

Myriam Saduis

« Penser est un mouvement vers quelque chose qu'on ne connaît pas »

Entretien avec Véronique Lemaire

Véronique Lemaire – Myriam, tu as été formée à l'INSAS en section interprétation (ID), tu es devenue metteuse en scène, tu es autrice, et tu continues à être interprète. Tu enseignes actuellement au Conservatoire de Liège. Tout converge dans ces différentes fonctions et tout cela est alimenté par une pensée. En tant que créatrice, dans quelle mesure ta pensée est-elle fertilisée, nourrie par d'autres penseurs et penseuses, que ce soit peut-être Diderot ou Brecht...

Myriam Saduis – Diderot évidemment, ne serait-ce que pour le *Paradoxe sur le comédien*. Cette question de la pensée, c'est intéressant parce que lorsque j'étais à l'INSAS en ID, je souffrais beaucoup en observant la section Mise en scène (TAC), section que j'avais d'abord hésité à suivre... et qui m'apparaissait plus « intellectuelle » que la section interprétation. J'avais hésité entre ces deux sections parce que mon désir de mise en scène était déjà là, mais ce qui m'intéressait vraiment dans le théâtre c'était le jeu. Donc, à l'époque, je me suis dit : « Je vais faire la section interprétation – j'aimais aussi jouer bien sûr – parce que comme ça je serai pleinement et concrètement dans la pratique et je saurai par quoi un acteur, une actrice passe ».

C'est d'ailleurs un choix que je n'ai jamais regretté car dans mon travail actuel avec les acteurs et les actrices, en tant que metteuse en scène, je vois désormais toute la pertinence et la richesse de ce choix. Mais par contre à l'époque, à l'INSAS, j'observais que la section mise en scène avait beaucoup de cours théoriques alors que nous n'avions seulement que deux heures par semaine de littérature théâtrale, avec Arlette Dupont, cela dit, qui était une femme extraordinaire. On avait ces deux heures, c'était un cours que j'adorais, et je souffrais du manque de cours théoriques !

Cela étant, la pensée circulait énormément dans l'école. À cette époque, l'enseignement était influencé par Grotowski, le travail sur les actions physiques, loin du texto-centrisme français... Michel Dezoteux était le directeur pédagogique de la section ID et il avait passé quelques années avec Eugenio Barba, cela nous « travaillait ». Bien sûr, l'enseignement n'était pas sans discours, sans histoire, sans références... Mais ce moment où l'on se pose, où l'on fait une distinction entre le moment du plateau et

le moment... que moi j'aime bien appeler « enquête » – n'était pas très apparent dans ma formation. Cela me faisait souffrir parce que j'aime la vie intellectuelle ; elle est devenue complètement liée à mon travail. Je dis vie intellectuelle et en même temps j'ai une perception du travail théâtral qui est du côté de l'artisanat ; je n'aime pas tellement le mot artiste.

V. L. – Peux-tu l'expliquer ?

M. S. – Cela ne m'intéresse pas de conceptualiser avant de créer. Ce qui m'intéresse, c'est de conceptualiser dans l'après-coup de la pratique. Sur un plateau, je me sens comme devant l'établi. C'est pour cela que je préfère le mot « artisane ». Il y a là une intelligence singulière, comme le dit Richard Sennet dans *Ce que sait la main* (...).¹ Dans la pratique, il y a un savoir évidemment. J'aime bien aussi le mot « praticienne » : la pratique d'un art vivant est une pratique qui engage les corps, les affects, les relations, l'imaginaire, et qui engage évidemment la pensée. Comment pourrait-on évoquer l'imagination, le corps, les sentiments, les corps sans les relier à la pensée...

Pratique, artisanat, fabrication, voilà : ce sont les termes à partir desquels j'aime penser mon travail, je me sens plus distante du mot artiste et carrément éloignée du mot créatrice ou créateur, celui-là je le laisse à Dieu !

Je reviens au mot « établi » car il fait sens. Par exemple, il y a des solutions dramaturgiques qui viennent du plateau, qui *s'établissent* à partir de cet endroit, tout simplement. On a pensé, en amont, tout un tas de choses et puis on se dit « Tiens, avec ce geste-là, on est emmenés sur une autre piste » et ça, ça se construit dans la pratique... Je conceptualise dans l'après-coup. Mais pour que je puisse le faire, et le faire de façon pensée, il y a tout ce que j'appelle, moi, le travail d'enquête / l'*Historia*.

Je vais prendre un exemple concret : lorsque j'ai écrit *Amor Mundi* autour de l'œuvre et la vie d'Hannah Arendt, j'ai passé deux ans à étudier la philosophie avec ma dramaturge, Valérie Battaglia, qui est une de mes collaboratrices les plus proches. Valérie a fait « Normale Sup », elle est aussi spécialiste de Hans Jonas et Hannah Arendt. Donc pour comprendre la pensée d'Arendt, il fallait aussi investiguer ses sources : Socrate, Platon, Heidegger, Jaspers... Sans ce travail d'enquête et d'études, je n'aurais jamais pu écrire ce texte. Autre exemple concret, mais différent : *Final Cut*, qui part de mon histoire personnelle. Là, la question était d'articuler histoire intime et grande Histoire.

Il s'agissait de penser l'impact géopolitique sur les vies intimes (dans mon cas, la colonisation française en Afrique du Nord.) Là, à nouveau, tout un travail théorique, de recherche sur l'histoire des colonisations, la (dé)construction de l'Empire.

Faire des recherches, c'est aussi aller cueillir des choses chez celles et ceux qui nous ont précédés ou sont nos contemporains et qui travaillent sur d'autres champs que le nôtre.

Sur le plan strictement théâtral, des revues comme *Études théâtrales* (en Belgique) ou *Théâtre/Public* (en France), ce sont des mines quand on fait des recherches.

(1) Richard Sennet, *Ce que sait la main : la culture de l'artisanat*, traduction Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Albin Michel, 2010.

On a une intuition, une rêverie, un thème, et alors on commence à investiguer. Et une des choses qui peut m'aider, ce sont les numéros des revues qui ont quelque chose à voir avec ce que je suis en train de travailler. Ces revues sont des dépôts de savoir que l'on vient rouvrir.

Actuellement, je travaille sur mon prochain projet, autour de « la transmission ». C'est intéressant de replonger dans les conditions de production et de travail qui étaient celles de la jeune fille que j'ai été quand j'ai rencontré le théâtre.

On est dans les années 1990. Je vois *La Tempête* de Shakespeare mise en scène par Giorgio Strehler, quelque temps plus tard, je vois celle de Peter Brook. C'est une époque où il y a de l'argent pour la culture. La culture, et particulièrement le théâtre ont une présence forte, incontournable, dans des pays comme l'Italie, la France mais aussi l'Allemagne bien sûr. On est très loin de l'Arizona et de Trump. On est très loin de déclarations histrioniques sur l'inutilité d'un ministère de la Culture en Belgique. Ce sont des années, pas très lointaines, où le minimum de temps de répétitions était trois mois ou quatre mois, la règle, c'est plutôt six mois, un an, deux ans... Aujourd'hui, on te dit de faire un spectacle en cinq semaines, six si tu as de la chance, dix si tu coproduis. Aujourd'hui, tu dois parler « communication » avant même de répéter. Ce mot « communication », il commence à remplacer le mot pensée, on « communique » sur le spectacle. On fait une brochure de communication avant même que tu aies posé le pied sur le plateau. On te propose de « pitcher » ton projet devant d'éventuels programmeurs, de « speed-dater » ton récit. Tout cela montre à quel point le néolibéralisme a atteint notre art (on est même entrés dans le techno-libéralisme). Alors même que notre art, vivant, ne représente pas une matière sur laquelle spéculer, a priori. Il s'écrit sur le sable... et ne subsistera que dans les mémoires.

J'ai longtemps rêvé qu'on serait tranquilles grâce à ça. Mais en fait, non, toutes ces conditions ont commencé à contaminer notre champ, s'infiltrant dans le sol comme une dioxine...

Et donc, si je prends ce projet « Transmission » sur lequel je suis en train de travailler, sur ma table, il y a David Graeber avec *Bullshits Jobs*, il y a Mathew Crawford et son *Éloge du carburateur*, Richard Sennet, Hannah Arendt... Tous ces gens, ces penseurs réfléchissent le travail dans le miroir de la finance, de l'oligarchie et des nouvelles technologies. Mais déjà dans les années 1960 et 1970, le mot technologie est utilisé par Arendt, dans le prologue de *Condition de l'Homme moderne*, en 1969, qui est aussi comme une méditation sur le travail, le labeur, la création...

V. L. – Toutes les personnes que tu cites ne sont pas des personnes de théâtre. Donc c'est ça, ton travail d'investigation ? Chercher dans des champs autres que celui purement théâtral ou purement artistique ?

M. S. – Oui, mais il y a les deux, ça dépend du projet. C'est-à-dire que, forcément, si on veut monter *La Tempête*, on va voir ce qu'on fait les anciens, par exemple Strehler, Brook... Il y a aussi Mnouchkine, Chéreau ou plus près, Ostermeier... qui ont tous travaillé sur Shakespeare...

V. L. – C'est important pour toi d'aller voir les anciens ? Et de lire ce que d'autres ont écrit sur eux ?

M. S. – Bien sûr, c'est fondamental. J'adore la phrase de Vitez qui dit en tant que metteur en scène-pédagogue « il faut que les acteurs sachent où ils en sont dans la chaîne du mémorial ». On est en fait des maillons d'une grande chaîne, la grande chaîne des récits... Pas seulement théâtraux d'ailleurs ; il y a une grande chaîne des récits dans l'humanité, et on en fait partie, on s'inscrit dans une histoire. Donc si je montais *La Tempête* aujourd'hui en 2025, ça m'intéresserait d'aller regarder ce qu'on fait les anciens. Dans quelle chaîne je m'inscris ? Brook disait qu'une mise en scène a 25 ans de validité, pas vraiment plus. J'étais frappée d'ailleurs, j'ai regardé il n'y a pas longtemps la vidéo de *La Cerisaie*, qu'il avait mise en scène, et je me disais : « Ah oui, il y a des choses maintenant qu'on ne ferait plus », même par exemple dans le personnage de Lopakhine que jouait Niels Arestrup... On voit un certain code, bourré d'affects, il y a comme un geste chez l'acteur qui revendique le pathos, qui ne passerait plus aujourd'hui. Mais à l'époque de sa création, il y avait là quelque chose de profondément agité, vivant. C'était extraordinaire de voir Tchekhov traité ainsi, « sans pincettes » !

V. L. – Est-ce que cela veut dire que le théâtre, c'est aussi une chambre d'écho, peut-être une archive du temps ?...

M. S. – C'est une magnifique expression, oui, une archive du temps. Au moment où tu le fais, tu rends compte aussi de ton temps ; c'est bien pour cela que le mot *pensée* est très important, parce que c'est un mot qui s'oppose à agitation, qui s'oppose à formule, qui s'oppose à slogan.

V. L. – Et qui s'oppose à faire, faire, faire, dans le sens de faire vite, de produire.

M. S. – Exactement. Je suis membre de la commission « Théâtre » chargée d'étudier les demandes de subventions et, parfois, je suis frappée du nombre de dossiers – ils sont en augmentation – qui finalement posent des thématiques plutôt que de réfléchir un thème dans lequel s'inscrit un geste artistique. C'est aussi en tant que metteuse en scène-pédagogue que je dis cela, puisque j'enseigne à l'ESACT, à Liège. Le souci de l'école, dans lequel je m'inscris en plein, est de faire des acteurs et des actrices des penseurs et des penseuses d'un geste artistique et qui pourront résister au *surfing* sur la vague, aux logiques de production rétrécissantes.

Je cite à nouveau Vitez, qui a quand même beaucoup théorisé la pédagogie et le théâtre. On peut beaucoup puiser dans ses textes ! Il disait qu'au fond le théâtre c'est un peu l'équivalent des monastères ou des laboratoires dans les cités, on pourrait dire que les monastères ça ne sert peut-être pas à grand-chose : des gens qui prient et qui participent de loin à la vie sociale... mais peut-être est-ce très important qu'il y ait des lieux comme ça, invisibles, indicibles ; des lieux à part *et* dans la cité. Si les théâtres deviennent simplement le lieu de la communication, de la distraction et de l'agitation, ils perdent leurs qualités...

Je ne peux pas distinguer les deux champs : penser et mettre en scène ; pour moi, c'est tramé ensemble, taillé dans la même étoffe.

Ceci étant, je trouve qu'il est très important de distinguer les temps : il y a le temps où on choisit d'être ignorant, candide, où on doit oublier tout ce qu'on a investigué, réfléchi pour que justement, tout d'un coup, apparaisse quelque chose qui se

distingue, qui parfois est à l'envers de ce qu'on a lu, pensé, projeté. Mais si on n'a pas lu, cherché, enquêté, comment savoir où est l'envers, l'endroit, la contre-voie ?

V. L. – Et lorsque tu mets en scène un spectacle comme *Final Cut*, par exemple, où tu es aussi interprète, c'est une investigation en équipe... ?

M. S. – Bien sûr, c'est pleinement au travail d'équipe. J'avais trois conseillers artistiques !

V. L. – Et comment la pensée prend-elle sa place, dans ce travail collectif ?

M. S. – D'abord, il y a une déhiérarchisation, c'est-à-dire que tout le monde participe aux notes. En amont de *Final Cut*, j'ai beaucoup échangé avec Isabelle Pousseur, Magali Pinglaut, et Jean-Baptiste Delcourt, les trois conseillers artistiques.

J'ai aussi beaucoup discuté avec une philosophe spécialiste des questions décoloniales, Seloua Luste Boulbina. Donc, j'écrivais tout en étant continuellement en relation ; le travail théâtral ne se fait jamais seul. Même seule devant son ordinateur pour écrire un texte de théâtre, on n'est jamais seule.

Sur *Amor Mundi*, par exemple, toute l'équipe a eu des jours et des jours de travail à la table avec Valérie Battaglia, qui a aussi transmis aux interprètes toute une série de choses qui étaient absolument nécessaires à connaître pour pouvoir travailler autour d'Arendt et sa tribu, où il y avait aussi bien Hans Jonas, philosophe, Mary McCarthy, qui était journaliste et autrice, Robert Gilbert musicien. Bien sûr, tout le monde n'a pas tout lu. Valérie et moi, on était obligées, vu qu'on écrivait le texte, et moi je mettais en scène, donc effectivement, lire tout Arendt était indispensable ! Et il fallait du temps ! le précieux temps !

V. L. – Toi qui enseignes au Conservatoire de Liège, qui a enseigné aussi à l'IAD, est-ce que, dans l'air du temps des jeunes apprenants, tu remarques un rapport à la pensée différent aujourd'hui ?

M. S. – J'aime bien penser qu'on a des responsabilités d'anciennes et d'anciens dans le mouvement qui produit la pensée. Moi je me considère aujourd'hui comme une passeuse, j'ai soixante ans, je viens d'une autre génération, donc je dirais qu'ils n'ont pas forcément les mêmes références, mais je vois quand même une jeunesse extrêmement curieuse, une jeunesse soucieuse. On parle évidemment d'étudiantes et d'étudiants en art, ce n'est pas n'importe quel choix de vie. Mais on peut parler des jeunes qui font polytechnique et qui désertent pour mettre leurs savoirs ailleurs... Il y a ce mouvement... Je reçois énormément de joie et de stimulation de cette jeunesse qui s'en laisse moins conter, je dirais, que la mienne. Ils semblent plus avertis que je ne l'étais.

C'est amusant aussi, parfois je cite des références, en cours, et je vois de grands yeux s'ouvrir et je me dis alors « Ah oui, bon, c'est peut-être une référence qui n'a pas passé la frontière du temps... trop *Old School* ! ».

Alors j'essaie de tirer un autre fil, et tout d'un coup quelqu'un cite une série télévisée – moi, je regarde de toute façon beaucoup de séries, j'adore ça. Et donc, on peut faire des ponts, l'idée c'est de dialoguer et de ne pas dire « moi je sais et vous ne savez

rien, et moi c'était mieux avant etc. » Mais l'idée est aussi de ne pas lâcher la chaîne de l'histoire et des récits... On doit tenir bon. On est en face d'une jeunesse qui a de terribles défis à accomplir, qui est devant la possible destruction de la planète par la folie des politiciens et qui a besoin de forces et de sources de pensée.

Et donc je reviens encore à Arendt qui dit que l'être cultivé c'est celui qui a des compagnons dans le présent comme dans le passé.

Donc, c'est une chose que je dis beaucoup à mes étudiants : « Vous n'êtes pas seuls, vous n'êtes pas seulement avec les gens qui sont dans la pièce ». Quand on travaille sur Shakespeare, on est avec lui. Donc, il y a ce compagnonnage et on est dans une transmission vivante où l'on découvre qu'enseigner c'est aussi être enseigné. Et s'éveille le désir de savoir, et on partage les références de chacun. Les étudiants amènent des livres ou des films ou des podcasts sur le sujet qu'on est en train de travailler. C'est très intéressant, j'apprends beaucoup de choses.

V. L. — Et en ce qui concerne les penseurs du théâtre, est-ce que tu as des dadas?... On parlait de Diderot tout à l'heure, peux-tu y revenir et expliquer pourquoi ?

M. S. — Diderot, parce qu'il a théorisé de manière, je trouve, exceptionnelle quelque chose que j'expérimente profondément et fréquemment dans mon travail. Dans *Le paradoxe sur le comédien*, il rend sensible, par la pensée, la nécessité de ne pas mettre tes affects sur le plateau... Plus tu te débarrasses de ton ego, plus tu es « vide », plus le spectateur et la spectatrice vont pouvoir se mettre eux-mêmes à penser.

Il y a bien sûr Vitez. Quelqu'un qui, au xx^e siècle, a vraiment théorisé la pédagogie et la pratique théâtrale, qui souhaitait laisser une pensée, justement. Brook, Mnouchkine, qui sont aussi des penseurs mais qui ont transmis de façon plus orale. Chéreau, par exemple, c'est beaucoup par ses interviews qu'on connaît sa pensée théâtrale. Il y a les notes de ces journaux de travail, mais finalement, ce sont des choses assez éparées. Ce sont des notes qui sont formidables quand on connaît bien son œuvre. Une actrice ou un acteur qui parle de son travail, Yoshi Oida, Dominique Rémond, récemment Valérie Dréville, témoignent de leurs pratiques. Tout ça, c'est de la pensée. Bien sûr, il y a Banu. Il est un peu incontournable. Aujourd'hui, il y a Olivier Neveux, qui est un théoricien du théâtre... Il a donné un séminaire sur les classiques au Conservatoire de Liège en début d'année. Et il parlait aussi du fait que les metteurs en scène, au xx^e siècle, se répondaient entre eux. Un tel a fait telle « lecture » de *Dom Juan*, tel autre a fait telle autre « lecture »... Il y avait une sorte de dialogue entre les metteurs en scène, voire des joutes... mais il y avait aussi tout simplement plus de temps et plus d'argent pour les arts.

Aujourd'hui, on est pris dans un système capitaliste généralisé, comme un cancer, on met des produits sur le marché, et puis hop, un autre, et puis hop, un autre, oh bah celui-là il est déjà dans l'obsolescence programmée... et ça, c'est terrifiant parce que l'art c'est un chemin, l'art n'est pas un produit, mais tout est fait dans ce monde pour que tout devienne produit. D'où la « festivalite » aiguë, d'où le fait que les programmations se limitent parfois à trois représentations d'un spectacle, et puis deux, et puis une, cinq, maximum, les statistiques sont claires, les spectacles tournent 15 fois pour la quasi-totalité. Donc il n'y a même pas le temps de se poser et d'en parler, même quand on l'a vu, il est comme effacé, à peine né.

V. L. – Le problème se pose aussi en tant que spectateur. Les théâtres programment parfois jusqu'à vingt spectacles sur une saison, mais qui ne se jouent chacun que deux ou trois fois seulement. C'est vertigineux, parce que tu n'as pas le temps d'aller les voir, ils ont déjà disparu. Tu es face à un carrousel qui tourne, qui tourne, qui tourne, et cela t'amène finalement à aller voir un spectacle uniquement parce que tu es libre ce soir-là... La relation au temps, pour le spectateur également, est biaisée, altérée.

Pourrais-tu aussi parler de la place qu'occupe l'intuition dans ton travail de metteuse en scène ?

M. S. – Lorsque j'ai fait *Amor mundi* autour d'Arendt, ça faisait quinze ans que je voulais faire un spectacle sur elle. Mais il fallait que je trouve la focale, il fallait que je trouve l'axe, il fallait que je la lise, il fallait que j'y réfléchisse. Et la première image qui m'était venue, c'était Arendt en train de danser. Et c'est l'image qui ouvre le spectacle. Et je m'étais dit, à l'époque, pourquoi en train de danser ? ! C'était une pure intuition... c'est vraiment une image qui s'est imposée dans mon esprit, d'Hannah Arendt en train de danser, et au loin, il y avait des gens autour... J'ai cherché longtemps pourquoi cette image... Je pense que je savais déjà, à l'époque, même si je n'avais pas encore étudié tout ce que j'ai étudié après, c'était le tout début de la formalisation du travail, que Arendt s'intéressait à Nietzsche. Or, Nietzsche avait effectivement écrit sur les liens entre danse et philosophie². Donc, il y avait l'idée de la danse. Et puis, surtout, c'était un corps. L'image de quelqu'un qui danse, c'est quelqu'un qui a un corps. Or, quand tu t'apprêtes à faire un spectacle sur une philosophe, la première crainte au théâtre, c'est de faire un truc didactique, désincarné. Ce n'est pas la même chose de faire un spectacle sur Arendt, que de la lire. Quand j'ai envoyé la captation à Jérôme Khon, qui était son exécuteur testamentaire, qui avait été un de ses anciens étudiants et qui gérât le fonds des archives d'Arendt, à New York, il m'a dit : « Hannah Arendt aurait été très heureuse de voir ça, parce qu'elle adorait danser. Et que vous ouvriez sur elle en train de danser... c'est quelque chose qu'elle aurait adoré ». Donc ça, c'est vrai que je ne le savais pas. Mais j'avais quand même lu un texte de Marie McCarthy, qui était sa meilleure amie, avant d'avoir cette intuition, où elle la décrivait en train de donner cours, en disant, elle était comme la Berma. Donc peut-être que tout ça fait un fil associatif qui a créé cette image. J'avoue que d'abord, mon surmoi a dit « mon Dieu, ma pauvre fille, tu veux faire un spectacle sur une philosophe, et tu vois une fille qui danse ! ». « Puis, j'ai dit, « Chut, tais-toi ! ». Il faut savoir taire cette instance en nous qui juge... On revient à la pratique, on doit faire de l'aïkido avec la théorie quand on fait du théâtre. C'est-à-dire qu'il ne faut pas qu'elle nous mette sans arrêt au sol.

Il faut que l'énergie circule, entre théorie, pratique. C'est une danse-dialogue avec la pensée. Pensée, ce n'est pas n'importe quel mot. Ce n'est pas le mot idée, ce n'est pas le mot opinion. Arendt dit toujours : « Penser est dangereux, penser sape tout ce qui existe de règles rigides, d'opinions générales... »³ Pourquoi dit -elle ça ? Elle fait apparaître que penser est un mouvement vers quelque chose qu'on ne connaît pas.

(2) « Danser avec les pieds, avec les idées, avec les mots, faut-il que je dise qu'il est aussi nécessaire de le savoir avec la plume, – qu'il faut apprendre à écrire ? », in Friedrich Nietzsche, *Crépuscule des idoles*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1977.

(3) Entretien avec Roger Errera, 1973. <<https://www.youtube.com/watch?v=cK3TMi9GqWE>>.

Je pense que c'est aussi un mouvement physique. La pensée prend le corps, le travail. Et là, ça se rapproche de la pratique théâtrale. C'est-à-dire, ça passe par le corps, ça passe par l'affect, ça passe par l'action, ça passe par la réaction, ça passe par la relation. Donc, c'est un mouvement... Je dis très souvent aux étudiantes, aux étudiants : au moment où vous entrez sur le plateau, ce n'est pas le moment de faire le travail à la table. C'est le moment de plonger. Et ensuite, on dit, tiens, qu'est-ce qui s'est passé ? Et alors, on réfléchit. On théorise après coup. On peut dire : « c'est étrange : on a fait l'inverse de ce qu'on cherchait et, théâtralement, ça marche. Pourquoi ? » Alors, on va théoriser à partir de ça, à partir du plateau, de notre établi.

V. L. – On ne réfléchit pas en faisant...

M. S. – Non, ce sont deux temps distincts, mais si on n'a pas pris le temps de réfléchir avant et après, en amont et dans l'après-coup, on risque bien de réinventer l'eau chaude ou une série de clichés éculés. Quand quelqu'un arrive sur un plateau, elle ou il a peur, le premier jour tout le monde a peur, tout le monde a très envie de paraître extrêmement intelligent, de tout faire bien, et donc, c'est foireux ; et ce n'est pas grave, on doit passer par là. On peut aussi déverser un tas d'opinions avant de se demander « mais pourquoi je dis ça en fait ? d'où ça vient ? »... et le mouvement peut naître en lieu et place de la fixité.

V. L. – Penser, c'est, justement, ne pas savoir.

M. S. – C'est complètement ne pas savoir. Et tout ce mouvement nécessite du temps. Et le temps, c'est la chose dont on manque le plus. Les contraintes de production et « la réduction des coûts » pour utiliser un mot du libéralisme, contraignent le temps des répétitions à devenir plus court, le temps des représentations à rétrécir. Tout cela est une défaite de la pensée.

V. L. – Tu as très bien expliqué tout à l'heure qu'il y a en amont tout ce travail d'investigation, d'enquête, de recherche, d'affinage, puis une fois que l'équipe se réunit au théâtre, avec les acteurs et les actrices, que fais-tu ? Comment ça commence ?

M. S. – Je réunis l'équipe, toutes fonctions confondues. Donc régulièrement avant qu'on commence sur le plateau, il y a des échanges de livres, des échanges de mails, des moments où l'on se réunit, ne serait-ce qu'au café ou au théâtre, pour travailler à la table, ne rien *faire*. Plutôt *penser* ensemble, rêver ensemble. Pas seulement avec les acteurs et les actrices, mais avec aussi avec l'équipe technique. Avec tous les corps de métier. Tout le monde est convié, et on pense ensemble : « j'ai lu ça, j'ai pensé à ça, ça me fait rebondir là-dessus. Je dirais plutôt... Il me vient une idée », etc.

Alors, quand on arrive sur le plateau, tout le monde est déjà bien nourri. On va dire que moi peut-être plus, puisque je conduis le projet, je suis, en quelque sorte, « la garante » que le projet aille à son terme. La recherche a inscrit des choses dans nos corps, dans notre inconscient, dans nos rêves, on fait des allers-retours tout le temps, le plateau est un temps distinct de l'enquête.

On sait à chaque fois que, même si on le désire ardemment, on ne pourra pas *tout* dire. Donc, comment opérer la condensation ? En fait, le geste artistique est un geste de restriction, de contrainte, de condensation, et ça, on ne peut le réaliser qu'en ayant

du temps. Il faut du temps. Il faut du temps, sinon ce n'est pas la peine. Ça ne veut pas dire qu'on ne peut pas faire des spectacles merveilleux en trois semaines de répétition, mais on ne peut pas faire en trois semaines de répétition un spectacle qui nécessite qu'on en consacre vingt. Ce ne sont pas les mêmes objets.

Et c'est cela qu'il faut réimpulser pour les générations qui arrivent : vous avez le droit d'avoir le temps. Vous n'êtes pas obligés de répondre à la demande. Vous pouvez, vous devez créer à votre rythme. Cela veut dire lutter.

Faire du théâtre, c'est toute une vie... et cette vie, elle ne se passe pas seulement à l'endroit du plateau, mais elle converge vers cet endroit, où on pense et où on agit ensemble.