Agôn

Revue des arts de la scène

7 | 2015

La Distribution

Conditions d'entrée et critères de sélection des formations françaises d'acteur : quels élèves pour quelles conceptions théâtrales ?

Flore Augereau

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/3307>

DOI : 10.4000/agon.3307

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Flore Augereau, « Conditions d'entrée et critères de sélection des formations françaises d'acteur : quels élèves pour quelles conceptions théâtrales ? », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 12 octobre 2015, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3307> ; DOI : 10.4000/agon.3307

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Conditions d'entrée et critères de sélection des formations françaises d'acteur : quels élèves pour quelles conceptions théâtrales ?

Flore Augereau

- 1 À la fin du XVIII^e siècle, avec l'ouverture à Paris du Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation, aujourd'hui Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, les aspirants au métier de comédien peuvent pour la première fois bénéficier d'une formation officielle². Cependant, la création de cette institution a également pour but de contrôler l'accès à la profession : dès 1756³, les acteurs Lekain et Préville mentionnent dans les statuts et règlements de l'école future des conditions essentielles auxquelles doivent répondre les élèves, notamment au sujet de leur moralité : « [...] bien organisés, d'une figure honnête, de mœurs douces⁴ », ils sont sous l'autorité des Gentilshommes de la Chambre du Roi, lesquels veillent au maintien de l'ordre et de la décence au sein de l'école. Il est également précisé que toute assignation en justice aurait pour conséquence l'exclusion⁵. De même, on interdit aux jeunes acteurs de travailler dans les opéras-comiques, genre « le plus incompatible avec ce qu'on appelle la bonne comédie⁶ ». Par l'édition de ces règles, les comédiens du Théâtre Français souhaitent réhabiliter leur profession qui souffre encore à l'époque d'une exécration réputation. Dès lors, le profil recherché des candidats correspond à une certaine idéologie théâtrale, ancrée dans un contexte socio-historique déterminé. À cette prescription d'ordre moral, s'ajoute une ordonnance sur l'âge des candidats (14 ans minimum) et sur leur physique (on les souhaite d'une « taille avantageuse⁷ »). En revanche, aucune expérience théâtrale n'est *a priori* requise, bien qu'on auditionne les candidats, qui se comptent par dizaines.
- 2 Aujourd'hui, le recrutement au Conservatoire s'étale sur plusieurs mois, car des centaines de postulants se présentent chaque année. Après une première sélection sur dossier (exigeant des justificatifs d'âge, de niveau d'étude et d'expérience théâtrale) viennent trois tours d'auditions. Les prescriptions d'ordre moral et physique ont quant à elles

officiellement disparu. Comment s'est opéré ce déplacement des critères et des attentes au sein du Conservatoire, longtemps formation unique ? La création d'autres écoles d'art dramatique⁸ a-t-elle eu une influence ? Il s'agira dans cet article d'aborder la question de l'éligibilité, davantage à la profession de comédien qu'à un rôle en particulier, bien qu'initialement les deux notions soient intrinsèquement liées. En effet, le Conservatoire a longtemps recruté les élèves en fonction de leur potentiel à s'illustrer dans un emploi, notion qui détermine jusqu'au milieu du xx^e siècle le recrutement des acteurs et la distribution des rôles dans de nombreux théâtres, et notamment à la Comédie-Française. Cette dernière est étroitement liée au Conservatoire jusqu'au xx^e siècle : les professeurs en étant tous issus, et les meilleurs élèves y étant engagés⁹, les conceptions théâtrales des deux institutions sont en tout point similaires. Puis, avec les arrivées de Louis Jouvet (1934), et plus tard d'Antoine Vitez (1968) – tous deux recalés à l'examen étant jeunes – au sein du professorat, les contenus pédagogiques ainsi que les attentes du jury tendent à se déplacer. À partir de l'histoire de l'établissement, ainsi que de témoignages de professeurs et d'élèves du xviii^e siècle à nos jours, j'étudierai de façon non exhaustive quelques critères de sélection et leur évolution en fonction des conceptions éthiques et artistiques de ceux qui les imposent, critères apparaissant comme préliminaires à ceux qui seront adoptés lors de distributions professionnelles. Ces critères seront classés selon deux catégories : d'une part les conditions officielles d'admissibilité tels que l'âge, l'expérience ou le niveau d'étude des candidats, et d'autre part les critères officieux, qui se révèlent souvent à l'occasion de l'audition et peuvent être subjectifs, tels que le physique ou l'affinité du jury pour le candidat.

Critères officiels

- 3 Afin de s'inscrire comme candidat au concours d'une école d'art dramatique, il faut aujourd'hui pouvoir attester de son expérience théâtrale, de son niveau d'étude, ainsi que de son âge¹⁰. De quelle manière ces critères, quasiment inexistants au xviii^e siècle, sont-ils apparus au Conservatoire ?

Expérience et niveau d'études

- 4 Avant la Première Guerre Mondiale¹¹, le Conservatoire est l'unique école de comédiens en France. Bien que le règlement n'exige jusqu'au milieu du xx^e siècle¹² aucune attestation de formation initiale, rares étaient les candidats n'ayant reçu aucune leçon particulière. Progressivement, avec l'apparition de cours officiels privés (Dullin en 1921, Simon en 1925) et le développement du théâtre dans les conservatoires de région (principalement à partir des années 1950), la formation s'organise sur deux niveaux : le Conservatoire ainsi que d'autres écoles similaires comme l'ENSATT (1941) et le TNS (1954), aujourd'hui dites « supérieures », en constituent le second, officialisé en 2002 par la signature de la plateforme de l'enseignement supérieur pour la formation du comédien¹³, texte qui répond aux préconisations du processus de Bologne. L'accès à ces formations de second niveau ne se fait qu'en justifiant d'une formation de niveau initial, cours privés ou conservatoires, lesquels acquièrent ainsi implicitement une mission de présélection des candidats susceptibles d'intéresser les jurys des grandes écoles.
- 5 En ce qui concerne le niveau d'études des élèves, durant très longtemps il consiste en cette seule exigence : pas d'analphabètes au Conservatoire, car un comédien doit savoir

lire les textes dramatiques. Hormis cela, on ne se préoccupe guère du degré d'instruction du candidat (au moins jusqu'en 1985¹⁴), mais on propose aux élèves des cours d'histoire et de littérature dramatique, lesquels ne deviennent cependant obligatoires qu'au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Depuis le processus de Bologne et la signature en 2002 de la plate-forme de l'enseignement supérieur pour la formation du comédien, toutes les écoles supérieures¹⁵ demandent le baccalauréat ou un diplôme équivalent, ce qui n'est le cas ni des conservatoires de région, ni des cours privés¹⁶. Avec cette condition supplémentaire, il s'agit en partie de réduire le nombre de candidats, mais également d'affirmer qu'un comédien doit posséder une certaine culture. Dans cette optique, la plateforme de 2002 impose aux écoles supérieures d'intégrer à leur formation un parcours théorique, souvent dispensé par des enseignants-chercheurs, permettant ainsi aux jeunes acteurs d'acquérir une équivalence de diplôme universitaire.

Limites d'âge

- 6 Si dès le départ au Conservatoire, il existe une limitation minimum d'âge, n'est en revanche prescrite aucune restriction sur un âge maximum. Il est simplement précisé que les élèves sont de « jeunes personnes¹⁷ » de 14 ans minimum¹⁸ pour les femmes, et 16 pour les hommes¹⁹. Bien que cette différence d'âge entre les deux sexes ne trouve pas de justification dans le règlement de Lekain et Prévillo, on peut émettre l'hypothèse que les rôles requièrent des femmes plus jeunes que les hommes, en accord avec l'usage de l'époque de marier les filles plus tôt que les garçons²⁰. Ce n'est qu'un siècle plus tard, en 1894, qu'est établie une limite d'âge supérieure, à savoir 20 ans pour les femmes, et 24 pour les hommes²¹. Puis, petit à petit les règlements successifs tendent à harmoniser l'écart d'âge entre les sexes. L'âge minimum quant à lui recule – de 16 ans (1971), il passe à 18 ans (1982) – parallèlement à l'augmentation du nombre de jeunes gens poursuivant leurs études au-delà du certificat, puis du baccalauréat. Ainsi, seules des personnes majeures, libres de choisir la vocation théâtrale sans l'assentiment de leurs parents²², peuvent postuler. En 1935, Louis Jouvet estimait déjà qu'il était préférable que les élèves n'entrent pas trop prématurément dans l'école.

[...] un élève trop tôt engagé au Conservatoire – dix-huit ans – n'a pas assez de ces trois années d'études pour acquérir une formation technique. Et quand il en sort, il est livré à lui-même. Il est seul et perdu, il cherche du travail parce qu'il faut bien vivre : il joue n'importe quoi, sans se préoccuper de son emploi, de ses tendances. [...] aujourd'hui, le répertoire n'a pas de tendance : le même comédien joue successivement l'opérette, le drame classique, du Marivaux ou *Ces dames aux chapeaux verts*. Comment voulez-vous qu'il trouve sa voie ? C'est lorsque l'élève passe aux travaux pratiques qu'il aurait le plus besoin de notre surveillance et de nos conseils, c'est à ce moment-là que nous sommes forcés de l'abandonner. En somme, on lui apprend à nager sur une chaise et on l'envoie se mettre à l'eau tout seul...²³

- 7 Selon Jouvet, il faut éviter de recruter de très jeunes élèves, car ils manquent de maturité, d'expérience du plateau et n'ont « pas assez de trois ans d'études » pour être préparés au métier d'acteur. Avant 18 ans, l'expérience théâtrale se limite souvent à des représentations face à un public familial et amical. De plus, c'est un âge où, souvent, l'on se détache à peine de l'autorité parentale. À 20 ans, un jeune acteur a pu se constituer une plus solide expérience du plateau, se confronter à différents rôles, metteurs en scène et publics. Bien que, ainsi que nous l'aborderons plus loin, le risque d'être distribué « à contre-emploi » soit de nos jours un argument obsolète, Jouvet souligne que la maturité

peut aider à se connaître soi-même, à faire des choix personnels qui ne soient pas uniquement contraints par le besoin vital de travailler ; en d'autres termes à acquérir une réelle vocation guidée par une conception personnelle, éthique et artistique de la profession. Ainsi, lorsqu'il entre au Conservatoire (ou toute autre formation professionnalisante) l'enseignement de ses professeurs fait écho à cette expérience, et il peut réagir en conséquence. Dans la correspondance²⁴ entre Juvet et ses élèves, nombre de ces derniers admettent volontiers qu'ils ont parfois à l'égard de l'enseignement du maître une attitude passive. Les périodes de séparation (tournées, services militaires, début de l'occupation allemande) sont pour eux l'occasion de se recentrer sur leur désir théâtral et de livrer par écrit leur volonté de s'impliquer davantage dans leur formation. L'expérience vécue en dehors de la classe induit chez l'élève une prise de conscience qui lui permet de mieux y revenir. Préférer des élèves plus âgés est ainsi lié à la volonté de travailler avec des acteurs ayant non seulement un bagage théâtral, mais également personnel.

- 8 Par cette préconisation de recruter des élèves un peu aguerris, Juvet²⁵ rompt totalement avec ce qu'avait pratiqué son maître, Jacques Copeau, qui se méfiaient des acteurs trop expérimentés. Lorsqu'au début du XX^e siècle, il entreprend son vaste projet de « rénovation dramatique », il cherche à s'entourer essentiellement de jeunes gens, car il juge cabotins la plupart des comédiens chevronnés. Il lui faut des acteurs neufs, pour les former (à l'école du Vieux-Colombier puis au sein de la troupe des Copiaus) à l'image de sa conception théâtrale, là où Juvet adopte une posture de pédagogue dont la préoccupation première est le développement personnel de chaque élève. Aujourd'hui, bien qu'au Conservatoire l'âge maximum ait reculé²⁶, il est intéressant de se pencher sur ce qui se pratique à l'échelon inférieur, au sein des Conservatoires de région. Le *Schéma d'orientation pédagogique et d'organisation de l'enseignement initial du théâtre dans les établissements d'enseignement artistique*, s'il préconise un âge minimum, n'en mentionne pas précisément de supérieur.

[...] l'abord du jeu théâtral requiert un corps et un esprit déjà suffisamment formés. C'est pourquoi l'âge de 15 ans²⁷ semble un seuil souhaitable pour l'accès à un véritable apprentissage de l'art dramatique.

Une limite d'âge supérieure ne saurait être uniformément fixée d'autant que la vocation de l'enseignement initial est d'être ouvert à tous, dès lors que les exigences communes de travail et de discipline sont respectées. Néanmoins, dans le souci que la dynamique collective de travail ne soit pas freinée par une hétérogénéité des âges et des motivations, les candidatures d'adolescents et de jeunes adultes sont privilégiées et l'accueil d'élèves plus âgés examiné au cas par cas²⁸.

- 9 Malgré ce texte, de nombreux établissements concernés choisissent d'appliquer une limite supérieure entre 23 et 25 ans pour leurs cycles les plus avancés. De plus, des enseignants témoignent de ce qu'ils sont parfois tentés de privilégier l'admission des candidats les plus jeunes – le jeune âge devenant alors une condition officielle –, afin que ces derniers aient le temps de gravir tous les échelons (cycle 2, cycle 3, cycle d'orientation professionnel) menant à la « voie royale ». Toutefois, tous les élèves de conservatoires régionaux ne pourront statistiquement pas entrer dans ces écoles, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne feront pas une carrière théâtrale, ni même qu'ils n'en tireront pas une expérience personnelle enrichissante. En 2013, une polémique a éclaté à Strasbourg, à la suite d'une politique ministérielle de normalisation des conditions d'admission aux CRR (conservatoires à rayonnement régional), excluant les candidats de plus de 30 ans. Certains élèves renvoyés se sont insurgés contre cette mesure, estimant être victimes

d'une discrimination sur l'âge²⁹, les premiers cycles ayant normalement pour vocation la formation d'amateurs³⁰. Dans les faits, une majorité d'élèves y voit une première étape à la réalisation d'une vocation théâtrale. Un professeur de Rennes relativise cette « course au cycle d'orientation professionnel³¹ » : « J'ai pris [...] des très jeunes l'année dernière... Je me suis un peu ennuyé du coup³² ». Cette remarque infirme l'idée défendue par le *schéma d'orientation pédagogique* selon laquelle une « hétérogénéité des âges et des motivations » entraverait une « dynamique collective de travail ». Car en choisissant des élèves sortant à peine du lycée et du cadre familial, ne risque-t-on pas de constituer un groupe de personnes finalement peu autonomes ? Par ailleurs, dans le cas de cet enseignant évoquant son ennui, comme dans celui de Copeau, les préférences sur l'âge se justifient par les intérêts personnels des professeurs et non celui des élèves. Derrière les critères officiels se cachent parfois d'autres motivations.

- 10 Initialement assez ouverts, les critères officiels sont aujourd'hui, face au nombre très important de prétendants au métier d'acteur, de plus en plus sélectifs. De plus, les conservatoires de région tendent à établir leurs conditions d'admission en fonction de celles des écoles nationales. En somme, ces critères sont révélateurs d'un « profil-type » d'élève-comédien, excluant d'entrée de jeu un grand nombre de prétendants pour lesquels ne restent que les cours privés, onéreux. Cependant, la profession de comédien est à ce point convoitée qu'après cette pré-sélection déjà rigoureuse, les jurys des concours doivent encore sélectionner un petit nombre de candidats parmi des centaines, faisant appel pour cela à d'autres critères, cette fois officieux.

Critères officieux

- 11 Lors des examens d'entrée aux grandes écoles, aucune indication, aucune attente n'est exprimée de la part du jury (en dehors de répertoires souvent imposés³³). Les membres du jury s'accordent-ils au préalable sur un certain nombre de critères, restés confidentiels ? Au-delà de qualités scéniques évidemment attendues, mais souvent difficiles à déceler en un temps aussi limité que celui des auditions, ne sont-ils pas également sensibles au physique, au charisme, ou encore à l'origine socio-culturelle des candidats ?

Physique

- 12 Dans leur projet d'école de 1756, Lekain et Préville prévoient de choisir des élèves « d'une taille avantageuse³⁴ », mais ne donnent pas d'autre ordonnance sur le plan physique. À en croire les descriptions des acteurs de l'époque³⁵, on s'intéressait avant tout à leurs qualités scéniques. Lekain par exemple, décrit comme laid, de petite taille et ayant une voix désagréable, aurait été doté de telles qualités d'acteur que le public en oubliait tous ses défauts³⁶. Plus tard, la comédienne Rachel, qui n'était pas belle et trop maigre pour le goût de l'époque, se fait remarquer par sa démarche élégante et sa diction. Sarah Bernhardt raconte dans ses mémoires³⁷ qu'elle doit son entrée au Conservatoire à sa voix si particulière, qui aurait séduit le jury malgré un choix de texte peu conventionnel – une fable de La Fontaine. De surcroît, bien que loin d'être considérée comme laide, sa maigreur tranche considérablement avec les canons de l'époque. Ainsi, il n'est pas nécessaire d'avoir des traits physiques qui soient agréables au jury pour être reçu à l'audition, même si la stature et la corpulence peuvent être appréciées. Cela s'explique notamment par les conditions de représentation : le comédien doit avant toute chose

faire en sorte d'être vu et entendu malgré un éclairage limité, une mauvaise acoustique et un public bruyant.

- 13 Cependant, le ^{xx}e siècle semble marquer un tournant dans l'influence du physique sur la sélection des acteurs. On s'intéresse davantage à leur visage : pour jouer une jeune première, avoir une démarche élégante et une voix agréable ne suffit plus, il faut avoir des traits fins et harmonieux. Est-ce parce que les plateaux sont désormais bien éclairés, et que l'on peut scruter attentivement chaque détail de la représentation ? Ou bien doit-on voir dans cette focalisation sur le visage, l'un des effets de l'avènement du cinématographe qui propose des portraits resserrés des acteurs ? À moins que le nombre croissant de candidatures au concours du Conservatoire (plus de deux cent dans les années 1930) ne pousse les recruteurs à trouver de nouveaux critères pour départager tous les jeunes gens. Ainsi, en 1935, un journaliste des *Feuilles des spectacles* préconise deux tours d'audition, afin qu'on ne juge dans un premier temps « au seul point de vue physique. Les trop grands ou les trop petits, de même que les laids seraient éliminés³⁸ ». Louis Jouvet, qui par deux fois évoque et attribue ses propres échecs à sa maigreur et à ses vêtements, trop pauvres « pour des juges qui ne peuvent que juger³⁹ », écrit à son tour, en 1950, des notes particulièrement cruelles à l'égard de certains candidats : « un visage de 60 ans sur un corps de 15 », « des joues en fesse », « visage qui hésite entre le mouton et le chameau », « robe bleue trop longue », « physique pauvre, à cause d'une bouche en goujon », « grand pithécanthrope avec un lorgnon fumé⁴⁰ », etc. Jouvet explique que peu de candidats se démarquent réellement, et qu'après les auditions, il « ne les reconnaît plus, à part certains dont le physique ou la beauté sont assez marquants⁴¹ ». Le premier tour des auditions accueillant déjà à cette époque plusieurs centaines de candidats, durant plusieurs jours, le jury doit parfois tenir un rythme de 20 candidats par heure⁴² : son attention faillit inexorablement. D'autres professeurs relèvent également à leurs époques respectives cette tendance des examinateurs à commenter le physique des postulants au moins au même titre que leur jeu. Vitez évoque un « tribunal de tortionnaires » qui juge habillé des candidats nus : « Le Conseil de révision. Celui-ci a un gros ventre, celui-là une grosse bite⁴³ ». Plus récemment, Denis Podalydès mentionne un membre du jury qui « sabre les laides et les trop jolies⁴⁴ ».
- 14 Au-delà de ce type de jugement ne répondant qu'aux goûts personnels des examinateurs, le physique du candidat est durant longtemps évalué selon la traditionnelle nomenclature des emplois : le physique déterminera le registre (tragédie ou comédie) et le rôle (jeune premier, valet...) dans lesquels l'acteur va s'illustrer. Le jeune Samson, reçu au Conservatoire en 1809, est découragé par son professeur Lafon de jouer des rôles tragiques : « Ta voix est trop faible, ton corps trop grêle. Avec ton nez retroussé, tu ne peux pas représenter des héros⁴⁵ ». Ainsi règne la dictature de l'emploi : une fois attribué, il peut déterminer toute une carrière. Béatrix Dussane, qui, de son propre aveu, était de « belle taille » mais « pas jolie⁴⁶ », a toujours été distribuée dans des rôles de soubrette. Elle entre au Conservatoire en 1902 avec le rôle de Dorine (*Tartuffe*), y remporte un premier prix de comédie en 1903 avec le rôle de Toinette (*Le Malade Imaginaire*), et est aussitôt engagée dans ce même rôle à la Comédie Française. Une fois professeur, elle conseille des rôles à ses élèves en fonction de leur physique. À Sophie Desmarets, scolarisée au Conservatoire au début des années 1940, elle déclare : « Tu as le nez beaucoup trop spirituel pour t'embêter dans des rôles de tragédie ! Avec un physique aussi gai que le tien, on joue les soubrettes de Molière, les jeunes premières de Marivaux et de Musset !⁴⁷ ». Si au départ la jeune fille est « complètement d'accord⁴⁸ », elle prend

conscience des décennies plus tard que son physique a déterminé la manière dont elle était perçue, ainsi que les rôles de Boulevard dans lesquels elle a été distribuée toute sa vie. Or, à la fin de celle-ci, elle considère qu'ils sont finalement à l'opposé de son caractère. L'usage de l'emploi est révélateur de deux attitudes : d'une part, celle de considérer que physionomie et caractère, mais aussi condition sociale, sont étroitement liés, et d'autre part que le caractère, la physionomie et la condition ainsi supposés de l'acteur doivent être semblables à ceux du personnage qu'il incarne. En choisissant les acteurs selon ce système, il s'agit d'orienter le spectateur dans sa lecture des personnages, quitte à l'enfermer dans des préjugés.

- 15 La notion d'emploi perdure notamment au sein de la Comédie-Française où elle reste « formellement en usage jusque dans les années cinquante⁴⁹ ». Or, cette institution est étroitement liée au Conservatoire qui tout au long du XIX^e siècle, a pour vocation de former les futurs acteurs du Théâtre Français⁵⁰. Bien qu'officiellement, les deux institutions se soient distinguées l'une de l'autre au début du XX^e siècle, durant longtemps nombre de professeurs étaient sociétaires au Français. En 1974, Antoine Vitez s'insurge contre l'idée tenace selon laquelle « la Comédie-Française est tenue pour l'issue naturelle et unique du Conservatoire, et que lui [...] n'est rien d'autre que sa pépinière, ou son vivier⁵¹ ». Dès son arrivée dans l'école (qui comme celle de Juvet, fit grand bruit), il remarque que lors de l'examen d'entrée, le recrutement selon l'emploi est encore d'actualité.

[...] comme l'enfer, le Conservatoire a sa logique. Je me range à l'avis des autres, irrésistiblement les critères du Conservatoire deviennent les miens ; je joue le jeu, je tiens compte de l'âge, et je suppute les difficultés que le candidat rencontrera dans le métier, auparavant dans la maison – autrement dit je range le candidat dans son emploi (qu'est-ce qu'il pourra faire avec ce physique-là ? etc.). [...] Ni Josée, ni Jean-Baptiste, ni Jean-Bernard, ni Brigitte, peut-être aucun des élèves de chez Debauche ne pourrait jamais être élu.⁵²

- 16 Bien plus récemment, Denis Podalydès fait un constat similaire :

Aux jeunes femmes sans beauté, les professeurs peu imaginatifs suggèrent toujours de concourir dans le rôle de Sonia d'*Oncle Vania*, parce qu'on y dit qu'elle est laide. La malheureuse candidate se voit dans son emploi comme en une cage, et joue en cage. Je la trouve néanmoins remarquable, et lui accorde la note la plus élevée de la matinée. Fouquet, Verron, Gerbaud sont à peu près de mon avis. Moulin et la déléguée du ministère protestent : ce n'est pas lui faire un cadeau que de la lancer dans ce métier qui ne vaudra pas d'elle, tant elle est vilaine. Le débat tourne à la dispute. Quelles sont les chances d'une laide ? Faire la soubrette ? Ne lui faut-il pas du génie pour surmonter l'obstacle de son ingratitude ?⁵³

- 17 Ces deux témoignages révèlent que, malgré une prétendue révocation du système d'emploi à la Comédie-Française et ailleurs, il subsiste sur le plan physique de réelles inégalités entre candidats. L'enjeu du recrutement n'est pas de choisir des acteurs ayant de la personnalité (comme le souhaite Vitez) ni même les plus doués (qui intéressent Podalydès), mais ceux qui ont pré-supposément le plus de chances d'éveiller l'intérêt du public et des metteurs en scène. Ainsi que le dit Sophie Proust, « la problématique du corps devrait être celle de son propriétaire, du comédien en l'occurrence⁵⁴ », mais « à partir du moment où il est exposé à un public, l'acteur, objet textuel et sexuel, devient un corps-public, soumis aux fantasmes des spectateurs⁵⁵ ». En somme, le physique d'un acteur (qu'il soit laid ou beau) fait indéniablement partie de ses qualités. Mais, là où on devrait le considérer comme un attribut parmi d'autres, il a tendance à prendre l'ascendant car c'est ce que l'on voit en premier. De plus, les témoignages de Vitez et

Podalydès montrent que les recruteurs ont trop naturellement tendance à supposer les goûts des spectateurs en adéquation avec les canons imposés par les industries de loisir et de consommation, appliquant somme toute à la profession théâtrale les mêmes logiques marchandes que ces industries.

Affinité et origine socio-culturelle

- 18 Au sein du jeu de séduction que représente l'audition, au-delà de l'attrance physique, se pose la question plus large de l'affinité. Au début du xx^e siècle, les candidats sont autorisés à demander au professeur de leur choix un entretien préalable à l'audition afin d'être « présenté » à au moins un des membres du jury. Cette pratique constitue presque une étape du concours : tous les ans, Juvet (comme probablement ces collègues) reçoit de nombreuses demandes d'aspirants comédiens et de parents qui souhaitent une entrevue, voire une première audition privée. Sans celle-ci, certains s'inquiètent de leurs chances de réussite. S'y ajoutent des lettres de recommandation de professeurs de cours privés, en vue d'encourager la sympathie du destinataire à l'égard de leurs jeunes protégés. Il s'agit de tenter de prédisposer le jury, qu'on suppose donc influençable, en faveur d'un candidat en particulier. Entre deux postulants aux qualités scéniques égales, la différence pourrait se jouer sur des questions d'affinité : bonne impression lors du rendez-vous préliminaire, recommandation voire connaissance de la famille⁵⁶ sont autant d'atouts pour obtenir l'avantage.
- 19 Aujourd'hui, de nombreux professeurs reconnaissent que l'exercice de la scène, bien qu'incontournable pour une pré-sélection obligatoirement rapide face à des centaines de candidats, n'est que rarement probant. D'une part l'audition est une épreuve souvent angoissante pour les postulants qui peuvent perdre leurs moyens, et d'autre part certaines scènes préparées avec l'aide d'un professionnel peuvent faire illusion, mais ne pas être révélatrices de la personnalité du jeune acteur. Afin de déceler chez ce dernier des qualités telles que la passion, la curiosité, la sensibilité ou la culture, réaliser un entretien serait plus pertinent. Antoine Vitez, après avoir enseigné une dizaine d'années au Conservatoire, le quittera pour la direction du Théâtre de Chaillot (1983), où il ouvrira une école. Lors du concours, un soin particulier est apporté à l'entretien qui suit l'audition des candidats. Au Conservatoire, il avait déjà tenté, soutenu par Pierre Debauche et Marcel Bluwal –respectivement nommés professeurs en 1973 et 1974 –, de recruter des élèves selon de nouveaux critères de sélection. Ariane Ascaride a, dit-elle, bénéficié de cela.
- Je n'y suis entrée [au Conservatoire] que parce que je savais qu'il y avait des gens comme Antoine Vitez et Marcel Bluwal. Sinon, je ne serais jamais allée dans cette école qui était une représentation de l'art théâtral bourgeois français dans laquelle je ne serais certainement jamais entrée s'ils n'avaient pas été là, parce que je ne correspondais en rien aux stéréotypes demandés. Il fallait des jeunes premiers, des soubrettes, etc. Ce que je proposais, ce que j'étais, ne convenait pas. C'est une période très particulière, car toute une partie des élèves du Conservatoire n'y seraient jamais entrés s'il n'y avait pas eu ces professeurs-là.⁵⁷
- 20 Selon la comédienne, cette nouvelle orientation de sélection a eu pour conséquence de pousser de nombreux jeunes gens à présenter leur candidature⁵⁸, alors même qu'ils ne se seraient jamais projetés dans cette école réputée élitiste. Cependant, cette nouvelle ouverture reste relative, tous les professeurs n'y adhérant pas. À Chaillot, Vitez a en revanche tout loisir de donner des orientations de sélection. Dans ses « Douze

propositions pour une école », il précise que « l'école n'est réservée ni aux professionnels ni aux débutants ; [...] on n'y préjuge pas du destin des gens ; ils se seront au moins rencontrés là⁵⁹ ». Cette dernière phrase a particulièrement marqué Yann-Joël Collin, ancien élève, qui retient une volonté de former un groupe composé de « personnalités différentes », « décalées⁶⁰ » qui comme lui, n'avaient jamais passé le premier tour d'écoles supérieures⁶¹. Cette prise de position quant à ce qu'il faut bien nommer le monopole d'une classe sociale, résonne encore aujourd'hui. En mars 2015, s'est tenue au Théâtre de la Colline une journée de débat faisant état de « l'absence criante de diversité d'origines dans le théâtre français⁶² ». Si Vitez avait tenté de répondre à cette absence par la mise en place de temps d'échange au sein même du concours (mesure qui a par ailleurs porté ses fruits puisque toutes les écoles supérieures excepté le Conservatoire finalisent leur sélection par un temps de stage sur plusieurs jours, permettant au jury de mieux connaître les candidats), cette mesure n'apparaît pas suffisante. En effet, ce manque de diversité viendrait aujourd'hui moins d'un manque de volonté des jurys d'écoles supérieures, que d'un sentiment d'illégitimité de la part des jeunes qui souvent s'estiment « "empêchés" voire discriminés, du fait de leur culture et de leur couleur de peau⁶³ », au niveau premier de la formation (conservatoires et cours privés). Afin de faciliter l'accès de ces jeunes aux grandes écoles, deux entreprises ont récemment été mises en place. La première, mise en place par Stanislas Nordey et baptisée « Premier acte », permet à une vingtaine de jeunes (choisis sur audition) de bénéficier d'un espace de travail particulier, avec des professionnels. La seconde, portée par l'École de la Comédie de Saint Etienne, est une classe préparatoire à destination de jeunes gens « issus de la diversité culturelle, sociale et géographique en Rhône-Alpes Auvergne⁶⁴ », à laquelle s'ajoute un « stage égalité théâtre » destiné à proposer à ce même public une première incursion dans l'École.

- 21 Depuis la fin du XVIII^e siècle, la profession de comédien a, en France, profondément évolué en termes de reconnaissance sociale : elle suscite au cours du XX^e siècle de plus en plus de vocations, ce qui induit un déséquilibre entre une demande toujours plus forte et une offre de formation limitée. Face à cette réalité, la sélection s'est faite plus exigeante. Les critères officiels (âge, niveau d'étude et expérience) se sont précisés, mais ne peuvent aujourd'hui plus beaucoup évoluer, sous peine de mettre à mal l'égalité des chances. De nombreux candidats correspondent encore à ce profil, ce qui laisse la décision finale du jury à une grande part d'appréciation subjective⁶⁵. Cette situation est similaire dans d'autres pays⁶⁶, ainsi que le constatent les participants au colloque « Former ou transmettre ? Le jeu s'enseigne-t-il ? » organisé par l'UQAM en 2001. Margarete Schuler admet qu'à l'Académie Ernst Busch, « les décisions se prennent rarement à l'unanimité. Évidemment, on fait des erreurs. La première impression ne se confirme pas toujours⁶⁷ ». Malgré de nombreux critères, subsiste une part d'inconnu.

Aujourd'hui, les écoles voudraient recruter les vedettes de demain [...] alors qu'on n'a aucun critère qui nous permette de savoir qui sera cette vedette de demain. À travers les enseignements que j'ai menés un peu partout [...] je me suis rendu compte que nous n'avons aucune certitude et que nous ne pourrions jamais en avoir. Nous pouvons avoir des intuitions, nous pouvons découvrir des gens qui sauront quelque part utiliser ce qu'on leur donne, ce qu'on essaie de leur communiquer, mais nous n'avons pas plus de pouvoir que cela⁶⁸.

- 22 Bien que les écoles supérieures comme le Conservatoire aient formé de nombreux grands acteurs et metteurs en scène, d'autres ayant eu un parcours théâtral éminent n'y sont jamais entrés, car, ainsi que le dit Louis Jouvet, la carrière d'un acteur dépend avant

tout de son tempérament, « et ce concours-là à la même valeur que tous les autres⁶⁹ ». En somme, les sélections d'entrée aux écoles, où le jury ne peut qu'évaluer des potentiels, ne peuvent garantir le futur professionnel des candidats reçus. Elles sont en revanche le reflet de tendances, de préférences quant au choix des acteurs, et réinterrogent sans cesse la capacité des recruteurs à concilier préoccupations éthiques (égalité des chances) et ambitions artistiques.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ARNAULT, Vincent, *Les Souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique*, Paris, C. Froment, 1829.

BERNHARDT, Sarah, *Ma double vie* [1907], Paris, Phébus, 2002.

BOURDIEU, Pierre, et PASSERON, Jean-Claude, *Les Héritiers, Les étudiants et la culture*, Editions de Minuit, 1964.

CLAIRON, Hyppolite, *Mémoires et réflexions sur l'art dramatique*, Ponthieu, 1822.

DESMARETS, Sophie, *Les Mémoires de Sophie*, Editions de Fallois, 2002.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Armand Colin, 1992.

DUMESNIL, *Mémoires de Mlle Dumesnil* [L. Tenré, 1823], Genève, Slatkine reprints, 1968.

DUSSANE, Béatrix, *Premiers pas dans le temple*, Calmann-Lévy, 1955.

FERAL, Josette (dir.), *L'école du jeu, Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, L'Entretemps éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2003.

JOUVET, Louis, *Cours au Conservatoire National d'Art Dramatique 1949-1951*, Revue d'Histoire du Théâtre, 1987.

JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné* [1954], Flammarion, 2009.

MARTIN-FUGIER, Anne, *Comédienne, de Melle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001.

PODALYDES, Denis, *Scènes de la vie d'acteur*, Seuil/Archimbaud, col. Points, 2006.

PROUST, Sophie, *La direction d'acteurs*, L'entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2006.

SAMSON, *Mémoires*, Paris, Paul Ollendorff, 1882.

SUEUR, Monique, *Deux siècles au Conservatoire National d'Art Dramatique*, CNSAD, 1986.

VITEZ, Antoine, *Ecrits sur le théâtre, I, L'Ecole*, P.O.L., 1994.

Autres

« Le Conservatoire est une école », in RAPHANEL, Jean (dir.) *Les feuilles des spectacles*, 5 juillet 1935.

GOUBERT, Georges, « Emploi », in CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas, 1998.

Archives Juvet, BNF, LJ MN.

ASCARIDE, Ariane, AUGEREAU, Flore, entretien, Paris, le 31 janvier 2011 (source personnelle).

COLLIN, Yann-Joël, AUGEREAU, Flore, entretien, Paris, le 31 janvier 2011 (source personnelle).

OTTAVY, Sylvain, AUGEREAU, Flore, entretien, Rennes, le 10 octobre 2014 (source personnelle).

BOUCHEZ, Emmanuelle, « A la Colline, la diversité entre en scène et fait débat », <http://www.telerama.fr/scenes/a-la-colline-la-diversite-entre-en-scene-et-fait-debat,124930.php>, (consulté le 30/06/2015).

BOUCHEZ, Emmanuelle, Entretien avec Stanislas Nordey, <http://www.telerama.fr/scenes/le-theatre-est-encore-dans-un-relatif-ghetto-il-est-temps-d-en-sortir-stanislas-nordey,124681.php>, (consulté le 30/06/2015).

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Schema-d-orientation-pedagogique-et-d-organisation-de-l-enseignement-initial-du-theatre-dans-les-etablissements-d-enseignement-artistique> (consultation le 28/10/2014)

<http://www.rue89strasbourg.com/index.php/2013/10/24/societe/theatre-conservatoire-fin-trentenaires/> (consultation le 03/11/2014).

http://www.jeune-theatre-national.com/pdf/plate_forme.pdf, (consultation le 29/06/2015)

<http://www.lacomédie.fr/index.php/fr/l-ecole-de-la-comedie/egalite-des-chances/cpi>, (consulté le 30/06/2015).

NOTES

2. Auparavant, les jeunes acteurs faisaient appel à leurs aînés pour recevoir des leçons privées.
3. Le Conservatoire ne vit réellement le jour qu'en 1784. Le règlement en question est rédigé afin de soumettre le projet de l'école à la Chambre du Roi.
4. SUEUR, Monique, *Deux siècles au Conservatoire National d'Art Dramatique*, CNSAD, 1986, p. 14.
5. Cette idée que les acteurs doivent être de bons citoyens n'a, semble-t-il, pas totalement disparu. Régulièrement, l'école du TNS demande, parmi les différents documents à joindre au dossier d'inscription, un extrait de casier judiciaire (élément que demandait le Conservatoire dans les années 1930).
6. SUEUR, Monique, *Deux siècles...*, op. cit., p. 15.
7. *Idem*.
8. Il existe en France neuf écoles supérieures : le CNSAD (Paris), l'École du TNS (Strasbourg), l'ENSATT (Lyon), l'École du TNB (Rennes), L'École du CDN de Saint-Etienne, L'ERAC (Cannes), L'EPSAD (Lille) et les Conservatoires Nationaux de Bordeaux et Montpellier. S'ajoutent 42 Conservatoires à Rayonnement Régional (CRR) et environ 400 à Rayonnement Départemental (CRD) et Communal (CRC).
9. Plus exactement, ils devaient se tenir à disposition du Théâtre Français pendant deux à cinq ans selon les époques.

10. On pourrait également évoquer le sexe du candidat, qui devient indirectement un critère à partir du moment où il existe un déséquilibre entre les candidatures féminines et masculines : la parité étant généralement appliquée dans les écoles supérieures, le fait que plus de femmes se présentent au concours avantage indéniablement les hommes.
11. En 1917, Copeau ouvre l'École du Vieux-Colombier, et en 1920, Gémier tente de créer un « Conservatoire Syndical ».
12. Vraisemblablement après la Seconde Guerre Mondiale.
13. http://www.jeune-theatre-national.com/pdf/plate_forme.pdf, (consultation le 29/06/2015)
14. Cf. règlement intérieur de l'époque, qui demande « s'il y a lieu », un certificat de scolarité, in SUEUR, Monique, *Deux siècles...*, op. cit., p. 229.
15. Cependant, certaines écoles telles que la Comédie de Saint-Etienne et le TNS acceptent parfois sur dérogation des candidats non détenteurs de ce diplôme, tandis que d'autres comme l'ENSATT ne font aucune exception.
16. Dans les faits, une large majorité des élèves en sont détenteurs, proportionnellement aux chiffres nationaux.
17. SUEUR, Monique, *Deux siècles...*, op. cit., p. 14
18. Cependant, il semble qu'il y ait eu des exceptions, en témoigne le journal du comédien Samson (élève puis professeur au Conservatoire) qui mentionne l'arrivée d'une fillette de 9 ans dans les murs de l'école. SUEUR, Monique, *Deux siècles...*, op. cit., p. 42.
19. *Idem*, p. 15.
20. Cependant, on ne peut faire le lien avec la notion de majorité sexuelle, celle-ci n'étant introduite dans le droit français qu'en 1832 (*Loi du 28 avril 1832 relative aux modifications apportées au Code pénal et au Code d'instruction criminelle*).
21. Ici, cette différence s'explique par la prise en compte du temps de service militaire chez les hommes.
22. Les parents des jeunes acteurs pouvaient parfois représenter un frein dans l'enseignement des maîtres. Jusqu'au début du XX^e siècle, les mères des jeunes filles étaient autorisées à assister à la classe et ne pouvaient parfois se retenir de réagir aux remarques adressées à leur progéniture. De plus, le choix de carrière de leurs enfants inquiète –encore aujourd'hui– de nombreux parents. Il arrivait parfois que ces derniers déscolarisent leur fils ou leur fille en cours d'année, souvent pour des raisons financières (c'est ce que montre une célèbre scène du film *Entrée des artistes*, avec Louis Jovet jouant son propre rôle de professeur tançant vertement les parents d'une élève retournée travailler dans la blanchisserie familiale).
23. JOUVET, Louis, in « L'enseignement supérieur est-il pratique ? Le Conservatoire », entretien avec Jean-Jacques Gautier, coupure de presse datée de 1935, archives Jovet, BNF, LJ MN-15. Louis Jovet a vraisemblablement appliqué cette mesure : parmi ses –rares– annotations sur les documents de concours, on déchiffre parfois la mention « too young ».
24. Archives Jovet, BNF, LJ MN.
25. On peut également citer comme exemple Jacques Lecoq, qui avait établi un âge minimum de 21 ans, encore d'actualité dans le célèbre cours à son nom. La moyenne d'âge y est de 25 ans, car l'objectif est le perfectionnement de comédiens déjà un peu expérimentés.
26. À la fin du XX^e siècle, il a peu à peu été repoussé jusqu'à 26 ans, et l'ensemble des écoles supérieures se sont alignées (25 ou 26 ans selon les établissements).
27. Cet âge correspond à l'âge minimum pour les cycles 1, à destination de lycéens.
28. Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, *Schéma d'orientation pédagogique et d'organisation de l'enseignement initial du théâtre dans les établissements d'enseignement artistique*, page 3, sur <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ressources/Documentation-scientifique-et-technique/Schema-d-orientation-pedagogique-et-d-organisation-de-l-enseignement-initial-du-theatre-dans-les-etablissements-d-enseignement-artistique> (consultation le 28/10/2014)

29. <http://www.rue89strasbourg.com/index.php/2013/10/24/societe/theatre-conservatoire-fin-trentenaires/> (consultation le 03/11/2014).
30. Le volume horaire étant en moyenne d'une dizaine d'heures pour les cycles 2 et 3, il est censé être compatible avec une autre activité (de formation ou professionnelle).
31. OTTAVY, Sylvain, AUGEREAU, Flore, entretien, Rennes, le 10 octobre 2014 (source personnelle).
32. *Idem*.
33. Traditionnellement, on demande aux candidats de préparer deux scènes de répertoire, l'une plus « classique » et l'autre plus « contemporaine » (la frontière entre les deux variant entre 1945 et 1980), ainsi qu'un parcours libre, mais les écoles ne sont pas tenues d'harmoniser ces conditions. Le TNB par exemple, choisit d'imposer un parcours, tandis que l'ENSATT accepte toutes les scènes du répertoire à condition qu'elle soient dialoguées. En revanche, la durée des scènes est uniforme : elles ne doivent pas excéder trois minutes.
34. SUEUR, Monique, *Deux siècles...*, *op. cit.*, p. 14.
35. Descriptions par leurs pairs, la plupart du temps. Aussi sont-elles à exploiter avec précaution, puisque certains acteurs, faisant la description de leurs ennemis, ne se privaient pas d'en ternir le portrait (notamment entre Mlle Clairon et Mlle Dumesnil, chacune décrite par sa rivale comme n'ayant aucune beauté particulière). CLAIRON, Hyppolite, *Mémoires et réflexions sur l'art dramatique*, Ponthieu, 1822 et *Mémoires de Mlle Dumesnil* [L. Tenré, 1823], Genève, Slatkine reprints, 1968.
36. ARNAULT, Vincent, *Les Souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique*, Paris, C. Froment, 1829, p. 19-22.
37. BERNHARDT, Sarah, *Ma double vie* [1907], Paris, Phébus, 2002.
38. « Le Conservatoire est une école », in RAPHANEL, Jean (dir.) *Les feuilles des spectacles*, 5 juillet 1935.
39. JOUVET, Louis, *Cours au Conservatoire National d'Art Dramatique 1949-1951*, Revue d'Histoire du Théâtre, 1987, p. 154.
40. *Idem*, pp. 155-156.
41. *Idem*, p. 155.
42. SUEUR, Monique, *Deux siècles...*, *op. cit.*, p. 111.
43. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre I, L'Ecole*, P.O.L, 1994, p. 84.
44. PODALYDES, Denis, *Scènes de la vie d'acteur*, Seuil/Archimbaud, col. Points, 2006, p. 98.
45. SAMSON, *Mémoires*, Paris, Paul Ollendorff, 1882, p. 86.
46. DUSSANE, Béatrix, *Premiers pas dans le temple*, Calmann-Lévy, 1955, p. 51.
47. DESMARETS, Sophie, *Les Mémoires de Sophie*, Editions de Fallois, 2002, pp. 73-74.
48. *Idem*, p. 74.
49. GOUBERT, Georges, « Emploi », in CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse-Bordas, 1998, p. 572.
50. Les élèves contractaient à leur arrivée un engagement à y jouer si on leur en intimait l'ordre au terme de leurs études. Ceux qui ne respectaient pas ce serment devaient payer un dédit pouvant s'élever à 10 000 francs.
51. VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre...*, *op. cit.*, p. 148.
52. *Idem*, p. 84.
53. PODALYDES, Denis, *Scènes de la vie d'acteur*, *op. cit.*, p. 105.
54. PROUST, Sophie, *La Direction d'acteurs*, L'entretemps éditions, Vic la Gardiole, 2006, p. 117.
55. *Idem*.
56. Au début du XX^e siècle, le nombre d'élèves ayant eu un parent scolarisé au Conservatoire est particulièrement notable, ce qui signifie que les recruteurs présupposent à ces « héritiers » des aptitudes pour le jeu théâtral, soit acquises par transmission volontaire ou involontaire (sur le modèle des « enfants de la balle »), soit héritées génétiquement. Se pose ici la question de la vocation théâtrale comme héritage, semblablement au patrimoine culturel tel que le théorisent

BOURDIEU, Pierre, et PASSERON, Jean-Claude in *Les Héritiers, Les étudiants et la culture*, Editions de Minuit, 1964.

57. ASCARIDE, Ariane, AUGEREAU, Flore, entretien, Paris, le 31 janvier 2011 (source personnelle).

58. Effectivement, au cours des treize années d'enseignement de Vitez au Conservatoire, le nombre de postulants a considérablement augmenté : ils sont 284 en 1968, 818 en 1980.

59. VITEZ, Antoine, « Douze propositions pour une École », in *Écrits sur le théâtre...*, op. cit., p. 217.

60. COLLIN, Yann-Joël, AUGEREAU, Flore, entretien, Paris, le 31 janvier 2011 (source personnelle).

61. L'école de Chaillot faisait figure d'OVNI dans le paysage des grandes écoles, car elle était d'après Vitez, destinée à la fois à des amateurs et à des professionnels. Cependant, son existence fut de courte durée, s'achevant après le départ de son créateur pour la Comédie-Française.

62. BOUCHEZ, Emmanuelle, « À la Colline, la diversité entre en scène et fait débat », <http://www.telerama.fr/scenes/a-la-colline-la-diversite-entre-en-scene-et-fait-debat,124930.php>, (consulté le 30/06/2015).

63. BOUCHEZ, Emmanuelle, Entretien avec Stanislas Nordey, <http://www.telerama.fr/scenes/le-theatre-est-encore-dans-un-relatif-ghetto-il-est-temps-d-en-sortir-stanislas-nordey,124681.php>, (consulté le 30/06/2015).

64. <http://www.lacomédie.fr/index.php/fr/l-ecole-de-la-comedie/egalite-des-chances/cpi>

65. Afin d'éviter une systématisation de ces critères subjectifs, chaque école renouvelle à chaque recrutement ses jurys, et pour les plus importantes (Conservatoire, TNS), plusieurs jurys se relaient au long des différents tours de concours.

66. Cependant, les participants de ce colloque n'étaient originaires que de pays dits « occidentaux ». Les problématiques seraient probablement sensiblement différentes, en Asie notamment.

67. SCHULER, Margarete, « Éduquer un acteur actif », in FÉRAL, Josette (dir.), *L'école du jeu, Former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, L'Entretemps éditions, Saint-Jean-de-Védas, 2003, p. 104.

68. STEIGER, André, « Un métier de pro-vocateur », in FÉRAL, Josette (dir.), *L'école du jeu...*, op. cit., p. 95.

69. JOUVET, Louis, in « L'enseignement supérieur... », op. cit.

RÉSUMÉS

Depuis 1784, avec l'ouverture à Paris du Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation, les aspirants au métier de comédien peuvent, après avoir passé les sélections, bénéficier d'une formation officielle. Le recrutement se fait d'une part sur la base de critères officiels d'admissibilité tels que l'âge ou le niveau d'études des candidats, et d'autre part sur audition, où le jury évalue leur potentiel, selon des critères officieux. Aux XVIII^e et XIX^e siècles, on s'intéresse davantage au physique (en fonction notamment des règles de distribution selon le principe de l'emploi) et à la moralité des candidats qu'à leur expérience théâtrale et à leur niveau d'études. Puis, au cours du XX^e siècle les critères évoluent peu à peu, grâce à l'influence d'hommes tels que Louis Juvet ou Antoine Vitez, mais aussi parce que l'offre de formation théâtrale se diversifie (cours privés, conservatoires régionaux et écoles supérieures) afin de répondre à l'augmentation du nombre des vocations théâtrales.

Since 1784, with the opening of the Conservatoire Royal de Musique et de Déclamation (Royal Conservatory of Music and Declamation) in Paris, people who wish to become actors can benefit from an official course, once they have passed the selection exam. Candidates are accepted according to official eligibility criteria, such as their age and level of studies, and according to an audition during which the jury assesses their potential, based on unofficial criteria. In the 18th and 19th centuries, physical appearance was more important (especially because of the distribution of roles, which depended on the *emploi*^[1]), as was the morality of the candidates, rather than their acting experience or their level of studies. Then, during the 20th century, the criteria evolved progressively, thanks to men like Louis Jouvet and Antoine Vitez, but also because the range of acting courses became more varied (private courses, regional conservatories and higher schools), as more and more people wished to become actors.

^[1] In the field of theater, the *emploi* is the category of roles for which an actor is “employed”. E.g. *tenir l'emploi des valets; avoir le physique de l'emploi*.

INDEX

Mots-clés : sélection, enseignement, acteurs, distribution, critères

Keywords : selection, teaching, actors, cast, criteria