

Dix ans d'action de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle

Roland DE BODT ³⁰

I. QUELQUES CONSIDÉRATIONS PRÉALABLES

1. L'action de formation continuée et d'insertion professionnelle de *Théâtre & Publics* repose sur un nombre limité de conceptions fondatrices. Elles sont des représentations originales à propos du métier d'acteur, des nécessités de sa formation, de son rôle dans les pratiques de création, dans les relations aux publics, dans la société. Elles fondent notamment une représentation large de ce qu'est l'école, des relations entre cette école et la profession, entre cette profession et la société. Ces conceptions fondatrices et singulières sont des constructions culturelles, artistiques, pédagogiques et politiques. Elles s'élaborent au départ de propositions héritées des générations précédentes. Je pense plus particulièrement aux analyses et aux préoccupations que font émerger, aux cours des années dix-neuf cent septante et quatre-vingt, René HAINAUX ³¹, Arlette DUPONT ³², Jean-Henri DRÈZE ³³, Marie-Paule GODENNE ³⁴, Pierre LAROCHE ³⁵ ou à un autre niveau Raymond RAVAR ³⁶. Elles empruntent à des pratiques majeures pour l'art du théâtre dans le monde, au départ des choix et des engagements individuels ou collectifs de ceux qui s'y impliquent. Elles évoluent, encore, en vertu des résultats des expériences qui sont réalisées et, au fur et à mesure, d'inventions permanentes de solutions *ad hoc*.

2. Ainsi, cette action de formation continuée de *Théâtre & Publics* est double ; d'une part l'association puise dans un patrimoine mondial de traditions de l'art et de la formation théâtrale – elle s'intéresse à connaître ³⁷, à expérimenter, à évaluer et à s'approprier ce patrimoine – et d'autre part

elle recherche des solutions aux questions d'aujourd'hui et ce faisant, elle enrichit ce patrimoine ³⁸.

3. On l'aura compris : il ne s'agit pas que de formation, mais de formation intégrée à la vie professionnelle, il ne s'agit pas que de la Communauté française Wallonie/Bruxelles mais de cette Communauté reliée à l'Europe (Evora, Leipzig, Valenciennes, Pontedera, San Marino, Bratislava, ...) et au monde (Sénégal, Chili, Russie, Burkina Faso, Rwanda, Palestine, Israël, ...), il ne s'agit pas que de création théâtrale, mais aussi d'élargissement des publics, ou plus exactement de créations théâtrales conçues et réalisées dans leurs relations aux publics.

4. Chacune de ces propositions ouvre sur un monde de tensions et de contradictions qui sont à l'œuvre – de manière structurelle et dialectique – entre théâtre et publics, entre pratiques et formations, entre insertion et invention. Dans sa démarche, *Théâtre & Publics* ne cherche pas une voie moyenne qui permettrait d'estomper ou d'échapper à ces contradictions ; mais une voie qui les prend en considération et fonde des propositions pour faire évoluer les pratiques de la formation et de la profession. Ainsi les réflexions portent sur les limites, les abîmes et les fractures qui surgissent de ces contradictions. Les projets peuvent alors être organisés au départ des « manques » vécus et des difficultés expertisées à l'intérieur – et de l'intérieur – de la pratique artistique, professionnelle et pédagogique.

5. Il serait inexact de présenter les choses comme si *Théâtre & Publics* détenait une exclusivité quelconque dans ces conceptions fondatrices. L'originalité spécifique de notre association consiste à *les porter ensemble*. C'est le tout plus que la partie ; c'est le tout – enrichi des contradictions de ces parties – qui forme l'identité de notre projet. Cette originalité est intrinsèquement liée à la personnalité artistique et pédagogique de ceux qui portent ces projets et nourrissent ces réflexions. Cette originalité est aussi tributaire de leur statut dans la société présente ; elle opère dans le même temps à le transformer.

L'acteur est au cœur de la pratique théâtrale

6. Face-à-face de l'acteur et des populations dont il émerge. L'acteur comme force d'incarnation du théâtre au devant de l'assemblée. Celle et celui qui posent l'acte par lequel le théâtre s'institue. Celle et celui qui métamorphosent les *populations* en communauté qui se réfléchit, en *publics*.

7. *Pratique professionnelle* ? L'acteur comme sujet de son enseignement tout au long de sa vie. L'atelier comme lieu d'apprentissage *et* de constitution des pratiques. La formation continue des actrices et des acteurs comme espace d'aspiration, d'impulsion, de transformation et d'invention du théâtre.

8. L'acteur est au cœur des réflexions, des travaux de recherche, des tentatives et des expériences qui toutes ensemble tournent autour de cette préoccupation centrale qui peut se formuler ainsi : *comment créer les conditions pour que l'acteur, par sa formation continue, s'insère – par la singularité de sa démarche – dans le paysage théâtral, s'en approprie les langages, en transforme les pratiques*³⁹ ?

Autonomie et singularité de l'acteur

9. Pour les actrices et les acteurs, la formation de base et la formation continuée apparaissent non plus seulement comme une reproduction de savoirs ou de savoir-faire. Elles deviennent une condition fondamentale de l'émancipation personnelle de l'acteur. Au départ de laquelle il renouvelle les pratiques du théâtre, ressourcement l'invention et crée des initiatives artistiques singulières.

10. Ce sont des femmes et des hommes, ils pratiquent un art : celui de « réfléchir » le monde. Ainsi, l'acteur prend sa place dans la société. Comment ? Cette question ne reçoit pas ici de réponse définitive. Elle est une problématique constitutive de la pratique de l'art du théâtre dans notre Communauté. Cette considération influe sur la manière d'envisager l'insertion et la vie professionnelles. Dans les métiers des arts du spectacle vivant, l'insertion est rarement un acte définitif. Elle s'inscrit dans une durée longue.

Elle est réellement une dynamique structurelle du travail. L'action développée par *Théâtre & Publics* a permis d'identifier la nécessité de processus de formations spécifiques qui permettent d'amplifier la capacité des stagiaires à intégrer une approche plus construite de cette question de *l'insertion* dans leur profession, dont ils cultivent encore trop souvent une représentation mythique.

11. C'est pourquoi les pédagogies de l'insertion professionnelle développées par *Théâtre & Publics*, dans le cadre de son programme, sont des processus de formation continuée qualifiante qui invitent à une attitude volontaire, à l'autonomie, à une détermination de la part des stagiaires dans la conduite de leur propre destinée professionnelle. Chaque année, le stagiaire s'inscrit dans un ou plusieurs projets théâtraux professionnels. Cela relève de sa responsabilité individuelle en tant que jeune professionnel. L'équipe des formateurs accompagne ce processus. Dans certains cas elle le facilite, mais sans jamais se substituer à l'exercice des responsabilités individuelles des stagiaires eux-mêmes. Ainsi, dès le départ, le stagiaire ne se pose pas « en attente de propositions de travail » mais « à la recherche active » de propositions de travail. Il est tenu de susciter éventuellement ces propositions ; voire de les initier lui-même seul ou en collectif. C'est là – on s'en rend compte ! – que la formation est continue. L'acceptation de cette règle d'autonomie constitue, en soi, une mise à niveau où le stagiaire évalue ses propres capacités, ses propres motivations.

12. La pratique de l'insertion professionnelle repose, donc, sur une remise en question régulière de cette relation complexe, et parfois douloureuse, entre « singularité du stagiaire » et « potentialités du marché du travail ». La formation en vue de l'insertion doit permettre au stagiaire d'évaluer comment sa singularité créatrice interagit avec les potentialités du marché ; d'imaginer quelles propositions artistiques peuvent en être produites. Pour le stagiaire il ne s'agira pas seulement d'adapter ses compétences au marché mais bien de transformer celui-ci. En effet, il est illusoire et irréaliste de considérer que le marché puisse survivre et se développer sans être renouvelé, régénéré. Sous le signe de l'offre et de la demande, pour exister c'est-à-dire – par rapport à la préoccupation d'insertion professionnelle – pour être créateur d'emplois, ce marché a donc besoin de propositions artistiques nouvelles. Inattendues ? Insolentes ?

13. Cette exigence d'autonomie et de prise en charge de sa propre destinée professionnelle rompt avec des processus plus conventionnels – oserais-je

écrire plus « paternalistes » ? – qui ont souvent servi de modèle pour l'organisation des formations à l'insertion. Si l'action de *Théâtre & Publics* est prométhéenne c'est dans ce sens : *aider – par des formations qualifiantes qui tiennent compte aussi de leurs besoins et de leur singularité – des stagiaires qui sont responsables de leur destinée dans un environnement professionnel difficile.*

La diversification des compétences de l'acteur

14. Le programme de formation et d'insertion professionnelle mis en œuvre par *Théâtre & Publics*, dans le cadre du Fonds Social Européen, poursuit notamment des objectifs pédagogiques qui visent à la diversification des compétences de l'acteur. Il s'agit de tenter de lui permettre d'élargir ses capacités personnelles à vivre de son art. Cette question ⁴⁰ de la diversification a été déclinée sur trois versants différents :

- a) d'une part, la diversification des compétences professionnelles nécessaires à l'acteur *dans l'exercice de son métier principal* : c'est-à-dire élargir l'éventail des expériences artistiques acquises et des moyens artistiques que l'acteur peut mobiliser pour la création d'interprétations dramatiques originales et singulières ;
- b) d'autre part, la diversification des compétences professionnelles peut s'orienter vers les métiers de *la mise en scène*, de *la direction artistique*, des assistanats à ces métiers ; vers *l'animation d'ateliers créatifs* d'initiation artistique, ou encore vers les *enseignements dans le domaine du théâtre* pour les établissements d'enseignement de tous les réseaux, ... ;
- c) enfin, la diversification des compétences professionnelles utiles à l'acteur peut élargir sa pratique *vers d'autres débouchés professionnels parallèles à son métier principal*, comme par exemple : le métier d'*animateur culturel* dans des associations ou des centres de jeunes ou des centres culturels, les métiers de la *communication culturelle* dans les entreprises théâtrales ou d'autres entreprises artistiques et culturelles, les métiers de la *production culturelle* particulièrement dans les domaines des arts vivants, la *gestion culturelle ou artistique* de programmes, d'entreprises ou d'institutions.

15. On aura compris qu'il s'agit d'orientations différentes. Elles répondent

à des nécessités différentes. Elles appellent l'organisation de dispositifs pédagogiques clairement différenciés. Des cursus et des expériences professionnelles distinctes du plateau doivent être conçus. Ainsi par exemple dans le premier cas, selon les nécessités de spectacles professionnels auxquels les stagiaires sont associés, des ateliers de formation ou de perfectionnement à certaines techniques artistiques peuvent être intégrés aux répétitions.

16. L'adhésion des stagiaires – lorsqu'ils sont jeunes et nouvellement diplômés – se tourne assez naturellement vers la diversification du premier type (améliorer les compétences au niveau du métier principal) ; elle est parfois curieuse en ce qui concerne la diversification du second type (s'ouvrir aux métiers de la mise en scène et de la direction artistique, de la direction d'ateliers et de l'enseignement) ; elle est moins friande en ce qui concerne la diversification du troisième type (élargir le profil professionnel vers d'autres métiers de la culture). En règle générale, les espoirs et les attentions des jeunes lauréats sont tendus vers « *le travail au plateau* ». C'est la représentation scénique ou sa mise en œuvre qui apparaît ainsi comme le lieu majeur de la pleine réalisation de soi sur le plan artistique. Elle est le lieu principal où obtenir la reconnaissance professionnelle. Pour nombre de stagiaires, « *accepter d'élargir son profil vers d'autres horizons professionnels que le jeu dramatique* » est difficile, même lorsqu'il s'agit de s'intéresser – en qualité d'acteur – à des professions qui sont parallèles aux métiers de la scène. Cette diversification peut être vécue – à priori – comme une renonciation à l'art théâtral. Comme on pourra le constater dans la troisième partie et dans les annexes, la trajectoire professionnelle de certains anciens stagiaires permet cependant de nuancer ce constat.

17. Cette manière de voir reste fortement ancrée auprès des jeunes lauréats de toutes les écoles et elle constitue un frein à l'organisation d'une formation en vue de la diversification des métiers de l'acteur. Mais force est de constater que toute cette représentation bascule, lorsque les lauréats sont travaillés par la nécessité de mettre en œuvre un projet artistique qui est le leur. A ce moment très précis, le besoin et la nécessité se font sentir avec tant de feu, qu'il faudrait, céans, organiser des formations *ad hoc* pour répondre à toutes leurs pressantes demandes ! L'équipe de *Théâtre & Publics* a satisfait à ces demandes, durant ces dix années, bien au-delà du cahier des charges établi dans le cadre du Fonds Social Européen. Ce constat a justifié la reformulation des objectifs de cette pédagogie de la diversification de type III (élargir le profil professionnel) sous les modalités et l'appellation d'un *Centre de ressources pour la vie professionnelle*. C'est-à-dire une organi-

sation de la pédagogie qui part des urgences vécues et des nécessités ressenties par les stagiaires au moment où elles apparaissent le plus souhaitables pour eux. C'est une sorte de révolution douce.

Modifier les modèles de la production : les représentations imaginaires⁴¹ et les conditions de la profession

18. La question des modèles de la production professionnelle est centrale dans l'identité de *Théâtre & Publics*. Pour améliorer l'exercice de la vie professionnelle et mettre en œuvre des pratiques d'insertion professionnelle, il faut transformer la pensée et les usages de la production des œuvres. Il faut transformer cette « relation des publics aux œuvres, des œuvres aux publics ». Dès les premières années, *Théâtre & Publics* s'est attaqué à cette problématique du modèle. Les spectacles du Groupe 92, réalisés en collaboration avec le Théâtre National et le Théâtre de la Place, comme *L'épreuve*, *Les fourberies de Scapin* témoignent de cette tentative – formulée dès la conception du projet – pour sortir des cadres traditionnels de la production.

19. Le modèle « ordinaire » de la production des spectacles en Communauté française Wallonie/Bruxelles conduit trop souvent à répéter deux mois et à jouer vingt représentations publiques. Et combien de fois dix seulement ? Ce modèle qui cadre la plus grande part des productions théâtrales professionnelles pour adultes offre peu de potentialités à l'insertion professionnelle des comédiennes et comédiens. Il y résiste même. Selon ce modèle, un contrat de travail dépasse rarement plus de trois mois. En outre, il confine les pratiques professionnelles. Selon ce modèle, le travail de répétition « interne » est supérieur au travail d'exploitation « externe » à la rencontre des publics.

20. Sans chercher ici à être exhaustif, on peut dresser – à titre exemplatif et pour en garder la mémoire – une liste des préoccupations qui ont animé, au cours de cette période de dix années, les professionnels du domaine du théâtre regroupés au sein de l'association.

a. sur le plan communautaire

– la croissance de l'offre de spectacles de création dont témoigne l'Annuaire des spectacles édité par les Archives et Musée de la Littérature.

- la place réservée aux comédiennes et aux comédiens à l'intérieur des structures de personnel de l'institution théâtrale ;
- la place réservée aux comédiennes et comédiens à l'intérieur des instances de décision (assemblées générales, conseils d'administration, comités de direction) de l'institution théâtrale ;
- la diminution du temps de répétitions et ses conséquences sur la qualité artistique des productions et sur l'art de l'acteur qui, trop souvent, n'obtient plus le temps nécessaire pour explorer des voies d'expressions nouvelles et se trouve dans l'obligation de se replier sur ses acquis ;
- l'insuffisante exploitation des spectacles créés (y compris lorsqu'ils constituent de très belles réussites) considérée comme problème artistique, comme problème d'emploi et comme problème de production ;
- l'insuffisance du travail accompli en direction des populations pour constituer et renouveler les publics de théâtre ;
- l'absence de proximité et de présence des opérateurs de spectacles de théâtre dans les zones non urbaines ou dans certains quartiers urbains plus pauvres ;
- l'inadaptation du statut réservé aux artistes du spectacle en Belgique francophone ;
- la faiblesse des moyens réservés à la formation continuée des professionnels du spectacle y compris dans ses aspects d'insertion professionnelle
- l'absence d'une institution de formation continuée reconnue et suffisamment dotée pour développer des programmes réguliers et accessibles ;
- le manque d'espaces et l'insuffisance de moyens consacrés à la recherche tant sur le plan de la création artistique que sur celui de la pédagogie ;
- la nécessité de reconsidérer les systèmes de la production et de l'exploitation théâtrale (c'est-à-dire également les systèmes de la diffusion et les politiques de l'aide à la diffusion, ainsi que les politiques de résidence d'artistes, ...) dans la perspective d'un élargissement et d'un renouvellement des publics ;
- l'absence d'une évaluation structurée et régulière des réalités de la profession dans les domaines des arts de la scène.

b. sur le plan international :

- l'insuffisante ouverture de la pratique professionnelle et des poli-

tiques culturelles à la dimension internationale, y compris dans l'espace francophone (les spectacles qui connaissent une importante circulation internationale restent des exceptions et sont bien souvent conduits au péril des compagnies qui les portent) ;

- la faible part réservée à la coopération culturelle et artistique, ou à la coopération en matière de formation, avec les pays non européens (ou avec les pays entrés récemment dans l'espace de l'Union européenne), y compris dans l'espace francophone ;
- l'accroissement des discriminations fondées sur l'appartenance nationale et pratiquées à l'égard des artistes non européens ainsi que la multiplication des obstacles mis en place par les politiques de l'Union européenne et des Etats membres pour défavoriser le travail des artistes non européens dans l'espace Schengen ;
- le manque de régularité et de cohérence dans l'offre proposée et dans le « démarchage » à destination des réseaux constitués sur le plan international ;
- l'insuffisante coopération entre les producteurs belges pour la constitution et l'entretien des outils de travail indispensables au rayonnement international ;
- une insuffisante attention aux problèmes d'organisation, de programmation, de distribution (des artistes), d'emploi que pose, aux producteurs de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, l'organisation de tournées internationales ;
- l'insuffisance d'évaluation des démarches, des résultats et des problèmes éventuels rencontrés par les opérateurs dans le cadre d'une exploitation internationale de leur production.

Le renouvellement et l'élargissement des publics

21. Si notre association s'appelle, aujourd'hui, *Théâtre & Publics*, c'est bien pour indiquer cette conviction : *une amélioration des conditions d'exercice de la vie professionnelle – et particulièrement une amplification de l'emploi professionnel – passe nécessairement par une transformation de l'organisation des entreprises et du travail théâtral. Elle suppose une modification des relations de nos entreprises théâtrales avec les populations pour constituer, reconstituer et élargir des nouveaux publics. C'est-à-dire ouvrir des capacités nouvelles d'exploitation, dans des conditions telles qu'elles permettent un accroissement de l'em-*

ploi. Et cette modification ne doit pas altérer l'exigence artistique ⁴² qui porte les œuvres. Au contraire, elle doit solliciter et conduire cette exigence.

22. Cet élargissement des publics est constitué par trois préoccupations distinctes :

- non seulement la fidélisation des publics actuels mais aussi la « refidélisation » des publics qui ont décroché pendant une ou plusieurs saisons ;
- non seulement l'accroissement de publics nouvellement « conquis » parmi les populations ;
- mais encore la diversification, c'est-à-dire l'ouverture aux différentes origines sociales de ces publics.

23. Ces idées qui semblaient assez neuves – ou jugées très utopiques au moment où *Théâtre & Publics* a initié ce programme de formation continue et d'insertion professionnelle avec l'appui du Fonds Social Européen – ont connu une véritable validation publique. Beaucoup d'actes ont été posés – notamment par le Gouvernement de la Communauté française Wallonie/Bruxelles – relativement à cette problématique, au cours de ces dix années. Ils ont été posés, sinon à l'initiative ou en lien avec notre association, suite à des démarches et des expériences initiées par *Théâtre & Publics*. Ainsi, le *Centre des Arts scéniques* a été créé par la Communauté française Wallonie/Bruxelles. L'insertion professionnelle de jeunes comédiennes et de jeunes comédiens fait maintenant – formellement – partie des missions inscrites dans les contrats programmes de certaines grandes maisons. Le *Théâtre National* – fort notamment des succès rencontrés par nos collaborations – a créé un atelier permanent pour les jeunes comédiens. Ce ne sont là que quelques exemples choisis parce qu'ils sont particulièrement significatifs des émulations que ces démarches de *Théâtre & Publics* ont contribué à légitimer ou à susciter.

L'école : un art de vivre dans la profession.

24. Les notions de « formation » ou « école » n'ont pas ici cette acception restreinte qui ne concernerait que la formation telle qu'elle est organisée dans le cadre de l'enseignement artistique. Dans l'esprit de Max PARFONDREY, il y avait le rêve de construire une « véritable école de théâtre ». C'est

pourquoi – et cela a souvent été mal interprété – il disait régulièrement de manière provocatrice : « Il n'existe pas une vraie école de théâtre en Communauté française Wallonie/Bruxelles ». Il voulait indiquer par là – et cela est très clairement décrit dans les projets successifs⁴³ qu'il a transmis à la Communauté française Wallonie/Bruxelles dans l'espoir de créer une telle institution exemplaire – qu'il n'existe pas d'école au sens large. C'est-à-dire un lieu institué spécifiquement pour y développer :

- la propédeutique en matière de formation théâtrale de base ;
- la mise à niveau pour les élèves qui ne répondent pas aux critères d'entrée dans l'Enseignement supérieur artistique ;
- la formation de base au niveau supérieur (actuellement organisée – selon les nouvelles normes dites de « Bologne » – en trois années pour accéder au diplôme de « bachelier » et une année pour accéder au diplôme de « maître ») ;
- l'organisation de stages en entreprises – permettant une expérimentation de la situation de travail dans les conditions réelles de la profession – pendant la dernière année ;
- un troisième cycle qui ouvrirait l'accès à des maîtrises spécialisées qui seraient autant de voies de recherche et d'excellence dans les disciplines artistiques elles-mêmes que dans le cadre de la recherche académique consacrée à l'art du théâtre (et dans ce dernier cas en collaboration avec l'université) ;
- un programme de formation continuée dans une perspective d'insertion (pour les plus jeunes) ou de réinsertion (pour les plus âgés) professionnelle qui permette d'améliorer le niveau de qualification artistique des personnes concernées ;
- un centre de ressources et d'expérimentation pour la vie professionnelle ;
- un programme de formation de formateurs qui comprendrait l'agrégation pour l'enseignement secondaire et les académies ; qui permettrait aussi des expérimentations dans les domaines de la pédagogie ;
- un centre de recherche et de documentation consacré aux pédagogies et aux pratiques du théâtre et exploitant les nouvelles techniques d'information et de communication.

25. Tel est le schéma d'une école de théâtre conçue *au sens large*. Encore convient-il d'y concevoir chaque programme (formation de base, spécialisation, recherche, formation des formateurs) dans une perspective internationale et de développer des axes de coopération avec d'autres écoles dans d'autres régions du monde (pays de l'Est – pays ACP). Tel est le projet

d'école au sens large qui s'est progressivement affiné au cours des dix dernières années par de multiples débats au sein de l'association. C'est pour quoi *Théâtre & Publics* a accueilli avec tant de bonheur le document de programmation⁴⁴ du Fonds Social pour la période 2000 à 2006, puisqu'il proposait de réformer et de moderniser les systèmes d'enseignement. Par sa rédaction progressiste, ce document de programmation – qui devait former le cadre général des orientations du Fonds Social Européen en Belgique francophone – était en phase avec la plus grande partie des préoccupations qui étaient les nôtres pour construire une *école au sens large* et améliorer la formation artistique des futurs professionnels. Même s'il n'a pas pu être mis en œuvre comme ses auteurs l'avaient sans doute espéré, il faut souligner l'intérêt de ce document (DOCUP 2000 – 2006) et des orientations qu'il comporte pour les générations à venir.

26. Actuellement, seules la formation de base et l'agrégation de l'enseignement secondaire - c'est-à-dire un des aspects de la formation des formateurs - sont organisées et financées dans le cadre de l'Enseignement supérieur artistique. Au demeurant et suite à la récente réforme, le domaine du théâtre a été notamment maintenu à l'intérieur des conservatoires de musique et ne dispose dans ce cadre ni d'une organisation spécifique réellement autonome, ni de moyens propres à ses missions. Ce qui maintient cet enseignement (le théâtre / pédagogie collective) sous tutelle des stratégies et des priorités qui lui sont extérieures (la musique / pédagogie individuelle⁴⁵). De ce point de vue institutionnel, la réforme « Dupuis » a échoué. Cet échec traduit une forme d'insensibilité politique à l'égard des attentes qui avaient été formulées. La réforme a manqué de sagesse et de force pour initier une reconnaissance légitime aux aspirations de la profession. De notre point de vue⁴⁶, la démonstration avait été faite depuis plus d'un siècle : le modèle institutionnel des conservatoires est structurellement incapable de conférer un statut⁴⁷ à l'enseignement du théâtre et de prendre en considération de manière organique ses réalités et ses nécessités. Enfin, nous pouvons appuyer notre argumentation sur l'exemple français qui, au lendemain de la guerre – c'est-à-dire il y a plus de soixante ans – a scindé ces enseignements en deux écoles distinctes.

27. Pour l'heure et avec réalisme, *Théâtre & Publics* est donc amené à développer ses actions dans le cadre des aspects qui ne sont ni institués, ni financés par l'Enseignement supérieur artistique. Missions expérimentales qui sont alors inscrites et financées par la Communauté française Wallonie/Bruxelles, dans le cadre de son contrat programme :

- *C'est-à-dire à titre principal* : le programme de formation continuée dans une perspective d'insertion et de réinsertion professionnelles ainsi que le centre de ressources et d'expérimentation pour la vie professionnelle (programmes soutenus également par le Fonds Social Européen) et un centre de recherche et de documentation consacré aux pédagogies et aux pratiques du théâtre ;
- *C'est-à-dire à titre complémentaire* : la propédeutique, la mise à niveau, le troisième cycle artistique, la formation des formateurs (hors l'agrégation) et l'expérimentation de pédagogies.

28. Si donc une telle *école au sens large* voyait le jour en Communauté française Wallonie/Bruxelles et obtenait les moyens indispensables à sa réalisation, elle aurait évidemment une importance considérable pour le développement de la profession elle-même. Parce qu'elle suppose – à chaque étape de l'édifice (voir point 24 de A à I) une attention de haute qualité pour tendre à une plus grande excellence artistique. Une telle école qui conçoit la formation comme permanente, tout au long de la vie professionnelle, constituerait véritablement à la fois un lieu de vie pour la profession et un art de vivre dans la profession. C'est ce dont Max PARFONDY parlait lorsqu'il souhaitait créer *une véritable école de théâtre* dans notre Communauté française Wallonie/Bruxelles. Parce qu'il partageait cette ambitieuse hypothèse de travail, Max PARFONDY s'est rapproché de Willy LEGROS⁴⁸, alors Recteur de l'Université de Liège. Ensemble ils réfléchissent à la possibilité de faire reconnaître un statut particulier à l'enseignement supérieur du théâtre. Ils conçoivent et défendent, en Belgique francophone, le projet de créer un *Institut Supérieur des Arts* inscrit au sein de l'Université de Liège, qui dispenserait cet enseignement du théâtre qui allierait les exigences de la création artistique et de la recherche universitaire. Rêve de toute une vie, que le Gouvernement de l'époque laissera sans consécration⁴⁹.

L'art & la réalité sociale

29. On a reconnu à travers les siècles la fonction sociale, éducative, morale et politique de l'art théâtral. Le théâtre relève du divertissement, mais il n'est jamais un simple divertissement⁵⁰.

30. Les orientations qui guident l'action de *Théâtre & Publics* s'appuient

sur une part des acquis de la recherche universitaire développée au lendemain de la seconde guerre mondiale. Et notamment ces acquis tels qu'ils résultent de l'introduction des études théâtrales dans les universités. Les apports de la recherche anthropologique, sociologique, les recherches établies dans les domaines de la communication, le structuralisme notamment en linguistique, la « nouvelle histoire », ont fondé que l'art du théâtre – depuis le début des temps ⁵¹ – est intimement et nécessairement lié à l'ordre politique et social. Je fais référence ici, par exemple, à l'influence des travaux de Claude LÉVI-STRAUSS, Jean DUVIGNAUD, Pierre BOURDIEU, Michel FOUCAULT, René GIRARD, Jean BAUDRILLARD, Roland BARTHES, Pierre VIDAL-NAQUET, Bernard DORT. L'acte théâtral est toujours et irréductiblement engagé dans les conditions de son temps. Qu'il les conteste, qu'il en demande le changement ou qu'il les couvre d'un voile d'innocence, le théâtre porte les réalités de la société où il s'érige. Il porte la marque des rapports de pouvoirs qui y sont constitués et qui s'y affrontent. Cette situation de l'artiste, créateur dans la société, a été remarquablement éclairée par les travaux théoriques et les œuvres de Bertolt BRECHT, Walter BENJAMIN et Peter WEISS.

31. La présence, pendant plusieurs années, du professeur Yves WINKIN ⁵² à la présidence de *Théâtre & Publics* a incarné cette intégration de la recherche universitaire et – dans ce cas particulier – des apports, au meilleur niveau, de l'anthropologie de la communication qui ont enrichi non seulement nos réflexions sur le théâtre, mais aussi nos pratiques elles-mêmes.

32. Dans le même esprit, il faut rappeler également ici ce que la démarche de *Théâtre & Publics* doit à la « Formation des comédiens animateurs », initiée dans les années 1970 par Max PARFONDRIY avec Yvette LECOMTE ⁵³, Marie-José LALOY ⁵⁴, Emile HESBOIS ⁵⁵, Jean LAMBERT ⁵⁶, Marcos PORTNOY ⁵⁷, Jean HURSTEL ⁵⁸ et tant d'autres partenaires. Cet ancrage historique – qui à lui seul mériterait un volume entier – sera abordé lors des travaux consacrés à la mémoire de « Quarante ans de pédagogie de l'Ecole liégeoise de théâtre ». Les bases de la philosophie de l'action de la Formation des Comédiens Animateurs (une équipe, un milieu, un projet) sont restées fondatrices des relations entre théâtre et publics. Cette démarche originale a été mise en exergue dans un article important du tome IX des *Voies de la création théâtrale* ⁵⁹. On pourra également se référer au livre publié par les éditions du Cerisier intitulé : *Théâtre – Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences* ⁶⁰.

33. Les artistes ne sont donc pas hors la société. Ils sont dans la société. Ils en sont partie et même partie prenante. Cette situation n'est pas nouvelle dans l'histoire, même si chaque génération doit en prendre conscience, doit en connaître l'épreuve. Au XX^e siècle, on trouve notamment chez MALRAUX, chez SARTRE ou par exemple chez Albert CAMUS dans *Le discours de Suède*⁶¹, à la fois l'énoncé et le choc de cette révélation. Ainsi l'acteur doit-il prendre en considération que la création théâtrale n'est pas neutre au sein de la cité. Elle intervient pleinement dans le champ social. Elle y produit du sens. Aucun projet, aucun acte théâtral n'échappe à une analyse politique du signe. Plus près de nous, cette relation de l'artiste à la société a été éclairée notamment par Jean-Marie PIEMME dans son essai *Le souffleur inquiet*⁶². *Théâtre & Publics* favorise, auprès des stagiaires, une prise de conscience et une vigilante observation créatrice de cette dimension. Le spectacle *Rwanda 94*, mis en scène par Jacques DELCUVELLERIE, à la création duquel certains stagiaires ont été associés, est un exemple exceptionnel de cette compréhension et dans ce cas particulier d'une amplification du rôle du théâtre dans la société.

L'Europe et la dimension internationale.

34. Du fait du soutien du Fonds Social Européen à son programme de formation qualifiante en vue de l'insertion professionnelle, la dimension européenne prend au sein de *Théâtre & Publics* une place plus fondamentalement considérable. Il ne s'agit pas seulement d'échanges de pédagogies ou de savoir-faire – particulièrement profitables – avec d'autres écoles ou institutions théâtrales établies dans l'un ou l'autre des états de l'Union européenne. Il s'agit d'inscrire l'action de l'association dans cette perspective européenne. Ce point pourra connaître des développements dans les années futures, notamment dans les relations avec les pays de l'Est qui ont récemment rejoint l'Union européenne.

35. A l'initiative de René HAINAUX, de Jean-Henri DRÈZE et de Max PARFONDRI, la préoccupation de développer des relations internationales a été inscrite, dès l'origine, dans les actions de l'association⁶³. Ils se sont notamment impliqués dans les travaux du Comité Permanent de la Formation Théâtrale de l'Institut International du Théâtre créé auprès de l'UNESCO. Max PARFONDRI a assuré le secrétariat de cette commission internationale

pendant près de dix ans, ce qui lui a permis d'établir des contacts réguliers avec un grand nombre de formateurs des différentes écoles de par le monde. Aux côtés d'autres personnalités comme Jacques DE DECKER son actuel président, René HAINAUX, Jean-Henri DRÉZE et Max PARFONDY et à leur suite Nicole LECLERCQ et Alain CHEVALIER ont activement participé aux travaux du Centre belge de l'Institut International du Théâtre.

36. Dans la mesure du possible, par son programme de formation, *Théâtre & Publics* cherche à favoriser auprès des stagiaires la prise en compte de cette double dimension à la fois ancrée dans la réalité sociale et ouverte vers des horizons européens et extra-européens. Notamment en soutenant des projets qui structurellement intègrent ces dimensions internationales dans leur architecture. Ce « défi » a suscité l'adhésion de personnalités issues de différents horizons professionnels. Je pense par exemple à l'attention chaleureuse et soutenue d'Henry INGBERG et de Jean HURSTEL, à leurs conseils prudents et avisés ; aux ouvertures de Jean-Pol BARAS, à la disponibilité de Jacques DECK, aux regards bienveillants de Roger DEHAYBE, ... Dans un autre registre, je fais référence aux ouvertures et aux propositions de travail régulièrement initiées, et souvent assumées par Yanic SAMZUN auprès de Max PARFONDY au cours de ces dix années. L'imaginaire concret, la connaissance approfondie des réalités institutionnelles et l'énergie communicative de Yanic créent pour *Théâtre & Publics* des interactions dynamiques au sein des secteurs culturels. Autant de facteurs qui se sont avérés essentiels au développement du programme de formation et d'insertion professionnelle de notre association.

37. Pour conclure ces prolégomènes, ce sont donc toutes ces considérations fondatrices – relatives à la pratique du théâtre, au statut de l'acteur, au métier, aux conditions et aux modèles de la production, à la place des publics, à l'école, au rôle du théâtre dans la société et aux dimensions internationales de ces questions – qui ont déterminé le programme de formation continuée en vue de l'insertion professionnelle développé par *Théâtre & Publics* avec le soutien de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, dans le cadre du Fonds Social Européen.

II. INSERTION PROFESSIONNELLE, FORMATION CONTINUÉE ✂ RÉFORME DES SYSTÈMES DE FORMATION

De l'insertion professionnelle par la formation qualifiante...

38. Conçue au début des années dix-neuf cent quatre-vingt, l'originalité des programmes du Fonds Social Européen a consisté, pour nous, à intégrer les politiques traditionnelles de l'insertion professionnelle des personnes sans emploi avec des politiques de formation qualifiante et notamment de formation continuée. Cette orientation importante résultait, sans doute, d'une évaluation d'expériences pilotes réalisées, au cours de la décennie précédente, dans plusieurs pays européens. Elle correspondait aussi à la prise en compte de ces problématiques par les sciences et les approches des nouvelles théories de l'éducation et de la pédagogie.

39. Ainsi, au sein des projets présentés par les opérateurs, les actions traditionnelles de l'insertion professionnelle – telles que l'évaluation des compétences individuelles, la valorisation du potentiel personnel sur le marché du travail, la recherche active d'emploi – pouvaient être articulées à des actions spécifiques de formation par le travail (stages ou formation en entreprises) ou également à des actions de formation continuée qui permettaient de compléter, c'est-à-dire d'approfondir voire d'élargir la formation initiale des futurs travailleurs. Il ne s'agissait donc pas seulement de développer des programmes de *mise au travail*⁶⁴ ou d'*aide à l'embauche*⁶⁵ des jeunes lauréats des écoles d'Art dramatique. Il ne s'agissait pas non plus d'organiser des cycles de perfectionnement coupés des réalités ou des expériences de la vie professionnelle. Il s'agissait – bien plus largement – d'envisager des actions de formation qualifiante qui soient « intégrantes », voire « intégrées » à la vie professionnelle.

40. C'est ainsi que *Théâtre & Publics* a conçu un programme qui favorise des actions pédagogiques qualifiantes « intégrées » dans le cadre de la pratique professionnelle, notamment auprès des entreprises et des institutions du secteur théâtral et culturel.

41. Ce n'est pas le lieu, dans cette publication, de présenter une synthèse des mouvements qui caractérisent cette évolution significative de la philosophie de l'action en matière d'insertion professionnelle. Au cours des vingt

dernières années, cette orientation « intégrante » connaîtra des développements importants tant au sein des programmes de l'Union européenne qu'au sein des politiques des Etats membres. Evolution dont témoignent, aujourd'hui, les concepts et les politiques qui concernent : *l'éducation ou la formation tout au long de la vie professionnelle*. Il est intéressant, cependant, de souligner combien l'action de *Théâtre & Publics* a participé de cette perspective historique. Cette perspective historique qui passe, dans un premier temps, de *l'insertion professionnelle traditionnelle à l'insertion professionnelle par la formation qualifiante* et, dans un second temps, de *l'insertion professionnelle par la formation qualifiante à la formation tout au long de la vie professionnelle*. Ce mouvement a influencé de manière déterminante notre entendement, au sujet de ces questions, notamment pour actualiser la formulation *des relations étroites entre formation, insertion et profession* dans le domaine du théâtre.

42. Il faut reconnaître combien cette évolution qui *intégrait les politiques d'insertion professionnelle dans le cadre des politiques de formation* convergeait simultanément – et oserais-je dire « intensément » – avec les préoccupations qui motivaient l'action de *Théâtre & Publics* sur le terrain pédagogique et professionnel : c'est-à-dire par exemple notre souhait d'élargir l'institution appelée « école » ou le besoin de refondre autrement les relations « école/profession », une refonte qui instituerait notamment cet élargissement de l'école, par un renouvellement des relations entre pédagogies et pratiques professionnelles du théâtre.

43. L'insertion professionnelle – et aussi la réinsertion professionnelle pour ceux qui décrochent du marché de l'emploi – sont résolument au cœur de cette relation de la *pédagogie* à la *profession*. Même si *Théâtre & Publics* a régulièrement mis à jour son projet, à aucun moment il ne s'est éloigné de ce cap rigoureux, de cet accouplement prolifique de la *pédagogie* et de la *profession*.

44. Dès l'origine du projet, *Théâtre & Publics* a conçu et proposé un programme de formation qualifiante qui favorise l'insertion professionnelle en intégrant des objectifs pédagogiques – au niveau supérieur – à la pratique professionnelle.

45. C'est ce que signale la rédaction des objectifs généraux du programme proposé par l'association : « *Théâtre & Publics se propose d'offrir aux jeunes lauréats des écoles d'art dramatique de la Communauté française*

Wallonie/Bruxelles – diplômés depuis moins de dix ans – un programme d'actions qui favorise leur insertion professionnelle, leur rencontre avec des publics diversifiés, leur travail en Europe. Théâtre & Publics se propose de réaliser cette mission par la coproduction et la création d'œuvres théâtrales – mission soutenue par la Communauté française Wallonie/Bruxelles – et par l'intégration d'objectifs pédagogiques destinés à compléter, au niveau supérieur, la qualification professionnelle des lauréats en vue de leur insertion dans le métier – mission soutenue par le Fonds Social Européen. ⁶⁶ *Théâtre & Publics se propose de réaliser cette mission avec les opérateurs culturels subventionnés par la Communauté française Wallonie/Bruxelles : le Théâtre de la Place, Centre dramatique de la Communauté française Wallonie/Bruxelles et le Théâtre National de la Communauté française Wallonie/Bruxelles ; les centres dramatiques régionaux, les théâtres, les centres culturels locaux et régionaux, les centres de jeunes, les mouvements associatifs d'éducation permanente. »*

... à l'éducation tout au long de la vie professionnelle ...

46. Avec beaucoup de logique par rapport à ces développements, les orientations du Document unique de programmation (DOCUP) du Fonds Social Européen – pour la période 2000 à 2006 – ont ouvert des perspectives considérables. Il s'agissait d'envisager « *l'amélioration et la modernisation des systèmes de formation et de mise à l'emploi* ». Au même moment, la Communauté française Wallonie/Bruxelles envisageait de réformer l'enseignement supérieur artistique. Avons-nous eu une lecture trop extensive de ces orientations ? Avons-nous dépassé les intentions originales de cette nouvelle programmation ? Un premier décret avait été approuvé par le Parlement, dès le mois de mai 1999, il nous a semblé que la voie était – enfin ! – accessible à une réforme en profondeur des structures et des institutions pour effectivement améliorer et moderniser le système de la formation supérieure et des relations à la vie professionnelle en Communauté française Wallonie/Bruxelles.

47. Ce dont témoigne l'introduction que réserve Max PARFONDY à l'édition 1999 de la brochure *Profession Acteur* : « *Au moment où émergent de nouvelles orientations stratégiques du Fonds Social Européen et les préoccupations concrètes du Ministère de l'Enseignement supérieur de mettre en œuvre l'application du nouveau décret sur la restructuration de l'enseignement artis-*

tique, nous pensons être fondés de proposer un projet élargi qui rencontre précisément ces orientations et préoccupations. Notre projet vise explicitement à améliorer l'insertion professionnelle des jeunes acteurs, mais il peut aussi envisager la réinsertion professionnelle des comédiens en décrochage du marché de l'emploi. Il assure une attention toute particulière aux personnes qui sont menacées par une exclusion sociale et propose une remise à niveau pour ceux qui se voient interdits d'accès à l'enseignement supérieur artistique ; il propose un programme de formation continuée qui s'inscrit dans le cadre d'une politique de la formation tout au long de la vie professionnelle ; il s'appuie sur des relations fortes avec le tissu des entreprises du secteur théâtral et culturel afin de favoriser l'évaluation et l'adaptation des systèmes d'offre et de demande, et de développer à l'intérieur de l'enseignement un esprit d'entreprise qui est expérimenté sur le terrain. Plus globalement, il s'intègre dans l'objectif général qui est annoncé : l'amélioration et la modernisation des systèmes de formation et de mise à l'emploi. Pour le domaine concerné, il propose un projet pilote qui n'a d'autre objet que d'innover et d'améliorer les formations existantes. Il s'agit d'un enjeu majeur du développement artistique et culturel tant pour les artistes que pour les publics de notre Communauté. Un enjeu également pour assurer la reconnaissance et le rayonnement de nos artistes et de nos pédagogues en Europe. »

... à la réforme des systèmes de formation

48. Il nous a semblé « évident » que le prolongement d'une forme de pensée progressiste et moderne de l'insertion professionnelle dans le cadre d'une *éducation ou d'une formation tout au long de la vie professionnelle* devait aboutir « inévitablement » à une modernisation, à une amélioration, à une réforme – en profondeur – des systèmes de l'Enseignement supérieur artistique en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Et particulièrement à une reformulation des relations entre « *écoles*⁶⁷ » et « *profession* » qui puisse tenir compte des expériences acquises par le projet pilote de formation qualifiante mis en œuvre en vue de l'insertion professionnelle des jeunes lauréats par *Théâtre & Publics*, dans le cadre et avec le soutien du Fonds Social Européen.

49. Dans notre esprit, cette réforme – tant attendue – devait élargir et réformer le cadre étriqué des institutions d'enseignement supérieur artistique, hérité du XIX^e siècle⁶⁸, et utiliser les résultats acquis par vingt années d'expériences diverses en ces matières.

50. Ce projet – dont plusieurs versions ont successivement été rédigées – a été longuement défendu par Max PARFONDRY et par toute l'équipe qui a travaillé à ses côtés, sans pouvoir véritablement se concrétiser.

51. La demande introduite dans le cadre de *la programmation 2000-2006* du Fonds Social Européen n'a finalement pas été prise en considération dans toute l'ampleur des dimensions qu'une telle refondation nécessitait. Les moyens manquent en Communauté française Wallonie/Bruxelles, mais aussi sur un plan européen. L'enseignement artistique mobilise mal les ambitions politiques en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Les priorités sont ailleurs. Bien qu'en vingt ans cette situation se soit améliorée – puisque la question des nécessités d'une réforme en profondeur des structures de l'enseignement du théâtre semble rencontrer l'attention du monde politique –, la plus grande part du chemin reste à parcourir.

52. Ainsi et à ce jour, nous devons admettre que cette « vision » réformatrice reste – sans doute – pour nos établissements d'enseignement et pour la profession ... une belle perspective d'avenir⁶⁹. Elle est cependant un des résultats les plus probants des programmes menés par *Théâtre & Publics* entre 1993 et 2003.

La question de l'évaluation : 1993, le point de départ

53. L'action proposée par *Théâtre & Publics*, dès 1993, s'appuie sur une bonne connaissance des réalités vécues par les jeunes lauréats dans leurs premières démarches professionnelles, sur le constat de l'absence de tout dispositif spécifique construit pour aider les jeunes lauréats à s'insérer dans la profession, sur l'expérience acquise par un nombre – déjà significatif – de premières expériences d'actions d'insertion professionnelle ou de formation continuée des comédiens. Dès la fin des années septante, René HAINAUX avait suscité des expériences pilotes, en ce sens.

54. À cette époque, la perspective d'obtenir des financements publics pour construire un programme d'insertion professionnelle spécifique aux jeunes actrices et aux jeunes acteurs lauréats des établissements d'enseignement supérieur paraît très exceptionnelle. Le Traité de Maastricht vient de faire une place plus significative à la culture dans la construction européenne,

mais cela reste encore très timide. *Théâtre & Publics* répond à l'appel à projets du Fonds Social Européen, pour la programmation 1993-1999.

55. À ce moment, il existe des pistes de travail, des intuitions – dont un grand nombre vont s'avérer fondées – appuyées sur des résultats ponctuels et partiels. Il existe des représentations collectives de ce qu'est la profession : *un comédien professionnel est un comédien qui travaille, dans le cadre d'un contrat d'emploi, trois mois par an ; c'est-à-dire un projet professionnel par an. Un projet professionnel consiste à répéter deux mois et à jouer entre dix et vingt représentations. L'insertion professionnelle se joue dans les dix premières années de la vie professionnelle.*

56. À ce moment, il n'existe aucune représentation construite de la situation de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Combien de lauréats sortent des cinq écoles ? Combien travaillent dans le secteur théâtral ? Comment y travaillent-ils ? Sont-ils régulièrement rémunérés pour ce travail ? Enseignent-ils ? Dans quels cadres ? Ont-ils d'autres métiers rémunérateurs en dehors du théâtre ? Décrochent-ils ? À quel moment ? ... Tant de questions auxquelles il n'existe aucune réponse scientifiquement construite. Depuis les colloques d'Avignon, au milieu des années quatre-vingt, l'économie de la culture est une science neuve. La question de l'emploi culturel commence à être explorée plus régulièrement.

57. À ce moment, il n'existe aucun critère au sujet d'une politique d'insertion professionnelle des jeunes comédiens en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Il n'y a pas non plus de critère au sujet d'une politique de formation continuée spécifique aux professionnels des arts de la scène en Communauté française Wallonie/Bruxelles.

58. En 1993, l'action de *Théâtre & Publics* est entreprise *sans disposer d'une photographie initiale* qui permettrait de construire une représentation des tendances dominantes de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs dans les secteurs des arts de la scène. A plusieurs reprises, *Théâtre & Publics* a introduit une demande auprès du Fonds Social Européen pour pouvoir commander une telle recherche qui permettrait de construire une représentation, à un moment donné, de la situation réelle de l'insertion professionnelle des jeunes lauréats des écoles d'art dramatique. On peut donc regretter que cette demande n'ait pas été entendue ; la construction d'une telle représentation pose des problèmes méthodologiques qui ne sont, donc, pas encore résolus.

59. En 1993, l'action de *Théâtre & Publics* est entreprise *sans disposer de critères d'évaluation* qui permettraient de construire une analyse qui tienne compte des spécificités et qui dégage des caractéristiques de l'insertion professionnelle des jeunes comédiens. L'élaboration de ce type de critères d'évaluation pose donc également des problèmes méthodologiques qui ne sont pas encore résolus. Et les critères utilisés par *Théâtre & Publics* pour l'évaluation de son action sont les critères généraux du Fonds Social Européen, applicables à tous les secteurs d'emploi ou d'activités économiques. Ces critères sont *principalement orientés vers les résultats individuels* en terme de formation qualifiante (le stagiaire a-t-il satisfait aux exigences quantitatives et qualitatives dans les projets artistiques auxquels il s'est impliqué ?) et en terme d'insertion sur le marché du travail (le stagiaire a-t-il trouvé un emploi au cours ou au sortir du processus de formation-insertion, pendant trois mois, six mois, un an, voire plus d'un an ?).

60. Ces critères ne permettent pas de construire les représentations sectorielles qui seraient bien nécessaires pour évaluer l'impact d'ensemble de l'action d'insertion développée par *Théâtre & Publics* sur le secteur du théâtre. Mais, à présent, une telle représentation ne concerne pas que *Théâtre & Publics* mais aussi d'autres initiatives qui ont vu le jour depuis lors. Enfin, ces critères devraient prendre en considération non seulement l'évolution quantitative (en terme de volume d'activités) mais aussi l'évolution qualitative des pratiques artistiques.

Le suivi du parcours professionnel

61. En outre, les travaux effectués pour analyser les résultats de l'action en termes d'emploi montraient tout l'intérêt qu'il pourrait y avoir à construire des observations en terme de *suivi du parcours professionnel* des stagiaires qui avaient quitté le processus de formation. Et que la mise en place d'une telle observation devrait permettre une évaluation qualitative beaucoup plus significative que les statistiques établies en terme de mois d'emploi. Dans chaque cas, bien entendu, les différentes approches nécessitent la définition d'une méthodologie et de systèmes d'information adaptés. Et dans ce cas-ci, elle suppose l'adhésion de chaque stagiaire concerné *au suivi de ce parcours d'insertion professionnelle* qui sur une longue durée pose quantité de problèmes.

62. La mise en place d'un tel suivi en collaboration avec les anciens stagiaires, qui en accepteraient le principe et les modalités, permettrait de mieux comprendre les mécanismes de décrochage qui se présentent. Ce qui les motive. Si des dispositions particulières pourraient modifier ces décrochages. Lesquelles ? Sont-elles souhaitables ? ...

63. Enfin, on peut aisément reconnaître aussi que *Théâtre & Publics* qui est un opérateur de formation-insertion n'est, sans doute, pas le meilleur opérateur pour mettre en œuvre un tel programme de suivi. En effet, dans les mécanismes de décrochage, le sentiment d'échec est assez lourd et la tendance consiste au repli sur soi et à couper les ponts avec la profession. Un département universitaire pourrait – de manière plus extérieure et moins douloureuse pour les personnes concernées – procéder à une telle étude. *Théâtre & Publics* pourrait alors être associé à la conduite de l'étude, avec le département.

64. Je crois nécessaire d'indiquer ici que *Théâtre & Publics* n'a jamais eu les moyens de mettre en place – à un niveau scientifique suffisant – les observations sectorielles, la construction de ces représentations sectorielles, la construction des évaluations sectorielles nécessaires. C'est-à-dire de construire les systèmes d'information qui permettraient une véritable évaluation de son action – non seulement au niveau du parcours individuel des stagiaires, mais – en relation au secteur théâtral, lui-même. Et notamment d'évaluer comment cette action modifie et améliore le niveau des pratiques artistiques et pédagogiques au sein du secteur théâtral lui-même.

La demande-cadre établie pour la période 2000 à 2006

65. La demande introduite par *Théâtre & Publics* auprès du Fonds Social Européen pour la programmation 2000-2006 tenait compte des grands constats effectués au terme de la période 1993-1999 et des perspectives qui semblaient ouvertes par le Document unique de programmation (Docup).

66. Plus particulièrement, cinq projets ont été déposés pour la phase 2002-2003. Ils sont particulièrement significatifs de l'état des réflexions et des questions qui préoccupaient *Théâtre & Publics* sur base de l'évaluation des résultats acquis :

- a) Projet 1 : un programme de formation-insertion – module de formation qualifiante – projet individuel de qualification professionnelle – stages en entreprises ;
- b) Projet 2 : une recherche action – formation qualifiante – formation-insertion en pépinière d'entreprises – formation à la valorisation communautaire et internationale dans une perspective d'exportation ;
- c) Projet 3 : un programme de formation de formateurs ;
- d) Projet 4 : une étude de l'offre et du marché de l'emploi, de la formation qualifiante et continuée et des dispositifs d'insertion professionnelle ;
- e) Projet 5 : une étude des conditions de l'élargissement du marché de l'emploi.

67. Dans ce cadre, seuls deux projets ont été retenus par le Fonds Social Européen : les projets 1 (formation-insertion) et 3 (formation de formateurs). C'est-à-dire les projets les plus expérimentés. Les trois autres projets qui se proposaient justement *d'étudier et d'expérimenter d'autres solutions*, qui tiennent compte de l'analyse des résultats du travail effectué pendant les dix années qui précédaient, n'ont pas été retenus.

68. Parallèlement à cet essai d'actualisation de notre action dans le cadre du Fonds Social Européen, Max PARFONDY a présenté au Conseil d'administration de l'association une note qui complétait le projet de *formation-insertion en pépinière d'entreprises*. On trouvera cette note en texte intégral dans la partie qui est consacrée aux « documents 1993-2003 ». La formulation de ces projets et de cette note, dans le cadre de l'action du Fonds Social Européen, a servi de base à la rédaction du nouveau contrat-programme avec la Communauté française Wallonie/Bruxelles pour la période 2004-2007.

III. UNE ACTION COLLECTIVE ⁷⁰

Un programme qui mobilise la profession théâtrale au meilleur niveau

69. *Théâtre & Publics* n'aurait pu réaliser son programme sans une adhésion et une implication importante d'artistes, de pédagogues, de responsables d'entreprises ou d'institutions culturelles. Les annexes en fin de document donnent des indications nombreuses et détaillées sur l'ensemble des activités et des partenariats entre 1993 et 2003. Cependant il est nécessaire de tenter de poser quelques jalons de l'évolution de cette action pilote en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Ce genre d'exercice est éminemment partiel et partial. Il ne s'agit pas d'évaluer la qualité artistique et pédagogique intrinsèque des projets mais d'indiquer ceux qui ont contribué de manière significative à structurer l'action. Il s'agit plutôt de dégager à posteriori ce qui a constitué le fil conducteur de cette action.

70. Cette narration ne prend pas en considération des éléments déterminants qui appartiennent aux années précédentes. Elle est délibérément limitée aux années 1993 à 2003. Beaucoup de faits, de prises de position et d'expériences antérieures devraient être rappelés et le moins serait de reconnaître tout ce que ce programme doit également aux réflexions de René HAINAUX, Jean-Henri DRÈZE, Pierre LAROCHE et tant d'autres.

71. Le principe de la politique de partenariat a été annoncé dès le départ, c'est-à-dire dès la première demande adressée au Fonds Social Européen en mai 1993. Mais du principe à la chose, il y a tout un monde. Et il faut reconnaître à présent que le programme proposé par *Théâtre & Publics* a pu bénéficier, d'entrée de jeu, d'un partenariat exceptionnel de la part du Théâtre de la Place, puis du Théâtre National et de nombreuses entreprises du secteur théâtral en Communauté française Wallonie/Bruxelles ainsi que du Conservatoire de Liège.

72. On a considéré ⁷¹ que la présence de Peter BROOK à Liège en septembre 1993, à l'invitation du Théâtre de la Place, a cristallisé la réflexion sur l'impérieuse nécessité de structurer dans l'institution théâtrale les préoccupations liées à l'insertion professionnelle et à la formation qualifiante des jeunes acteurs. Dans cet esprit, on doit reconnaître comme un acte décisif les orien-

tations que Jean-Louis COLINET fait prendre au Théâtre de la Place dès la saison 1993-1994 :

- le projet *Peines d'amour perdues* de SHAKESPEARE mis en scène par Philippe SIREUIL, avec une distribution de jeunes comédiennes et comédiens issus des différentes écoles de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, préfigure déjà l'hypothèse de travail d'un « Studio des Jeunes Acteurs » au Théâtre de la Place ;
- le projet *Baal* de BRECHT mis en scène par Axel DE BOOSERÉ et Mathias SIMONS signale qu'une nouvelle génération émerge et porte aussi avec elle les préoccupations de la formation continuée, de l'insertion professionnelle et du renouvellement des relations aux publics.

73. Parallèlement à ces initiatives, on doit souligner la désignation de Jacques DELCUVELLERIE comme professeur au Conservatoire de Liège auprès de Max PARFONDRY. Ensemble, ils développent une expérience pédagogique nouvelle – qu'ils appellent « Studio » – au sein de l'école avec la collaboration de Nathalie MAUGER et Pietro VARRASSO. Il sortira notamment de ces travaux deux exercices : *Arlequin poli par l'amour* et *La double inconstance* de MARIVAUX qui ont été présentés par la suite dans le cadre de l'ouverture du Théâtre Le Public à Bruxelles.

74. Au printemps 1994, compte tenu des résultats de ces diverses entreprises, plusieurs décisions structurelles sont prises :

- suite à la décision du Fonds Social Européen de soutenir le programme de formation et d'insertion de l'association, le « Centre de recherche et de formation théâtrale en Wallonie » devient *Théâtre & Publics* ;
- un nouveau développement de l'action trouve un appui important dans la nouvelle collaboration avec le Théâtre de la Place qui organise dès la saison 1994-1995 un Studio d'Acteurs.

75. Dix-huit jeunes actrices et acteurs des écoles de la Communauté française Wallonie/Bruxelles sont ainsi réunis pour la création de *L'heure bleue* dont la mise en scène a été confiée à Joël JOUANNEAU. Des sessions de formation continuée sont organisées à l'intention des stagiaires. A cette occasion, ils rencontrent notamment Sotigui KOUATÉ et Yoshi OIDA, et plus tard Mamadou DIOUME, comédiens de la compagnie de Peter BROOK. Ils travaillent avec eux et découvrent l'exigence et les méthodes de travail au sein de cette compagnie.

76. Comme on le constate, entre la première décision du Fonds Social Européen (août 1993) et la signature d'une nouvelle convention avec la Communauté française Wallonie/Bruxelles (janvier 1995), qui accrédite *Théâtre & Publics* comme opérateur de formation qualifiante en vue de l'insertion professionnelle, l'organisation de l'action se structure. Elle trouve ses alliés et ses ressources artistiques et pédagogiques auprès des acteurs de la vie professionnelle.

77. Durant cette période, la création de *Salomé Fraction* d'Oscar WILDE dans une mise en scène de Lorent WANSON au Théâtre National ouvre également des voies nouvelles : Max PARFONDRY confirme une trajectoire singulière de comédien – qui ne cessera de s'affirmer au meilleur niveau professionnel⁷² – et sa rencontre avec Philippe VAN KESSEL, directeur du Théâtre National, sur les objets de travail de *Théâtre & Publics* confirme une communauté de vues et d'intérêts tant pour la formation continuée que pour l'insertion professionnelle des jeunes. Cette rencontre est essentielle et connaîtra des développements dès la saison 1996-1997.

78. Tandis que le « Studio des Jeunes Acteurs » du Théâtre de la Place poursuit sa programmation, ses expériences et ses collaborations avec de jeunes metteurs en scène⁷³, Max PARFONDRY multiplie les démarches pour ouvrir de nouveaux créneaux de créations théâtrales dans le cadre d'actions culturelles et sociales. A l'initiative de Yanic SAMZUN, le CESEP, une association d'éducation permanente établie à Nivelles et dirigée par Serge NOËL, propose un cadre de production exceptionnel pour une équipe de dix personnes, engagées pendant un an, sous la direction de Lorent WANSON, à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'instauration de la Sécurité sociale moderne. De cette action importante sortira le spectacle *CQFD* (Théâtre chanté). A cette occasion, une approche générale de sensibilisation et d'animations, « *La Sécurité sociale, une idée neuve qui a 50 ans* », a permis aux acteurs et à l'ensemble de l'équipe de tester un mode de production hors de l'institution théâtrale traditionnelle et, partant, de concevoir un autre réseau de diffusion du spectacle. Ce qui était un premier objectif du projet. De même, le spectacle a fourni matière à un important travail d'animations dans un large réseau, ce qui constituait un deuxième objectif pédagogique du projet pour un élargissement du métier de l'acteur. Ces objectifs pédagogiques sortent des usages traditionnels du théâtre. Bien au-delà des représentations et des ateliers qui ont été menés, ce projet a permis d'identifier et d'expérimenter les difficultés qui émergent au moment de leur mise en œuvre. Cette étape de travail a été particulièrement riche en

enseignements tant pour les stagiaires impliqués que pour les pédagogues et pour *Théâtre & Publics*.

79. Dans cette recherche de nouvelles perspectives, *Willy et Henriette dans la vallée des oubliés* mis en scène par Enzo RIGHES, une création collective de théâtre pour enfants, à l'initiative de l'association Ampli-Junior, a permis également d'expérimenter des cadres nouveaux de production dans le réseau des maisons de jeunes, des mouvements volontaires ainsi que dans le réseau scolaire.

80. De telles ouvertures ont permis à *Théâtre & Publics* d'entrer en relation avec un important tissu d'associations et notamment de multiples ateliers de théâtre répartis non seulement en région liégeoise mais aussi en Communauté française Wallonie/Bruxelles. Certains de ces ateliers ont été structurés et d'autres initiés par les stagiaires eux-mêmes. A dater de ce moment, la dimension « ateliers » devient une des dynamiques centrales du développement de l'action de formation qualifiante en vue de l'insertion professionnelle de *Théâtre & Publics*. Cette tendance se confirmera au cours des années suivantes.

81. Au cours de cette saison, d'autres ateliers sont organisés pour les stagiaires qui rencontrent des pédagogues internationaux dont notamment Abel CARRIZO MUNOZ de Santiago (Chili), Dirk VONDRAN de Leipzig (Allemagne). De son côté, Alain LEGROS poursuit les contacts avec l'école supérieure d'Evora (Portugal) et le professeur Luis VARELA afin de développer des échanges de stagiaires et de pédagogues notamment en s'associant à des projets européens.

82. Parallèlement, le Groupov produit *La mère* de Bertolt BRECHT, mis en scène par Jacques DELCUVELLERIE. *Théâtre & Publics* participe à la phase préparatoire et assure certains aspects de formation qualifiante, en particulier la formation vocale, l'entraînement au chant pour acteurs et la recherche documentaire. Sont associés à ce programme de formation des jeunes lauréats de l'INSAS, des jeunes lauréats des écoles allemandes ainsi que des acteurs plus confirmés. Cette production qui fait partie d'un triptyque de spectacles (*L'Annonce faite à Marie, Trash, La mère*) a été jugée particulièrement exemplaire par toute la profession en Belgique et à l'étranger. Elle assied la reconnaissance de Jacques DELCUVELLERIE parmi les metteurs en scène les plus significatifs du travail théâtral en Europe. Celle-ci permettra, en outre, d'ouvrir des voies de création et de production qui paraissent

inaccessibles auparavant et que le Groupov empruntera pour créer le spectacle *Rwanda 94*. Ces dynamiques – à la fois parallèles et reliées – constitueront, à moyen et à long terme, un environnement exceptionnellement bénéfique qui aura des répercussions profitables pour les stagiaires et nos travaux.

83. Tous ces développements portent l'action à un niveau d'organisation plus ample et plus exigeant. De nouveaux enjeux pour *Théâtre & Publics* appellent de nouveaux objectifs pour la pédagogie et pour l'action, nécessitent de nouvelles pratiques. Plus que jamais, une dialectique constante entre réflexion et action est opérée pour adapter l'organisation aux ouvertures et aux amplifications considérables qui ont été insufflées au cours de ces années (1993-1995). *Théâtre & Publics* accueille déjà son cinquantième stagiaire.

84. Les vingt premiers stagiaires sortent des deux ans de formation. Ensemble, ils totalisent déjà plus de deux cent cinquante mois d'emploi. Déjà la dynamique d'insertion professionnelle par projet est appropriée par les stagiaires sortants. Les résultats de leur implication autonome dans la vie professionnelle dépassent largement les possibilités de l'association. Déjà il devient plus difficile d'assurer un suivi du parcours d'insertion individuel de ces « anciens » qui soit suffisamment complet et exact. Déjà de multiples sollicitations se font jour pour soutenir, « au-delà » du programme de formation, leurs démarches d'insertion professionnelle. *Théâtre & Publics* n'est pas armé pour faire face à ces demandes vécues comme légitimes et qui resteront déçues.

85. L'édition, chaque année avec le concours de la Région wallonne, d'un livret – *Profession Acteur* – de présentation et de promotion des stagiaires sortants offre la possibilité de rédiger de courts articles théoriques qui cherchent à évaluer les enjeux, les facteurs facilitateurs ou bloquants de l'action poursuivie dans le cadre du Fonds Social Européen.

86. L'initiative proposée par Mathias SIMONS et le Groupe 92 de créer un spectacle qui aurait pour objet de se confronter à tous les objectifs sur lesquels *Théâtre & Publics* travaille avec les stagiaires, entraîne une montée en puissance théorique, pédagogique et pratique de l'action. Compte tenu de cette ambition, le choix se porte sur *L'épreuve* de MARIVAUX parce que la pièce est accessible à des publics variés, elle est relativement courte, elle relève du répertoire du XVIII^e siècle qui est apprécié par les institutions et

inscrit dans le programme des établissements scolaires, parce que sa distribution est efficiente ⁷⁴. En outre, le choix est établi compte tenu des thèmes et des réalités sociales qui sont au travail dans l'œuvre écrite avant la Révolution française. Ce spectacle connaîtra une très belle fortune puisqu'il sera joué plus de soixante fois au cours des trois saisons suivantes. L'implication du Théâtre de la Place et du Théâtre National a aussi été déterminante pour la réussite et le rayonnement de ce projet. Les objectifs qui avaient été initialement envisagés ont été atteints avec une certaine force :

- le spectacle a connu une exploitation de loin supérieure aux normes en vigueur en Communauté française Wallonie/Bruxelles ;
- il a permis un volume d'emploi nettement plus significatif que les productions courantes.

Les résultats ont confirmé l'hypothèse qu'une politique d'emploi devait aussi s'articuler sur un accroissement de l'exploitation et donc sur l'élargissement des publics. L'équipe du Groupe 92 en a fait une démonstration éblouissante.

87. De manière plus discrète mais non moins déterminante, *Théâtre & Publics* participe à la Rencontre internationale consacrée à Bertolt BRECHT « Transformer l'art pour changer le monde » organisée par le Collectif BRECHT les 28, 29 et 30 novembre au Centre culturel Jacques FRANK à Bruxelles. A cette occasion, un spectacle mis en scène par Nathanaël HARCQ est présenté : *A ceux qui viendront après nous*. Longtemps après, ces textes de Bertolt BRECHT résonnent encore auprès de ceux qui animent notre organisation.

88. Des projets spécifiques proposent aux stagiaires de se confronter avec des écritures contemporaines. Par exemple le spectacle *Les années fléaux* de Normand SPINRAD, dans une mise en scène de Frédéric NEIGE, aborde la question du sida et donne lieu à une trentaine de représentations à Liège, Bruxelles et Charleroi. Cette polyphonie contemporaine de voix de femmes associe dix stagiaires à ce projet.

89. Au début des années 1990, la désignation de Philippe VAN KESSEL à la direction du Théâtre National a créé une ouverture inespérée de l'institution à une génération de nouveaux talents qui s'affirment dès lors sur la plus haute scène de la Communauté française Wallonie/Bruxelles. Parmi ceux-ci figurent notamment Pascal CROCHET, Axel DE BOOSERÉ, Charlie DEGOTTE, Nathalie MAUGER, Mathias SIMONS, Lorent WANSON, ... On a insuffisamment reconnu l'impact décisif de la présence de Philippe VAN

KESSEL à la tête du Théâtre National et l'essor qu'il a impulsé à la vie théâtrale de la Communauté française Wallonie/Bruxelles en rendant cette maison accessible à toute une génération nouvelle. Cet élan, partagé au sein de l'équipe du Théâtre National, est d'autant plus appréciable qu'il a dû s'ériger contre vents et marées. Dans un premier temps, il a fallu rétablir une situation financière presque désespérée, héritée des années précédentes. Dans un second temps, il a fallu déménager et se replier dans des locaux inadaptés⁷⁵ à l'activité théâtrale. Dans ces circonstances hostiles, Philippe VAN KESSEL va ouvrir la voie à une refondation de l'institution. Avec son équipe, il trace des perspectives et des architectures modernes. Les nouvelles installations du Boulevard Jacqmain ne sont pas le moindre signe de cette tentative de rénovation. Sous sa conduite, le Théâtre National revisite durablement ses exigences et ses pratiques.

90. Ainsi, au fil des saisons, soucieux de favoriser l'insertion professionnelle des jeunes artistes diplômés des écoles d'art dramatique de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, Philippe VAN KESSEL a engagé dans les productions du Théâtre National de nombreux jeunes comédiens et leur a permis de se former au contact de metteurs en scène chevronnés tels que Jean-Claude BERUTTI, Jacques DELCUVELLERIE, Jacques LASSALLE, Stuart SEIDE, Jean-Marie VILLÉGIÉ, ...

91. Suite aux résultats d'expériences diverses et multiples, suite à la rencontre avec Max PARFONDRI, Philippe VAN KESSEL implique le Théâtre National dans la création d'un « Atelier Jeune Théâtre ». Depuis longtemps il mûrissait ce projet dont l'objectif est de permettre à des comédiens, scénographes, costumiers, ... à peine sortis de l'école, mais encadrés par des professionnels, de compléter leur formation par la production d'une œuvre théâtrale et sous la direction d'un metteur en scène connu pour ses qualités pédagogiques. Il confie la direction du premier « Atelier » à Pierre LAROCHE, *Le mariage forcé* de MARIVAUX. De manière sensible, Pierre LAROCHE présente cette démarche comme suit : « *Philippe VAN KESSEL m'a proposé de rêver avec lui, et d'autres, au projet d'un Atelier Jeune Théâtre au Théâtre National. Lieu d'expérimentation pour les acteurs, scène alternative, vivier de spectacles pour les tournées, il constitue d'abord une réponse modeste mais concrète au chômage et aux difficultés d'insertion professionnelle qui guettent les jeunes artistes diplômés de la scène ; il est ensuite la réaffirmation du théâtre comme métier de convivialité, comme lieu entre l'art et la vie* ». Il associe à cette entreprise Patrick DONNAY, acteur permanent au Théâtre National et animateur de la Scène du Bocage à Herve.

92. Fort du succès rencontré par *L'épreuve* de MARIVAUX, le Groupe 92, sous la conduite de Mathias SIMONS, propose de rééditer une expérience qui a pour objet de se confronter aux objectifs sur lesquels *Théâtre & Publics* travaille avec ses stagiaires, de revisiter le réseau de diffusion qui avait accueilli la première expérience et d'essayer d'en amplifier les effets, et de démultiplier les résultats en termes d'emploi pour les stagiaires associés. Après mûres réflexions, le choix se porte sur *Les Fourberies de Scapin*. Mathias SIMONS et l'équipe du Groupe 92 optent pour une invention rigoureuse et contrastée – tantôt sobre, tantôt chatoyante – soutenue par une lecture critique de l'œuvre de MOLIÈRE qui échappe au conformisme ⁷⁶ et jette un coup de jeune ⁷⁷ sur ces *Fourberies*. Le spectacle créé au Théâtre de la Place connaîtra au cours des trois saisons suivantes plus de deux cents représentations en Belgique, en France et à l'étranger notamment grâce au soutien du Théâtre National. L'ampleur donnée à cette exploitation a permis de sortir des cadres habituels de la production professionnelle en Belgique et de découvrir les problèmes nouveaux qui résultent de longues périodes de diffusion.

93. La création de l'Atelier Jeune théâtre du Théâtre National et la fortune du *Scapin* permettent au programme développé par *Théâtre & Publics* dans le cadre du Fonds Social Européen de se structurer à un niveau supérieur :

- les partenariats avec les meilleures entreprises professionnelles se sont développés ;
- le rayonnement des projets s'amplifie tant en nombre de représentations, de spectateurs, d'emplois créés qu'en nombre de mois d'emploi par projet ;
- les enjeux de formation continuée, sur lesquels travaillent *Théâtre & Publics* et ses partenaires, sont identifiés sur un plan international ;
- la notoriété des objectifs pédagogiques expérimentés par *Théâtre & Publics* et ses partenaires est mieux partagée par le secteur professionnel ;
- les objectifs de formation à l'insertion qui étaient fixés au début du premier programme du Fonds Social Européen ont été largement atteints et même, pour certains stagiaires, largement dépassés.

94. Pour évaluer les développements de la démarche, on peut par exemple signaler le projet *Sainte Jeanne des abattoirs* de BRECHT mis en scène par Lorent WANSON qui démontre comment des pédagogues et des stagiaires (anciens et nouveaux) amplifient, par des initiatives propres, originales et inventives, les préoccupations à l'égard des publics débattues au sein de

Théâtre & Publics. D'une part, le projet associe concrètement plusieurs centres culturels de la région de Mons ; d'autre part, il prévoit un important volet d'animations. Ainsi chaque répétition a été ouverte au public, impliquant que non seulement les acteurs travaillent à l'objet du spectacle, mais prennent en compte les trente à trente-cinq personnes qui, en moyenne, se trouvaient à chaque service de répétitions (il y en avait trois par jour). Dans le même temps, les acteurs qui n'étaient pas nécessaires sur le plateau se rendaient dans la région (Mons-Borinage, la région du Centre, la région de Charleroi, le Brabant wallon) à une réunion d'association, à une réunion syndicale, mutuelliste, ou plus simplement dans une file de pointage, à toute rencontre de personnes, « café citoyen », ou classes d'écoles pour y présenter un mini « spectacle de crise » et s'entretenir avec les gens, souvent pendant plusieurs heures. Plus d'une cinquantaine d'organisations deviennent alors les partenaires effectifs d'un seul projet.

95. Parmi ces développements qui débordent des limites de notre association et suite à une étude de ces expériences pilotes, on doit signaler que la Communauté française Wallonie/Bruxelles décide d'instituer un Centre des Arts Scéniques qui soutiendra la mise à l'emploi des jeunes lauréats des écoles d'art dramatique. On peut reconnaître dans cette institution une évaluation particulièrement positive des résultats engendrés par *Théâtre & Publics*. L'intégration de jeunes acteurs ou de travailleurs du spectacle dans la profession doit ainsi nécessairement s'élargir. Et comme le soulignait Max PARFONDRY ⁷⁸ : « *On ne peut manquer de s'en réjouir* ». A dater de ce moment, le Centre des Arts Scéniques sera régulièrement associé à l'« Atelier Jeune théâtre » du Théâtre National. En outre, sous la conduite de Benoît VREUX, il complète le dispositif d'insertion professionnelle en Communauté française Wallonie/Bruxelles de manière dynamique.

96. Depuis 1993, *Théâtre & Publics* explore avec les stagiaires du Fonds Social Européen les voies possibles de leur insertion professionnelle. Dans cette exploration, il privilégie celles qui seraient susceptibles de rencontrer simultanément plusieurs objectifs d'insertion professionnelle, d'intervention dans le champ social et plus particulièrement d'intervention dans le cadre des zones ZUP, ZEP, etc... Dans cet esprit, la rencontre de Max PARFONDRY avec Daniel VAN KERKHOVEN permet d'inscrire un important volet d'ateliers « théâtre » dans le programme des Ateliers d'Art Contemporain, organisés dans un premier temps exclusivement à Liège. La supervision pédagogique de ces ateliers d'été est assurée par Anne-Marie LOOP et ensuite par Isabelle GYSELINX. Cette collaboration ouvre des voies nouvelles et étend

les possibilités de formation-action et d'emploi pour les stagiaires de *Théâtre & Publics*. Au fur et à mesure des années, cette collaboration connaîtra une démultiplication des ateliers par leur extension géographique. Les partenariats avec des opérateurs culturels des différentes villes de la Communauté française Wallonie/Bruxelles sont renforcés. Les stagiaires y trouvent de nouvelles opportunités d'expériences professionnelles. L'étroite collaboration avec les Ateliers d'Art Contemporain constitue à partir de 1996 une pierre d'angle, une base récurrente de l'action de *Théâtre & Publics*. Les stagiaires proposent de leur propre initiative l'organisation d'ateliers « théâtre » auprès des CPAS, des communes, des centres culturels, et d'autres organismes tels que le Forem... Plusieurs années durant, nous avons négocié avec la Région wallonne un financement particulier pour ce type d'ateliers animés par les stagiaires de *Théâtre & Publics* et qui contribuent notamment à l'insertion sociale des participants. Dans ce cadre, Max PARFONDY avait proposé de procéder à un inventaire des ateliers qui étaient conduits par les stagiaires et les anciens stagiaires dans l'ensemble de la Communauté française Wallonie/Bruxelles. Une étude AN.FOR.A⁷⁹, financée par les Ateliers d'Art Contemporain, a été menée et a mis en évidence qu'une centaine d'ateliers étaient menés à bien chaque année par les stagiaires. Ce qui constitue un volume considérable d'actions culturelles et de formation.

97. Durant toute cette période de dix années, un très grand nombre de séminaires et d'ateliers de formation qualifiante ont été organisés en lien avec des productions ou indépendamment de ces cadres. Les annexes en fin de document donnent la liste détaillée des intervenants pédagogiques et artistiques parmi lesquels se retrouvent des intervenants belges tels que notamment Arlette DUPONT, Garret LIST, Francine LANDRAIN, Colette BRAECKMAN, Maurice TAZMAN, Yves WINKIN, ... ou des intervenants étrangers tels que notamment Dirk VONDRAN (Allemagne), José CARLOS FARIA (Chili), Yan FOYNER (Norvège), Bernd GUHR (Allemagne), Arthur BALLETT (Minnesota), Boris RABEY (Russie), David ZINDER (Israël), Lew BOGDAN (France), Mamadou DIOUME (France), ...

98. L'ensemble de ces activités est ponctué de temps de réflexion et d'ateliers d'échange de « bonnes pratiques » et de méthodologie en matière d'action culturelle et d'aspects institutionnels, économiques, sociaux et technologiques. Ces ateliers ont bénéficié de la collaboration entre autres de Henri VAUME, Yanic SAMZUN, Nicola DONATO, Claude FAFCHAMPS, ...

99. Durant cette période de dix ans, de multiples spectacles ont été pour

les stagiaires l'occasion de leur formation qualifiante et de leurs premières expériences professionnelles sous la direction de pédagogues et de metteurs en scène déjà confirmés. Les annexes donnent le détail des spectacles auxquels *Théâtre & Publics* s'est associé. On peut citer notamment Jacques DELCUVELLERIE, Pietro VARRASSO, Frédéric DUSSENNE, Françoise BLOCH, Mathias SIMONS, Christine DELMOTTE, Jean-Christophe LAUWERS, Nathalie MAUGER, Julien ROY, Pierre LAROCHE, Jean-Claude BERUTTI, Dominique ROODHOOFT, Axel DE BOOSERÉ ...

100. Durant cette période, les stagiaires et les anciens stagiaires ont pris dans certains cas l'initiative de porter personnellement leurs premiers projets artistiques ou de s'impliquer dans les premiers projets de jeunes metteurs en scène tant sur le plan de la production que sur celui de la réalisation artistique. On peut citer notamment Renaud RIGA, Baptiste ISAÏA, Geneviève DAMAS, Isabel et Béatrice CUE ALVAREZ, Patrick BEBI, Fabrice PIAZZA, Jeanne DANDOY, Fabrice SCHILLACI, Jean-Benoît UGEUX, Sophie BONHÔTE, Angélique CHARTRY, Gaëtan D'AGOSTINO, Benoît VAN DORSELAER, Guillaume ISTACE, Jean-Gilles LOWIES, Laurent STEPPE, ...

101. D'autres se sont intégrés dans des institutions ou des entreprises existantes. Ils occupent aujourd'hui des fonctions d'assistant de direction ou de direction artistique. Par exemple Sauro DE MICHELE, Pierre CLÉMENT, Denis CLOSSET, Bérangère DEROUX, Jean-Michel VAN DEN EEDE, ...

102. Durant cette période de formation continuée, les stagiaires et les pédagogues se sont également impliqués dans des projets d'échanges internationaux qui leur ont permis de découvrir le travail et les pédagogies d'autres établissements d'enseignement dans le monde. On peut citer notamment l'École supérieure d'Evora au Portugal, le Festival Istropolitana – Festival international des écoles de théâtre à Bratislava en Slovaquie, Rati Gitis à Moscou en Russie, Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdi de Leipzig en Allemagne, le Département Théâtre de l'Université de Santiago au Chili, ...

103. Il convient encore d'indiquer ce que *Théâtre & Publics* doit aux personnalités de Claude FAFCHAMPS et d'Axel DE BOOSERÉ. On trouvera dans la partie réservée aux « documents 1993-2002 » un texte de Claude FAFCHAMPS qui, dans la poursuite des préoccupations développées à *Théâtre & Publics*, préfigure déjà les expérimentations originales de la Compagnie Arsenic, notamment sur la question de la relation aux publics. Avant de se révé-

ler le metteur en scène discret et efficient de spectacles impressionnistes, paradoxalement aussi exigeants que populaires (*Une soirée sans histoire* – 94 représentations ; « *Chez Marie* », *Bastringue* – 50 représentations ; *Le Dragon* – 203 représentations ; *Eclats d'Harm* – 117 représentations), Axel DE BOOSERÉ a dirigé la publication, au sein de *Théâtre & Publics*, des sept éditions de *Profession Acteur*. Claude FAFCHAMPS a collaboré avec Max PARFONDRIY pendant plus de dix ans (entre 1985 et 1997). A l'intérieur de *Théâtre & Publics*, il a contribué de manière significative à nourrir le débat contradictoire sur des questions théoriques et pratiques relatives au statut du comédien, au travail, à l'emploi, aux questions de l'organisation et de la production, aux questions de la formation et de la formation continuée en particulier. Après cet intense compagnonnage, il a fallu une rupture – douloureuse sans doute – pour permettre à Claude FAFCHAMPS et à Axel DE BOOSERÉ de prendre les distances et les respirations indispensables à l'essor de leur démarche créatrice et professionnelle. A l'évaluation des résultats et des succès rencontrés par la compagnie, il apparaît que les hypothèses de travail adoptées ont éclairé et amplifié les orientations dont le dessin avait été esquissé par Claude FAFCHAMPS et Axel DE BOOSERÉ au sein de *Théâtre & Publics*.

104. Nous suspendons ici l'évocation incomplète qui justifie à suffisance combien l'action de *Théâtre & Publics* n'aurait pu être accomplie sans l'implication déterminée d'un nombre considérable d'artistes et de pédagogues talentueux. L'imperfection de cette narration ne la rend pourtant pas illégitime. Ainsi et pour parer aux doléances de ceux que nous aurions oubliés, par avance, nous sollicitons leur bienveillante compréhension.

IV. LES MOYENS FINANCIERS ⁸⁰

105. De manière synthétique, il nous paraissait nécessaire de présenter quelques éléments d'information concernant les moyens financiers qui ont été affectés et utilisés par *Théâtre & Publics*, notamment et à titre d'exemple au cours des cinq derniers exercices (de 1999 à 2003). Deux tableaux synthétiques permettent de présenter l'évolution, durant ces cinq années, des produits et des charges de l'association. Un commentaire succinct accompagne ces deux tableaux. Ces informations permettent de mesurer l'ordre de grandeur économique qui a caractérisé les exercices et les actions concernés. Ici également, il a paru souhaitable de mettre en relief certains facteurs qui ont influencé favorablement ou défavorablement la gestion financière de ces programmes.

Tableau 1 : *les produits de Théâtre & Publics de 1999 à 2003 – (en euro)*

	1999	2000	2001	2002	2003
Cotisations	141	99	143	156	257
Autres divers	1.468	1.707	-	134	1.301
Produits divers	1.611	1.807	143	290	1.301
CFWB – Convention	148.736	171.047	193.357	215.667	215.667
CFWB – bibliographies	15.122	10.164	15.865	-	8.519
CFWB – divers	-	2.347	7.313	2.350	2.500
RW : emploi (ACS)	9.556	9.239	10.587	9.334	9.822
Europe : FSE Objectif 3	142.334	56.697	104.434	200.000	96.000
Subventions	135.748	249.494	331.556	427.351	332.508
Autres produits et affectations	17.574	81.817	972	2.033	62
Total général	334.931	333.117	332.671	429.674	333.871

Commentaire relatif aux comptes de produits

106. Il faut rappeler que *Théâtre & Publics* est un organisme de recherches, de pratiques et de formations théâtrales. Qu'à ce titre, il n'a pas pour vocation de dégager des recettes de son activité. Que les formations qu'il dispense ne sont pas payantes.

107. Le tableau permet de comparer la progression des subventions attribuées à *Théâtre & Publics* par la Communauté française Wallonie/Bruxelles et celles attribuées par l'Union européenne. On constate donc qu'au total de ces cinq années, l'intervention de la Communauté française Wallonie/Bruxelles représente 57 % du financement public de l'association. Le Fonds Social Européen intervient pour 36 %. La Région wallonne pour 3 % dans le cadre des politiques d'aide à l'emploi. Or, au cours de l'année 1999, la Communauté française Wallonie/Bruxelles intervenait pour 47 %, la Région wallonne pour 3 % et le Fonds Social Européen pour 45 %. Ceci démontre le caractère subsidiaire de l'intervention des Fonds européens.

108. La progression de la subvention de la Communauté française Wallonie/Bruxelles démontre sa détermination à soutenir ce programme. Cependant, elle compense aussi la perte des interventions de la Région wallonne et de la Loterie Nationale qui avaient été acquises aux cours des exercices précédents.

109. Outre les cotisations des membres de son Assemblée générale, les autres recettes de l'association concernent des commandes supplémentaires faites par la Communauté française Wallonie/Bruxelles pour des objectifs particuliers (travaux bibliographiques spécifiques, ...).

Tableau 2 : *les charges de Théâtre & Publics de 1999 à 2003 – (en euro)*

	1999	2000	2001	2002	2003
Biens et services divers	122.301	139.784	128.934	149.115	65.441
Intervenants	101.082	90.733	82.524	160.821	76.571
Charges des activités	223.383	230.517	211.458	309.936	142.012
Biens et services divers	40.690	30.599	32.828	28.199	31.273
Personnel	48.974	53.326	54.552	42.040	67.945
Dotation aux amortissements	2.692	1.176	1.233	2.857	2.572
Charges structurelles	92.356	85.061 €	88.613	73.096	101.790
Charges financières	13.491	17.539 €	13.745	22.312	27.264
Charges exceptionnelles	-	-	376	-	17.175
Dotation aux résultats	19.192	17.539	32.600	46.642	45.630
Total général	334.931	333.117	332.671	429.674	333.871

Commentaire relatif aux comptes de charges

110. En ce qui concerne la présentation des charges, le plan comptable utilisé par *Théâtre & Publics* essaye de tenir compte des impératifs à la fois de la Communauté française Wallonie/Bruxelles et du Fonds Social Européen. Les exigences des uns et des autres ayant peu de points en commun. C'est pourquoi il a adopté cette présentation qui permet de distinguer les frais directs des activités des charges structurelles.

111. Sur cette période de cinq ans, les charges directes d'activités représentent 63 % des charges totales de l'association. Les charges structurelles qui comprennent le personnel de gestion, les frais administratifs et les dotations aux amortissements représentent 25 % des coûts.

112. Compte tenu des délais de paiement du Fonds Social Européen, les charges d'escompte de ces subventions ont représenté au cours de cette période de cinq ans 5% des coûts de l'association ; c'est-à-dire 94.000 euro ; c'est-à-dire pratiquement l'équivalent du montant annuel de la subvention

du Fonds Social Européen. Il apparaît que ces retards de paiements constituent un handicap significatif pour l'action. Ceci est d'autant plus paradoxal que les charges financières ne sont pas prises en considération comme « dépenses admissibles » par l'Union européenne.

113. A contrario, on doit souligner comme un facteur favorable le rythme adopté par la Communauté française Wallonie/Bruxelles pour la liquidation des subventions inscrites dans la convention. Sans cette régularité de la part de la Communauté française Wallonie/Bruxelles, la gestion de la trésorerie de l'association serait devenue totalement insoutenable.

114. Au terme de l'exercice 2003, l'association présentait un équilibre financier qui permettait de poursuivre l'action dans de bonnes conditions.

V. EN GUISE DE CONCLUSIONS

115. Où en sommes-nous à présent ? On pourrait considérer que nos préoccupations sont toujours les mêmes. Qu'aucun changement définitif n'a été engrangé. Que l'insertion professionnelle n'est jamais atteinte de manière définitive ou suffisamment satisfaisante et durable. Qu'il faut sans cesse recommencer. Qu'il faut sans cesse remettre l'ouvrage sur le banc de l'atelier. Sans cesse venir et revenir encore. Mais ce serait compter sans la réalité.

116. Car si on veut bien y regarder avec attention, on conviendra que nous sommes beaucoup plus loin qu'en 1993. Le chemin parcouru est « tout simplement immense ». Car le programme mené par *Théâtre & Publics* avec l'aide du Fonds Social Européen a connu, au cours de ces dix années, une véritable épreuve du feu. Nous avons pu confronter nos hypothèses de travail aux réalités ; nos espoirs, nos croyances et nos suppositions aux faits concrets.

117. Après cette première période d'essais, la démonstration est faite. Indéniablement, des programmes d'action de formation qualifiante spécifiques en matière d'insertion professionnelle des jeunes comédiennes et comédiens issus de nos écoles portent des fruits.

118. Dès 1997, Max PARFONDY avait fait établir et mettre à jour un « tableau général des emplois » pour analyser la situation de l'emploi sur le long terme. C'est-à-dire en cumulant les résultats d'emplois individuels pour l'ensemble des stagiaires pendant la première période de sept ans (1993 à 1999), *il totalisait plus de deux mille cinq cent mois d'emploi* pour près de cent stagiaires. Soit pendant cette période, quelques cinq à six mois d'emploi par an, pour la plus grande part des stagiaires. C'est-à-dire une multiplication par deux voire par trois des volumes d'emploi habituellement constatés. Et il s'agissait là d'une première sommation simple, sur base des éléments d'information les plus notables et accessibles. Une mise à jour minutieuse, auprès de chaque stagiaire, aurait sans doute accru encore assez considérablement ces premiers chiffres, très encourageants.

119. A ce stade, nous pouvons conclure de cette expérience de dix années – et ces conclusions pourraient composer autant de recommandations pour l'avenir – que :

– **A.** le fait de consacrer un programme d'actions de formation qualifiante spécifiques (moyens humains et financiers) à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs *augmente nettement* (par rapport à trois mois d'emploi par an) *et assez durablement* (pendant au moins cinq années) leur insertion individuelle sur le marché du travail ;

– **B.** le fait de consacrer un programme d'actions de formation qualifiante spécifiques (moyens humains et financiers) à l'insertion professionnelle des jeunes acteurs ne porte de tels fruits que dans la mesure où il est reconnu, accepté et *investi par des artistes professionnels et des responsables d'institutions et d'entreprises qui conçoivent ensemble les stratégies de partenariat* qui permettent de réaliser avec succès les programmes envisagés ;

– **C.** le fait de consacrer un programme d'actions de formation qualifiante qui *intègre l'initiative individuelle et favorise l'autonomisation* des stagiaires *multiplie durablement leur capacité à s'insérer* professionnellement et notamment à inventer des stratégies individuelles (ou parfois collectives pour des petits groupes) d'insertion professionnelle bien au-delà (plusieurs années après) du processus de formation lui-même ;

– **D.** le fait de développer un programme d'actions de formation qualifiante qui structure sa pédagogie *par projet* – c'est-à-dire en intégrant la pédagogie aux rythmes et selon les impulsions et les besoins de la vie professionnelle – entraîne une qualification des stagiaires dans l'exercice de la vie professionnelle et améliore leurs capacités à répondre aux besoins de la pratique professionnelle ou à la transformer qualitativement ou encore à éprouver les nécessités et les bienfaits d'une formation continuée tout au long de la vie professionnelle ;

– **E.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs *nécessite l'élaboration de critères d'évaluation sectorielle* pour mesurer l'impact de ces politiques sur l'ensemble des réalités du secteur du théâtre et des arts de la scène en Communauté française Wallonie/Bruxelles ;

– **F.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs appelle *une*

réforme – au moins un examen critique – *des représentations imaginaires* que la profession nourrit au sujet d'elle-même et de ses pratiques ; et notamment de la place que l'acteur occupe dans le dispositif professionnel et institutionnel ;

– **G.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs ne doit pas seulement avoir pour objet l'insertion professionnelle – parce que c'est un objectif insuffisant pour favoriser et atteindre réellement l'insertion professionnelle – mais doit *favoriser le développement et l'amélioration des conditions d'exercice* de la profession ;

– **H.** ainsi, chaque fois qu'il est possible de modifier, avec succès, le schéma de production (initialement deux mois de répétitions et dix à vingt représentations) des projets professionnels, de rechercher des publics nouveaux, de rechercher de manière extensive le développement des débouchés professionnels nouveaux, on constate que *le volume d'emploi, par projet professionnel, augmente* (de deux à cinq fois) et que cela accroît considérablement l'insertion des jeunes acteurs qui y sont associés ; *ils acquièrent plus d'expérience professionnelle ; ils sont vus plus longtemps sur scène ; ils vivent plus intensément à l'intérieur des entreprises et des institutions théâtrales professionnelles ; ils améliorent leur image professionnelle ; ils ont plus de possibilités d'être engagés sur d'autres projets ;*

– **I.** ainsi, on constate que le fait de participer à un projet professionnel qui se joue pendant plusieurs saisons et plus de cent fois – au total des saisons – *occasionne des difficultés nouvelles* pour les jeunes acteurs, dans l'exercice de leur métier ; ces difficultés doivent être prises en considération (problème de motivation, de mobilisation, de qualité de jeu, de disponibilité pour participer à d'autres projets) car elles participent de l'apprentissage du métier d'acteur ;

– **J.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs appelle *une refonte* – au moins un examen critique – *et une plus importante intégration des relations entre l'école et la profession*, entre pédagogie et pratique professionnelle, entre objectifs de l'institution pédagogique et objectifs de la pratique professionnelle ;

– **K.** pour les jeunes lauréats, il est plus facile de favoriser la diversification des compétences au sein du métier de comédien (jeux scéniques, techniques d’expression, animations d’ateliers théâtre, enseignement...) que de les amener à diversifier leurs compétences vers d’autres métiers, même dans le cas de métiers aussi proches et indispensables pour la profession que la production, la promotion, la direction d’entreprise, les relations publiques, ...

– **L.** le développement de débouchés pour les spectacles et la création de nouveaux réseaux – notamment sur le plan international – demandent une organisation et des dispositions spécifiques qu’un seul opérateur artistique peut difficilement maîtriser ; une formation dans cette perspective est également nécessaire ;

– **M.** malgré des ouvertures particulières et des réussites au meilleur niveau, le marché international reste insuffisamment visité par nos productions ; il convient donc *de structurer des formes de coopération professionnelle* entre des opérateurs de la Communauté française Wallonie/Bruxelles afin d’optimiser leur offre de spectacles sur les réseaux internationaux ; une telle coopération peut démultiplier le rayonnement de nos productions vers l’étranger et accroître significativement les capacités d’emploi par projet ;

– **N.** des projets de coopération internationale dans les domaines de la formation et de la pratique du théâtre devraient être multipliés et développés ; ils doivent être inscrits dans la durée ;

– **O.** enfin, l’action développée par *Théâtre & Publics* a – de manière directe ou indirecte – suscité un grand nombre d’initiatives au niveau des politiques du théâtre en Communauté française Wallonie/Bruxelles ; ainsi, on peut considérer que l’action développée par *Théâtre & Publics* a contribué à instituer et à structurer, en Communauté française Wallonie/Bruxelles, les prémices d’une politique de formation continuée en vue de l’insertion professionnelle des jeunes lauréats des écoles d’art dramatique ;

– **P.** le développement des politiques, des initiatives et des programmes en faveur de l’insertion professionnelle des jeunes acteurs ne doit pas seulement avoir pour objet l’insertion professionnelle – parce que c’est un objectif insuffisant pour favoriser et atteindre réellement l’inser-

tion professionnelle – mais doit *favoriser le développement et l'amélioration des pratiques artistiques* au sein de la profession.

120. On doit constater effectivement – au-delà des résultats significatifs de l'action menée par *Théâtre & Publics* – qu'il n'y aura pas de changement durable de l'insertion professionnelle des jeunes acteurs sans un changement significatif et durable de nos imaginaires et de nos pratiques professionnelles, de l'économie et des modes de production qui les caractérisent et sans un changement résolu et durable de nos politiques de la formation au niveau supérieur, de nos politiques d'emploi appliquées aux secteurs culturels et de nos politiques culturelles.

121. Mais, d'une part, il faut reconnaître que nous avons progressé considérablement dans la compréhension de ces questions. Et d'autre part, cette nécessité de changement et d'adaptation ne repose plus seulement sur des spéculations théoriques, mais sur les résultats d'expériences vécues qui sont irréductibles.

Notes

³⁰ Roland DE BODT a été secrétaire général de *Théâtre & Publics* aux côtés de Max PARFONDRY de 1993 à 2004.

³¹ René HAINAUX, comédien, professeur émérite d'art dramatique du Conservatoire de Liège, fondateur avec Henri POUSSEUR (à l'époque Directeur du Conservatoire Royal de Liège) et Robert WANGERMÉE (à l'époque Administrateur général de la RTB) du Centre de Recherches et de Formations Musicales et Théâtrales en Wallonie au milieu des années dix-neuf cent septante.

³² Arlette DUPONT, aujourd'hui décédée a été professeur d'histoire du théâtre et de la littérature à l'INSAS et au Conservatoire de Liège.

³³ Jean-Henri DREZE, aujourd'hui inspecteur de l'enseignement artistique, professeur au Conservatoire de Liège et secrétaire général de l'association Recherches et Formations Théâtrales en Wallonie (RFTW) jusqu'en 1993, date à laquelle l'association a été refondée sous l'appellation *Théâtre & Publics*.

³⁴ Marie-Paule GODENNE, professeur émérite au Conservatoire de Bruxelles et à l'INSAS, fondatrice du CREPA (Centre de Recherche et d'Expérimentation en Pédagogie Artistique). Aujourd'hui présidente du théâtre Les Tanneurs à Bruxelles.

³⁵ Pierre LAROCHE, comédien, metteur en scène, professeur émérite d'art dramatique au Conservatoire de Bruxelles.

³⁶ Raymond RAVAR, directeur émérite de l'INSAS et à l'époque président de l'association « Ateliers des Arts ».

³⁷ La dimension internationale de nos démarches a été insufflée dès le début par René HAINAUX. Il faut rappeler que ce dernier est une des rares personnalités belges à avoir participé à la fondation de l'Institut International du Théâtre (créé au sein de l'UNESCO, au lendemain de la seconde guerre mondiale, en 1948). Max PARFONDRY a lui aussi multiplié les rencontres et les échanges notamment avec la Palestine, le Chili, la Russie... On peut signaler également que Max PARFONDRY a assuré de 1990 à 2001 le secrétariat du Comité de la Formation théâtrale au sein de l'Institut ; fonction qui est actuellement assurée par Alain CHEVALIER.

³⁸ A titre d'exemple, on peut citer ici les projets et les échanges développés aujourd'hui à l'initiative de Pietro VARRASSO (la compagnie Daena) et Olivier BLIN (la Charge du Rhinocéros) en Haïti.

³⁹ Voir à ce sujet le texte de Max et Olivier PARFONDRY intitulé *Explorer avec l'acteur tout ce qu'il ne sait pas qu'il sait* qu'on retrouve dans le présent ouvrage dans la partie Hommage.

⁴⁰ Voir à ce sujet le texte de Claude FAFCHAMPS intitulé *De la diversification aux métiers multiples* qu'on retrouve dans le présent ouvrage dans la partie Documents.

⁴¹ Voir à ce sujet le texte intitulé *Au cœur de l'acte théâtral, le comédien relie le spectateur et le théâtre* qu'on retrouve dans le présent ouvrage dans la partie Documents.

⁴² Afin qu'il ne subsiste aucune ambiguïté à ce sujet, il ne s'agit pas, ici, de chercher le plus petit commun dénominateur des divertissements appelés « grand public ».

⁴³ Dont la dernière version déposée auprès de la Communauté française Wallonie/Bruxelles s'intitule « Proposition de programme d'un Département Théâtre dans le cadre du projet de création d'un Institut Supérieur des Arts de l'Université de Liège. Commission présidée par : Willy LEGROS, Recteur de l'Université de Liège. Membres : Bernard DEKAISE, Directeur du Conservatoire Royal de Liège, Danièle BAJOMÉE,

Robert GERMAI, Yves WINKIN, Professeurs de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Jacques DELCUVELLERIE, Max PARFONDRI (rapporteur), Mathias SIMONS, Professeurs d'Art dramatique du Conservatoire Royal de Liège. Liège, le 29/04/99 »

⁴⁴ (Docup), Objectif 3, adopté par le Fonds Social Européen pour la période 2000/2006 et intitulé « Adaptation et modernisation des politiques et systèmes d'éducation, de formation et d'emploi » et premier appel à projets pour la période 2000/2001.

⁴⁵ Les modalités pédagogiques du théâtre et de la musique ne sont comparables que dans le cas des classes d'orchestre.

⁴⁶ Point de vue qui a été longuement défendu par Max Parfondry et moi-même au cours des négociations préalables à la réforme.

⁴⁷ Le théâtre n'a pas été structuré comme un domaine d'enseignement à part entière : il n'a ni direction autonome, ni services autonomes. Il est toujours considéré comme une option de l'enseignement de la musique. Sa représentation au sein des instances du Conservatoire est sans proportion avec le nombre des étudiants et des pédagogues qui le représentent. L'invention d'un « conseil d'option » spécifique au théâtre n'a pas résolu ces questions structurelles fondamentales.

⁴⁸ Willy LEGROS, Recteur de l'Université de Liège, Président de *Théâtre & Publics* de 1997 à 2003.

⁴⁹ Avant d'être ministre, Françoise DUPUIS, alors parlementaire de la Communauté française, a soutenu avec détermination ce projet. Dès qu'elle fut désignée Ministre de l'Enseignement supérieur au sein du Gouvernement de la Communauté française de Belgique Wallonie/Bruxelles, elle a renoncé à ce projet. Cette décision unilatérale – qui ruinait toutes les espérances que Max PARFONDRI avait fondées sur elle pour réformer l'enseignement du théâtre au meilleur niveau – a été une des plus importantes déceptions de la vie professionnelle de Max.

⁵⁰ Voir la *Préface du Tartuffe* de Molière.

⁵¹ VIDAL NAQUET, Pierre – *Le miroir brisé – Tragedie athénienne et politique* – Collection Histoire – Les Belles Lettres – Paris – France – 2002 – 94 pages – ISBN : 2.251.38058.2.

⁵² Yves Winkin, Professeur d'anthropologie à l'université de Liège. Auteur de *Anthropologie de la communication de la théorie au terrain* – Collection « Points Essai » – Edition du Seuil – Paris – France – 2001 – 288 pages – isbn : 202040284X. *La nouvelle communication* – Collection Points Essai – Edition du Seuil – Paris – France – 2000 (3^e éd.) – 390 pages – ISBN : 202047842.

⁵³ A l'époque, Animatrice du Foyer culturel du Sart Tilman jusqu'au 31/8/1986.

⁵⁴ A l'époque, Comédienne animatrice et secrétaire nationale adjointe des Femmes Prévoyantes Socialistes.

⁵⁵ A l'époque, Ecrivain et animateur au Service provincial de la Jeunesse de Namur.

⁵⁶ A l'époque, Comédien et animateur au Théâtre de la Communauté de Seraing.

⁵⁷ A l'époque, Ex-Directeur du Département Théâtre de l'Université de Valparaiso au Chili.

⁵⁸ A l'époque, Directeur de l'action culturelle du bassin houiller Lorrain.

⁵⁹ Voir à ce propos l'article qu'Alfons VAN IMPE consacre à *La formation des comédiens en Belgique*, dans le tome IX des « Voies de la Création théâtrale » (pages 317 à 325) – Editions du CNRS – Paris – France –

1981 - 387 pages.

⁶⁰ Voir également à ce propos, l'article que Jean LAMBERT consacre à *la formation des comédiens animateurs*, dans « Théâtre – Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences » (pages 55 à 58) – Edition du Cerisier – Cuesmes – Belgique – 1996 – 461 pages – ISBN 2-87267-018-1.

⁶¹ Il s'agit du discours prononcé par Albert CAMUS à l'occasion de la réception du prix Nobel en 1957.

⁶² Jean Marie PIEMME, *Le souffleur inquiet* – Alternatives théâtrales, n° 20-21 – Bruxelles – Belgique – 1984 – 136 pages.

⁶³ A l'époque l'association s'appelait : Centre de recherches et de formation théâtrale en Wallonie.

⁶⁴ Politiques que le Ministère de l'Emploi avait mises en œuvre, dans les années 1970, avec les programmes de « *Cadre Spécial Temporaire* » notamment accessibles pour les secteurs culturels. Programmes qui ont été maintenu et développés pendant plus de vingt années pour être récemment réformés dans les deux régions de la Communauté française (Bruxelles Capitale & Région wallonne).

⁶⁵ Programmes d'aide à l'embauche – qui existaient en France pour les jeunes comédiens notamment sous l'intitulé de « *Jeune Théâtre National* » – dont la conception et la mise en œuvre, en Belgique francophone, a été confiée par le Gouvernement de la Communauté française Wallonie/Bruxelles au *Centre des arts scéniques* constitué notamment à cette fin, en 1998.

⁶⁶ Dès 1993, cette formulation de présentation des objectifs se retrouve dans tous les documents officiels publiés par *Théâtre & Publics* à propos de ce programme particulier. Notamment et dès la première brochure publiée sous l'intitulé *Profession Acteur – Fonds Social Européen – promotion 1993*.

⁶⁷ Ecoles considérées au sens large.

⁶⁸ C'est le cas des conservatoires de musique. Il a fallu attendre 1999 et la force de conviction de Max PARFONDRI pour obtenir que le théâtre et les arts de la parole ne soient plus seulement une option dans l'enseignement de la musique, mais soient un domaine (du théâtre) à part entière au même titre que l'enseignement du domaine de la musique. Jusqu'à aujourd'hui, les décrets suivants n'ont jamais concrétisés dans l'institution des conservatoires une véritable organisation autonome pour structurer – réellement en un domaine spécifique – l'enseignement du théâtre.

⁶⁹ Jusqu'à preuve du contraire, une vie entière n'est pas suffisante pour réformer utilement nos institutions d'enseignement.

⁷⁰ Cette troisième partie a été rédigée par Roland DE BODT avec la collaboration de Anne FAFCHAMPS.

⁷¹ Voir brochure *Studio d'Acteurs saison 95/96*, Théâtre de la Place et *Théâtre & Publics*. Yves WINKIN, *De l'Espace vital* – pages 3 à 5.

⁷² Bien que cette reconnaissance de la carrière professionnelle de Max PARFONDRI ne le concerne que lui personnellement, nous devons reconnaître à posteriori combien son talent a aidé à la crédibilisation et à la reconnaissance des activités et des programmes de formation de *Théâtre & Publics* par les milieux professionnels.

⁷³ Notamment *Nathan le sage* de LESSING mis en scène par Christine DELMOTTE, *La Comédie sans titre* de RUZZANTE mis en scène par Françoise BLOCH, et *Le plaisant voyage* un projet original qui associe cinq jeunes metteurs en scène autour du XVI^e siècle espagnol.

⁷⁴ Elle comporte un nombre relativement restreint de comédiens, la pièce se joue en un seul tableau. Ses éléments garantissent un prix de vente du spectacle qui est abordable, notamment pour les petites structures. En outre et malgré le nombre de comédiens, elle comporte des scènes tantôt grotesques, tantôt drôles, souvent légères pour traiter d'un sujet qui n'est ni sans gravité ni sans actualité.

⁷⁵ Je fais référence à l'installation du Théâtre National au Palace (une ancienne salle de cinéma), 85 boulevard Anspach à Bruxelles, pendant la construction des nouvelles installations.

⁷⁶ Je reprends l'expression à l'article publié dans le quotidien *La Wallonie* du 17 janvier 1998.

⁷⁷ Je reprends l'expression à l'article publié dans le quotidien *La Libre Belgique* du 17 janvier 1998.

⁷⁸ Voir rapport moral de l'année 1997 – page 5.

⁷⁹ AN.FOR.A : Analyse de la demande et des besoins en matière d'Animation – Formation – Artistique en Région wallonne.

⁸⁰ Cette quatrième partie a été rédigée par Roland DE BODT avec la collaboration de Anne FAFCHAMPS.