

Isabelle Pousseur

« Pensée et désir, ce n'est pas nécessairement contraire »

Entretien avec Véronique Lemaire et Virginie Thirion

EN NOUS INTERROGEANT SUR LA PLACE qu'occupe aujourd'hui la pensée dans le travail théâtral, d'autres questions jaillissent, appelant des précisions, des définitions, des positionnements. Isabelle, toi qui te situes au croisement de la mise en scène, de l'enseignement, de la direction d'acteur, de la direction d'une institution théâtrale, pourrais-tu expliquer quelle place occupent les théoriciens et les penseurs dans ton travail théâtral, dans quelle mesure ils l'alimentent ?

Isabelle Pousseur – C'est assez complexe et mes réponses ne sont pas simples. J'ai fait mes études à l'INSAS. La formation à la mise en scène à l'époque était très mauvaise, j'ai été très en colère pendant un an et demi, j'avais dix-huit ans donc je ne savais pas grand-chose, mais je sentais bien ce qui n'allait pas. À cette époque, la dramaturgie était un peu toute puissante, je dirais. C'est quelque chose qui m'a intéressée et qui continue à m'intéresser, mais il y a deux choses qui se sont passées à l'INSAS et je pense qu'il est peut-être intéressant d'essayer de les définir parce qu'elles sont très différentes et qu'elles m'ont fait réagir très différemment.

La première, c'est l'enseignement d'Arlette Dupont. Elle était notre professeure d'Histoire du théâtre. Dans *Éloge de l'Altérité*¹, je dis que je tombe amoureuse des auteurs. Arlette Dupont est sans doute la personne qui m'a transmis cela et il est vrai que la manière dont elle parlait de ce qu'elle aimait était extraordinaire, et ça passait, ça se transmettait aussi par l'émotion et aussi par l'amour, j'ai envie de dire.

(1) Isabelle Pousseur, *Éloge de l'Altérité. Conférence-spectacle théâtrale et musicale*, Théâtre Océan Nord (Bruxelles), Festival Mouvements d'altérité, 1^{er} au 24 octobre 2021. Avec Isabelle Pousseur, Paul Camus, Amid Chakir, Francesco Italiano, Bogdan Kikena, Chloé Winkel et Jean-Luc Plouvier (piano). Conception et texte : Isabelle Pousseur, Éditeur responsable Michel Boermans, Bruxelles, Théâtre Océan Nord, 2021.

La deuxième, c'est l'enseignement de René Hainaux. Il donnait des cours de mise en scène, et pour lui, la sémiologie était l'accès à la pensée de la mise en scène. On était en 1975-1976, par-là. Il nous faisait faire des exercices, et nous travaillions entre nous. Je me souviens d'un exercice sur Pinter, *C'était hier*, je crois, et tout son travail consistait à nous demander de justifier tel ou tel élément de la mise en scène. Nous, on ne savait rien, on était en première année et, Pinter, il n'y a avait quand même pas mille manières de le travailler... René s'obstinait à nous demander « pourquoi elle fait ça, à ce moment-là ? », « pourquoi ceci, pourquoi cela ? »... Nous avions des cours théoriques qu'il essayait en fait d'appliquer dans le travail de mise en scène... Tout en ne sachant vraiment rien, intuitivement, cela me paraissait complètement à côté de la plaque. D'autant plus que j'avais été voir son travail avec les étudiants d'Interprétation Dramatique à qui il faisait faire des exercices stanislaskiens, en particulier sur le sous-texte. Il travaillait sur Tchekhov et il les interrompait de temps en temps pour dire : « c'est quoi votre sous-texte, là ? », etc. Il me semblait, et je continue à penser que j'avais raison, qu'il mettait les acteurs et les metteurs en scène à deux pôles qui ne se rejoindraient jamais. Cette pensée me semblait une pensée qui ne tient pas compte du tout de la théâtralité, de la possibilité de l'intuition, de la possibilité qu'émergent les choses qui ne sont pas rationnellement explicables. C'est quelque chose que j'ai senti très vite, et je savais que je ne pourrais pas travailler comme ça.

Donc, tout en accordant une grande importance à la dramaturgie depuis toujours, il y a eu ce constat, que j'ai fait très tôt. Par ailleurs, c'était l'ère des dites « Jeunes Compagnies ». Les spectacles qu'on allait voir étaient ceux de Marc Liebens, Philippe Sireuil qui commençait alors, Patrick Roegiers, et tout d'un coup, il y avait dans les programmes de leurs spectacles la photo de tous les livres qui leur avaient servi... C'étaient des spectacles que j'appréciais beaucoup bien sûr parce qu'ils éclairaient les textes, faisaient surgir du sens, amenaient de nouvelles compréhensions... et pourtant je n'ai jamais pu travailler comme ça. Dans cette manière de penser la mise en scène, quelque chose me manquait.

Et donc, parallèlement à cela, il y a eu d'une part des spectacles qui sont arrivés à Bruxelles et qui m'ont complètement sciée, des spectacles qui me hantent encore aujourd'hui, ceux de Kantor, *La Classe morte*, Pina Bausch, *Kontakthof*, Wilson Einstein on the Beach où, pour moi, subitement, quelque chose qui ne s'était pas du tout passé dans mes études, se produisait... Là, tout d'un coup, je me disais « Ah ouais le théâtre ça peut être ça ! ». Et ça, c'était une force extraordinaire, inouïe. Et d'autre part, le travail avec Michel Dezoteux qui a commencé à enseigner à l'INSAS quand j'étais étudiante alors qu'il venait de passer un an chez Eugenio Barba. On avait deux séminaires avec lui, un qui n'était que physique, technique, etc., sur la plastique grotovskienne, et le suivant poursuivait cette ligne, mais en y amenant des improvisations... Alors là, les improvisations de Grotowski, c'est quelque chose... Pour le coup, là, on est dans la recherche de l'émergence de l'inconscient. Vraiment c'était très intéressant. C'est la seule fois où j'ai vraiment eu l'impression qu'on me faisait travailler selon une méthode singulière.

Donc, je suis sortie de l'école avec ces différentes choses : la découverte de mon amour pour les auteurs, l'approche sémiologique de la mise en scène, la découverte de spectacles étrangers, le travail avec Michel Dezoteux et à travers lui, Grotowski, et je

pense que cela a créé non pas une contradiction, mais une dualité. Et en y réfléchissant, ce sont quand même surtout les pensées de praticiens qui m'ont aidée. Parce que tous les textes théoriques dans lesquels à un moment donné j'ai puisé des choses, ce sont des textes de praticiens-metteurs en scène. Je pense à Denis Guenon par exemple, *Le théâtre est-il nécessaire ?*. Ça, c'est beaucoup plus tard, mais c'est un livre qui a beaucoup influencé ma manière de penser le Théâtre Océan Nord, ce qu'on allait y faire et comment on allait l'envisager. Ce qui est intéressant quand même parce que c'est vrai que je ne l'avais jamais pensé jusque-là. Même la décision d'ouvrir un lieu, les raisons pour lesquelles je l'ai ouvert, et ce que je voulais qu'il devienne, etc., s'est accompagnée d'une pensée théorique. Ça m'a aidée. Et il y a toute une partie du livre qui est très belle, où Guenon dit ce désir de théâtre qui s'exprime tout autour des théâtres, où il avance l'idée que, pour qu'un certain public vienne au théâtre, il faut aussi lui proposer d'en faire. C'est très argumenté... je ne pourrais pas répéter son argumentation, mais voilà, en tout cas, ça c'est un exemple d'inspiration.

Virginie Thirion – C'est ce que tu racontes très bien dans le numéro d'*Alternatives théâtrales* qui t'a été consacré². Les circonstances d'ouverture du théâtre, la volonté de laisser les portes ouvertes, laisser les enfants rentrer, faire « coucou » à leur famille du toit en terrasse, etc.

Véronique Lemaire – Les praticiens que tu évoques, qui sont-ils ?

I. P. – Ce qui est étrange, c'est que ce sont souvent des fragments de leurs textes en fait, ce n'est jamais un texte complet. Par exemple, cela fait maintenant quelques années que j'essaie de percer le mystère du travail de Lupa. J'ai lu *Utopia/Lettre aux acteurs*, je ne sais pas combien de fois, il y a des fragments qui me deviennent plus clairs, mais d'autres qui restent mystérieux quand même, ça a beaucoup à voir évidemment avec la pratique et le jeu, c'est ça, c'est très lié au jeu, ce n'est pas toujours lié à ça, mais là, en l'occurrence, c'est lié au jeu. J'aurais rêvé de le voir travailler.

Jean-Marie Piemme cite une phrase d'Arthur Adamov à la fin du texte qu'il a écrit pour *Alternatives théâtrales*, qui est une phrase tirée de « Ici et maintenant » :

« Il faut absolument, si déjà le monde continue – et je crois qu'il continuera (mais oui, malgré...) – et si le théâtre aussi continue (et il continuera lui aussi...) que celui-ci se trouve contraint de se situer toujours aux confins de la vie dite individuelle et de la vie dite collective. Tout ce qui ne relie pas l'homme à ses propres fantômes, mais aussi, mais encore à d'autres hommes, et partant, à leurs fantômes, et cela dans une époque donnée et, elle, non fantomatique, n'a pas le moindre intérêt, ni philosophique, ni artistique. »³

Cette phrase, je l'avais mise dans le programme de *Je voulais encore dire quelque chose. Mais quoi ?*, une création librement inspirée de *L'Homme et l'enfant* d'Arthur Adamov, je dis « librement » parce qu'on avait pas eu les droits. Adamov a continué quand même à être là avec moi en tout cas, et je crois que cette phrase m'a véritablement trouvée si je puis dire, c'est-à-dire que, justement, cette espèce de dualité que je ressentais sans

(2) *Le théâtre, art de l'autre. Le Théâtre Océan Nord a trente ans*. Isabelle Pousseur, *Alternatives théâtrales*, Hors-Série, Bruxelles, 2013.

(3) Arthur Adamov, *Ici et maintenant*, Paris, Gallimard, 1964, p. 240.

nécessairement pouvoir la théoriser et peut-être même pas très bien la comprendre, je l'ai trouvée exprimée dans cette phrase, et j'ai eu l'impression que ça pouvait être une sorte de socle, parce que c'est très ouvert comme phrase, ce n'est pas une injonction, mais en même temps c'est très ferme, ce que je trouve intéressant.

Et si on la considère alors dans « une époque donnée » comme il dit, même par rapport à moi, alors c'est sûr qu'elle me permettait d'assumer la volonté d'un théâtre qui dialoguerait avec ses fantômes, ce qui n'était pas du tout le cas de ce qui se faisait en Belgique à ce moment-là, et c'est pour cela que ce sont des spectacles étrangers qui, à un moment donné, ont vraiment fait tourner les têtes de tout le monde. Et alors avec quand même toujours le cas de Michel Dezoteux avec qui j'ai travaillé comme comédienne, alors que j'étais en quatrième année à l'INSAS, après qu'il ait fait *Crusoé Crusoé*, un spectacle que j'ai vu dix-huit fois quoi, un spectacle très fort, très puissant, très émotionnel avec des choses qui passaient par le corps des acteurs. Je n'ai plus du tout suivi Michel à partir d'un moment donné, mais là, à cette époque, il a vraiment apporté quelque chose, il a amené une vraie différence, je crois qu'on peut le dire, une vraie différence. Il faisait partie d'un cartel, je ne sais plus bien qui était dedans, mais les autres étaient plutôt des danseurs, des performeurs.

V. Th. – Quand j'ai lu dans *Alternatives théâtrales* que tu avais assisté à dix-huit représentations de *Crusoé Crusoé*, je me suis demandé si tu n'avais pas eu l'intuition qu'il y avait là une pensée, encore informulée, non décryptée, qui pouvait devenir le moteur de ta propre pensée. Comme une reconnaissance « inconsciente », comme tu l'as dit toi-même.

I. P. – Tout à fait, mais je crois que ce qui a été déterminant, c'est la question de la méthode de travail, et en quoi d'une méthode de travail pouvait surgir du narratif. Ça a été, je crois, la rencontre avec Michel et, à travers lui, avec Grotowski. Ce qui en est ressorti. Cette manière d'écrire qui consistait à chercher au travers des impulsions, des idées, parfois même des textes qui pouvaient être des stimulations d'improvisation, que ça soit ça, le matériau d'écriture. C'est venu de Michel ce travail-là... À ce moment-là, d'ailleurs, je pensais que je ne monterais pas de pièces de théâtre, même si je n'étais sûre de rien.

C'est parce que j'ai enseigné, en fait, que ce désir-là est né. À travers l'enseignement. J'étais engagée au Conservatoire de Liège pour y « tester » les exercices de mon mémoire qui s'intitulait *Jouer ensemble*. Mais c'était un moment délicat au Conservatoire puisque les étudiants avaient fait quatre mois de grève pendant lesquels ils n'avaient fait que de l'improvisation. Ils exigeaient donc de travailler sur du texte. Ne sachant pas comment y répondre, un jour, je suis allée voir Jeannine Robianne qui était l'autre professeur, avec René Hainaux, et elle m'a dit alors d'accepter la demande des étudiants et de leur proposer un texte. Mais je ne l'avais jamais fait ! Jamais jamais jamais ! Ça, c'est une situation d'expérimentation ! Je ne sais même pas encore très bien aujourd'hui comment je suis arrivée au bout de ce travail. On travaillait sur *Scènes de chasse en Bavière* de Martin Speer.

Et donc, de fil en aiguille, l'année suivante, Hainaux qui voulait faire un trimestre de travail sur le XVIII^e siècle français m'a demandé de travailler sur une pièce de

Marivaux. J'ai dit oui, et tout cela finalement a ranimé l'intérêt pour la dramaturgie et la lecture des textes, et pour Marivaux en particulier.

V. L. – Peut-on dire que, finalement, c'est le fait d'enseigner qui t'a amenée à travailler le texte et finalement à mettre en scène ?

I. P. – Oui, j'ai envie de dire que l'enseignement a été de fait ma première école, parce que sur la question de la direction d'acteurs je n'avais juste rien appris du tout. Donc ça a été mon point de départ et ensuite la pratique de la direction d'acteurs a pu se poursuivre grâce à l'enseignement. L'enseignement est d'autant plus formidable qu'il m'a permis une pratique quotidienne de la direction d'acteurs.

V. Th. – Est-ce que tu penses que c'est ça, qui lance ?

I. P. – Oui bien sûr...

V. Th. – Dans le numéro d'*Alternatives*, tu écris :

« J'éprouve une admiration sans bornes pour les créateurs complets, les écrivains, les compositeurs, les peintres, ceux qui portent en eux la totalité de leur monde ; mais un metteur en scène n'est pas un créateur complet, le metteur en scène est quelqu'un à qui il manque quelque chose. L'appréciation de ce manque est la première des choses à apprendre. »⁴

Je me suis donc demandé comment, dans l'appréciation de ce manque, la pensée se confrontait à la pensée des autres...

I. P. – Oui, bien sûr, et je pense que ce qui m'a très vite sauté au visage dans le travail au Conservatoire de Liège, puis à l'INSAS, sans doute aussi à cause de cette frustration dont je parlais, c'était la place du désir de l'autre. Pensée et désir ça peut aller ensemble, ce n'est pas nécessairement contraire, et je me suis assez vite rendu compte que ça, ce désir et cette pensée de l'autre allaient enrichir le résultat, que ce soit un spectacle ou un exercice. Que ce n'était pas quelque chose qui créait une sorte de confrontation, mais au contraire quelque chose qui allait enrichir, approfondir, amener de l'altérité évidemment, de la différence, mais aussi de la complexité. Au bout du compte, le théâtre, en tant que reflet de la vie (je ne sais plus les mots exacts que j'utilise dans *Éloge de l'Altérité*), est aussi le lieu de la complexité et d'une pensée partagée, multiple. Quand j'ai monté *Si l'été revenait*, mon désir de monter cette pièce, c'était vraiment ça, c'était : il y a quatre rêves, ce sont les mêmes histoires, mais selon les rêveurs elles vont se développer tout à fait différemment. Cette idée de polyphonie également, dont je parle dans *Éloge de l'Altérité*, la polyphonie ne peut pas exister si à l'impulsion du travail il n'y a pas cet accueil de la pensée, du désir des autres. C'est seulement ça qui permet, me semble-t-il, que le théâtre soit, à un moment donné, vraiment polyphonique.

Mais c'est intéressant par rapport à la dramaturgie. Parce que la dramaturgie a changé aussi de signification dans ces années-là.

V. L. – Justement, pourrais-tu définir ta notion de dramaturgie ?

(4) *Le théâtre, art de l'autre, op. cit.*, p. 21.

I. P. – C'est difficile, mais je vais essayer. Ce qui est sûr, c'est que j'ai vu des spectacles où le dramaturge était le maître du sens. C'était clair, ça se voyait. Après avoir fait le *Roi Lear*, mon quatrième spectacle, j'ai eu une bourse du CIFAS pour aller observer le travail de Peter Stein qui montait *Le Singe velu* d'O'Neil, à la Schaubühne à Berlin. Dieter Strum, qui était considéré comme « Le » dramaturge allemand, le modèle, collaborait à ce travail. J'étais complètement stupéfaite, je m'attendais naïvement à ce qu'il dise « maintenant, ça, ça veut dire ça », etc. Et ce n'est pas du tout ça qu'il a fait : il est arrivé avec un nombre très impressionnant de documents, de tous ordres, des textes, des photos, on est allés voir un nombre important de films, et tout d'un coup, j'ai réalisé que, non seulement c'était une dramaturgie ouverte qui laissait la place au rebond de chacun, mais en plus, au bout de la semaine de dramaturgie, je voyais les acteurs complètement excités à l'idée de monter sur le plateau. Donc, il avait réussi à créer le désir. Alors là, je me suis dit, bon d'accord, c'est ça la dramaturgie... C'était tout autre chose que ce que j'avais imaginé en fait. Ce n'était pas : il y a quelqu'un qui sait et on doit l'écouter.

V. Th. – « Commissaire des idées... »

I. P. – Oui, c'est ça, le dramaturge-commissaire des idées...

J'ai eu une expérience beaucoup plus récente, qui remonte maintenant à plus de dix ans quand même. Je n'ai jamais travaillé avec un dramaturge ou une dramaturge. Jamais. Donc, c'est une altérité que je ne connais pas. Si je ne l'ai jamais fait, c'est parce que je n'en ai jamais éprouvé le besoin. Moi, j'aime beaucoup préparer les spectacles. Si c'est une pièce alors j'aime beaucoup lire autour, lire tout ce que l'auteur a écrit. Mais quand j'ai monté *L'Homme des bois* au Théâtre National, c'était une coproduction avec la Comédie de Genève qui m'a proposé de travailler avec leur dramaturge, ce que j'ai accepté. C'était chouette, elle est venue au travail à la table, c'était intéressant. Puis elle s'est absentée et est ensuite revenue deux semaines plus tard, pour voir les répétitions. On travaillait la scène *Sonia-L'Homme des bois*, et quelque chose calait, il y avait quelque chose qui n'allait pas, qu'on ne trouvait pas dans la relation entre les deux personnages... La dramaturge a pris la parole, et elle a redit des choses qu'on avait dites au moment du travail à la table, ... elle les a répétées, ... telles quelles ! Et là, je me suis dit, ça ne va plus. Ces choses-là l'acteur et l'actrice les avaient entendues, les avaient comprises, et il n'était plus utile de les répéter. Il fallait aller au-delà, trouver d'autres stimulations. Moi j'ai toujours pensé que la dramaturgie est quelque chose de mobile qui s'appuie sur les découvertes que tu fais d'une part sur le texte, et d'autre part au plateau avec les acteurs et les actrices avec lesquels tu travailles. C'est là quand même que... c'est vivant. Tu peux faire une dramaturgie avant de commencer à répéter, mais elle ne peut pas être immobile, figée... Parfois, bien sûr, on peut revenir en arrière, se dire « là, on a perdu quelque chose de ce qui constituait une trame », ça arrive évidemment. Mais en même temps que cela, il y a une mobilité nécessaire. Je me souviens d'un texte de Dort, qui, justement, contredisait cet enseignement sémiologique de René Hinaux, et qui disait qu'on ne peut pas *appliquer* la théorie des signes au théâtre, parce que le temps n'en fait pas partie. Et je m'étais dit « Ah oui, ah oui, évidemment ! ». Le théâtre, c'est un art du temps, et le temps, on ne peut pas le fixer, on ne peut pas dire « là, ça veut dire ça », forcément...

Ce que je pense aussi de la dramaturgie, toujours par rapport au texte de théâtre, et c'est ce que j'aime aussi, c'est lorsque, à un moment donné, après avoir lu des choses, quelque chose de personnel se dégage.

V. L. – Tu as utilisé plusieurs fois le mot « intuition », en parlant de dramaturgie. Et ça, c'est très libérateur parce qu'effectivement, l'idée que la dramaturgie est « l'explication du sens » est encore souvent présente, me semble-t-il. Cette place que tu laisses à l'intuition, finalement, est-ce un rebond, un écho qui revient et qui « parle » autrement que ce qui est écrit dans le texte ou dit sur scène ?

I. P. – Oui, je pense que si l'analyse du texte n'inclut pas l'intuition, elle ne va pas vers le théâtre alors. Elle est éventuellement universitaire, mais...

V. L. – On n'est pas dans la théâtralité alors ?

I. P. – Oui, voilà, c'est ça. Dès la première heure, le travail sur un texte doit se penser en fonction du fait qu'à un moment donné, des personnes vont le dire ce texte, et vont en faire quelque chose, et vont devoir l'incarner, être traversées par lui, que sais-je, toute sorte de formules sont possibles, mais ça va vers les corps quand même, vers la voix, vers le psychisme, mais un psychisme encore une fois qui n'est pas strictement cartésien, loin de là. Une analyse strictement cartésienne ne fait pas jouer... Tout le monde ne le comprend pas, mais... c'est pour cela que ce que Virginie disait au tout début, c'est vrai que c'est important, le sens se construit quand même en même temps qu'une pratique, et cette idée que j'ai eue dès que je suis sortie de l'école alors que je n'avais aucune pratique, c'était quand même particulier... Avoir après fait quatre ans d'études, avoir eu la chance qu'on me demande d'enseigner très jeune, parce que je n'avais que vingt-trois ans (la moitié des étudiants étaient plus âgés que moi...) a fait que la recherche d'une méthode s'est faite en même temps que la réflexion, c'est peut-être pour ça que je n'ai jamais vraiment pu travailler avec un ou une dramaturge, c'est que j'ai toujours eu l'impression que ça formait un tout.

Je pense aussi à ceci, déjà présent dans le numéro d'*Alternatives théâtrales*. Le dernier volume de *À la recherche du temps perdu* a été pour moi, et surtout par rapport à ce travail du Studio⁵, un compagnon de réflexion très important. En particulier, il y a l'idée de Proust que Deleuze reprend, sur le fait que la pensée ne se met en mouvement que grâce à l'émotion, à l'intuition, aux signes, etc... La pensée est quelque chose d'immobile et c'est l'émotion qui lui donne de la mobilité. Et ça, je trouve que c'est quelque chose de très fort, et très vrai parce qu'au fond, *c'est* comme ça... J'ai beaucoup

(5) Le Studio du Théâtre Océan Nord est un atelier de réflexion permanent, créé et animé par Isabelle Pousseur, qui s'est tenu entre 2001 et 2006 pour une vingtaine de participants, acteurs, actrices, metteurs en scène, metteuses en scène.

Sa singularité tient au fait que, bien que son objectif de départ ait été la traversée de pratiques et de méthodes de travail, il se soit transformé rapidement en un espace de réflexion, de partage de récits, d'idées et de désirs pour devenir *in fine* un vaste chantier d'apprentissage du « penser ensemble ».

Une brochure constituée d'une partie des interventions des participantes et des participants, s'intitulant *Comme un animal qui trouve une source parce qu'il a soif* a été constituée et présentée à un public restreint en 2004 et 2006. Les interventions choisies pour l'écriture de cette brochure – et agrémentées de textes théoriques (Proust, Deleuze, Bond...) – tournaient autour de trois questions qui avaient été soulevées pendant l'atelier :

- « Que pensez-vous de la question 'Le théâtre est-il nécessaire' ? »
- « Qu'est-ce que l'émotion ? Dans la vie ? Dans l'art ? Au théâtre ? »
- « Quels liens faites-vous ou souhaitez-vous faire entre le théâtre et la vie ? »

réfléchi à comment, à partir de cette idée de Proust, et effectivement quand en tant que spectatrice ou spectateur on est tout d'un coup dans cet état d'émotion esthétique, on a l'impression d'être hanté... c'est là qu'effectivement, une pensée personnelle peut s'inscrire et où tu n'es pas dans « qu'est-ce qu'ils veulent me dire ? »... mais où l'on a l'impression d'être en état d'inspiration, proche en tous cas de ce qu'est l'inspiration quand tu travailles, et ça, c'est assez extraordinaire de se dire « OK, on peut donc faire en sorte que le spectateur vive des états d'inspiration », je trouve ça c'est très fort, c'est très fort...

V. Th. – ... il y a quelque chose en moi qui comprend quelque chose...

V. L. – ... par la résonance des corps, de la lumière, du son, des différents éléments de la représentation... c'est un état de grâce en fait, et il ne faut pas être un spectateur plutôt qu'un autre pour cela, tout le monde peut être dans cet état de grâce...

I. P. – Mais bien sûr, c'est évident...

V. Th. – Je crois qu'il y a quelque chose qui pense en nous, qui ressent, quelque chose qui est ému, avant de se dire, mais on en revient à Meyerhold et Stanislavski : « Je vois un ours, j'ai peur, je cours/Je vois un ours, je cours, j'ai peur »...

I. P. – Ce que tu dis me fait penser à une question très importante et parfois très difficile qui est, effectivement, quels sont les éléments de ton langage théâtral qui vont permettre aux spectateurs de lire tes intentions ? Et du coup je crois que la question est aussi celle de « comment le spectacle rend le spectateur disponible ? ».

J'aime beaucoup Vassiliev lorsqu'il dit que pour commencer à lire une pièce, il faut trouver la situation originelle et ensuite dégager la situation principale. Voilà. Et donc la situation originelle c'est : « Qu'est-ce qui fait que la pièce, le spectacle peut commencer ? »

V. Th. – En nous écoutant débattre, je me dis, par rapport à la pensée : est-ce que penser le théâtre ce n'est pas penser l'autre et penser avec l'autre ? Il y a quelque chose comme ça et peut-être de là naît la théâtralité...

V. L. – ... et si je peux rebondir, c'est justement ce que tu dis, Isabelle, dans *Éloge de l'Altérité* lorsque Bogdan te parle de « l'Agon ». Tu dis :

« L'Agon est une joute entre deux personnages..., un affrontement d'idées contradictoires... dans lequel on a souvent deux longues tirades, chaque protagoniste a la sienne, chacun a sa plaidoirie en quelque sorte... Ensuite on a des répliques de plus en plus courtes, donc des échanges de plus en plus serrés, de plus en plus vifs, de plus en plus tendus... L'Agon est le signe de cette mise au centre du conflit, mais si on peut parler de l'importance de l'altérité dans cette configuration, c'est parce qu'il n'y a pas de résolution à ces conflits et que les points de vue restent suspendus en quelque sorte, aucun ne disparaît... aucun ne gagne... aucun n'absorbe l'autre. Ce qui met le spectateur dans une position qui peut s'apparenter à celle d'un juré... [...] »⁶

(6) Isabelle Pousseur, *Éloge de l'Altérité*, op. cit., p. 10-11.

On pourrait donc dire que le théâtre est fondé sur le principe même de la pensée contradictoire et active qui, à son tour, produit de la pensée. C'est le théâtre même qui est un dispositif de pensée.

I. P. – C'est vrai que je n'avais pas du tout pensé à ça, c'est intéressant que tu le cites. Je dois reconnaître, puisqu'on parle de penseurs, que cette manière d'envisager l'Agon vient aussi de ce que Bond en dit. Pour Bond, l'Agon est le cœur même du (moment) dramatique.

Comme si la situation de conflit était le noyau du théâtre et que, effectivement, c'était aussi le lieu de la pensée. C'est du conflit, mais c'est aussi de la pensée. Et je trouve que les tragédies grecques, surtout les plus grandes, les plus connues, comme Antigone par exemple, sont très souvent très mal comprises, parce que cette idée-là de conflit « à égalité » n'intervient pas. Je n'ai pas monté d'autres auteurs antiques que Sophocle, donc je ne sais pas dans quelle mesure c'est aussi sensible chez les autres, mais en tout cas, la forme, que je trouve intéressante, cette forme où chacun des deux combattants, disons, a la même place, strictement en termes de répliques, etc., veut bien dire quelque chose. Ce n'est pas uniquement pour que ce soit beau musicalement.

Et c'est quelque chose que l'on va retrouver chez Koltès par exemple, ou chez des auteurs qui disent « on parle pour ne pas se taper dessus ». Et on est dans la même idée.

V. L. – En parlant de Koltès, selon moi, *Dans la solitude des champs de coton* ou encore le petit texte *Tabataba*, ce sont vraiment deux dispositifs de l'Agon. Cela doit être très compliqué à mettre en scène car les personnages ont l'air de ne rien faire, si ce n'est échanger : Dealer, Client, argument, contre-argument... La mise en scène de Chéreau était époustouflante, et je me souviens m'être dit en sortant, « Qu'est-ce qu'il a mis en scène en fait ? Il a mis en scène le fait qu'ils se parlent ?... » Activer la pensée par la parole, c'est le principe même du théâtre ; mais particulièrement dans ces deux œuvres de Koltès... c'est par excellence le dispositif théâtral, c'est l'Agon.

I. P. – C'est vrai, je n'avais pas relié l'Agon à Koltès en fait.

(un temps)

En quoi la mise en scène peut-elle effectivement, à un moment donné, permettre que ça puisse penser, que ça puisse penser du côté du plateau *et* du côté du public. Car le théâtre, c'est aussi penser à plusieurs. Parce qu'on ne peut pas penser tout seul ! Quand on a créé Le studio par exemple, c'était évident dès le départ : chaque fois que quelqu'un prenait la parole, ce devaient être des paroles préparées, chaque fois que quelqu'un prenait la parole, il était interdit de l'interrompre, interdit de porter un jugement, s'il y avait des questions, ou des remarques, elles se faisaient dans la prochaine communication de la personne qui avait des choses à dire. Et ça, ça a tout changé. Parce que des personnes qui ne parlent presque jamais, qui sont plus timides, en particulier chez les acteurs et les actrices évidemment, tout d'un coup il y a une vraie parole qui surgit, et ça, c'est quand même une expérience de pensée en commun qui doit avoir des règles. Sinon c'est toujours les mêmes qui parlent, et ça tourne en discussions de bistro comme on en connaît... On redit des choses qu'on a déjà dites 150 fois... on s'interrompt constamment et ça n'avance pas...

Et ça, ce n'est pas penser ensemble...