qu'il n'est plus regardé en tant que lui-même, alors il se libère, peut tout dire, faire ce qu'il n'a jamais osé, se surprendre et surprendre. Tout devient jeu, matière à transposer. Dans la réalisation sérieuse d'un objectif, l'imprévu, l'accident et l'erreur deviennent des situations qu'il convient de jouer. La moindre émotion ressentie donne une matière à explorer et à transposer.

Au fil de ses expériences, l'élève connaîtra de mieux en mieux ce personnage dont il est l'auteur/acteur. Il sera de moins en moins visible, identifiable et paradoxalement de plus en plus présent. Avant d'aborder les masques de caractère (sculptés par Etienne Champion), le travail de recherche et de préparation se fait essentiellement à travers un exercice élaboré par Mario Gonzalez: Le Chœur Neutre.

PASSAGE DE CLOWN, PASSAGE DE COMÉDIEN PAR YVO MENTENS

À LA RECHERCHE D'UN JEU CLOWNESQUE AUTHENTIQUE, D'UNE POÉSIE SINGULIÈRE ET UNIVERSELLE

1. LE CORPS EN JEU

Pour nous rendre capables de goûter à cette liberté extraordinaire du clown, de « l'artiste du présent par excellence », la première année commence par une recherche sur les dynamiques et les lois du mouvement, l'espace et les rythmes. À travers ces masques, apparaît le fond commun de ces dynamiques et sa transposition individuelle dans une dramaturgie corporelle. Grâce au « masque de tous les masques », dans un engagement total, se découvre un état de calme, de neutralité et de plein potentiel.

Accompagné de Beckett, nous faisons un travail pré-mythologique sur « Le Jeu », cette alchimie étonnante mélangeant état de présence, réactivité, densité scénique et plaisir de jouer. L'éclaircissement de chaque élément permet de dépasser le seuil de sa propre histoire. Tout au long du parcours, nous mettons en lumière les règles de l'improvisation et les mécanismes du rire.

«TOI QUI MARCHES,
**IL N'Y
A PAS
DE CHEMIN.**
**LE CHEMIN
SE FAIT
EN MARCHANT.»**

ANTONIO MACHADO

2. VERS UN JEU DE CLOWN AUTHENTIQUE

Le travail initié au premier semestre est suivi d'un stage intensif d'une semaine. Le plus petit masque du monde, le nez rouge, est introduit. Le public fait son entrée. On trouve la vérité d'un clown unique pour chacun. Il est unique mais universel, car dans sa profondeur, il ne s'agit plus de lui mais de l'archétype en soi, dans sa relation avec le monde.

Le clown, c'est d'abord une recherche d'«état»: Comment se désarmer pour devenir désarmant? Comment cultiver son habileté et sa fragilité face à sa condition humaine? Comment développer un point de vue clair à transposer dans l'art du ridicule? Nous ferons des recherches autour de la particularité de chacun, autour des démarches, des émotions, des gestes, des rituels et de la relation avec le public. Plus on se confronte à l'incertitude, plus l'authenticité peut se dévoiler pour que chacun puisse découvrir son univers. Quels sont nos appuis pour prendre confiance au cours de ses premières étapes?

LE CORPS DANSANT DE L'ACTEUR PAR CAROLINE MARCADÉ

Autrefois optionnelle, la danse est devenue au fil des années un enseignement majeur, j'ai eu la chance de l'initier dès 1993 et d'en observer les contours: autrefois considéré comme un art essentiellement féminin, il me tenait à cœur de faire évoluer les mentalités et de faire de l'art de la danse un art mixte enseigné à parité à tous les élèves. La venue en 2003 de Jean-Marc Hoolbecq, danseur, chorégraphe et pédagogue, a largement participé à cette évolution. Dès la rentrée 2014, Sophie Mayer rejoindra notre équipe. Désormais le théâtre dansé fait partie intégrante de la formation. Au sein de cette formation, les élèves explorent les langages qui vont du silence au souffle, de la respiration à la voix, de la voix au mot, du mot à la phrase, de la phrase au texte.

L'élève met en jeu son imagination, il apprend l'abstraction des formes, la poétique des images, leur symbolique, il expérimente à travers son corps les liens entre le temps et l'espace, entre l'informe et le formulé.

Aux exercices techniques, je joins les exercices de jeu à travers une transition fluide et naturelle, elle est la mise en scène de situations, d'états, de relations, de tensions dans un souci dramaturgique constant et une qualité d'interprétation exigeante. L'élève apprend non pas à être un danseur, il apprend à incarner son corps dansant: il est l'interprète d'un texte dansé, partition qui fait appel à des textes existants du répertoire, partition qui s'écrit au plateau en direct.

«DANSEZ,
DANSEZ
SINON NOUS SOMMES
PERDUS.»

PINA BAUSCH

Au sein du Conservatoire je partage avec mes élèves un langage et une écriture qu'ils s'approprient et revendiquent. La danse entretient un rapport organique au monde, la grâce, la beauté, la force, l'énergie mais aussi le collectif, la solidarité, l'altérité, le don de soi, autant de valeurs auxquelles les élèves aspirent. Transpirer pour mieux transparaître, s'entraîner à être vivant...

«COURS D'INTERPRÉTATION», PAR NADA STRANCAR, SANDY OUVRIER, DANIEL MARTIN, GILLES DAVID, YANN-JOËL COLLIN...

Je me souviens du regard d'Antoine Vitez sur chacun de nous. Un regard tendre, bienveillant, amoureux. Chacun de nous était unique et singulier et la relation qu'il entretenait avec chacun était unique. Et c'est à travers ce regard aigu que se nouait cette chose particulière, cette «affinité élective», une manière de nous révéler. La confiance apportée par ce regard, jamais censeur. La légitimité qu'il nous donnait: légitimité de notre corps, de nos possibilités, de notre intelligence. C'est ainsi qu'il nous mettait en jeu, en danger, en éveil, en intelligence. C'est cette trace du regard et de l'attention que j'essaie modestement de suivre. Des œuvres, des auteurs servent de support mais aussi de prétexte à ce travail d'étude. **Nada Strancar**

«ON ENSEIGNE QUE CE QUE L'ON CHERCHE»

GILLES DELEUZE

J'aime cette phrase. Elle rend vivants nos doutes, nos questions, nos expériences. Le cours d'interprétation...? C'est peut-être une tribu, de l'écriture et un espace. Et puis vient le plongeon, ensemble et de la tête aux pieds, avec le texte, avec l'écrit. L'eau se

trouble, on ne voit plus très clair. On cherche, on doute, on écarquille les yeux pour lire mieux, pour «se lire mieux», plus loin. On espère la lumière, elle revient toujours: quelque chose a lieu. Ce n'est peut-être pas un plongeon finalement mais un chemin sur lequel chaque élève, où qu'il se soit trouvé au départ, avance et se révèle en tant qu'acteur, en tant qu'artiste, que la liberté d'esprit ait toute sa place et que du texte classique ou contemporain s'invente le théâtre de demain. **Sandy Ouvrier**

L'école est pour l'acteur le lieu de tous les possibles. Former un acteur c'est l'accompagner, c'est le mettre sur des chemins, c'est «ouvrir des voies» comme disent les alpinistes. L'école est également le lieu de l'exercice, dans le sens de s'exercer, avec toujours à l'esprit un principe de plaisir. C'est aussi le lieu de l'échange. Échange entre le professeur et l'élève-acteur, échange entre les étudiants. Un élève a déjà tout en lui. C'est un peu comme la pierre du sculpteur qui renferme déjà la statue à venir. Il faut donc accompagner ces devenirs, parfois les provoquer, mais pour ce faire, il faut suggérer et non imposer. Bien sûr, le professeur doit proposer un programme, il faut que l'enseignement repose sur des perspectives. Mais, il me semble aussi que le travail d'atelier, de recherches, de souplesses, comme disent les musiciens, d'essais, sans avoir à l'esprit une future présentation «publique», est une chose nécessaire: que cela fait partie de l'entraînement de l'élève-acteur. La rencontre entre des «élèves» et un «professeur», c'est un poème à écrire! «L'école est le plus beau théâtre du monde», dit Antoine Vitez et c'est bien de cela qu'il doit s'agir, enseigner certes, mais aussi apprendre la liberté du jeu et en inventer les règles. **Daniel Martin**

La rencontre avec un jeune acteur qui commence à entrer dans la vie artistique où tous les possibles sont ouverts, c'est témoigner de ma vie théâtrale, c'est continuer à réfléchir sur ma pratique, c'est aussi partager une expérience.

En tant qu'acteur, on n'arrête jamais de se former, d'apprendre. L'époque change, ainsi que l'environnement politique et social. Il faut donc aussi réfléchir à son positionnement et à sa responsabilité en tant qu'artiste dans la société.

L'enseignement permet de prendre le temps, d'apprendre la résistance au spectaculaire. Il faut aussi du temps pour aborder chaque rôle, afin de faire coïncider sa propre intimité avec cette pensée qui nous est étrangère, afin que l'acteur crêde la parole à dire et soit au présent de l'acte théâtral.

Les grands metteurs en scène m'ont appris à lire, à déceler des choses que je ne voyais pas. Chaque aventure théâtrale m'a permis d'explorer plus profondément mon art, de comprendre un peu mieux certaines paroles entendues.

Le contact avec des plus jeunes, les regarder travailler, me permet de formuler, de réfléchir sur le jeu de l'acteur.

Toute mon attention et tout mon travail sont centrés sur la question de l'humain, la responsabilité et l'engagement artistique. **Gilles David**

En soi, le but n'est pas du tout de représenter des scènes individuelles mais d'impliquer l'acteur dans son travail d'artiste et de le mettre dans une position de créateur, et ce, peut-être afin de l'obliger tout le temps à être dans une pensée de création. C'est à peu près cela : mettre l'élève dans une position de créateur comme acteur. Faire du théâtre ensemble, ce n'est pas juste apprendre à exécuter quelque chose, c'est être dans un rapport critique. Si ce n'est pas le cas, il n'y a pas acte de création. Pour moi, ce « rapport critique » est une manière d'encourager l'acteur à se positionner, à avoir un vrai point de vue par rapport à la place qu'il occupe sur le plateau. Il me paraît donc nécessaire de placer les artistes dans leurs propres situations. Avec eux, je pose la question du sens de la parole, du texte, et de la manière de la mettre en jeu. Par là, nous nous positionnons tout le temps dans la perspective d'une création. Cela ne nous oblige pas forcément à produire dans la perspective d'une représentation publique. Néanmoins, comme nous sommes malgré tout dans la question du rapport à la création, nous questionnons, de fait, le rapport de l'acteur au lieu, à l'espace... Pour exemple, nous ne faisons pas semblant d'être dans un théâtre si nous sommes dans une simple salle de cours, ou inversement. De la même manière, nous tenons compte, dans le travail, de ce que nous sommes, de nos corps, des corps, des dé/cors, du texte, de sa dramaturgie.

Pourquoi ce texte a-t-il été écrit ? En bref, nous interrogeons la nécessité d'être là, par les mots, et de ce pourquoi nous faisons du théâtre.

Selon moi, ces jeunes acteurs qui sont entrés au Conservatoire, dans cette école « supérieure » d'art dramatique, doivent se poser d'abord la question de « pourquoi est-ce qu'ils font du théâtre ? » Faire du théâtre, ça n'est pas juste être dans un système et reproduire des gestes à la manière d'un artisan, d'avoir du boulot et donc, de « fonctionner » comme un acteur. J'attends d'eux qu'ils se posent, avec moi, la question, pour eux-mêmes, de leur désir, de leur propre nécessité à faire du théâtre, et donc d'être dans une relation à l'autre. Cette question, dans le cours d'interprétation, au travers des textes et des travaux menés, est sans cesse posée. Concrètement. Et, finalement, c'est peut-être cela être dans la création permanente. **Yann-Joël Collin**

STAGE DE DROIT DU SPECTACLE PAR OLIVIA BOZZONI-FRINGANT UN DROIT VIVANT COMME LE SPECTACLE...

C'est parce que même l'excellent comédien ne saurait faire une longue et brillante carrière s'il ne sait la gérer, que s'initier au droit du spectacle au Conservatoire est un atout pour les élèves.

Ainsi, ce cours vise à leur permettre de connaître et faire valoir leurs droits, notamment à comprendre et négocier les contrats qu'ils s'approprient à signer en appréhendant les conséquences pour le futur de certaines clauses, mais aussi à ne pas oublier qu'ils doivent être des comédiens responsables et qu'avant d'avoir des droits, ils ont des devoirs.

Droit d'auteur, droits voisins de l'artiste-interprète, création d'une compagnie, droit à l'image, contrat de travail et mille autres choses encore seront traités dans un esprit pratique avec le souci d'exemples concrets tirés du domaine du spectacle et de la culture.

Mon enseignement ambitionne de les guider, non d'en faire des juristes, mais des êtres conscients de l'environnement administratif auquel ils seront

confrontés au cours de leur carrière, qui loin d'être une limite au développement de leur art, est, au contraire, le gage de la préservation de leur liberté d'expression et de création.

STAGE DE CINÉMA PAR RENÉ FÉRET

Dans une école comme le Conservatoire, la pratique du jeu au cinéma, c'est « la moitié du ciel »... !

Le jeu au cinéma a des spécificités qui sont propres à la caméra : livrer tout de suite un jeu parfait, retrouver la spontanéité dans l'émotionnel, lancer des « confettis » de jeu qui, plus tard, assemblés, feront apparaître le personnage enfin construit, ses tenants et ses aboutissants.

C'est pour cela que la formation du jeu à la caméra doit s'inscrire dans un projet qui passe par le filmage, le montage et la présentation des séquences terminées.

Il faut placer l'entraînement au sein de l'accomplissement du match.

Réussir à livrer cette fraîcheur, ce jeu inspiré au sein d'une équipe technique et dans la finalité d'un projet structuré, tenir ce pari à chaque séance de travail, tel serait le meilleur moyen de réussir une formation typiquement cinématographique sur un terrain privilégié, en se démarquant ouvertement de la pratique du théâtre, « l'autre moitié du ciel » de l'acteur d'aujourd'hui.

COURS D'ANGLAIS PAR GEOFFREY CAREY

La langue anglaise, comme exercice de théâtre pour des acteurs français, est un exercice riche et stimulant en ce sens que le niveau de concentration et de contrôle qu'exige l'usage d'une autre langue permet aux acteurs de trouver une autre dimension en eux-mêmes. Par ailleurs, l'anglais, lorsqu'il est énoncé, permet à l'acteur de cheminer vers une profondeur dans la voix associée à une économie du geste. Les élèves du Conservatoire, avec cet enseignement, ne deviendront pas bilingues, là n'est pas l'objectif. Néanmoins, j'espère insuffler en chacun d'eux le désir d'aller plus loin dans cette langue et sur scène, vers une expérience très forte et pleine de surprises.

Entre modernité et artisanat, le jeu en anglais permet d'introduire une autre culture et, par là, une autre façon de penser. En cela, il s'agit d'une expérience globale, à la fois intime et ouverte sur le monde. Avec la langue anglaise, j'observe que les jeunes acteurs osent plus vite et plus loin, et cela ne peut que les aider à appréhender d'autres enseignements comme le cours d'interprétation. Le jeu en anglais permet aussi d'approcher un moyen de communication universel et pourquoi pas de se mettre au service du cinéma anglophone, d'aborder d'autres pratiques théâtrales dans le monde et d'aller, ailleurs, là-encore, dans son propre corps.

Enfin, dans cet enseignement, la question du niveau ne se pose pas car il suffit de chercher à donner vie à des textes adaptés et, par cet exercice singulier, dépasser sa timidité et surmonter tous les empêchements.

STAGE D'INTERVENTION EN MILIEU SCOLAIRE PAR NICOLAS LORMEAU

La plupart d'entre nous ont « eu la vocation », ont « eu une révélation », dans une salle de classe mise en désordre par un enseignant téméraire... La présence des artistes à l'école, si elle n'est contestée par personne - à part par la taille des budgets nécessaires à leur venue - ne répond pas exactement aux mêmes objectifs, selon qu'on soit directeur de théâtre (ou directeur de compagnie), enseignant, ou bien artiste dramatique. Personnellement, c'est convaincu des bienfaits - presque-illimités pour les jeunes des « activités théâtre » à l'école que je m'y suis, dès ma sortie du conservatoire, considérablement investi. C'est aussi convaincu de la nécessité que les artistes qui se rendent dans les classes soient le plus ouvert possible et aient une conscience claire des raisons qui les poussent à s'y rendre que j'ai créé, il y a plus de dix ans, grâce à la bienveillance de Claude Stratz alors directeur du Conservatoire, le stage « intervention en milieu scolaire ». L'idée était de fournir aux artistes intervenants quelques outils théoriques et pratiques qui leur permettent dans le futur d'accepter - ou non - de prendre en charge tel ou tel atelier, d'encadrer - ou pas - tel ou tel projet, d'animer telle ou telle rencontre avant ou après le spectacle. De faire en sorte que les artistes qui se retrouvent devant des élèves,

des étudiants, ou même simplement du public, sachent pourquoi ils sont là et sachent un peu « quoi faire ». En bref d'encourager les vocations, sans pousser - ni culpabiliser - ceux qui pensent qu'ils n'ont rien à faire dans une salle de classe.

En inscrivant cette formation dans une des meilleures écoles d'art dramatique d'Europe nous affirmons aussi qu'il faut les « meilleurs artistes » pour intervenir dans les écoles, et qu'il n'est en aucun cas question de réserver ces activités à ceux qui n'ont pas eu la chance ou le talent de pouvoir « vivre sans cela ». Ainsi, nous sommes persuadés que l'Education Artistique devrait être une activité proposée à tous, à tous les niveaux et encadrée par des artistes et des enseignants compétents et formés pour cela - informés tout au moins.

COURS DE MÉTHODOLOGIE PAR SÉBASTIEN LENGLET

Le cours de méthodologie entend accompagner l'élève-acteur non pas « ailleurs » (dans une démarche différente parce que « universitaire »), mais *autrement*. Cet enseignement accompagne notamment l'élève vers un effort de décentrement agréable d'avec lui-même, d'avec son art, d'avec la scène. À l'origine de l'idée de ce cours, ou plutôt en point de mire, il s'agit pour chaque élève entrant de viser la rédaction d'un petit mémoire sur le théâtre à partir de son expérience et en vue de l'obtention d'une licence avec la mention « Arts du spectacle théâtral » délivrée par l'Université Paris 8 Vincennes-Saint Denis. Aussi, ce cours entend donner les outils, l'envie et les moyens à chacun (et ce « chacun » là n'est, en rien, anecdotique) d'atteindre cet objectif.

Comment aborder la notion de journal de bord au quotidien et, surtout, comment en distiller le bénéfice pour cheminer lentement mais « méthodiquement » vers une réflexion organisée, documentée, construite et cohérente, structurée etc. ? Mais aussi, comment s'entraîner quotidiennement à une gymnastique réflexive spontanée provoquée aussi par le geste d'écriture et, surtout, comment en faire un acte rédactionnel joyeux et inspiré qui puisse être entendu, servir, nous émouvoir aussi, être partagé par tous et qui permette surtout de faire avancer et grandir par la pensée, un peu mieux encore, des artistes, des praticiens du corps et des émotions ?

SÉMINAIRE / ATELIER « SAVOIR & INTERPRÉTATION » PAR JEAN-LOUP RIVIÈRE

Que doit savoir un artiste de théâtre pour être interprète accompli ? La question est ancienne, et elle a charrié son lot de stéréotypes, d'idées toutes faites, de réponses sommaires. Il est sûr que si le savoir entrave, il faut l'oublier, et que si l'ignorance paralyse, il faut la corriger. Mais il reste qu'il convient de savoir quelque chose.

Quoi ? La date de naissance ou les habitudes alimentaires de l'auteur ? La structure psychique des personnages ? La situation mondiale à l'époque de la pièce ? La réponse sera d'un jésuite ou d'un rabbin : il faut examiner les cas, un par un, dans leur singularité. On pourra ensuite déduire quelques lois générales.

Il y a néanmoins un domaine de connaissances qui ne se conteste pas, c'est l'histoire de l'art de théâtre dont on croit souvent pouvoir se dispenser, quand un peintre ou un compositeur ni ne peint ni ne compose jamais dans l'ignorance de l'histoire de son art. C'est que les œuvres de théâtre, hormis les pièces, ne sont pas à disposition. Il faut aller les chercher, et en reconstituer ce qu'on peut.

Pour le reste, sachant, selon Meyerhold, qu'un metteur en scène doit être « spécialiste en tout », quelles données des sciences sociologiques, politiques, psychologiques, juridiques, économiques, philosophiques... peuvent-elles être favorables à une interprétation originale, puissante, séduisante ? Il faut voir...

C'est ce que nous verrons dans ce séminaire/atelier, qui sera pour une part « séminaire » en ce qu'il rapportera et interrogera certains moments de l'histoire du jeu et de la mise en scène, et « atelier » en ce qu'il invitera les élèves à éprouver et vérifier par eux-mêmes quels éléments de savoir sont propres à féconder et développer l'imagination de l'interprète.

COURS D'HISTOIRE DU THÉÂTRE PAR CÉCILE FALCON

Être comédien, c'est porter avec soi l'histoire de la langue, l'histoire des textes, l'histoire du théâtre, l'histoire des peuples, des combats militaires, des luttes de pouvoir, l'histoire de l'humanité, l'histoire des grands mythes : bref, l'Histoire.

« RIEN NE SAURAIT SORTIR DE RIEN »

COMME DIT LEAR

Être comédien, c'est transmettre une mémoire. C'est aussi s'inscrire dans une lignée d'artistes, en continuité ou en rupture avec elle, avec eux.

Je cherche dans ce cours à donner aux élèves comédiens les éléments d'un langage commun qu'ils pourront utiliser avec les comédiens d'autres générations, avec les metteurs en scène, scénographes, concepteurs lumière et son, costumiers, régisseurs, techniciens, avec qui ils travailleront - et aussi bien évidemment avec les professeurs qui les suivront dans cette école. Le jeune comédien doit connaître la richesse du passé des théâtres français et européens, mais aussi la diversité des spectacles vivants du monde entier, tout comme il doit s'ouvrir à la multiplicité des esthétiques contemporaines. Il faut lui donner la conscience de l'histoire de sa profession, de ses moments de grandeur, de ses relations ambivalentes avec le pouvoir, de la fragilité de sa position dans la société. Des débats théoriques peuvent alors être abordés, comme celui concernant le rapport au public, la notion de théâtre populaire, etc.

Nous partons toujours de l'étude de textes, de documents, d'images, de captations, pour aborder les différents thèmes. Il ne s'agit pas de faire

un cours magistral et de transmettre des informations factuelles, mais d'inciter les élèves à s'emparer eux-mêmes des questions soulevées. Je les guide dans leurs interrogations, je leur donne des références, historiques, intellectuelles, pour qu'ils se les approprient, et les intègrent à leur propre réflexion et à leur univers. Les connaissances que nous pouvons acquérir nous aident à penser autrement, mais aussi à imaginer, ressentir autrement. La découverte des différentes esthétiques théâtrales (en termes de jeu, de dramaturgie, de scénographie) permet de nourrir son imagination, de stimuler sa créativité. On comprend aussi que les questions dont on peut discuter aujourd'hui ont souvent été déjà posées et ont reçu différentes réponses au cours du temps, dont on peut s'inspirer, ou que l'on peut rejeter ; qui sont en tout cas supports de débat.

C'est un séminaire de découverte. Un lieu où chacun peut et doit s'exprimer, sans peur d'être jugé ou même noté. Un lieu où le plaisir est mis en avant. Un lieu où l'on donne du sens, où l'on essaye de relier entre elles les choses apprises dans les autres classes, notamment en cours d'interprétation. Les différences de parcours et d'études sont une richesse car la transmission se fait aussi entre élèves et les expériences doivent être partagées. Ce qui compte est le chemin que chacun accomplira, et qui consiste à laisser libre cours à sa curiosité, à nourrir son désir de connaître et de comprendre, s'émerveiller de la richesse des pratiques théâtrales, participer à une réflexion collective, débattre, douter, et se perdre aussi parfois, comprendre que l'on n'avait pas compris.

À chaque début de cours, je réserve un moment d'échanges où un élève volontaire apporte un texte, une image, un extrait vidéo, un extrait musical, etc., qui l'a touché et qu'il aimerait partager avec ses camarades. Ce peut être en lien avec un rôle qu'il travaille, un point théorique qui a été abordé dans une autre classe. Cela peut aussi n'avoir, apparemment, aucun rapport avec sa pratique. Mais ce doit être quelque chose qui nourrit néanmoins son imaginaire de comédien, qui le bouleverse, l'étonne ou le questionne. Comme dit Deleuze, « on fait cours sur ce qu'on cherche, pas sur ce qu'on sait ». En ce sens, la pratique pédagogique rejoint l'activité créatrice du comédien...

LA FORMATION À LA MISE EN SCÈNE (2^e CYCLE)

HISTORIQUE ET PROJET À VENIR

En 1997 à l'initiative de Josyane Horville, c'est l'Institut nomade de la mise en scène qui inaugure en France une proposition de formation pour les metteurs en scène. En 2001, elle devient l'Unité nomade de formation à la mise en scène et prend place au sein des locaux du Conservatoire jusqu'à son terme, en 2008. De 2010 à 2014, l'école propose en partenariat avec l'AFDAS, une formation continue à la mise en scène.

Parallèlement à cela, depuis septembre 2012, le Conservatoire accueille des élèves comédiens et/ou metteurs en scène dans le cadre d'une formation de niveau de 2^e cycle, d'une durée de deux ans, aboutissant à la délivrance d'un diplôme d'établissement. Jusqu'à ce jour, cette formation était basée sur la réalisation d'un projet artistique personnel, accompagné par l'équipe pédagogique du Conservatoire. En 2015, deux projets d'élèves verront le jour et marqueront la fin de ce premier projet de 2^e cycle.

En effet, un nouveau programme pédagogique est en cours de réflexion et sera consacré spécifiquement à l'art de la mise en scène. À partir de l'actuel projet de 1^{er} cycle et s'inscrivant dans son prolongement naturel, pour l'enrichir, ce nouveau programme sera proposé à la manière d'une formation complémentaire au métier de comédien.

Les années scolaires 2014/2015 et 2015/2016 seront consacrées à l'élaboration de ce cursus. L'idéfi CréaTIC (Université Paris 8), le Jeune Théâtre National et Paris Sciences et Lettres seront les principaux partenaires structurels de ce tout nouveau projet.

Le Conservatoire est en dialogue avec des personnalités artistiques qui ont bien voulu, ponctuellement ou dans la durée, apporter leur point de vue et leur expérience dans le cadre de la réflexion sur la formation à la mise en scène : Philippe Adrien, Josyane Horville, Matthias Langhoff, Stanislas Nordey, Jean-Pierre Vincent, Marcel Bozonnet, Georges Lavaudant, Bernard Sobel...

LA RECHERCHE PAR L'ART (DOCTORAT, 3^e CYCLE)

PROJET DOCTORAL SACRE

SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche) est une formation doctorale innovante de Paris Sciences et Lettres (PSL), fondation de coopération scientifique, destinée aussi bien aux artistes et créateurs qu'aux scientifiques.

Créée en 2012, elle résulte de la coopération de six institutions : cinq écoles nationales supérieures de création, sous la tutelle du Ministère chargé de la Culture, que sont le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (ENSAD), l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA), l'École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (La fémis) et l'École normale supérieure (ENS, rue d'Ulm), sous l'égide de Paris Sciences et Lettres (PSL), pôle de recherche et d'enseignement supérieur dont tous ces établissements sont membres.

La formation doctorale SACRe est conçue comme une plateforme d'échanges, de synergies et de croisements intellectuels entre les sciences exactes, les sciences humaines et littéraires et les pratiques de création. Son objectif est de permettre l'émergence et le développement de projets créatifs et réflexifs originaux dans leurs méthodes et leurs résultats.

La formation doctorale SACRe se déroule sur 3 ans. Elle comprend l'accompagnement des projets de recherche menés par les artistes-chercheurs au sein des écoles d'art et se concrétise par la présentation régulière de maquettes par les doctorants. Elle comprend également une formation mutualisée SACRe. Il s'agit notamment d'un séminaire réunissant tous les doctorants et qui a pour objectif d'explorer les relations création/recherche et arts/sciences.

Au terme d'une soutenance publique devant un jury composé de spécialistes universitaires et d'artistes, le diplôme national de docteur sera délivré par l'E.N.S. dans l'attente de la création de l'école doctorale SACRe au sein de PSL.

PRÉSENTATION DE «PARIS SCIENCES ET LETTRE» (PSL*)

Le Conservatoire a rejoint, dès sa création en 2011, «Paris Sciences & Lettres» (PSL*), transformé en 2014 en ComUE (Communauté d'universités et d'établissements). Il s'agit, à l'origine, d'une université de recherche qui rassemble seize institutions d'enseignement supérieur et de recherche, situées à Paris et en région parisienne. Ces institutions partagent une culture commune, qui repose sur l'excellence scientifique et une sélection très exigeante des étudiants. Leur diversité leur permet de couvrir l'ensemble du champ académique, de l'astrophysique à la création artistique et des mathématiques aux humanités classiques. PSL ouvre de nouveaux horizons pour la recherche et l'enseignement dans ces établissements et garantit une visibilité internationale accrue. La créativité et l'innovation sont au cœur de sa stratégie et assurent des liens solides et fructueux avec l'ensemble de la société et du secteur privé. C'est dans le cadre de ce partenariat que le Conservatoire a mis en place, à compter de la rentrée 2012, la nouvelle formation doctorale SACRe (pour Sciences, Arts, Création et Recherche). Aujourd'hui, l'établissement accompagne les travaux et les recherches par la pratique de trois artistes recrutés pour trois ans au sein de ce programme.

INSTITUTIONS MEMBRES DE PSL

Chimie ParisTech, Collège de France, Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, École nationale supérieure des Arts Décoratifs, École nationale supérieure des beaux-arts, École normale supérieure, ESPCI ParisTech, Fondation Pierre-Gilles de Gennes pour la recherche, IBPC - Fondation Rothschild, Institut Curie, Institut Louis-Bachelier, La fémis, Lycée Henri IV, MINES ParisTech, Observatoire de Paris, Université Paris-Dauphine, CNRS, INRIA, Inserm.

L'OUVERTURE AU MONDE: UNE POLITIQUE COMMUNE AUX TROIS CYCLES

Le Conservatoire s'inscrit dans un contexte national et international, tant du point de vue de la formation et de la recherche, que de l'activité artistique professionnelle. Il est impliqué dans les initiatives et les réseaux qui peuvent favoriser la rencontre et la circulation de la pensée.

UNE MISE EN RELATION AVEC CEUX QUI FONT VIVRE LE THÉÂTRE, CEUX QUI RÊVENT L'ART OU PENSENT LE MONDE:

– lors des rencontres qu'il propose le lundi ou le jeudi soir, le Conservatoire invite des personnalités du monde de l'art, ou des passionnés de toute autre discipline.

– un grand nombre d'actions sont conçues et réalisées en dialogue avec des structures amies. Voici les exemples de partenariats pédagogiques pour l'année 2014/2015: Radio France, la Comédie-Française, la Cartoucherie de Vincennes, le Théâtre de l'Aquarium, le Hall de la Chanson, la Bibliothèque Nationale de France (BNF), Théâtre Ouvert, l'École Louis Lumière, la MC2 de Grenoble, le Théâtre des Célestins à Lyon, la Maison du Comédien Maria Casarès à Alloué, le Pot au Noir à Saint-Paul-lès-Monestier, l'École Nationale des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon, le Théâtre de la Commune - Centre Dramatique National d'Aubervilliers, la Bibliothèque Publique d'Information (BPI) du Centre Pompidou, le Lycée Gérard de Nerval de Noisiel, la Fondation Culture et Diversité, le Conservatoire de Bobigny et la MC93, la Maison de la Culture de Bobigny, la Scène Nationale de Sénart, les Conservatoires des 19^e et

5^e arrondissements de la Ville de Paris, le réseau des classes à option « théâtre » de la région parisienne, le lycée La Source de Nogent-sur-Marne.

L'APPARTENANCE AU RÉSEAU DES ÉCOLES D'ART L'ASSOCIATION ART ET RECHERCHE

Cette association réunit les cinq écoles d'art membres de PSL (Conservatoire national supérieur d'art dramatique, Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, École nationale supérieure des Arts Décoratifs, École nationale supérieure des beaux-arts, La fémis) et favorise la naissance de réflexions et de projets communs. Le Conservatoire et La fémis mettent notamment en place pour la première fois en 2015 une semaine inter écoles.

Par ailleurs, le CNAC, école du cirque de Chalons en Champagne, l'École de la Marionnette de Charleville Mézières et le Conservatoire, peuvent conclure des conventions d'accueil pour une durée précise de leurs élèves respectifs. Ces écoles peuvent également s'associer pour la réalisation d'un projet commun.

L'APPARTENANCE AU RÉSEAU DES ÉCOLES NATIONALES SUPÉRIEURES D'ART DRAMATIQUE EN FRANCE ET À L'ÉTRANGER

Le Conservatoire a signé des partenariats avec plusieurs établissements d'enseignement supérieur d'art dramatique qui permettent d'organiser ponctuellement des échanges réciproques.

À ce jour, des conventions de partenariat ont été signées avec les établissements suivants: Université de Princeton (États-Unis), Académie

d'art dramatique de Budapest (Hongrie), Académies de théâtre de Pékin et de Shanghai (Chine), Gitis de Moscou (Russie), Institut Boris Shchukin de Moscou (Russie), Université de théâtre et de cinéma de Budapest (Hongrie), Académie des arts de la scène de Hong-Kong, Académie nationale d'art dramatique Silvio d'Amico de Rome (Italie), Université nationale de l'art théâtral et cinématographique de Bucarest (Roumanie), Académie des arts de la scène de Mount Lawley (Australie), École nationale de théâtre de Santa Cruz (Bolivie), École Ernst Busch de Berlin (Allemagne), Institut du théâtre de Barcelone (Espagne), Royal Conservatoire of Scotland (Écosse).

Par ailleurs, le Conservatoire a rejoint en 2013 le groupement européen E:UTSA (Europe: Union of Theatre Schools and Academies) dont l'objectif principal est de soutenir la jeune création notamment au moment de la sortie des écoles et de l'entrée dans la vie professionnelle. Il regroupe les établissements suivants et s'élargit chaque année de plusieurs membres:

– Académie nationale d'art dramatique Silvio d'Amico de Rome (Italie), Bayerische Theaterakademie « August Everding » de Munich (Allemagne), Aleksander Zelwerowicz National Academy of Dramatic Art de Varsovie (Pologne), Ludwik Solski State Drama School de Cracovie (Pologne), Royal Conservatoire of Scotland de Glasgow (Écosse), Malmo Theatre Academy de Malmo (Suède).

– St. Petersburg State Theatre Arts Academy (Russie), Real Escuela de Arte Dramatico (RESAD) de Madrid (Espagne), Lithuanian Academy of Music and Theatre de Vilnius (Lituanie), University of Theatre and Film Arts de Budapest (Hongrie), Iceland Academy of the Arts de Reykjavik (Islande), Janáček Academy of Music and Performing Arts de Brno (République Tchèque).

– L'E:UTSA organise chaque année des événements européens regroupant plusieurs écoles, notamment lors du festival international de Spoleto en Italie.

– F.I.N.D. (Festival International New Drama) - Schaubühne - Berlin. Depuis 2011, ce festival international de théâtre accueille 60 étudiants en art dramatique issus d'écoles allemandes, françaises et d'un troisième pays différent chaque année. S'y déroulent des ateliers, des rencontres et des présentations publiques de travaux d'élèves.

Le Conservatoire est invité pour la première fois au printemps 2015 à participer au festival. Le professeur et les élèves d'une classe d'interprétation de 2^e année se rendront à Berlin.

L'ASSOCIATION DES ÉCOLES SUPÉRIEURES D'ART DRAMATIQUE FRANÇAISES

Depuis peu de temps, le rapprochement de ces douze écoles a fait naître leur volonté de se constituer en association, afin de rendre visibles les points qui les rassemblent, et d'en assurer le partage.

L'APPARTENANCE À LA COMUE « PSL »

En intégrant la Communauté d'Universités et d'Établissements « Paris Sciences et Lettres », le Conservatoire s'inscrit dans la récente réforme de l'enseignement supérieur, voulue en 2013 par Geneviève Fioraso, alors Ministre de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, qui permet un regroupement territorial entre grandes écoles et université dans une perspective de décloisonnement entre disciplines et cursus tout en respectant l'autonomie et les identités de chacun. Par-là, le Conservatoire opère un rapprochement fort et structurel avec les quatre autres écoles d'art de Paris sous tutelle du Ministère chargé de la Culture (CNSMDP, ENSAD, ENSBA, La fémis et l'École normale supérieure déjà cités, mais aussi avec le Collège de France, l'Observatoire de Paris, l'Université Paris-Dauphine et d'autres grandes écoles d'ingénieurs telles que Chimie ParisTech, ESPCI ParisTech, MINES ParisTech ou encore l'Institut Curie.

LES NOUVELLES TECHNOLOGIES

Le Conservatoire, en tant qu'école historiquement centrée sur l'art du comédien, participe activement à la réflexion et à la mise en pratique du jeu aux prises avec les nouvelles technologies. Il est particulièrement attentif à toutes les expériences qui tendent à interroger la place de l'acteur, et plus largement de la pensée et de la personne humaine, dans les découvertes que sont la réalité augmentée, la télé présence, l'exploration des données du corps humain en action, voire la création d'avatars. Ceci, tant sur le plan de la pédagogie que de la recherche.

Pour cet axe, et pour la recherche plus globalement, le Conservatoire dispose de partenaires performants :

LE LABEX ARTS H2H

Ce programme, hébergé par l'Université Paris 8, est un véritable espace de recherche en arts et médiations humaines qui regroupe deux universités (Paris 8 et Paris X - Nanterre), des écoles d'art (dont le CNSAD) et des institutions diverses. Il finance des projets, organise des colloques et des conférences, propose des chaires internationales etc. Au sein du Conservatoire, ce LABORatoire d'EXcellence permet notamment la réalisation, pour l'année 2014-2015, de plusieurs stages ou « Master Class » à destination des élèves acteurs, portant sur un même texte, et en

présence de metteurs en scène différents, dans la perspective d'interroger, par la pratique, la direction d'acteur.

L'IDÉFI-CRÉATIC

Il s'agit d'une plateforme commune à 12 formations différentes, de niveau master, qui relèvent de Paris 8, Paris X, de la Maison des Sciences et de l'Homme de Paris Nord et du Conservatoire. Ce programme permet la mise en place d'ateliers-laboratoires qui recourent aux technologies de pointe et proposent, en même temps, des innovations en matière de pédagogie de projet. L'idéfi-CréATIC accompagne, au sein de notre établissement, notre réflexion sur l'impact des nouvelles technologies au cœur des processus de création.

INSERTION PROFESSIONNELLE

Le Jeune Théâtre National (JTN) est une structure d'insertion professionnelle financée par le Ministère chargé de la Culture qui accompagne pendant trois ans après leur sortie les élèves issus du Conservatoire et de l'école du Théâtre National de Strasbourg.

Son action se développe autour de quatre axes :

- le JTN organise des rencontres et des auditions qui permettent de développer les liens entre les professionnels et les jeunes artistes. Les complicités artistiques ainsi favorisées permettent aux jeunes artistes de trouver des engagements et d'entrer dans la vie professionnelle ;
- le JTN soutient le spectacle vivant en apportant une contribution financière aux salaires des jeunes artistes engagés à la suite des auditions ;
- disposant de trois salles au cœur de Paris, le JTN propose une programmation régulière de maquettes de premiers spectacles par les collectifs d'artistes du JTN, ainsi que des lectures de pièces contemporaines ;
- le JTN propose aux professionnels un annuaire de l'ensemble des artistes issus des onze écoles nationales d'art dramatique ;

– le JTN réunit 130 artistes, comédiens, metteurs en scène, dramaturges, scénographes, costumiers, créateurs lumière et son.

Marc Sussi, son directeur, est également l'un des partenaires importants du Conservatoire dans la conception et la mise en place d'un cursus de formation à la mise en scène. Il accueille et accompagne dès à présent des maquettes ou des spectacles présentés par des élèves issus du 2^e ou du 3^e cycle du Conservatoire.

Quelques anciens élèves du Conservatoire : Jean-Hugues Anglade, Ariane Ascaride, Sabine Azéma, Jeanne Balibar, Jean-François Balmer, Marie-Christine Barrault, Nathalie Baye, Jean-Paul Belmondo, Richard Berry, Christine Boisson, Carole Bouquet, Jean-Luc Boutté, Rachida Brakni, Anne Brochet, Pauline Bureau, Amira Casar, Maria Casarès, Judith Chemla, Patrick Chesnais, Bruno Cremer, Jean-Pierre Darroussin, Mehdi Dehbi, Jérôme Deschamps, Mélanie Doutey, Valérie Dréville, Anny Duperey, André Dussolier, Éric Elmosnino, Christine Fersen, Richard Fontana, Thierry Frémont, Catherine Frot, Grégory Gadebois,

Xavier Gallais, Guillaume Gallienne, Michel Galabru, Nicole Garcia, Louis Garrel, Bernard Giraudeau, Annie Girardot, India Hair, Yveline Hamon, Marina Hands, Clotilde Hesme, Catherine Hiégel, Robert Hirsch, Isabelle Huppert, Francis Huster, Atmen Kelif, Tewfik Jallab, Sandrine Kiberlain, Samuel Labarthe, Audrey Lamy, Jacques Lassalle, Samuel Le Bihan, Vincent Macaigne, Jean-Pierre Marielle, Madeleine Marion, Muriel Mayette, Maria de Meideros, Daniel Mesguich, Ludmilla Mikael, Jeanne Moreau, Anna Mouglalis, Pierre Niney, Stanislas Nordey, Vincent Pérez, Francis Perrin, Gérard Philipe, Patrick Pineau, Vimala Pons, Denis Podalydès, Bruno Putzulu, Olivier Py, Aurélien Recoing, Robin Renucci, Muriel Robin, Jean Rochefort, Jean-Paul Roussillon, Éric Ruf, Céline Sallette, Catherine Samie, Nada Strancar, Sylvie Testud, Philippe Torreton, Dominique Valadié, Jacques Villeret, Jacques Weber...

L'ASSOCIATION DES ANCIENS ÉLÈVES

Rue du Conservatoire, l'association des élèves et des anciens élèves du Conservatoire, a été créée par d'anciens élèves du Conservatoire, à l'instar des autres associations de grandes écoles françaises et elle est l'un des membres fondateurs de PSL Alumni.

Rue du Conservatoire réunit des comédiennes et des comédiens suivant ou ayant suivi l'enseignement supérieur du Conservatoire national d'art dramatique recensés depuis 1946. S'y ajoutent désormais les élèves du 2^e et du 3^e cycle.

Rue du Conservatoire travaille, entre autres, à :

- développer les relations amicales, consolider les réseaux, les élargir, les faire se croiser, en multipliant les occasions de rencontre toutes générations et promotions confondues ;
- mener des actions ayant pour objectif d'alimenter un fonds de solidarité susceptible de venir en aide aux élèves ou anciens élèves en difficulté ;
- défendre les valeurs du Conservatoire et contribuer à son rayonnement en l'accompagnant dans ses actions et ses manifestations.

Rue du Conservatoire propose - sur son site « <http://www.rueduconservatoire.fr> » - un annuaire documenté et sans cesse actualisé ainsi qu'un trombinoscope performant des élèves et des anciens élèves depuis 1946, servant ainsi d'outil de travail et de mémoire. Chaque adhérent y dispose, en outre, d'un espace personnel qu'il remplit à son gré pour promouvoir ses activités professionnelles.

« [...] L'art n'est pas à mes yeux
une réjouissance solitaire.
Il est un moyen d'émouvoir
le plus grand nombre d'hommes
en offrant une image privilégiée
des souffrances et des joies
communes. Il oblige donc l'artiste
à la vérité la plus humble et la
plus universelle. [...] »

ALBERT CAMUS
DISCOURS DE RÉCEPTION DU PRIX
NOBEL DE LITTÉRATURE, 1957

CONCOURS NOBELS

PARTIE 02
LE CONCOURS
COMMENT ENTRER?

FORMATION DU COMÉDIEN

QU'ATTENDONS-NOUS DES CANDIDATS ?

«Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD), en tant qu'établissement public d'enseignement supérieur sous tutelle du Ministère chargé de la Culture, fait partie d'un dispositif unique au monde, qui donne la chance à chacun, quelle que soit son histoire, d'accéder à une formation de haut niveau financée par l'État. L'école est donc ouverte à tous: la nationalité française n'y est pas exigée, et l'exigence du diplôme du baccalauréat peut donner lieu à une dérogation. Par ailleurs, les élèves du Conservatoire bénéficient de plusieurs dispositifs d'aides financières qui sont décrits plus loin.

L'inscription au concours du Conservatoire nécessite un an de pratique l'art dramatique: ceci doit vous indiquer que le cursus proposé par le Conservatoire réclame une exploration préalable de votre vocation, une mise à l'épreuve de votre désir, et l'acquisition des bases de la pratique de l'art dramatique.

Pour autant, le jury du concours est avant tout sensible à ces aspects de votre prestation :

- le talent, l'intensité de la vocation;
- les capacités physiques et vocales;
- le sérieux du travail;
- la qualité de l'engagement artistique et humain;
- l'imagination, la créativité;
- la capacité à évoluer, notamment en groupe.

Il ne s'agit pas de savoir-faire.

Vous devez vous demander si vous êtes raisonnablement prêt à présenter ce concours - mais on peut, à 18 ans, pratiquer le théâtre depuis déjà longtemps de manière sérieuse - et si vous êtes prêt à entrer dans une école, qui représente, pendant trois ans, une contrainte et une responsabilité.»

Claire Lasne Darcueil

LES DISPOSITIONS ADMINISTRATIVES RELATIVES AU

CONCOURS

SONT À CONSULTER SUR LE

SITE

INTERNET, OU DANS LE DOCUMENT ÉDITÉ À CET EFFET.

SÉLECTION DES ÉLÈVES ÉTRANGERS POUR UNE ANNÉE D'ÉTUDE

(1^{er} CYCLE)

Le Conservatoire accueille chaque année un nombre limité d'étudiants étrangers qui intègrent la promotion de 2^e année. La sélection s'effectue sur dossier qui doit être adressé au Conservatoire plus tard le 31 janvier pour l'année scolaire suivante.

Les étudiants étrangers sont accueillis pour une durée d'un à deux semestres qui peuvent, selon les accords conclus entre leur établissement et le Conservatoire constituer l'équivalent d'un ou deux semestres d'études dans leur établissement d'origine, une année au Conservatoire permettant de valider 60 crédits européens (ECTS).

TOUTES LES CONDITIONS D'ADMISSION ET D'ACCUEIL SONT CONSULTABLES SUR NOTRE SITE INTERNET.

CONCOURS DOCTORAT

Ce cycle est ouvert sur concours aux candidats désireux de coopérer avec d'autres artistes et avec des scientifiques. Par ailleurs, il est ouvert aux personnes titulaires d'un diplôme sanctionnant cinq années d'études supérieures:

- diplôme national de master;
- diplôme conférant le grade de master ou diplôme équivalent, français ou étranger;
- diplôme de 2^e cycle supérieur français ou étranger.

Sans limite d'âge.

Les candidats ne peuvent se présenter plus de trois fois, ils ne doivent pas être déjà inscrits en thèse. L'ensemble des renseignements et le détail des informations liées au concours sont disponibles sur notre site internet.

VALIDATION DES ACQUIS DE L'EXPÉRIENCE

Le Diplôme National Supérieur Professionnel de Comédien peut être délivré par la validation des acquis de l'expérience aux candidats qui justifient de compétences acquises dans l'exercice d'activités salariées, non salariées ou bénévoles, de façon continue ou non, en rapport direct avec le métier de comédien tel que le définit le référentiel du métier.

La durée totale d'activité cumulée exigée est d'au moins trois années pouvant être justifiées par un minimum de mille cinq cent vingt et une heures ou cent vingt-neuf cachets sur cette durée.

La demande de validation est à adresser par le candidat à la directrice du Conservatoire qui fixe chaque année le calendrier d'ouverture des inscriptions.

La directrice de l'établissement décide de la recevabilité des demandes de validation des acquis de l'expérience et notifie sa décision aux candidats.

Un jury, composé de la directrice du Conservatoire, présidente, de deux professeurs du Conservatoire et de deux personnalités qualifiées, évalue le candidat et vérifie ses compétences, aptitudes et connaissances au regard du référentiel du Diplôme National Supérieur Professionnel de Comédien. Cette évaluation se déroule à partir du dossier de demande de validation des acquis de l'expérience, d'une présentation d'un travail théâtral et d'un entretien. Le jury décide de l'attribution du diplôme ou du refus de validation.

« [...] Et celui qui souvent a choisi son destin d'artiste parce qu'il se sentait différent, apprend bien vite qu'il ne nourrira son art, et cette différence, qu'en avouant sa ressemblance avec tous. L'artiste se forge dans cet aller-retour perpétuel de lui, aux autres, à mi-chemin de la beauté dont il ne peut se passer et de la communauté à laquelle il ne peut s'arracher. »

ALBERT CAMUS
Discours de réception du prix
Nobel de littérature, 1957

LE S A D

PARTIE 03

UNE INSTITUTION
LE CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
D'ART DRAMATIQUE

LE CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR D'ART DRAMATIQUE

QUELQUES MOTS D'HISTOIRE

1784 Un arrêt du Conseil d'État du roi du 3 janvier 1784 crée une École royale de chant et de déclamation, installée à l'Hôtel des Menus-Plaisirs, salle de spectacle alors située dans le quartier de l'actuelle rue du Conservatoire.

1786 Une classe d'art dramatique ouvre au sein de l'École royale de chant et de déclamation. Talma est de la première promotion en 1786 et attire immédiatement l'attention. Il sera l'acteur préféré de Napoléon et devient professeur en 1808.

1789 Le 10 avril 1789, les « cahiers de doléances, remontrances et instructions de l'Assemblée de tous les ordinaires des théâtres royaux de Paris » demande la fermeture de l'École dont on critique le train de vie dispendieux. Louis XVI ordonne sa fermeture à dater du 1^{er} janvier 1790, au lendemain de la Révolution.

«L'enseignement est trop copieux et trouble la cervelle des élèves».

«Ne sommes-nous pas les disciples de la nature, et le public n'a-t-il pas été notre seul maître? Pourquoi nos successeurs au théâtre recevraient-ils une autre éducation? Quel peut donc être le but d'une pareille institution? Sinon de nous forcer à être toujours en garde contre les tyrans qui peuvent nous détrôner, de redoubler de zèle, de nous livrer à des études approfondies, afin qu'un jeune écolier ne vienne, dans un moment, s'emparer de la place que nous occupons, ou du moins ne la partage avec nous».

Dès sa création, en 1786, l'entrée au Conservatoire s'effectue sur concours. Les membres du jury de ce **Concours d'entrée** ont toujours été, et sont toujours aujourd'hui, des professeurs de l'école et des personnalités du monde théâtral. En revanche, les modalités de ce concours n'ont cessé d'évoluer au cours de l'histoire de l'établissement, princi-

palement dans le but de contenir la courbe exponentielle du nombre de candidats :

15 candidats en 1829, 30 en 1850, pour 8 candidats admis chaque année;
188 candidats en 1885, pour 28 places;
242 candidats en 1900, 350 en 1920;
622 candidats en 1944;
482 candidats en 1967;
818 candidats en 1980;
1200 candidats en 1985;
1150 candidats en 2005;
1119 candidats en 2015.

On instaure un 2^e tour vers 1900, puis un 3^e vers 1940;

On restreint la limite d'âge des candidats, afin d'en diminuer le nombre;

On exige une attestation de formation initiale intensive d'une année avant l'inscription au concours, en 1985;

En 1968, deux jurys restreints au 1^{er} tour travaillent simultanément pendant 6 jours, puis un jury unique auditionne les candidats au 2^e et 3^e tour. Ce fonctionnement est toujours en vigueur aujourd'hui : 3 jurys composés de 5 membres travaillent simultanément pendant 10 à 12 jours pour le 1^{er} tour. Puis un jury unique composé d'une quinzaine de membres auditionne les candidats pour les 2^e et 3^e tours qui durent respectivement une semaine et deux à trois jours.

1858 On ouvre une quatrième classe de déclamation (il y en avait toujours eu 2 ou 3 jusqu'alors) spécialement réservée aux femmes.

Agustine Brochan est la première femme à enseigner de 1858 à 1866 dans une classe de déclamation réservée aux femmes (il n'y aura plus de femmes dans le corps professoral jusqu'en 1907).

En **1871**, Ambroise Thomas, alors directeur du Conservatoire instaure un système de bourses.

Septembre **1878** : un décret sur le Conservatoire stipule que le directeur du Conservatoire sera désormais nommé par décret du Président de la République (c'est toujours le cas aujourd'hui).

Qu'il s'appelle « déclamation » (1786), « formation individuelle » (1947) ou « interprétation » (1983), **l'enseignement de l'art dramatique a toujours été confié à des professionnels en activité.**

L'enseignement au Conservatoire est, dès sa création, confié exclusivement à des comédiens, issus notamment de la Comédie-Française, à laquelle le Conservatoire est intimement lié. L'enseignement est alors individuel, basé sur l'exemple, voire l'imitation des maîtres. Les élèves gardent le même professeur pendant toute leur scolarité.

Le mot est alors l'essence du jeu dramatique : on travaille la diction, l'articulation, l'intonation.

Les professeurs font répéter des scènes aux élèves, en prévision des emplois futurs qu'ils occuperont. Les Concours de sortie, événements mondains auxquels se bousculent public, journalistes et professionnels, sont l'occasion de remettre des Prix aux élèves.

L'enseignement de l'interprétation va naturellement évoluer et chaque époque connaîtra son lot de réformes et de mutations. Dès 1900, l'imitation des maîtres est critiquée, et l'on souhaite favoriser la recherche personnelle des élèves. Cela augure de profonds changements dans la manière d'enseigner.

La première brèche est ouverte en 1907, avec l'arrivée de Sarah Bernhardt comme professeur. Elle a quitté depuis longtemps la Comédie-Française pour devenir une star du théâtre privé. Son enseignement n'impose rien. Il respecte chaque nature et se transforme pour chacune d'elles. Elle révèle des qualités inattendues chez ses élèves qui connaissent sous sa direction de grands progrès.

1911 Le Conservatoire de musique et de déclamation déménage rue de Madrid à Paris. Les anciens locaux sont abandonnés à l'administration des postes qui démolira une grande partie des salles

de cours et ne gardera que le Théâtre et quelques pièces rue du Conservatoire.

1921 Un décret du 16 mars 1921 classe le théâtre du Conservatoire Monument historique.

Concours de sortie de 1921 : double Premier Prix en Comédie pour Madeleine Renaud et Marie Bell qui sont immédiatement engagées à la Comédie-Française.

Fernand Ledoux est lui aussi lauréat en 1921.

1928 : Edwige Feuillère est premier prix de comédie.

1933 : Robert Manuel, futur professeur, entre comme élève.

Les Concours de sortie sont également remis en cause dès cette époque et l'on commence à dire que les comédiens du Conservatoire apprennent à réussir leur concours mais n'apprennent pas leur métier. Les acteurs reproduisent ce qui leur a réussi, ils cherchent l'efficacité afin d'assurer leur concours. Les répliques, qui parfois ne connaissent même pas le texte, s'effacent derrière le candidat. On commence à dire que c'est le contraire du théâtre.

Compte tenu de ces critiques et surtout de l'importance grandissante de la mise en scène (on parle alors beaucoup de Copeau, Baty, Dullin ou Antoine), une classe d'ensemble est créée au Conservatoire en 1921, afin de préparer des spectacles entiers.

Dès lors, l'enseignement devient plus collectif et l'imitation va progressivement laisser place à la recherche et à l'invention.

1934 Le décret du 6 décembre 1934 change l'appellation du Conservatoire national de musique et de déclamation qui devient le Conservatoire national de musique et d'art dramatique.

1939, Maria Casarès se présente au concours. Elle est recalée, elle parle encore mal le français et le jury la laisse à peine commencer sa scène. Mais elle apprendra le français, se représentera et sera admise en 1941, à la 3^e tentative... Elle est admise à concourir pour le concours de sortie dès 1942. On ne parle que d'elle lors de ce concours mais elle n'obtient qu'un Premier Accessit en tragédie et un Deuxième Prix en comédie. Elle poursuit donc

ses études au Conservatoire mais elle en sera exclue en 1943 car un engagement professionnel aux Mathurins lui fait désertier les cours. Serge Reggiani entre en 1939. Gérard Philipe est admis en 1943. Michel Bouquet est admis aussi en 1943, il est devenu ensuite professeur.

1946 La loi n° 46-2154 du 7 octobre 1946 crée deux écoles distinctes qui succèdent au Conservatoire national de musique et de déclamation: le Conservatoire national de musique et le Conservatoire national d'art dramatique qui sera de nouveau installé dans ce qu'il reste des locaux de la rue du Conservatoire. Le décret n° 2790 du 27 novembre 1946 portant règlement organique du Conservatoire national d'art dramatique précise que: «le Conservatoire est un établissement d'enseignement supérieur consacré à l'enseignement de l'art dramatique sous toutes ses formes». Ce décret fixe les conditions d'élaboration des jurys d'admission et des comités d'examen, ainsi que la composition du personnel enseignant. Le Conservatoire est placé sous l'autorité d'un directeur. Un conseil supérieur et un conseil des professeurs sont créés.

Le Conservatoire va également se démarquer, lentement mais sûrement, de la Comédie-Française.

L'arrivée de Louis Jovet comme professeur, en 1934, constitue une brèche. Il n'est pas sociétaire de la Comédie-Française, contrairement aux autres enseignants de cette époque, il a lui-même été recalé trois fois au Concours d'entrée. Il s'intéresse au théâtre et aux auteurs contemporains. Son enseignement est encore très centré sur le mot, l'articulation, la respiration et la diction. Avec son arrivée, le Conservatoire va explorer le répertoire moderne et contemporain, au grand dam parfois de ses détracteurs, voire des professeurs de l'école.

« Il faut les [les élèves] alimenter spirituellement, leur donner la nourriture que réclame leur enthousiasme, leur amour du métier. C'est très délicat, vous savez, de présider à la naissance d'un tempérament d'artiste. Un rien suffit parfois pour tout détruire, tout anéantir; ils ne comprennent pas toujours quelle est leur véritable route. Tous ces «gosses» qui viennent à nous avec tant de confiance - on décèle vite ceux qui

ne font du théâtre que pour des raisons subsidiaires - ont besoin avant tout d'un «père spirituel» qui sache les guider. La sincérité de ces jeunes gens exige qu'on réponde à ce qu'ils viennent demander. »

Louis Jovet dans Le Figaro en 1936

« L'INTÉRÊT
DU CONSERVATOIRE EST DE
VOUS EMPOISONNER AVEC DES
TRUCS
DONT VOUS NE COMPRENEZ PAS
L'UTILITÉ IMMÉDIATE,
QUI CEPENDANT SONT
NÉCESSAIRES »

LOUIS JOUVET

Antoine Vitez se présente au concours d'entrée en 1951, il est recalé dès le 1^{er} tour. Pierre Dux enseigne à partir de 1953. Jean Vilar participe au jury du concours de sortie en 1952.

Robert Manuel remplace Pierre Dux en 1956 et restera 28 ans au Conservatoire. Pierre-Aimé Touchard arrive à la direction du Conservatoire en 1967. Il a déjà dirigé la Comédie-Française pendant 6 ans. Il souhaite ouvrir l'enseignement aux divers modes d'expression du spectacle, et appeler au Conservatoire la nouvelle génération de metteurs en scène.

« Ce que je voudrais, c'est créer ici un esprit d'équipe et de création; que les élèves ne soient pas seulement des enfants qui reçoivent des conseils mais aussi des créateurs. » Pierre-Aimé Touchard

1971 Le décret n° 71-328 du 29 avril 1971 du Premier Ministre et du Ministre des affaires culturelles crée et porte règlement organique du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique dont le règlement intérieur est établi par arrêté du ministre des affaires culturelles. Ce décret, n'a été remplacé que 40 ans plus tard en mai 2011.

1974 Jacques Rosner, disciple de Roger Planchon est nommé à la tête du Conservatoire. Cette nomination marque une volonté de renouveau du Ministère chargé de la Culture.

C'est dans les années 70, notamment avec l'arrivée d'Antoine Vitez comme professeur, que l'enseignement collectif se développe. Un vent de réforme souffle sur le Conservatoire. Cette mutation correspond, à la même époque, à l'avènement des metteurs en scène sur les scènes de théâtre.

La classe d'ensemble, créée en 1921, est remplacée au début des années 1970 par des ateliers, proches de la pratique professionnelle et basés sur un enseignement collectif. On apprend alors à jouer avec l'autre, en fonction de l'autre. La notion de groupe se développe et l'on souhaite transmettre aux élèves une éthique collective.

L'enseignement par l'imitation n'est déjà plus de mise mais c'est également au début des années 1970 que l'on cherche à faire des élèves des créateurs. On développe l'imagination de l'acteur, son intuition, son originalité face au personnage. On parle de sensibilité de l'acteur, de psychologie du personnage, d'émotion, de sentiment.

Le mot n'est plus alors le point de départ de l'interprétation, il est entendu dans une vision globale du théâtre qui met en jeu les moyens d'expression de l'acteur. On développe le corps, l'expression corporelle, non pas sur le plan de la compétence physique mais sur celui de l'imagination du corps.

« Je leur disais: les rôles ne sont pas des outres ou des dessins à colorier que vous devriez remplir de vos corps et de vos voix, ils n'existent pas avant vous, ils sont vous-mêmes, ils sont à vous (tout est à nous), et il ne faut que suivre - ou critiquer, mais au moins connaître - la trace d'une marche, la partition d'un autre, imaginaire, appelé personnage. » **Antoine Vitez**

« Vitez, lui, est un professeur d'enseignement supérieur qui veut considérer comme résolu par ses élèves les problèmes de pure technique professionnelle, et qui cherche à provoquer les interprétations les plus intuitives et les plus originales. C'est évidemment bien plus passionnant pour les élèves que de cultiver leur voix ou leur

diction. Mais si «supérieur» que soit le Conservatoire national il doit, comme son nom semble l'indiquer, conserver au minimum quelque chose qui, à mon avis, est le principe d'une préparation honnête et «ouvrière» au métier de comédien. » **Pierre Dux, en réponse à Pierre-Aimé Touchard**

« Préparer les acteurs à un art prévu d'avance qui serait celui de leur génération, sous prétexte que c'est celui de leurs moniteurs, serait leur faire une mauvaise farce... il faut donc les initier à un état d'esprit qui s'appelle la recherche. L'école de l'imagination procède, certes, de notre tradition orale. Elle réclame des bases techniques plus poussées peut-être qu'auparavant. Mais en vue de projets surprenants.

Les acteurs iront à la rencontre d'hommes de théâtre (plus ou moins directifs). Ces hommes de théâtre, car c'est cela la tradition, seront des chercheurs, des marginaux chercheurs. »

Pierre Debauche

C'est également dans les années 1970 que l'on commence à permettre les permutations entre différents professeurs d'interprétation, d'abord, en 1971, au début de chaque année scolaire, puis en cours d'année. On veut favoriser les croisements des méthodes pédagogiques et des esthétiques et permettre aux élèves de se confronter à la diversité du monde théâtral. En 1974, les élèves peuvent chaque année exprimer des vœux afin de choisir leur professeur d'interprétation. Les élèves de 3 années sont alors, comme par le passé, mélangés dans les classes.

Logiquement, en 1974, le Concours de sortie est supprimé et remplacé par des présentations publiques de pièces entières, à l'instar de la future vie professionnelle des élèves.

Jean-Paul Roussillon est nommé professeur en 1974 par Jacques Rosner, qui fait également appel en 1973 à Pierre Debauche, directeur du Théâtre des Amandiers de Nanterre, à Jean-Pierre Miquel, futur directeur, Michel Bouquet, Pierre Vial, Claude Régy, Viviane Théophilides, Mario Gonzalez, Bernard Dort. Jacques Lassalle remplace Vitez en 1981.

Cette profonde mutation de l'enseignement va provoquer, à la rentrée de 1977, une scission du Conservatoire qui va durer plusieurs années entre

les professeurs partisans de la formation nouvelle (Vitez, Roussillon, Bluwal, Miquel, Debauche, Bouquet) et ceux partisans de la formation traditionnelle (Meyer, Delamare, Manuel).

La presse s'en mêle, la relecture des classiques est parfois mal acceptée et l'on dénonce une manipulation des élèves par les excentricités de leurs professeurs.

Les candidats au Concours d'entrée doivent alors préciser dans quelle formation ils souhaitent s'inscrire. Deux concours différents sont instaurés et les élèves admis ne peuvent pas changer de formation en cours de scolarité. Ce qui conduit d'ailleurs certains d'entre eux à repasser le concours pour accéder à l'autre enseignement.

En formation traditionnelle, on rétablit le Concours de sortie, pourtant supprimé en 1974.

Toutefois, les rangs des élèves en formation traditionnelle se déciment peu à peu, les professeurs eux-mêmes prennent leur retraite et quittent le Conservatoire et l'établissement peut être réuni en 1982, année du tout dernier Concours de sortie.

Jean-Pierre Miquel arrive à la direction du Conservatoire en 1983.

Daniel Mesguich (futur directeur) est nommé professeur en 1983, ainsi que Gérard Desarthe.

Claire Lasne Darcueil (future directrice) entre comme élève au Conservatoire en 1987.

« Ne faut-il pas apprendre avant tout à jouer avec un autre, et en fonction des autres ? Ne faut-il pas apprendre d'abord que le théâtre est une éthique collective avant d'être un « numéro » personnel l'on oblige l'élève à faire avec ce système ? Sont-ce là de bonnes habitudes ? »

Jean-Pierre Miquel en 1974

« Faire connaître et comprendre des choses au-delà de la scène, où l'on déploie encore trop souvent narcissisme et nombrilisme. Il faut initier les élèves au théâtre en général, et pas simplement à leurs problèmes d'acteurs, qui sont parfois de petits problèmes. » **Jean-Pierre Miquel**

En 1983, on commence à réfléchir à la mise en œuvre d'un cursus de formation progressif, construit sur 3 années. Avec une 1^{re} année où tous

les enseignements (interprétation et cours techniques) ont la même importance et sont au même niveau. Il s'agit en somme d'apprendre les bases du métier. En 2^e année, le volume horaire des cours d'interprétation est renforcé et celle-ci devient la discipline principale. La 3^e année est consacrée aux ateliers et à la création de spectacles. Ce dispositif est très proche de celui d'aujourd'hui.

Le lien organique du Conservatoire à la Comédie-Française (le décret de Moscou rattache en 1812 le Conservatoire et la Comédie-Française), s'il n'explique pas à lui seul les évolutions de l'enseignement, apporte un éclairage intéressant. Si les lauréats des Concours de sortie ont été longtemps assurés d'un engagement à la Comédie-Française (en 1847, les élèves doivent même s'engager à débiter sur la scène de la Comédie-Française et doivent se tenir à sa disposition durant cinq années), à partir des années 1850, le Français n'est plus en mesure d'offrir du travail à tous les lauréats de ces concours. L'incertitude quant au devenir des élèves incite à les former pour d'autres théâtres : l'Odéon, puis le TNP, puis les Théâtres Nationaux, Centres Dramatiques Nationaux, Scènes Nationales ou les Compagnies, puis le cinéma et la télévision sont tous, à leur tour, devenus des employeurs pour les comédiens. Il faut donc adapter l'enseignement à d'autres univers, à d'autres esthétiques, en un mot, à la demande du marché de l'emploi.

Le Jeune Théâtre National a été créé en 1972, afin de favoriser l'insertion professionnelle des comédiens issus du Conservatoire et de l'École Nationale Supérieure du Théâtre National de Strasbourg.

1991 Le décret n° 91-729 du 23 juillet 1991 prévoit que le Conservatoire national supérieur d'art dramatique est inscrit sur la liste des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique dont la responsabilité et la charge incombent entièrement à l'État.

Dès la création de l'école, et à toutes les époques, on a conscience que l'on ne crée pas le talent ou le génie. On encourage tout au plus des dispositions, on développe des qualités, on canalise un instinct. Cette réalité est à l'esprit de tous les directeurs, professeurs ou professionnels du théâtre. En somme, la qualité de la formation dépend autant des enseignants que des élèves

qui doivent apprendre à utiliser l'outil mis à leur disposition pour construire leur propre personnalité d'artiste.

« Le Conservatoire est un outil qui n'a de valeur que celle que lui donne l'élève par la façon dont il s'en sert. Je dis aux élèves qui entrent au Conservatoire que la qualité de leur formation dépendra avant tout de la manière dont ils sauront utiliser l'outil qui est entre leurs mains, un outil formidable, unique en son genre en France. Et on voit bien, à l'expérience, que les élèves qui se sont développés et sont devenus de très bons comédiens durant leurs études, sont précisément ceux qui ont su se servir de l'outil au maximum. On ne peut pas obliger quelqu'un à travailler, ni lui donner du talent et de la force ; mais celui qui veut, a les moyens, en trois ans, d'aller au bout de ses possibilités. » **Jean-Pierre Miquel**

Marcel Bozonnet, directeur de 1993 à 2001, valorise les cours de chant et de danse et les place au cœur de la formation artistique en les rendant obligatoires. Il engage Caroline Marcadé et Alain Zaepffel, encore professeurs aujourd'hui. Il transforme les classes hebdomadaires d'interprétation de 3^e année par des ateliers dirigés par des artistes invités. Il fait appel au metteur en scène allemand Klaus Michael Grüber pour diriger un atelier de 3^e année, puis à Patrice Chéreau qui dirigera un atelier au cours duquel les élèves joueront sur scène avec Michel Piccoli. Il ouvre l'école à des collaborations nouvelles qui se poursuivent aujourd'hui notamment avec La fémis et Radio France. Il fait entrer la formation à la mise en scène au Conservatoire par le rattachement en 2001 de l'Unité nomade de formation à la mise en scène, créée par Josyane Horville en 1997.

Claude Stratz, directeur de 2001 à 2007, poursuit la réforme engagée par son prédécesseur. Il augmente significativement les heures d'enseignement - et particulièrement celles des cours d'interprétation - et renforce les cours dits « techniques » en diversifiant les disciplines enseignées. Il affirme la notion de progression et de recherche en combinant un enseignement hebdomadaire à des stages et ateliers ponctuels. Dans ce cadre, il s'efforce de faire coexister au sein de l'école des esthétiques et des pédagogies variées afin que chacun se confronte à des pratiques différentes, reflets d'un art en constante évolution.

Daniel Mesguich, directeur de 2007 à 2013, replace les cours d'interprétation au centre de la formation. Les élèves gardent le même professeur d'interprétation pendant trois ans et les promotions se trouvent mélangées dans l'intégralité des cours. Il crée des cours de pensée du théâtre, de jeu devant la caméra, de clown, de théâtre en anglais, de marionnette, de mime et de chanson ainsi qu'un atelier de comédie musicale. Il fait par ailleurs entrer le Conservatoire dans le dispositif européen des diplômes et crée un deuxième et un troisième cycle, ce dernier dans le cadre de la ComUE PSL.

En mai **2011**, un nouveau décret statutaire reconnaît au Conservatoire le statut d'établissement public à caractère administratif et celui d'établissement d'enseignement supérieur. Ce décret donne deux nouvelles instances de gouvernance à l'établissement, le conseil d'administration et le conseil des études.

Le 25 avril 2012, un décret du Président de la République nomme Monsieur Hervé-Adrien Metzger premier président du conseil d'administration du Conservatoire. Il est conseiller maître à la Cour des comptes.

En novembre **2013**, Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication, propose au Président de la République de nommer Claire Lasne Darcueil à la direction du Conservatoire. Claire Lasne Darcueil est nommée par décret du Président de la République en date du 6 décembre 2013. Elle est la première femme à diriger l'école.

La Ministre annonce sa nomination en ces termes : « Claire Lasne Darcueil porte pour le Conservatoire un projet en prise avec ses enjeux fondamentaux, permettant d'assurer une nouvelle cohérence des enseignements, ainsi qu'une ouverture de l'établissement tant sur le monde que sur la société qui l'entoure. Elle souhaite notamment œuvrer à la diversité de toutes les activités de l'établissement, y compris en ce qui concerne son recrutement, et prendre en compte les possibilités offertes par les outils technologiques. Elle défend l'idée d'une vision large du rôle de l'acteur dans le renouvellement des formes. Claire Lasne Darcueil enfin prévoit dans son projet de nombreux partenariats avec des institutions théâtrales en région qui accueilleront des chantiers de création. »

Les anciens directeurs du Conservatoire national supérieur d'art dramatique

Paul Abram	1946 - 1955
Roger Ferdinand	1955 - 1967
Pierre Aimé Touchard	1968 - 1974
Jacques Rosner	1974 - 1983
Jean-Pierre Miquel	1983 - 1992
Marcel Bozonnet	1993 - 2001
Claude Stratz	2001 - 2007
Daniel Mesguich	2007 - 2013

LE CONSERVATOIRE AUJOURD'HUI

LES STATUTS ET MISSIONS

Le Conservatoire est un établissement public à caractère administratif placé sous la tutelle du Ministère chargé de la Culture. Le Conservatoire est l'école de la République.

Extrait du décret statutaire :

«Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique est un établissement d'enseignement supérieur au sens de l'article L. 759-1 du code de l'éducation. Il est chargé de dispenser un enseignement de haut niveau spécialisé dans le domaine de l'art dramatique sous toutes ses formes, au titre de la formation initiale ou de la formation continue. Cet enseignement a pour objet l'acquisition des connaissances théoriques et la maîtrise pratique nécessaires à l'exercice de l'art dramatique ainsi qu'à son enseignement».

LE PERSONNEL POUR L'ANNÉE 2014-2015

Personnel administratif et technique : 38
Personnel technique relevant du régime de l'intermittence : environ 150 contrats par an
Professeurs : 31
Artistes invités : 24

L'EFFECTIF

DES ÉLÈVES EN 2014-2015

1^{re} année : 30
2^e année : 31
3^e année : 33
2^e cycle : 3
3^e cycle : 3
Étudiants étrangers accueillis pour une année : 4 (Écosse, Italie, Portugal, Tunisie).
Nombre d'élèves boursiers : 22

LA BIBLIOTHÈQUE

Riche d'un fonds d'environ 28 000 livres, la bibliothèque met également à disposition une trentaine de périodiques, des cassettes vidéo et des DVD. Membre du réseau des bibliothèques de PSL *Research University*, elle vous permet d'accéder aux bases de données électroniques proposées par ce campus (Encyclopédies Universalis et Britannica, Cairn, Muse, Europresse entre autres).

De plus, la bibliothèque est abonnée à Digital theatre plus, un site contenant des captations en anglais de théâtre, de comédie musicale, d'opéra et de danse ainsi que des interviews, des analyses de pièces, des biographies d'auteurs...

Une télévision permet de visionner des DVD ou des VHS, seul ou à deux. La bibliothèque propose une revue de presse, mise à jour quotidiennement, sur l'actualité du théâtre et de la politique culturelle.



LE FONDS PHOTOGRAPHIQUE

Le fonds photographique est constitué de 12 000 documents témoignant de la plupart des événements ayant eu lieu au Conservatoire depuis 1982 (présentations publiques, Journées de Juin, rencontres...). Il comprend également les livrets

des promotions successives d'élèves de 3^e année depuis 1971. Ces documents sont consultables sur demande et sur rendez-vous. Ces documents n'étant pas libres de droits, ils ne peuvent faire l'objet de prêts.

AIDES FINANCIÈRES AUX ÉTUDIANTS

BOURSES ET AIDES D'URGENCE VERSÉES PAR LE CROUS

Des bourses sur critères sociaux peuvent être attribuées par le Centre Régional des Œuvres Universitaires et Scolaires (CROUS) aux élèves du Conservatoire. Elles sont versées pour une année universitaire (10 mois, de septembre à juin) et ne sont pas imposables. Les élèves boursiers sont exonérés des droits d'inscription et d'affiliation à la sécurité sociale des étudiants.

Les élèves doivent remplir leur demande en ligne auprès du CROUS dont ils dépendent, dans le courant du mois d'avril précédant la rentrée universitaire.

Le CROUS peut également verser des aides d'urgence annuelles aux élèves qui n'ont pas obtenu de bourse sur critères sociaux, mais dont la situation personnelle justifie une attention particulière. Il peut également attribuer des aides d'urgence ponctuelles aux élèves qui rencontrent des difficultés passagères. Tous les élèves (boursiers ou non) peuvent bénéficier des aides d'urgence ponctuelles.

Les demandes d'aide d'urgence (annuelles ou ponctuelles) doivent être adressées à l'assistante sociale du CROUS.

FONDS NATIONAL D'AIDE D'URGENCE (FNAU) DU MINISTÈRE CHARGÉ DE LA CULTURE

Le Fonds National d'Aide d'Urgence mis en place par le Ministère chargé de la Culture permet l'attribution d'une aide annuelle - versée mensuellement - à des élèves dont la situation matérielle le justifie mais qui ne satisfont pas aux critères et aux conditions imposés par la réglementation du CROUS. Les dossiers de demande d'aide d'urgence sont à retirer auprès du service de la scolarité du Conservatoire, et doivent être retournés complétés dans les délais impartis. Les demandes d'aide d'urgence sont examinées par une commission du Ministère chargé de la Culture. Les élèves bénéficiant de l'aide d'urgence sont exonérés des droits d'inscription et d'affiliation à la sécurité sociale des étudiants.

AIDES FINANCIÈRES ANNUELLES ET SECOURS VERSÉS PAR LE CONSERVATOIRE

Le Conservatoire peut, sous certaines conditions, verser des aides financières annuelles à ses élèves, boursiers ou non. Les élèves souhaitant bénéficier de ce dispositif doivent remplir un dossier de demande au moment de leur inscription et le remettre au service de la scolarité dès la rentrée.

Les demandes sont examinées dans le courant du mois d'octobre par une commission composée de représentants de la direction du Conservatoire et de représentants des élèves.



Les aides financières annuelles sont versées pour la durée réelle de la formation suivie par chaque élève dans la limite de 11,5 mois par année scolaire. Les élèves qui perçoivent une aide financière annuelle sont tenus de déclarer à l'administration du Conservatoire toute modification de leur situation et de leurs ressources (les élèves engagés comme acteurs rémunérés peuvent voir le versement de leur aide suspendu pour la durée de cette activité).

Dans la limite des crédits disponibles, la directrice peut également attribuer des secours ponctuels aux élèves devant faire face à des difficultés particulières en cours d'année. Les élèves qui perçoivent une bourse, une aide du FNAU ou une aide du Conservatoire reçoivent une aide forfaitaire aux repas de 24 euros par mois, qui s'ajoute au montant de la bourse ou de l'aide.

SOUTENIR LES ARTISTES DE DEMAIN

Le Conservatoire national supérieur d'art dramatique bénéficie d'un extraordinaire héritage dans la formation des comédiens (et des metteurs en scène) français.

Cette histoire traverse celle de notre pays, de Talma à Sarah Bernhardt, de Louis Jouvet à Jean Vilar, d'Antoine Vitez à nos jours, de Jean Rochefort à Pierre Niney, le Conservatoire peut également se réjouir de la formidable réussite cinématographique des comédiens qu'il forme.

Résolument fidèle à sa tradition d'école supérieure d'excellence ouverte à tous, mais tournée avec énergie vers les défis technologiques et les rapprochements internationaux qu'ils permettent, l'école a besoin de vous.

ENTREPRISE

LA TAXE D'APPRENTISSAGE

Vous pouvez soutenir le Conservatoire national supérieur d'art dramatique et ses élèves, en le désignant comme bénéficiaire de la taxe d'apprentissage de votre entreprise. Vous pouvez affecter tout ou partie de votre taxe d'apprentissage au CNSAD en suivant la procédure décrite dans la rubrique taxe d'apprentissage du site internet du Conservatoire WWW.CNSAD.FR

La taxe d'apprentissage (payée par toute entreprise ne disposant pas d'apprenti) est un impôt obligatoire et original. Il permet au contributeur de choisir un bénéficiaire parmi les formations professionnelles agréées.

Ce financement peut aussi prendre la forme de matériel présentant un intérêt pédagogique. Si vous souhaitez participer au développement du Conservatoire national supérieur d'art dramatique vous pouvez lui verser tout ou une partie de votre taxe.

MÉCÉNAT

Vous avez également la possibilité de faire un don au Conservatoire qu'il s'agisse d'un apport financier, ou d'une contribution en compétence ou en nature. Votre soutien vous ouvre droit à une réduction d'impôt égale à 60% du don dans la limite de 0,5% du chiffre d'affaire HT avec la possibilité, en cas de dépassement de ce plafond, de reporter l'excédent au titre des cinq exercices suivants.

Vous pourrez alors également bénéficier de contreparties de mécénat à hauteur de 25% de votre don: communication, invitations aux spectacles, mise à disposition d'espace...

MÉCÈNE INDIVIDUEL

Vous êtes un particulier qui souhaite soutenir le Conservatoire? Vous pouvez lui faire un don. Ce mécénat peut être financier mais également l'occasion d'un don en nature.

Ce soutien bénéficiera du régime fiscal suivant:
– soit vous pourrez obtenir une réduction d'impôt sur le revenu égale à 66% des sommes versées, dans la limite annuelle de 20% du revenu imposable (conformément aux dispositions de la loi du 1er août 2003 relative au mécénat);
– soit ce soutien vous permettra de déduire de votre ISF 75% du don effectué dans la limite annuelle de 50 000 € (dispositif de la loi du 21 août

2007 en faveur du travail, de l'emploi et du pouvoir d'achat dite « loi TEPA » relatif aux dons réalisés au profit des établissements d'enseignement supérieur).

Afin de vous remercier de votre soutien, le Conservatoire vous présentera régulièrement ses projets et vous invitera aux représentations publiques de ses élèves qui se déroulent dans son très beau théâtre à l'italienne.

**TOUS
LES RENSEIGNEMENTS SONT
SUR NOTRE
SITE
WWW.
CNSAD.FR**

« Vous demandez si vos vers sont bons. Vous me le demandez à moi. Vous l'avez déjà demandé à d'autres. Vous les envoyez aux revues. Vous les comparez à d'autres poèmes et vous vous alarmez quand certaines rédactions écartent vos essais poétiques. Désormais (puisque vous m'avez permis de vous conseiller), je vous prie de renoncer à tout cela. Votre regard est tourné vers le dehors; c'est cela surtout que maintenant vous ne devez plus faire. Personne ne peut vous apporter conseil et aide, personne. Il n'est qu'un seul chemin. Entrez en vous-même, cherchez le besoin qui vous fait écrire: examinez s'il pousse des racines au plus profond de votre cœur. (...) C'est là que vous trouverez la réponse à votre question: devez-vous créer? De cette réponse recueillez le son sans en forcer le sens. Il en sortira peut-être que l'Art vous appelle. Alors prenez ce destin, portez-le, avec son poids et sa grandeur, sans jamais exiger une récompense qui pourrait venir du dehors. (...) Il se pourrait qu'après cette descente en vous-même, dans le «solitaire» de vous-même, vous dussiez renoncer à devenir poète. Alors même, cette plongée que je vous demande n'aura pas été vaine. Votre vie lui devra en tous cas des chemins à elle. Que ces chemins vous soient bons, heureux et larges, je vous le souhaite plus que je ne saurais le dire. »

RAINER MARIA RILKE, LETTRES À UN JEUNE POÈTE,
TRADUCTION BERNARD GRASSET

L'ÉQUIPE DU CONSERVATOIRE

ÉQUIPE PÉDAGOGIQUE POUR 2014-2015

PROFESSEURS

Pierre Aknine
Lucien Attoun
Alan Boone
Olivia Bozzoni-Fringant
Osvaldo Calo
Geoffrey Carey
Yann-Joël Collin
Gilles David
Sylvie Deguy
Véronique Dietschy
Cécile Falcon
Xavier Gallais
Pascale Gateau
Gérard Hardy
Jean-Marc Hoolbecq
Sébastien Lenglet
Vincent Leterme
François Liu
Nicolas Lormeau
Caroline Marcadé
Daniel Martin
Sophie Mayer
Yvo Mentens
Sandy Ouvrier
Christophe Patty
Robin Renucci
Jean-Loup Rivière
François Rostain
Anne Sée
Nada Strancar
Nicolas Takov
Alain Zaepffel

ARTISTES INVITÉS

Anne Alvaro
Catherine Anne
Dmitrii Bocharov
François Cervantes
René Féret
Frédéric Fisbach
Tatiana Frolova
Laurent Gaudé
Mario Gonzalez
Wu Hsing Kuo
Serge Hureau
Olivier Hussenet
Hervé Icovic
Hacène Larbi
David Lescot
Sophie Loucachesky
Marcos Malavia
Wajdi Mouawad
Ariane Mnouchkine et le
Théâtre du Soleil (qui nous
invitent)
Thomas Ostermeier
Fausto Paravidino
Patrick Pineau
Michèle Raoul-Davis
Stuart Seide
Bernard Sobel
Thierry Thieû Niang
...et les personnalités invitées
à rencontrer les élèves
du Conservatoire, avec l'aide
notamment d'Arnaud Laporte

ÉQUIPE ADMINISTRATIVE ET TECHNIQUE

DIRECTION

Claire Lasne Darcueil
directrice
Fabienne Lottin
assistante de la directrice

ENSEIGNEMENTS DU 1^{er} CYCLE

Grégory Gabriel
directeur des études pour
la formation du comédien
Sophie Rasimi
assistante administrative
chargée du suivi de la scolarité
des élèves
Yvonne Renaud
responsable du concours
et du suivi administratif
des comédiens

ENSEIGNEMENTS DES 2^e ET 3^e CYCLES ET

COMMUNICATION

Sébastien Lenglet
directeur des études et de la
recherche pour la formation
à la mise en scène, responsable
de la communication
Clara Costantini
chargée de la base de donnée
«communication» et des envois
Clodi Dalle-Grave
chargée des archives photogra-
phiques, webmestre
Patricia Faivre
assistante du directeur des
études pour la formation à la
mise en scène
Aline Jones-Gorlin
chargée de la communication
et des relations
avec les professionnels

SECRETARIAT GÉNÉRAL

Nadine Guarise
secrétaire générale
Viviane Bestard
agente comptable
Sorin Chivoci
responsable de l'informatique
et chargé des affaires financières
Alice Durand
contrôleur de gestion
Marie-Solange Le Gouill
responsable des ressources
humaines
Jean-Marc Lardet
comptable et chargé de la paye
Claudine Narcissot
chargée des mandatements

BIBLIOTHÈQUE

Valérie Mantoux
responsable de la bibliothèque
Guillaume Truchon
adjoint de la responsable de la
bibliothèque

DIRECTION TECHNIQUE

Vincent Détraz
directeur technique
Christelle André
costumière chargée du prêt des
costumes
Jean-Yves Chrétien
électricien
Louise Danel
secrétaire du directeur technique
Sébastien De Jésus
régisseur général
Lauriano De La Rosa
régisseur lumière
Rauf Dursun
responsable de l'entretien
du bâtiment et constructeur
des décors

Frank Échantillon
machiniste, constructeur
des décors
Yann Galerne
régisseur du son
Valérie Montagu
régisseuse des costumes
et des accessoires
Dominique Nocereau
régisseur général
Frédéric Pickering
régisseur de la vidéo et respon-
sable des archives vidéo-
graphiques
Christine Royer
assistante du directeur
technique et assistante
de prévention pour les questions
d'hygiène et de sécurité
du travail
**Et tous les intermittents qui
nous accompagnent chaque
année**

ACCUEIL ET SURVEILLANCE

Yvonne Mariadassou
responsable de l'accueil
Dominique Chaix
Fabienne Garing
Lina Pontary-Monteiro
Hugues Sacilé
chargés d'accueil

CONSEIL

D'ADMINISTRATION
PRÉSIDENT
Hervé-Adrien Metzger
conseiller maître à la Cour des
Comptes
REPRÉSENTANTS DE L'ÉTAT
Michel Orier
directeur général de la création
artistique
Michaël Le Bouédec
délégué au théâtre à la Direction
générale de la création artistique

Patricia Stibbe
sous-directrice des affaires
financières à la Direction géné-
rale de la création artistique
**PERSONNALITÉS
QUALIFIÉES**
Laurent Heynemann
cinéaste
Christophe Maltot
acteur, metteur en scène
Sylvie Testud
comédienne
**REPRÉSENTANTS DES
PERSONNELS TECHNIQUES**
Titulaire :
Dominique Nocereau
régisseur général
Suppléant :
Sébastien De Jésus
régisseur général
**REPRÉSENTANTS
DES PERSONNELS
ADMINISTRATIFS**
Titulaire :
Valérie Mantoux
responsable de la bibliothèque
Suppléante :
Sophie Rasimi
assistante administrative
chargée du suivi de la scolarité
des comédiens
REPRÉSENTANTS DES ÉLÈVES
Titulaires :
Emmanuel Besnault
élève de 2^e année (2014/2015)
Marcus Borja
doctorant SACRe (2014/2017)
Suppléants :
Baptiste Drouillac
élève de 3^e année (2014/2015)
Simon Rembado
élève de 2^e année (2014/2015)



Crédits : *Deux siècles au Conservatoire national d'art dramatique*, de Monique Sueur / Crédits photos : Anne Gayan, Frédéric Pickering
Conception graphique : DES SIGNES, studio Muchir et Desclouds



« L'ART
C'EST
BEAU
MAIS C'EST DU
BOULOT »

KARL VALENTIN

**CONSERVATOIRE
NATIONAL SUPÉRIEUR
D'ART DRAMATIQUE**

2 bis, rue du Conservatoire
75009 Paris

Tél. +33 (0)1 42 46 12 91

Fax +33 (0)1 48 00 94 02

www.cnsad.fr