

II

PROGRAMME COORDONNE PAR FREDERIC DUSSENNE

« La technique de l'acteur « saint » est une technique inductive (c'est-à-dire une technique d'élimination), tandis que celle de l'acteur « courtisan » est une technique déductive (c'est-à-dire une accumulation de ficelles).»

Jerzy Grotovski

« L'acteur de l'ère scientifique est un acteur gai. Il sait ce qu'il fait. »

A. Vitez

« Ici, nous sommes peu nombreux, mais, en nous, il y a Athènes. »

P.P. Pasolini

PRELIMINAIRES

J'ai une expérience personnelle et douloureuse de la discrimination liée au genre. Je l'ai vécue dans ma chair. Je renonce pourtant à l'utilisation de l'écriture inclusive dans la rédaction de ce projet pédagogique, pour deux raisons. La première, c'est que celle-ci est peu compatible avec l'oralité, et qu'il m'a semblé préférable qu'un projet pédagogique concernant un art de la parole puisse aussi « s'entendre » à la lecture. La seconde est que l'écriture inclusive ne rend pas assez compte, à mon goût, de la complexité du genre qui déborde largement la logique binaire d'opposition du masculin au féminin. Il m'a semblé préférable, en conséquence, dans un programme lié à une pédagogie si proche de la personne humaine, d'en respecter la complexité en utilisant le seul « neutre » qu'autorise la langue française, inclusif, pour moi, de toutes les diversités. Pas seulement de genre. J'ai donc tenté, dans ce programme, d'être inclusif autrement, en déployant le féminin et le masculin en ce qui concerne les personnes et en neutrisant les fonctions et les accords pluriels.

JOUER LE JEU

Un jeune metteur en scène prétendait récemment, dans un dossier destiné à défendre son projet devant une commission, qu'il était inconcevable pour lui de réaliser son spectacle avec « seulement des acteurs ». Il lui fallait de « vrais gens ». Vertige d'un rapport paradoxal au réel qui pourrait, si on n'y prenait garde, justifier la fermeture de toutes les écoles de théâtre.

Le jeu s'enseigne-t-il ? L'objet de la pédagogie de l'art dramatique étant l'acteur lui-même et sa capacité à éprouver et à générer l'émotion, on pourrait défendre

l'idée qu'en dehors de quelques cours purement techniques et théoriques, ça ne s'apprend pas.

Les cours techniques et théoriques sont d'une importance capitale. Mais il nous semble qu'on peut aussi apprendre quelque chose du jeu dans une école. En acquérir des clés. Même si le lien avec l'inconscient, constitutif du jeu de l'acteur, est un noyau dur de mystère qui suppose que l'apprentissage ne s'arrête jamais. L'école n'est, de ce point de vue, qu'un point de départ. Elle se contente - mais est-ce si peu ? - d'aider à naître.

L'art dramatique, si on en croit le dictionnaire Larousse, est l'ensemble des œuvres destinées à être représentées sur la scène, des techniques et moyens artistiques concourant à cette représentation. Le terrain de jeu, comme on le voit, est vaste et ouvert.

Bien que les formes contemporaines soient majoritairement mixte et impliquent différentes disciplines - musique, performance, danse, cirque, technologie, etc - la question de la parole demeure centrale dans l'approche occidentale du théâtre. Les textes anciens ont enregistré les traces du corps en travail de nos prédécesseurs. Le répertoire est la base de la culture de l'acteur occidental.

Le corps est au centre du phénomène du jeu. C'est à la faveur des sensations qui traversent son corps que l'acteur réveille sa mémoire profonde et active son imagination.

Notre programme vise l'excellence, qui est un rapport à soi, contrairement à la concurrence qui est un rapport négatif à l'autre. Nous ne choisissons jamais le chemin de l'efficacité superficielle ou de la mode. La classe est, pour nous, un lieu de liberté et de radicalité. Un lieu qui préserve des impératifs de rentabilité immédiate tout en restant ouvert aux mouvements qui agitent le monde et la société. C'est le lieu de l'obstacle et de l'exigence. Le lieu, aussi, du droit à l'échec. Elle met l'interprète face à ses responsabilités à l'égard des publics. C'est un lieu d'émancipation. La visée de ce programme est la découverte par les étudiants et étudiantes de leur singularité d'artiste.

La formation de l'acteur est, pour nous, une école du théâtre dans sa globalité. Il s'agit de préparer les étudiants et étudiantes à l'exercice d'un art qui coordonne de multiples compétences. C'est la raison pour laquelle, parallèlement au processus régulier d'apprentissage des bases du jeu, le programme pédagogique propose, dès la fin de la deuxième année, des projets de création qui intègrent les différents métiers du théâtre (*dramaturgie, scénographie, costumes, son, lumière et autres éléments techniques*).

Nous avons mis en place un processus progressif, concerté étroitement entre nous, qui conduit, pas à pas, les étudiants et les étudiantes vers l'autonomie artistique. Cela nous permet d'intégrer dans la classe des personnalités aux parcours pré-professionnels, sociaux, culturels et genres très différenciés.

Ce processus émancipateur suit la progressivité des référentiels de compétences communs aux trois anciens Conservatoires royaux, à savoir, Le Conservatoire Royal de Bruxelles, l'ESACT et ARTS², publiés sur le site de l'école à la page de présentation de l'option art dramatique..

Notre programme pédagogique est coordonné par moi dans le respect de l'autonomie de chaque pédagogue. Il vise la formation de l'acteur sous le double aspect de l'interprète et du créateur. Les cours sont collectifs, ce qui permet aux étudiants et étudiantes d'être successivement dans la position d'acteur et d'observateur/spectateur.

I.BACHELIER

a'. l'acteur/interprète

Le début de la formation concerne l'acteur/interprète. Paul Valéry considérait la poésie comme une hésitation prolongée entre le son et le sens. Pour nous, le jeu est d'abord affaire de corps. La sensation précède l'idée. Nous commençons donc par le son. Nous ne travaillons pas, au début de la formation, sur les œuvres, mais plutôt avec elles. Les contraintes linguistiques qu'elles imposent sont pour nous des outils précieux pour travailler sur l'interprétation. Les choses s'inversent peu à peu dans la suite du programme - avec l'interrogation dramaturgique du répertoire, l'écriture d'acteur et l'écriture de plateau - où le travail sur le sens sera premier.

Le corps et la parole sont mis en jeu dans l'espace et dans le temps devant l'ensemble de la classe. Les étudiants et les étudiantes sont placés alternativement dans la situation d'acteur et d'observateur. Cette expérience concrète leur permet d'interroger, de conscientiser et d'intégrer progressivement le phénomène du jeu.

Un premier travail concerne le drame et la conscientisation progressive du rapport singulier qui s'instaure, dans cette forme originelle du théâtre occidental, entre l'acteur, le rôle, le partenaire et le spectateur.

Stanislavski - « statue du commandeur » de la pédagogie moderne - avait pris la psychologie comme angle d'attaque¹. Il demandait à l'acteur de comprendre **qui** il jouait, en sollicitant sa mémoire affective à la recherche d'éléments intimes permettant de nourrir la construction d'un personnage.

L'idée qu'on se faisait de l'acteur et de son travail il y a à peine quarante ans a été profondément bouleversée par une série de grands praticiens de la scène - Grotowski, Vitez, Vassiliev, Kantor, Bausch, etc - qui, délaissant l'idée de la composition psychologique du personnage, ont replacé l'acteur/danseur/performer, avec son corps concret, son identité singulière, au centre de la représentation. C'est bien lui, en personne, qui parle et qui (inter) agit sur le plateau et avec la salle. Le théâtre post-dramatique² a profondément atteint les structures traditionnelles de la dramaturgie occidentale ; il incite à relire le répertoire autrement. Le drame demeure la matrice du jeu, mais la question est moins, aujourd'hui, de savoir **qui** on joue que de savoir **à quoi** on joue et **qu'est-ce qui se passe** quand on y joue. La construction du personnage, comme pierre angulaire de la formation de l'acteur, est remplacée, dans notre proposition, par le jeu lui-même. Il s'agit moins d'élaborer un masque que d'éliminer ce qui fait obstacle à une forme de transparence. Ce qu'on construit, c'est une partition rituelle et reproductible qui permet l'avènement, toujours joyeux, de **l'instant dramatique** partagé avec les partenaires et les spectateurs et, par définition, incontrôlable.

La nature profondément réactionnaire du néo-libéralisme a contraint les intellectuels et les artistes à renoncer à la vision linéaire et positive du progrès et de l'histoire qui faisait rêver les européens depuis Les Lumières. Ce catastrophique recul historique incite, comme le disait prophétiquement Pasolini à la fin des années soixante, à la modestie. Difficile, au XXI^e siècle, d'endosser le costume flatteur et euro-centré d'éducateur éclairé du peuple. La création contemporaine tâtonne dans l'obscurité. Hantée par le doute et la peur. Cette peur panique du parricide et de l'inceste, qui poussa Œdipe à les commettre. Cette peur de la mort qui jeta Orgon, aveuglé, dans les bras de Tartuffe, pour sa perte et celle de sa famille.

Cette peur, ou cette faille, il appartient à l'acteur de la montrer pour l'interroger.

Il se charge de la parole, comme d'autres se chargent du pain ou des tables. Elle lui passe à travers le corps. Il l'expose. Pas comme on éclaire une statue, mais comme on exhibe un monstre grotesque et tragique à la fois. Parce qu'elle renvoie à autre chose qu'elle-même. **La vie est plus importante que le théâtre.** L'acteur

¹ Son élève indocile, Meyerhold, proposait déjà de partir de l'action physique. Position à laquelle Stanislavsky lui-même se ralliait à la fin de sa vie, témoignant ainsi de l'immense pédagogue qu'il était par sa capacité de recherche permanente.

² Concept développé par Hans-Thies Lehman in *Le théâtre postdramatique*, l'Arche éditeur 2002

du XXIème siècle n'est pas là pour mimer une réalité qui échappe en partie à toute mise en scène, mais pour la représenter, au sens fort d'en être le représentant devant la cité, comme un député à l'assemblée ou un choreute sur la skéna antique. L'interprétation devient alors le fait de celui qui écoute et regarde. Partenaire, d'abord, spectateur ensuite.

Jerzy Grotovski et Eugénio Barba auraient parlé de pré-expressivité. Nous parlons de valorisation de la fragilité, ce qui est, d'une certaine façon, analogue. Pas de composition, donc, mais une déconstruction des obstacles qui empêchent les interprètes de déployer en pleine conscience cette fragilité, cette porosité à l'instant et à l'autre. L'essentiel de ce travail se verbalise difficilement. Il se vérifie et s'intègre dans l'expérience. Il a besoin de beaucoup de silence.

S'il veut accéder à sa fragilité et la rendre communicable, l'acteur doit entrer en dialogue avec son inconscient. Jouer, c'est s'aventurer en terrain inconnu. Le chemin passe par la sensation et la mémoire du corps.

Notre proposition pédagogique n'a pas pour point de départ la construction psychologique du personnage. L'apparition du rôle est envisagée comme la résultante de la confrontation des trois paramètres qui constituent ce qu'on désigne généralement sous le nom de théâtre en Occident : **le corps, la langue et l'espace**. Ces paramètres renvoient aux trois pôles de la formation dispensée dans les cours de base : le corps, la voix, et le mouvement. Ils s'inscrivent tous trois dans **le temps**.

La mise en jeu de la langue, de sa singularité rythmique et organique, est le point de départ d'un bouleversement, puis d'une dilatation du corps quotidien qui débouche ensuite sur la mobilisation dans l'espace. Le rôle est mis en jeu par la parole et, dans le même temps éprouvé, entendu, vécu par le partenaire et le spectateur qui, en retour, renvoient à l'acteur ce qu'il fait, le lui rendent sensible.

Le jeu naît, à l'équilibre du son et du sens, de l'action poétique du texte sur le corps et d'une culture systématique de la rupture (tension-décontraction, parole-silence, partenaire-spectateur). La complexité psychologique du rôle y trouve bien sûr un lieu d'émergence, mais elle ne se construit pas a priori à partir de la mémoire consciente. Elle est le résultat d'un travail d'interprétation a posteriori - au sens où l'oracle antique interprétait les augures - de ce qui s'est manifesté dans le corps. Le spectateur y prend part. L'émotion ne se construit pas avec la volonté. Il ne s'agit pas d'exprimer, mais de permettre à l'émotion d'échapper à l'acteur.

L'objectif du baccalauréat est de mettre en place avec l'étudiant un cadre, une grille de lecture du phénomène du jeu permettant l'émergence d'un vocabulaire de travail. On commence dans un laboratoire d'improvisation permanente et on aboutit à la prise en charge de formes de plus en plus élaborées, et donc mises en scène.

UE.1 ET UE.5/JEU 1 ET 2

Afin de donner la priorité à la cohérence et à la continuité pédagogique, la première année est entièrement vouée au **processus** et encadrée par une équipe pédagogique stable. La priorité y est donnée à l'**écoute** et à la **sensation**. Aucune forme n'est figée. **L'espace de travail est circulaire**, ce qui met acteurs et spectateurs sur pied d'égalité. Le travail repose sur l'improvisation permanente. Il s'articule autour des trois paramètres évoqués plus haut. D'abord, **la langue**. Il s'agit de l'interroger. De la réapprendre en la disant et en l'écoutant. Le vers classique français permet d'en éprouver les structures originelles. Il sert de matériau de départ. Ensuite, **le corps**. Un corps réceptif, qui perçoit avec ses cinq sens. Un corps réactif aux autres corps, qui donne de l'écho à ses sensations. Un corps qui perçoit la nécessité de l'action et la déploie dans **l'espace** et dans **le temps**. L'apprentissage de la dimension collective du travail théâtral est la visée centrale de ces deux Unités d'Enseignement. Au premier quadrimestre, nous prenons toujours pour matière de départ le **répertoire classique français** (Molière, Racine), abordé dans une perspective dégenrée. Les étudiants et étudiantes choisissent eux-mêmes les rôles et les scènes qu'ils souhaitent travailler. Au deuxième quadrimestre la matière change. Ce travail fait l'objet d'une classe ouverte à la fin de chaque quadrimestre. **Le clown** est la figure qui représente le mieux notre vision d'un acteur/interprète qui assume sa fragilité. Un travail sur cette technique spécifique est intégré au programme de ces deux Unités d'Enseignement. Il s'agit d'une première approche, tout en douceur, des **règles du rapport frontal**. Il fait l'objet d'une classe ouverte au début du second quadrimestre. La déclamation est une occasion de travailler sur **l'adresse directe** au public, sans passer par la médiation du partenaire. Elle prépare ainsi à d'autres formes de représentations contemporaines qui alternent les dimensions épiques (récits) et dramatiques. Le travail prend pour matière de départ les Fables de La Fontaine. Il constitue une deuxième approche de la frontalité et fait l'objet d'une classe ouverte au deuxième quadrimestre. Cette première année permet aux étudiants et étudiantes de se poser les questions fondamentales qui irrigueront l'ensemble de leur parcours dans l'école. De constituer aussi, avec leurs partenaires, l'équivalent d'une compagnie avec laquelle ils travailleront pendant quatre ans.

UE2.1/JEU 3/PROPOSITION REPRODUCTIBLE

L'objectif du travail en début de seconde année est la formulation, par les étudiants et étudiantes, d'une **proposition de jeu reproductible**. On leur demande de mettre ce qu'ils ont compris de la langue, du corps et de l'espace dans le laboratoire d'improvisation de première année au service d'une première proposition formelle mise en scène par eux. La forme inclut des **actions physiques violentes** impliquant le corps entier. L'intensité du rapport physique au partenaire et au spectateur prime ici sur l'intention psychologique. **La dimension conflictuelle du drame** s'incarne ici concrètement. La proposition initiale conservera son intégrité jusqu'à la fin du travail qui s'attachera à la faire évoluer qualitativement à la faveur d'une **précision toujours plus grande** et d'une **intensification du rapport au temps et à l'espace**. Le travail alterne la mise en jeu des propositions des étudiants et étudiantes et leur analyse critique. L'enjeu de cet exercice est de conserver la fraîcheur et l'intensité de l'improvisation dans le rituel reproduit de la représentation. Il met en valeur la dualité de l'acteur qui est à la fois celui qui agit et celui qui est agi par ses sensations et ses émotions. **Le rapport public est frontal**, ce qui confronte les étudiants à la double dimension de l'adresse : **la dimension intime** (rapport au partenaire) et **la dimension publique** (rapport au spectateur). Ils apprennent aussi à distinguer ce qui, dans le jeu, est de l'ordre de la maîtrise reproductible et ce qui est de l'ordre de l'abandon. Ils expérimentent les mécanismes de la tension dramatique. La ponctuation poétique (orale), la respiration, les interactions entre sens et son, la successivité des impulsions verbales et corporelles, l'action/réaction physique et la rupture, le rapport action/sensation/émotion, la géographie de l'espace. Objectif : donner à une forme reproduite et fluide le caractère d'un instant unique qui demeure en partie incontrôlable. Le travail se fait à partir de scènes appartenant au répertoire du drame lyrique, abordé dans une perspective dégenrée. Les étudiants et étudiantes choisissent eux-mêmes les rôles et les scènes qu'ils souhaitent travailler. Il s'agit toujours d'**une langue puissante et qui implique un engagement physique très grand**. Il se clôture par une classe ouverte permettant aux étudiants et étudiantes de mettre leurs propositions en jeu devant un premier public. Parallèlement à ce travail, en déclamation, les étudiants et étudiantes retrouvent l'adresse directe en explorant le répertoire de la **poésie lyrique du XIXème siècle**. Les étudiants et étudiantes choisissent eux-mêmes les textes qu'ils souhaitent travailler. Le travail se clôture par une classe ouverte juste avant les vacances d'hivers. La cohérence de notre programme pédagogique veut que l'ensemble des heures liées à la déclamation soient dispensées au premier quadrimestre, parallèlement au cours d'art dramatique, dans la même unité d'enseignement. Cette Unité d'Enseignement s'étend sur toute la durée du premier quadrimestre.

UE2.4/ECRITURES SCENIQUES

En milieu de PE2, les étudiants et étudiantes entament un long processus d'expérimentation des enjeux liés à l'écriture, à la dramaturgie et à la mise en scène. Il s'agira d'éprouver de l'intérieur les choix méthodologiques concrets nécessaires au travail théâtral créatif. Il ne s'agit pas de devenir auteur, dramaturge ou metteur en scène, mais de **faire l'expérience du travail théâtral de la page blanche à la présentation publique**, afin d'y interroger son positionnement en tant qu'acteur. La première des quatre phases de cette expérimentation est une sensibilisation à la diversité des écritures scéniques contemporaines par le biais de lectures et d'exercices courts d'écriture. À l'issue de cette première phase, un projet d'écriture personnel est défini par chacun des étudiants et étudiantes.

UE2.5/MARIONNETTES

La pratique de la marionnette permet de poursuivre et de développer la prise de conscience et la maîtrise de la dualité du jeu. L'objet/marionnette étant, par essence, inerte et mort, le processus par lequel il se transforme en partenaire vivant qui dialogue avec son manipulateur met en lumière, bien mieux qu'un long discours, l'acteur et son double. Le vocabulaire et la grammaire de la marionnette (distanciation, dissociation, arrêt sur image, isolation, combinaisons asymétriques de mouvements, phrasé) fait apparaître les analogies qui existent entre le rapport marionnette/manipulateur et le double statut d'arroseur arrosé de l'acteur/interprète. La marionnette met très concrètement en lumière **le paradoxe du comédien**. Le travail aboutit, pour chaque étudiant et chaque étudiante à la création d'une courte proposition marionnettique qui est présentée à un public à l'occasion d'une classe ouverte.

UE2.7/JEU 4/PREMIER PROJET

En fin de PE2, un atelier « charnière » confronte les étudiants et étudiantes aux exigences techniques et artistiques de la mise en scène et de la dramaturgie. Il s'agit de mettre les compétences acquises en B1 et PE2 au service d'un **premier projet mis en scène** par le pédagogue en charge de l'exercice. C'est la première fois dans leur cursus qu'ils auront à assumer la représentation d'une pièce dans son intégralité. Celle-ci appartient au répertoire de la modernité. (A partir de la seconde moitié du XXème siècle) Scénographie, costumes, accessoires, y sont abordés en relation avec l'approche dramaturgique choisie. La distribution est faite, pour la première fois, par le pédagogue. Ce projet fait l'objet d'une **présentation publique dans une salle de spectacle équipée**, avec accompagnement technique.

L'objectif de ces deux premières années est triple. Il s'agit d'abord de finaliser la mise en place d'une grille de lecture du phénomène du jeu permettant l'émergence, chez l'interprète d'un **vocabulaire de travail** ; de le faire avancer

vers **une maîtrise toujours plus grande** de la langue, du corps, du temps et de l'espace ; d'affiner son rapport au partenaire et au public. Il s'agit ensuite d'**aborder l'ensemble des composantes de la représentation** au sein de laquelle le travail de l'interprète aura à s'inscrire. De lui faire prendre conscience de la convergence indispensable des différents métiers du théâtre et du caractère collectif des pratiques théâtrales. De lui faire découvrir qu'il peut trouver une liberté dans la contrainte. Il s'agit enfin de l'initier à la création et à l'écriture.

b' l'acteur/créateur

L'acteur est un artiste. Il lui appartient d'interroger le monde et, en conséquence, d'interroger les formes pour en rendre compte. Il revient à l'école de l'encourager à développer son esprit critique et à assumer ses responsabilités vis à vis des publics. L'acteur/interprète a quelque chose à faire. L'acteur/créateur a quelque chose à dire. C'est l'objet du second volet du programme.

L'objectif est de donner, au final, "le dernier mot" à un acteur/interprète devenu créateur, en lui permettant de découvrir et de développer ce qui constitue la singularité de sa démarche artistique personnelle.

UE3.1/ECRITURE ET MISE EN SCENE

En début de PE3, le processus d'expérimentation des enjeux liés à l'écriture, à la dramaturgie et à la mise en scène entamé en PE2 est poursuivi. Dans le deuxième temps de cette exploration, chaque étudiant ou étudiante mènera à terme le **projet d'écriture personnel** défini en milieu de PE2. Cette phase du travail verra s'alterner moments d'écriture personnels et moments de mise en commun des textes produits (phase 2/4). Trois de ces textes feront ensuite l'objet d'un **projet de mise en scène** originale. Chaque mise en scène est conçue et interprétée par un petit groupe dont l'auteur ou l'autrice du texte ne fait pas partie. Ces travaux sont présentés publiquement (phase 3/4). Enfin un **montage d'extraits de tous les textes produits** est réalisé collectivement et mis en voix de manière chorale devant les étudiants et étudiantes des autres années de la classe (phase 4/4) à l'occasion d'une classe ouverte. À chaque phase, interviennent de régulières **mises en commun du travail**, des difficultés rencontrées et des stratégies mises en place pour les affronter.

UE3.5/NOUVELLES PRATIQUES SCENIQUES

En milieu de PE3, les étudiants et étudiantes réalisent un projet collectif avec un artiste professionnel extérieur à l'école qui bouscule, avec une proposition théâtrale alternative, les acquis de base. Le choix des intervenants ou intervenantes tient compte de la **dimension interdisciplinaire** (*danse, musique, arts plastiques, technologie, etc*) et **multiculturelle** qui caractérise les nouvelles

pratiques scéniques, ainsi que de l'**actualité de la création contemporaine** en Belgique francophone et ailleurs (*documentaire, récit de vie, écritures de plateau, etc.*). Ce projet est réalisé en **groupes mélangés** réunissant des étudiants et étudiantes des deux programmes, ce qui leur permet de se confronter à des partenaires qui ont une histoire et une pratique différentes de la leur. Ces groupes mélangés préfigurent les équipes de création diversifiées que ces futurs interprètes/intermittents seront amenés à intégrer tout au long de leur carrière professionnelle. La composition de ces groupes tient compte de la singularité du parcours artistique de chaque étudiant et étudiante. Les travaux réalisés font l'objet de présentations publiques. Ils représentent un terrain idéal pour d'éventuelles collaborations inter-domaines dont les modalités sont à établir en concertation avec les intervenants concernés.

UE3.7/PERFORMANCE

Le dernier exercice de PE3, qui clôture le cycle menant au titre de Bachelier, aborde la question de la performance. Il s'agit, dans un premier temps, à partir d'un matériau écrit non dramatique et inspirant - roman, poème, manifeste, essai, etc. - de permettre aux étudiants et étudiantes de faire des **propositions performatives non verbales** qu'ils mettront à l'épreuve au cours de trois séances collectives. Il s'agit en fait d'ouvrir un espace/temps à la singularité artistique de chaque interprète/créateur. A l'issue de ce laboratoire ouvert, ils construiront, avec l'aide du pédagogue, une **partition collective** non verbale au sein de laquelle chaque performance déploiera ses exigences spatio-temporelles propres en interaction constante avec les autres et avec le public. C'est une **forme chorale** qui développe essentiellement les qualités d'engagement et d'écoute des étudiants et des étudiantes. Il s'agit davantage d'une expérience vécue dans l'ici et maintenant que d'un spectacle puisque la dimension performative rend une part importante du résultat imprévisible. Il s'agit de **saisir l'instant**. La performance collective se déroule en lumière naturelle. L'implication physique et personnelle est très importante dans ce travail. Il intègre la possibilité du **dépassement libre et joyeux de tabous liés au corps**, la notion de **transgression**, essentielle en art, et l'exploration des **limites** du travail de l'interprète. Le travail est présenté en public devant un jury extérieur.

Le programme pédagogique que nous proposons aux futurs et futures bacheliers et bachelières s'apparente à un long processus qui, au travers d'étapes/épreuves, doit mener les étudiants et étudiantes d'un accompagnement rapproché à une autonomie artistique d'acteur/créateur. Elle intègre l'acquisition d'une grille de lecture du phénomène du jeu, donnant ainsi des outils concrets à l'artisan/interprète. Au-delà de cette solide formation de base, ils et elles auront eu à s'engager dans la création. Au final, le programme pédagogique donne le dernier mot à l'acteur/créateur en lui permettant de découvrir et de développer ce

qui constitue la singularité de sa démarche artistique personnelle. La confrontation avec des représentants de la diversité de la création contemporaine et la découverte de démarches aussi différentes que radicales visent à permettre aux étudiants et étudiantes de se positionner peu à peu comme artistes.

Trois éléments sont pris en compte dans l'évaluation : la prise en charge des éléments de la grammaire technique proposée, la capacité d'improvisation, l'intégration de ces différentes données dans des projets artistiques, et le degré d'autonomie et d'investissement artistique, l'aptitude au travail collectif.

PRESENTATION DE L'EQUIPE PEDAGOGIQUE DE BASE

PEDAGOGUE COORDINATEUR :

Frédéric Dussenne (acteur, metteur en scène, directeur de compagnie)

EQUIPE PAR ORDRE ALPHABETIQUE :

Bernard Clair (marionnettiste)

Thomas Depryck (dramaturge, auteur, co-directeur de compagnie)

Antoine Laubin (metteur en scène, dramaturge, co-directeur de compagnie)

Thierry Lefèvre (acteur, auteur, metteur en scène, directeur de compagnie jeune public, Clown)

Dominique Rongvaux (acteur, auteur/adaptateur, directeur de compagnie)

Vincent Rouche (acteur, metteur en scène, directeur de compagnie, clown)

Christophe Sermet (acteur, metteur en scène, directeur de compagnie)

Delphine Veggiotti (actrice, clown)

II. MASTER

Nous faisons le pari que les étudiants et étudiantes ont acquis, au cours de leur trois années de Bachelier, une autonomie personnelle et collective suffisante pour que nous puissions les confier, en Master, à des artistes/pédagogues invités extérieurs à l'école. Nous les choisissons et composons les groupes mélangés en concertation avec l'autre équipe de base mais nous laissons aux intervenants et intervenantes une totale autonomie dans la conduite de leur projets respectifs.

UE4.1/ECRITURE DU GESTE ET DU MOUVEMENT

Nous travaillons en début de Master avec des artistes/chorégraphes invités extérieurs à l'école qui amènent les étudiants et étudiantes à écrire leur propre partition personnelle et collective de gestes et de mouvements. Ils réalisent ensemble un **projet chorégraphique préprofessionnel**. Il ne s'agit pas d'en faire des danseurs ou des danseuses, mais de leur donner l'occasion d'interroger leur pratique d'acteur au prisme de la danse en intégrant une part d'abstraction dans leur jeu. Le choix des intervenants se veut le reflet de l'actualité de la création

chorégraphique belge (francophone et néerlandophone) et internationale. Ce travail se fait en **groupes mélangés** réunissant des étudiants et étudiantes des deux programmes. Il fait l'objet d'une présentation publique.

UE4.4/TRAVAIL A LA TABLE

Après avoir consacré toute une unité d'enseignement au corps, un second module, resserré sur nonante heures, se concentre sur le texte. Un praticien ou une praticienne de la scène qui n'appartient pas à l'équipe de base vient travailler à la table avec les interprètes sur une écriture exigeante des points de vue stylistique et dramaturgique. Ce travail fait l'objet d'une classe ouverte.

UE4.7/PROJET PRE-PROFESSIONNEL

En fin de M1, les étudiant·e·s retrouvent leur classe de base pour un projet pré-professionnel de fin de cycle. Une occasion de **faire le bilan de leurs acquis**, de **retrouver des partenaires avec lesquels ils ont fait le début du parcours** et de déployer leur autonomie d'artiste/Interprète. Ce projet est toujours dirigé par un·e intervenant·e extérieur·e à l'équipe de base. Il aboutit à un spectacle qui bénéficie d'un encadrement technique pré-professionnel. Il fait l'objet d'une présentation publique. Il représente un terrain idéal pour une collaboration trans-domaines dont les modalités sont à établir en concertation avec l'intervenant·e responsable.

Pour l'équipe pédagogique,

FREDERIC DUSSENNE
COORDINATEUR

ARTISTES INVITE AU COURS DES DERNIERES ANNEES

François Abou Salem, Selma Alaoui, Koen Augustijnen, Françoise Berlangier, Claudio Bernardo, José Besprosvanny, Benoît Blampain, Carmen Blanco Principal, Maya Bösh, Julie Bougard, Salvatore Calcagno, Sybil Cornet, Serge-Aimé Coulibaly, Isabelle Dumont, Sabine Durand, Eric Durnez, Aurore Fattier, Laurent Flament, Héloïse Jadoul, Raquel Karro, Joachim Lafosse, Georges Lini, Christine Leboutte, Marc Liebens, Xavier Lukomski, Veronika Mabardi, Marco Martinelli, Alain Moreau, Nicole Mossoux, Dirk Opstaele, Christophe Piret, Inès Rabadan, Dominique Roodoof, Raven Ruell, Joanne Saunier, Claude Schmitz, Philippe Sireuil, Thierry Smits, Virginie Strub, Coline Struyf, Peggy Thomas, Anne Thuot, Thierry Trémouroux, Maria Clara Villalobos, Ingrid von Wantoch Rekowski, Lorent Wanson, Martine Wijckaert, ...