

ATA LA

N° 20

2019

Apprendre par le théâtre



Cultures et sciences humaines

Illustration de couverture :
© Pierre GROBOIS 2008
Pascal Collin (la fée)
Le songe d'une nuit d'été/Ateliers Berthier
Odéon Théâtre de l'Europe, 09/11/2008

Repenser le partage des intelligences par le théâtre

Entretien avec

Arthur Nauzyciel

Résumé

La direction du Théâtre national de Bretagne implique un arbitrage des priorités, donné ici à la promotion de l'exigence artistique pour construire les rencontres et propositions de parcours avec un public large, non différencié. Il faut dès lors se garder des pièges d'une communication factice ou de l'animation pour repenser la programmation, dans sa polyvalence, ses correspondances artistiques et les outils qui éclairent les démarches de création: ainsi peuvent se réinventer les liens d'adresse au public, la formation des comédiens, le dialogue avec les établissements scolaires. L'artiste et le spectateur peuvent ainsi travailler sur une disponibilité sensible et un accueil de l'invisible sans se borner au travail de son explicitation.

Mots-clés: Théâtre national de Bretagne, théâtre d'art, Centre dramatique, public, programmation, interdisciplinarité, partenariat, milieu scolaire, éducation, éthique, médiation, réception théâtrale.

Abstract

Managing the TNB (National Theater of Brittany) involves arbitrating priorities and favoring the promotion of artistic requirements in the encounters and experiences on offer for a broad, undifferentiated audience. It is necessary to avoid falling into the trap of artificial communication or animation when re-designing the programming in its polyvalence, its artistic connections and the tools which enlighten creative processes. Thus, the way of addressing the audience, the training of actors and the communication between the theater and schools may be reinvented. Performers and spectators may work on opening their awareness and welcome the invisible without the limits imposed by working on its elucidation.

Keywords: National Theater of Brittany, Dramatic Arts Center, audience, programming, interdisciplinary, partnership, school, education, ethics, mediation, reception of theater.

C'est sous le signe du dialogue de toutes les disciplines artistiques et de la convergence babélique qu'Arthur Nauzyciel avait conçu sa direction du Centre dramatique national d'Orléans. Aujourd'hui à la tête du Théâtre national de Bretagne (TNB), outil de création, de production et de formation dans la politique culturelle démocratique et décentralisée qu'ont lancée Jean Zay et Jeanne Laurent, il ancre dans le territoire urbain et régional un projet artistique résumé en trois verbes: « Partager Transmettre Rencontrer ». Le programme de la première saison a insisté sur la nécessité de synchroniser les exigences et le sens de l'innovation d'un théâtre d'art avec les débats civiques et culturels de la cité: il met

l'accent sur la confluence des disciplines, en associant au projet tant des metteurs en scène que des danseurs, plasticiens, musiciens ou encore des écrivains et des historiens. C'est au terme de celle-ci qu'a eu lieu cet entretien.

ATALA

La nouvelle programmation du TNB, telle que vous la concevez depuis votre prise de fonction, est-elle en quelque façon inspirée par une perspective de formation du voire des publics. En d'autres termes reconnaissez-vous au théâtre une mission, disons à la fois démocratique et culturelle, voire plus généralement politique ?

Arthur Nauzyciel

Il va de soi qu'on n'accepte pas de penser un projet pour un lieu comme celui-là sans en envisager la portée politique. Cela dit ma priorité est d'abord d'être en compagnie et de faire des spectacles. Je vois donc l'engagement à plusieurs niveaux : non pas uniquement du point de vue du public, mais tout aussi bien du point de vue des artistes. C'est-à-dire que ma fonction, qui permet de penser une saison, mais aussi d'accompagner des artistes dans le développement de leur travail, vise également à inscrire quelque chose dans un paysage théâtral. Il s'agit de consolider ou d'encourager l'émergence ou l'activité de metteurs en scène et d'artistes dont le travail semble répondre à une nécessité, dans un contexte national.

ATALA

Voire international éventuellement ?

A. N.

Oui bien sûr. Mais j'entends d'abord qu'il y a un rapport au théâtre qui ne va pas dans le sens du divertissement, ni dans celui de l'efficacité ; une façon de voir le théâtre davantage comme un théâtre d'art, ce qui, dans l'époque où nous sommes, requiert peut-être plus d'attention, plus d'efforts, car le risque existe de se marginaliser. Or, je trouve qu'il y a de moins en moins de centres dramatiques qui assument cette responsabilité de la prise de risques, en s'intéressant de manière pérenne à des parcours artistiques un peu à la marge.

En tant que directeur d'un centre d'art dramatique, je dispose d'outils uniques au monde qui ont cette spécificité d'être aux mains des artistes. Mon prédécesseur, aurait pu peut-être tenir un discours plus résolument politique. Moi, je fais d'abord du théâtre : mon travail naît du plateau, d'une longue expérience du plateau. Connaissant du

plateau tous les rouages institutionnels — j'ai été acteur, intermittent, en compagnie, directeur de centre dramatique — j'ai acquis une vision, disons assez large, de ceux qui font du théâtre, et forcément aussi des spectateurs, sachant que les centres dramatiques ont cela de spécifique que ce sont des outils qui ont été inventés pour permettre à des artistes d'inscrire de manière pérenne leur travail sur un territoire.

J'ajouterai que les gens de théâtre sont des artistes qui défendent une certaine exigence, un certain type de théâtre, qu'on peut appeler un théâtre d'art, soutenus par cette utopie qu'on peut partager cette exigence en la rendant accessible au plus grand nombre. Le fait est que ces lieux d'art et de culture que sont les théâtres sont mis à la disposition d'un public le plus large possible afin d'échapper à une norme qui prévalait jusque dans les années 1940-1950 : celle d'un théâtre vu comme un divertissement bourgeois, une affaire de notables. Si on voulait reconstruire une identité nationale, si on voulait panser les plaies de la Seconde Guerre mondiale, il fallait amener le meilleur de la culture à l'ensemble de la population française et en irriguant le plus possible un territoire, en sorte que cette culture-là fût accessible dans tout le pays, avec du même coup des enjeux territoriaux. Cela a été entrepris par des compagnies, par des metteurs en scène qui se sont déplacés. Ça a été ce moment de la décentralisation où, partant de Paris et s'installant en région, on a mis en place un réseau qui travaillait à la fois sur deux axes : l'exigence artistique et l'accessibilité. De ce mouvement, on est à présent les héritiers, la deuxième ou la troisième génération. Forcément, si on a baigné un peu là-dedans — ce qui est mon cas, en tant que produit de l'école publique puis du théâtre public — on a à cœur de défendre ça. Encourager l'exigence artistique et la prise de risque de certains artistes ; donner à ces artistes les moyens et le temps pour développer des vrais projets de création ; et, en même temps, faire en sorte que ce travail-là soit vu par un public qu'on voudrait le plus large possible en termes d'âge, d'origine sociale, de parcours culturel. Donc notre activité de metteur en scène-directeur se double d'une activité importante de construction du public.

ATALA

Qu'escomptez-vous à cet égard en ouvrant le TNB à d'autres formes d'art ou de nouvelles manières de faire du théâtre ? Considérez-vous ce public « à construire » comme un ensemble, ou pensez-vous qu'il y a des publics, qu'il faut aller chercher de manière différenciée, en jouant, par exemple, d'une stratégie de la surprise ?

A. N.

Il y a une stratégie... qui consiste à ne pas en avoir puisqu'il est de toute façon difficile de se mettre à la place des gens et de savoir ce qu'ils attendent. Cela dit, je n'aime pas cette idée, assez récente, selon laquelle il y aurait *des publics*... Pour ma part, je ne veux pas différencier le public à l'intérieur du TNB. On s'adresse plutôt à un éventail très large, avec plusieurs préoccupations. La principale est de toujours assurer le dialogue, autrement dit une forme de lien clair entre les projets portés par les artistes et la réception que peut en avoir le public ; je ne crois pas qu'il y ait des choses hermétiques, simplement qu'il y a des messages à faire passer. Cela suppose un dispositif assez important, dont on peut parler, qui permet aux spectateurs d'entrer dans des univers, ou en tout cas de se rendre disponibles, dans la mesure où le théâtre est censé être un laboratoire et un lieu d'innovation. C'est du moins ce qu'il devrait être. Je ne dis pas qu'on répond toujours à cette exigence, mais, idéalement, s'il y a de l'argent public, c'est bien pour chercher et pour innover. Et donc, on doit installer le spectateur dans un dispositif qui lui permette d'avoir accès à tout ça. Le principal obstacle est l'idée que les gens s'en font ; il existe une frange de la population qui pense qu'elle n'a pas accès à un lieu d'exigence ou d'intelligence, au motif qu'elle ne posséderait pas les outils intellectuels requis.

Je dirais que l'enjeu n'est pas d'expliquer aux gens les spectacles qu'ils vont voir, mais simplement de les rassurer sur le fait que c'est une expérience individuelle, intime, et que chacun, en face d'une œuvre, peut réagir différemment et réagit différemment. Notre travail, en fait, consiste plutôt à rassurer qu'à se vouloir didactique. Pour cela le dispositif est la saison, autrement dit un certain type d'affiche, un certain type de « communication ». Par exemple, si on décide une première saison de ne présenter, moi y compris, que des artistes qui n'ont jamais joué à Rennes, il paraît opportun d'alterner des spectacles déjà créés, qui ont été des chaînons importants dans le parcours de ces artistes, avant de présenter des créations. C'est une façon de se présenter au public, une façon de lui donner les clés d'un travail qui se construit.

Durant la saison, aussi, on travaille, non pas sur des thématiques mais sur quelque chose dont on sent que plusieurs artistes vont être les porteurs. Par exemple, la question qui était au cœur de la saison, cette année, était celle de l'altérité, de la frontière, du mur, de la séparation ; c'est pourquoi nous l'avons appelée « Nous sommes séparés », ce qui est également une façon de placer les spectateurs à l'intérieur

d'une réflexion, une façon de leur dire : « On défend des idées, on défend des engagements, on défend un certain rapport au monde dont les spectacles sont l'illustration (et non l'inverse). » Notre travail ne se réduit pas à un catalogue de spectacles ; nous défendons une philosophie, une vision du monde, une vision de l'art, portées par nos spectacles. Qui plus est, le TNB est un lieu pluridisciplinaire, ce qui est assez rare dans les centres dramatiques, puisqu'on peut y présenter également de la danse et de la musique. L'idée était donc de rendre cohérente la programmation dans ces différentes disciplines afin qu'on sente qu'il y a quelque chose qui traverse, quelque chose qui fait écho, entre la musique, la danse, le théâtre ; une forme de résonance, en somme, qui fait que le spectateur se sent pris dans un dispositif cohérent dans lequel il a ensuite la liberté, lui, de circuler.

Bien entendu nous avons intégré le cinéma, à l'intérieur de cette programmation, puisqu'il représentait pareillement un monde séparé, avec l'idée de tirer parti de cette notion *d'art et d'essai*, dans un esprit, disons, de cinémathèque ; cela signifiait travailler à nouveau sur une histoire du cinéma, sur des portraits de réalisateurs. Tout cela participe d'une forme de pédagogie. Nous voulons être un lieu de ressources, un lieu où on travaille en binôme, notamment, avec le centre chorégraphique, sur un inventaire des gestes du *xxi^e* siècle ou même des formes à venir. De là l'idée de travailler en écho sur la deuxième moitié du *xx^e* siècle en racontant comment quelque chose s'est alors inventé dans la danse, ce qui a conduit à la forêt chorégraphique des *10 000 gestes*, création que Boris Charmatz a pu défendre ici.

Dans le même ordre d'idée, on essaie de se placer à des endroits « historiques », des endroits à la fois de mémoire et de transmission, permettant aux spectateurs de retrouver des clés ou des bases un peu solides qui, à divers titres, sont aux origines de choses qu'il peut voir aujourd'hui. Ainsi, au moment où Alain Cavalier était là, il s'agissait à la fois de revoir des films de lui et de pouvoir voir Forsythe, qui était une des grandes figures marquantes de la danse du *xx^e* siècle ; et pareillement de revoir des créations d'artistes qui vont être maintenant assez régulièrement présentés au TNB, en particulier les spectacles qui ont marqué leur parcours, en faisant en sorte que tout cela corresponde au moment où une nouvelle promotion arrive à l'école¹.

Au bout du compte, c'est un ensemble qui permet aux gens de sentir que quelque chose est en train de bouger, qu'on essaie de les

1. L'École supérieure d'art dramatique du TNB, dont A. Nauzyciel est le directeur depuis septembre 2018 (N.D.L.R.)

relier à un projet qui n'est pas juste de la monstration, parce qu'il y a une pensée derrière et qu'on s'efforce de les accompagner dans un chemin. On essaie de leur donner des outils afin que chacun puisse trouver des repères à l'intérieur d'une saison.

Plus globalement, notre préoccupation essentielle est de travailler au renouvellement générationnel du théâtre ; et même si je ne parle pas *des publics*, je suis très soucieux du public qui a 20, 30, 40 ans ; un public très peu présent dans les théâtres, pour différentes raisons. À 20 ans, surtout, c'est le public de demain. Si on ne suscitait pas cette habitude ou cette envie de revenir au théâtre, ce serait bien dommage. Et qu'est-ce qui fait qu'à 30 ou 40 ans, des gens qui s'y rendaient n'y vont plus ? Certes ils font d'autres choix culturels : ils vont au cinéma, ils vont au restaurant... Donc, il s'agit de réinscrire ces gens-là dans une salle principalement fréquentée, jusqu'à aujourd'hui, par des lycéens un peu captifs ou des gens d'un certain âge, des profils comme on dit plutôt « Éducation nationale », voire de manière assez caricaturale, *Télérama*. C'est une expression rennaise, je la reprends. Le TNB a fait une large place à ce genre de public. Reste qu'il y a beaucoup d'autres gens qui ne viennent pas, ou qui ne viennent plus ; ce n'est pas qu'on veuille perdre le public habituel, mais on aimerait bien qu'un autre type de personnes puisse avoir accès à ce que nous proposons.

ATALA

Le propos serait-il d'aller plus loin dans l'implication des spectateurs — on pense aux expériences radicales d'un Pipò Delbono ? Cherchez-vous de ce côté des perspectives pour nouer ou renouer des liens, ou bien misez-vous surtout sur une nouvelle manière de vous adresser au public ?

A. N.

Il y a des outils qui accompagnent la saison. Il y a évidemment les plaquettes, il va y avoir aussi la publication de journaux, et d'autres choses du même ordre. On a par ailleurs démultiplié les rencontres, auxquelles on a dédié, après les représentations, la salle Parigot. On peut évoquer aussi le moment du festival qui constitue, durant trois semaines, une sorte de précipité de la saison. Les spectateurs ont alors la possibilité de voir plusieurs spectacles, accompagnés de beaucoup de rencontres et d'échanges. Il faudrait mentionner encore le parcours avec Patrick Boucheron, qui est aussi une façon d'ouvrir à des interrogations nées du plateau, mais réfléchies à un autre endroit. Enfin, il y a le travail considérable fait par les relations publiques en direction des lycées, des collèges, de l'université. Dans ce qu'on leur propose, il s'agit

de ne plus être dans le *one shot*. Le fait est que des classes ne venaient qu'une fois dans l'année au théâtre — « parce qu'il faut y aller » — phénomène qu'on essaie de limiter le plus possible. Pour cela, on s'efforce d'inscrire les jeunes dans un parcours ; on choisit avec eux un certain nombre de spectacles, formant une sorte de progression ; et pour aller plus loin dans cette démarche, on tâche de les convaincre : « Ne prenez pas que du théâtre ! Prenez un spectacle de danse, prenez un film, pour essayer » ; à 14-15 ans, en effet, on n'est pas sûr d'aimer seulement le théâtre ; c'est le moment de découvrir d'autres disciplines, donc de les ouvrir à ces autres disciplines. Il y a les « options théâtre » bien sûr, mais il y a aussi tous les autres scolaires, sachant qu'on travaille avec presque une centaine de classes.

Ainsi, au lieu d'une politique de remplissage, on privilégie une politique d'éducation. Tout en travaillant avec les mêmes lycées, on donne aux élèves la possibilité de rencontrer des artistes, des gens qui viennent du TNB, qui leur parlent, qui leur expliquent non pas ce qu'ils vont voir, mais des démarches, qui les projettent à l'intérieur d'un processus de création. On leur permet, au cours de la saison, de voir différents spectacles dans différentes disciplines, pour éveiller leur curiosité. Entendons-nous bien, moi, je ne suis pas vraiment pour dire aux gens ce qu'ils doivent penser, mais plutôt pour leur donner le goût, le désir, la curiosité, l'envie.

Et puis, il y a les tournées départementales, qui sont une façon de proposer des formes plus légères, à l'exemple d'un spectacle pourtant très ambitieux intellectuellement, remémorant la rencontre de Michel Foucault avec Voeltzel. Cette rencontre entre Foucault et ce jeune de 20 ans qui aborde des questions de la sexualité, de l'homosexualité, du travail, en 1968, a fait l'objet d'une tournée qui s'est jouée dans des médiathèques, dans des lycées et dans des lieux qui ne sont pas des lieux de représentation traditionnels. Autre exemple : le spectacle sur le rap et le hip-hop, avec un texte de David Lescot, mis en scène par Jean-Pierre Baro, qui s'appelle *Master* et qui s'est joué dans les collèges, dans les classes ; il s'agissait quasiment d'un théâtre d'intervention.

Ajoutons tout ce qu'on réalise en partenariat, sachant que nous avons beaucoup développé les partenariats. L'invitation de *Godspeed You! Black Emperor*, avec les Transmusicales, a amené un public très pointu de rock et d'électro qui n'avait jamais mis les pieds au TNB, mais qui s'est mêlé avec les abonnés. Que ce soit avec les *Tombées de la nuit*, que ce soit les soirées avec l'Ubu, que ce soit le partenariat avec le festival Maintenant, avec *Crab Cake* au moment du festival Big Love

dans un registre plus électro, beaucoup d'ouvertures se sont faites avec des partenaires rennais. À partir du moment où on est d'accord sur les enjeux artistiques... *Godspeed You!* par exemple : ce groupe n'a pas été choisi par hasard. Les Trans voulaient les inviter depuis longtemps. Il s'avère qu'il y avait 40 minutes de musique de *Godspeed You!* dans la création que j'allais présenter en ouverture de saison. Donc ça nous a paru aller de soi d'inviter *Godspeed You!* qui a amené du même coup un public qu'on n'avait jamais vu au TNB, même des gens qui n'étaient pas de Rennes et qui venaient en car de partout.

Je dirais que tout cela forme un dispositif très très large, qui relève bien sûr de la programmation, mais qu'il faut voir, en fait, comme une centrifugeuse, au sens où il crée une synergie qui va impliquer d'autres partenaires, d'autres structures, lesquels vont se mettre à travailler ensemble. C'est ça qui va décroisonner les publics, décroisonner aussi le rapport qu'on a aux disciplines. Et nous, ce qu'on défend, c'est que le cinéma nourrit le théâtre, que le théâtre nourrit la danse... Circuler d'une discipline à l'autre, on ne va pas le faire tout seul, on va le faire avec des partenariats qu'on met en place, en profitant de certains festivals.

Et puis, il y a ce désir d'être un groupe d'artistes associés — outre moi, on est tout de même seize —, des gens qui pratiquent différentes disciplines, mais qui, parce qu'ils sont artistes associés, précisément, créent et développent ici des projets spécifiques ; en lien avec différents types de territoire et partenaires, ils sont autant de têtes chercheuses, de *scuds* envoyés sur différents points de cette région.

Au bout du compte, c'est bien un dispositif assez complexe, à plusieurs étages, auquel s'intègre encore tout le projet de transformation des espaces, conduit petit à petit, avec un collectif d'architectes en résidence appelé Urbagone, et qui implique aussi les spectateurs à différents moments de la réflexion. Notre « communication » est donc plutôt un signe de ralliement qu'une espèce de *marketing* un peu simpliste, n'offrant que des photos du spectacle, des rideaux rouges sur l'affiche, pour dire « c'est du théâtre ». Ce qu'on veut faire savoir, c'est qu'il se passe toujours quelque chose au TNB, qui est à la fois un lieu de formation (il y a une école) et un lieu de spectacles nous reliant à une histoire de cette discipline qu'est le théâtre. Et signifier aussi que c'est un lieu de partage : il y a une cinémathèque, il y a des rencontres, des événements, à l'image du week-end jeune public, par exemple, pensé par une artiste, Valérie Mréjen. Il offrait non seulement un certain nombre de spectacles, comme *L'orchestre de jouets* de Michael

Wookey ou les siestes de François Robin — deux fois 900 personnes dans la salle —, mais aussi des ateliers pratiques ; au total, ce sont 3 000 personnes qui sont venues pendant deux jours participer à ce week-end en direction du très jeune public ; parmi elles beaucoup n'étaient jamais venues au TNB auparavant ; elles ont pu assister à des spectacles variés, mais pensés par une artiste, dont le travail a fait l'objet d'une rétrospective au Jeu de Paume. À partir du moment où il y a cette exigence-là, cette pensée, je dirais qu'on peut se permettre d'irriguer assez largement.

ATALA

Dès lors, sans préjuger de ce que va penser le public, ce qui importe pour vous c'est de lui donner, par le théâtre et les arts, les moyens, les signes, les clés, pour — comme vous l'aviez dit par exemple au moment de présenter la Place des héros de Thomas Bernhard — déconstruire les représentations déjà toutes faites et le monde tel qu'il est ? Ou bien voulez-vous aussi l'em-mener vers la reconstruction d'un nouveau langage commun ?

A. N.

Les deux. Je ne l'avais pas formulé comme cela, mais j'aime bien l'idée de reconstruire un langage commun. D'autant que c'est un travail que l'on doit faire là, pendant deux ou trois ans. On est tout de même dans un théâtre qui a été dirigé, fait assez rare, durant vingt-deux ans par la même personne. C'est là une anomalie qui, sans préjuger de la qualité du travail accompli, tend à rigidifier quelque chose. D'où la nécessité qui s'impose de reconstruire un langage commun, parce que je sens bien qu'avec le public — aussi bien au niveau des échanges que de nos références ou des spectacles que nous présentons — nous ne sommes pas du tout dans le langage commun. Pour l'instant, nous sommes dans une période où on s'apprivoise, où on se découvre. Il y a quelque chose à rebâtir, et c'est autour de ça que tourne notre préoccupation. Il n'est pas question de faire table rase du passé. Ce qui est passé s'est passé ; c'était très bien, cela avait tout à fait ses raisons d'être. Mais ce n'est pas parce que cela a existé qu'on doit forcément le reproduire. On doit tout requestionner.

Et d'abord au niveau de l'équipe ; la volonté de faire venir cette saison essentiellement des artistes qui ne s'étaient jamais produits à Rennes, en tout cas jamais au TNB, fait que c'est aussi un moment de formation pour tout le monde. Et puis il y a des langages, des visions du monde à faire découvrir ; pendant ces vingt-deux ans, il s'est passé beaucoup de choses dont on voudrait aussi témoigner. L'idée c'est quand

même ça, d'opérer un déplacement. On sent qu'il y a des points de résistance et qu'à l'inverse, il y a des gens que ça libère complètement. Il y en a qui découvrent, il y en a qui viennent et qui ne venaient pas ou qui ne venaient plus. 12 000 abonnés, c'est énorme, et il est très difficile d'identifier les composantes d'un tel public. C'est pourquoi, dans cette période de transition, il nous appartient moins de nous ajuster aux spectateurs qu'il ne leur appartient de s'ajuster à nous. C'est pour ça qu'on a envoyé dès le départ des signes forts avec une affiche, une plaquette, qui disait quand même ce qu'elle avait à dire. On revendique à la fois d'être une maison d'artistes et de réinventer des liens avec le public ; on a envie de partager les processus de création, de ne pas être simplement un lieu de monstration, mais aussi un lieu de réflexion, de partage et de transmission. Le TNB, c'est aussi une école, donc il n'y a pas de raison de tenir les gens à l'écart d'un dispositif qui relève dans son principe de cette idée de ressources, de formation, de transmission. On désire faire découvrir de nouveaux artistes, on souhaite parier sur le risque, sur la découverte. Ce sont un peu ces principes-là, dans leur diversité, qui apparaissent clairement sur la plaquette de saison : comment à un moment, tant sur les plateaux que dans la salle, parvient à se raconter quelque chose du monde dans lequel on vit.

ATALA

Voilà l'occasion d'aborder un autre aspect de vos responsabilités. Votre conception de l'école du TNB semble marquer une inflexion, à en juger par l'envoi aux candidats d'un questionnaire détaillé, chose qui ne s'était jamais faite auparavant. Dans quelle direction comptez-vous faire évoluer le dispositif?

A. N.

À partir du moment où un artiste, qui a un projet singulier, dirige un centre dramatique, il lui revient aussi d'affirmer son projet à l'égard de l'école. Je ne veux pas qu'elle soit juste une école de plus, parmi les quinze Écoles supérieures nationales. J'ai envie que les gens qui viennent travailler et étudier ici, le veuillent parce que c'est notre équipe, parce que c'est *cette* école, parce que c'est *ce* projet, et non parce qu'il y a un diplôme qu'ils pourraient obtenir aussi bien à Saint-Étienne qu'à Rennes ou ailleurs, comme se le disent la plupart des élèves depuis qu'il a été décidé, hélas, que les écoles d'art dramatique devaient décerner un diplôme. Le fait est qu'il y a des diplômés d'acteur et qu'on se demande à quoi auraient ressemblé le cinéma et le théâtre ces dernières années s'il avait fallu avoir un diplôme ! On ne sort pas du souci de bien formater, de bien institutionnaliser : d'où le diplôme.

Mais puisque diplôme il y a, on est obligé de s'en accommoder. À ceci près que ce que l'on va proposer, l'esprit et le contenu de la formation, entendent se différencier de ce qui se fait ailleurs. Autant, dès lors, être clairs sur ce que nous avons envie et sur ce qu'il convenait de faire pour être choisi par ces jeunes gens tout comme nous allons les choisir. Voilà pourquoi j'ai été assez stupéfait par la polémique que ça a déclenchée. J'ai envie de répondre : « Mais de quoi vous mêlez-vous, à partir du moment où le décret dit qu'on est libres de nos concours et de nos formations ? Il y a quatorze écoles qui sont bien dans le sens du vent, c'est largement suffisant ! S'il y en a une qui essaie de proposer autre chose, ce n'est pas très grave. » Et pour ceux à qui ça ne plaît pas, libre à eux de ne pas venir au TNB ; ils peuvent tout à fait passer le concours du conservatoire, par exemple.

ATALA

Qu'allez-vous proposer de neuf, du coup ?

A. N.

Vous voulez dire dans le concours ou dans la formation ?

ATALA

Le second point, surtout : dès lors que vous souhaitez vous singulariser parmi des offres nombreuses, comment concevez-vous plus spécifiquement la formation de l'acteur ?

A. N.

C'est justement ce que racontait le nouveau concours, au travers d'un questionnaire portant tout de même sur une cinquantaine de points. Certaines questions y réfèrent à l'imaginaire, mais à l'imaginaire d'acteur. Ainsi lorsqu'on demande : « Quand et comment allez-vous mourir ? », il s'agit d'une question posée à l'acteur ; quand on est acteur, quand on joue, on est souvent amené à se demander comment on meurt ; donc c'est bien une question pour un acteur. D'autres questions concernent le parcours. Ce qui nous intéresse, c'est de trouver des gens qui ne sont pas là par hasard, des gens mus par une certaine nécessité, qui cherchent à découvrir ce qu'ils ne savent pas, de même que quand on enseigne on enseigne ce qu'on ne sait pas : on enseigne ce qu'on cherche. À partir de là, il faut recruter des candidats qui adhèrent à cette démarche, ouverts au théâtre mais aussi à la faculté qu'a le théâtre de se réinventer ; autrement dit des candidats ouverts à d'autres disciplines, et qui ont une certaine forme de curiosité. Le questionnaire essayait de cerner ce type de profil.

Par ailleurs, il me semble important, aussi, de désemparager un petit peu les théâtres et les écoles en donnant la possibilité à des jeunes de milieux défavorisés — ou qui peuvent être victimes d'une discrimination en raison de leurs origines, de leur milieu social — de se dire qu'ils ont le droit d'avoir accès à ce type d'école. Le fait de réaliser un dossier avec des vidéos, c'est-à-dire quelque chose qui ne nécessite pas deux allers-retours en TGV, pour un concours qui n'est pas payant à l'inscription — car à partir du moment où il y a des auditions, on ouvre une boîte de Pandore — est une chose qui a permis à des personnes n'ayant pas d'argent, ou qui vivent éloignées, dans des milieux ruraux ou dans des cités, de participer à ce concours. C'est un appel d'air qui me semble très cohérent par rapport à ce qu'on essaie de défendre.

S'agissant de la formation, justement parce qu'on a ici un certain nombre d'artistes associés et qu'on travaille sur les complémentarités de certaines disciplines, on a envie de mettre les élèves en confrontation avec des gens de théâtre bien sûr, mais aussi avec des gens qui sont dans la performance, le cinéma, la danse, la musique, la littérature. Il s'agit de leur permettre de construire un parcours sur trois ans qui leur donne un maximum d'outils pour comprendre ce métier étrange qu'est celui d'acteur ou d'actrice. On leur offre l'opportunité de faire un maximum de rencontres afin qu'ils soient le plus possible en contact avec des artistes qui sont dans un moment intéressant de leur propre recherche et de leur propre création. L'idée est de les impliquer au cœur des processus de création de ces artistes et donc de multiplier les moments qui vont leur permettre de découvrir, ce faisant, qui ils sont, parce que je pense qu'on entre dans une école pour certaines raisons, avant de découvrir que c'est pour d'autres raisons. On croit qu'on aime une certaine chose, mais en fait on s'aperçoit que c'est une autre chose ; or la plupart de ceux qui n'ont pas été mis en contact avec suffisamment d'artistes et suffisamment de formes ne savent pas ce qu'ils veulent faire en réalité. Il faut donc diversifier les possibles pour qu'on puisse accompagner ces jeunes dans ce qu'ils ont envie de devenir.

Voilà pourquoi on va travailler à la fois sur des fondamentaux du théâtre, qu'on peut discuter, et sur une ouverture à d'autres disciplines, qu'elles soient artistiques ou intellectuelles, puisqu'on a envie d'introduire dans la formation des questions d'histoire de l'art, d'anthropologie, de philosophie, d'histoire des idées. On interviendra également au niveau pratique : non seulement en apprenant aux élèves à jouer dans le cadre de stages mais en les mettant en situation de jouer le plus possible. Il s'agit en effet de travailler sur la façon dont on se concentre,

sur la façon de jouer dans la durée, afin de ne pas découvrir ça au moment où l'on entre dans le métier, ce qui est malheureusement la plupart du temps le cas, alors que c'est trop tard. Dès l'école, il faut que les élèves soient dans cette énergie, dans la compréhension de ce que ce métier requiert véritablement comme préparation mentale et physique.

ATALA

Avec Laurent Poitrenaux, responsable pédagogique, vous avez nécessairement engagé une réflexion, avec des objectifs et des rythmes de formation ?

A. N.

Oui, oui, on est très au clair sur ce qu'on veut faire. Du reste, on a souvent fait des formations ensemble, depuis déjà vingt ans ; on avait notamment créé des ateliers amateurs à Lorient. Et l'idée que j'avais, en sollicitant Laurent, était justement qu'il travaille avec moi sur la pensée de cette école, car, au-delà même de ce qu'on va proposer comme outils, on partage pleinement avec Laurent la volonté de transmettre une éthique, une certaine façon d'être au monde et de travailler. Sur cette base, on sait que tous les artistes associés vont intervenir dans l'école puisque leur choix a été commandé par un double critère : ce qu'ils allaient pouvoir faire dans la saison et leur présence dans le cadre de l'école, les deux choses étant liées, à mes yeux. Sans parler d'autres artistes, nombreux, qui vont passer dans les saisons à venir puisque la façon de s'impliquer un moment dans l'école est une chose dont on discute beaucoup avec ceux qui sont invités. Nous avons donc une idée bien définie de ce qu'on va faire durant les trois ans à venir, une idée de ce à quoi on souhaite initier les étudiants et des rencontres qu'on entend favoriser.

ATALA

Entrons un peu dans le détail, si vous le permettez. Votre récent échange collectif avec le public, à la fin de Jan Karski, a montré à quel point vous aviez à cœur de travailler avec votre troupe sur le texte, et de donner corps à tout ce qui pouvait surgir du travail à partir des mots. Comptez-vous mettre particulièrement l'accent sur les mots, sur le texte, dans le travail des élèves ?

A. N.

C'est vraiment très important, pour la première année en tout cas : trop souvent les acteurs ne savent pas lire et n'ont pas de rapport au texte. Une première partie de la première année va certainement être consacrée à ça, c'est-à-dire à travailler sur le texte. Au reste, le concours

l'énonçait, j'ai envie de dire, clairement : on essaie d'être pédagogique sans être didactique ; en d'autres termes, c'est nous qui avons choisi les scènes et les monologues que les candidats allaient présenter aux auditions, et ces textes étaient de vrais textes, présentant de vraies difficultés de langue, c'est-à-dire des textes qui mettent en jeu la langue. Tarkos, Angelica Liddell, Lazare, Olivier Cadiot, c'est de l'écriture, ce sont des scènes à partir desquelles on comprend ce qui va vous construire comme acteur, le rapport au texte qu'on va développer. Donc, si les candidats se laissent construire par le texte et la langue, normalement ils sont bons ; on va voir ceux qui le comprennent en audition ou ceux qui essaient au contraire d'animer des mots qui leur sont étrangers. Ce qu'on va essayer d'apprécier, c'est ce rapport à la langue, sur lequel on va aussi énormément insister durant la formation.

ATALA

Pour revenir aux partenariats avec les milieux scolaires, on a vu comment vous les impliquiez par des dispositifs variés... Est-ce que vous envisagez également de travailler avec des équipes professorales dans les établissements en proposant, parmi les pistes possibles, quelque chose qui pourrait aller jusqu'à un spectacle ?

A. N.

Il y a beaucoup de dispositifs qui existent déjà. Il y a les résidences d'auteur dans des lycées ou des collèges. À Orléans, par exemple, il y avait quelque chose qui s'appelait « Aux arts, lycéens et apprentis », impliquant plusieurs lycées, pour aboutir à des créations communes. Je pense qu'il faudrait qu'il y ait davantage d'enseignement des pratiques artistiques en milieu scolaire, mais en fin de compte, à nous, on nous demande un peu tout. On est un peu le mouton à cinq pattes. On nous demande d'être metteurs en scène, d'animer les lieux, de les remplir, d'accueillir tous les âges, de réduire la fracture sociale, de faire en sorte que les jeunes n'aillent pas ensuite se radicaliser... Avec cela, moi je dois faire des spectacles, il faut que ça tourne, que ça rapporte de l'argent, il faut qu'on ait de bons papiers dans *Le Monde*, et si on pouvait passer au festival d'Avignon, ce serait bien. Quand on est au festival d'Avignon, on vous reproche de ne pas être assez en région ; quand vous êtes en région, on vous dit que vous ne tournez pas assez à l'international. Donc, du lieu d'où je parle, à un moment je dis « stop ». Je pense qu'il faut travailler avec des projets très spécifiques et toujours avec un souci d'exigence, en lien et en dialogue avec des enseignants qui ne sont pas juste motivés, mais qui ont eux aussi une vision, et envie d'être dans un vrai rapport d'échange. Si c'est le cas, ça peut donner des choses magnifiques,

comme le travail de Valérie Mréjen avec les Maisons familiales rurales où certains, quand même, au départ, lynchaient la prof sur Facebook juste parce qu'elle avait eu l'idée de les emmener au théâtre. On s'est dit, alors, qu'il y avait peut-être un vrai chantier ; et les films que Valérie a réalisés avec eux sont magnifiques, et c'est quelque chose qui va continuer l'année prochaine. Là, il y a eu un vrai impact, parce que là il y avait une nécessité, parce que là il y avait une violence, même contre le théâtre, qui est parvenue à s'inverser. C'est un travail qui a été mené par une grande artiste, ayant une grande intelligence de sa discipline, qui s'intéressait à ces jeunes — il y en avait presque une centaine — et je pense que cela va avoir un impact dans leur vie très très fort.

L'idée, ce n'est pas forcément qu'ils viennent ensuite au théâtre toutes les semaines ; ce qui importe — vous dites « apprendre par le théâtre » — est précisément ce que l'expérience conduite avec Valérie va leur apprendre d'eux-mêmes et de leur rapport au monde. Et puis, j'espère que dans dix ans il y en a qui s'en souviendront et qui, pour cette raison, auront envie d'entrer dans un théâtre. En tout cas, ils sauront franchir le seuil du théâtre, désormais, parce qu'ils y ont fait quelque chose.

Ça m'intéresse, des projets comme ça. L'animation, ce n'est pas notre fonction. Être prestataire de services pour l'Éducation nationale, ce n'est pas notre rôle. Je sais bien qu'il y aura toujours des lycées pour nous reprocher de ne pas tenir compte des textes au programme parce qu'avant, c'était bien, il y avait un texte au programme. Mais je ne vais pas programmer un spectacle au motif qu'une œuvre est au programme du bac et que je vais remplir ma salle pendant trois semaines avec les lycéens concernés. Certains le font ; mais justement, le rapport avec l'Éducation nationale a beaucoup trop reposé, ici ou là, sur des systèmes et des dispositifs de remplissage visant à masquer l'absence de spectateurs, plutôt que sur une vraie démarche. D'où l'idée d'inventer ces parcours, d'où l'idée de travailler à des projets spécifiques, d'où l'idée de faire venir des artistes pour rencontrer les élèves, pas pour qu'ils leur disent : « Ne faites pas de bruit pendant le spectacle ! » — évidemment non —, mais pour expliquer ce qu'on leur raconte et comment on les accompagne. Il s'agit d'instaurer quelque chose sur le long terme, pour qu'ils deviennent des spectateurs actifs. Enfin, l'idéal, pour moi, c'est ça.

Après, pour tout ce qui concerne l'animation, si on a les financements et les gens pour le faire, aucun problème ; mais il ne faut pas s'imaginer que c'est ça qui va construire des spectateurs. On a des compétences, on peut le faire, mais ce n'est pas là qu'est vraiment notre

place, et on se disperserait trop à vouloir occuper ce terrain. En vérité, je trouve plus intéressant d'éveiller ces jeunes, plus intéressant de leur inspirer l'envie de découvrir, de leur expliquer que ce n'est pas une faute de ne pas comprendre et comment se rendre disponible à une représentation, plus intéressant de leur apprendre à assumer le désir de se séparer de leur groupe pour aller tout seul prendre une place et tenter de participer à ce qui se joue, là. Bref, il y a d'autres choses qu'on peut raconter, et qui me semblent beaucoup plus nécessaires.

Cela dit, ce que vous évoquiez, ça existe : les spectacles qui se donnent entre collèges et lycées, les rencontres entre les options arts plastiques et les options théâtre... Comme les difficultés des compagnies s'accroissent, je reçois de plus en plus de projets, des trucs à monter presque sans argent, très courts, très rapides, jouables dans un collège, dans une classe. Il y en a beaucoup, maintenant, qui font ça et c'est très bien aussi. Mais je ne sais pas, quant à moi, si ça change quelque chose profondément parce qu'à mon sens il faut être mis en face de chocs esthétiques pour que ça serve à quelque chose ; si l'on n'éprouve pas de tels chocs, il ne se passera rien.

ATALA

À ce propos, reconnaissez-vous au théâtre une efficacité particulière pour parler aux jeunes du mal, pour les aider à s'en construire une représentation, voire pour parvenir à en juger ?

A. N.

Il est très difficile, en vérité, de mesurer sur le moment l'impact du théâtre sur les jeunes. Autant qu'il m'en souviennne, je crois que je n'y comprenais pas grand-chose...

ATALA

Pourtant vous-mêmes, dans vos spectacles, avez pris des risques en semblant solliciter sur cette question des réactions, quitte à provoquer une fermeture, sous forme d'ennui ou de rejet, qui est toujours une posture possible du spectateur.

A. N.

Elle n'est pas du tout spécifique aux jeunes...

ATALA

Oui, mais n'est-elle pas plus commune chez des jeunes gens ?

A. N.

Franchement je ne sais pas. Je pense qu'il peut y avoir aussi des spectateurs d'un certain âge très rebutés par ces formes-là, tout à fait

hermétiques ; et peut-être qu'il y a des jeunes qui peuvent se reconnaître dans des détails, des choses qui leur parlent, même s'ils n'arrivent pas complètement à tout relier. Encore une fois, suivant mon expérience de jeune spectateur, en face de choses un peu troublantes — comme pouvaient l'être les spectacles de Vitez, de Chéreau, etc. — moi, je ne comprenais pas grand-chose ; et puis il n'y avait pas les dispositifs qui existent aujourd'hui. On vous livrait ça... et voilà. Mais par la suite, les choses fortes demeurent ; quelque chose vous a marqué, qui participe d'un ensemble. Penser que c'est juste un spectacle qui va permettre de mettre des mots, des images sur ces concepts-là, ce serait beaucoup s'avancer. Nous, on doit lutter contre la télévision, lutter contre Internet, lutter contre des choses comme ça. En face, on propose une alternative, on crée *a minima* de l'écoute, avec l'espoir que, d'un seul coup, les gens entendent quelque chose, qu'ils retrouvent même la sensation d'entendre, la simple sensation d'écouter. Reste qu'au bout du compte, tout cela relève de l'inconscient, du sensible, choses très difficilement quantifiables. De ce fait, il n'est pas moins difficile de deviner à quels passages les jeunes sont réceptifs, le chemin que ça fait en eux, les mots qu'ils peuvent poser là-dessus ensuite.

ATALA

Vitez était très attentif à ce genre de problèmes, et vous-même probablement, dans votre parcours, y avez-vous été sensibilisé ?

A. N.

Oui, mais il n'y avait rien qui était expliqué à l'époque, et on recevait les choses comme ça ; ce n'est qu'ensuite qu'elles faisaient leur chemin. Je pense que ce qui est marquant pour certains, c'est tout simplement le fait d'être dans un théâtre, d'être au milieu d'adultes, de ne plus être dans un rapport scolaire, de voir des choses qui vous échappent mais qui pourtant, parfois, d'un seul coup, vous captent. Cela tient aux voix qui résonnent dans un espace, au silence à certains moments, à l'écoute : c'est fait aussi de sensations physiques, l'expérience du théâtre. Quand on le découvre, ça produit un drôle d'effet, puis tout ça chemine en vous. J'estime quoi qu'il en soit très difficile, surtout à ces âges, de réfléchir à tous les spectacles. Au reste, le type de spectacle que je monte ne peut faire réagir qu'*a posteriori*. Tout dépend, cependant, de la manière dont les jeunes y sont préparés. En l'occurrence, il y a des classes qui viennent voir *Jan Karski* ; pour peu qu'elles aient été préparées, en ayant appris des choses sur Jan Karski, en ayant vu un extrait de *Shoah*, en ayant entendu parler du théâtre comme un lieu de réparation, alors on s'aperçoit qu'il y en a,

des premières en particulier, qui sont extrêmement attentives, et à qui ça parvient de plein fouet. Bref, tout cela est fonction des clés qu'on leur donne.

ATALA

N'est-ce pas là la preuve qu'il y a un devoir à porter une parole sur le mal?

A. N.

Oui. Je ne crois pas du tout, pour ma part, que le théâtre soit un lieu de divertissement, mais bien plutôt un lieu où affronter les choses enfouies, où rendre visible de l'invisible, parce qu'il faut rappeler aux spectateurs qu'il y en a, de l'invisible. C'est très difficile à formuler. Si on leur formule cela, ils ne le comprennent pas ; ce qu'il faut, c'est qu'ils le ressentent.

ATALA

D'où le choix de la collaboration avec Balka que vous avez à la fois présenté mais pas explicité, lors d'une rencontre avec le public, juste après la représentation.

A. N.

Oui. Mais la priorité, c'est d'accueillir dans la saison des gens comme Kery James, de donner des signes comme celui-là, ou comme *Crowd*, qui est un spectacle sur les rêves. Sans le dire, on cible ainsi un public qui aura accès à des choses fortes, grâce des médiateurs comme Kery James, qu'on n'attend pas là, et qui d'un seul coup fait venir dans la salle des gens qu'on n'aurait jamais imaginés tous ensemble ; même chose pour *Crowd*, spectacle assez pointu, mais qui a pareillement réuni des spectateurs de toutes générations et de toutes d'origines.

Ainsi moi-même j'apprends par le théâtre en faisant des spectacles. Dans *Esther Kahn*, d'Arnaud Desplechin, le personnage comprend le monde parce qu'elle devient actrice, et c'est cela qui est fort, dans ce film. Pour moi, c'est chaque fois qu'on monte un spectacle que je me demande ce qu'on va découvrir, ce qu'on va apprendre de soi et du monde en le préparant ; sinon ça ne vaut pas la peine. Cette volonté de m'inscrire dans un endroit de découverte, d'apprentissage, et de grandir à travers ce qu'on fait, je l'ai comme metteur en scène, je l'ai comme acteur, comme directeur et j'essaie de transmettre cela aux gens avec qui je travaille. Ensuite, ça irradie et ça devient une forme d'état d'esprit qu'on essaie d'entretenir.