Document generated on 10/12/2024 1:22 a.m.

Liberté

Catherine Blondeau
Un théâtre de la relation

Lorrie Jean-Louis and Jessie Mill

Number 329, Winter 2021

URI: https://id.erudit.org/iderudit/94655ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Jean-Louis, L. & Mill, J. (2021). Catherine Blondeau : un théâtre de la relation. *Liberté*, (329), 19–25.

Tous droits réservés © Lorrie Jean-Louis, Jessie Mill, 2021

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Catherine Blondeau

Un théâtre de la relation

À quoi un vrai théâtre public pourrait-il ressembler si nos institutions, dotées généreusement, se mettaient au service d'un programme culturel plus ample ? ***Catherine Blondeau****, directrice du Grand T à Nantes, nous présente la vision qu'elle déploie au sein de cet impressionnant théâtre de Loire-Atlantique, avec son équipe permanente de quarante-cinq personnes. Au menu : une cinquantaine de spectacles à l'affiche chaque année (cent mille billets vendus !), un travail approfondi d'éducation artistique et culturelle, et une multitude d'actions communautaires et sociales.*

Propos recueillis par Lorrie Jean-Louis et Jessie Mill. Portrait par Daniel Sylvestre.

Catherine Blondeau a un parcours professionnel étonnant, qui permet peut-être de mieux saisir l'étendue de sa vision. Du milieu universitaire à la diplomatie culturelle, elle a notamment été directrice de l'Institut français d'Afrique du Sud à Johannesburg et attachée culturelle en Pologne, avant de travailler comme conseillère artistique dans un théâtre. L'an dernier, l'éditeur montréalais Mémoire d'encrier faisait paraître *Débutants,* son premier roman, d'une grande justesse et d'une envergure de pensée qui témoigne de cette expérience plurielle d'un monde en lutte contre les étiquettes. Le livre a été finaliste au Prix des libraires français.

Inspiré par la pensée et la poésie d'Édouard Glissant, le projet artistique du Grand T, « Pour un théâtre de la relation », ambitionne de faire du théâtre une ressource collective. Sortir de l'entre-soi pour partager ce lieu d'utopies en faisant le pari d'aller vers les citoyen·nes, là où la rencontre peut opérer sans rapports de force intimidants. La notion de divers, ou de diversité, y est entendue au sens philosophique. À la suite de Glissant, Catherine Blondeau suggère en effet d'appréhender le divers comme mouvement. « Point de catégories, mais des passages ; point d'affrontement, mais des frottements ; point d'obsession des origines, mais une fabrique des horizons ; point d'identité racine, mais des "relations" ». Concrètement, c'est à une pensée à la fois fluide et complexe que nous convient la directrice et son équipe, en faisant place à un théâtre d'où émanent une multiplicité de récits, où se croisent des citoyen·nes de tous âges. Le Grand T soigne méticuleusement les conditions de la rencontre. Des scènes artistiques aux scènes intellectuelles et sociales, la participation prend toutes les formes possibles, démythifiant la place réservée aux artistes, libérant également de l'espace pour que ces dernier·ères renouent autrement avec leurs responsabilités artistiques et sociales.

⁂

Liberté — *Quel est le rôle du Grand T dans l'écologie culturelle de la ville de Nantes ?*

Catherine Blondeau — Le Grand T existe depuis trente-cinq ans. Aujourd'hui, son chiffre d'affaires tourne autour de sept millions d'euros, dont cinq millions et demi proviennent de subventions publiques, ce qui le place dans le groupe des trente théâtres publics les mieux dotés en France. La part qu'occupent la billetterie et les ressources propres dans ce budget (environ 20 %) est comparable à la moyenne des théâtres similaires. Juridiquement, c'est un « établissement public de coopération culturelle ».

Sa particularité, depuis le début, c'est que son principal financeur a toujours été le département de Loire-Atlantique, c'est-à-dire une collectivité publique qui n'est pas la ville de Nantes, ni la grande région, mais une collectivité intermédiaire. Je ne sais pas s'il y a des correspondances possibles entre la France et le Québec là-dessus. Ce territoire comprend la ville de Nantes, la métropole et un périmètre d'entre cinquante et quatre-vingts kilomètres autour de cette ville, qui comprend de nombreuses communes et communautés de communes, de cinq mille à cinquante mille habitants, où le théâtre a aussi des activités, qu'il développe en coopération avec des opérateurs locaux.

En termes d'installations, nous avons deux salles. Un grand plateau de dix-huit mètres d'ouverture avec un grand arrondi de huit cent cinquante places qui est assez chaleureux. C'est une salle non transformable, pas du tout comme l'Usine C où on peut modifier le dispositif, en bifrontal ou en trifrontal, en fonction des spectacles. Nous disposons aussi d'une petite salle qui a été aménagée plus tard dans une ancienne chapelle (nous occupons le site d'un ancien couvent ; il y aurait beaucoup à dire sur ce que symbolise cette situation, mais bon, un autre jour). Cette salle accueille cent spectateurs, avec une toute petite scène de six

mètres sur six. Nous réservons cet espace aux artistes qui vivent et travaillent en Loire-Atlantique. Ça fait partie de nos missions, d'accompagner l'émergence et de développer la carrière des artistes qui travaillent chez nous.

La particularité de notre financement fait en sorte que près de 40 % de notre activité artistique se passe en dehors de la ville de Nantes. Nous sommes en partenariat avec une vingtaine de communes qui disposent d'une salle de spectacle souvent très bien équipée. Avec les responsables culturel·les et directeur·trices de théâtre qui travaillent dans ces communes, nous décidons ensemble des artistes que nous allons soutenir (résidence, coproduction ou diffusion), et nous développons d'importants projets d'éducation artistique et culturelle, en coopération avec les enseignants du territoire. Ce travail en réseau permet à la fois d'optimiser les coûts de nos activités et de créer du collectif, un espace de réflexion professionnelle qui permet de construire des stratégies communes, qui profitent aux artistes et au public.

Qu'appelez-vous exactement éducation artistique et culturelle ?

C'est une dimension très importante des missions qui sont confiées au Grand T par ses financeurs publics. En tant qu'opérateur des politiques publiques de la culture, le projet artistique de ce théâtre a toujours été couplé avec une grande ambition dans le domaine de l'éducation artistique et culturelle. Ce que nous appelons l'éducation artistique et culturelle, en France, c'est le fait d'inclure dans les parcours pédagogiques des élèves de collège [de onze à quinze ans, ndlr] et de lycée des pratiques culturelles. Il s'agit d'aller au théâtre ou au musée dans le cadre scolaire, mais pas seulement. L'idée, c'est de former les enseignants pour que cette pratique culturelle soit la base d'une activité pédagogique. Au Grand T, par exemple, nous formons chaque année deux cent cinquante enseignants de collèges, de lycées, d'écoles. Dans des stages qui durent entre une demi-journée et deux jours, ils prennent part à des activités encadrées par des artistes et des collègues professeurs, plus aguerris, qui les forment sur ce qu'on peut faire avant, pendant ou après la sortie des élèves au théâtre. Cela va de décoder une affiche de spectacle à pratiquer le théâtre ou l'improvisation. On accompagne ces enseignants pour qu'ils ne soient pas démunis. On a bien compris que s'ils ne vont pas eux-mêmes au théâtre, s'ils sont intimidés, il leur devient difficile d'y emmener leurs élèves…

Les subventions publiques servent à bien financer ces politiques. Grâce à elles, les élèves paient des prix très bas, entre cinq et neuf euros, alors qu'ils voient des spectacles de toutes sortes, y compris les plus grosses productions européennes. Si on devait leur vendre les billets au prix qu'ils coûtent réellement, on serait au-delà de cent euros. Et même le billet qu'on vend à l'unité aux spectateur·trices, c'est vingt-cinq euros. Avec l'abonnement (achat de trois billets la même saison), on tombe à dix-neuf euros le billet. C'est beaucoup moins cher qu'au Québec pour un billet individuel. C'est la subvention qui permet de faire baisser le prix du billet et de rendre la place de théâtre accessible à des jeunes, mais aussi à des personnes à revenus modestes, à des familles de la classe moyenne. C'est une politique qui date en France des tout premiers ministres de la Culture, comme Malraux, et qui a été suivie par les collectivités territoriales. C'est-à-dire que c'est grâce à cet argent public qu'on peut faire tout ce qu'on fait aujourd'hui dans nos théâtres.

Ce sont des outils qui nous impressionnent beaucoup ici, puisqu'on n'a pas ce système des théâtres conventionnés ou des théâtres publics. Mais une telle institution vient aussi avec des engagements, que vous nommez, en France, le « cahier des charges ». J'entends souvent critiquer ces cahiers des charges, considérés comme un fardeau trop prescriptif par certaines directions artistiques. Votre projet semble embrasser harmonieusement ces impératifs et ces responsabilités, notamment par rapport à la région. De quelle manière abordez-vous ces contraintes au Grand T ?

Il y a soixante et onze scènes nationales en France. Elles ne disposent pas toutes de cinq millions d'euros de subventions cumulées de l'État et des collectivités territoriales, mais elles reçoivent quand même entre deux et dix millions, en fonction des situations. Quand on reçoit cinq millions en argent public, comme nous au Grand T, ça ne me choque pas du tout qu'on puisse discuter avec les collectivités de leurs attentes en retour. C'est-à-dire qu'on ne nous confie pas de l'argent public uniquement pour la création, pour que les artistes fassent ce qu'ils veulent. Il y a cette idée que l'artiste doit être libre… Oui, bien entendu. Je ne parle ni de censure ni d'injonction. Mais lorsque tu diriges une institution financée par de l'argent public, tu dois aussi accepter la responsabilité qui va avec, qui n'est ni une obligation d'adhérer à une idéologie ni de l'autocensure sur les discours des artistes. Que l'argent public finance la création est formidable. Qu'il oblige à se soucier des questions d'adresse et de réception, qu'il oblige à se poser la question du public, voilà qui me semble aussi tout à fait normal.

Dans le cahier des charges du Grand T, il y a énormément de choses. On pourrait dire que c'est trop. En fait, on peut remplir toutes ces missions de façon synchrone ou asynchrone. Une programmation n'est pas la somme de coups de cœur. On construit une combinaison qui est à la croisée de deux responsabilités, la responsabilité qu'on a envers les artistes et celle qu'on a envers le public. Un spectacle programmé au Grand T peut être le point de rencontre entre soutenir la recherche d'un artiste qui s'aventure dans de nouvelles formes d'adresse, permettre une action avec des personnes d'un quartier populaire, être le support d'une soirée où nous invitons des mécènes et accueillir des groupes d'élèves dont les professeurs auront reçu une formation.

Et envers les artistes, comment cette responsabilité s'exerce-t-elle ?

Programmer des artistes, c'est leur donner du travail. Donc, on est un pourvoyeur d'emploi pour des gens précaires. C'est une responsabilité importante. L'articulation doit être pensée entre la fidélité envers des artistes qu'on a soutenus dès leurs débuts et la nécessité d'une attention à de nouvelles figures.

La diversité dans la programmation consiste pour moi à diversifier les signatures. J'aurai peut-être vu en une année quarante spectacles formidables signés par des hommes

blancs, mais cela n'a plus de sens, dans nos sociétés contemporaines, de construire une saison sans être attentif à la diversité de genre, d'origine et de génération. Dans la saison d'un grand théâtre national, il faut des signatures féminines, des personnes non blanches, etc. Certains collègues dénoncent une politique de quotas, mais je ne vois pas où est le problème. J'ai la conviction que nos saisons doivent refléter ces enjeux de diversité. Comment engager l'argent public dans notre définition de l'excellence sans femmes, sans Noir·es, sans Arabes ? Il y a un problème. Et pourtant, ce n'est même pas écrit dans le cahier des charges – la France républicaine refuse ce genre de décompte pour ne pas discriminer les personnes.

Notre responsabilité envers les artistes consiste aussi à être en mesure de les écouter, de les recevoir – ce n'est pas toujours facile, tellement les propositions sont nombreuses. Au Grand T, nous travaillons aussi sur ce sujet. Comment répondre au mieux aux attentes des artistes, y compris en établissant un dialogue respectueux avec tous ceux que nous ne pourrons pas programmer.

C'est donc aussi une responsabilité de la direction que d'actualiser les enjeux de la mission.

Exactement. Je dirais que c'est d'abord une responsabilité envers les artistes. Je me pose par exemple beaucoup de questions sur les artistes vieillissants. Au théâtre, il y a une prime à la jeunesse. C'est très difficile de durer et peu de compagnies réussissent cet exploit. Prenons ceux qui ont plus de quarante ans, à qui le système ferme ses portes parce qu'on les a assez vus. Comment fait-on pour accompagner la fin de carrière de ces artistes, atténuer la brutalité de cette mise à l'écart ?

Les responsabilités envers le public, on les connaît mieux. Mon théâtre n'est pas fréquenté par 100 % des habitants de la métropole nantaise. Aucune institution culturelle, sportive ou autre n'est fréquentée par 100 % des habitants d'une ville, et heureusement ! Mais je veille à ce que mon théâtre soit fréquenté par une grande diversité de spectateurs. C'est une de mes obsessions. Qu'un théâtre ne vive que pour des artistes et quelques centaines ou milliers de personnes, si ce sont toujours les mêmes, ça me pose un énorme problème. On ne peut pas construire un entre-soi d'artistes et de spectateurs professionnels. Parce que ça veut dire que, dans ce cas-là, l'argent public a été confisqué par une toute petite minorité qui s'offre ses loisirs aux frais des impôts de tous. Ce n'est pas acceptable.

Mon grand projet avec le Grand T, c'est donc la diversité des spectateurs. C'est au cœur de notre projet de « théâtre de la relation ». Quand je dis « diversité », ce n'est pas uniquement au sens où on l'emploie ici, c'est-à-dire diversité raciale. Il s'agit de la génération, de la classe sociale, de l'origine géographique, de la « race », du genre, c'est tout ça. C'est un sujet sur lequel nous travaillons tout le temps, car ce n'est pas simple. Au Grand T, sur une équipe de quarante-cinq personnes permanentes, quinze sont au service des publics – communications, médiation, protocole, mécénat aussi. La personne qui dirige ce service, qui est géniale, s'appelle Juliette. Nous avons construit ensemble notre politique des publics, à partir de l'idée d'un « théâtre de la relation » ; cela a donné lieu à de nombreux séminaires d'équipe. Toute l'équipe du pôle public et communication s'est posé la question : « Dans nos métiers, ça se traduit comment ? »

Il a fallu revoir de fond en comble notre système d'abonnements, par exemple. Si tu veux faire un travail de diversification, de renouvellement du public, si tu veux faire venir des gens qui ne sont jamais venus, il faut qu'il y ait des places vides dans la salle, sinon tu ne peux pas accueillir les nouveaux. Et comme le Grand T est un théâtre très fréquenté, nos salles étaient toujours pleines. J'ai dit « on arrête ça ». Ce qui m'importe, c'est qu'il y ait des personnes différentes dans la salle tous les soirs. Donc oui, dans nos métiers, la fidélité est une valeur, mais il nous faut aujourd'hui la relativiser. Je ne crois pas que ce qui fasse sens, c'est que la même personne vienne quinze fois au théâtre dans l'année. Sept fois, c'est déjà bien ! Et ainsi, elle peut laisser sa place aux autres. Cette prise de conscience, pour moi comme pour l'équipe, a été une révolution dans le théâtre ! On a changé toutes les modalités de vente, réduit le nombre de billets à tarif préférentiel consenti aux abonnés, limité le nombre de spectacles par abonné, multiplié les offres pour l'achat occasionnel. C'est ce que j'adore dans mon métier : vous partez d'une philosophie, d'une idée, d'une volonté, et cela vous conduit à réfléchir à un truc très concret comme la vente des billets.

Il y a donc un déplacement des priorités esthétiques vers d'autres enjeux.

Un théâtre comme le mien, dans une ville comme Nantes, avec sa grande salle de huit cent cinquante places, qui vend cent mille billets par an, ne peut pas afficher seulement une ligne esthétique. Mon métier, en tant que directrice d'un théâtre public, c'est de proposer une offre qui permette aux habitants d'en profiter, qu'ils soient des spectateurs aguerris ou qu'ils viennent pour la première fois, qu'ils veuillent venir avec leurs enfants ou entre adultes… Il faut que tout ça soit possible. La diversité dont je parlais plus haut ne se décrète pas d'un coup de baguette magique, elle s'organise. Et ça commence par la constitution d'une offre diverse.

Ce qui ne veut pas dire qu'on ne va pas accompagner des artistes qui sont dans la radicalité. Quand je parle d'ouverture dans la programmation, je ne dis pas seulement ouverture du côté du grand public, mais aussi du côté de la radicalité. Souvent, je prends l'exemple d'une entreprise qui fabrique un produit quelconque : elle aura un département recherche et développement. Un théâtre, pour moi, c'est pareil. Il doit consacrer une partie de ses ressources à la recherche en art, et j'irais même plus loin : ces temps de recherche qu'on offre aux artistes pourraient très bien être découplés de la question du résultat. Il y a aussi des spectateurs très passionnés qui ont envie de voir l'avant-garde, je n'ai aucune intention de les pénaliser. L'argent public dont je suis dépositaire, je le répartis entre ces différentes missions : la création artistique dans tous les domaines (théâtre, cirque, danse, jeunesse, avant-gardes, recherche), le soutien à l'émergence, le soutien aux artistes du territoire, la formation des enseignants et l'inclusion des personnes socialement plus fragiles. Il me faut donc toujours raisonner en agencement et en combinaison, plutôt qu'en « je fais ci, je

fais ça, mon métier, c'est ça ». Non, mon métier, c'est tout ça en même temps.

Est-ce qu'il n'y a pas un risque d'éparpillement de la pensée ou d'une dilution de la vision en allant dans autant de directions ? Est-ce qu'il n'y a pas trop de compromis pour dire que le théâtre reste malgré tout un lieu complètement singulier et souverain par rapport à d'autres lieux de commerce ou de divertissement ?

Attention, nous ne parlons pas de compromis artistiques. Par exemple, le seul artiste de *one man show* que j'ai invité dans mon théâtre, c'est Fellag. Parce que c'est un véritable auteur, et parce que sa venue nous a permis d'ouvrir massivement les portes du théâtre à la communauté maghrébine de Nantes. Ne nous y trompons pas : le Grand T n'est pas un théâtre de vedettes, un théâtre de boulevard… Vous n'avez qu'à consulter son programme de saison pour vous en rendre compte.

Lazare, par exemple, est un artiste que j'adore, je le suis depuis ses débuts. C'est un poète des banlieues, un homme un peu fou que je compare souvent à Antonin Artaud. Son théâtre torrentiel est porté par une troupe magnifique qui fusionne au plateau le poème et les chansons. Tout cela aboutit à un joyeux capharnaüm qui ne remplit pas la salle, mais ce n'est pas grave. C'est-à-dire que nous allons soutenir cet artiste parce que nous considérons que son travail est important pour notre temps. Il est tellement singulier. Et on va maintenir quand même quatre représentations parce qu'il a besoin de présenter son travail et que nous voulons avoir le temps de le faire connaître. L'objectif dans ce cas-ci est de remplir la salle à 50 %, peut-être. Si on atteint ce seuil, on sera contents. Avec chaque spectacle, on répond à un objectif différent du point de vue artistique et du point de vue du public. Avec chaque spectacle, on se pose la question : pour qui ? Et pourquoi ? Ce ne sont jamais les mêmes objectifs.

Comment est arrivée l'idée d'un « théâtre de la relation », expression empruntée à Édouard Glissant, qui chapeaute votre projet artistique ?

Je suis une grande lectrice de Glissant, j'adore sa poésie, notamment. Je trouve que, justement, le théâtre, c'est un lieu de relation par excellence. C'est que nous, les gens qui y travaillons, nous sommes à la croisée de la relation avec les artistes : la relation avec les artistes, la relation avec le public dans son sens large, mais aussi la relation entre nous.

Depuis que je dirige le Grand T, j'ai beaucoup travaillé à l'organisation du travail, de la répartition des missions. Quarante-cinq personnes qui travaillent dans un théâtre, c'est une communauté dont il faut sceller les contours. Le théâtre de la relation propose également toute une réflexion sur la question de l'organisation du travail, inspirée à la fois des communs, des collectifs, de l'entreprise libérée. Nous inventons notre modèle de management, sur la base de la remise en cause des chaînes pyramidales verticales, mais en gardant un cadre de responsabilité quand même assez clair pour que les gens n'aient pas l'impression qu'ils sont largués dans l'espace intersidéral. C'est-à-dire qu'un régisseur-lumières, une personne à la billetterie, une personne chargée des relations publiques, quelqu'un qui est à la production, doit avoir un espace d'initiatives propre où il n'est pas toujours obligé de retourner vers son responsable pour lui dire : « Est-ce que c'est bon ? » Ça veut dire aussi de bien organiser les espaces de travail collectif pour que l'information soit bien partagée, que tout le monde soit toujours au courant de ce qui se passe dans le théâtre, ce qui n'est pas évident parce qu'il se passe beaucoup de choses !

« Une programmation n'est pas la somme de coups de cœur. On construit une combinaison qui est à la croisée de deux responsabilités, la responsabilité qu'on a envers les artistes et celle qu'on a envers le public. »

La relation dont vous parlez s'étend donc aux équipes du théâtre, aux artistes, à la relation avec les publics.

Oui, c'est cela. Nous nous posons en permanence la question de la qualité de la relation que nous entretenons avec tous les usagers du théâtre. Les artistes, les spectateurs, les enseignants, les collègues des autres théâtres avec qui nous montons des projets en coopération. Mais ça va aussi jusqu'à nos voisins, nos prestataires, nos fournisseurs. Et nos tutelles institutionnelles. Par exemple, tous les mois, j'ai une réunion d'équipe avec mon financeur principal, le département de Loire-Atlantique, où nous discutons de questions de politique publique, d'éducation et d'équité territoriale. Je n'estime pas du tout que c'est de l'ingérence – nos tutelles n'interviennent jamais dans nos choix artistiques. Je pense qu'on ne peut pas inventer un dispositif éducatif sans y associer des enseignants, qui vont l'inventer avec nous. De la même manière, on ne peut pas inventer des activités avec des personnes qui sont en fragilité sociale, économique, etc., sans travailler avec les spécialistes du secteur social. Le théâtre de la relation, c'est aussi cela : mettre en place des processus de coopération équitable entre nous et avec nos partenaires à tous les étages de la fabrique des projets.

Aujourd'hui, le Grand T est jumelé avec un quartier populaire de Nantes, où nous conduisons un grand projet à l'année. Il s'articule autour d'un projet artistique qui donne lieu à une fête de quartier chaque année, à l'été. Les préparatifs de cette fête permettent la participation d'une multitude d'habitants. Mais notre « relation » avec le quartier va plus loin. Par exemple, nous accueillons au théâtre des jeunes du quartier qui doivent faire des stages d'observation en entreprise et ne disposent pas des réseaux qui facilitent ce genre de chose. Nous accueillons aussi

régulièrement dans les cuisines du resto du théâtre des associations du quartier.

Le sentiment d'appartenance se nourrit de ces expériences. Si on a fait un stage dans un théâtre, le lieu devient alors « notre » théâtre.

C'est exactement ça ! Et puis, il y a quelques années, on a mis en place le billet solidaire. On propose à nos abonnés, qui sont des gens qui ont de l'argent puisqu'ils s'abonnent, de faire un don au moment de leur abonnement. Avec le pécule accumulé, on a constitué un fonds. On a récolté chaque année environ six mille euros. Ce fonds nous permet d'acheter des billets pour des gens qui ne peuvent pas se les offrir. On a réussi en trois ans à offrir plus de trois cents billets aux gens de ce quartier défavorisé. Et quand je dis trois cents billets, je veux dire qu'ils les ont pris et qu'ils sont venus, souvent pour la première fois, au théâtre. Les gens sont parfois intimidés par l'endroit, par les habitudes que suppose la fréquentation du théâtre. Être à l'heure, savoir si tu dois manger avant ou après ne sont pas des questions banales. Ne pas avoir l'habitude de ces lieux est plus complexe qu'on ne le croit.

Dans ce quartier, c'est une réalité, les gens sont pauvres. Ils n'ont pas les codes de la sortie théâtrale et le monument les intimide. Mais ils sont venus au théâtre parce que nous avons fait plein d'activités avec eux, qui n'avaient pas grand-chose à voir avec le théâtre au départ. Au début, nous étions avec eux les soirs où ils venaient au théâtre, maintenant, ils sont autonomes et ils disent « oui, le Grand T, on connaît, c'est notre théâtre ». Une relation, ça se construit. La question que je me pose toujours, c'est : comment faire pour ne pas être juste dans le ressassement d'une formule (« le théâtre pour tous, la démocratisation »), mais bien dans la relation ? Ça prend du temps.

« Ce projet a fait venir les gens du quartier en masse. Ils avaient construit le baby-foot, ils avaient cousu le tifo. Ils disaient : "C'est ça, le théâtre ? On ne croyait pas que c'était ça, le théâtre, c'est vachement bien !" »

Toute la réflexion autour de la médiation culturelle, au Québec et au Canada, notamment en ce qui a trait aux questions de diversité, a beaucoup reposé sur les initiatives des créateurs ces dernières années. On leur demande de générer des projets qui, par leur thématique ou leur caractère participatif, abordent d'emblée ces questions, grandes priorités de nos Conseils des arts. On est friand des approches « clefs en main » qui impliquent un travail avec les citoyens, etc. L'aspect positif de ces initiatives, bien sûr, c'est que les choses changent tranquillement et que ce souci d'inclusion nous apparaît naturel aujourd'hui. Le côté pervers toutefois, c'est qu'il y a parfois une lourdeur dans cet impératif et, dans certains cas, l'impression d'une priorité forcée. Cela finit nécessairement par uniformiser les préoccupations des artistes, par infiltrer les imaginaires. On a vu apparaître des tonnes de spectacles qui traitent des mêmes sujets, identité, immigration ou autres. Dans un projet comme le vôtre, ces dispositifs d'accessibilité et de diversification sont mis en œuvre essentiellement par le théâtre et son équipe. Les choses sont un peu déplacées. Comment les artistes sont-ils intégrés à ce format ? Quelle part repose sur eux ?

En France aussi, c'est une demande qui est souvent adressée directement aux artistes, surtout par les villes, qui peuvent avoir des demandes de « contreparties » en échange de leur financement. Mon postulat, c'est que tous les artistes ne sont pas prêts pour ces missions de médiation. Au contraire, dans notre équipe, nous avons des professionnels de la médiation, qui sont capables de concevoir des projets pour le public à partir d'une œuvre existante. Nous les avons appelés les « médiateurs-concepteurs ». Ce qu'ils conçoivent n'a rien d'artistique, ils ne sont absolument pas en concurrence avec les artistes. Mais ils sont capables d'agencer des situations propices à la rencontre entre le public et notre théâtre dans toutes ses dimensions. À la sortie du confinement, une de nos médiatrices a imaginé d'accueillir des petits groupes de voisins dans notre jardin. Avec une association locale de jardiniers, nous avons planté des courges pendant qu'une violoncelliste jouait sous les arbres. C'était un moment très doux.

Dans la grande palette d'artistes avec qui nous travaillons, il y en a qui sont uniquement concentrés sur l'œuvre et ne se posent jamais la question du public : nous aimons aussi leur travail et savons comment le défendre. Mais il y en a aussi qui sont très concernés par la question de l'adresse. Je pense au metteur en scène Olivier Letellier, qui écrit pour les jeunes de quatorze à dix-huit ans. Il est artiste associé au Grand T, car nous revendiquons fortement cette dimension d'être aussi un théâtre pour la jeunesse, le jeune public et les familles. Il a bien entendu participé à notre réflexion sur notre dispositif éducatif. Mais quand je pense à une artiste comme Phia Ménard (jongleuse, performeuse, chorégraphe inclassable), dont nous avons présenté tous les spectacles au Grand T, je sais que l'animation d'ateliers dans des lycées va peut-être moins l'intéresser, et je ne vais pas le lui imposer. On fera seulement une rencontre avec les jeunes spectateurs dans son cas.

Le metteur en scène Didier Ruiz, directeur artistique de la Compagnie des hommes, avec qui je travaille beaucoup, met au cœur de son travail la parole des personnes. Il a présenté pratiquement tous ses spectacles dans notre théâtre, dont *Une longue peine,* le fruit d'un travail avec des gens qui ont passé des années de leur vie en prison. C'est un spectacle absolument poignant. Chez lui, on ne peut même pas distinguer l'endroit de la médiation et l'endroit de l'art, puisqu'il met sur le plateau des personnes qui, non

seulement ne sont jamais allées au théâtre, mais qui n'en ont jamais fait. Ils deviennent acteurs le temps du projet. Bien entendu, je ne m'attends pas à ce que tous les artistes travaillent comme lui, cela n'aurait aucun sens. Mais pour moi, il cherche dans les avant-gardes à sa manière, ce qu'on pourrait appeler des avant-gardes relationnelles.

Je pourrais aussi parler d'Ahmed Madani, avec qui nous avons beaucoup collaboré. Lui aussi fait des spectacles avec des non-professionnels. Dans *F(l)ammes,* il met en scène six filles des banlieues qui parlent de leur histoire. Il écrit à partir de leurs récits de vie une partition qu'elles interprètent elles-mêmes sur le plateau. Évidemment, c'est du velours pour ensuite aller travailler avec des jeunes dans les classes. Ce sont des filles qui ont juste cinq ans de plus qu'eux, de beaux modèles, de belles personnes. C'est tout le contraire de la banlieue misérabiliste.

Peut-être un dernier exemple, avec Mohamed El Khatib. Avec *Stadium,* il met sur scène cinquante supporteurs d'un club de foot populaire de France, le Club de Lens, considérés comme « les meilleurs supporteurs de France ». Ce sont des gens qui dessinent des banderoles et chantent des chansons pour soutenir leur équipe même quand elle perd. Les murs de ces fans sont couverts de trophées, des couleurs des équipes de foot. Mohamed El Khatib rend hommage à cette culture populaire en même temps qu'il fait une espèce d'analyse sociologique du phénomène. C'est vraiment un très beau spectacle.

C'était justement le premier projet qui a fait décoller notre partenariat avec ce quartier dont je parlais tout à l'heure. On s'est dit : « On va en profiter ! Le théâtre, c'est intimidant, mais le foot, non. Donc on va aller voir les gens et trouver ce qu'on pourrait faire. » Deux idées ont ainsi émergé. Avec les gens du quartier et un plasticien nantais, on a fabriqué deux baby-foot sur mesure dans notre atelier de décor, dans le cadre d'un atelier parents-enfants. On en a mis un dans la maison de quartier et l'autre dans le hall du Grand T. Ils sont très beaux et ne ressemblent en rien aux trucs faits en série. Ça nous a pris un an.

Dans le cadre d'un autre atelier, conduit par un autre plasticien avec les élèves de la section couture du lycée professionnel du quartier, nous avons fabriqué un « tifo », cette grande banderole que les supporteurs déploient à des moments stratégiques durant les matchs. Les médiateurs-concepteurs du Grand T ont imaginé ça en accord avec l'artiste, mais sans le dire aux acteurs, qui, donc, ne s'y attendaient pas. Le premier soir où ils sont venus jouer à Nantes, toute la salle a déployé cette banderole, et ils étaient vraiment émus. C'était très joyeux, ce mélange entre les abonnés habituels du Grand T et les gens du quartier, venus nombreux, et tout le monde qui s'appliquait à déployer la banderole aux couleurs des deux clubs de foot (Nantes et Lens), qui d'ordinaire ne s'aiment pas du tout !

Ce projet a fait venir les gens du quartier en masse. Ils avaient construit le baby-foot, ils avaient cousu le tifo. Ils disaient : « C'est ça, le théâtre ? On ne croyait pas que c'était ça, le théâtre, c'est vachement bien ! » Le théâtre leur parlait de choses qu'ils connaissaient.

C'est un exemple de l'articulation entre le projet de l'artiste et le travail que le théâtre va déployer à partir du travail de l'artiste, en l'informant, mais pas forcément en l'impliquant, parce qu'on n'a rien demandé à Mohamed El Khatib pour ça, tu vois. C'est nous qui avons tissé le lien entre l'œuvre et les gens.

C'est un déplacement des savoirs. Je trouve aussi passionnantes ces notions de transition sociétale qui habitent le projet, ce qu'on appelle chez nous « écoresponsabilité », je crois. À l'aube d'un grand chantier de rénovation au Grand T, comment entrevoyez-vous ces questions pour un théâtre du XXIe siècle ?

C'est un gros chantier de réflexion pour nous. Il y a quelques années, nous nous sommes lancés dans un processus officiel de labellisation RSE (responsabilité sociétale et environnementale des entreprises). Ce que signifie le label LUCIE, que nous avons choisi, c'est que tu acceptes de mesurer ton impact sociétal et environnemental, et que tu t'engages à l'améliorer. Ça a commencé par des gestes très simples, comme la récupération des piles et des déchets. Tous les déchets sont maintenant triés. Puis, on a cherché à agir à des endroits plus précis, notamment la fabrication de décors, extrêmement coûteux en matériaux et en ressources. On a rejoint un réseau français de théâtres et d'opéras qui réfléchissent au recyclage et au réemploi des matériaux de décor.

On s'est aussi posé beaucoup de questions sur l'hospitalité ; ça fait partie des chantiers sur lesquels mon équipe travaille aujourd'hui. Comment traduirait-on le fait qu'on est un théâtre hospitalier ? Pour moi, c'est aussi des enjeux de la transition sociétale. C'est-à-dire pas un théâtre encore une fois réservé à ceux qui le fréquentent, mais hospitalier, y compris dans son quartier. Comme on a beaucoup d'espace, on accueille une association, Place au vélo, qui enseigne le vélo à des femmes adultes, par exemple. On travaille avec un lycée horticole qui fait des plantations sur nos espaces verts. On a installé un compost de quartier qui fonctionne avec une association, il y a des récoltes, etc. On réfléchit aussi de plus en plus à la place du jardin et de la nourriture dans le projet artistique et culturel du théâtre. Et on s'est posé la question de l'hospitalité numérique – pas une mince affaire, de relier site, logiciel de billetterie, d'organiser des files d'attente numériques, etc.

Dans le futur chantier de rénovation du théâtre, on sait qu'un des éléments essentiels de la transformation sera le jardin qui entoure le théâtre. Le bitume du stationnement va partiellement disparaître pour laisser place à un jardin d'un hectare et demi. Et le théâtre qu'on reconstruit comporte autant d'espaces techniques voués à la création, à la recherche, à l'accueil du public en salle, que d'espaces non programmés, intérieurs et extérieurs, salons, préau, coursives, jardin, dans lesquels on pourra accueillir des pratiques amatrices, des pratiques somatiques, en dehors des heures de représentation. Je suis déjà curieuse de voir comment les gens s'approprieront ces espaces, et d'imaginer comment nous serons amenés à accompagner ces usages sans trop les réguler. Ⓛ

Lorrie Jean-Louis et Jessie Mill sont membres du comité de rédaction de *Liberté*.