

Nathanaël Harcq
Directeur de l'École Supérieure d'Acteurs Cinéma Théâtre (ESACT)
Conservatoire Royal de Liège

Qu'est-ce qu'une école comme la vôtre ?

Sur la question du maître posée par Bruno Tackels, je voudrais dire ceci : En ce qui concerne notre art, sans-doute le maître est-il nécessaire à la transmission de l'histoire, il est celui qui incarne tous les autres pour son étudiant. Jacques Delcuvellerie dans son texte « Le Jardinier » le dit bien plus clairement : « Même s'il s'agit partiellement d'un leurre, même si, dans le plus mauvais des cas, c'est d'une utilité purement symbolique, le maître est chargé par l'Elève d'incarner pour lui cent mille générations d'acteurs à jamais inconnus ». Il y a cette notion-là pour qu'une transmission soit possible parce que le théâtre est un art de l'ici et maintenant, archaïque et résiduaire; les traces ne témoignent pas de l'œuvre, les traces ne sont jamais l'œuvre. La reproductibilité pose problème. Par ailleurs, nous sommes à un moment historique de nos sociétés où l'on a affirmé la fin de l'Histoire (il serait intéressant de se demander si le théâtre post dramatique n'est pas en lien avec cette affirmation mensongère). Et, l'on est par ailleurs dans une société qui développe l'individualisme. Donc la question du maître est aujourd'hui problématique et critiquée. Cela m'intéresse de positionner les choses comme ça. Chez nous, Jacques Delcuvellerie s'est positionné comme maître. Il définit notre école comme Ecole processus et Ecole événementiel.

Il y a un troisième plan qui est lié aux deux précédents : l'immense méfiance et désamour des formes. De plus en plus, un acteur qui témoigne de formes qui ne participent pas du réalisme, ou un metteur en scène qui ne produit pas du « comme dans la vie » provoquent une suspicion énorme à leur égard et ce d'autant plus s'ils tentent de décrire le réel. Or, Le réel ne se décrit pas en se représentant tel qu'en lui-même. Si de grands artistes ont eu besoin de transposer, c'est que la transposition leur était nécessaire pour nommer l'illisible du réel. La prescription du jeu naturaliste participe d'un rétrécissement du champ de l'acteur qui accompagne sans doute un rétrécissement de l'humain et du champ des sujets. Quand par exemple, on dit Racine comme au bistrot ça ne témoigne pas des capacités de l'humain à être possédé par les émotions convocables dans l'œuvre, par la passion par exemple. Parce qu'elle est aujourd'hui en rupture avec l'air du temps, la passion peut avoir une portée politique.

Nous avons tenté, dans l'école, de mettre en place des projets avec des objectifs pédagogiques précis. Ils s'appellent passages obligés. Ils répondent à des nécessités récurrentes pour nos étudiants, des nécessités d'apprentissage.

Le grand style tragique, le jeu épique, la farce, le jeu intérieur, le phrasé, les études stanislavskiennes et les créations personnelles en font partie.

Il y a une dizaine d'années, nous avons travaillé avec Thomas Ostermeier. Nous avons mis en place un concept délicat avec des étudiants en mise en scène de la Ernst Busch qui dirigeaient nos comédiens sous le regard de Thomas Ostermeier. C'était intéressant, mais compliqué.

Thomas a vu « La Mère » de Brecht que nous montions dans le cadre de notre projet Jeu épique. Nous étions partis de la captation de la mise en scène de Brecht au Berliner Ensemble que nous avons reprise exactement. On a copié ça.

Quand Thomas Ostermeier a vu ce travail, il a dit : «vous faites encore ça ? Mais c'est complètement dépassé, ça fait 70 ans qu'on ne fait plus ça chez nous». J'étais un peu déstabilisé, je me suis dit : « quand même Ostermeier qui dit ça... » Et bien, nous avons continué de le faire parce que ça nous a semblé une condition nécessaire pour organiser concrètement la transmission d'un héritage. Et hériter pleinement pour nous cela signifie faire sien, c'est-à-dire s'émanciper de ...

Il y a une difficulté à enthousiasmer les jeunes gens à hériter et pour eux à se rendre capable d'hériter. C'est peut-être le défi majeur de la transmission aujourd'hui. Il y a de bonnes raisons objectives pour les jeunes à refuser d'hériter et à refuser les maîtres. On les comprend. Regardez le monde qu'on leur laisse ! Il y a de quoi refuser d'hériter. Le défi pédagogique aujourd'hui c'est : comment assumer de se positionner comme des gens qui ont des connaissances et parvenir à les transmettre sans enfermer nos étudiants dans l'obligation de reproduire ce que nous en avons fait ? Ça touche tout le monde, tous les

enseignements. L'enjeu majeur à cet endroit est de traduire ça en des modalités concrètes et opérationnelles, c'est assez compliqué.

Je reviens à la notion du maître. Elle a produit des possibilités pour l'ESACT d'être un lieu d'apprentissage. Quand Jacques Delcuvelerie a dû prendre sa retraite qui était programmée, il a fallu anticiper son départ. Chez nous, il y a un collège pédagogique. Nous sommes une trentaine et nous voyons tous les projets artistiques ensemble. Et tous ensemble, nous en discutons. L'artiste pédagogue est donc questionné sur ses choix artistiques. On commence par dire ce que nous pensons du travail artistique du pédagogue et de sa pédagogie. Cette critique est nécessaire d'abord pour que l'artiste pédagogue ne fasse pas semblant que son geste est juste un endroit de transmission. Y a-t-il transmission sans création ? À notre avis, non. En tout cas, chez nous, ce n'est pas le cas.

Jacques Delcuvelerie occupait une place particulière lors de ces délibérations. Il pouvait être cassant et direct, nous avons tous été blessés par les avis des uns et des autres, il y a eu de la violence. Mais ça nous a fait, tous bouger énormément. Ce dispositif participait clairement à la création d'une communauté d'artistes capables de s'entraider. S'entraider ne veut certainement pas dire se caresser dans le sens du poil. Qu'est-ce que s'entraider réellement ? Si je dis toujours « c'est bien », ça n'aide pas. Il nous a fallu dire les choses sans exploser notre capacité à travailler ensemble. Et très longtemps, quand Jacques est parti en retraite sa place est restée vide. Moi je changeais de place. Et parfois quelqu'un s'essayait à prendre cette place-là, celle de Jacques. Il fallait questionner ce dispositif et donc questionner la posture de maître. L'absence de maître est une possibilité questionnable. L'enjeu est de créer des dispositifs vivants. La reproduction sèche de ce qui a existé au nom de son efficacité est mortifère parce que ça produit un endroit de non-pensée, parce qu'il y a un déficit de questions. Un lieu où des questions ne se posent plus n'est pas vivant. Pour cette raison et parce qu'un maître ça ne se décrète pas, nous avons du apprendre à travailler sans maître.

Nous venons d'ouvrir un atelier appelé ESACT et politique. Nous avons affiché 3 citations d'homme de théâtre dans notre école « Aimez l'art en vous-même et non vous-même dans l'art » de Stanislavski ; une citation d'Artaud : « Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité » ; une citation de Brecht « Vous êtes venu faire du théâtre mais, maintenant une question : pour quoi faire ? » Il y a depuis septembre une nouvelle citation « les problèmes politiques sont les problèmes de tout le monde ; les problèmes de tout le monde sont des problèmes politiques » elle est de Saül Alinsky.

Avec cet atelier, nous sommes notamment sur des questions esthétiques. Dans l'histoire de notre art, ce sont notamment des questions politiques qui ont changé les questions esthétiques. Et aujourd'hui, quels sont les enjeux du théâtre politique ?

Pour ma part, je pense que les conditions de production surdéterminent l'œuvre qui peut advenir. L'identité d'un spectacle n'est-elle pas celle de ses conditions de production ?

Le théâtre le plus politique ne se distinguera peut-être pas principalement par ses sujets mais par la création de conditions de production émancipatrices. Comment créer politiquement du théâtre ? Les conditions de productions sont des endroits qui ne sont pas suffisamment pensés au sein des institutions, au sein des écoles. Elles participent d'usages normés. Les conditions de production ne sont plus des endroits de créativité. Il faut changer de manière de travailler ensemble.

C'est intéressant de penser une école comme un dispositif de production, un outil de production d'une pédagogie. Je vois l'école comme un lieu de production et j'essaie d'entretenir les contradictions, de les animer, de les faire vivre au profit de la création d'œuvre. La question est de savoir si on fait usage normé de nos écoles.

Les artistes peuvent venir travailler chez nous à se rendre capables d'une œuvre ultérieure. La compagnie de Joël Pommerat est venue à sa demande se préparer à la création de "Ca ira. Fin de Louis" chez nous. Avec d'autres artistes, je pose une foule de questions. Tant qu'ils me disent que leur volonté est de se mettre uniquement au service l'école, je n'aie pas confiance, mais quand je constate qu'ils ont compris en quoi ça peut leur être utile et nécessaire de travailler avec des étudiants alors je dis oui.

Joël a travaillé 5 semaines et ça a été intéressant pour la compagnie Louis Brouillard parce que, et c'est elle qui le dit, elle était habituée à travailler dans des lieux hyper-équipés et le relatif dépouillement de l'ESACT les a obligés à aller ailleurs, vers d'autres esthétiques possibles.

Par ailleurs, notre projet pédagogique vise la singularité créatrice de l'acteur.

Cette singularité ne se cherche pas au mieux lorsqu'elle est donnée comme but unique et comme méthode systématique. C'est au contraire dans le frottement avec des formes déjà advenues (notamment dans le cadre de nos passages obligés), dans le travail difficile d'expérimenter dans son corps des propositions artistiques majeures, dans le "faire sien", ce difficile art d'hériter, que l'étudiant va explorer sa propre singularité créatrice. C'est dans le questionnement des choix qu'il fait qu'il va pouvoir se dire « alors qui suis-je moi qui fait ces choix là ? ». Et l'on voit bien que dans leurs propositions personnelles, leur Solo/Carte blanche, nos étudiants font des choix singuliers qui ne sont en rien la reproduction académique d'une tradition dont ils sont pourtant riches. Ils ont été mis devant des défis qui ne peuvent pas être résolus si l'étudiant ne se transforme pas. Or, derrière la critique des formes, derrière l'affirmation du « moi-je », ce qui se raconte c'est un refus de se transformer. Il faut travailler à se rendre capable de désirer se transformer.

La formation initiale peut-elle travailler à cela : l'appétit d'hériter, ne pas se considérer pour soi-même comme un territoire connu mais comme un territoire largement inconnu, désirer être dérangé, accepter qu'on touche à soi-même, douter des vérités qu'on pense avoir comprises, ...?

Il faut que l'apprenti acteur apprenne à jouer de son propre instrument et en même temps il doit se transformer en un instrument. C'est comme si un violoniste devait apprendre à jouer du violon et, à la fois, apprendre à fabriquer son violon. A la grande différence que pour l'acteur, le violon c'est lui-même.

La question centrale c'est celle des vérités, comment ne pas enfermer les étudiants dans les vérités que vous transmettez. La diversité d'artistes qu'ils rencontrent dans leur cursus peut être une réponse. Ce qui est en jeu, c'est la capacité de vos élèves à déconstruire les représentations qu'ils se font de ce qu'est le théâtre, de qui ils sont, de ce qu'est jouer, de ce qu'est le monde. La formation initiale peut-elle y travailler ?

Certaines questions sont très puissantes. Par exemple, de quoi l'école est-elle le lieu ? Nommer ce qu'elle est réellement au-delà ou en deçà de ses attendus participe déjà d'un changement nécessaire.

Il y a aussi une responsabilité de nos écoles à rendre possible aux yeux des étudiants des choses qui sont parfois présentées comme illicites.

Aujourd'hui nous sommes confrontés à l'autocensure. On est confronté aux interdits de ça.

Nathanaël Harcq
29/11/2015