

Vous entrez aujourd'hui dans une école de théâtre. Et on nous a demandé, à nous qui n'avons pas fait d'école de théâtre, si nous serions d'accord pour marrainer/parrainer votre promotion. Nous sommes ici aujourd'hui parce que nous avons accepté. Et parce que cet art-là, au fil des années, a été pour nous une sorte d'école, sans nom et sans diplôme, dont nous ne sommes jamais sortis.

On y a appris à lire, à regarder, à écouter, à écrire, à compter, à prendre parti, à décider. On y a appris la discipline de la pratique collective et de la recherche solitaire. On s'y est fait des adversaires et des camarades. On y a appris à commencer, à continuer, à finir et à recommencer.

L'idée qu'on puisse « apprendre un art », dans une école ou ailleurs, n'est pas une évidence, mais nous venons avec la conviction qu'on peut apprendre *en art* et que l'art nous apprend. Et il se peut aussi qu'aujourd'hui, dans une période de grande adversité, dans une époque qui tend à effacer toute épaisseur historique, dans un moment où les urgences servent de combustibles aux catastrophes politiques, nous venions avec l'idée qu'il y a une responsabilité historique et politique à être ici, entre autres lieux, mais ici aussi, dans une école nationale.

Car vous entrez dans une école dite « nationale » par temps de nationalisme grondant. Vous entrez dans une école « publique » au moment où le service public est livré morceau par morceau aux marchands. Pardonnez ce tableau, un jour de rentrée, mais c'est une manière de se rappeler que le cadre de scène se déplace au milieu d'autres cadres et que si l'art a ses combats propres, ils ne sont pas étanches aux combats du temps.

L'époque nous invite à penser que, dans une école, on va se constituer un capital, des compétences et des relations à faire valoir rapidement sur le marché de l'emploi. C'est possible, et loin de nous l'idée de balayer d'un revers de main idéaliste les conditions matérielles qui président à l'exercice de notre art, la nécessité pour chacun.e de trouver des moyens de subsistance, la réalité du marché à laquelle sont exposés les œuvres et les artistes.

Mais on peut aussi se dire qu'une école institue le temps long où vont se pratiquer un art et des techniques – parce que l'art du théâtre est pétri de techniques et qu'aucune technique, ici, ne va sans art –, on peut se dire qu'une école peut être le lieu d'une étude *désintéressée*, et que peuvent s'y fonder, patiemment, un goût pour l'exercice, un désir pour les formes, des forces pour faire la route, des amitiés pour la partager.

Sur cette deuxième voie, qui récuse une certaine efficacité comme une certaine immédiateté, nous pouvons essayer de vous accompagner, de partager nos expériences et nos techniques, d'énoncer dans quel rapport à l'Histoire – et à l'histoire de notre art – elles se sont formées, vers quoi tendent leurs efforts et contre quoi elles luttent.

*

Commençons par une histoire. Un jour, lors d'une rencontre publique, un camarade aujourd'hui disparu, s'est vu interpellé par un spectateur qui lui demandait des comptes, qui disait qu'il n'avait rien compris à sa pièce, qu'il ne voyait pas le sens de ce « bazar », etc. Avec une terrible délicatesse, le camarade-aujourd'hui-disparu lui a fait cette réponse : *Ce que je*

peux vous dire, c'est que je n'ai pas cherché à vous égarer. Si cette pièce a une forme de labyrinthe, c'est par nécessité. Mon travail, à moi, c'est de construire des formes. Je voudrais vous demander quelque chose. Quand vous vous promenez dans une forêt, que vous tombez sur une feuille, elle peut provoquer une pensée, une certaine émotion, et cette feuille a une forme, vous êtes d'accord ? - Oui, dit le spectateur. Eh bien, lui demande le camarade-aujourd'hui-disparu, est-ce que vous « comprenez » cette feuille ? - Non, pas vraiment...

Peut-être que pour nous, tout est histoire de *forme*. À une époque, on opposait la forme et le contenu. C'était discutable, mais ce qui semble indiscutable aujourd'hui, c'est que, progressivement, le contenu l'a emporté. En tout cas : l'impératif de fournir du contenu, l'ordre d'en produire, d'alimenter en histoires, en images, en commentaires, les machines de la communication. La pauvre forme, sortie perdante de cette bataille, s'est vue petit à petit réduite à une espèce de décoration, à une manière de présenter les choses, à un *traitement*. Et les choses allant leur train, les artistes, comme les autres, se sont habitués à s'équiper d'un contenu (un thème, un sujet) et d'une esthétique.

Pourtant, considérer les formes, quand vous écrivez, quand vous jouez, quand vous mettez en scène, quand vous travaillez une lumière ou un costume, c'est tout autre chose qu'une esthétique. Ça ne se décide pas sur le papier ou dans l'imagination, ça ne vise pas des effets, ça ne se déduit pas d'une causalité narrative. Considérer les formes, c'est accepter d'engager concrètement, sur le plateau, une certaine lutte avec la matière pour qu'une forme naisse. Ça demande de construire et d'articuler des rapports entre des éléments hétérogènes (corps, lumière, voix, texte, espace...), d'expérimenter des contradictions, des tensions et des rythmes, de mesurer qu'il y a une résistance dans la matière que vous attaquez, des écarts, des détails, des surprises (dans une phrase, dans un mouvement de décor, dans un geste, dans la densité d'un espace, dans le rythme d'une pensée). Ça demande de devenir sensible à ces résistances, de s'y intéresser avec un peu de rigueur, en se méfiant des facilités, des solutions convenues, parce que c'est par là, parfois, qu'on accède à une nouveauté.

Autre chose qu'on aimerait vous dire, à propos des formes et de la nouveauté en art, c'est que les formes ont une histoire, parfois de quelques mois, à l'échelle d'une création, parfois de quelques siècles. Et qu'être à l'école, c'est sans doute une occasion de se mettre à étudier de près cette histoire-là. Quand, pourquoi et comment des artistes ont été amené.e.s, dans un temps donné, à chercher de nouvelles formes ? Pourquoi Bertolt Brecht a-t-il eu besoin d'inventer une forme de jeu qu'il a appelé la distanciation ? Pourquoi Maguy Marin a-t-elle fait une place inédite à certains types de corps sur le plateau ? Pourquoi Heiner Müller a-t-il eu besoin de donner une nouvelle fonction au monologue ? Pourquoi Adeline Rosenstein évacue-t-elle le document du théâtre documentaire ? Qu'est-ce qui était autrement et jusque-là inaudible, inarticulable dans les formes habituelles ? Ce ne sont pas là des styles en option sur la palette des artistes. Il y a des conditions historiques et des visées politiques à ces décisions artistiques, et à celles que vous aurez à prendre car, que vous le vouliez ou non, vous vous inscrivez dans cette histoire, ou dans ce que Vitez appelait « la chaîne immémoriale ». Et il vous faudra poursuivre l'effort vers l'invention de formes, au plus près d'une nécessité présente, sans céder aux injonctions d'actualité, d'immédiateté, d'utilité que la vie sociale et les influences majoritaires tracent à longueur de journée. Pour cela, l'histoire peut aider, ne serait-ce qu'à former une humilité et un courage.

*

Quand vous sortirez de cette école, dans trois ans normalement, où en sera-t-on socialement, politiquement, théâtralement ? On a vu, ces dernières temps, d'urgence sécuritaire en urgence sanitaire, s'accélérer une tendance selon laquelle le néolibéralisme des quarante dernières années, n'ayant plus besoin de la démocratie, s'apprête à passer le flambeau à un néofascisme galopant. Que fait le théâtre de ces mouvements historiques à grande échelle ? De quelles formes a-t-il besoin pour les attraper et les combattre ?

C'est cela qui nous occupe, en ce moment (et à vrai dire depuis longtemps), avec nos camarades de théâtre. Dans les trois années à venir, nous imaginons créer deux pièces : une pièce, disons, d'histoire contemporaine, que nous allons commencer à construire cette saison avec notre troupe, et une pièce partant d'une figure historique plus lointaine, Antonio Gramsci, qu'un des premiers gouvernements fascistes européens a jeté en prison en 1926, pour « empêcher son cerveau de fonctionner ». Cette seconde pièce, nous voudrions la créer avec vous et avec la troupe, l'idée étant que ces deux pièces se regardent et s'instruisent réciproquement.

On n'en sait pas beaucoup plus. Au début d'un cycle de création, on part toujours à l'aventure : l'objet de la quête est mal défini, il se transformera peut-être en route, au gré des épreuves, des impasses et des trouvailles. Ce qu'on peut dire c'est qu'on aimerait que toute la promotion et tous les métiers y participent, sans savoir encore comment la chose va s'organiser. Aujourd'hui, nous sommes simplement venus vous rencontrer, avec quelques acteur.ice.s de la troupe, et poser un livre sur la table : « L'Œuvre-vie d'Antonio Gramsci » de Jean-Claude Zancarini et Romain Descendre qui, depuis dix ans, conduisent des recherches tout près d'ici, à l'École Normale de Lyon, sur *Les Cahiers de prison* de Gramsci.

C'est un début.

Nathalie Garraud, Olivier Saccomano