

# Études théâtrales n. 78

Ce numéro est publié avec l'aide financière du  
Fonds de la Recherche Scientifique

**fnrs**

Rédactrice en chef :  
Véronique Lemaire

Directeur scientifique :  
Jonathan Châtel

Comité de rédaction :

Jonathan Châtel (UCLouvain), Michael Delaunoy (Conservatoire royal de Bruxelles et ARTS2), Nancy Delhalle (ULiège), Élise Deschambre (Archives et Musée de la littérature, Bruxelles), Sylvain Diaz (Université de Strasbourg), Sandrine Le Pors (Université Paul-Valéry Montpellier), Alexandra Moreira da Silva (Université Sorbonne Nouvelle, Paris), Emmanuel Dekoninck (Théâtre Jean Vilar, Louvain-la-Neuve), Roberto Fratini Serafide (Institut del Teatre, Barcelone), Véronique Lemaire (UCLouvain), Véronique Leyens (La Cambre, Bruxelles), Peter Missotten (Toneelacademie, Maastricht et Zuyd University, Heerlen), Goran Petrovic (Sciences Po, Paris), Pierre Piret (UCLouvain), Virginie Thirion (INSAS, Bruxelles), Karel Vanhaesebrouck (ULB), Mylène Lauzon (La Bellone), Jean Florence (UCLouvain), Joseph Danan (Université Sorbonne Nouvelle), Emmanuel Wallon (Université Paris Nanterre).

*Études théâtrales* est une publication du Centre d'études théâtrales  
(Faculté de philosophie, arts et lettres) de l'Université catholique de Louvain.

Prix de ce numéro : 27,50 €

Adresse :

Centre d'études théâtrales,  
Place de l'Hocaille, 4  
1348 Louvain-la-Neuve – Belgique  
Rédaction : [veronique.lemaire@uclouvain.be](mailto:veronique.lemaire@uclouvain.be)  
[www.uclouvain.be/rethea](http://www.uclouvain.be/rethea)

Diffusion :

[www.editions-harmattan.fr](http://www.editions-harmattan.fr)

# Théâtre et pensée

Textes réunis par Jonathan Châtel,  
Véronique Lemaire et Pierre Piret

ISSN : 0778-8738

ISBN : 978-2-8061-3922-1

---

© Éditions Academia  
10 rue du Poirier  
B-1348 Louvain-la-Neuve

---

Tous droits réservés. Reproduction interdite sauf autorisation expresse.

[www.editions-academia.be](http://www.editions-academia.be)

## Sommaire

**Jonathan Châtel, Véronique Lemaire et Pierre Piret**

Introduction

7

## Points de vue

**Veronika Mabardi**

*How small a thought it takes to fill a whole life !*

13

**Joseph Danan**

Autoportrait improvisé de l'artiste en chercheur et du chercheur en artiste

17

**Sylvain Diaz**

Partie prenante – De la lecture du poème dramatique

21

## Accents toniques

**Jean-Marie Piemme**

Accents toniques, journal de théâtre, volume 2 : 2017-2023

27

## Entretiens

**Myriam Saduis**

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

Entretien avec Véronique Lemaire

155

**Jean-Baptiste Delcourt**

« Jouer, c'est penser avec son corps »

Entretien avec Michael Delaunoy

165

**Isabelle Pousseur**

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

Entretien avec Véronique Lemaire et Virginie Thirion

177

Présentation des autrices et des auteurs

187



Jonathan Châtel, Véronique Lemaire et Pierre Piret

## Introduction

**L**E PROJET DU PRÉSENT NUMÉRO EST né d'une crise que notre revue vient de traverser. Le Centre d'études théâtrales de l'UCLouvain a été créé il y a plus de cinquante ans. Il poursuit depuis lors ses missions de recherche et d'enseignement au carrefour des démarches universitaire et artistique. En 1992, à l'initiative de son directeur, Jean Florence, de sa directrice administrative, Anne Wibo, de sa bibliothécaire, Christiane Fraipont, et de l'ensemble de l'équipe des professeurs, le Centre s'est doté d'une revue, sobrement intitulée *Études théâtrales*, qui est devenue au fil des ans une revue de référence dans le domaine. Cette création fut rendue possible grâce au soutien financier accordé par le ministère de la culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ce soutien, qui paraissait tout naturel jusqu'au seuil des années 2020, a tout à coup été remis en question et, en 2024, le ministère nous a informés de sa décision de ne plus nous subventionner, sur la base d'un argument qui apparaît dans l'avis remis par la Commission des arts vivants de manière très précise : « il s'agit d'une excellente revue, mais c'est une revue universitaire et non culturelle ». Or, ce problème, qui peut paraître trivial (il ne concerne que le financement de la revue), est peut-être plus significatif qu'il n'y paraît : ne résonne-t-il pas avec une évolution des pratiques théâtrales, qui tendent parfois à minimiser la place de la pensée voire à considérer qu'en passer par la réflexion théorique (se nourrir des sciences humaines, de la pensée dramaturgique, interroger l'historicité des discours, etc.) est superflu ou obsolète ? Comme si ce désir de rencontre entre théâtre et université (qui donna son titre au premier numéro de la revue), n'allait plus de soi aujourd'hui.

Concernant l'université, on observe des tendances très contrastées. D'un côté, le développement de la « recherche-crédation » et la reconnaissance du domaine des « arts et sciences de l'art » témoignent d'une attention à des modes de pensée et d'invention alternatifs, dont les enjeux tant épistémiques que pédagogiques sont évidents. Il faut noter toutefois que ces projets suscitent des réactions en sens divers, et parfois hostiles. Il faut dire que la mise en œuvre concrète d'une telle orientation ne va pas de soi, qu'elle requiert une grande lucidité et qu'elle peut donc donner lieu au meilleur (lorsque, par exemple, un artiste présente un retour réflexif sur son œuvre par le truchement de méthodes scientifiques qu'il maîtrise et que cela lui permet d'explorer des voies nouvelles) comme au pire (lorsque, autre exemple, l'artiste en vient à se transformer en vulgarisateur d'un contenu que le scientifique seul produit). D'un autre côté, l'université soumet depuis le début du siècle la recherche à des procédures de plus en

plus poussées et ces protocoles laissent parfois peu de place à des modes de savoir qui échappent aux critères valorisés.

Dans le monde du théâtre, on assiste au retour d'un double préjugé consistant à situer l'art du côté de l'émotion, de l'intuition, du corps, et l'université du côté de la pédagogie, de la réflexivité et de l'analyse. Le théâtre privilégierait la spontanéité, la performance, la pure présence, que l'intervention de la pensée ne pourrait qu'entraver. Or, on sait combien, dans certains cas, cet appel au spontanéisme peut déboucher sur le conformisme, voire le préjugé. En retour, il est clair que la pensée théorique, pas plus que la connaissance politique, philosophique, scientifique, ne conduisent nécessairement à une efflorescence artistique : le passage de la réflexion à la création (notamment théâtrale) est complexe et mystérieux.

Du point de vue des études théâtrales, cette évolution des discours est particulièrement interpellante dans la mesure où elle touche directement à leur fondement. Les études théâtrales sont en effet nées du désir d'appréhender les différents processus à l'œuvre dans la création théâtrale (la mise en scène, la dramaturgie, la scénographie, la création des lumières, le jeu, etc.) dans une perspective interdisciplinaire incluant l'architecture, l'histoire, la sociologie, la psychologie, la pédagogie, le droit, etc. Il s'agissait, non pas d'opposer raison et intuition, méthodologie universitaire et processus de création, mais au contraire, de les aborder dans leur relation de réciprocité, les chercheurs travaillant à partir de l'expérience des techniques, des discours et des recherches artistiques, les artistes se nourrissant des travaux universitaires pour évoluer dans leur trajectoire.

De cette évolution des discours que nous avons cru repérer est né le projet de ce numéro, dont l'enjeu est de revenir sur cette relation dialectique à la fois subtile et complexe entre pensée théorique et pratique théâtrale. Cette relation demeure-t-elle d'actualité ? Si oui, comment est-elle vécue, expérimentée, analysée ? Pour nourrir la réflexion, nous avons proposé à quelques spécialistes en études théâtrales de faire le point sur leur rapport à la pratique et à quelques artistes qui nous semblent prendre en considération la théorie dans leur pratique de nous faire part de la relation qu'ils établissent entre l'une et l'autre.

Les trois brefs écrits qui composent la première partie de ce numéro forment un prologue.

Veronika Mabardi, autrice notamment de *Cassandra Graffiti*<sup>1</sup> ou de *Loin de Linden*<sup>2</sup>, remonte à ses souvenirs d'enfance et d'adolescence pour décrire un rapport sensible à la théorie qui s'est actualisé dans ses premiers engagements civiques – à travers le concept d'inertie qui lui a permis de comprendre « comment l'accumulation rend la puissance exponentielle » – mais aussi à travers ses échappées oniriques d'artiste en devenir, à première vue peu compatibles avec la rigueur scientifique. Pour elle, la théorie est concrète, un outil pour se relier au réel, aux rêves, à ses semblables et un vecteur de joie pour la recherche créative.

(1) Veronika Mabardi, *Cassandra Graffiti*, Manage, Lansman Éditeur, 1990.

(2) Veronika Mabardi, *Loin de Linden*, Manage, Lansman Éditeur, 2014.

Joseph Danan qui, comme plusieurs enseignants-chercheurs en études théâtrales, mêle sans les disjoindre ses pratiques d'auteur (*Jojo le récidiviste*)<sup>3</sup> et d'essayiste (*Qu'est-ce que la dramaturgie ?*)<sup>4</sup>, détaille le processus d'incubation préalable à la naissance d'un texte dont il précise que la forme, pièce, roman, poème ou essai, n'est pas (ne peut pas, ne doit pas) être préalablement définie. Préférant le terme de « pensée », plus organique pour lui que celui de « théorie », il affirme, à la suite de Bernard Dort et de Jean-Pierre Sarrazac, la nécessité, pour le théâtre, de penser et de se penser, faute de quoi ne subsisteront que des pratiques aveugles et incontrôlées. Pour en finir avec l'ambivalence définitoire de la fonction de dramaturge, auteur de la pièce et/ou intellectuel au service du spectacle en devenir, il propose la notion de « *dramaturg* artiste » qui allie à l'intuition un travail de composition discursive, subsumant ainsi la prétendue dichotomie entre théâtre et pensée.

En se référant à *La poétique de l'espace*<sup>5</sup> de Gaston Bachelard, Sylvain Diaz, dont les recherches sont engagées dans l'analyse et la découverte des écritures dramatiques immédiatement contemporaines, situe sa pratique de lecteur de textes édités ou inédits. Le philosophe en appelle, pour Sylvain Diaz, à un mouvement de sympathie vers le poème qui, loin des postures de contemplation analytique, place le lecteur dans le plein retentissement d'un langage inouï. C'est à cette exigence de l'expérience que le poéticien doit être attentif pour ne pas réprimer en lui les impressions et les surprises provoquées par les inventions des autrices et des auteurs. En ce sens, il revendique une écriture non pas *sur* mais *avec* les œuvres dramatiques, émancipée des postures théoriciennes et imprégnée de subjectivité et de partis pris.

Ces trois textes entrent en résonance avec la deuxième partie du volume, nettement plus développée : elle reprend un florilège de textes de Jean-Marie Piemme, auteur qui présente un exemple remarquable de cette complémentarité nécessaire entre théorie et création. Il s'agit de réflexions au jour le jour, qu'il nomme ses *Accents toniques*. Un premier ensemble avait été publié sous le titre *Accents toniques. Journal de théâtre* (1973-2017), aux éditions Alternatives théâtrales en 2017. Depuis, Jean-Marie Piemme a poursuivi ce travail et c'est un ensemble significatif de ces *Accents toniques* nouveaux que nous sommes heureux de pouvoir publier ici.

La troisième partie du numéro, pour faire écho aux réflexions de Jean-Marie Piemme, donne la parole à trois artistes représentatifs de la scène belge contemporaine, pour tenter d'objectiver la place qu'occupe la pensée théorique dans leurs processus de création, identifier leurs sources de référence et comprendre comment ces dernières agissent de manière concrète sur leur travail.

Les entretiens menés avec Myriam Saduis, Jean-Baptiste Delcourt et Isabelle Pousseur nous confirment la vitalité, toujours actuelle, de la relation entre pensée théorique et processus de création. Leur pratique théâtrale se nourrit pour partie d'une pensée théorique, spécifique au théâtre, qui leur permet de se situer tantôt dans « la chaîne du mémorial » (M. Saduis citant A. Vitez), tantôt en contre-point d'un héritage théâtral (J.B. Delcourt/M. Delaunoy), et puise également et largement ses sources

(3) Joseph Danan, *Jojo le récidiviste*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2018.

(4) Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2017.

(5) Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2020.

dans le domaine des Sciences humaines – la philosophie, l'économie, la littérature, la sociologie...

Le geste de penser n'est pas celui qui tenterait d'appliquer un modèle, un système, une formule ou une recette, garants de résultat. C'est une démarche expérimentale, donc dynamique et progressive, qui permet, nous le constaterons en lisant ces entretiens, de résoudre la relation problématique car dichotomique entre pensée (intellectuelle) et pratique (corporelle et matérielle) en une relation incarnée, fluide et dynamique (Saduis), une convergence.

Aucun *momentum* spécifique ne lui est consacré, c'est un mouvement continu. Préalable au travail de création, le recours aux textes théoriques et à la pensée qu'ils génèrent est nécessaire au travail d'investigation, d'enquête (Saduis), d'ouverture et d'altérité (Pousseur), d'apprentissage, d'instruction aussi ; il agit comme une perspective concrète du plateau (Delcourt-Delaunoy). Au cours du processus de création même, pensée et pratique interagissent non pas comme dualités, mais au contraire comme un enrichissement, un approfondissement, une ouverture nécessaire à la différence, à l'altérité, à la complexité, et à la polyphonie (Pousseur), à la possibilité de résoudre une équation sur le plateau ; tel un ricochet, c'est un fil qui permet de dénouer le travail (Delcourt). En cela, pensée et intuition créatrice s'alimentent réciproquement.

Enfin, le regard rétrospectif des créateurs et créatrices sur leur travail est encore un rendez-vous avec la pensée théorique : elle leur permet de revenir sur leur pratique dans « l'après coup » (Saduis), de mettre en perspective leur travail, de le situer dans leur propre parcours mais aussi dans le champ artistique (et parfois politique) actuel.

Il ressort aussi de ces entretiens que, si les formations artistiques ont été des lieux de prise de conscience d'un manque d'accès à la pensée théorique pour les artistes en formation, elles sont aujourd'hui le terrain privilégié d'une transmission intergénérationnelle où, à l'opposé d'une posture académisante et intellectualisante, penser le théâtre est une dynamique garante de renouveau artistique.



# Points de vue



Veronika Mabardi

## *How small a thought it takes to fill a whole life!<sup>1</sup>*

**L**ORSQUE MA MÈRE DISAIT : « EN THÉORIE »... elle signifiait que ça se passerait autrement que prévu, qu'une donnée humaine, météorologique, ferait irruption dans ses plans : « En théorie, on devrait avoir fini de manger avant le film... ».

Dans la bouche de mon père, la théorie était une hypothèse (formulée par quelqu'un quelque part) à opposer à une autre hypothèse (formulée par quelqu'un d'autre ailleurs) à partir de quoi on pouvait échafauder (à l'aide de l'encyclopédie) une proposition sur laquelle se mettre d'accord (nous, ici et maintenant). En conclusion, le souper se terminait à dix heures et au moins l'un d'entre nous était furieux. Pendant ce temps, ma mère faisait la vaisselle et développait ses axiomes en observant l'état et le tempérament de chacun et du ciel, et en déduisait la durée qu'il faudrait pour que ceux qui boudent se calment.

Au début du secondaire, les cours théoriques me donnaient du fil à retordre. Je m'appliquais, mais je finissais toujours par tomber dans un trou de lapin, les mots déviaient vers des paysages et les signes sur le tableau vers des chorégraphies. Jusqu'au jour où j'ai compris le concept d'inertie. Il se fait que dans les semaines précédant le cours de physique sur les forces, j'avais participé à ma première manifestation, senti la foule se mettre en route, se charger des chants et des cris. Nos joies s'accumulant, je percevais une possibilité d'action, ensemble, sur l'injustice du monde. Lorsque le professeur a démontré qu'il est nécessaire de passer par l'immobilité avant d'imprimer un changement de direction à un mouvement et nous a proposé de jouer avec des billes pour comprendre comment l'accumulation rend la puissance exponentielle, je me suis redressée. C'était un événement de l'ordre du désir. Désir de théorie, puisque la théorie permettait de changer le cours des choses.

L'été précédent, comme on ne partait pas en vacances, j'avais décidé d'étudier les singes. Un besoin de savoir d'où vient l'humanité, de comprendre comment tout a commencé. Ma mère m'avait donné le vieux répertoire plein des fiches vierges qui me fascinait, et j'ai patiemment fabriqué mes fiches de singes. C'était passionnant, joyeux,

(1) Traduction : *Comme il suffit d'une petite pensée pour remplir toute une vie!*  
Wittgenstein, *Value and Culture* / Steive Reich, *Proverb (the unanswered question)*

j'apprenais, mais au moment de classer les singes dans la boîte, j'ai eu peur. Fallait-il les rassembler selon leur territoire ? Écarter les lémuriens de mes recherches ? Suivre les embranchements des espèces, et considérer certains plus évolués ? Les rassembler selon leurs coutumes, leur physionomie, leur manière de socialiser ? Quelque chose clochait, que je n'arrivais pas à nommer. La manière dont j'allais classer ces singes (signes ?) qui, à la longue, étaient devenus des camarades théoriques, était essentielle. Je m'embrouillais dans les formulations : « Je ne veux pas être raciste. La manière dont je vais trier ces fiches dans cette foutue boîte va tout changer ! ». Comment faire pour étudier, comprendre, découvrir quelque chose à partir d'informations qui ne se laissent pas classer ? Pourquoi, contre toute raison, quelque chose coince, résiste, quand je tente d'organiser ce que je sais ? Des années plus tard, en regardant *Vital Phantasy* de Didier Demorcy, j'ai compris que cet été de mes douze ans, j'avais trouvé une question<sup>2</sup>. Il me manquait alors les mots : agencements, réseau, interdépendance.

J'aurais aimé passer ma vie dans un labo, étudier les isolats linguistiques, la reproduction des asphodèles (poireaux du diable) ou les 99 noms de Dieu et abstraire, inventer des concepts, des déclencheurs qui permettent de retourner les évidences. Mais mon corps gigote, mon imagination rue dans les brancards et les mots m'emportent loin de la table. « Théorie »-même fait surgir une langoureuse file de chameaux entre les dunes, la chaleur du sable qui brûle les pieds m'empêche de me concentrer. J'ai soif de thé amer, de chants berbères, de danses de houris et des mots de Rimbaud, d'Isabelle Eberhardt et des poètes soufis. Quand ce genre d'envolée se présente en cours de lecture, je me sermonne : on n'est pas là pour rêver. Mais qui sait ? En suivant le chemin des chameaux, en regardant l'espace entre eux, avec la distance glissée entre les grains de sable et les creux rythmiques qui reliait/séparaient les dunes, on trouve peut-être une autre appréhension des rapports entre les choses de l'esprit et celles de la matière ?

Il m'a fallu du temps pour accepter mes échafaudages oniriques, le plaisir d'agencer sans conclure, et les échappées du langage. D'admettre qu'on peut penser en suivant d'autres chemins, en dansant les idées. Comme mes rêves, ce que j'écris est orienté par ce que je donne à manger à mon esprit. La théorie fait partie de cette nourriture, avec les images, les paysages et les carters routières, les livres, les lieux, les saveurs et les conversations ; tout se réagence avec la nuit. Et les rêves guident le travail qui, à son tour fait émerger la pensée. Mieux vaut choisir de bons aliments.

La théorie m'étaye. Dans ma bibliothèque d'autodidacte, les auteurs et les autrices travaillent ensemble, sous mes yeux, et j'ai besoin que leur pensée soit précise, leurs enquêtes solides. Si des choses m'échappent, tant pis, pourvu qu'il y ait en face de moi quelqu'un avec qui entrer en rapport, quelqu'un qui a senti, pensé, travaillé, douté, cherché, et qui me fait bosser, dont je ne viens pas à bout. Puis vient le moment où le langage interrompt son mouvement, où « ça » s'incarne physiquement, avant de se matérialiser dans le travail, en d'autres termes, d'autres agencements. C'est une drôle d'alchimie, pas très orthodoxe, mais depuis que je me permets de glaner dans la théorie des troubles et des questions, que je n'y cherche plus de réponses ou d'arguments mais des énigmes, des déclencheurs, des étonnements, des tremplins, mon rapport à la théorie est redevenu joyeux. L'émotion y trouve son compte ; le corps, l'espace, et

(2) <<http://didierdemorcy.be/Vital-Phantasy-Imagination-Vitale>>.

l'amitié. La théorie, c'est tout sauf abstrait. Comme les mots, ça agit, physiquement, sur l'être et le faire. C'est un jeu. Ça engage, ça met en mouvement et parfois c'est accompagné d'éclats de rire, comme au moment où un mikado s'effondre. Ça se partage, s'échange. Et parfois, ça coupe le souffle et me bouleverse, comme le petit cirque de Calder<sup>3</sup>.

(3) <<https://www.youtube.com/watch?v=GS2q-8dFyiw>>.



Joseph Danan

## Autoportrait improvisé de l'artiste en chercheur et du chercheur en artiste

**J**E NE SAIS PAS CE QU'IL y aura sous ce titre. Pas encore. Peut-être le saurai-je quand je l'aurai écrit.

J'avais consacré, au siècle dernier, ma thèse de doctorat à ce que j'appelais les « transpositions du monologue intérieur au théâtre ». Je l'ai publiée sous le titre *Le Théâtre de la pensée*<sup>1</sup>.

Théâtre de la pensée / Pensée du théâtre : cette pensée-là est réversible.

Je pointais dans ce livre la double allégeance de la pensée : à la raison / à l'intuition. Que serait une pensée qui serait entièrement du côté de la première ? Une Intelligence Artificielle régnant sur un monde glacé ? Et de la seconde... ? J'imagine mal qu'à un moment ou un autre la raison ne soit pas convoquée pour essayer de comprendre une intuition. De la *saisir* et de s'en saisir, afin de l'ordonner et de la faire fructifier. Critique de l'intuition pure : une porte battant dans le vide, hors de ses gonds, une démarche erratique – folle ? L'Intelligence Artificielle ne connaît pas la folie. Le fou se souvient de la raison.

Je citais John Eccles, neurologue, prix Nobel de médecine en 1963, décrivant ainsi la naissance des idées :

« Ma propre expérience, quand je cherche une idée, consiste à me remplir la tête de connaissances sur le problème ainsi que des évaluations critiques que je fais porter sur ses tentatives de solution. Puis j'attends le résultat de la tension mentale ainsi créée. Tantôt je me promène, comme le faisait Einstein, tantôt j'écoute de la musique. On appelle ce processus la période d'incubation. Je ne lutte pas contre mon appareil mental sous tension, espérant seulement qu'une bonne idée en jaillira toute seule, comme c'est souvent le cas. »<sup>2</sup>

(1) Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Médiannes, Rouen, 1995. Nouvelle édition à paraître dans la collection "Penser le théâtre" aux éditions Circé.

(2) John C. Eccles, *Évolution du cerveau et création de la conscience*, trad. Jean-Matthieu Luccioni, avec la participation d'Elhanan Motzkin, Fayard, 1992, p. 311. Cf. J. Danan, *Le Théâtre de la pensée, op. cit.*, p. 352-353.

Quand j'écris, j'oscille en permanence entre ces deux pôles : énoncé, pour moi-même, d'un problème (car élaborer jour après jour une fiction romanesque ou dramatique suppose de poser puis de résoudre un certain nombre de problèmes), réflexion, calcul et examen critique des solutions, d'une part ; et l'« idée » qui jaillit toute seule, de l'autre, mais une fois, comme le dit Eccles, « l'appareil mental » mis « sous tension ». Qui jaillit dans le mouvement même de l'écriture, son geste propre, imprévisible, de préférence après une bonne nuit de sommeil, avant que ne revienne, dans les temps de relecture immédiate ou différée et de retravail au long cours (corrections, ajouts, retraits, infléchissements), le « contrôle de la raison » et de la pensée consciente.

Sans la connexion de ces deux pôles, il me semble qu'aucune écriture véritable ne peut se faire. (À un pôle, le second, on aurait le spontanéisme de l'écriture automatique, qui n'eût de validité, indéniable, que dans sa phase d'expérimentation ; à l'autre, le premier, une « rédaction », au mieux appliquée, au pire scolaire). C'est la navette de l'écriture, son tissage secret. Le lieu de son passage, au sens où la naissance est un passage. (Le monologue intérieur, ou la pensée à l'état naissant<sup>3</sup>).

Et si je voulais en venir à quelque chose (puisque tout de même ces idées-là tournent et retournent dans ma tête depuis longtemps), ne serait-ce pas à ceci ? À savoir que le processus est le même, pour moi, que l'écriture soit celle d'une pièce, d'un roman, d'un poème, ou celle d'un essai. Le même – ou à peu près. Le même en tant que processus. Pas en tant que résultat, bien sûr. La pensée *se coule* dans une forme. Une forme non préalable. Elle prend forme, une forme qu'elle invente et secrète, mais au sein de l'idée générique d'une forme. L'idée que je me fais d'une pièce, d'un roman, d'un poème, ou d'un essai – qui n'existent pas encore. Voilà qui semble très platonicien. Une idée suffisamment efficiente pour que se structure « en direct », c'est-à-dire dans le double mouvement de l'écriture et du retour réflexif sur elle-même, la pensée, sans que je sache d'avance ce qu'elle, la forme-pensée qui en résulte, sera au terme du processus. Disons alors : d'un platonisme tempéré par la pensée bergsonienne du devenir.

Je parle là de ma pratique. De ce que j'en comprends. De ce que je puis en dire. Quid de la théorie ?

J'ai parlé, je parle, de « pensée ». Le terme est vaste à souhait. Il me paraît plus juste, y compris dans ce qu'il a de vague, et surtout il me paraît moins restrictif (moins contraint et moins contraignant), que celui de théorie. Il s'agirait plutôt de penser sur le théâtre, c'est-à-dire en constituant le théâtre comme objet de la pensée. Mais aussi, peut-être, de penser avec le théâtre – par les moyens du théâtre. Penser le théâtre, dirait Jean-Pierre Sarrazac. C'est le beau titre qu'il a donné à la collection qu'il a créée aux éditions Circé et que j'ai l'honneur, à sa suite, de diriger.

Sarrazac a intitulé son grand œuvre théorique, la somme qui condense plusieurs décennies de recherche : *Poétique du drame moderne*. Non pas *Théorie* comme Szondi mais *Poétique*. Pas de vision en surplomb, extérieure à son objet et quelque peu normative, mais une vision qui m'inclut et me met au travail de création (ποίησις, *poiêsis*)

(3) Aux origines de la notion : saisir la pensée « en son état naissant » (Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur*, Messein, 1931, p. 113).

aux côtés, moi le poéticien, des poètes – de la scène, en l'occurrence (qui peuvent aussi être moi).

Ainsi ai-je appris à cheminer. Entre pratique et pensée de la pratique. Je n'oublie pas la courroie de transmission de l'enseignement, qui est la mise en jeu permanente d'un supposé savoir. Sa mise en jeu et sa mise en question au sein des études théâtrales qui se constituent d'un va-et-vient et d'un tressage entre les deux aspects (pratique et pensée de la pratique). Le lieu où la pensée se réinvente sans se fixer (l'écriture étant le lieu où elle s'invente et, par la force des choses ou plutôt de sa nature propre, se fixe).

(Courroie de transmission : en direction des élèves, des étudiants, mais aussi entre pratique et pensée de la pratique).

Longtemps, enseignant de lettres au lycée, je séparai radicalement mon enseignement (la transmission d'une certaine connaissance de la littérature) de ma pratique de l'écriture. Il était pourtant évident que la connaissance – et l'amour – de la littérature étaient leur source commune, et le socle sans lequel ni le premier (l'enseignement) ni la seconde (ma pratique de l'écriture) n'auraient pu exister. Sans lequel elles n'auraient pu être que des pratiques dévitalisées. Mais il fallait que ce secret-là reste celé. Il n'avait pas à interférer, ni d'un côté ni de l'autre.

Ce qui a changé à l'université ? Être enseignant-chercheur entraîne un bouleversement de la perspective. La reconnaissance de la recherche en tant que telle situe celle-ci *de facto* du côté du mouvement (un mouvement, par essence, sans fin) et, par-là, la rapproche de la création. Non que je confonde les deux. Mais il y a de la recherche qui s'avoue comme telle dans la création et de la création qui s'autorise dans la recherche.

C'est pourquoi la reconnaissance des doctorats de recherche-création est un événement si important. Pour la recherche comme pour la création. Sujet à part entière que je ne développerai pas ici.

Ces réflexions sont d'ordre général. Elles concernent l'écriture, et sans doute toute pratique artistique, mais je resterai prudent sur ce dernier point : le propre de l'écrivain est de travailler avec les mots, ce qui rend plus poreuse que pour d'autres disciplines artistiques la frontière entre son activité réflexive et celle, proprement, de création. (Voir les grands essais d'écrivains, Gracq, Borges, Nabokov, Kundera..., sur les œuvres d'autres écrivains).

Concernant plus spécifiquement le théâtre, nous disposons d'une notion qui permet de penser le rapport entre ces deux activités. C'est celle, par l'ambivalence même qui la fonde, de dramaturgie. (L'ambivalence qui veut qu'en français le même mot désigne l'écriture d'une pièce et la pensée de son passage à la scène, et le terme « dramaturge » les deux fonctions afférentes<sup>4</sup>).

Pour avoir développé ce point dans un article issu d'un colloque<sup>5</sup>, je ne souhaite ici qu'y faire allusion. Contre l'idée que le *dramaturg* (pour contourner l'ambivalence

(4) Cf. Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », n<sup>elle</sup> éd., 2017.  
(5) Joseph Danan, « Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours », in Olivier Neveux et Anne Pellois (éd.), *L'Indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie*, ENS Éditions.

par le recours à l'allemand) serait un intellectuel au service de l'artiste metteur en scène, je défendais, m'appuyant notamment sur mon travail dramaturgique auprès d'Alain Bézu pour sa mise en scène de *L'illusion comique* en 2007<sup>6</sup>, la conception d'un *dramaturg* artiste susceptible de se rapprocher de l'acte de création et de la pratique du dramaturge écrivain que bien souvent il est aussi (le dramaturge e(s)t son ombre) :

« La dramaturgie n'a pas à "justifier" les choix de la mise en scène. Mais comme toute pratique artistique elle peut s'appliquer à fonder une intuition, l'ensemble (dialectique) constitué par l'intuition et ce qui l'étaye constituant l'acte artistique. »<sup>7</sup>

Les pratiques (de l'écriture, de la dramaturgie) peuvent se diversifier à l'infini, l'état actuel de la scène en témoigne. Mais ce qui demeure et doit demeurer, c'est la capacité du théâtre à penser et à se penser. À penser ce qui n'est pas encore et à se penser dans le mouvement même qui le fait advenir. Faute de quoi ne subsisteront, comme le dirait Bernard Dort<sup>8</sup>, que des pratiques aveugles, incontrôlées, dont personne ne voudrait se prévaloir.

Et si je reviens au cœur battant de la réflexion que je me suis essayé ici à mener : même si je continue à écrire, avec le même plaisir et la même ardeur, des romans et de la poésie, c'est lorsque j'écris pour le théâtre que ma pensée est la moins aveugle et même, oserai-je dire, la plus lucide. À même d'être en phase – ou en décalage assumé – avec la scène qui m'est contemporaine et la pensée de cette scène, les élaborations théoriques qui en accompagnent et problématisent les développements. Je pourrais dire aussi : avec mon époque. Je puis continuer d'être un lecteur de romans et de poésie, le rapport à l'acte de création n'est pas tout à fait le même. Il est moins connaisseur, moins à jour surtout, connaît moins le terrain sur lequel il s'aventure et, par-là, moins aigu. C'est au théâtre que je me *situe*. Par la pensée, la conceptualisation théorique, par la connaissance de ce qui s'y écrit et s'y fait, auxquelles ma pratique s'articule.

(6) Rouen, Théâtre des 2 Rives.

(7) Pierre Corneille / Joseph Danan (dir.), *L'illusion comique / Dramaturgies de l'illusion*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006, p. 203.

(8) « Sans elle [la dramaturgie], le fil est rompu : il n'y a plus que des textes et des spectacles, séparés les uns des autres ou (au mieux ou au pire) unis par une pratique incontrôlée, aveugle. » (Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n. 67, janvier-février 1986, p. 8).

Sylvain Diaz

## Partie prenante – De la lecture du poème dramatique

C'ÉTAIT AU PRINTEMPS 2022. ENCORE SIDÉRÉS par l'invasion russe de l'Ukraine, nous apprenions que les combats faisaient rage autour de la centrale nucléaire de Zaporijjia : chaque bombardement était la promesse d'un nouveau Tchernobyl ; nous guettions dans les médias l'annonce de l'explosion du réacteur – du « réacteur », oui. Dyslexique, ma lecture avide des journaux faisait jaillir sur la page des mots qui n'y étaient pas, annonçant l'intervention d'une « conmission » destinée à « foirer » son possible pour – « Oh mon Mieu ! » – éviter la catastrophe.

Ces calembours à répétition ne sont pas de moi ; cette langue n'est pas la mienne. C'est celle de Romane Nicolas, autrice, entre autres, de *Régner sur les cendres*<sup>1</sup>. À la première lecture, cette pièce sur le nucléaire m'avait désarçonné par son « hiscroire » rocambolesque, celle de Marcelle et Victor dissimulant un accident dans une centrale ; par sa forme, empruntée tout à la fois à la farce, à la sotie, au vaudeville et à la féerie ; par, surtout, sa langue teintée d'archaïsmes : forte d'une formation classique, Romane Nicolas raconte volontiers comment elle a écrit *L'Enfer c'est les utres*<sup>2</sup>, sa première pièce, en français avant de la traduire en latin, puis de « refondre » les deux versions ensemble inventant ainsi « une langue étrangère »<sup>3</sup> qui est encore celle de *Régner sur les cendres*. Or, cette langue étrangère, qui trouve lointainement sa source chez Rabelais et Jarry, m'est devenue familière ; elle est devenue ma langue. Il y a, dans cette appropriation, quelque chose de déterminant pour comprendre mon rapport de poéticien aux œuvres dramatiques sur lesquelles je travaille. Comment l'expliquer ? En faisant un détour – c'est improbable mais nécessaire – par Bachelard.

En introduction à sa *Poétique de l'espace*, jamais il ne parle d'espace, concentré qu'il est à exposer le projet qui occupe alors sa pensée : celui d'« étudier les problèmes posés par l'imagination poétique »<sup>4</sup>. L'objet de ce livre – l'un de ses derniers –, c'est

(1) Romane Nicolas, *Régner sur les cendres et autres textes immontables*, Pantin, Esse que Éditions, 2024.

(2) Romane Nicolas, *L'Enfer c'est les utres*, Carnières-Morlanwels, Lansman Éditeur, 2014.

(3) Romane Nicolas, « Le Contexte menant à l'écriture » (2018), entretien avec C. Corbery, <<https://www.theatre-contemporain.net/video/Romain-Nicolas-Le-contexte-menant-a-l-e-criture>>, page consultée le 27 novembre 2022.

(4) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2020. Toutes les citations qui suivent sont issues de l'édition numérique <<https://www.puf.com/la-poetique-de-lespace?v=16671>>.

une philosophie de la poésie plus peut-être qu'une poétique de l'espace : c'est en effet exclusivement à partir de l'image produite par le poème qu'il s'agit selon lui de penser ce lieu où l'on habite (le nid et la coquille, le coin et le tiroir, la maison et l'univers). L'écriture passe ainsi par la lecture de nombreux poètes dont les mots envahissent les pages du philosophe. Cette lecture est empreinte de « sympathie » c'est-à-dire d'un « élan » vers le poème, à rebours de « la passivité des attitudes contemplatives » : « la joie de lire » est « reflet de la joie d'écrire ». On en arrive ainsi au concept-clé de cette philosophie : celui de « retentissement ». Par la lecture, s'éprouve un « virement d'être » : creusant en nous de nouveaux chemins, le poème modifie nos perceptions (c'est bien de phénoménologie dont il est question ici) ; il « nous réveille [...] en plein milieu du mot » pour reprendre la formule d'Ossip Mandelstam<sup>5</sup>. Mais à quoi ?

Au langage. La réponse de Bachelard ne souffre aucune hésitation. C'est que, pour lui, « une image poétique met en branle toute l'activité linguistique », « l'image poétique nous met à l'origine de l'être parlant ». Le poème est « émergence », mot que les politiques culturelles ont allégrement détourné, réduisant à l'affichage le processus de découverte de ce qui est radicalement nouveau c'est-à-dire irréductible à ce dont il procède<sup>6</sup>. C'est ce nouveau, c'est cet irréductible qui fait la force et la forme du poème, « toujours un peu au-dessus du langage signifiant ». « La poésie, assène le philosophe, met le langage en état d'émergence » c'est-à-dire qu'il « ren[d] imprévisible la parole ». Cela, conclut-il, est affaire de liberté, une liberté que la poésie a mise « dans le corps même du langage »<sup>7</sup>.

Les formules sont fortes et éclairent d'un jour puissant mon rapport à la lecture des écritures dramatiques contemporaines, des écritures qu'on dit justement émergentes (matériellement, il faut entendre par là des textes encore à l'état de manuscrit obtenus, dans leur version papier ou numérique, de comités de lecture ou d'auteurs et autrices en quête de premiers lecteurs, de premières lectrices ; des textes pas encore publiés, des textes qui, pour certains, ne le seront jamais). C'est bien sous cette forme que j'ai lu *Régner sous les cendres* de Romane Nicolas et que je n'ai cessé d'y revenir. Car la pièce a « pr[is] racine<sup>8</sup> » en moi (je n'en ai pas tout à fait fini avec Bachelard). Elle a tellement pris racine qu'elle a produit des images, des mots dont je ne peux me défaire dès qu'il est question de nucléaire : le « réacteur » est de ce point de vue emblématique tant le concept associe efficacement le nucléaire à la catastrophe, tant il véhicule irrémédiablement une pensée macabre du nucléaire.

« Cette image que la lecture du poème nous offre, remarque le philosophe, nous l'avons reçue, mais nous naissons à l'impression que nous aurions pu la créer, que nous aurions dû la créer. Elle devient un être nouveau de notre langage, elle nous exprime en nous faisant ce qu'elle exprime, autrement dit elle est à la fois un devenir d'expression et un devenir de notre être. Ici, l'expression créée de l'être. »<sup>9</sup>

(5) Ossip Mandelstam, *Entretien sur Dante* (1933), in *Œuvres en prose*, trad. J.-C. Schneider, s. l., Le Bruit du temps / La Dogana, 2018, p. 588.

(6) Cf. Michel Simonot, « Émergence », in *La Langue retournée de la culture*, Paris, Excès, 2017, p. 76-77.

(7) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit.

(8) *Idem.*

(9) *Idem.*

Voilà qui est embarrassant pour le chercheur qui voudrait bien se dégager de sa douteuse subjectivité pour atteindre une certaine objectivité, pour le théoricien qui voudrait bien accéder à la pure essence des objets qu'il manipule plutôt qu'à leur rude matière, pour le poéticien qui voudrait bien historiciser, expliciter, conceptualiser et non courir après l'expérience de ce qu'il a éprouvé, là, à la lecture, qui voudrait bien prendre de la hauteur plutôt qu'être scotché au sol. Adopter une telle posture n'est pas qu'illusoire ; c'est parfaitement vain (ce qu'entre nous, j'ai mis beaucoup de temps à comprendre). Il est vain, quand on est chercheur, de vouloir taire la voix qui murmure en nous l'impression produite au moment de l'expérience car cela fait partie de l'expérience ; il est vain, quand on est théoricien, de vouloir ignorer ce qui a brui en nous au moment de la manipulation car cela fait partie de l'expérience ; il est vain, quand on est poéticien, de vouloir à toute force étouffer la langue écrite qui jaillit de l'œuvre lue car cela fait partie de l'expérience.

Du théâtre qu'elle écrit et que d'autres avec elle écrivent, Romane Nicolas dit avec justesse que « ce n'est pas un théâtre gentil, un théâtre qui se laisse faire, une écriture molle qu'on met en scène comme on fait un café le matin ». <sup>10</sup> C'est, on l'aura déduit de ce que j'ai dit de *Régner sur les cendres*, un théâtre formellement exigeant dans la langue inouïe qu'il invente, la dramaturgie complexe qu'il déploie, « et [dont] la mise en scène doit être à la hauteur » <sup>11</sup>. On pourrait – on devrait – en dire autant du discours académique. J'en suis aujourd'hui convaincu : écrire sur ce théâtre n'est possible qu'à condition de renoncer à l'idiome universitaire, de faire sauter les verrous du discours scientifique, de doter « l'Université du lavoir » d'une nouvelle langue : je m'y suis maladroitement essayé en ponctuant certaines de mes communications, certains de mes articles de titres potaches, aux rimes mauvaises <sup>12</sup>. Il nous faut « jazer » l'écriture, en la « fractur[ant] par les sons, les marques, les clameurs et les poèmes du monde » <sup>13</sup> comme l'écrit Denis Guénoun ; il nous faut oser le néologisme, – ce pourquoi j'ai pu proposer de parler à propos de *Régner sur les cendres* non d'un théâtre de la catastrophe mais d'un théâtre de la jubilastrophe, mot-valise faisant écho à Clément Rosset pour qui la « jubilation [devait être] jointe à la connaissance de la catastrophe » <sup>14</sup>.

Levons un soupçon : ce que je dis ici n'est pas uniquement valable pour Romane Nicolas. Je pourrais en dire autant des pièces de Marie Dilasser au verbe irresponsable qui mêle essais bruitistes et pastiche mallarméen pour transformer un conte moral en manifeste queer <sup>15</sup> ; je pourrais en dire autant des pièces de Théophile Dubus à la dra-

(10) Romane Nicolas, « Un théâtre qui se pointe et dit : en garde ! », in *La Récolte*, n. 1, 2019, p. 37.

(11) *Idem*.

(12) Cf. entre autres Sylvain Diaz, « Make the catastrophe great again – Une lecture de *Régner sur les cendres* de Romane Nicolas », in Pierre Katuszewski, Kevin Keiss (org.), *Écritures dramatiques en langue française : des textes et des auteur-trice-s – État des lieux d'une séquence théâtrale (2015-2022)* [Colloque], TNBA / Université Bordeaux Montaigne, 29 novembre-1<sup>er</sup> décembre 2022.

(13) Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 1997, p. 172.

(14) Cité par Mireille Losco-Lena, « Rien n'est plus drôle que le malheur » – *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 257.

(15) Marie Dilasser, *Décomposition d'un déjeuner anglais*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005 ; Marie Dilasser, *Comme un épanchement de sang dans l'océan*, manuscrit de l'autrice, 2019. Sur ce théâtre, cf. Sylvain Diaz, « Avis aux sourd-e-s – Océanisé-e-s et Penthésilé-e-s de Marie Dilasser », *Agôn* [En ligne], Critiques, mis en ligne le 1<sup>er</sup> février 2022, <<http://journals.openedition.org/agon/9256>> ; Sylvain Diaz, « S'en cogner ? (le théâtre et le réel) », in *Théâtre / Public*, n. 254, 2025, p. 27-30 ; Sylvain Diaz, « Chuter (avec Marie Dilasser) », in Pénélope Dechaufour, Élise Leménager-Bertrand (dir.), *Dramaturgies du geste – Faire récit par l'image et le corps dans le texte de théâtre aux XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Komodo, à paraître en 2025.

maturgie complètement folle qui multiplie à l'infini les péripéties générant un langage buggé<sup>16</sup> ; je pourrais en dire autant des pièces de Marion Aubert à l'écriture déraisonnable – « mécréante »<sup>17</sup>, dit Olivier Neveux – qui expose des épopées minuscules, retraçant dans ses méandres la vie, ici, d'une petite fille obstinée, là, d'une ouvrière syndiquée défaisant par le langage la trame d'un monde pour elles trop serré<sup>18</sup>.

« Écrire, relevait Marion Aubert, c'est écrire des choses impossibles à écrire »<sup>19</sup>. La pastichant, on pourrait dire que travailler sur les écritures dramatiques contemporaines, c'est penser des choses impossibles à penser tout simplement parce que tout s'y refuse, tout simplement parce que nos concepts sont inadéquats, nos outils rouillés, nos approches maladroites, nos esprits bornés, nos langues épuisées. Faut-il pourtant y renoncer ? Je ne le crois pas et c'est pourquoi Bachelard, tout désuet qu'il puisse paraître, m'importe tant, en appelant à « toutes les puissances du vocabulaire »<sup>20</sup> pour fonder une philosophie de la poésie. C'est ce à quoi j'entends modestement contribuer en travaillant sur ce que me font ces écritures. Cela n'est toutefois possible qu'à condition d'un préalable : celui d'admettre que, « dans l'expression même, nous sommes [elles et moi] "partie prenante" ».

(16) Théophile Dubus, *La Fin du monde – Une trilogie*, manuscrit de l'auteur, p. 29. Sur ce théâtre, cf. Aude Astier, Sylvain Diaz, « Un théâtre débordé ? (Dilasser, Dubus, Nicolas) », in Nathalie Bloch, Olivier Frank, Frank Hoffmann (org.), *Penser le canon théâtral autrement* [Colloque], Institut Pierre Werner / Théâtre National du Luxembourg / Université de Luxembourg, 14 mars 2024.

(17) Olivier Neveux, « Dramaturgie mécréante – Remarques sur le théâtre de Marion Aubert », in *Parages*, n. 6, 2019, p. 76-77.

(18) Marion Aubert, *Les Aventures de Nathalie Nicole Nicole*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2007 pour l'édition numérique ; Marion Aubert, *Le Brame des biches – Tragicomédie industrielle* (2010), Arles, Actes Sud-Papiers, 2011 pour l'édition numérique. Sur ce théâtre, cf. Sylvain Diaz, « Une éducation sentimentale : du désir dans le théâtre de Marion Aubert », in Melissa Bertrand, Leïla Cassar, Astrid Chabrat-Kadjan (org.), *Dramaturgies du désir* [Colloque], Université Lyon 2, 18-19 avril 2024.

(19) Marion Aubert, Samuel Gallet, « Appels », in *La Récolte*, n. 4, 2022, p. 4.

(20) Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit.

# Accents toniques



Jean-Marie Piemme

## Accents toniques, journal de théâtre, volume 2 : 2017-2023

**A**PRÈS SES ÉTUDES UNIVERSITAIRES À LIÈGE (les « romanes ») puis à la Sorbonne (à l'Institut d'Études Théâtrales), Jean-Marie Piemme devient dramaturge (au sens brechtien) avant de passer à l'écriture. Le dialogue entre théorie et création restera chez lui constant. Il publie ainsi plusieurs essais importants<sup>1</sup>, qui accompagnent, commentent, situent son travail et sa démarche de création ou, à l'inverse, témoignent d'une réflexion sur des questions et des enjeux qui nourrira les œuvres à venir.

Dès ses débuts, il rédige ainsi un journal de théâtre, où il consigne au jour le jour ses réflexions, ce qu'il nomme ses Accents toniques. Un premier ensemble de ces Accents a paru en 2017 aux éditions Alternatives théâtrales<sup>2</sup>. Depuis lors, il a poursuivi ce travail et c'est un ensemble significatif de ces Accents toniques nouveaux que nous publions ici, tant ils nous semblent attester de la fécondité d'une démarche qui parie sur la complémentarité nécessaire entre théorie et création.

Ces nouveaux Accents toniques s'inscrivent dans la continuité des précédents, mais ils témoignent aussi d'un regard renouvelé : Le Souffleur inquiet réunissait les textes du dramaturge (au sens brechtien du terme) ; dans les premiers Accents toniques, c'est souvent l'écrivain de théâtre qui s'exprimait, s'interrogeait sur son travail ; dans ces Accents nouveaux, on entend plutôt la voix d'un lecteur, qui parle de ses lectures, de ce qu'elles déclenchent (ont déclenché) en lui, un lecteur qui revient sur ses propres textes, les lisant comme à distance.

- (1) Notamment : *Le Souffleur inquiet. Essais sur le théâtre*, Bruxelles, Alternatives théâtrales-Ateliers des Arts, 1984 (ce volume a été réédité, dans une version revue et augmentée, dans la collection Espace Nord : Bruxelles, Impressions nouvelles, 2012) et *L'Écriture comme théâtre*, Carnières, Lansman, coll. « Chaire de poétique », 2012.
- (2) *Accents toniques. Journal de théâtre (1973-2017)*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2017.

## Sommaire<sup>3</sup>

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| L'acteur nouveau est arrivé . . . . .                                                                 | 32 |
| <i>Reines de pique</i> . . . . .                                                                      | 33 |
| Note sur <i>Les Paravents</i> . . . . .                                                               | 34 |
| Jeusette et Schillaci dans <i>Dialogue d'un chien</i> . . . . .                                       | 36 |
| Note sur <i>Maître Puntila et son valet Matti</i> pour le projet de Mathias Simon . . . . .           | 38 |
| Ibsen, <i>Un ennemi du peuple</i> . . . . .                                                           | 40 |
| <i>Les Paravents</i> de Jean Genet, la ligne dramaturgique des Orties . . . . .                       | 41 |
| Jean Louvet . . . . .                                                                                 | 45 |
| Règle du jeu familial . . . . .                                                                       | 47 |
| Mon père tirait une certaine satisfaction d'avoir toujours subvenu aux besoins de la famille. . . . . | 47 |
| J'ai été le fils d'un milieu prolétarien. . . . .                                                     | 48 |
| Je m'inscris à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne . . . . .                                | 50 |
| Je viens du « peuple », je n'ai aucune raison de l'idéaliser . . . . .                                | 50 |
| D'où j'écris ? J'écris d'en bas, du point de vue du bas. . . . .                                      | 51 |
| <i>Reines de pique</i> encore, une fable sur l'égalité ? . . . . .                                    | 51 |
| <i>Bruxelles, printemps noir</i> , quels enjeux ? . . . . .                                           | 52 |
| Légitimité de la réécriture . . . . .                                                                 | 53 |
| <i>Mille répliques</i> . . . . .                                                                      | 53 |
| Jean Louvet, <i>L'An 1</i> . . . . .                                                                  | 54 |
| Jean Louvet, <i>L'Aménagement</i> . . . . .                                                           | 56 |
| Le mal et le remède . . . . .                                                                         | 57 |
| Face à une œuvre du répertoire . . . . .                                                              | 58 |
| <i>Jours radieux</i> . . . . .                                                                        | 59 |
| Titre . . . . .                                                                                       | 60 |

(3) En gras, les titres de mes pièces.

|                                                                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Chez Shakespeare . . . . .                                                                                     | 60 |
| <i>J'espère qu'on se souviendra de moi</i> . . . . .                                                           | 61 |
| Docteur Stockmann, prenez garde à vos débordements ! . . . . .                                                 | 62 |
| Le théâtre ne fait pas bon ménage avec l'événement . . . . .                                                   | 65 |
| Dans <i>Bruxelles, printemps noir</i> . . . . .                                                                | 67 |
| La capacité à jouer n'a pas de couleur de peau . . . . .                                                       | 67 |
| Joie d'écrire . . . . .                                                                                        | 68 |
| L'arbitraire de la fiction . . . . .                                                                           | 68 |
| Chaque fois que je relis Ghelderode . . . . .                                                                  | 69 |
| Moumoute ! . . . . .                                                                                           | 70 |
| Culture de droite . . . . .                                                                                    | 70 |
| Je préfère la distance à la proximité... . . . . .                                                             | 71 |
| <i>Nautilus</i> à l'INSAS (1). . . . .                                                                         | 71 |
| Tiens, encore Ghelderode ! . . . . .                                                                           | 72 |
| <i>Nautilus</i> à l'INSAS (2). . . . .                                                                         | 75 |
| Enfant, avais-je eu l'impression d'être pauvre ? . . . . .                                                     | 75 |
| Sartre et son « nègre » . . . . .                                                                              | 76 |
| Mon premier « moi » est le « moi » de l'enfance... . . . . .                                                   | 78 |
| L'art du Théâtre . . . . .                                                                                     | 79 |
| Cinquantième anniversaire du Théâtre National . . . . .                                                        | 79 |
| Mon père n'a jamais porté de montre au poignet . . . . .                                                       | 80 |
| La demande et l'offre . . . . .                                                                                | 81 |
| L'idée d'un « peuple belge » est bouffonne . . . . .                                                           | 82 |
| Terreur ancienne . . . . .                                                                                     | 83 |
| Atelier d'écriture. Pour le compte du CDN de Thionville . . . . .                                              | 84 |
| <i>Eddy Merckx a marché sur la lune</i> , Armel Roussel et les corps sensibles . . . . .                       | 85 |
| <i>Sylvia et Léonard</i> trouve son origine dans l'image de la chambre rouge<br>de <i>Twin Peaks</i> . . . . . | 86 |
| <i>Rêves d'Occident</i> . . . . .                                                                              | 86 |
| <i>Irez-vous à Bayreuth cette année ?</i> . . . . .                                                            | 89 |
| À l'affût. . . . .                                                                                             | 89 |
| Georges Didi-Huberman . . . . .                                                                                | 90 |
| <i>J'appartiens au vent qui souffle</i> . . . . .                                                              | 91 |
| <i>La vie trépidante de Laura Wilson</i> dans la mise en scène de Jean Boillot. . . . .                        | 91 |

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Rêves d'Occident</i> : quelques éléments concernant le trajet des personnages . . . . . | 93  |
| Clarté <i>vs</i> ambiguïté . . . . .                                                       | 98  |
| L'enseignement de l'écriture théâtrale entre deux écueils . . . . .                        | 99  |
| Retour au pays . . . . .                                                                   | 100 |
| <i>Gare du Nord</i> . . . . .                                                              | 101 |
| De quel savoir avons-nous besoin au théâtre ? . . . . .                                    | 102 |
| À Toulouse au Théâtre Sorano... . . . .                                                    | 102 |
| USA 1968 . . . . .                                                                         | 103 |
| « Ah non, Pirandello, je vous le déconseille, . . . . .                                    | 104 |
| Du professeur de <i>Neige</i> au Pierre de <i>Merckx</i> . . . . .                         | 107 |
| Bruegel, <i>Laura Wilson</i> et le musée . . . . .                                         | 108 |
| Virginie . . . . .                                                                         | 110 |
| La publication d'une pièce a ses vertus . . . . .                                          | 110 |
| Dans <i>Gare du Nord</i> . . . . .                                                         | 111 |
| Théâtre édifiant . . . . .                                                                 | 111 |
| Plongées répétées dans les <i>Journaux</i> de Gide, Martin du Gard et Copeau . . . . .     | 112 |
| Intellectuel . . . . .                                                                     | 113 |
| Conditions matérielles de l'écriture . . . . .                                             | 113 |
| Claudiel et <i>Hamlet</i> . . . . .                                                        | 114 |
| Roger Martin du Gard juge Copeau . . . . .                                                 | 115 |
| Légitimité d'un texte . . . . .                                                            | 115 |
| Mort aux œuvres du passé! . . . . .                                                        | 116 |
| Diversité . . . . .                                                                        | 117 |
| En panne . . . . .                                                                         | 117 |
| Usage du passé. . . . .                                                                    | 118 |
| Mort du théâtre . . . . .                                                                  | 119 |
| Tchekhov et Stanislavski . . . . .                                                         | 120 |
| Carnaval et Cochon . . . . .                                                               | 122 |
| <i>Le Neveu de Rameau</i> . . . . .                                                        | 122 |
| Ma mère . . . . .                                                                          | 125 |
| Usage de <i>Mille répliques</i> . . . . .                                                  | 125 |
| Quel est votre message ? . . . . .                                                         | 126 |
| Bleu ? Et si c'était rouge ? . . . . .                                                     | 126 |

|                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Goethe et les enfants Macbeth . . . . .                                                                                                 | 127 |
| Photo de classe . . . . .                                                                                                               | 128 |
| « Les épinards et Saint-Simon ont été mes seuls goûts durables [...] »,<br>écrit Stendhal dans <i>La vie de Henry Brulard</i> . . . . . | 128 |
| <i>Les Adieux, Les B@lges, Feu la Belgique de Monsieur</i> . . . . .                                                                    | 129 |
| La maison d'Aulnoy-sur-Aube . . . . .                                                                                                   | 130 |
| Invité à parler des livres lus jadis . . . . .                                                                                          | 131 |
| <i>Reines de pique</i> à Neuchâtel . . . . .                                                                                            | 132 |
| <i>Le roi Carnaval</i> . . . . .                                                                                                        | 133 |
| Fécondité du faux . . . . .                                                                                                             | 134 |
| Contre la lecture religieuse . . . . .                                                                                                  | 135 |
| Mes tableaux . . . . .                                                                                                                  | 135 |
| Un séjour à Belle-Île-en-mer me rend curieux de Sarah Bernhardt . . . . .                                                               | 139 |
| « Les gens courbés produisent rarement des œuvres maîtresses » . . . . .                                                                | 140 |
| <i>La comédie d'Ostende</i> . . . . .                                                                                                   | 141 |
| Reprise de <i>Cul et chemise</i> sous l'impulsion de Philippe Sireuil . . . . .                                                         | 141 |
| Mort de Jean-Luc Godard . . . . .                                                                                                       | 142 |
| Kleist, <i>Michael Kohlhaas</i> . . . . .                                                                                               | 143 |
| L'Homme : quatre problématiques . . . . .                                                                                               | 146 |
| Point final . . . . .                                                                                                                   | 147 |
| Index des noms propres d'auteurs, autrices, metteurs et metteuses<br>en scène cités dans les <i>Accents toniques 2</i> . . . . .        | 149 |
| Index des titres des pièces de Jean-Marie Piemme citées<br>dans les <i>Accents toniques 2</i> . . . . .                                 | 152 |

## L'acteur nouveau est arrivé

C'est dit et on peut le constater : dans les pratiques théâtrales un déplacement s'est produit de l'acteur « incarnant un personnage » à l'acteur « ne signifiant que lui-même ». L'acteur porteur de signes, et signe lui-même, serait ainsi redoublé par un autre type d'acteur, un acteur-présence qui doit sa force à son être-là, au fait qu'il ne représente plus, mais se contente d'être lui-même et noue ainsi un rapport direct avec le spectateur. À propos de ce constat, on peut noter deux prises de positions opposées. La première s'inquiète du phénomène. Soit l'acteur A. Lorsqu'il se présente à nous comme A qui parle, sans souci de signifier autre chose que ce qu'il dit, et sans représenter autre chose que ce qu'il est, il occuperait une dangereuse position a-sémiotique. Il récuserait ainsi ipso facto la possibilité d'un sens à transmettre. La seconde prise de position part du même constat, mais en loue les effets : enfin, dit-elle, nous voilà débarrassés du sens, du personnage et de la narration, ces vieilles catégories du théâtre.

Un troisième point de vue est cependant possible. On pourrait soutenir que l'acteur A se présentant à nous comme lui-même, dans son être-là et rien de plus, est un acteur toujours en représentation. En fait, c'est un acteur qui masque son être-en-représentation. De la même façon que le corps nu au théâtre est encore une façon d'habiller le corps, la présence de A est un phénomène produit dans un dispositif. A a fait le choix (ou son metteur en scène) d'être lui-même, contre d'autres formes de théâtralité. A a répété longuement ses interventions. À sa place, il les reproduira un grand nombre de fois pour l'œil d'un spectateur, ce spectateur se sachant lui-même inscrit dans un dispositif théâtral et disposé à en suivre les règles implicites. En fait, le A présent est le personnage de lui-même, il est lui-même comme personnage. Il s'est fabriqué, se fabrique lui-même pour les yeux des autres. Aucun degré zéro là-dedans. Vu ainsi, l'acteur-présence n'est que l'ultime ruse de la fiction pour ne pas se donner à voir comme de la fiction. Les médiations ne sont pas abolies, elles se sont dissimulées. Les théoriciens du cinéma ont bien montré combien le documentaire était tout, sauf la réalité qui parle sans filtres, que le documentaire relevait d'une intention, d'une visée, d'une préparation, d'une structuration. Il en va de même pour l'acteur-présence. Son action relève d'un projet, d'une construction, d'une mise en forme et par là interdit de faire de la présence un moment d'immédiateté magique. Cette troisième interprétation ne vise pas à discréditer la pratique de l'« acteur, acteur de lui-même », comme le fait la position sémiotique inquiète ; ni à la glorifier comme un progrès décisif dans l'esthétique, comme le font généralement ceux qui recourent à cette pratique : les discours d'escorte des artistes sur leur pratique révèlent la perception qu'ils ont de leur travail et il n'existe aucune obligation de les prendre pour argent comptant. L'acteur auto-référencé peut être le support d'un formidable spectacle ou au contraire s'afficher comme l'exécrable exécutant d'un narcissisme poussif.

Toute présence sur scène est un redoublement qui se dit ou se nie. Et dans la mesure où on valorise la réalité vraie de la personne qui parle, on peut voir dans l'utilisation de l'acteur-présence une continuation du vieux naturalisme. Celui-ci réclamait que la scène soit un lieu de vérité. L'acteur – présence se donne comme vrai, authentique au prix d'une dénégation de sa construction, comme le naturalisme le faisait avec son quatrième mur. C'est au prix de cette dénégation de la construction qu'il peut

dire : je ne suis pas un personnage, de la même façon que le naturalisme disait (voulait dire), je ne suis pas la scène, je suis une portion du réel. Entre l'acteur dans la vie et l'acteur tel qu'en lui-même sur scène, il y a une continuité trompeuse. La « tromperie » porte sur ceci : La vie est un contexte, la scène en est un autre, radicalement autre. Et le déplacement d'un élément d'un contexte à un autre en change le statut. Pour faire image, et en remontant loin, le Kantor de la vie n'est pas exactement le même que le Kantor présent dans *La classe morte*. Sur scène, il est un personnage pris dans un réseau de liens qui n'ont rien de commun avec ceux qui se nouent autour du Kantor de la vie. Celui ou celle qui se prélève de son quotidien et se place sur scène, sous les regards venus pour le regarder, change de nature en changeant de cadre de référence. En fait, l'acteur-présence est l'objet d'un montage non signifié par lui-même et inaperçu par le spectateur, – sauf à prendre de la distance.

### *Reines de pique*

Un lecteur m'a dit « votre servante utilise le même langage que sa maîtresse ». Dans sa bouche, c'était un reproche. J'avais heurté l'idée qu'il avait du réalisme. Il voulait de la vraisemblance, je ne lui en donnais pas. Il est vrai que dans mes pièces, les personnages utilisent rarement un langage adéquat à leur état social. Le Momo de *Toréadors* ne parle pas comme un employé de base dans une laverie. Les personnages de *Emballez, c'est pesé!* ont un langage qui s'éloigne de celui des commerces de charcuteries. Et que dire du parler du chien de *Dialogue d'un chien avec son maître sur la nécessité de mordre ses amis!* Réduire la capacité de langage à l'état social d'un personnage ne m'intéresse pas. Cette façon de faire rabat la fiction sur un réalisme d'imitation qui enferme le personnage dans sa raison sociale, là où la fiction, en utilisant les ressources du langage, dote ce personnage des possibilités nouvelles, d'un autre possible. Brecht se félicitait qu'au théâtre un ouvrier puisse parler la belle langue des classiques. Il exprimait ainsi que la langue n'est pas réservée à une élite sociale, qu'elle est le bien de tous, qu'en droit elle appartient à tout le monde. Singer dans l'écriture d'une scène ou d'une pièce le non-langage des ouvriers (comme un certain « théâtre du quotidien » l'a fait dans les années 1970 ou comme la dérisoire puissance du langage d'impro le fait parfois aujourd'hui) revient à enfermer une seconde fois les non-possesseurs du langage dans un mécanisme d'exclusion. Une première fois exclus dans la vie par leur non-langage, ils l'étaient une seconde fois sur la scène. Une réflexion de Hegel sur la tragédie grecque peut s'entendre dans un contexte nouveau : « En ne tenant compte que du côté négatif du malheur, on humilie le malheureux ». Le théâtre qui mime le malheur (ou pire, qui touille dedans avec bonne conscience) me semble toujours misérable et presque insultant. Le bonheur de la fiction est de conduire le lecteur ou le spectateur là où le réel ne va pas, justement. Ainsi s'éveille la nostalgie d'un autre monde possible, comme le dit Genet. Et rien n'interdit de voir dans cet éveil à un autre possible, une façon de penser politiquement le théâtre.

## Note sur *Les Paravents*

Je relis *Les Paravents* de Genet dans la perspective d'un travail avec Jean Boillot. Je relis et je reste perplexe. Je vacille devant la débauche d'indications scéniques. Je les ressens comme des entraves à ma lecture du texte. L'image scénique que Genet donne de sa pièce me paraît fanée. C'était déjà le constat de Patrice Chéreau lorsque, après la création de Roger Blin à l'Odéon en 1966, il avait repris la pièce à Nanterre en 1983. Il avait proposé un Genet-écrivain débarrassé du Genet-metteur en scène. La pièce trouvait une contemporanéité dans la France d'alors. Dans une salle de cinéma reconstituée, des immigrés jouent *Les Paravents* pour raconter au public quelque chose de la colonisation et de la décolonisation. L'essentiel du spectacle se passait dans le public, sans les paravents prévus et sans la matérialisation des niveaux scéniques réclamés par les didascalies du texte et assumés dans la création de Blin. J'ai vu le spectacle de Chéreau en 1983. Je me souviens d'un moment de justesse, d'une force indéniable de la pièce remise à nu. Mais depuis, l'eau a coulé sous les ponts. Et la question se pose de savoir comment on pourrait l'aborder aujourd'hui.

Les points forts de la pièce me paraissent être les suivants :

- 1) Un refus d'idéalisation des dominés qui se libèrent. L'idée que la décolonisation tournera mal habite le texte. C'est un théâtre qui parle de la nécessité de se débarrasser de l'oppression sans céder à une survalorisation du révolutionnaire, un théâtre qui ne concède rien au messianisme.
- 2) La force de refus de Saïd et de Leïla. Genet donne ces personnages comme totalement inapprivoisables, impropres à la vie en société. Absolument laide, sale, puante, Leïla s'inscrit dans l'ordre du refus social, non sans avoir conscience de ce que ce refus signifie : « Je sais où nous allons Saïd, et pourquoi nous y allons. Ce n'est pas pour aller quelque part, mais afin que ceux qui nous y envoient restent tranquilles sur un rivage tranquille. » (13<sup>e</sup> tableau) Et, Saïd, voleur, traître à sa cause, sortira de la scène sans héroïsme et sans dévier de son chemin noir. Genet dit ainsi que dans une société le positif, pour paraître positif, a besoin du négatif (c'est le sens de la réplique de Leïla citée plus haut). Le xx<sup>e</sup> siècle a caressé l'idée d'un geste révolutionnaire qui ferait reculer le négatif, voire le ferait disparaître. Pour le pire, l'Allemagne nazie a pensé atteindre sa pureté en exterminant son négatif : les juifs, les Tsiganes, les homosexuels, les inadaptés, les sous-hommes de l'Est, etc. Et avec une intention respectable, le mouvement communiste a mis à l'ordre du jour l'aspiration à une société sans classes où chacun recevrait selon ses besoins. Hélas, le réel a lourdement démenti l'intention. Il reste que l'intention traduisait cette croyance dans le devenir-positif univoque de la société. Genet, lui, tient le négatif pour indestructible. Le négatif est une composante du positif. Dans n'importe quel régime, il se trouvera toujours des Saïd et des Leïla, donnés pour infréquentables, qui, dans le rejet auquel on les assigne et auquel ils acquiescent, rendent le positif visible. Il n'y a donc pas d'inclusion sans exclusion, voilà, au final, ce que disent les présences et les trajets de Leïla et Saïd dans la pièce. Ce discours tranche évidemment sur l'idéal de la grande fraternité, sur la communion des âmes justes qui pourrait porter le monde vers

sa paix universelle. D'une certaine façon, Genet nous dit que le bonheur de quelqu'un coûtera toujours quelque chose à quelqu'un d'autre. C'est évidemment une vision tragique de la société.

- 3) Un humour arrogant qui semble provenir de l'extrême liberté d'écriture que Genet se donne. Cela va du trait bouffon au paradoxe, de la réplique de café du commerce à l'ironie la plus coupante. Comment aborder l'humour de Genet, comment en faire un matériau pour l'acteur (et pas simplement laisser filer l'humour dans le flux des mots) serait certainement une première piste de travail possible. Une réserve toutefois. Le rire est plus que présent dans la description que Genet donne du monde occidental et des militaires. En 1966, la colonisation n'a pas bonne presse et l'antimilitarisme est à son sommet. La scène des pets met l'Odéon cul par-dessus tête. En 1983 déjà, elle passe comme lettre à la poste. Et aujourd'hui, que les espoirs mis dans les décolonisations sont exsangues, que l'échec du monde nouveau est patent, que le bien-fondé de l'antimilitarisme devient plus discutable face aux nouvelles menaces du monde, le rire de Genet ne peut plus être pris pour argent comptant. Le carton rigolard qu'on peut faire sur l'armée n'a plus l'innocence roborative du texte à sa création. Comme on dit « c'est un peu plus compliqué que ça ».

- 4) Un jeu avec le théâtre. Dort l'a écrit :

« Alors que celui-ci [Artaud] récuse la représentation en ce qu'elle est répétition, amoindrissement et travestissement, Genet en fait l'objet même de son théâtre, il la met en scène, il l'exalte. Son théâtre est, au sens propre du terme, théâtre de la représentation : non seulement théâtre *dans* le théâtre, mais encore théâtre *sur* le théâtre. Un théâtre doublement théâtral. Ajoutons toutefois que pareille opération ne va pas sans mettre en cause ce théâtre de la représentation lui-même. Genet ne le célèbre que pour mieux le détruire. »<sup>4</sup>

Cette idée de destruction de la représentation me paraît capitale. Genet nous en donne la matière en exhibant avec jubilation la présence du théâtre dans ses répliques. Peut-être faut-il le relayer sur ce point. Chercher ce qui aujourd'hui pourrait correspondre à une mise en cause de la représentation. Représenter une pièce qui représente la fin de la représentation, comme on représenterait une pièce classique, est une démarche qui a quelque chose du serpent qui se mord la queue. Pour y échapper, sans doute faut-il s'éloigner de la pièce de Genet en tant que construite de A à Z pour l'aborder comme un matériau de travail impliquant un tri. *Les Paravents* deviennent ainsi non plus une pièce à mettre en scène, mais un matériau de base avec lequel expérimenter les possibilités de regard du théâtre aujourd'hui sur le monde.

*Note de dramaturgie écrite après un atelier de déchiffrement au CDN de Thionville, sous la direction du metteur en scène Jean Boillot, avec les acteurs et actrices Isabelle Ronayette, Philippe Lardaud, Régis Laroche, Guillaume Fafiotte.*

(4) Bernard Dort, « Genet ou le combat avec le théâtre », in *Théâtre réel. Essais de critique (1967-1970)*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 179.

## Jeusette et Schillaci dans *Dialogue d'un chien*

Ils sont deux, le compte y est, il n'y a pas de doute.

– Pas exactement.

– Que voulez-vous dire ?

– Regardez bien, ils ne sont pas deux, ils sont quatre.

– Quatre ?

– Quatre : Il y a Philippe Jeusette et le portier, il y a Fabrice Schillaci et le chien. Les premiers indissociables des seconds et vice versa. Dès lors comment parler des premiers sans parler des seconds ? Jeusette-acteur, Schillaci-acteur ne le sont (à ce moment-là) que parce qu'ils sont Portier et Chien. Et Portier et Chien (à ce moment-là) ne le sont que par la présence de Jeusette et Schillaci.

Pourtant, une différence au moins sépare les premiers des seconds. Les seconds n'ont d'existence qu'en mots. Ce ne sont que des êtres de papier, ils ne sont faits que d'une succession de mots et de phrases. Les premiers, eux, sont des corps matériels, des corps au travail. Les seconds transportent avec eux la capacité polysémique du langage, ils sont faits de significations prévues et imprévues, de sens et de contresens, de dénnotations et de connotations. Les premiers recadrent cette polysémie : le portier aura ce corps-ci. Le chien aura ce corps-là. Le temps de cette mise en scène (ici, Philippe Sireuil), ils n'auront d'autres corps que ceux-là. Si même on peut les imaginer autrement, ils n'auront que ce corps-là. La matérialité du corps de l'acteur ferme le sens, le fixe, le ramène à quelques composants incontournables.

La matérialité-Jeusette est faite d'un grand corps presque arrogant (mais est-ce l'arrogance de Jeusette-jouant le portier, donc une donnée de jeu qui appartient à l'acteur ; ou la soumission de l'acteur à une modalité du texte ?) En tout cas, ce n'est pas un corps qui s'efface, qui s'excuse, qui cherche à fuir le conflit. Ce n'est pas un corps timide. C'est un corps qui se dresse. Traduction possible chez le spectateur : ce portier est un homme irrité, irritable. Il n'arrive pas à nouer les deux bouts, il a perdu sa fille, il vit dans une caravane pourrie, en conséquence il érige sa faiblesse en une forteresse dont il dresse les murs contre le monde entier. (Mais le costume doit bien y être pour quelque chose, et il relève non du choix de l'acteur, mais d'une décision de mise en scène).

La matérialité Schillaci est faite d'un corps d'homme portant à la fois les marques d'un chien et d'un clown. (Mais là encore, c'est moins un choix d'acteur qu'un choix dramaturgique, c'est une décision de mise en scène). Le costume est habité d'un corps roublard, faussement naïf (Est-ce le corps Schillaci-jouant le chien ou l'effet de la direction d'acteur ?). À sa façon, c'est aussi un corps qui n'évite pas le conflit. Le spectateur peut penser : c'est guignol défiant le gendarme ou c'est David défiant Goliath. Bref les deux corps restituent l'idée d'un conflit frontal. Le conflit existe dans le texte, mais il n'était pas obligatoire de le donner scéniquement comme frontal. En tout cas, ici, la scène présente moins la rencontre de deux subjectivités que le choc de deux attitudes face à la vie (Est-ce imputable aux acteurs ou aux options de mise en scène ?).

Entre texte, direction d'acteur, exécution scénique – ces éléments liés au moment –, il semble difficile, presque illusoire de vouloir dégager un « propre » de l'acteur. Pourtant, si une seconde, on se met à imaginer une inversion dans la distribution des rôles (Jeusette jouerait le Chien, Schillaci, le Portier) il saute immédiatement aux yeux que le spectacle, avec le même texte, la même direction d'acteur et les mêmes lignes dramaturgiques, apparaîtra tout autre que dans la distribution précédente. Si le Chien-Schillaci avait quelque chose de bâtard, de chien des rues, le chien-Jeusette, lui, aurait quelque chose du grand chien de race déchu. Et, à coup sûr, le portier de Schillaci aurait une autorité moins frontale. Là où le Portier-Jeusette est sans ruse, direct et dur dans l'attaque, on peut imaginer que le portier-Schillaci serait plus retords, plus piégeant ; et là où le Chien-Schillaci installe sa domination par la bande, on peut admettre que le chien-Jeusette serait plus directement brutal, plus massivement agressif. Pour le dire vite, il y aurait du Rotweiller chez Jeusette là où il y avait du « Jock » du film *La Belle et le clochard* chez Schillaci.

Lorsque le jeu se ramène à la communication du message, ne dépasse pas l'énonciation du sens de la phrase ou l'incarnation fonctionnelle du rôle, la théâtralité est à son régime le plus bas, elle frôle le décrochage, elle risque de s'écraser sur le dur sol de l'ennui. Le plaisir du jeu pour le spectateur commence pleinement une fois la question du sens traversée et dépassée. (Ce n'est pas une affaire de succession, mais de simultanéité, bien sûr) Ce plaisir-là est lié à la singularité radicale des acteurs. La singularité d'un acteur est comme la saveur, qu'on repère dans un mets, sans arriver à l'isoler, à la nommer, sinon dans de grossières catégories. On dira par exemple, c'est salé ou c'est sucré, sans que cette détermination n'arrive pas à pointer la spécificité de ce salé-là ou de ce sucré-là. Nous manquons de finesses lexicales pour nommer ce je-ne-sais-quoi qui fait le propre d'un acteur. Heureusement, les métaphores sont là pour venir à notre secours. Car c'est peut-être l'impossibilité de nommer, de qualifier la singularité d'un acteur en une dénotation radicale (cette singularité qu'on remarque pourtant si facilement quand elle nous est donnée à voir) qui fait la force de cet aspect du jeu. Si ce corps-là dans ce rôle-là est toujours un acte de fermeture du sens (Maeterlinck par exemple se plaignait de ce que l'acteur qui joue Hamlet le privait de tous les Hamlet dont il pouvait rêver), la part infixable du jeu contribue à briser l'impérialisme du sens. Ce qui était fermé par la matérialité du corps se rouvre par la part d'infixable que ce corps met en jeu. Le jeu (hors part dramaturgique) est l'infixable qui fracture le fixé. Son flou ne s'exprime que par la métaphore, c'est toujours le « comme si » qui décrit la sensation. Le propre de l'acteur agit là où le jeu communicationnel est dépassé. Le propre de l'acteur est au-delà de la compréhension. C'est une appropriation radicalement singulière.

Cet « en plus » qui vient recadrer la ligne dramaturgique du jeu (ce qui fait qu'avec une même ligne dramaturgique et deux acteurs différents qui la prennent en charge, on n'a néanmoins pas des prestations identiques) ouvre le sens à la sensation, à l'affectif, à l'imaginaire, porte l'intention de jeu au-delà d'elle-même, dans une zone de non-fonctionnalité, de non-intentionnalité, là où peut-être l'essentiel du contact avec le spectateur se passe. Se trouve ainsi balisé un espace où le « propre » du spectateur peut s'investir. Car le spectateur, lui aussi, est venu au théâtre avec sa part de singularité. Il est aussi différent de son voisin qu'un acteur d'un autre acteur. À la vibration singulière de l'acteur répond la vibration singulière du spectateur. Ainsi chacun a-t-il vu et n'a-t-il pas vu le même spectacle que son voisin.

## Note sur *Maître Puntila et son valet Matti* pour le projet de Mathias Simons

Parfois les pièces en disent plus que l'auteur ne le voudrait. La visée politique de Brecht écrivant Puntila est limpide : il entend mettre en lumière la contradiction du propriétaire grand fêtard et la lucidité de son valet Matti, un homme qui a la tête sur les épaules, prompt à pointer la supercherie du dédoublement de son employeur. Mais quand on voit le nombre de scènes consacrées à Puntila ivre et la flamboyance généreuse de leur écriture, il est difficile de ne pas ressentir la fascination de Brecht pour le personnage de Puntila. Il y a une séduction du pouvoir : Brecht la met en scène, la met en jeu. Sans doute la dénonce-t-il : quand Puntila est à jeun, il est intraitable. Son comportement est dicté par ses intérêts de grand propriétaire. Malgré quelques états d'âme, il prend les décisions que sa position sociale lui impose de prendre. Il n'est pas question de subjectivité là-dedans : c'est la logique de la fonction sociale qui domine. Mais ivre, Puntila est au meilleur de lui-même, il est drôle, vif, aérien, intelligent, humain. Sa soulerie est tonique.

Détail important : Puntila se déclare malade, atteint de fréquents accès de maladie, quand il est à jeun. Au contraire, il se dit en pleine santé lorsqu'il est ivre. La maladie, c'est la poursuite des intérêts, la capacité à soumettre les hommes et les femmes, c'est l'inhumanité des affaires. La santé, c'est l'élan, c'est la générosité envers tous. Cette mise en opposition a des conséquences très intéressantes. Brecht en somme nous dit que la santé s'exprime dans des excès de vie et de joie, dans la voracité du désordre, dans une recherche de dépense et d'intensité, voire de roublardise. La santé, dans l'optique Puntilo-brechtienne, ce n'est pas le raisonnable, le respectable, le réfléchi, le rationnel, le mesuré, le propre, ce n'est pas l'hygiénisme. La santé, c'est le débordement, le décalé, l'incongru, la part d'absurde, c'est l'alcool qu'on cherche par tous les moyens à toute heure du jour et de la nuit. La santé, c'est aller au bout de son désir, quitte à jouer les éléphants dans le magasin de porcelaine. Brecht dit quelque chose de semblablement choquant dans *Dialogue d'exilés* lorsque, face à un trop d'ordre (ici fasciste), il célèbre les vertus de la corruption. Et il le dit encore dans *Le cercle de craie caucasien* avec le personnage de Azdak, ce juge qui rend une justice bien à lui, plus juste pourtant que la justice institutionnelle.

Avec ces figures, nous sommes loin du Brecht de *La Mère* ou de *La Décision*. Disons-le tout net, loin de tout ordre, fût-il communiste. C'est précisément cette puissance de désarticulation qui séduit. Non seulement Puntila est politiquement juste quand il est saoul dans la mesure où il perçoit les mécanismes d'oppression mis en place par les positionnements sociaux, mais de surcroît, il est vivant. Il vit, Puntila ! Il est bourré de désirs, de forces d'accomplissement de lui-même. Et il faut bien entendre ce que Brecht nous dit indirectement : la justesse d'une idéologie ne fait pas encore la vie. L'idéologie vise à la mise en ordre, à l'établissement de frontières intellectuelles, voire morales, l'idéologie ordonne, programme, rectifie, stabilise, là où la vie et le cortège des pulsions brouillent les repères, installent du déséquilibre, de la contradiction, de l'inconvenance. Brecht a bien eu l'intention d'écrire une pièce pour nous dire que l'homme ne peut pas être bon dans un système qui ne l'est pas. Il a effectivement écrit cette pièce. Mais la façon qu'il a eue de l'écrire en dit plus que ça. Elle dit que la

santé, c'est-à-dire la vie, est anarchique. Et reconnaissons que cette proposition n'est pas dans le droit fil de l'austérité morale du stalinisme de l'URSS ou de la RDA, et qu'elle offense dangereusement toute ligne de parti qui veut serrer les rangs. Si le communisme a été l'utopie et l'urgence de Brecht, l'insoumission à l'état des choses (le mode d'existence bourgeois, l'orthodoxie communiste) a toujours constitué sa basse continue et son arrière-paysage.

Sous le Brecht idéologue perce ici le Brecht de *Baal*, l'asocial ou l'insolent Brecht des *Journaux de jeunesse*. Manfred Wekwerth à propos du Brecht de la fin écrit ceci :

« La classe ouvrière doit avant tout se libérer elle-même pour pouvoir libérer les autres d'autant plus profondément. Elle ne doit en aucun cas être ascétique vis-à-vis d'elle-même. La pensée d'une nouvelle classe prodigue plaisait tant à Brecht qu'il pensait qu'on devait décrire cela à l'avenir : des jouissances comme lutte de classes, du luxe comme révolution, de la ciboulette sur la salade comme conscience de classe. À ce propos il est d'abord moins important de satisfaire matériellement, tout de suite, de telles jouissances, que de les faire connaître comme jouissances. »<sup>5</sup>

Convenons que faire connaître la ciboulette sur la salade comme jouissance et conscience de classe, ce n'est pas tout à fait la même chose que de vénérer la carte du parti. Un certain état de Puntila sait ce qu'est la jouissance. Puntila « jouit » là où Matti est dans le peine-à-jouir. Sa condition sociale l'entrave, le lie, l'asservit. Elle ne l'exploite pas seulement économiquement, elle l'exploite dans sa capacité à être, elle le mutilé. Matti a parfaitement saisi la logique de domination présente dans le dédoublement que Puntila met en place. Il fait tout pour s'en préserver et en préserver les autres. Mais il ne peut pas jouir de la vie. Matti est deux fois exploité. Une première fois comme chauffeur, comme subalterne soumis aux caprices du patron ; une seconde fois, parce qu'il a intériorisé l'ordre bourgeois notamment là où le rapport Homme/Femme entre en jeu. « Dans la famille, l'homme est le bourgeois ; la femme joue le rôle du prolétariat » dit Marx. Et c'est bien ce qu'on peut constater lorsque Matti fait « passer des épreuves » à Eva. Si Eva réussissait les épreuves, l'épouse de Matti ne pourrait être que sa prolétaire. On ne peut donc pas voir en Matti un libérateur potentiel de l'humanité entière. Sa condition sociale ne le coupe pas du savoir de la domination (il sait qu'il est exploité et que Puntila est un exploiteur), mais elle le coupe de l'épanouissement de la vie, d'une vie pleine pour lui et pour les autres. Et ce jouir sans entrave qu'il voit chez Puntila le fascine. Je crois que c'est pour sortir de cette fascination qu'il le quitte à la fin de la pièce. Politiquement, il refuse d'être le Puntila à jeun, le Puntila malade d'inhumanité. Existentiellement, même si sa capacité de séduction sexuelle et intellectuelle est forte (voir l'attraction de Eva pour lui), il ne peut pas être le Puntila en bonne santé, parce que sa condition sociale le lui interdit. Il reste la fuite. Si l'on cherche une formulation plus positive, on peut aussi avancer que Matti quitte Puntila pour se débarrasser de l'emprise d'un « mauvais maître qui n'est pas le pire », pour exister autrement qu'en opposition à celui-ci, pour donner à son existence un moteur autonome et non plus réactionnel. Peut-être est-ce dans ce sens qu'il faut entendre la sentence finale de la pièce « Un bon maître, ils en auront un / dès que chacun sera le sien » ? Encore qu'aujourd'hui, ce mot de la fin puisse résonner plus

(5) Manfred Wekwerth, « Les dernières conversations », in *Cahier n. 35 : Bertolt Brecht 2*, Paris, L'Herne, 1982, p. 243-244.

largement (peut-être même contre le Brecht politique ?) et se lire comme un appel à la prudence contre toutes les paroles de surplomb, y compris là où leurs messages sont pavés de bonnes intentions.

## Ibsen, *Un ennemi du peuple*

Dans *Un ennemi du peuple*, on doit certainement être sensible à la problématique générale qui voit s'affronter la vérité toute crue et les raisons sociales (bonnes ou mauvaises) de ne pas divulguer cette vérité. Les eaux d'une station thermale sont polluées, mais clamer cette vérité, et y remédier, heurterait des intérêts puissants. Sans que le spectacle ait besoin d'insister ou de mettre les points sur les « i », le spectateur pourra facilement se remémorer les multiples exemples contemporains où le donneur d'alerte a crié dans le désert avant d'être entendu. Ou pas. La problématique mise à l'avant-plan par Ibsen présente donc aujourd'hui des contours connus, et heureusement. Cette problématique a souvent été représentée sur un mode « réaliste-dramatique », c'est une option.

Nous en proposons une autre. Les personnages porteurs du combat sont deux frères. Les rapports qu'ils entretiennent (privés et publics) constituent l'épine dorsale de la pièce. C'est sa voie royale. L'un gère le pouvoir sur la petite ville, l'autre incarne l'esprit de science voué à la vérité. C'est la brutale opposition (un peu stéréotypée ?) de l'être intéressé et l'être désintéressé, la lutte du pot de fer (toujours supposé un peu compromis) contre le pot de terre (toujours supposé être pur parmi les purs). Remarquons d'abord que le tranché de l'opposition fraternelle inscrit la pièce dans une généalogie théâtrale. D'une certaine façon, on peut soutenir que le choix de deux frères pour incarner les adversaires a quelque chose de parodique. C'est une sorte de variation des frères antagonistes si souvent présents dans d'autres pièces sur un mode tragique ou comique. Avant d'être des individualités singulières, les deux frères sont d'abord des « types ». Ils ne sont pas seulement eux-mêmes, ils portent en eux une tendance générale. Pour le dire rapidement, ils sont assez voisins de certains personnages de Molière. Les frères Stockmann sont de la même race que Harpagon ou que Monsieur Jourdain. Peu complexes au plan psychologique, ils sont forts dans la position existentielle et intellectuelle qu'ils assument jusqu'au bout des ongles. Ils dynamisent la pièce par un clivage net qui ne s'embarrasse pas de trop de nuances. Ce ne sont pas des caricatures ; pourtant leur côté « tout d'une pièce » les conduit au bord du rire. Et leurs affrontements sur fond de rivalité familiale (derrière la version adulte des personnages, il est facile d'entrevoir la querelle du petit frère et du grand frère – « c'est toi / non, c'est toi ! » –) auxquels s'ajoutent certaines situations (le repas du début, un peu popote ; un des frères caché pour espionner l'autre ! et le cinquième acte tout entier, consacré au repli fantasque du docteur) ouvrent également la pièce à la dimension de la comédie. Dans cette comédie, il y a évidemment du sérieux, du dramatique, ce n'est pas une rigolade. Mais nous posons comme point de départ que le choix du mode « grave », le mode « débat d'idées » façon « hystérique-exacerbé » est moins porteur aujourd'hui pour la représentation que celui de la comédie des opinions et des intérêts. En effet, la pièce excelle à montrer comment l'opinion des gens sur le monde, sur la réalité, se forge à partir des intérêts. Intérêts financiers, intérêts de réputation sociale, intérêts éthiques, intérêts de vanité.

D'une façon générale, ce qui me paraît le plus délicat à traiter scéniquement dans la pièce est la question de l'individualisme du personnage principal. On ne peut pas (on ne doit pas) le montrer comme un ennemi du peuple. Mais son individualisme n'est pas sans possibles ambiguïtés. Si le docteur réclame un gouvernement des hommes éclairés, capables de devenir des surhommes au sens positif de Nietzsche, c'est-à-dire, non pas des hommes de pouvoir sur les autres, mais des hommes qui ont suffisamment de pouvoir sur eux-mêmes pour accroître encore leur puissance personnelle et accéder ainsi à une pensée libre, on peut cautionner la proposition. Mais il ne faudrait pas que la pièce devienne un plaidoyer pour le gouvernement des savants qui savent et dominant ceux qui sont supposés ne pas savoir. La pièce à l'acte IV dit « Les plébéiens dont je parle ne se trouvent pas seulement dans les profondeurs du bas peuple ». Et la suite met en cause les « hautes sphères de la société ». Appartenir aux hautes sphères ne garantit donc pas la justesse de pensée. Mais, comme tout cela est dit par un scientifique à vocation vertueuse, on pourrait penser que si la justesse n'est ni dans les masses ni dans les hautes sphères, elle serait possiblement chez les savants (les experts), ce qui n'a rien d'évident.

Il ne faudrait pas non plus que la pièce devienne une apologie de l'individualisme contre le collectif. Le personnage du docteur fait un trajet : il va de la positivité enthousiaste du début (due à un aveuglement relatif à la prise en compte des contradictions sociales, il faut le noter) à une négativité à la fois lucide et aveugle, en tout cas dangereuse en ce qu'elle aboutit à un enfermement en soi-même. Peut-on avoir raison tout seul ? Pour comprendre le trajet du docteur, il faut poser la question du bénéfice que ce dernier retire de sa volonté de dire la vérité. Il y a chez lui une forme de droiture indéniable qu'on ne doit pas minimiser, mais aussi une espérance de gain narcissique (non vue par lui, mais vue par Ibsen et par nous) qu'on ne peut pas négliger (sa façon de refuser d'être encensé alors que personne n'y a encore songé est évidemment la preuve qu'il pense aux honneurs, l'excès de modestie étant parfois une façon de se mettre en valeur à ses propres yeux et aux yeux des autres). L'inquiétant bonheur d'être un héros pour la bonne cause et de faire de cette bonne cause un pouvoir moral contraignant ne doit pas être sous-estimé. Il conduit quand même à un discours de l'extermination (le mot revient à plusieurs reprises). La vérité comme constat scientifique au début se mue par le biais du narcissisme en vérité religieuse. Le docteur ne veut pas seulement avoir raison. Face à l'adversité, il veut devenir un saint de sa cause. La pièce raconte ainsi le danger d'un combat politique qui se transforme mine de rien en un combat religieux (la religion de la vérité). Pour interpréter le docteur au plus juste, il faut donc installer une distance. Faire entendre ses raisons, mais aussi le montrer dans son agitation un peu dérisoire. Stockmann n'est pas hors comédie. Au contraire, une approche de comédie permet de mieux voir à la fois la justesse de son point de vue et simultanément les limites de cette justesse.

### *Les Paravents* de Jean Genet, la ligne dramaturgique des orties

Cette ligne cristallise la persistance du négatif dans une société, sa capacité de refus, sa nécessité réaffirmée par Genet, contre l'idée trop facilement reçue d'une positivité qui rassemble. Dans une société donnée, aussi idyllique qu'on puisse la rêver,

existe toujours, à un moment donné, quelqu'un qui dit non, quelqu'un qui constate en lui la présence d'un décalage, d'une contradiction entre la façon dont il se perçoit et l'ordre social où il est supposé s'inscrire, quelqu'un qui ressent une incapacité à être, à exister dans un ordre social donné. Un ordre nouveau qui libère le corps social des anciennes chaînes reste un ordre. Une insurrection, une révolution, une guerre de libération sont des moments où l'ordre ancien s'abolit et avec lui les anciennes frontières. Mais après l'insurrection, après la révolution, après la guerre, après le renversement de l'Ancien, le Nouveau ramène de l'ordre et du pouvoir institutionnel pour garantir cet ordre. Et l'ordre nouveau engendre à son tour du nouveau négatif.

Dans la pièce de Genet, le négatif s'incarne dans la famille des Orties composée de La mère, son fils Saïd, et sa bru Leïla. La famille des Orties est une famille de parias. Le paria n'est pas « simplement » un exclu. Certes, le paria porte en lui une part d'exclusion (on ne veut pas de lui) mais il est aussi paria par sa propre volonté : c'est le cas de Genet lui-même qui, rejeté, désigné par l'Autre, (le bourgeois, le nanti, le bien né, le bien intégré) décide de faire sien ce rejet et cette désignation, comme il l'a expliqué dans le *Journal du Voleur* « ...à chaque accusation portée contre moi, fut-elle injuste, du fond du cœur je répondais oui. À peine avais-je prononcé ce mot – ou la phrase qui le signifiait – en moi-même je sentais le besoin de devenir ce qu'on m'avait accusé d'être »<sup>6</sup>. Poussé dans le négatif, il décide d'incarner ce négatif, de l'incarner jusqu'au bout des ongles. La logique du paria est la logique du pire : devenir paria toujours davantage et poser les actes asociaux nécessaires pour y arriver. Dans *Les Nègres*, il faut que « les nègres se nègrent », et dans *Les Paravents*, il faut que Saïd et Leïla en remettent sur la crasse, sur la mauvaise odeur, sur les actes réprouvés.

Les parias des Orties le sont à plusieurs titres. Ils sont une première fois parias par rapport à l'ordre de la domination coloniale. Une seconde fois par rapport à leur propre communauté. Le paria n'est d'aucun ordre, il ne milite pour aucune cause, il n'est d'aucun camp. Il veut être paria jusqu'au bout. Il n'est le héros de rien, il va vers l'effacement, la non-existence. « J'ai gagné », dit La mère quand on lui annonce que personne au village ne se souvient d'elle. Leïla disparaît sous ses habits, et de Saïd mort, il est dit à la fin de la pièce qu'il est dans une chanson. Le paria marche, avance, mais ne va dans aucune direction. Il incarne l'utopie de Genet dans la pièce : échapper à la logique du sens, n'être pas pris dans les rets du sens. En cela, ce Genet-là n'est pas loin des personnages de *En attendant Godot*, pour qui c'est un malheur d'être né. Naître, c'est entrer dans l'ordre du sens.

Le paria rejette toute transcendance, y compris celle du « aller nulle part ». Le paria de Genet ne positive pas sa différence. Saïd que Ommou voudrait transformer en drapeau, en exemple, s'y refuse. Donc, pas de désespoir dans la famille des Orties, et pas d'appel à la compassion, pas de rédemption dans et par le désespoir. Chez Genet, on avance sans état d'âme vers le rien. Ce trait permet encore de ne pas confondre le paria avec le migrant. Aussi rejeté soit-il, – quand il l'est – le migrant avance vers quelque chose qu'il espère positif, même s'il avance en regardant son pays dans le rétroviseur. Le corps social peut lui donner un statut d'exclu, mais il n'endosse pas de lui-même ce statut. À la différence de la famille des Orties, il veut s'en débarrasser,

(6) Jean Genet, *Journal du Voleur*, cité dans Bernard Dort, « Genet ou le combat avec le théâtre », *op. cit.*, p. 181.

soit en cherchant à s'intégrer à un groupe autre que le sien, soit en se refermant sur son groupe d'origine.

La colonne vertébrale de la famille des Orties, c'est La mère. La mère est celle qui met les enfants au monde. Et c'est bien ce que fait La mère ici : elle met au monde son fils et sa bru. Elle les initie au monde des parias, un monde où le désirable s'énonce en termes inverses des termes habituellement reçus. Elle engage Saïd et Leïla dans le monde du négatif. Cette « pédagogie » négative suppose que Saïd et Leïla sont de très jeunes personnes. Exclus de la richesse et de la beauté, ils doivent apprendre à transformer l'exclusion imposée par le réel (pauvreté, laideur) en devenir-paria choisi. Saïd s'y plie moins bien que Leïla (un temps, il envisage d'épouser une autre femme et d'aller gagner de l'argent en travaillant en France). Leïla, elle, s'y enfonce avec une intelligence diffuse de la chose. Elle semble comprendre une partie du mécanisme quand peu de temps avant la fin de la pièce, elle dit « Je sais où nous allons, Saïd. Ce n'est pas pour aller quelque part, mais afin que ceux qui nous y envoient restent tranquilles sur un rivage tranquille ». Chez Genet, la définition des choses est toujours relationnelle. Rappelons-nous sa formule « Si mon théâtre pue, c'est parce que l'autre sent bon ». Saïd et Leïla accomplissent un trajet dramaturgique. À la fin de la pièce, ils ne sont pas ce qu'ils étaient au début. La relative inconscience du début fait place à une volonté ferme de disparaître. Toutefois, le registre d'existence de Saïd est plus étroit que celui de Leïla. Il y a chez Leïla, un imaginaire d'enfant, une timide aspiration à la vie, vite réprimée, qu'on ne retrouve pas chez Saïd. Et ce même Saïd incarne un trajet solitaire féroce ; là où Leïla marche d'abord dans la dépendance de son mari, pour finir elle aussi son trajet dans la solitude. Si le terme de paria peut circonscrire l'identité de la famille des Orties, il ne faudrait pas en inférer que les membres de cette famille seraient unis par une quelconque fraternité, qu'une solidarité les souderait face aux autres. Si la famille faisait groupe à l'écart du monde, cela donnerait encore une valeur à sauver. Mais le paria se veut paria jusqu'à l'intérieur de son groupe de parias. Et lorsque passe la tentation du rapprochement, elle est vite refoulée, soit que La mère mette les points sur les « i », soit que le personnage sache de lui-même qu'il ne recevra rien de l'autre. C'est un des thèmes les plus radicaux de Genet. Pas d'apitoiement, pas de faux-fuyant. À aucun moment, il ne cherche à arrondir les angles. À chacun d'aller seul vers son rien.

La famille des Orties avance vers le rien en traçant son chemin entre deux mondes. Le monde des colonisateurs, des dominants, monde vieillot, aveuglé, inconscient, se raccrochant en permanence à un passé révolu. Genet nous montre un monde fini, un monde de survivants, de fantômes, de fantoches. Ces personnages ont quelque chose de mécanique, d'un peu bête. Genet fouette avec la cravache de l'ironie un monde obtus, qui ne veut rien savoir de sa chute, de sa perte. Certes, le monde montré dans la pièce est celui d'une puissance coloniale perdue, mais aujourd'hui il n'est pas interdit d'étendre le constat à un certain positionnement de la vieille Europe occidentale. L'incapacité de l'Europe actuelle à relever les défis du monde qui change se fait sentir au-delà de la situation précise que Genet envisage. Dans *Les Paravents*, le monde colonial qui bascule se fait métaphore d'un Occident d'aujourd'hui qui perd du pouvoir et voit ses prérogatives se réduire.

L'autre monde que côtoie la famille des Orties, c'est le monde de la guerre de libération, du rejet de la domination, le monde des combats, de la violence de groupe,

le monde du sang versé pour un idéal. Mais Genet n'est pas optimiste : la libération sera une remise en ordre, et les nouveaux maîtres singent les anciens maîtres. Saïd, Leïla et La mère traversent la guerre de libération sans être pour ou contre elle, mais comme cette guerre prétend faire exister un ordre nouveau, il faut qu'elle soit trahie. Saïd ne trahit pas la cause de la libération pour des raisons idéologiques (par exemple parce qu'il y serait opposé), ou pour toutes les raisons qu'on voudra. Il trahit parce qu'il entend rester le paria. Et le paria de l'ancien monde se doit de rester le paria du monde nouveau.

Un troisième monde existe : le monde des morts. Chez Genet, dans *Les Paravents* en tout cas, c'est un monde de relative réconciliation. Dans le monde des morts, la coexistence des contraires est possible. Les irréductibles antagonistes se reparlent. Les différences se font encore sentir, mais elles ne semblent plus virulentes. La mort est une chose simple, pas compliquée, pas mystérieuse, pas métaphysique. « Ce n'est que ça », dit-on, quand on arrive. Et on est accueilli, l'atmosphère n'a rien de pesant ou de triste. D'une certaine façon, le monde des morts est plus acceptable que le monde des vivants, il le domine, ne serait-ce que parce qu'il est son point d'aboutissement obligé. Les morts regardent les personnages cheminer vers lui. Mais Leïla ne s'y rendra pas et Saïd refusera d'y rester. Seule, La mère semble s'en accommoder même si elle recommande à son fils de ne pas céder à la tentation de l'engagement sous quelque bannière que ce soit.

Si, comme spectateur, on transporte avec soi des espoirs de réconciliation définitive du genre humain, la radicalité asociale de Genet, incarnée par la famille des Orties, et principalement par Saïd et Leïla, peut paraître pessimiste. L'espérance d'une homogénéité, le rêve d'une unité du monde sont renvoyés aux calendes grecques. Mais si l'on veut bien considérer qu'il y a toujours du reste, du non, du refus, on peut apercevoir une lueur de positivité. S'il y a toujours du reste, cela signifie que le système ne se referme jamais définitivement sur lui-même, qu'il contient par principe une capacité de non-clôture, et donc une possibilité de mouvement, de changement qui produira une situation nouvelle et des restes nouveaux. Dans son langage, Michel Foucault dit quelque chose de semblable lorsqu'en substance il affirme que là où il y a du pouvoir, il y a de la résistance (et tout ordre est un pouvoir, puisqu'il interdit et enjoint). Le paria est le « muet social » qui empêche ainsi que n'importe quel ordre ait le dernier mot. Un ordre qui a le dernier mot est un ordre totalitaire. Le paria est celui qui empêche l'existence du dernier mot. Il récuse le point final. Il n'y a pas de dernier mot, il n'y a qu'un perpétuel mouvement de décomposition-recomposition sans but, sans fin, qu'on appelle l'Histoire. Le mérite de Genet est de nous arracher du cerveau la dangereuse illusion d'une positivité qui serait l'alpha et l'omega de la vie. Saïd est dans une chanson, nous dit Genet à la fin de la pièce. Le rien où le paria aboutit est en définitive, le chant, le livre, la littérature. Il n'y a que là, dans ces territoires imaginaires, que le négatif peut s'accomplir. C'est précisément là, en littérature, que l'homme Jean Genet, le chanteur du négatif, a trouvé son « nulle part ». Dans la vraie vie, rien signifie toujours quelque chose pour quelqu'un, le sens guette toujours nos actes. Et l'utopie du rien qui n'est pas touché par le sens n'est exprimable que dans ce non-lieu qu'est la littérature, le théâtre, l'art en général. Là, le nulle part impossible de la vraie vie peut se faire entendre dans toute sa puissance et dans toute sa pureté.

## Jean Louvet

J'ai entendu prononcer le nom de Jean Louvet pour la première fois par Bernard Dort, le maître à penser d'une nouvelle vitalité du théâtre dans les années cinquante-soixante, l'introducteur de Brecht en France notamment. Je suivais ses cours à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne (à Censier, aujourd'hui Paris III) et lors d'un cours, sachant que j'étais belge, il m'avait posé la question « connaissez-vous Jean Louvet ? ». À l'époque (1966), je n'avais jamais entendu parler de Louvet. C'est plus tard que j'ai fait sa connaissance. Dans mon souvenir, vers 1973. Avec Michèle Fabien, nous participions à une rencontre à Louvain où Jacques Huisman, alors directeur du Théâtre National et grand « parrain » de l'institution théâtrale belge, avait pris la parole. Huisman s'était vite retrouvé sous le feu croisé de plusieurs interlocuteurs qui s'opposaient à lui. Parmi eux, Marc Liebens et Jean Louvet. Et nous. Tout droit issus du Théâtre du Parvis de Saint-Gilles auquel les autorités de l'époque venaient de mettre un terme, Liebens et Louvet avaient défendu une conception du théâtre qui consonnait avec la nôtre. À l'issue de la rencontre, nous avons longuement parlé. Nous nous sommes revus à plusieurs reprises. Puis, plus tard, nous avons fondé l'Ensemble Théâtral Mobile.

J'ai participé comme dramaturge à la mise en scène de plusieurs pièces de Louvet, soit *Le Train du bon dieu*, *Conversation en Wallonie*, (deux pièces mises en scène par Marc Liebens) et *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche* (dans une mise en scène de Philippe Sireuil). J'ai aussi travaillé avec Jean pour une possible adaptation cinématographique de *L'Aménagement* (en collaboration avec le cinéaste français Jean-Louis Comolli, un projet abandonné) et sur la mise au point de l'édition de *Un Faust*. Entre Louvet et moi, la confiance s'était rapidement installée. Les avis que je pouvais avoir sur tel ou tel aspect des pièces sur lesquelles on travaillait étaient discutés dans un esprit d'ouverture (et ceci vaut aussi pour les discussions qu'il pouvait avoir avec Liebens, Fabien ou Sireuil). Nos discussions en tête-à-tête ou nos discussions de groupe pouvaient conduire à ce que les pièces représentées s'éloignent un peu du texte initial. Mais Louvet accompagnait la démarche, même s'il pouvait émettre des réserves, et, pour les publications, revenir à son texte initial. Les divergences, quand il y en avait, ne portaient pas sur la problématique générale de la pièce, sur l'angle d'attaque du sujet, mais plutôt sur certains aspects de son organisation interne ou sur certaines formulations que, à tort ou à raison, nous trouvions trop naturalistes. Louvet était attentif à nos remarques. Il cherchait à comprendre notre point de vue. Le cas échéant, il faisait de nouvelles propositions. Et quand ça ne lui convenait pas, il savait faire la sourde oreille. En gros, j'ai donc activement collaboré avec Jean Louvet jusqu'à la fin des années 1980. Après, nous avons gardé des relations d'amitié, mais nous n'avons plus travaillé ensemble.

Nos proximités étaient évidentes : nous étions tous les deux issus du milieu ouvrier, nous avions chacun fait les « romanes », nous aimions le théâtre. Mais de façon plus large, nous étions requis par la fonction du théâtre comme instrument critique, comme facteur de réflexion et d'éveil. En arrière-fond de nos conceptions, se découpait évidemment le modèle brechtien. Mais Louvet, avec raison, ne trouvait pas possible de reprendre ce modèle tel quel. Brecht était issu d'une histoire qui n'était pas exactement la nôtre. Là résidait un autre point d'accord entre lui et moi. Nous vivions en Wallonie, nous étions les enfants d'une histoire spécifique, d'un certain trajet de

la classe ouvrière wallonne qui n'était pas celui de la classe ouvrière allemande par exemple. C'est de là qu'il fallait partir. Louvet voulait écrire sur la Wallonie, à partir de la Wallonie. Non pour être le régionaliste de l'étape, non par amour douteux du terroir, mais parce que c'était là qu'il était né, là qu'il vivait, là qu'il se battait. Il ne voulait pas être assimilé à un post brechtien non allemand ou à un écrivain français. Il revendiquait l'identité wallonne, mais comme socle d'une revendication universaliste.

Nos discussions portaient essentiellement sur deux choses. La première relève de la conception du marxisme qu'il avait alors. Lorsque que je l'ai connu, il s'alimentait intellectuellement à une vision trotskiste du marxisme. (C'est d'ailleurs grâce à lui que je me suis mis à lire Ernest Mandel). Dans la vision trotskiste telle que Jean la portait, un motif était central : celui de la trahison. Toujours la classe ouvrière était trahie : par les bureaucrates staliniens, par la social-démocratie politique, par la tendance réformiste des syndicats. Cette conception avait pour moi le désavantage de supposer l'existence d'un « bon » peuple prêt au combat, toujours-déjà menacé de défaite par l'extérieur. Elle évitait d'interroger les ambiguïtés de la notion de « peuple ». À mes objections, Jean répondait par une confiance renouvelée dans la capacité de soulèvement des exploités.

Le second thème de nos discussions était constitué par la contradiction qui me semblait exister chez Louvet entre l'homme et l'auteur. L'homme avait l'optimisme de la volonté (pour parler comme Gramsci, un auteur auquel Louvet se référait souvent). C'était un bagarreur, un combattant, un tribun. Il emballait son monde, il déplaçait, il transportait avec lui une capacité d'enthousiasme indéniable. Sans exagérer, on peut dire qu'avec lui, toute rencontre publique finissait en meeting de rassemblement. Son charisme, sa force de conviction entraînaient l'auditeur. Mais ses œuvres disaient-elles la même chose ? Il me semblait que non. Louvet écrivait indéniablement ses textes dans la perspective d'une victoire potentielle, un jour, de la classe ouvrière, en tout cas dans la perspective d'une classe ouvrière qui continue à combattre (son démarrage d'écriture dans la foulée des grèves de 1960 n'y était pas pour rien). Son geste d'écriture acceptait l'idée d'un certain messianisme de la classe ouvrière. Mais lisant ses textes, lisant ce qu'il avait écrit réellement et pas « ce qu'il avait voulu écrire », je voyais un décalage. L'auteur me paraissait plus lucide et plus pessimiste que l'homme. De fait, me semblait-il, l'auteur racontait la fin d'une époque, la fin d'une classe ouvrière appelée à libérer le monde en se libérant de ses chaînes. Les grèves de soixante n'étaient pas un début, c'était une fin. Et plus tard Mai '68 n'était pas une révolution, mais son simulacre. Que l'auteur Louvet ait vu ce que l'homme Louvet ne voulait pas voir, Jean ne l'acceptait pas. Il récusait mon point de vue. Il a défendu cette position jusqu'au milieu des années 1980. Plus tard, dans les années 1990, son écriture a pris un tournant. Il parlait moins de la classe ouvrière en tant que telle, il mettait davantage l'accent sur l'aliénation que le capitalisme fait peser sur nous. Comment vivons-nous dans ce monde ? Comment nos subjectivités sont-elles atteintes ? Que deviennent nos relations intimes dans un monde dominé par la marchandise ? Certes des thèmes déjà anciens chez lui (voir *L'Aménagement*, par exemple) mais qui vont devenir dominants dans le second temps de son œuvre. Et je me souviens que vers 2010, lors d'une rencontre publique à Bruxelles autour du personnage de Julien Lahaut (qu'il avait placé au cœur de *L'Homme qui avait le soleil dans sa poche*), il avait expliqué au public que la conception de la classe ouvrière comme classe messianique n'était plus de mise. Le

mouvement du temps l'avait rendue inopérante. Il ne renonçait pas au combat, mais ce combat s'écartait des formes prises dans les années 1970.

De Louvet, je voudrais encore dire ceci : publiquement, Jean mettait en avant son implication politique. Publiquement, il parlait (à juste titre) de la frilosité du parti socialiste, du fédéralisme, de l'identité difficile de la Wallonie, de l'absence de mémoire, de la faiblesse du symbolique en Belgique. Mais en privé, il parlait aussi volontiers des livres de philosophie qu'il lisait. Il se référait souvent à Jean Baudrillard, en tout cas au Baudrillard du *Système des objets* par exemple. Et c'est lui, le premier, qui a attiré mon attention sur le philosophe allemand bien connu aujourd'hui, Peter Sloterdijk, dont il m'avait recommandé la lecture de *Critique de la raison cynique*.

## Règle du jeu familial

On ne prend la parole que si on a quelque chose à dire. Cette règle est elle-même soumise à deux impératifs.

- 1) Le parler doit mener à l'agir. Est donc exclue du champ de la parole l'expression des émotions et des sentiments.
- 2) Le parler doit se soumettre à une position première de méfiance. Il faut tenir le monde, les autres pour des forces a priori hostiles. Il faut prendre garde de ne pas tomber sous leur coupe en parlant de façon inappropriée, hâtive. Ces deux propositions de « philosophie populaire » ont rythmé mon enfance. Mes parents les énonçaient volontiers sous forme de proverbes : « Ce sont toujours les tonneaux vides qui font le plus de bruit ; au moins quand on se tait, on ne dit pas des sottises ». À partir de là, on comprend que l'art de la conversation n'a jamais fleuri chez nous. Le langage doit être considéré comme un élément fonctionnel dangereux à manipuler parce qu'il vous place immédiatement au centre des rapports de pouvoir. Il va de soi que j'élabore cette théorisation aujourd'hui en repensant aux comportements de mes parents et aux miens dans le passé.

## Mon père tirait une certaine satisfaction d'avoir toujours subvenu aux besoins de la famille...

... sans que ma mère soit dans l'obligation d'aller travailler à l'usine. Dans son livre *Retour à Reims*, Didier Eribon, à juste titre, voit dans la fierté de l'ouvrier qui nourrit sa famille un point d'honneur typiquement masculin. Refuser que sa femme aille travailler à l'usine était certainement une façon pour mon père d'installer la légitimité de son pouvoir au sein de la famille. Mais il y avait plus que ça. C'était aussi pour lui une façon d'éviter à ma mère la pénibilité du travail, l'humiliation, la soumission au patron. La question de l'humiliation a toujours hanté mon père. Ne pas se laisser marcher sur les pieds, ne pas prêter flanc à l'abaissement, ont toujours été ses

obsessions. Et pour lui, celui qui pouvait résister à l'humiliation n'était pas l'homme d'argent, le riche, mais l'homme de savoir.

## J'ai été le fils d'un milieu prolétarien

L'existence austère de mon père m'a préservé d'un certain nombre d'habitudes, de façons de faire, actives dans le prolétariat. Par exemple, mon père détestait les cafés. L'idée d'aller prendre un verre après le travail lui était radicalement étrangère. La bière qu'on prend avant, pendant et après le match de foot également. La virée en fin de semaine : pas pour lui. Le restaurant, n'en parlons pas. J'y allais une fois par an, avec ma mère seulement, lorsqu'elle m'emmenait à la foire de Liège. L'habitude, – si une fois par an fait une habitude –, était de partir pour midi, de manger un demi-poulet frites dans une brasserie, puis de déambuler parmi les attractions de la foire.

Mon père haïssait les bistrots, il n'aimait pas davantage manger. L'énumération de ce qu'il ne mangerait jamais était impressionnante. En tête de liste : l'ail et les moules (« Ça pue ») et le chocolat (« très mauvais pour le foie »). Régulièrement, il se déclarait adepte des pilules nutritives, il appelait de tous ses vœux leur arrivée sur le marché. Il détestait l'alcool à fortes doses, même s'il tolérait un petit verre d'armagnac aux fêtes de famille. Lesquelles étaient réduites au minimum social acceptable néanmoins : au fond, il n'aimait pas ça non plus. En guise de sortie, nous allions de rares fois voir jouer le FC Standard où un de mes cousins occupait le poste de défenseur. Notre seul dépaysement résidait dans les vacances au château de Wégimont, près de Liège, la plupart du temps, ou à la mer du Nord, à Bredene. Il n'était jamais soûl, ne découchait pas, parlait peu, avait un sens exacerbé du secret, se montrait facilement soupe au lait, était avare de compliments. Il refusait absolument de se mettre en dette (au sens propre comme au sens figuré). Ne rien devoir à personne était sa ligne de conduite. J'ai souvent entendu ma mère regretter que le ménage n'ait jamais acheté une maison. Pour acheter, il aurait fallu emprunter. « Et si je perds mon travail, qui payera les traites ? » Lorsque j'ai écrit *1953*, je me suis posé la question de savoir pour qui il votait. Pour la droite, non. Communiste, non plus, malgré une admiration réelle pour le Staline de Stalingrad. Socialiste, probablement, mais de quel socialisme était-il proche ? Dans les années 1970, j'avais lu *Au-delà du Marxisme* de Henri de Man, un texte qui date des années 1920. De Man était un intellectuel et un homme politique socialiste de réputation européenne, un théoricien du planisme. Je me suis replongé dans ses textes et au fil des pages, il m'a semblé croiser l'une ou l'autre idée qui aurait plu à mon père. L'idée du plan, tout d'abord. Il y a dans l'idée du plan, une espérance de maîtrise du réel qui devait lui parler. Comme aurait pu le séduire la personnalité autoritaire de De Man et sa volonté de contribuer à l'éducation du peuple. Ni ma mère, ni moi n'avons jamais su pour qui mon père votait. Il considérait le vote comme un choix personnel qui n'a pas à être clamé urbi et orbi. L'esprit de militance et de prosélytisme lui était étranger. (Il m'en est d'ailleurs resté quelque chose). Il n'a jamais parlé de De Man devant nous. La condamnation de ce dernier à la libération pour collaboration avec l'ennemi pourrait expliquer en partie son silence.

Ma mère était plus solaire que mon père. Elle était plus urbaine, plus sociable, plus joyeuse, plus insouciante. Elle partageait en gros l'ethos de vie de mon père, s'en-

nuyait un peu à la maison, regrettait souvent la disparition de sa mère qui semblait avoir été le pivot de sa jeune vie. Elle avait un sens pratique qui manquait totalement à mon père. Peu instruite, elle lisait *Femmes d'aujourd'hui* et *Modes & Travaux*, savait coudre, était croyante, savait jardiner. Elle soutenait mon père dans sa volonté de me pousser aux études. Mais son instinct la mettait en garde : elle savait qu'au terme de mes études, je ne serais plus l'enfant qui était une partie d'elle-même, mais celui qui la regarderait depuis l'autre rive, la rive d'un monde où elle n'avait socialement pas sa place. « Quand tu auras ton diplôme, est-ce que tu me parleras encore, est-ce que tu viendras encore me voir ? », disait-elle. J'aimais le milieu social où je vivais, je ne voyais aucune raison de le quitter, je n'avais pas devant les yeux d'autres modèles. Je n'avais aucun contact avec le monde des riches et aucune idée concrète du monde des dominants, des gens en place, des gens cultivés, des gens qui lisent. Mon rapport à l'école était ambigu. C'était une obligation que je n'avais pas choisie, qui déplaçait ma vie quotidienne, qui me séparait de certains de mes camarades de la petite enfance. Et plus j'avancais dans le cursus, plus j'étais confronté à des enfants qui venaient d'un autre milieu que le mien, des fils d'ingénieurs, d'avocats, de médecins, de dentistes, de pharmaciens, de notaires. L'école m'a mis en présence de l'ailleurs, de l'autre. Une part de moi aimait cette nouveauté. L'autre part la refusait. Je me sentais incompetent, je mesurais concrètement que je venais du bas de l'échelle sociale. Il était clair que j'en savais beaucoup moins que d'autres camarades issus d'un milieu plus favorisé. Je n'ai pas été traumatisé par l'école. À cette époque, la mixité sociale était à l'ordre du jour à l'Athénée de Seraing. Nous étions moins de vingt élèves par classe, confrontés à des professeurs qui voulaient qu'on s'en sorte. Mes camarades venant d'un autre milieu que moi ne me tenaient pas à l'écart. Poussé par les exigences de mon père, je m'impliquais bon gré, mal gré. J'aurais tellement aimé être cet élève brillant et prometteur que mon père souhaitait que je sois, j'aurais tellement aimé qu'à la remise des prix de fin d'année, il soit fier de moi – il l'était un peu, je n'étais pas le dernier de la classe, mais enfin, on peut toujours faire mieux. Je m'impliquais donc. Pourtant, il faut reconnaître que mon implication avait tout du service minimum. Non par volonté frondeuse de ma part, mais par impréparation sociale. Je n'avais aucun capital culturel à ma disposition, comme on dit dans le langage de Bourdieu. J'ai dû apprendre à nager en nageant, et pas question de couler.

Une étape importante de mon trajet a été constituée par le moment de l'année scolaire où Corneille, Molière, Racine et Marivaux étaient au programme. Je trouvais incroyable qu'on puisse parler comme ça, qu'il y ait quelque part dans le monde un lieu où de tels langages pouvaient se faire entendre. Ça m'enthousiasmait. Les exercices de récitation trouvaient souvent en moi un volontaire. « Ô rage ! Ô désespoir ! Ô vieillesse ennemie / N'ai-je donc tant vécu que pour cette infamie ? / Et ne suis-je blanchi dans les travaux guerriers / Que pour voir en un jour flétrir tant de lauriers ? » Sublime ! Je récitais des tirades de Don Diègue comme personne. Je ne m'identifiais pas à lui, je prenais plaisir à prononcer ses mots. La rencontre avec les grands du langage théâtral ne m'a pas transformé sur le champ, mais mon horizon s'est trouvé élargi. Pourtant, il faudra beaucoup de temps encore pour que je dise oui au savoir, à la lecture, à la prise de parole, pour que je dise sereinement au revoir à l'enfant prolétarien que j'avais été.

## Je m'inscris à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne

Cette décision m'appartient. Je la prends au terme de mes quatre années d'études à Liège. Non seulement j'ai accepté l'école, mais j'en redemande. J'explique mes raisons à mes parents. Mon père est immédiatement d'accord, pas besoin de lourdes explications, le mot « Sorbonne » est le plus efficace des sésames. Ma mère est plus réticente. Elle a depuis longtemps accepté mon trajet scolaire. Mais là, il s'agit de quitter la maison et d'aller vivre à Paris. De surcroît, l'actualité française très marquée par les attentats de l'OAS avive son inquiétude. Moi, je me sens prêt. J'ai reçu une formation de qualité. J'ai beaucoup appris par moi-même. Face aux fils de famille, je ne me sens plus en position d'infériorité. Je suis passé de l'autre côté. Je suis devenu un autre. Mais je n'éprouve aucun besoin de couper les ponts avec celui que j'ai été. Je me superpose, et voilà tout ! Moi qui commence à m'intéresser au marxisme, je tire même une certaine assurance d'être né dans un bassin sidérurgique au passé combatif. Le marxisme de ma jeunesse a été pour moi un instrument de clarification conceptuelle. Jusque-là, sans le vouloir, j'avais engrangé un savoir social que je ne savais pas que je savais. Le marxisme m'a proposé une lisibilité intellectuelle du monde et de ma propre situation. Encore m'est-il venu non par mon propre désir de savoir, mais par mon intérêt pour le théâtre. Lorsqu'en 1966, je me mets à la lecture des pièces et des propos théoriques de Brecht, je perçois très vite qu'il me manque quelque chose pour comprendre sa pensée de l'intérieur. Me manque, en fait, une vraie proximité avec les leçons du marxisme. Jusque-là, je n'ai lu que *Le Manifeste*. Ce n'est pas suffisant. Je lis alors *Les manuscrits de 44*, *L'Idéologie allemande*, *Les Luites de classes en France*. Puis *Que faire ?*, de Lénine. Je n'aborderai la lecture du *Capital* que plus tard, quand je me lance dans la lecture d'Althusser et des althussériens (Nicos Poulantzas, Pierre Macherey, notamment). Et que je mesure l'idiotie de m'attaquer à *Lire le capital*... si je n'ai pas lu *Le Capital*. De 1966 à 1970, mon marxisme va se diversifier, il englobera certains des ouvrages de Henri Lefebvre, de Marcuse, de Goldmann, de Lukacs. Je suis loin de tout comprendre, mais qu'importe, j'avale.

## Je viens du « peuple », je n'ai aucune raison de l'idéaliser

S'il m'est arrivé de voir la classe ouvrière héroïque, notamment durant les grandes grèves de 1960 qui me font image dans la tête aujourd'hui encore, j'ai aussi vu les ouvriers dans la réalité contradictoire de leur situation de vie. Je les ai vus mesquins, solidaires, glorieux, aliénés, ouverts aux autres, racistes, aspirant à la liberté et à l'égalité, partisans de la peine de mort, lyriques, chauvins, solidement amis des biens terrestres, pleins d'humour, souffrants, joyeux, intelligents, bornés, etc. Ce portrait de l'ouvrier en contradictions, qui s'est peint à longueur d'années sous mes yeux, m'aura au moins servi à ne pas plonger de plain-pied dans le beau récit de la fabuleuse classe ouvrière se dressant comme un seul homme pour entraîner l'humanité vers un monde meilleur. L'idéalisation du peuple n'a jamais été mon point fort. (J'aime tout particulièrement chez Büchner l'écart entre les envolées de Robespierre et le terre à terre du peuple tel que l'auteur le montre dans *La mort de Danton*). Ce refus de l'idéalisation m'a préservé de la tentation maoïste d'aller travailler en usine à la façon dont certains le fai-

saient après '68. Se mettre à l'écoute de la classe ouvrière en partageant ses conditions de travail et de vie me semblait être le comble d'une humilité aristocratique. Choisir son esclavage est encore un privilège de la maîtrise. Celui qui choisit de se faire peuple, au-delà de la légitimité de ses raisons, se place dans l'exercice d'une liberté, là où celui qui est peuple par fatalité sociale subit le poids de son destin, sans qu'il y puisse grand-chose. En plus, la démarche avait une senteur de « prêtre ouvrier » que je trouvais politiquement inquiétante, tant la catégorie du sacrifice y était exaltée.

## D'où j'écris ? J'écris d'en bas, du point de vue du bas

J'écris à partir d'un point de vue plébéien. D'en bas, je regarde les rapports de pouvoirs dans lesquels nous sommes pris. La notion de pouvoir, je l'adosse à la définition de Michel Foucault : le pouvoir est partout en action. Il ne se loge pas seulement dans les sphères de l'État et de la politique, il régit les rapports des hommes, des femmes et du monde à tous les niveaux. D'en bas, je nous vois comme des gens jetés à l'eau, qui nagent vers le rivage. Nous sommes des nageurs. Et c'est en cela que nous sommes vivants. Nous ne luttons pas pour vivre, nous vivons parce que nous luttons. Je suis né dans un monde ouvrier qui n'existe plus. Je suis sans nostalgie. Je ne souhaite pas que le monde fasse marche arrière, mais je garde de ma localisation première ce point de vue d'en bas qui m'apporte un surcroît de lucidité. L'avantage d'un regard d'en bas est qu'on voit beaucoup de choses qu'on ne voit pas d'en haut. Celui qui est en bas a plus d'intérêts à comprendre le monde que celui qui est en haut. Celui qui est en bas peut rapidement sentir peser sur lui l'exercice de la domination dans une situation donnée quand celui qui est en haut n'aperçoit même pas la dimension de classe de ses comportements.

## *Reines de pique* encore, une fable sur l'égalité ?

Oui, parce que la domestique se hisse au niveau de la patronne sans vouloir devenir patronne à son tour. La fable n'est pas sociale, elle dessine une utopie à l'intérieur du monde, elle se prévaut d'un autre possible de la vie. Le Jacques du *Jacques le fataliste* de Diderot tient tête à son maître. Figaro également. La force est en eux, non parce qu'ils cherchent à abolir le maître et à devenir maître à leur tour, mais parce qu'ils se hissent à la hauteur du maître. Le personnage de Marie s'inspire de ce mouvement-là. Marie, par la force du langage, fait voir à la patronne qu'elle est la patronne, que les comportements que celle-ci prend pour évidents-naturels sont chargés d'un pouvoir, qu'il n'y a aucune innocence au fondement de la domination. Au regard d'un geste réaliste, la capacité à dire de Marie est parfaitement invraisemblable, elle excède largement la capacité d'une domestique dans le réel, et c'est de cet excès que procède ma fable sur l'égalité. La fatalité sociale est niée, et, en s'élevant par le langage au niveau de celle qui la domine socialement, la dominée conteste de facto la domination. Elle se donne une autre identité que celle où la domination la place. Ce faisant, elle permet à Elisabeth de vivre autrement son geste de domination et de la conduire à un aveu qui scelle objectivement leur égalité.

Ne pas assigner les gens à la place que leur donne le réel me paraît capital, faire parler les dominés comme ils ne parlent pas me paraît capital. Dans cette « invraisemblance » la personne dominée signale l'existence en elle d'une autre subjectivité que celle que le rapport social lui assigne. La fiction est ainsi le lieu où l'impossible du moment présent advient néanmoins. L'égalité en langage est pensée, donc pensable. Que, dans le réel, le pensé s'accomplisse est une autre question, une question qui met en jeu des forces sociales. Mais, du moins, la fiction peut-elle en évoquer la possibilité et en donner le goût. Dans un réel où trop souvent le dominé qui triomphe devient le nouveau maître, il importe de laisser briller, même dans l'imaginaire, un point de non automatisme, de non fermeture du mécanisme sur lui-même.

Dans sa tête, Marie n'est pas, n'a jamais été une domestique. Face à elle, Élisabeth, comme actrice, est toujours une autre. Comme épouse d'un financier douteux, elle est un personnage de la mauvaise conscience. Elle ne thésaurise pas, elle dilapide. Elle donne son amour sans compter quand elle aime, elle donne sa haine sans compter quand elle n'aime plus. Elle dilapide la fortune de son mari, elle se dilapide elle-même : deux gestes où il entre une large part d'autopunition. Élisabeth ne coïncide donc pas avec elle-même. Elle se vit comme atypique, excentrique. Jusqu'à ce que Marie lui explique que son atypisme est encore le produit de sa position sociale. C'est sa non coïncidence à elle-même qui lui permet d'accepter la non coïncidence à elle-même de Marie. Ainsi, deux non coïncidences s'affrontent indéniablement, mais aucune des deux ne souhaite la disparition de l'autre. Seul le conflit les unit, mais un conflit qui ne cherche jamais l'élimination de l'adversaire. L'égalité d'esprit entre elles élimine une violence d'extermination. Cette lutte les fait vivre et leur vie est une paix armée. C'est le contraire de la tarte à la crème du vivre-ensemble. Leur opposition est nécessaire à leur existence. Il n'y a pas de synthèse. Le vivre-ensemble refoule ce qui divise et on sait que le refoulé fait toujours retour d'une façon ou d'une autre. À l'inverse, le conflit affiché entre deux êtres de valeur égale les fait vivre en préservant leur singularité respective, sans courir le risque du pire.

## *Bruxelles, printemps noir, quels enjeux ?*

Pour faire bref, je répondrai ceci :

1. Ne pas donner dans le style « théâtre documentaire » qui raconte l'événement en le dramatisant.
2. Ne pas donner dans le plan « témoignage des victimes ».
3. Sortir du cercle étroit de l'événement.
4. Mettre en jeu différents types de théâtralité, car utiliser un seul type de théâtralité pour rendre compte d'un événement aussi multidimensionnel me semble être une tromperie.
5. Ne pas donner dans le pathos du « vivre-ensemble ». Montrer les contradictions sous-jacentes.

6. Aller du factuel le plus immédiat au mythologique lointain, façon de distancier l'événement, façon de ne jamais mettre le spectateur dans une position d'évidence. Modifier sa perspective. Après, il en pensera ce qu'il veut.
7. Raconter les choses autrement que les médias ne les racontent. C'est pour moi une idée capitale. Produire du sensible et de l'intelligible autrement. Dans une société hypermédiatisée, aucune manifestation théâtrale n'a jamais apporté une information nouvelle.
8. Montrer quelques trajets possibles d'une onde de choc qui fissure le corps social, y compris les acteurs du spectacle, plutôt qu'un événement traumatique qui produit du pseudo rassemblement (sur le mode « Je suis Charlie », Bruxelles, Nice, Bataclan, etc.)
9. Montrer non un phénomène sociopolitique, mais des individus mis dans des positions inconfortables. Montrer des exemples de fissures de l'édifice social.
10. Diluer l'effet traumatique de l'événement par la multiplication des situations diversifiées que l'événement engendre. Participer ainsi à une prise de recul, sans pour autant gommer les responsabilités (politiques, par exemple).

## Légitimité de la réécriture

Elle procède d'une idée simple : la réécriture est une lecture, et toute lecture est une transformation. Lire, c'est transformer. Ce qui est lu passe d'un corps et d'un contexte de départ (individuel et social) à un corps et à un contexte d'arrivée (individuel et social). Le montage que constitue la rencontre entre le texte lu et le contexte de réception modifie le texte transmis. Il peut à la fois perdre des significations anciennes et acquérir des significations nouvelles. La lecture d'un texte suppose donc toujours une perte et un gain, en tout cas une mise en mouvement du sens. Cette mise en mouvement est pour ainsi dire non consciente d'elle-même, non sciemment voulue par le lecteur. En revanche, chez l'écrivain, le geste de réécriture s'assume délibérément comme acte simultané de conservation et de transformation, il donne à la mise en mouvement une cohérence générale et une forme artistique pensée.

## *Mille répliques*

*Mille répliques* procède de cette idée : la volatilité du sens m'intéresse plus que son immobilisation. Pour le dire autrement encore, *Mille répliques* tourne le dos à une visée, à une « stratégie du sens ». L'écriture confie à la succession aléatoire des prises de paroles le matériau d'un sens à constituer plus globalement, par d'autres que moi. Le geste d'écriture met en équivalence des manifestations langagières que le lecteur peut – ou pas – réarticuler à sa façon. Et ce qui vaut pour le lecteur vaut aussi pour le metteur en scène. Le bruit des vies n'a ni commencement ni fin.

## Jean Louvet, *l'An 1*

C'est entendu, la pièce donne un visage théâtral au dilemme récurrent de la gauche : réformisme ou révolution ? Construire sa cabane au fond du jardin quand vient la retraite, la construire pour soi : une action congruente avec l'esprit du réformisme. Elle s'oppose à l'action militante qui, elle, veut rassembler les travailleurs pour qu'ils marchent ensemble vers une société où l'exploitation de l'homme par l'homme serait abolie. Cependant on peut estimer que si le cœur de la pièce est constitué par l'affrontement de deux positionnements politiques contradictoires, les personnages qui incarnent cet affrontement sont problématiques. Le réformisme se réduit-il à un retraité qui construit sa cabane ? Et que dire de la position militante ici incarnée par un chômeur qui, dans une grève perdue, fuit la police ? Il faut admettre que le débat réformisme vs révolution aurait pu se présenter autrement, prendre pour point d'appui des situations plus agressives. Adolescent, j'ai parfois assisté à des discussions familiales où il était question de « l'abandon de l'outil ». Concrètement le débat portait sur la question suivante : fallait-il, pour afficher la détermination des grévistes, laisser s'éteindre les hauts-fourneaux (position révolutionnaire) ? Ou, au contraire, faire grève en préservant l'outil (position réformiste) ? Fallait-il brûler ses vaisseaux et aller de l'avant ou se garder une porte de sortie ? Mon père m'expliquait qu'un haut-fourneau qu'on éteint ne se rallume pas d'un claquement de doigts. Sa remise en ordre de marche prend du temps. Si demain, le mouvement de grève s'arrête, il faudra attendre plusieurs jours encore pour que l'outil soit opérationnel. Déjà la grève mettait beaucoup de familles dans de lourdes difficultés financières. Et si on ne pouvait pas reprendre le travail immédiatement à la fin de la grève, ces difficultés s'amplifieraient. Le débat réformisme vs révolution aurait donc pu être présent dans la pièce de Louvet à travers des questions plus centrales. Grève ou insurrection ? Violence ou pas ? Grève pour un changement de société ou grève contre un enjeu conjoncturel ? Faire confiance à la représentation politique ou l'accuser ? Etc. Louvet, fort de son expérience politique sur le terrain savait tout cela parfaitement. Il aurait pu présenter les positions contradictoires à travers des personnages en lutte qui auraient incarné deux façons de changer le monde. Ce n'est pas ce qu'il a choisi de faire. On peut donc penser que la pièce veut nous raconter quelque chose en plus, qu'on ne peut pas limiter sa portée aux termes du débat réformisme vs révolution.

Ce supplément, cherchons-le autour de la figure du militant. Que dit-il ? Je cite : « Moi, Alexandre, pas d'argent, pas de maison, pas de femme, pas d'enfant, pas d'amis, pas d'études, pas d'amour, pas de travail. Moi Alexandre, prêt à croire, prêt à se battre, prêt à mourir, prêt à servir, prêt à aimer, prêt à vivre. Je doute ». <sup>7</sup> Le militant de Louvet n'est pas triomphal, c'est le moins qu'on puisse dire. Ce n'est pas un homme glorieux, c'est un militant qui déclare que la militance est la non-vie, la solitude, le sacrifice. Le vieil ouvrier Édouard a été exploité toute sa vie, ses années passées jusqu'à la retraite étaient une non-vie. C'est la raison pour laquelle il a entrepris de construire sa cabane au fond du jardin. C'est l'an 1 de sa vie. Et voilà que l'ouvrier et chômeur Alexandre, celui qui sort d'une grève en cherchant à éviter la police, déclare lui aussi que sa vie est une non-vie. Donc, du point de vue de l'individu, du point de vue existentiel, le fait d'être exploité et le combat de la militance contre cette exploitation conduisent au

(7) Jean Louvet, *L'an 1*, in *Théâtre 1*, Bruxelles, AML Editions/ Éditions Labor, 2006, p. 172.

même résultat : une négation de l'être. Le négatif domine. Mais Édouard et Alexandre ne perçoivent pas ce que Louvet nous montre. Nous spectateurs, nous sommes en position d'en savoir plus que les personnages. Eux exposent leur différence. Il nous revient d'entendre les proximités qui découlent de la rencontre. La confrontation nous fait voir leur parenté existentielle, leur coïncidence objective.

On est ainsi fondé à penser que la pièce met en présence moins les termes d'un débat sur le réformisme et la révolution, qu'elle ne met en présence deux non-êtres, deux non-existences, deux façons de ne pas vivre, l'une présentée comme le résultat d'une exploitation extérieure, l'autre comme une façon de faire de la politique sur un mode religieux. Car, c'est de cela qu'il s'agit. Pour le militant de Louvet, visiblement l'épanouissement de la vie ne peut pas exister dans le présent. Sa présence au monde n'a de légitimité que dans un futur dans lequel il espère. La vie est une sorte de purgatoire qu'il faut traverser pour atteindre à un paradis demain. En fait, Louvet choisit de présenter le militant révolutionnaire à travers un prisme christique. Qui en effet n'a pas d'enfant, n'est pas marié, ne connaît pas les jouissances de la vie et sacrifie cette vie pour le salut des autres ? De surcroît, la militance donnée à voir dans la pièce est réduite de façon concrète à un acte de destruction. Alexandre détruit la cabane d'Édouard. Comment ne pas percevoir dans cette action une touche de dérision ? La grève, on la perd, mais la cabane d'Édouard, on peut toujours la détruire. Faute d'anéantir l'ennemi de classe, on peut toujours s'en prendre au mauvais camarade, au camarade qui pense mal, qui commet un péché contre la foi révolutionnaire, cela évite d'aller chercher plus loin les raisons d'un échec.

Le geste révolutionnaire est ramené à la destruction de ce qui donnait à Édouard, pour la première fois, le sentiment de son humanité. Louvet ne montre pas une violence à l'égard des maîtres, il montre une violence à l'égard du semblable. Mais c'est une violence destinée à ouvrir les yeux, dira-t-on. C'est à cause des « gens de la cabane » que l'action n'aboutit pas. Il faut s'unir ! Cette injonction, cette leçon, dans sa bonne volonté, — dans sa généralité aussi ! —, ne sonne-t-elle pas comme une resucée de gauche de la bonne vieille rengaine à l'esprit scout « si tous les gars du monde voulaient se donner la main, le bonheur serait pour demain ? ». Le conseil d'aller vers l'union ne mange pas de pain. Et depuis le temps qu'on la cherche et qu'elle n'arrive pas, n'est-elle pas autant le problème que la solution ? N'est-ce pas une rhétorique, une parole incantatoire qu'on se lance l'un à l'autre, une ultime consolation qu'on s'accorde quand le réel dans sa brutalité se refuse à changer ? Cet idéalisme vague du « tous unis dans l'action pour une victoire demain », est-ce le dernier mot de la politique et de la pièce ?

Je ne crois pas. Le militant Louvet écrivant cette pièce au sortir de la grande grève de 1960 visait certainement à une critique de la position de repli sur soi, de désengagement dans la recherche d'un salut personnel qui s'accomplit au détriment de tous. Mais il se pourrait bien que l'écrivain Louvet ait été plus lucide que le militant Louvet, que, derrière le rappel à l'ordre du rassemblement, il y ait aussi une porte entrouverte à la possibilité d'un autre regard sur une certaine façon de faire de la politique, de concevoir la militance autrement qu'à la façon d'une parole de surplomb apte à dissiper les brouillards idéologiques, de ne la voir que comme une certitude qui permet de qualifier d'illusion l'effort de l'autre pour se donner une existence, ici et maintenant, malgré tout.

Je suis sensible au fait que l'écrivain Louvet a donné toutes ses chances à l'ouvrier Édouard que le militant Louvet critique. Édouard cherche une émancipation de sa condition ici et maintenant. Il n'a pas renoncé à changer sa vie. Il refuse d'être assigné à sa place d'ouvrier tout juste bon à produire des casseroles. Il veut sculpter sa rose en bois, activité par laquelle il échappe par l'imaginaire à son destin d'ouvrier. Il serait intéressant de relire son rôle à la lumière des travaux de Jacques Rancière, et notamment *La nuit des prolétaires*, pour éviter de ramener trop vite la conduite d'Édouard à un individualisme politiquement critiquable. Alexandre, lui, sacrifie le présent, il vit la révolution comme une promesse religieuse, il n'a pas conscience que sa conception de la politique est minée de bout en bout par un devenir-religion. Édouard agit positivement, fait quelque chose pour lui-même, pour se donner un visage aujourd'hui, là où le militant messianique détruit ce visage au nom d'un demain très problématique. La politique doit-elle toujours être la promesse du lendemain ? Ne peut-on rien construire ici et maintenant ? C'est ce débat, plus lisible aujourd'hui qu'au moment où la pièce a été écrite, qui vient surplomber la tension réformisme vs révolution. La pièce ne le pose pas de front, ne cherche pas à l'explorer, mais, travaillée dans cette perspective, elle permettrait au moins de le faire affleurer à la conscience du spectateur.

## Jean Louvet, *L'Aménagement*

Comment mettre en scène *L'Aménagement* aujourd'hui ? Sans doute en respectant la première ligne de force de la pièce, l'attention qu'elle porte aux liens affichés ou cachés qui entrelacent la consommation et le désir. Entre Hilde, la femme qui a un peu d'argent, et cet intellectuel troublé qu'est Jo, son amant, les choses vont et ne vont pas. L'attirance entre eux est forte, passionnée, passionnelle, mais Hilde, sexuellement, ne ressent rien, se dit « malade », se dit « morte ». Cette « mort » de la jouissance déstabilise fortement Jo, le pousse à l'agressivité, à la provocation, à l'odieux parfois. Jo a la conviction que Hilde noie son désir dans les achats compulsifs, dans les soins du corps, dans un souci de paraître qui lui font une fausse identité et, en fait, la détruisent. Dans un langage plus relevé, on peut affirmer que Louvet pointe ici une forme nouvelle de l'aliénation. Le moteur de cette aliénation, c'est la marchandise. La pièce est écrite au début des années 1970. On pourrait facilement faire de Jo un homme pris dans le reflux du mouvement politique, tel que ce mouvement s'était exprimé dans les années 1960, tout particulièrement à travers la grève contre la loi unique en Belgique et par les événements de Mai'68 en France. Jo est un personnage emporté, secoué, déstabilisé par le reflux du politique et par la tentation du devenir-petit-bourgeois qu'il voit grandir autour de lui. Ça le rend humainement insupportable, injuste, muflé, vulnérable. Mais si on s'en tient à cet aspect de la pièce, qui constitue sa face immédiatement visible, une dimension importante du texte risque de passer inaperçue.

Dans la deuxième partie de la pièce, le spectateur apprend avec Jo que Hilde fréquente une femme qui tient un bordel et qu'elle s'y rend de temps à autre. On croit avoir compris. Un moment, on parie sur la double vie de Hilde. Louvet joue à nous le laisser croire un instant, mais très vite, il désamorce la piste : *L'Aménagement* n'est pas un remake de *Belle de jour*. La présence de Hilde au bordel s'explique par des raisons plus plates, quasi dérisoires. Le bordel est comme un autre chez soi pour Hilde : elle y

regarde la télévision en couleur dans le salon de la patronne (l'appareil vient d'arriver sur le marché). Le sexe laisse place à l'image. La pulsion sexuelle s'efface devant la pulsion scopique. Le désir n'est plus que désir dans la solitude d'un tête-à-tête avec un téléviseur. Au bordel, Hilde ne couche avec personne. Mais Jo se méprend, il est en colère. La patronne raconte à une des filles l'échange verbal qu'il a eu avec elle. Jo lui a dit « Tous les livings sont des bordels ». On peut minorer le sens de la phrase, dire que c'est une réplique parmi d'autres qui passe dans le flux des échanges verbaux. On peut aussi y voir une clé cachée. Car, si tous les livings sont des bordels, cela signifie que la relation qui unit les hommes et les femmes dans ce cadre-là, dans le cadre d'un mariage régulier comme d'une liaison irrégulière, est une relation de prostitution. Par la phrase de Jo, Louvet ramène le soupçon sur la nature du couple en général. Il l'éloigne de l'idée habituelle qu'on peut en avoir. Il y a quelque chose de pourri dans le royaume des relations entre hommes et femmes. Louvet nous fait voir le couple sous un jour plus cru que celui de la passion amoureuse. Un bordel, qu'est-ce que c'est ? Un lieu où quelqu'un a du pouvoir sur quelqu'un par le biais de l'argent. Si tous les livings sont des bordels, cela implique que tous les livings sont des lieux de pouvoir. Quel pouvoir ? Celui de l'homme sur la femme, bien sûr. Et les manifestations de ce pouvoir ne manquent pas dans la pièce. Jo est certes déstabilisé, mais sa déstabilisation se traduit en permanence par l'exercice d'une violence symbolique sur Hilde, dont Hilde se plaint, mais qu'elle accepte cependant.

Le télescopage du désir et de la consommation est clairement responsable des insatisfactions de Hilde et de Jo, mais ce qui ne va pas entre eux est imputable aussi au modèle patriarcal dominant. Hilde est passive, tout entière dans la culpabilité, dans la soumission, dans l'auto-dénigrement, dans la dépendance à l'homme, elle n'a d'existence pleine, – pense-t-elle –, que par l'homme qu'elle aime. Jo, lui, est le pôle actif, celui qui s'inquiète, qui pense, qui semble voir plus loin, qui domine sa compagne. Et à la fin de la pièce, là où elle s'accommode de la vie comme elle est, lui, vit son existence sur un mode plus dramatique. Son geste final (se tirer une balle dans la main) est comme une castration. La pièce donne ainsi à voir un modèle de relation qu'on peut légitimement contester. J'entends bien que la pièce ne met pas la contestation au premier plan, qu'elle traite du devenir-petit-bourgeois de la société, mais elle offre pourtant la possibilité d'une mise en cause plus large, pourvu qu'on sache faire voir son arrière-plan par la mise en scène et par le jeu. Si le jeu conduit à une identification forte du spectateur à Jo et à Hilde, la pièce se teintera d'une coloration machiste, ne racontera que la façon dont un homme voit plus loin qu'une femme, comme si l'évidence voulait que l'homme par nature voie plus loin que la femme. La pièce semblera vite misogyne à une sensibilité d'aujourd'hui. Mais si on montre que Jo et Hilde incarnent sans même le savoir des rôles sociaux qui les dépassent, le déséquilibre de l'homme et de la femme apparaîtra comme historique, comme un moment daté, du rapport entre les hommes et les femmes.

## Le mal et le remède

Être en cours d'écriture. Constaté que les choses avancement, et même qu'elles avancement bien. Constaté que, face à la fatigue qui vient, il serait judicieux d'arrêter le travail du jour. Donc, se coucher. Penser au lendemain. Déjà se réjouir à l'idée de se

remettre au travail, de creuser la pièce en cours, de conforter la composition, d'affiner l'écriture. Dormir. Le matin est là, allons-y. Mais à l'instant de se jeter à l'eau, quelque chose freine. La remise à plus tard est à l'ordre du jour. Il y a comme une retenue, une réserve, sans doute une appréhension. L'envie de faire n'importe quoi surclasse l'envie d'écrire. Alors, que faire ? Lire. S'immerger dans une écriture puissante (Shakespeare, Nietzsche, Foucault, Chateaubriand, par exemple). Quelques pages suffisent, et l'envie d'écrire remonte à la surface. Ainsi, dans le grand souffle des autres, je ponctionne la dose d'énergie dont j'ai besoin pour ne pas céder aux sirènes de la procrastination.

## Face à une œuvre du répertoire

Ma première démarche consiste à me demander ce qu'elle peut signifier pour moi, pour nous, aujourd'hui. Plus exactement de quoi puis-je la délester ? De quoi puis-je la charger ? Comme les gens, les œuvres vieillissent, elles transportent des significations qui nous deviennent obscures au fil du temps. Je reconnais bien volontiers qu'il peut y avoir une connaissance historique de ces œuvres, une connaissance qui tient compte de l'époque d'apparition de l'œuvre ou des intentions de l'auteur. Mais s'il est possible de prendre une connaissance intellectuelle des œuvres, cette connaissance reste toute théorique, elle ne conduit pas à un ressenti, à une intimité. Le mot « sorcière » dans une pièce du XVI<sup>e</sup> siècle ne sonne pas de la même manière que le mot prononcé au XXI<sup>e</sup>. Jamais je ne pourrai retrouver l'état intérieur d'un corps et d'une tête qui entendaient ce mot dans le passé. Je peux comprendre le mot, je ne peux pas l'éprouver, être secoué par les vibrations qu'il drainait à ce moment-là. Quand Freud à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle nomme l'inconscient, les sorcières de *Macbeth* changent de visage. Quand Macbeth élimine ses rivaux, comment ne pas penser à Staline faisant exécuter Trotsky ou à Hitler éliminant Röhm ? Il ne s'ensuit pas qu'il y a identité entre Macbeth, Staline ou Hitler, ou identité des situations qui mènent à ces éliminations. Mais ces réalités me sont présentes en tête quand j'assiste à la représentation, même si cette représentation n'y fait aucune allusion. Et si je décide de neutraliser ma mémoire, elles flottent alors dans ma réception du spectacle comme un refoulé. Elles constituent une strate de significations diverses que le temps qui passe apporte à l'œuvre, au-delà de l'auteur et au-delà de ma volonté de spectateur. Les hommes sont mortels ; l'œuvre, elle, peut se charger de connotations et de significations nouvelles avec le temps. C'est même en cela qu'elle est vivante, disait Valéry. Toute lecture est une transformation. La réécriture d'une œuvre ancienne, comme j'ai pu le faire dans *Le Sang des amis*, ou dans *Rien d'officiel* n'est que la radicalisation/concrétisation de cette idée. Ce faisant, je rejoins une tradition vieille comme le théâtre. Les Grecs anciens réécrivaient les mythes, Shakespeare s'adosse très souvent aux chroniques de Holinshed, Corneille se réfère à Sénèque, Racine reprend Euripide, et Mozart fait un *Don Giovanni* après Molière, qui lui-même avait fait son *Dom Juan* après d'autres. Et si la pratique explicite de la réécriture est moindre dans les siècles modernes, la théorie littéraire a cependant bien mis en évidence le travail de l'intertextualité dans les écritures.

## *Jours radieux*

Réduire un texte (ou un spectacle) à sa valeur de communication d'un « message » supposé influencer le spectateur me paraît inapproprié. Une écriture vaut d'abord pour le positionnement qu'elle affiche, qu'elle permet, qu'elle met en jeu par rapport au réel. Elle vaut par son existence même, indépendamment d'une quelconque capacité à communiquer au spectateur telle ou telle opinion. Écrit en 1836, le *Woyzeck* de Büchner n'a influencé personne. L'œuvre est inachevée et il faudra attendre la seconde moitié du siècle pour qu'elle atteigne la publication et le public. Mais en 1836, Büchner prend position. Son personnage est un sans grade. Pour la première fois, un homme sans qualité accède à la dimension de personnage principal.

Si on remonte plus loin dans l'histoire du théâtre, on peut difficilement croire que Shakespeare aurait écrit *Macbeth* pour alerter son public sur le danger des tyrans. Ou écrit ses pièces historiques pour alerter les « inconscients » sur le fléau de la guerre civile. Et Molière, en écrivant *L'avare* voulait-il vraiment attirer l'attention sur l'existence des avares ? Pensait-il vraiment que les avares allaient se raréfier une fois qu'ils auraient vu sa pièce ? Il y a Brecht, bien sûr. Mais la capacité de ses pièces à transformer l'opinion des gens est moins évidente que l'existence des pièces elles-mêmes. Les pièces de Brecht témoignent de l'engagement de Brecht, de la possibilité d'un tel engagement qu'une époque offrait, elles en disent plus sur l'auteur et le moment d'écriture que sur l'effet de transformation auprès des spectateurs-lecteurs. *Jours radieux* est une pièce qui traite de l'extrême droite. Comme toute pièce, elle témoigne d'abord de ce qu'il est possible de dire à un moment historique donné. Elle vaut d'abord par sa capacité d'affirmation. Elle ne cherche pas à vaincre des objections, elle ne permet pas le doute sur la dangerosité de l'extrême droite. Elle met en perspective des comportements anodins à première vue, qui rapidement peuvent mener à des choix personnellement et socialement désastreux. C'est une pièce carrée, explicite, elle peut réjouir ceux qui craignent l'extrême droite, elle révoltera à coup sûr ceux qui voient dans cette extrême droite une porte de sortie politique.

Je pose par principe que ceux qui viennent voir *Jours radieux* ne découvrent pas la nocivité de l'extrême droite. Ils vont la redécouvrir dans le plaisir d'une métaphore, en jouer avec le plateau, toucher au danger dans un geste artistique qui n'est pas identique au danger représenté, bref, ils vont approcher autrement ce que globalement ils savent déjà, pratiquer une mise à distance du sujet et de leur relation habituelle au sujet, tirer un plaisir de leur inquiétude, conforter joyeusement leur distance par rapport à ce qu'ils rejettent. Le texte vaut par son être-là. Son existence témoigne d'un regard, d'un point de vue, d'un positionnement, d'un engagement. Il traite son sujet avec les composants spécifiques du théâtre. Cela signifie en premier que cet acte d'écriture, a priori distinct du champ de la politique, est néanmoins innervé par la question du politique. Il ne cède ni au divertissement digestif, ni au syndrome de l'autruche tête dans le sable. Il regarde et ambitionne de faire voir une réalité avec l'effet de loupe du conte satirique. Il appelle à partager une prise de position. Le projet de la pièce vise moins à obtenir une conversion qu'il ne travaille au renforcement d'une résistance existante, à la confirmation d'un choix de valeur. Le possible spectateur d'extrême droite rejettera la pièce. L'irréductible restera irréductible. Espérer le contraire revient à croire à un hypothétique pouvoir de conversion du théâtre, un pouvoir miraculeux en

somme, où l'on verrait le mal pensant, frappé par l'évidence de la fiction, se convertir à la religion démocratique. Seuls des spectateurs, des lecteurs indécis pourraient basculer. Le spectateur indécis est toujours le lieu d'un basculement possible. Mais si la pièce ou le spectacle le font basculer, c'est évidemment parce que le doute était déjà présent dans son esprit et que la possibilité d'approuver l'extrême droite restait une hypothèse fragile. Si quelqu'un change d'avis sur l'extrême droite après avoir vu *Jours radieux*, il y a gros à parier que le réel de son existence l'avait déjà mis sur la voie. *Jours radieux* ne dit rien que les journaux, le livre, le cinéma, la radio ou la télévision ne puissent dire. Mais le texte le dit de façon telle qu'il ne peut le dire ainsi qu'au théâtre. Par une série de décalages, on va de l'univers quotidien du début à la fantasmagorie de la fin, on va du réalisme à l'irréalisme, du paisible au terrible. La pièce commence en quiétude, elle finit en cauchemar. Elle commence par une proximité avec le spectateur et elle jette celui-ci dans un conte noir. Elle ne vise pas à redoubler le réel en le singeant, elle le désigne par des moyens que seul le théâtre possède. La spécificité de sa forme ajoute son expression à toutes les expressions possibles qui s'élèvent contre l'extrême droite. Elle fait voir le connu sous un angle d'attaque inconnu et renouvelle ainsi l'appel à la vigilance. À la différence d'un article de journal ou d'un livre qui raconterait actuellement le chemin de l'extrême droite, le biais du théâtre permet de mettre en valeur la part d'imaginaire qui entre dans ce choix politique. Il y a du fantasmatique dans l'adhésion à l'extrême droite, et le théâtre, même s'il n'est pas le seul canal possible, est particulièrement bien armé pour le faire ressentir.

## Titre

Quand, en cours d'écriture, on trouve un titre qui sonne juste, il redonne de la colonne vertébrale au texte.

## Chez Shakespeare

Chez Shakespeare, l'exercice du pouvoir a souvent pour corollaire l'aveuglement. Exemple : les figures célèbres de Lear, Macbeth et Othello. Les trois pièces s'ouvrent sous des auspices heureux. Lear est un roi qui dirige un royaume prospère, Macbeth revient vainqueur d'une bataille livrée pour son roi, Othello est un général reconnu à Venise. Mais la situation heureuse s'efface très rapidement : Lear bannit Cordélia, Macbeth sent passer l'aile de la tentation, Othello est fracturé par l'injonction du père de Desdemone : « Méfie-toi, Maure, elle a trompé son père elle pourrait te tromper ». Le destin cependant n'y est pour rien. Aucune obligation transcendante, aucune contrainte extérieure ne forcent Lear à se méprendre sur l'amour de deux de ses filles et à bannir la troisième. Aucune obligation transcendante n'oblige Macbeth à tuer Duncan. Aucune obligation transcendante n'oblige Othello à faire confiance à Iago. C'est la vanité du pouvoir qui motive les actes de Lear : donner une part de son royaume, c'est obliger celui ou celle qui la reçoit, et donc, réaffirmer son pouvoir par le don ; c'est le désir du pouvoir suprême, du pouvoir sans limite qui pousse Macbeth au régicide ; c'est la fragilité du pouvoir d'un général noir au service d'un monde blanc

qui conduit Othello à la destruction et à l'autodestruction. Voir sans voir est la caractéristique de ces personnages-là. Ils sont à la fois leur victoire et leur échec. Leur aveuglement est tout humain, rien qu'humain. C'est le passionnel qui vient percuter la rationalité et l'ordre attendu des événements. L'action d'une transcendance est récusée. Edmond le frère traître du *Roi Lear* dit la vérité quand dans son monologue de l'Acte 1, sc2, il se moque de ceux qui imputent leurs déboires aux effets néfastes des étoiles. Nous ne sommes pas « coquins par fatalité », dit-il. Lucidité du mal, plus clairvoyant que le bien. Au théâtre, j'aime tout particulièrement l'idée qu'un trait de vérité soit lancé par une crapule comme Edmond. Entendre un propos acceptable proféré par un personnage inacceptable divise le spectateur, l'empêche d'aller trop vite au manichéisme. Principe de distanciation en somme.

### *J'espère qu'on se souviendra de moi*

C'est le titre de la pièce que j'ai écrite à la demande de Sébastien Bournac, il y a maintenant presque trois ans. Quatre hommes, deux femmes prennent la parole. Ils nous font part d'une expérience de vie émotionnellement forte. Chacun d'entre eux, par famille ou par affinités, a côtoyé un même homme qui a commis un meurtre. Le père, la mère, l'épouse parlent, et aussi l'employeur, un témoin du meurtre, le meurtrier lui-même. Les paroles tenues n'excusent pas, n'expliquent pas, ne rationalisent pas. Elles disent seulement comment l'événement traverse chacun et chacune, comment cet événement les secoue, les implique, les réveille, les déstabilise. À sa façon, chaque personnage dit en substance « J'espère qu'on se souviendra de moi ». C'est un souhait, presque une injonction, en fait ! En tout cas, le titre à la première personne révèle que les personnages attendent quelque chose de quelqu'un, de l'Autre, des autres. Vivre ce qu'on a à vivre, le vivre pour soi, ne suffit pas. Toute vie a besoin d'un témoin, quelqu'un qui puisse dire, « oui, j'y étais, j'ai entendu ce que un tel ou une telle a dit et je me souviens de lui, d'elle ».

À l'opposé d'une forme théâtrale où traditionnellement la scène parle comme si le public n'était pas là, comme si les personnages vivaient entre eux leurs aventures et que, nous spectateurs, n'en étions que les voyeurs, le spectacle de Sébastien Bournac propose une confrontation radicale avec les protagonistes. Surgissant d'un espace de reflets, chaque personnage tour à tour vient occuper le devant de la scène. À la première prise de parole, le pacte est scellé : la représentation sera un face-à-face sans ambiguïté, ce sera une parole clairement adressée au spectateur. Et si parfois d'autres personnages sont furtivement captés dans les reflets des miroirs, c'est qu'ils vont entrer en scène ou qu'ils viennent d'en sortir, mais à aucun moment le spectacle ne les installe en position d'interlocuteurs. Une confiance totale est accordée au parler de l'acteur et à l'écoute du spectateur. L'écriture est au centre de la représentation avec les effets d'intelligence et de plaisir qu'on en escompte. Mais nous ne sommes pas pour autant dans le soliloque, dans la rumination intérieure, dans la confession. Les personnages ne sont pas des névrosés en recherche d'aveux. Le spectacle ne procède à aucun déballage hystérique : le pathos exacerbé n'est pas le genre de la maison.

Et la charge émotionnelle, alors ? Et le trait sensible ? Ils sont là, bien sûr, visibles dans l'urgence à dire, dans la nécessité de lancer les mots comme le naufragé solitaire

lance sa bouteille à la mer, dans la volonté d'assumer (et d'assurer) un engagement verbal sans concession. La mise en scène ne transige pas sur ce point. Elle assume pleinement la pente escarpée du texte. Elle impose calmement et fermement son exigence. Elle place le spectateur en position de confrontation directe, sans faux-fuyant, sans fioriture. Elle fait du public non pas une assemblée de voyeurs passifs, mais un rassemblement d'hommes et de femmes qui, mis au pied du mur par la parole de l'Autre, se voient renvoyés à leurs propres questions : « Qu'en est-il de ma relation à mes enfants, à mon père, à ma mère, à l'amour, à la violence, à la loi, au travail ? Aux livres, aux fictions, à mes rêves, à mes réussites, à mes défaites ? Qu'en est-il de mes espérances et de mes désespoirs ? Où en suis-je exactement dans ma vie ? ». La valeur, la pertinence, la qualité de nos relations aux autres et à nous-mêmes dans l'époque qui est la nôtre sont au cœur du spectacle. Et ces interrogations vibrent en nous parce qu'elles traversent le corps des acteurs. Le corps au théâtre est un vecteur de sens. Il donne aux mots un poids de chair. Il transforme la pensée en un donné existentiel. Et lorsqu'à la fin, le pianiste qui jusque-là ponctuait le tracé du spectacle se retourne vers le public, on se dit « lui, c'est moi, j'étais à la fois sur scène et dans la salle ». *Écrit pour le programme de la reprise au théâtre Sorano, à Toulouse en Janvier 2018.*

## Docteur Stockmann, prenez garde à vos débordements !

Dans son combat pour la vérité, le docteur Stockmann, personnage principal de la pièce de Ibsen *Un ennemi du peuple*, a quelque chose d'héroïque, d'émouvant. Cet homme d'idéal et d'absolu mérite notre respect. Ses intentions sont vertueuses. Mais il arrive qu'une intention vertueuse mal gérée, mal guidée se dévoie et conduise à l'erreur, à l'errance. L'enfer, dit-on, est pavé de bonnes intentions – un rappel qui interdit une fraternité sans faille avec Stockmann. Pour voir le docteur en vertueux bafoué, piétiné, rejeté et se solidariser avec lui, il faut faire l'impasse sur quelques passages embarrassants du texte, se rendre sourd, ne pas vouloir entendre ce que disent les mots, préférer l'envie qu'on a que ces mots disent ce qu'on souhaite qu'ils disent, bref il faut faire la sourde oreille et largement recourir à la mauvaise foi.

Un homme met en cause la qualité des eaux d'une cité thermale. Après analyses, il en souligne la dangerosité pour les clients des bains : il a raison. Puis, voyant son alerte niée, il passe d'une analyse technique justifiée à une mise en cause globale de la société.

« Stockmann. – Car il n'y a pas que les conduites d'eau et l'égout, voyez-vous. C'est toute la société qu'il faut purifier, désinfecter.

Hovstadt. – Voilà le mot de la situation !

Stockmann. – Il faut balayer tous ces combinards, voyez-vous. Les balayer dans tous les domaines ! »

Entendons les mots : « purifier », « désinfecter », « balayer ». Ne peut-on pas y reconnaître un air familier, celui du « tous pourris, faisons le ménage », par exemple ? N'y a-t-il pas là un parfum de poujadisme, de populisme ? Mais continuons le relevé des phrases inquiétantes.

« Qui est-ce qui constitue la majorité des habitants d'un pays ? Les gens intelligents ou les imbéciles ? Je pense que nous sommes tous d'accord pour dire que sur cette terre, les imbéciles forment une écrasante majorité. Alors, nom de dieu, peut-on accepter que les imbéciles gouvernent les intelligents ? Non ! Non ! »

Voilà une prise de position fortement anti-démocratique, semble-t-il.

Le docteur affirme l'urgence d'un gouvernement des savants, vieille idée platonicienne pour laquelle le gouvernement des meilleurs garantirait le règne de la vertu, et qui trouve un regain de vitalité dans le scientisme du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais, que je sache, le principe démocratique ne fait pas de hiérarchie entre les siens. La démocratie n'aligne pas le droit de vote sur le degré d'intelligence des votants. Alors, soit on affirme un principe démocratique et dans ce cas une personne égale une personne ; soit on adopte le principe hiérarchique et on renonce à l'exercice démocratique. L'opinion de Stockmann est, on le voit, passablement problématique si on estime que la démocratie est une valeur à défendre.

Mais ce n'est pas tout. Voici le plus terrifiant :

« Qu'importe la destruction d'une communauté qui ne vit que de mensonges ? Il faut la détruire, vous dis-je ! Tous ceux qui se nourrissent de mensonges doivent être exterminés, comme des bêtes malfaisantes ! Vous finirez par gangrener tout le pays ! Tout le pays, à cause de vous, méritera bientôt d'être réduit à néant. Et si les choses en viennent là, alors vous m'entendrez dire au plus profond de mon cœur : que périsse le pays ! Que périsse tout ce peuple ! ».

Voilà une radicalité pour le moins discutable, non ? Aujourd'hui, le mot « extermination » a des significations concrètes qu'on ne peut pas ignorer.

Ainsi, d'une position scientifiquement et humainement justifiée, Stockmann se jette dans une démesure de la vérité, il devient l'imprécateur de la chose publique, le Savonarole de la religion du vrai. La pièce montre que la recherche de la vérité n'est pas une activité froide, détachée, elle est passionnelle, elle cache une passion. Et la passion de la vérité est hélas une passion comme les autres : elle attaque la lucidité. Elle conduit à l'aveuglement, à l'égarement. À la fin de la pièce, on voit un homme esseulé qui se croit fort, on voit l'aveuglement de l'aveuglé. Nous pouvons avoir une sympathie apitoyée pour lui. Mais il est difficile d'imaginer qu'on puisse jamais avoir raison tout seul. Que deviendrait Stockmann si la fiction continuait ? Possiblement un fou qui a perdu tout contact avec la réalité. Ou un terroriste qui jette ses bombes pour avoir raison contre tous. Mais peut-être est-ce la même chose ?

En définitive, les modèles qui sous-tendent les comportements et les opinions du docteur sont moins politiques que religieux. D'un côté, Stockmann voudrait se comporter en dieu vengeur de l'Ancien Testament prompt à exterminer ses opposants quand leur comportement ne lui plaît pas (voir Samuel, chapitre 15) ; d'un autre côté, son « seul contre tous » le place en position de Christ menant sa mission jusqu'à la croix et se sacrifiant pour le salut des autres. Sur un registre différent, dans l'engagement de Stockmann pour la vérité, on peut aussi trouver des échos d'un romantisme

exténué, ce romantisme qui, à sa belle époque, a souvent mis en scène le poète sacrifié par le monde qui l'entoure.

Sébastien Bournac a choisi de faire jouer le docteur par une femme (Alexandra Castellon) Il ne s'agit pas de féminiser le rôle. Sébastien Bournac n'a pas transformé « Monsieur Stockmann » en « Madame Stockmann ». Il s'agit bien d'un choix théâtral qui consiste à refuser la répartition des rôles selon le sexe présente dans la pratique habituelle du théâtre. En effet, on peut soutenir avec Heiner Müller que « [...] le théâtre a subi une énorme perte dès l'instant où les rôles ont été distribués selon le sexe »<sup>8</sup>. Mais, plus spécifiquement, le choix de distribution posé dans le spectacle vise à briser toute identification psychologique au personnage. Il contribue à rendre plus visible, plus lisible le cheminement de Stockmann qui va d'une rationalité libératrice à une rationalité totalitaire. Il installe d'emblée une distance, une faille dans l'identification. Le jeu de l'actrice jouant Stockmann fait voir à la fois un combat pour la vérité et un narcissisme exacerbé du combattant qui torpillent son propre combat. Des flux d'énergies contradictoires sont à l'œuvre qui à la fois posent le bien-fondé du discours de vérité et le cul-de-sac où ses débordements le conduisent. Une étrangeté s'introduit dans l'histoire racontée et interdit de la consommer comme une intrigue de série télévisuelle ou de la rabattre sur tel ou tel scandale d'actualité. On aura compris que cette proposition théâtrale est aux antipodes d'une question de société actualisée qui, à peu de frais, voudrait tirer un bénéfice de sa proximité avec tel ou tel fait divers du jour.

À ces options, le jeu d'Alexandra Castellon ajoute encore une autre dimension. L'actrice nous livre un personnage saisi moins dans sa réalité sociale (un médecin qui exerce dans une petite ville) que dans son imaginaire, dans la façon qu'il a de se regarder en héros, en sauveur. (Par exemple quand il refuse par avance les honneurs et les marques de gratitude qu'il croit qu'on va lui rendre). Chez Stockmann, elle fait apparaître le côté narcissique, capricieux, fantasque, illuminé, enfantin, tout mêlé par un idéalisme dangereux, tout ému de la jouissance qu'il tire de ses actions, elle donne à voir son besoin de reconnaissance, l'appétit de visibilité qui le travaille.

Dans le spectacle, cet appétit de visibilité est particulièrement perceptible à certaines façons qu'a le personnage d'occuper l'espace scénique, dans une liberté de mouvements non référentiels qui ne cherchent pas à redoubler le réel, mais induisent l'idée d'un enfant qui se fait remarquer. La « fantaisie » du corps Stockmann-Castellon-Bournac peut se lire comme un défi à l'ordre objectif du monde, à un refus de la conformité telle que l'incarne le frère préfet. Elle traduit théâtralement, c'est-à-dire par les moyens du théâtre, la donnée du texte selon laquelle, en gros, Stockmann ne fait rien comme tout le monde. L'indication du texte est ici prise au pied de la lettre. Elle fait corporellement sens. D'ailleurs, la mise en scène dans sa totalité s'exempte d'un réalisme de référence pour aller vers la présentation d'un univers mental, traduit par des personnages qui sont tous en manteaux noirs, sauf Stockmann qui est en blouse blanche de médecin. Ou encore par un geste global de mise en scène et de scénographie qui ne mime pas le réel, qui ne renvoie qu'au fait de donner à entendre cette histoire sur un plateau de théâtre. Ainsi la fable sociale d'un lanceur d'alerte qui échoue, à quoi on pourrait ramener la pièce, cède-t-elle le pas à l'exposition d'une

(8) Heiner Müller, Alexandre Kluge, *Profession arpenteur, entretiens nouvelles séries (1993-1995)*, Paris, Éditions théâtrales, 2000, p. 14.

ambiguïté dangereuse. Face au mensonge social qu'incarnent les personnages publics de la pièce, c'est le soubassement pulsionnel du désir de vérité qui est ici questionné. Le spectacle fait voir comment, dans un corps donné, la quête légitime de la vérité peut aisément, par voie pulsionnelle, se transformer en tyrannie de la vérité, avec les effets destructeurs que cela comporte.

## Le théâtre ne fait pas bon ménage avec l'événement

L'événement et le théâtre ne fonctionnent pas dans la même temporalité, le temps de l'événement n'est pas le temps du théâtre. Si on remonte dans l'histoire des rapports entre théâtre et société, on peut déjà constater que la Révolution Française par exemple, dans son déroulement ou quelques années plus tard, n'a produit en France aucune grande pièce. Il faudra attendre les années 1830 et l'allemand Büchner, pour voir apparaître avec *La Mort de Danton* une pièce significative sur cet événement majeur. Jean Duvignaud, sociologue du théâtre, insiste sur le fait que la Révolution Française était une théâtralisation en acte de la vie sociale et que la puissance de ce théâtre de la réalité excédait fortement la capacité de l'imaginaire théâtral. Si on fait un saut dans le temps, on se souviendra qu'ici, aux moments des séances de la commission d'enquête sur l'affaire Dutroux retransmises en direct, la vie théâtrale avait semblé ralentie. Dans une société fortement médiatisée, le théâtre est un média lourd et lent qui n'est doté d'aucune capacité d'immédiateté. La parole peut raconter, l'image peut capter, les médias d'information peuvent alimenter la connaissance de l'événement en temps réel, le théâtre, lui, doit chercher ses acteurs, son texte, sa forme, son lieu, son espace, son langage. C'est un médium de l'après-coup. Le théâtre peut certainement transporter des connaissances, mais son dispositif d'existence ne le place pas dans le droit fil des flux informatifs. D'autres canaux sont mieux armés pour le faire. Si, par exemple, vous vous interrogez sur le bien-fondé – ou pas –, de faire entrer la Turquie dans l'Europe (c'est un exemple), le livre, la radio, le film documentaire ou la bonne émission de télé sont plus armés que le théâtre pour traiter le problème.

Le théâtre serait-il alors condamné à refermer ses portes sur l'événement, à lui tourner le dos ? Certainement pas. Si le théâtre est peu compétitif sur le terrain de l'information, en revanche, il est armé pour poser des questions éthiques, pour brasser du politique au-delà de la politique politicienne, pour faire entendre les échos de la violence et du tragique, pour pointer la bouffonnerie et la voracité des diverses manifestations de pouvoir, pour évaluer les façons que nous avons de faire société, pour interroger les valeurs de notre temps, pour raconter les tensions existantes entre l'individu et le groupe, etc. Il exige de surcroît qu'on le fasse dans une forme spécifique, dans un dispositif bien particulier constitué d'un espace limité qui raconte le monde par le biais de corps humains mis en présence d'autres corps humains.

L'écriture théâtrale produit son mouvement et trouve son impact dans la distance, elle est une mise à distance qui permet de mieux voir ou de voir autrement ou de voir autre chose, de voir à partir d'un angle de vue différent. Son action après-coup nous permet de sortir de l'effet de sidération que produit la charge traumatique de l'événement et de le pourvoir de dimensions nouvelles. Lorsque Tom Lanoye écrit *Gaz*, il

nous met en présence d'une mère de terroriste qui parle de son fils, de l'acte de celui-ci, de la façon dont ses actes la traversent, il réinscrit de l'humanité là où la vindicte commune pousse volontiers à l'exclusion, à la condamnation d'une femme pour avoir engendré un tel fils. L'écrit de Tom Lanoye complexifie le réel, ce qui me paraît être une des fonctions de l'art. Et lorsque j'écris *Bruxelles, printemps noir*, je cherche à suivre les lignes de fracture que l'événement produit dans nos vies quotidiennes. Ainsi la sauvagerie de l'événement s'apprivoise. L'écriture théâtrale n'a pas à rejouer la charge traumatique de l'événement : rejouer cette charge traumatique par un texte surchargé de pathos émotionnel me paraîtrait obscène et pour tout dire insultant pour les victimes. Tout texte (et tout spectacle) qui vise à donner au théâtre l'illusion d'être véritablement au cœur de la violence est mensonger, il se ridiculise d'emblée. Quand dans le confort d'un dispositif théâtral, en pleine sécurité, on joue à faire peur, à se faire peur ; quand on joue à rejouer la violence dans sa manifestation primaire, dans son seul effet de choc, on obscurcit la clairvoyance des consciences et on humilie a posteriori ceux qui ont été frappés. L'écriture théâtrale me paraît plus judicieuse quand elle s'efforce de mettre à distance l'événement, quand elle permet le recul, quand elle contribue à nous redonner une lucidité sur ce qui a été.

Raconté par des situations, des mots, des corps d'imagination, le choc de l'événement fait place à sa lisibilité, aux lectures plurielles qui peuvent en être faites. Par le langage des mots et des corps, par son pouvoir d'évocation, par la liberté de l'artifice, le théâtre fait apparaître dans la texture des événements des fils existentiels inattendus, des chemins qui bifurquent, des peurs qui apparaissent, des impuissances qui se manifestent, des pratiques professionnelles qui divisent, des subjectivités qui s'opposent, des malentendus, de la mauvaise foi, des réactions inappropriées ; mais aussi des solidarités nouvelles, des consciences qui s'éclairent, des espoirs qui s'affichent, des alliances qui se forment, des amours qui naissent, des volontés de vivre qui se disent. Le théâtre montre ainsi que la réalité n'est pas unidimensionnelle, que ce qui arrive est toujours plus que ce qui arrive, que le réel contient des strates multiples, dont certaines trouvent leur pulsation dans des mythologies lointaines ou dans l'imaginaire de la culture occidentale ; à sa modeste manière, l'acte théâtral contrecarre la charge aveuglante de l'événement, il donne un visage humain à l'impossible, à l'incroyable, et surtout, il nous donne une prise sur ce qui voudrait nous rendre muets, nous cloue au mur du silence. Le Candide de Voltaire, face à la barbarie du monde qui lui avait infligé mille déboires, concluait sa sombre traversée de l'existence par ces mots « Il faut cultiver notre jardin ». Il n'appela pas à se retirer du monde et n'invitait pas chacun à ne s'occuper que de ses petites affaires, nous dit Robert Harrison dans un livre de réflexion sur l'existence des jardins dans la littérature. « "Notre jardin" n'est pas le lieu d'intérêts privés où chacun pourrait s'échapper du réel ; "notre jardin", c'est ce lopin de terre inscrit dans un sol, en soi, ou dans le collectif, où l'on cultive les vertus culturelles, éthiques et civiques qui sauvent la réalité de ses pires pulsions. » Refuser d'être pétrifié par la brutalité de l'Histoire est notre premier devoir d'être humain. Cultiver dans le monde des espaces singuliers qui s'opposent au cours majeur du temps : c'est, me semble-t-il, ce que la scène tente de faire en portant son éclairage spécifique sur les attentats, et ce que nous tentons nous aussi de faire aujourd'hui en nous rassemblant pour en parler.

*Texte pour la rencontre autour de Bruxelles, printemps noir organisée par Philippe Sireuil au Théâtre des Martyrs.*

## Dans *Bruxelles, printemps noir*

À la scène finale, les comédiens désignés par leurs prénoms parlent de l'attentat, se positionnent par rapport aux événements. J'ai écrit le texte de cette scène. Même s'ils sont nommés par leur prénoms, les comédiens ne parlent donc pas en leur nom. Ceux et celles qui témoignent ont ainsi un double statut : ils sont à la fois les actrices et acteurs réels et en même temps des personnages qui comme tous les personnages disent des textes qu'on leur a écrits. Cette scène ne figurait pas dans les premières moutures du texte. C'est Philippe Sireuil qui m'a proposé de l'écrire. J'ai tout de suite été emballé par la proposition : je sais que Philippe est très à l'aise dans les scènes d'affrontements, qu'il sait communiquer aux acteurs les enjeux à mettre en valeur, qu'il est attentif à ne pas laisser le potentiel agressif des échanges se muer en banale conversation. Mais j'ai aussi fait mienne son idée, parce qu'elle venait clore adéquatement la ligne dramaturgique du texte. *Bruxelles, printemps noir* suit à la trace les fissures que l'attentat du 21 mars 2016 provoque dans le corps social saisi à différents niveaux d'existence. L'intérêt de la scène finale est de montrer que, tout en restant dans la fiction, ces fissures atteignent aussi ceux qui les racontent. La scène finale n'est pas une confession ou un moment de vérité, c'est encore un moment où la fissure est au travail sur un mode imaginaire. Le comédien se montre en personnage de lui-même.

## La capacité à jouer n'a pas de couleur de peau

Elle peut être noire, jaune, rouge, verte ou blanche ou de toutes les couleurs mélangées. Mais le porteur ou la porteuse de cette capacité en a une. C'est une femme ou un homme noir, blanc, etc. En droit, Juliette, Roméo ou Hamlet, Phèdre, Prouhèze, Jeanne des abattoirs doivent être interprétés par ceux ou celles qui en ont la capacité. Dans les faits, seule la capacité blanche s'avère être le plus souvent à l'ordre du jour. Il y a là un non-emploi des capacités autres que blanches qui est un déni de justice. Rapporté aux femmes, ce déni de justice se redouble d'un autre déséquilibre : dans le répertoire, les femmes sont moins présentes que les hommes. Et plus encore dans le cas des représentants de la diversité : il y a peu de membres de cette diversité dans les pièces du passé et même dans les pièces du présent. Mais là où ces rôles existent, le danger serait de réduire la diversité à elle-même : un noir pour jouer un noir, un arabe pour jouer un arabe, etc. Socialement, c'est certainement plus satisfaisant que l'option contraire. Mais il faut bien voir la conséquence. Quand on ramène la diversité à la diversité, l'universalité de la capacité à jouer reste en panne. Le seul vrai pas en avant serait d'atteindre à une indifférenciation totale des caractéristiques singulières des interprètes : l'acteur/l'actrice jouant Hamlet (par exemple) défini, définie par sa seule capacité à le jouer. Mais cet universalisme a aussi ses contradictions. La capacité à jouer reste une abstraction si elle ne s'incarne pas et tout corps humain qui se présente à la vue des autres entraîne avec lui une galaxie de significations et de connotations. Si, en droit, le rôle d'une femme peut être tenu par un homme (au temps de Shakespeare par exemple, et me revient en mémoire un très bon *Grand et petit* de Botho Strauss par une troupe flamande, où le rôle de Lotte était tenu par un homme), on comprend néanmoins qu'un comédien corpulent âgé rencontrera quelque difficulté à imposer sa

Juliette ou son Ophélie, *sauf à inventer un ordre de représentation fictionnel aux antipodes de celui que notre tradition occidentale nous a légué, tradition plombée par une demande de réalisme mimétique*. (Je souligne) La question de la diversité sur scène offre l'opportunité de remettre en cause cette tradition. Idéalement, il serait souhaitable que la présence de la diversité sur scène ne soit plus seulement une remise à niveau de la justice sociale, mais un fort incitant à réfléchir sur nos modes de représentation. Contre le néo-naturalisme de l'être-là du comédien qui vient se donner à nous, en vogue en ce moment, (« Je suis moi, voyez-moi » ), on peut penser qu'il existe dans le domaine de la fiction des espaces d'invention qui démultiplient les possibilités du comédien au-delà de ce qu'il est et de la perception qu'on en a. L'idéal serait qu'en solutionnant la question sociale de la distribution égalitaire des rôles, l'offre de capacité à jouer s'agrandisse, mais qu'au-delà soit explorée la fécondité esthétique de la dissociation du rôle et de l'acteur.

## Joie d'écrire

En cet instant, j'écris dans un siècle brutalement né, pauvre en idéaux, marqué par la prudence des chats échaudés, croyant avoir fait son devoir d'humanité quand il a mis en place la fête des voisins, menacé par des démons qu'il croyait éradiqués : fanatisme religieux, nationalisme, ignorance, superstition, soumission au chef ; siècle où le cyclone de là-bas fait le miel des chaînes d'information d'ici, où les travailleurs réguliers regardent l'étranger comme un mangeur de travail, où l'inquiétude sécuritaire concurrence la liberté, où l'expression se trouve vite châtrée par le politiquement correct. Je vis dans un temps comateux, un temps apeuré par les catastrophes qu'on annonce, un temps inculte, vite rassasié, sans mémoire. Mais écrire me remplit de joie.

## L'arbitraire de la fiction

J'aime l'idée qu'à la place d'une phrase on aurait pu en écrire une autre. J'aime cette liberté-là. Ce fantasme de liberté là, car il va de soi que la pratique réelle est plus modeste que l'ambition théorique. Je sens chez moi, constamment au travail, une tentation de l'arbitraire, une volonté de jouer avec le virtuel, de fixer du réel par du virtuel. Je n'aime pas être impliqué, immergé, prisonnier dans l'écriture. Ou, pour être plus exact, dans l'immersion, j'ai besoin d'installer un écart, un jeu, au sens où l'on dit qu'une vis joue, qu'elle a du jeu. Elle ne fixe pas comme elle devrait fixer. Écrivant, je ne veux pas être fixé comme il faudrait l'être. Je suis donc un « attentif-dissipé ». Exactement ce que j'étais à l'école. Ce que je lis me lasse vite (même si c'est passionnant), ce que j'écris me lasse vite (même si le résultat me paraît acceptable). Donc, j'écris souvent plusieurs textes en même temps, je lis plusieurs livres en même temps. Rarement de la première à la dernière page. J'ai besoin que la nécessité de l'écriture (car j'en ai un besoin vital) m'apparaisse sous les dehors de l'arbitraire. J'écris « ceci », mais je pourrais aussi écrire « autre chose ». Je refuse l'idée du mot sacré, de la phrase sacrée, de la sacralisation de l'écriture. Toute sacralisation a une odeur de religion et je n'aime pas cette odeur-là.

## Chaque fois que je relis Ghelderode...

... j'ai la certitude que la Belgique n'existe pas. Est-ce d'être wallon (et pas bruxellois) et plus précisément encore d'être un Liégeois principautaire qui ne sait pas ce qu'est le reste de la Wallonie ? Toujours est-il que le <sup>xvi</sup><sup>e</sup> siècle flamando-hispanique de Ghelderode m'est profondément étranger. Je n'y reconnais strictement rien. Charles Quint, Philippe II n'éveillent en moi aucun imaginaire et s'ils font partie d'une mémoire populaire, je doute que ce soit à Seraing sur les bords de la Meuse qu'on la trouve. Ici, je n'incrimine pas le talent de Ghelderode. Je dis simplement que je ne me reconnais pas dans le paysage mental qui est le sien, dans cette imagerie certes sauvée par une qualité d'écriture indéniable, mais terriblement dangereuse dès qu'on la sort de la page et qu'on tente de la matérialiser sur scène. Si, à la lecture, l'imagination d'un monde ghelderodien peut s'activer, la vision de ce monde sur scène nous conduit rapidement au kitch théâtral. La force de Ghelderode est pour moi tout entière dans la dynamique de l'écriture, dans son mouvement, dans ses arabesques, et pas du tout dans la matérialisation de l'univers imaginaire qu'elle propose. C'est une écriture à la fois brillante et parodique, mélangeant les registres du haut et du bas, qui dans ses meilleurs moments autorise un rapprochement avec la façon dont Jean Genet use des raffinements de la langue française. L'événement Ghelderode se situe dans le langage, dans le jeu des mots. Mais installez des corps de comédiens pour incarner ces mots, et la magie s'en va, on ne voit sur scène qu'un « bric-à-brac » pseudomoyennâgeux, on se coltine une imagerie qui achoppe à se hisser à la hauteur de l'écriture. Ma réserve sur la viabilité scénique de l'œuvre pour les raisons que j'ai dites (et qui ne sont que mes raisons évidemment) se double d'une certaine méfiance à l'égard du bonhomme lui-même : ses ambiguïtés pendant la Seconde Guerre mondiale, ses sympathies royalistes, ses appels à la reconnaissance, sa façon d'en rajouter, sa misogynie, etc. Et la question que je me pose est la suivante : « Que reste-t-il de Ghelderode si on garde la langue (y compris celle des indications scéniques) et qu'on renonce à l'imagerie ? Que reste-t-il, si on joue la langue de Ghelderode contre son univers figuratif, si on le traite en écrivain et non en pseudo-peintre-flamand, en pseudo-Bruegel, en pseudo-Jérôme Bosch ? ». La question se pose pour une pièce comme *L'École des bouffons* qui, plus que *Escorial* par exemple, sa pièce la plus jouée, m'intéresse. Au cœur d'*Escorial*, il y a un jeu de rôles qui se referme sur le duo du roi et du bouffon. *L'École des bouffons* a, me semble-t-il, une portée plus ample. La pièce fait preuve d'une lucidité radicale sur l'être humain, elle regarde le ressentiment, l'esprit de vengeance et la sauvagerie droit dans les yeux. Cette école des bouffons, c'est l'humanité tout entière dans ce qu'elle a de plus problématique. Sous la direction du meneur, les bouffons n'apprennent pas seulement leur métier, ils veulent aussi tuer le maître. Et le maître, fervent défenseur de la rigueur du cérémonial (son côté Genet, et on y pense plus encore quand on voit la façon dont est rédigée la description des décors, des costumes, ou de la silhouette des personnages), finit la pièce dans un déchaînement exacerbé contre les comploteurs et contre lui-même. Pour passer d'un état à un autre, Ghelderode propose une grande scène de théâtre dans le théâtre. L'ombre de Shakespeare est là, et les brumes de Flandres ne sont pas requises. Sauf qu'il ne s'agit plus, comme dans *Hamlet*, de prendre au piège la conscience du roi, de faire surgir la vérité du crime de Claudius, mais, ici, de mener Folia le roi des bouffons à la mort par le moyen du langage. Dans l'esprit des bouffons rebelles, le théâtre est une arme de destruction, c'est l'instrument d'un meurtre. Mais

Folial qui devait mourir du spectacle qu'on lui montre y trouve au contraire un regain de vie qui le conduit à son déchaînement vengeur.

Renoncer aux flonflons gothiques en « dés-imageant » Ghelderode risque de le rendre austère. Mais en suivant son imagerie, on s'embourbe avec lui dans un pittoresque de pacotille. Lui-même se donnait comme référence l'œuvre de grands peintres : Bosch, Bruegel, Rembrandt, Goya. Je préfère lire ses textes en y captant les échos de Shakespeare, de Genet, de Pirandello et même du Beckett de Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot*. Si une modernité de Ghelderode existe, il faut la chercher dans ces voisinages-là plutôt que de la localiser dans ses Flandres imaginaires. Côté contenu, on peut aussi rapprocher sa détestation de la médiocrité humaine, son absence de confiance dans l'humanité de celle de Céline et de son *Voyage au bout de la nuit*. Dans *L'École des bouffons*, l'amour n'est que « copulation », la mort « une crevaillie », et la vie consiste à aller « d'un trou dans un autre trou ». Mais, ultime vibration vitale, ce négativisme se dit dans une écriture qui croit furieusement en elle-même. La pratique du théâtre, l'évocation du réel par la fiction font sens et ce sens s'élève contre le non-sens de la vie.

## Moumoute !

Virginie et moi avons une expression pour désigner les spectacles que nous n'aimons pas. On sort de la salle, on se regarde et l'un dit à l'autre « moumoute ». Un spectacle « moumoute », c'est d'abord un spectacle qui pète plus haut que son cul, qui voudrait bien avoir l'air, mais qui n'a pas l'air du tout, comme dit la chanson de Brel. J'ai lu quelque part chez Wagner que ce qui est dangereux n'est pas le spectacle mauvais, mais le spectacle médiocre, car, dit-il, le médiocre ressemble au bon. C'est exactement le sentiment que traduit « moumoute ». Bouffonnerie du postiche. Impression d'être floué. Impression que le théâtre est un art de paresseux qui prend les spectateurs pour des nigauds en leur jetant de la poudre aux yeux. J'ai horreur des artistes qui se comportent comme des analphabètes, parce qu'ils pensent que les spectateurs le sont.

## Culture de droite

Lors d'une rencontre (*L'art et les attentats, Théâtre des Martyrs, Bruxelles 2018*) revient chez l'un ou l'autre participant le constat – indéniable – que la culture est mal partagée, qu'elle concerne un cercle restreint de gens et qu'elle n'est pas le bien du plus grand nombre. S'en suit l'idée qu'il faut lutter contre cet état de fait et apporter la culture dont on dispose à ceux qui en sont privés. La proposition est indéniablement généreuse, mais il est difficile de ne pas voir planer sur elle l'ombre du missionnariat. L'artiste est ici adoubé comme missionnaire chargé d'aller porter dans les milieux défavorisés l'annonce d'une rédemption par la culture ; là où le missionnaire classique annonçait le règne de la libération de l'homme en dieu, le « missionnaire culturel » vient aux ignorants avec la religion de la culture. On peut se demander s'il ne serait pas plus utile de chercher un modèle d'émancipation qui tienne compte de la réalité contradictoire de la culture. La culture ne peut pas être considérée comme un donné

positif en soi. Il faut plutôt la concevoir comme l'enjeu d'un combat sans fin. Car, sans même parler d'un usage de la culture comme arme de pouvoir, ne connaissons-nous pas mille exemples de culture inopérante, inutile ? La culture de Céline a-t-elle empêché son antisémitisme virulent ? L'intelligence philosophique de Heidegger l'a-t-elle préservé de la tentation nazie ? L'immense culture d'Aragon lui a-t-elle évité d'avaler les couleuvres du stalinisme ? N'y a-t-il pas une culture de droite et même d'extrême-droite ? Dans les années 1920 et 1930, Léon Daudet, Drieu La Rochelle, Charles Maurras, Robert Brasillach, le Giraudoux de *Pleins Pouvoirs* étaient-ils des hommes incultes ? Et des gens de haute culture qui ne sont que des chiens de garde ou même des chiens tout court, on en connaît, non ?

Nous aimons nous mentir à nous-mêmes et nous nous mentons à nous-mêmes chaque fois que sans prudence et avec trop de naïveté nous portons haut l'étendard de la culture, que nous en faisons sans autre forme de procès un instrument de libération sociale. On peut certainement citer des cas où la culture a arraché un homme ou une femme à son destin social, lui a conféré une puissance de libération et pour soi et pour les autres. Mais l'émancipation d'une minorité aussi importante soit elle ne fait pas la libération de tous et un ascenseur social peut vous amener à l'étage, aussi bien dans le couloir de gauche que de droite. Je ne veux pas dire que la culture ne sert à rien, ni faire l'apologie de l'ignorance, je veux seulement dire que le vecteur culturel n'est pas libérateur par nature, que son effet n'est pas automatique, que formes et contenus doivent être interrogés. Et qu'il faut se garder de la surévaluation que l'on trouve souvent dans les débats entre gens de culture, qui avec autant de générosité que d'aveuglement donnent facilement le beau rôle à leur activité.

## Je préfère la distance à la proximité...

... la méfiance a priori à la confiance a priori, le silence à la parole creuse, la réserve à l'exhibition, le neutre à l'affectivité démonstrative, un certain scepticisme à l'enthousiasme, l'ironie à la naïveté, la dérision à l'esprit de sérieux, la mobilité de l'intelligence à l'immobilisme des croyances, le doute à la certitude, le masque à la nudité du visage, le chemin au but atteint : est-ce que ça se perçoit dans mon écriture ? J'espère que oui. Et d'où ça vient ? Peut-être d'un milieu familial qui s'est toujours méfié des ruses de la vie, qui dans le dos de « ce qui nous arrive de bien » voyait danser l'ombre du contraire. « Ne te réjouis pas trop vite », « lie-toi, mais doucement », « reste sur tes gardes », « ce qu'on a, on peut le perdre », « la vie est précaire » : telles sont les bases de mon éducation.

## *Nautilus* à l'INSAS (1)

Les étudiants de mise en scène (troisième année) et d'interprétation (quatrième année) me proposent d'écrire pour eux la pièce de sortie de la promotion 2017/2018. Je ne connais pas ces étudiants. Ils ont commencé leur parcours l'année où j'ai quitté l'enseignement. La pièce que j'ai écrite pour eux réunit 13 personnes jeunes dans un

squat alternatif. La plupart du temps, tous sont en scène. Marie, l'un des personnages, tourne un film sur le groupe. À plusieurs reprises, le déroulement théâtral est interrompu par des scènes filmées en direct où quelques membres du groupe expliquent leur engagement politique et leurs choix de vie. « Groupe Nautilus », c'est ainsi qu'ils se nomment. Le groupe squatte un vieil hôtel qui porte ce nom en référence au sous-marin du capitaine Nemo, farouche opposant au système social dominant de son temps. Dans le cadre de l'exercice, j'ai proposé aux étudiants de choisir le titre du spectacle. Ils ont opté pour une phrase tirée d'une chanson de Nico, (la chanteuse du Velvet Underground, mais pas seulement) dont il est question dans le texte : *Et je me demande si je reverrai un jour une autoroute.*

En cours d'écriture, concernant la distribution, j'ai précisé qui dit quoi pour des raisons de lisibilité, mais j'ai aussi laissé non attribuées un nombre important de répliques, confiant au projet de mise en jeu le soin des attributions définitives. Isabelle Pousseur qui assure la direction de l'exercice a établi la répartition finale des rôles. L'idée directrice de l'écriture était de faire apparaître des petites fissures de la vie privée, qui vont s'élargir lorsque se posera la question du passage d'une contestation musclée à la violence clandestine. La pièce relaie ainsi des questions posées d'une autre façon dans *Eddy Merckx a marché sur la lune* : comment des gens de 20 ans aujourd'hui appréhendent-ils leurs rapports à une société consumériste ? Comment, et avec quel succès, cherchent-ils à se créer des espaces de respiration ? Quel rapport des êtres singuliers vivant au milieu de leurs désirs, de leurs échecs, de leurs espérances, de leurs contradictions, de leur jeunesse, entretiennent-ils avec la politique ? Je ne sais si les membres de ce groupe de squatteurs sont à prendre au sérieux —ou pas ? S'ils sont de jeunes adultes encore enfants ou des solides hommes et femmes occupés à construire un futur. Je ne sais pas et je ne veux pas le savoir. Tout mon effort d'écriture s'est déployé en évitant de répondre à la question. Parfois, je les trouve dérisoires dans leur velléité d'alternative, dans leur familialisme de groupe ; mais je les trouve aussi touchants, courageux, quand ils prennent des coups pour ce qu'ils défendent. Ils sont parfois naïfs, mais nous avons besoin de cette naïveté. Il m'arrive de pouffer de rire en les entendant et pourtant j'estime leur sincérité, leur engagement. J'ai aimé que la direction de l'exercice par Isabelle reste sur cette indécision-là, ne fasse basculer le spectacle ni du côté de la sympathie totale, ni du côté de la critique, mais nous permette de passer de l'une à l'autre selon les moments, selon les situations, selon les personnages. La légèreté dans le grave était au rendez-vous.

Tiens, encore Ghelderode !

Relisant *La Ballade du Grand Macabre*, je ne suis pas enthousiaste à l'idée de voir sur scène la pièce telle que Ghelderode la propose dans ses descriptions de personnages, dans les situations scéniques ou dans les didascalies. Pourtant, descriptions de personnages, situations scéniques et didascalies me plaisent en tant qu'actes de langage. Chez Ghelderode, dans cette pièce, j'aime la loufoquerie des mots, par exemple le nom des personnages : Nekrozotar, Videballe, Porprenaz, Salivaine, Goulave, etc. Mais également une utilisation des registres lexicaux du haut et du bas, générateurs de comique. (« Alléluia ! L'Éternel se manifeste en me lançant une pierre sur le crâne.

Du coup, je baise la Terre et je montre au Ciel mon cul. ») Me plaisent encore une invention et un rythme qui arrachent les stéréotypes à leur banalité. Par exemple, l'ivrognerie des principaux personnages, surdimensionnée et supposée joyeuse, n'échappe au déjà-vu que par les pirouettes du langage. Et il y a plus d'imaginaire dans l'énoncé du nom « Porprenaz » que dans n'importe quel nez rouge d'ivrogne qu'on peut mettre sur scène. Ce n'est pas la représentation de l'ivrogne qui est forte, c'est l'ivrogne-dans-la langue, c'est la façon dont l'auteur formule l'ivrognerie, y compris dans les indications scéniques. La langue ghelderodienne est complexe. Avec l'invention verbale, comment dans le langage des amoureux (par exemple) ne pas voir la parodie de l'amour romantique, peut-être même la parodie du langage shakespearien de l'amour ?

« Adrian —. Ô Jusemina bombée comme une mandore. Vienne l'instant où, les oiseaux tus sous le pavillon du ciel, je te déferai d'amour en un silencieux combat d'où tu reviendras suavement meurtrie et le regard glorieux en son cerne. Après, je caresserai ton ventre comme le gourmand une corbeille de fruits.

Jusemina —. Tes paroles ont des doigts, mon aimé, et tes mains sont parlantes. À tes pièges déjà défaillante j'attends que tu me voles mon souffle ; que tu m'apprennes à perdre regard ». (Acte I, premier tableau)

Et plus précisément encore, comment dans ce « trop » de l'écriture, ne pas percevoir les échos du langage ironique de *Léonce et Léna* (Büchner). Le prince Léonce vient de rencontrer la princesse Léna :

« Léonce —. Ah c'est trop ! Beaucoup trop ! Tout mon être est dans cet instant. Meurs à présent. Plus, c'est impossible. Comme elle est fraîche, étincelante de beauté la création qui s'arrache au chaos et s'avance vers moi. La terre est un calice d'or sombre, la lumière y bouillonne, déborde, et les étoiles en jaillissent. Mes lèvres têtent goulument : cette goutte de félicité fait de moi un précieux récipient. Adieu sainte coupe ! (*Il veut se jeter dans la rivière*)

Valério —. *Bondit et l'attrape*. Halte, Sérénissime !

Léonce —. Laisse-moi !

Valério —. Je vous laisse si vous laissez tomber de vous laisser tomber à l'eau.

Léonce —. Crétin !

Valério —. Alors comme ça, Votre Altesse en est encore à ce romantisme de sous-Lieutenant. (Acte 2 scène 4)

Les citations de Büchner et de Ghelderode posent des questions au jeu d'acteurs. Elles se caractérisent chacune par la présence d'un accent ironique. Mais l'ironie en question n'est pas celle des personnages. Ce ne sont pas les personnages qui sont ironiques, c'est la langue de Büchner, c'est la langue de Ghelderode. Comment l'acteur fait-il percevoir que c'est la langue qui est ironique et pas le personnage, c'est-à-dire comment laisser toute sa vérité au personnage et faire entendre néanmoins que la langue est plus ironique que lui : voilà qui interroge la façon de jouer Ghelderode sans tabler sur l'imagerie. Je ne sous-entends pas qu'il y a un rapport conscient de Ghelderode à Büchner, je ne parle ici, ni d'influence, ni de source. Je pointe seulement une proximité ponctuelle qui me frappe.

Les échos d'autres auteurs sont fréquents dans *La Ballade* (...). Que Ghelderode l'ait voulu ou pas, j'entends chez le roi Goulave la voix du roi Pierre de *Léonce et Léna*, qui a oublié quelque chose mais ne sait plus quoi. Le farniente de Valério est celui de Breugellande. Je reconnais dans la scène des conseillers mal intentionnés l'esprit de dérision de l'*Ubu* d'Alfred Jarry. Je reconnais Gogol et son *Revizor* dans ce « revizor métaphysique » qu'est Necrozotar qui se fait passer pour la mort apportant la fin du monde alors qu'il n'en est rien et déclenche ainsi un ensemble de réactions en chaîne là où il passe. La préciosité de l'écriture, ses éclats baroques me renvoient à l'usage flamboyant de la langue de Jean Genet. Et le Shakespeare de « Mon royaume pour un cheval » dans *Richard III* est aussi présent (« L'univers pour un hareng saur ! » ). Et Brecht (« Un soir la malheureuse envoya son morne époux acheter un hareng saur. L'homme partit, acheta le hareng saur, le mangea et ne revint jamais. ») : c'est l'amorce de la fable développée dans *Homme pour homme*. J'aperçois même chez Ghelderode l'ombre de Valère Novarina (« Alarme ! Il arrive, il est arrivé ! Qui ? Le fantasmagorant, le coupe-ficelles, le croque-vivants, le désossé, l'histrion des derniers jours, le montreur de cataclysmes, l'ordonateur du Grand Raffut, le maître des asticots, le dégonfleur de panses, l'équarisseur fatidique, l'étouffeur, le carbonisateur, le pulvérisateur, l'échaudeur, l'écorcheur, l'émusculateur, le broyeur [...]. Il est arrivé... Qui ?... Le macabrant, le baladant, le malodorant, le désarmant, l'affligeant, l'épouvantant, le déflagrant, l'écartelant, le réfrigérant, le décomposant, l'abolissant, le craquelant, l'engloutissant Nekrosotar... »). Acte 2, Premier intermède. Ghelderode est ainsi un « plagiaire par anticipation » si on se réfère à la catégorisation paradoxale de Pierre Bayard. Et, poussons les choses jusqu'au bout, comment la colossale misogynie ghelderodienne (voir le traitement du personnage de Salivaine) ne rappellerait-elle pas celle, au moins aussi colossale, de Strindberg, même si les univers théâtraux des deux auteurs sont à l'opposé l'un de l'autre ?

Encore une fois, je ne fais ici que humer des senteurs intertextuelles, sans les rapporter à un vouloir de l'auteur. J'entends signifier ainsi que s'il y a pour moi une séduction-Ghelderode, je la place dans l'écriture, pas dans l'image. Mettez des corps réels qui matérialisent les « corps de mots » ghelderodiens, vous obtenez de l'imagerie, la jubilation du verbe s'enlise, le stéréotype reprend le dessus. Le corps de l'acteur est toujours plus lourd, plus difficile à mouvoir, moins mobile que les mots qu'il prononce. Si une phrase, une expression, un mot peuvent, dans la tête, déplacer le corps avec élégance, le corps lui ne peut pas déplacer phrases, expressions, mots sans une lourdeur, une pesanteur naturelle. Dans le langage, on peut bondir au ciel sans problème et même l'atteindre, on peut être d'une maigreur extrême, ou énorme à l'excès. Sur scène, ce sera autrement laborieux. La platitude, plus que la truculence, risque d'être au rendez-vous. La figuration réduit toujours la portée imaginaire du mot. L'imagerie figée prend la place de l'imaginaire en mouvement. Certaines choses sont évocatrices quand on les lit ou on les entend. Elles deviennent déceptives dès qu'on les voit. Il faut dresser l'écriture-Ghelderode contre l'imagerie-Ghelderode.

## *Nautilus* à l'INSAS (2)

Sous le titre *Et je me demande si je reverrai un jour une autoroute*, *Nautilus* est une production de fin d'études pour les étudiants comédiens. Comme à mon habitude, je suis passé quelques fois aux répétitions pour saluer Isabelle et les étudiants au travail. Moyenne d'âge de ceux-ci : vingt-deux ou vingt-trois ans environ. Les regardant travailler, j'ai fait un rapide calcul. Si l'espérance de vie est de 90 ans (c'est un chiffre plus que raisonnable demain), cette génération-là peut encore vivre 70 ans (J'arrondis). Je m'interrogeais : en 2090 quel souvenir auront-ils gardé de la pièce, de leur travail, des rapports avec le public ? Que signifiera le mot « théâtre » alors ? Désignera-t-il une pratique artistique perdue ? Vivra-t-il sous des formes inattendues ? Y aura-t-il encore des femmes et des hommes qui le placent au cœur de leur vie ? Donnera-t-il encore de l'énergie à quelqu'un ? Ces questions m'ont alors remis en tête *Commerce Gourmand*. Le déroulé narratif de la pièce est troué par les apparitions d'un vieil homme qui prend la parole, égrène des souvenirs. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'on saura qu'il est le fils devenu vieux du personnage féminin principal. J'ai écrit la pièce au début des années 1990. Si on date de ce moment-là la naissance du vieil homme, sachant qu'il a 82 ans dans la pièce, sa prise de parole se situerait vers 2070 environ. Un moment j'avais même imaginé qu'à la fin du texte, lorsque le vieil homme termine sa prise de parole, un tout jeune enfant vienne le tirer par la manche en l'appelant grand-père, ce qui in fine ouvrirait la pièce à un plus large futur. Cette coexistence de temporalités m'intéressait à l'époque parce qu'elle tendait un « piège » au spectateur : tout au long de la pièce celui-ci suit les péripéties d'existence d'un groupe de gens qu'il croit vivants, et à la fin, avec l'intervention du vieil homme, il comprend qu'il n'a vu que les traces d'un souvenir. Nous sommes vivants, mais datés. Et, du point de vue d'un long futur, toujours déjà morts, historiques, transitoires. Aux répétitions de *Nautilus*, la coexistence des temporalités était matérielle : eux, tout proches encore de l'entrée dans la vie ; moi, près de la sortie. Nous étions provisoirement contemporains dans un petit segment de temps partagé.

### Enfant, avais-je eu l'impression d'être pauvre ?

C'est une question que je me suis posée alors que je traversais un quartier de HLM près de Langres. La question m'est venue d'une certaine tristesse qui émanait de celui-ci – bâtiments endommagés, couleurs délavées, impression de solitude, chambranles de fenêtres en piteux état, une supérette misérable comme ultime point de survie, etc. – même si chaque bloc, comme par antiphrase, portait un nom de fleur. « Myosotis », « Muguet », « Lilas », « Hortensia », etc. Ces dénominations semblaient appeler la nature, le bucolique, la belle différence des fleurs entre elles, là où ne régnaient que le béton, la standardisation et la laideur. Je me disais que si j'étais enfant ou adolescent et que j'avais à vivre là, j'aurais immédiatement la certitude d'être né au mauvais endroit ; d'emblée, je me saurais situé à un échelon ingrat de l'échelle sociale. Mon enfance s'est passée dans une famille modeste, mais je ne me souviens pas d'avoir jamais eu l'impression d'être « mal tombé ». Nous habitions une maison louée à un voisin, face à un champ de blé. Cuisine, salon, salle à manger, deux chambres, un

grenier, des caves, un grand jardin. Légumes du jardin et viande chaque jour au repas principal. Pâtisserie avec les fruits de saison cueillis sur les arbres. Je portais des vêtements de bonne qualité, jamais rapiécés. On en changeait quand l'usure l'imposait. À chaque été, nous partions en vacances, au château de Wégimont près de Liège ou à la mer du Nord, à Bredene, petite bourgade discrète à côté d'Ostende. À quoi, pour moi, pouvaient s'ajouter deux semaines de séjour en colonies. Nous n'avions pas de voiture, on se déplaçait à pied ou en vélo. On n'avait pas de salle de bain, on se lavait dans une bassine, l'eau se chauffait sur le poêle. Bien sûr, je voyais que d'autres avaient une maison plus grande, plus luxueuse, qu'ils avaient une voiture et une salle de bain, mais je ne ressentais pas cette différence comme une injustice de la vie. C'est plus tard, en arrivant à l'Athénée pour entamer mon cursus secondaire, que j'ai pris conscience de ma position sociale. J'étais dans une école publique où se côtoyaient les fils de la bourgeoisie locale et les fils de familles ouvrières. Pour la première fois, j'ai vu les autres comme autres. J'ai perçu la barrière de classe (qu'à l'époque je ne nommais pas, bien sûr, n'ayant ni les mots ni le concept pour le faire). Mais la sensation était là, le ressenti existait. D'où venait ce ressenti ? Les professeurs nous traitaient avec égalité, je pouvais compter sur la camaraderie des fils de notaire, de médecin, de pharmacien ou d'ingénieur : un vent démocratique flottait sur l'Athénée de Seraing, c'était agréable. La différence se marquait au plan culturel. Certains de mes camarades avaient voyagé, connaissaient des villes étrangères, des auteurs, des peintres, des musiciens, des événements historiques dont je n'avais jamais entendu parler. Leurs parents avaient une bibliothèque. Ils disposaient de livres, ils allaient au théâtre, ils visitaient des musées. Par-dessus tout, ils avaient une capacité de langage qui me manquait, une spontanéité à l'expression que je n'avais pas, que je n'ai toujours pas aujourd'hui. Le langage leur était naturel, (j'en avais l'impression) alors que je suis un aphasique social qui a appris à parler et que je le resterai jusqu'à la fin de mes jours. Pas besoin donc, qu'on m'impose une exclusion, je la ressentais moi-même. L'enfance des années 50 était locale, elle se déroulait à portée de main. Les objets ne se multipliaient pas encore. Les images du monde non plus (nous n'aurons pas de télé avant le milieu de la décennie 60). La publicité restait discrète : on disait la réclame. L'idée même de comparaison était extrêmement faible si on la rapporte à la multiplicité des sollicitations d'aujourd'hui. Mais l'absence ou la présence de ce que plus tard on appellerait le « capital culturel » pesait, lui, de tout son poids.

## Sartre et son « nègre »

Avec Berdine Nusselder, conversation autour de la pièce de Sartre *La Putain respectueuse*. Il est question que Berdine joue le rôle de Lizzie. On s'interroge sur l'usage des mots racistes dans la pièce. La pièce de Sartre, on le sait, dénonce catégoriquement le racisme américain des années 1940. (La pièce est écrite en 1947). La dénonciation est sans ambiguïté. Mais, à maintes reprises, Sartre se sert du mot « nègre », et, dans sa structure, la pièce réduit le rôle du « nègre » à une persécution par le complot des blancs. Si l'actrice joue au mieux Lizzie prononçant le mot « nègre », ne risque-t-elle pas d'apporter un peu de légitimité à l'insulte raciste ? L'inquiétude qu'on peut avoir est fondée. Chaque fois que l'on donne corps à une insulte raciste même dans un contexte de dénonciation du racisme, ne ravive-t-on pas malgré soi la charge d'humili-

liation que le mot contient ? Qui refuse le mot lui suppose quand même une proximité mentale avec la chose. En disant le mot « nègre », même dans le cadre d'une pièce visiblement antiraciste, même comme élément du langage d'un raciste affiché, ne fait-on pas naître, quoi qu'on en dise, le spectre de ce qu'on récuse ? On doit, hélas, répondre oui. Mais si on s'abstient de le faire, ne saute-t-on pas à l'eau pour éviter la pluie ? N'évite-t-on pas un mal par un mal plus grand encore ? L'interrogation peut être replacée dans le contexte large que trace Judith Butler dans *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif* :

« La sphère du langage est devenue l'un des domaines privilégiés de l'interrogation sur la cause et les effets de l'injure sociale. Alors qu'auparavant le mouvement des droits civiques ou l'activisme féministe étaient principalement occupés à établir la matérialité des diverses formes de discrimination et à exiger qu'elles soient réparées, la préoccupation politique actuelle pour le discours de haine met plutôt l'accent sur la forme linguistique des conduites discriminatoires et se donne pour but d'établir que les conduites verbales peuvent être des actes discriminatoires. »<sup>9</sup>

Un mot se trouve chargé de significations inacceptables : quelle attitude le théâtre peut-il prendre face à cela ? Rendre le langage à son contexte, le replacer à une époque où il apparaît comme le symptôme d'un certain état de l'inégalité sociale, est-ce suffisant ? L'historicisation du mot (par les costumes, la scénographie, l'image documentaire, par exemple) ne va pas empêcher d'entendre la façon dont le mot sonne aujourd'hui. Cette historicisation risque d'être purement et simplement niée au profit de la charge actuelle du mot.

Faut-il pour autant renoncer à le prononcer, ce « mot » ? Le mot « nègre » dans *La Putain respectueuse* de Sartre rend le montage de la pièce problématique si on prend en compte la sensibilité contemporaine qui interdit l'usage du mot. Cependant, si on y renonce, cela veut dire que dans une œuvre de fiction le personnage raciste ne peut plus parler en raciste, qu'il doit tenir un langage « correct », qu'il faut édulcorer son discours, l'euphémiser. Et si on pousse les choses plus loin peut-être faudrait-il ne plus montrer de raciste dans une fiction, car sa simple présence serait encore un témoignage d'existence du racisme. De fil en aiguille, on voit comment le politiquement correct trahit le réel par le non-dit et constitue ainsi un acte de censure. On feint de croire que si le mot litigieux n'est pas dit, la chose existera avec une moindre force. Et on peut même s'imaginer qu'elle aura disparu. Les églises proscrirent les mots du sexe et les pouvoirs d'extrême-droite interdisent les mots de la lutte de classes. Ainsi ce qui n'est pas dit, n'existerait pas : c'est le crédo des croyants de tout poil qui ne veulent pas regarder leur diable en face.

Si, au contraire, on pense que le théâtre n'a pas pour vocation de trahir le réel mais de le désigner dans ce qu'il a d'intolérable, comment se satisfaire de renoncer aux mots du racisme ? Comment ne pas entrer dans un processus de révisionnisme qui chasse de la langue tous les mots anciens qui sont litigieux ? Devons-nous militer pour l'adoption d'une langue vertueuse qui expurge son vocabulaire de toute trace du négatif ?

(9) Judith Butler, *Le pouvoir des mots, discours de haine et politique du performatif*, Traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann avec la collaboration de Jérôme Vidal, Paris, Ed. Amsterdam, 2017 (nouvelle édition), p. 117.

Désigner un mal suppose toujours qu'il y a contact avec ce mal. Aucun Hercule ne peut nettoyer les écuries d'Augias sans toucher la merde. Jadis l'église catholique avait voulu voiler les sexes dans les œuvres d'art (apparemment sans se rendre compte que ce qui est caché attise le désir davantage encore) au nom de ses conceptions morales. Dans le cas qui nous occupe, c'est la morale de l'antiracisme qui mettrait des feuilles de vigne aux mots coupables. Lorsque le refus du racisme s'en tient à l'écho des mots sans les replacer dans une logique significative plus vaste, il se tend un piège à lui-même. Y tomber c'est croire que les choses sont résolues quand les mots ne sont plus prononcés. Ainsi sous des dehors de militance se mène une politique de l'autruche.

Reste qu'aussi justifié que soit le raisonnement (si on admet qu'il l'est), il ne peut pas constituer le point final du problème. Il faudrait au moins se demander si le travail théâtral en soi pourrait apporter, sinon une solution, au moins une mise en perspective du problème. D'une certaine façon, on pourrait formuler cela ainsi : quel type d'écriture scénique concevoir pour que les mots incriminés apparaissent non comme le vocabulaire spontané du personnage, mais comme la citation d'un discours social qui appelle le jugement du spectateur ?

## Mon premier « moi » est le « moi » de l'enfance...

... un « moi » qui vit dans un silence familial où les émois, les attentes, les déceptions, les joies, les émotions et les sentiments s'expriment peu et mal. Ce « moi »-là ne s'exprime jamais par la parole, il ne sait même pas qu'un « moi » ça peut s'exprimer. Ce « moi » joue dans la rue, court, se bat, roule sur le vélo de sa mère, s'efforce de ne pas perdre pied à l'école, respecte ses parents, et voilà. Aujourd'hui encore prendre « spontanément » la parole, « bavarder » sont des actes qui me restent difficiles. Dans un rassemblement, même familial, je suis d'abord celui qui se tait, qui regarde, qui écoute, qui décode. Face au « moi » qui ne s'exprime pas, il y a un « moi » qui construit, qui s'est construit, un « moi » qui a appris à se construire dans et par l'école, dans et par le savoir, un « moi » qui s'est construit au fil des ans, qui se construit encore, par la pratique du théâtre, de la langue et de l'écriture. Ce « moi » qui construit regarde le monde et laisse émerger le savoir non su de la petite enfance et des débuts de l'adolescence. Il donne une structure grammaticale à des expériences de vie vécues, mais non répertoriées à ce moment-là. D'une certaine façon, je pourrais dire que c'est l'autre en moi qui écrit. Je n'ai accès à moi-même (si le premier « moi » peut être qualifié ainsi) que par le biais de l'autre. En cela, en tant qu'écrivain de théâtre, je suis comme un personnage qui n'a d'existence physique que par le biais de l'acteur. Je suis donc le personnage de moi-même. Ce personnage de moi-même, Alice le décline en différentes figures photographiques. Je m'y reconnais pleinement sous des apparences imaginaires, alors que confronté à des portraits de moi, venant d'autres photographes, il arrive souvent que je me sente étranger à moi-même, comme exproprié de moi-même.



## L'Art du théâtre

Je m'intéresse aux spectacles quand s'y manifeste une ambition pour le théâtre. Je ne parle pas seulement du sujet traité, mais aussi de la façon de le traiter. Aujourd'hui, certaines pratiques théâtrales doutent du théâtre et s'excusent de ne pas être de la télévision ; ou vous proposent en guise de théâtre un brouet de cantine sans saveur et sans vérité qu'elles estiment populaire parce que insipide ; ou déniaient purement et simplement à la fiction son pouvoir d'ébranlement. D'autres pratiques encore, dans un geste d'assimilation de l'activité théâtrale à certaines tendances de l'art contemporain, créent un ailleurs qui se suffit à lui-même, un ailleurs qui vous dit « sois là ou pas là, je m'en moque, je suis l'œuvre, je suis l'alpha et l'omega : spectateur, ta présence, ton absence ne me concernent pas ». Ni le spectateur, ni l'écrivain de théâtre en moi ne peuvent se satisfaire de pareilles conceptions du théâtre. Le « vite content », le dépouillé qui frise le mystique, l'homogénéité de bon goût, l'autisme d'écriture, la putasserie de l'émotion cheap, la portion de réel tout cru lancé au visage du spectateur ne produisent chez moi aucune envie de penser, de ressentir, d'aimer, de donner, de bouger. Mais que me soit proposé un spectacle où je sens, à juste titre, la théâtralité fière d'elle-même, active, rusée, où l'art du théâtre joue avec lui-même et avec moi pour raconter un fragment du monde, me voilà quasi prêt à croire à son éternité.



## Cinquantième anniversaire du Théâtre National



Je retrouve trace d'une note rédigée en décembre 1995. En ce temps-là, le Théâtre National célébrait son cinquantième anniversaire. Jacques Huisman l'avait fondé et dirigé pendant quarante ans. La fête de l'institution était sa fête. Le consensus autour de son travail était de rigueur. J'étais choqué par cet unanimisme, je l'ai dit à ma façon. Voici mon texte, largement diffusé à l'époque par le Théâtre Varia (Michel Dezoteux, Philippe Sireuil, Marcel Delval et l'équipe). Les notables du monde théâtral d'alors n'appréciaient pas la mise au point.

« Les festivités du cinquantième anniversaire du Théâtre National ont eu lieu en présence du fondateur. Une fois de plus, Jacques Huisman s'est senti chez lui. C'est au fond un homme plein de vertus. Par exemple, il a le courage de son ignorance. Il répète bien haut et bien fort ce qu'il ne sait pas, il assène avec un bagout de camelot des contre-vérités qui deviennent très vite des demi-vérités voire même des quasi-vérités, car ceux qui ont un goût tiède du théâtre sont prêts à admettre la vérité la plus travestie pourvu qu'elle ne les dérange pas. Il faut donc calmement rappeler que Jacques Huisman est l'homme d'un passé, celui des années cinquante, qui, pour glorieux qu'il a été (et il l'a été, je ne le nie pas) est aujourd'hui révolu. Mais pour Huisman, le temps n'existe pas. Le credo de cinquante, il le martèle quarante années plus tard avec la même roublardise démagogique, la mauvaise foi en plus. Pourtant comment ne pas voir que ce discours, tenu imperturbablement dans les années soixante comme dans les années cinquante, dans les années septante comme dans les années soixante, dans les années quatre-vingt comme dans les années septante, dans les années nonante comme dans les années quatre-vingt, a largement contribué à engager le théâtre francophone sur la voie de la régression artistique en faisant du



public des années soixante-quatre-vingt un public qui est resté à l'écart des grands mouvements théâtraux européens : celui de Strehler et du travail sur l'image du Piccolo, celui du Berliner Ensemble, celui de la Schaubühne de Berlin, celui du jeune théâtre français de Chéreau à Vitez en passant par Mnouchkine, celui du Living Théâtre, de Tadeusz Kantor, celui de Grotowski ou de Bob Wilson. Pourquoi le Théâtre National d'alors ne s'est-il pas significativement ouvert à ces pratiques ? Dieu merci, Robert Maréchal au Festival du Jeune Théâtre de Liège, Jo Dekmine au Théâtre 140 et Armand Delcampe à l'Atelier Théâtre de Louvain-La-Neuve le firent, dans la mesure de leurs faibles moyens, et il était toujours permis à qui le voulait vraiment de passer les frontières et d'aller voir la vivacité du théâtre dans les autres pays. Mais aujourd'hui encore, il me semble légitime d'attendre d'un Théâtre National qu'il porte loin le regard, qu'il aide à la fonction de repérage et de clarification que doit toujours jouer une grande institution artistique dans un pays. Cette fonction n'a jamais été remplie. Huisman reste l'homme de cet échec-là, celui qui a laissé le théâtre belge d'expression française profondément affaibli, profondément vulnérable à la tentation du provincialisme, des enthousiasmes étriqués, celui qui a vénéré jusqu'à l'aveuglement la médiocrité de ses succès (ah, l'insignifiant tout petit Festival de Spa d'alors !). Là où il fallait clairvoyance et audace, on eut le poujadisme anti-intellectuel, là où il fallait ouverture et dialogue, on eut l'arrogance d'un soliloque toujours prêt à l'autocélébration, là où on attendait le fondateur d'une tradition, on n'eut qu'un potentat local, qui pour tout héritage, nous a laissé le vide abyssal de sa pensée. »

Ai-je exagéré ? Probablement.

## Mon père n'a jamais porté de montre au poignet

Il m'expliquait que la montre au poignet est un accessoire dangereux quand on travaille sur des machines. Le poignet peut être facilement happé et les dommages physiques considérables. Pour connaître l'heure, il avait en poche une montre ronde, plate, élégante, couleur or. J'ai toujours cette montre. Elle ne fonctionne plus, le remontoir est inutilisable. Je ne sais pas quoi faire avec elle. J'ai pensé la donner à réparer, à m'en servir, jusqu'à ce que l'idée me paraisse régressive, dangereusement nostalgique. Alors, je l'ai épinglée au mur de mon bureau. C'est dérisoire une montre qui ne fonctionne plus, épinglée au mur d'un bureau. Parfois, je me dis : jette-la, c'est stupide. Pourtant je la garde. Parfois, j'imagine que mon père ne portait pas de montre au poignet pour une autre raison que sa raison avancée. Je peux penser que cet accessoire de la modernité d'alors ne le tentait pas. Il devait trouver ça inélégant, tape à l'œil. Je n'ai porté une montre-bracelet que les quelques années qui ont suivi ma communion solennelle. Je l'avais reçue en cadeau. Mon parrain, je crois, me l'avait offerte. Mais, assez rapidement, j'ai cessé de la porter. Mon refus vient-il de l'exemple de mon père ? S'il faut y voir une influence, c'est pour ainsi dire par imitation inconsciente. Si mon père revenait dans le monde d'aujourd'hui, il continuerait de dédaigner les montres-bracelets, il serait choqué de la vulgarité ambiante et se tairait encore et encore sur les épisodes de sa vie, comme il l'avait toujours fait (Il est vrai, qu'intimidé, je ne posais pas de question). Il n'aimerait toujours ni le chocolat, ni les moules, ni l'ail (le chou rouge aux pommes, oui), se désintéresserait du tour de France parce qu'il n'est plus couru par des équipes

nationales, entrerait dans de soudaines diatribes contre le laissé-aller vestimentaire de son fils et de ses semblables. Son culte de l'effort et de la discipline personnelle aurait du plomb dans l'aile, mais il trouverait dans la pérennité du concours Reine Élisabeth la preuve que le monde, quand il le veut, n'est pas si mauvais que ça. Souvent, quand je veux regarder mon réel, et le regarder dans la distance pour mieux l'apercevoir, je me mets à la place de mon père. Je cherche à voir avec ses yeux ce que je vois. Son regard, plus que sa montre, me sert à mesurer la marche du temps.

## La demande et l'offre

Les sociologues le disent : jusqu'ici la politique culturelle a financé l'offre et négligé la demande. Il en résulte que les promesses de la démocratisation ne sont pas tenues. La leçon implicite ou explicite du constat est évidemment qu'il faudrait inverser la tendance. Chacun, quel qu'il soit, a droit à sa culture, dit-on : qui pourrait contester cette évidence ? On peut en effet admettre que chacun a droit à sa culture en précisant deux choses. D'une part, que ce droit doit être préservé de toute manipulation à visée communautariste, lorsqu'il s'agit de rencontrer des cultures exogènes. Aucune culture ne fructifie en se refermant sur elle-même. D'autre part que la demande de culture n'est pas naturelle comme la faim, la soif ou le sommeil. La demande culturelle vient de quelque part. Dans nos sociétés, elle est largement préformée par l'univers médiatique. La télévision en l'occurrence joue ici un rôle central. Si on admet avec un responsable de TF1, la chaîne la plus populaire de France, que le rôle de la télévision est de « donner à Coca-Cola du temps de cerveau disponible », on comprendra aisément que la demande culturelle risque fort de n'avoir rien de spontané et que son horizon sera limité. L'audimat étant le moteur des institutions télévisuelles, si la demande est identifiée au grand nombre des consommateurs de télé, on sait ce que cela veut dire : règne de l'émotion à deux balles, addiction à la stéréotypie, exténuante répétition du même, mortel immobilisme des formes, infantilisme des contenus.

La politique culturelle jusqu'à maintenant n'aurait donc pas été aussi démocratique qu'elle le proclamait. Mais qu'est-ce que la démocratie ? Est-ce la loi du grand nombre ou la protection des minorités ? Il y a dans toute création artistique qui n'usurpe pas son nom une possible étincelle de liberté qui se fiche pas mal des ordres établis, qui les conteste, les contourne ou les ignore, moyennant une certaine difficulté d'approche. Comme la planche à voile ou l'escalade en montagne, la création artistique demande du désir, des outils, des volontés, des apprentissages, des efforts. Laissé à sa pente, le Nombre se fiche pas mal de tout cela, l'anesthésie du divertissement lui suffit. L'égalité des chances n'étant pas au mieux de sa forme dans nos sociétés, on peut constater en effet un écart violent entre le Nombre et la création artistique. On pourrait penser que des politiques économiques socialement plus justes auraient pu contribuer à réduire le fossé. Que l'école en tout cas apporterait sa pierre à l'édifice. Mais l'économie ne se soucie que de maximaliser ses profits et l'école elle-même est victime d'un processus de dégradation qui dilue la valeur de compétence dans le brouet des proximités. « Parle avec tes mots, dis ce que tu penses ». Mais que se passe-t-il quand on ne connaît que peu de mots et qu'on ne pense pas plus loin que le bout de son nez ? École et création artistique sont mises au pas sous un alibi commun : rencontrer la demande.

« Demandez aux gens ce qu'ils veulent et donnez-le leur » : c'est le mot d'ordre qui correspondrait à un « prétendu vrai » mouvement démocratique. En fait, c'est le visage du populisme en matière d'enseignement et de pratique de l'art qui est proposé. La démocratie ainsi conçue est de moins en moins une marche vers l'égalité. C'est au contraire le masque d'un despotisme du Nombre. C'est l'exercice de la loi du plus fort qui est le contraire de la loi démocratique réelle, laquelle tend à soumettre le pouvoir de n'importe quelle force ou puissance au pouvoir contraire d'un droit codifié. Ainsi la loi du Nombre contribue massivement à la reproduction des inégalités qu'elle est supposée combattre, puisqu'elle se cantonne à n'explorer rien qui la contrarie et déclare « élitaire et/ou obsolète » ce qui la dérange. « Élitaire » est un mot infamant, actif jadis dans les sphères de l'action culturelle qui croyaient supprimer l'écart en supprimant les œuvres ; « Obsolète » est le refrain des amis de la technologie qui regardent l'archaïsme du théâtre et de la littérature avec commisération, oubliant de voir que l'usage des technologies creuse un nouvel écart entre les familiers de ces technologies et les autres, mais, surtout, oubliant de nous dire qu'une compétence technologique de haut niveau est parfaitement compatible avec une cécité sociale et une inculture crasse.

L'exercice de la loi du Nombre aura au moins deux conséquences : la première, inféoder la création artistique au vedettariat, nous ramenant ainsi loin en arrière, avant le temps qui avait inventé l'art de la mise en scène contre les errances du vedettariat ; la seconde, attirer l'émotion et l'intelligence dans les gouffres de la crétinerie, accentuant encore davantage la métamorphose du citoyen en consommateur. Les chiffres d'audience de certaines émissions de télévision sont là pour attester que le pire peut faire les choux gras du Nombre. Il est évidemment énervant de constater qu'une certaine gauche (supposons-la pleine de bonnes intentions) a poussé, pousse encore à la charrette et milite aveuglément pour des objectifs qu'elle devrait récuser. Elle joue ainsi le rôle de l'idiote utile à tous ceux qui tirent profit d'une assignation du grand nombre à l'insignifiance et se réjouissent de voir les forces de signification qu'ils ne contrôlent pas se réduire comme peau de chagrin. Pendant ce temps, la machine économique écrase tout sur son passage, rend plus riches les riches et plus pauvres les destinataires de la politique culturelle new-look. D'ailleurs, qualifier de « politique » culturelle l'inféodation de l'offre à la demande est discutable. Caresser la demande dans le sens du poil s'apparente plus à une abdication face au réel (la visée électorale n'est pas absente) qu'à une façon de le transformer.

## L'idée d'un « peuple belge » est bouffonne

Elle l'a toujours été, mais on a longtemps fait comme si on ne le savait pas. Maintenant, c'est tellement évident qu'il n'y a plus besoin d'insister. Aucun risque d'être guetté par une nostalgie patriotique en ce qui me concerne. Je me fiche comme de l'an quarante de la royauté et de l'hymne national. Je suis le citoyen d'un État indépendant nommé Belgique en 1830, j'y paie mes impôts, mais comme le dit un personnage de Brecht dans *Dialogues d'exilés* « Une chose m'a toujours paru curieuse : qu'on doive aimer d'un amour tout particulier le pays où l'on paie ses impôts ». À moi aussi, ça m'apparaît bizarre. S'il fallait nommer des racines affectives, j'avancerais un paysage de terrils et des fumées d'aciéries : tout le monde ne peut pas naître à Cannes

sur la croisette. Et s'il faut à tout prix nommer une patrie chère à mon cœur, ce serait la langue française, ma langue maternelle. En fait pas si maternelle que ça, puisque, pour ma mère elle-même, la langue française était moins maternelle que le dialecte wallon. Si la famille est indéniablement francophone, elle le doit beaucoup à l'école, même si ma mère n'a jamais dépassé les classes primaires et mon père le secondaire inférieur. Et, fréquentant moi-même l'école, j'ai rapidement vu que pour certains la pratique du français était plus naturelle que pour moi. Je pense en français, j'écris en français, mais je n'ai jamais eu l'aisance verbale que peuvent avoir certains fils ou filles de la bourgeoisie. Si je peux m'expliquer, argumenter, utiliser la langue comme arme défensive ou offensive, en tirer du grave ou du comique, je n'ai aucune conversation, aucune adresse à rebondir, à me lier aux mots des autres quand ils se mettent au service d'une certaine mondanité, le terme n'étant pas ici pris négativement. Il désigne simplement la capacité de nouer avec aisance dans des échanges avec autrui, ce qu'on est, ce qu'on sait, ce qu'on sent, ce qu'on aime ou ce qu'on n'aime pas. À tort ou à raison je vois dans cette « incompétence » la trace de ma position de classe d'avant, même si doit s'y mêler une disposition strictement personnelle.

La langue française chez moi ne coule pas de source. Je la construis. Mon rapport d'affectivité à la langue française est donc naturel-construit. Mais construit ou naturel, je le tiens pour essentiel à ma façon d'être au monde. Jamais je n'ai envisagé l'écriture d'un texte de fiction ou d'un commentaire sans souci de la langue. Ce n'est pas affaire de « bien écrire », de beau style, de souci des règles, mais affaire d'expression de la pensée et de l'émotion. Être au plus juste de ce que je veux dire, l'être dans une concision plutôt que dans une expansion, m'importe. Sans richesse de la langue, pas de richesse de la pensée. C'est pourquoi je trouve si révoltantes les volontés qu'on voit aujourd'hui actives à l'école et dans le domaine culturel pour casser la langue. L'orthographe de la langue française peut certainement se simplifier. Mais en reculant devant la complexité syntaxique et la richesse lexicale pour de fumeuses raisons d'accessibilité de tous qui ne se concrétise jamais, on brade les chances de tous à penser le monde autrement qu'il n'est. Prétendant le libérer, on retire une des armes de la libération à celui qu'on dit vouloir libérer. Sous l'alibi d'une recherche d'égalité, on met en place une destruction qui contribue à la reproduction des inégalités. Le « tous » devra se contenter d'une langue au rabais ; et les fils et filles des sphères dirigeantes trouveront sans problème des lieux d'enseignement où apprendre les savoirs qui contribuent à la reproduction de la domination. Aux premiers, la garderie balbutiante ; aux autres, l'arme des raisonnements et des mots : ainsi les vaches seront éternellement bien gardées dans le pré carré de la société de classes. Que des bras de gauche, en nombre, poussent dans le fossé, avec bonne conscience, les chances de l'égalité n'est pas la moindre des déceptions. Hélas, avec l'idéalisme, le pire est toujours sûr.

## Terreur ancienne

Entretiens répétés avec des journalistes au Festival des Francophonies à Limoges pour la création et les représentations de *Eddy Merckx a marché sur la lune* dans la mise en scène d'Armel Roussel. Toujours cette fraction de seconde terrifiante quand quelqu'un me demande de quoi traite mon théâtre. Je ne sais que dire, je me sens

agressé par la question, ma réponse instinctive serait de hurler « je n'en sais rien, c'est à vous de me le dire ». Une fois la fraction de seconde écoulée (mais pour moi elle dure un siècle), je peux avancer quelques éléments de réponse. Mais il reste que cette fraction de seconde est une chute dans le vide. À quoi rapporter cette chute ? Parfois il m'arrive de penser que le désarroi n'est qu'un retour ricanant de la situation scolaire où un professeur me mettait au pied du mur, alors que je ressentais en moi-même ma profonde incapacité à lui répondre. L'intranquillité de l'école est toujours à l'œuvre. Elle se rappelle à moi. Toute prise de parole m'est un salto mortale. Seul, l'écrit me délivre. La parole est un affrontement direct avec autrui que traverse l'angoisse de ne pas correctement répondre. L'écrit est un affrontement avec moi-même, un arrachement à la part inerte de moi-même, que j'accomplis toujours dans la difficulté, mais jamais dans l'angoisse.

## Atelier d'écriture. Pour le compte du C.D.N. de Thionville

Je mène un atelier d'écriture un peu particulier. Les participants sont au nombre de trois, trois jeunes garçons qui ont cette particularité d'être pris en charge par l'institution judiciaire. Ils sont encadrés par deux éducateurs, une femme et un homme entre trente et quarante ans. Trois adultes pour trois jeunes, réunis pendant trois jours (quatre heures le matin, trois heures l'après-midi) pour s'adonner à du travail d'écriture : situation inhabituelle pour tous. Un de ces jeunes sort d'une institution fermée pour la première fois depuis neuf mois. Un deuxième a été renvoyé de son établissement scolaire. Le troisième semble plongé dans un mal-être personnel profond. Les éducateurs connaissent leur métier : ils ont visiblement la confiance des trois jeunes gens qu'ils prennent en charge la journée, les activités de divertissement y compris. La veille, tous ont assisté à la représentation de ma pièce *Jours Radieux*. À leur demande, j'explique ce qu'est un auteur de théâtre, ce que je gagne financièrement en faisant ça, comment j'en suis arrivé là, pourquoi je suis devant eux. J'évite toute description mythologico-romantique de mes activités. Je m'efforce de les faire voir comme un travail, avec ses moments d'ennui et de joie. Puis, nous plongeons ensemble dans l'écriture. Le quasi-tête-à-tête favorise le travail. L'atmosphère globale est agréable, détendue, riieuse. J'explique les différents exercices et je ne rencontre aucune mauvaise volonté. Évidemment, il faut tenir compte des personnalités de chacun.

Le premier se met volontiers en avant et commence par dire, non sans une pointe de fierté, qu'il n'a rien à dire et que de toute façon personne n'arrivera à lire ce qu'il écrit sur la feuille de papier, « parce que personne n'arrive jamais à lire ce que j'écris ». Durant deux jours, il se pliera pourtant aux exercices, tantôt distant, tantôt impliqué. Parfois, il se plaint : c'est fatigant. Mais il perçoit bien « qu'on n'est pas à l'école », globalement, il participe, fait du bon travail. D'évidence, il a un potentiel plus riche et plus large que ses comportements ne le laissent supposer. Il mélange une certaine effronterie vantarde avec une solide capacité d'auto-dénigrement. Réussir quelque chose doit lui faire peur. Le troisième jour, il ne sera pas présent. Il n'était pas au rendez-vous du matin que les éducateurs lui avaient donné. Il a disparu dans la nature, je ne le reverrai pas. Le second est très dynamique, il comprend rapidement la consigne, se lance dans les exercices avec entrain et s'en sort très positivement. Il est d'origine

algérienne, semble parfaitement à son aise dans cette situation d'atelier, prend la parole à bon escient, fait preuve d'une certaine finesse de raisonnement et sa capacité à rédiger est indéniable. À la pause, je m'étonne auprès des éducateurs. Pourquoi ce garçon est-il là ? On m'explique qu'à plusieurs reprises, il a eu des conflits (lesquels, de quel genre ?) avec certains de ses professeurs dans son établissement scolaire. Il s'est fait renvoyer. Il semble aussi qu'il ait fait un peu de prison. Je n'ai aucune raison de mettre en doute ce que me disent les éducateurs. Mais, durant les trois jours d'atelier, rien dans l'attitude de ce garçon ne me permettra de comprendre pourquoi il relève de l'institution judiciaire. Il semble plutôt être le genre d'élève qu'on peut avoir plaisir à trouver dans sa classe. Avec le troisième, le travail sera plus difficile. Il est en décrochage scolaire. Dans son comportement, tout montre qu'il est convaincu de son inexistence. Il se cache derrière ses poignets, passe les mains sur son visage, ne finit pas ses phrases, se tord sur sa chaise, est dominé par une sorte de petit rire compulsif, non sonore, un rire sans agression, un rire de naufrage. On comprend vite combien l'école doit être un lieu cruel pour lui : il a tout du souffre-douleur. Il n'est pas réticent à être là avec nous, ne fait pas de l'obstruction, voudrait participer, mais une incapacité existentielle le submerge. Il n'arrive que péniblement à prendre la parole ou à mettre cette parole sur papier. Et lire à haute voix ce qu'il a écrit semble être une épreuve plus que redoutable. Il sait lire, mais lire le brûle. Ses journées se passent à « snapper », c'est le mot chez lui qui revient le plus souvent.

## *Eddy Merckx a marché sur la lune*, Armel Roussel et les corps sensibles

Armel Roussel sait mettre en valeur le corps de l'acteur. C'est un trait général de son travail. Sa mise en scène de *L'Éveil du printemps* en est un exemple, elle dit par le recours obstiné à la nudité l'obsession qui pétrit les corps des personnages de la pièce. Elle fait voir physiquement le moteur de leur pensée, le carburant de leurs élans, les vertiges de leurs chutes. Elle montre frontalement, sans chichis et sans fausse pudeur comment la sexualité fait exploser les adolescents. Armel Roussel met en visibilité la pulsion qui les travaille jusqu'à l'os, il appelle un chat un chat et une chatte une chatte. Récemment, j'ai donné au CDN de Thionville quelques ateliers d'écriture à des jeunes gens qui ont entre 14 et 16 ans. On sentait l'électricité sexuelle passer en permanence sous des dehors voilés, notamment dans la sexualisation des corps adolescents par les habits, le maquillage, les coiffures, les comportements, les filles en parade, les garçons en coqs de village, comme dans le plus attendu des stéréotypes. La pièce de Wedekind justifiait amplement cette exhibition de corps, si on ne voulait pas la réduire à la dimension d'une pièce audacieuse pour son temps et en faire une lecture académique aujourd'hui.

La mise en scène de *Eddy Merckx a marché sur la lune* ne concède rien à la nudité complète. Mais l'effet sensible du corps des acteurs y est pourtant tout entier à l'œuvre. Ils apparaissent comme des corps libres, heureux d'être là et prompts à communiquer ce plaisir à la salle. Ils sont parmi nous, ils viennent à nous, ils créent avec nous un fort rapport de proximité. À un moment donné du spectacle, ils sont dix acteurs et actrices, partiellement dénudés, leurs corps sont entourés de serviettes

blanches couvrant le torse et partiellement les jambes pour les femmes, dénudant le torse et partiellement les jambes pour les hommes, à la façon de baigneurs et de baigneuses qui sortiraient du hammam ou de la piscine. Ce parti pris n'illustre pas, ne concrétise pas une proposition du texte. Il s'impose d'abord comme une image scénique inattendue. Avant de donner du sens, il donne du sensible. Ce sensible n'exprime pas le sens du texte, n'est pas avec le texte dans une relation d'ancillarité, de secondarité. Il fonctionne comme une proposition d'audibilité du texte, il installe le théâtre sur le versant d'un plaisir partagé plutôt que sur la communication d'un message. Le sens de la scène s'entend parfaitement, mais quelque chose s'y ajoute qui empêche la scène de se refermer sur elle-même, de se psychologiser. Une liberté est ainsi donnée au spectateur de comprendre et de jouir, mais de jouir aussi d'autre chose que de ce qu'il comprend. Ainsi s'installe une dialectique du vu et de l'entendu qui est de nature à potentialiser l'intérêt du spectateur.

### *Sylvia et Léonard* trouve son origine dans l'image de la chambre rouge de *Twin Peaks*...

... où David Lynch nous fait voir un étrange salon (rideau de fond rouge, en angle, trois fauteuils, une table basse, deux hommes assis dont un homme de petite taille, deux supports d'éclairage, une statue et un sol en zigzag). Voyant l'image, je me demandais ce que pourraient se dire un homme et une femme assis dans ce salon à la place des deux personnages qui y sont. Un couple, par exemple, que le côté fictif du lieu, décalé, tout en artifices, autoriserait à « jouer » avec le réel, à confondre le réel et l'imaginaire, à dire, dans le même geste verbal, ce qui est et ce qui n'est pas, à inventer pour vivre davantage et aussi à inventer pour fuir ce qui blesse. C'est un couple blessé qui nous parle, blessé par lui-même et par ses propres écarts sentimentaux, blessé aussi par une époque où les fils peuvent mettre leur jeune énergie dans des causes calamiteuses. Le mélange de l'existant et du possible structure la pièce de part en part. Une vie ne se réduit pas à ce qui advient, elle comprend aussi ce qui pourrait être, ce qui aurait pu être, ce qu'on se donne à défaut de ce qu'on a.

### *Rêves d'Occident*

Dans des temps immobiles sous le regard de dieu, le magicien a pu incarner une figure du mouvement. N'était-il pas capable de vous transformer en chien, en loup, en âne, en libellule, et pareillement la nature qui l'entourait ? Bien sûr, son pouvoir n'était qu'imaginaire : Prospero l'enchanteur est un songe d'auteur. Un jour, le pouvoir de transformation du magicien a rencontré un concurrent fatal : le savoir rationnel accompagné partout où il va de son alliée la technique. Exit le magicien à l'ancienne. Désormais, il ne sera plus qu'un showman pour grand public ou un Harry Potter pour enfants sages. La puissance d'agir a trouvé de nouvelles façons de s'exprimer.

Le magicien n'était que fantaisie de l'esprit ; le savoir et la technique transforment désormais le réel lui-même. Une même volonté d'agir sur l'homme habite les premiers

actes de dissection du corps humain et l'utopie transhumaniste de l'homme augmenté. Un même désir de lutter contre la finitude s'y manifeste. Et c'est la même rationalité technique croisée avec une idéologie du Progrès qui fonde la puissance d'édification d'une société nouvelle (ici identifiée à une cité idéale dans le Rêve 1 : Prosperia). Mais si le magicien a laissé la place à de nouvelles figures, la transformation des corps, la transformation du monde par le savoir et la technique ne nous ont pas débarrassés de l'illusion. Les rêves de l'Occident soulèvent le temps, mais l'heure du réveil vient toujours. Dans l'espérance de l'éternité maîtrisée et dans le souci de maîtriser l'Autre avec l'alibi du mieux (c'était le langage de la colonisation), l'aveuglement est au travail. Le magicien avait pouvoir de nous tromper. La poursuite de la maîtrise du corps humain et du corps social est pareillement un miroir aux alouettes. Tel est le trajet global que suivent les personnages de ma réécriture de *La Tempête* de Shakespeare, qui fait la part belle au montage et où se chevauchent hier et aujourd'hui. *Rêves d'Occident* est une pièce qui met en jeu l'articulation du savoir et du pouvoir, avec l'aveuglement pour effet collatéral : la visée globale est ainsi clairement énoncée, soit !

Mais pourquoi recourir aux personnages shakespeariens de *La Tempête* ? Il y a à cela deux réponses. La première traduit une volonté d'installer une distance par rapport au sujet. C'est dans la distance qu'on aperçoit les choses dans leur complexité, pas quand le nez s'écrase sur l'objet regardé. C'est ensuite dans la volonté de ne pas aller vers un théâtre documentaire ou une pièce d'actualité, d'inscrire la question du transhumanisme dans un temps imaginaire où coexistent le passé et un présent porteur des éclats d'un futur inquiétant. Le présent du transhumanisme fait irruption dans l'univers passé des personnages shakespeariens, lesquels en retour contaminent le présent du transhumanisme. La senteur de maîtrise du réel par l'illusion magique qui flotte sur le Prospero de Shakespeare se communique au Prospero de *Rêves* qui ne jure que par la science. La positivité scientifique du présent est ainsi relativisée. Le seul énoncé du nom des personnages principaux (Prospero, Ariel, Sycorax, Caliban, Miranda) nous introduit dans un ailleurs, que l'on connaisse la pièce de Shakespeare ou non. Les noms de personnes (notamment), surtout quand ils sont peu communs, transportent avec eux une réserve d'imaginaire dans laquelle la fantaisie du lecteur peut toujours puiser. Celui-ci, avant toute action, voyage déjà par l'effet du langage. Le télescope des temps met en valeur le fait que le temps avance, nous fait avancer, même si nous ne progressons pas. Les possibilités de transformation de l'homme et de son milieu de vie par les sciences et les technologies ont connu, connaissent, – connaîtront encore –, un effet d'accélération, qui, à terme, rend possible des options jusque-là tenues pour impossibles. Et les nouvelles possibilités font surgir de nouveaux spectres.

Le texte se construit sur plusieurs moments. Après avoir évoqué la poussée du savoir dans l'acte de dissection des corps dans le début, (Rêves 1) le rêve 2 voit Prospero édifier une ville (Prosperia) dans une île non située qui jusque-là ne connaît ni la réalité de la ville ni son concept. Je voulais inclure la poussée du savoir dans la volonté prométhéenne de faire advenir une ville là où il n'y en avait pas et d'aborder ainsi la relation qui lie le savoir au pouvoir dans sa dimension sociale. Explorer le corps humain avait déjà une dimension de pouvoir, puisque l'acte de dissection entraînait en conflit avec les valeurs religieuses ; en faisant de Prospero un faiseur de ville, j'entendais donner sa pleine extension au couple savoir/pouvoir. Notamment en montrant que ce couple engendre une résistance, une rébellion à l'oppression qu'il engendre.

Pour rendre sensible la thématique, j'ai également voulu l'inscrire au sein de deux ensembles familiaux, le premier composé de « ceux qui sont supposés savoir » (Prospero, Ariel, Miranda), le second de « ceux qui sont supposés ne pas savoir » (Sycorax, Caliban). Dans les effets du couple savoir/pouvoir, dans les actes de domination que celui-ci provoque, il faut inscrire la relation conflictuelle parents/enfants. Dans maints cas de figure aujourd'hui, elle est à l'ordre du jour, avec les processus de radicalisation notamment, qu'ils soient d'ordre religieux, politique ou existentiel. Il y a un rapport d'homologie entre le pouvoir du créateur de ville sur sa ville, et le pouvoir du père et de la mère sur leurs enfants. La sphère privée porte en elle la dimension publique, elle est un microcosme que traverse le tout.

Le désir de vengeance est moins présent dans *Rêves d'Occident* que dans la pièce de Shakespeare. Mais son importance dramaturgique n'est pas moindre. Dans ma logique, son intérêt est de faire saillir la contradiction qui peut exister entre un grand rêve/cauchemar qui concerne l'humanité en son entier et la satisfaction d'une volonté privée. D'une certaine façon, on pourrait soutenir qu'à vouloir régler sa vengeance privée, le Prospero de ma pièce contribue largement à torpiller la mission qu'il s'est donnée. Façon de dire que le désir – justifié ou pas, légitime ou non, car le désir ne se soucie pas du distinguo – a le pouvoir de fracturer la pensée, d'aller contre les intérêts de celui qui pense. Et ce n'est peut-être pas plus mal : la contradiction préserve ainsi le « rationnel » de la tentation totalitaire.

Le « Rêve 3 » introduit la dimension technologique et la trahison dans l'univers de la pièce. Le progrès est une drogue dure. Plus il se déploie, plus on en veut. Après avoir voulu disséquer le corps humain pour connaître la nature de l'homme, après avoir créé une ville-monde, Prospero rêve d'un homme augmenté, rêve de laisser le pouvoir de tuer la mort en héritage à l'humanité. Même si pour cela, il doit prendre une option sur le destin de sa fille. Mais pendant que le pouvoir rêve, le réel prend sa revanche. Alors que Prospero s'enfonce dans l'aveuglement, Caliban se dresse contre son pouvoir. Et à la faveur d'une révolte, Prosperia change de maître.

Le « Rêve 4 » conduit à l'inconnu. Prospero brisant sa baguette magique dans la pièce de Shakespeare traduit une inquiétude sur la puissance d'agir. Cette inquiétude consonne aujourd'hui avec la question de savoir jusqu'où nous pouvons aller dans la maîtrise du monde sans que cette maîtrise ne se retourne contre nous. En d'autres termes : dans un monde qui ne croit plus aux magiciens, quand jouons-nous à l'apprenti sorcier ? Est-il souhaitable ? opportun ? urgent ? possible ? de briser la baguette magique qui pousse l'être humain à faire son grand bond dans « l'augmentation » de lui-même et de ce qui l'entoure ? La pièce n'a rien d'une pièce à thèse. Je n'y pointe donc pas une « bonne » solution.

En bref, *Rêves d'Occident* est un moment de fiction qui présuppose un horizon infiniment plus vaste, qu'on peut formuler comme suit : L'espérance d'une révolution qui s'est retournée en désillusion a marqué la pensée politique et sociale du xx<sup>e</sup> siècle. Théâtralement parlant, le passage de l'illusion à la désillusion est lisible de façon exemplaire dans un théâtre de l'utopie qui se renverse en théâtre de la catastrophe. Le Brecht de *La Mère* et le Müller de *La Mission* pourraient ainsi figurer les deux bouts du chemin. Au xxi<sup>e</sup> siècle, à l'ère de l'anthropocène, la question de l'utopie ne se pose plus seulement en terme de révolution politique, elle est directement liée à la question

des rapports entre savoir et pouvoir. Historiquement, sous le masque du progrès, le savoir et le rationalisme qui l'accompagne ont soutenu le mouvement de transformation de la personne et de la société. Mais le progrès s'est retourné contre l'homme. Il menace aujourd'hui la planète entière. Le savoir n'est plus seulement devenu pouvoir de destruction des hommes entre eux, il est devenu, depuis le feu atomique, capable de détruire les conditions de la vie même. Et si la bombe n'y parvient pas, le mode de vie occidental, où le savoir est un moteur de la consommation, est une menace d'asphyxie à sa façon.

Avec *Rêves d'Occident*, j'ai voulu reprendre la question de l'utopie, si souvent présente dans les textes de théâtre, par un autre versant que le versant politique. Le rêve de connaître le secret de la vie en fouillant le corps, le rêve du progrès incarné dans une ville à édifier là où il n'y aurait rien, le rêve d'un homme augmenté font voir la conjonction occidentale du savoir et du pouvoir quand elle caracole au bord du précipice. Espérant toutefois avec Hölderlin que « là où il y a danger, croît aussi ce qui sauve ». Formellement le texte tresse le registre épique et le registre dramatique par le montage et l'ellipse, récusant la division en scènes. Il va rapide, il ignore la vraisemblance narrative classique, il procède par bonds, par sauts permettant ainsi à l'écriture scénique de se libérer d'un réalisme dans la mise en place.

### *Irez-vous à Bayreuth cette année ?*

Philippe Sireuil m'appelle. Il a relu la pièce. Il me redit son intérêt pour le texte, gravement comme il sait le faire, car Philippe a volontiers l'enthousiasme grave. Il note toutefois que les quinze premières pages lui semblent empesées. Je n'ai plus jeté un œil sur la pièce depuis trois ans au moins. Je la relis. Philippe a raison. Une pesanteur dans le démarrage est indéniable. Comme un jardinier qui coupe les gourmands sur un pied de tomate, je supprime sans état d'âme les mots inutiles, je retire les phrases indues. J'aime ce moment où, désinvesti du texte, je l'appréhende de l'extérieur. Je le taille d'un cœur sec, débarrassé de la complaisance qu'on peut avoir pour sa propre écriture quand elle sort tout chaud du clavier. La rhétorique qui se laisse aller n'est pas mon point fort. Au théâtre, quand l'écriture s'étale, mon envie d'écouter s'envole. Si je devais définir mon idéal du texte, je dirais : le maximum de significations dans un minimum de mots.

### *À l'affût*

Dans le petit livre intitulé *Les visages et les corps*, Patrice Chéreau, parlant de l'activité de mise en scène écrit « surtout, règle numéro un, se mettre au travail avant même de savoir ce qu'on va faire ». L'inversion des termes habituels (généralement, on dit qu'on se met au travail quand on sait ce qu'on va faire), désigne un certain état propice à la création. Non pas un vide mystique, ou un silence d'avant le bruit, mais une mise au travail que pour ma part je qualifierais de mise à l'affût. Se mettre à l'affût de ce qui va surgir. Quand je travaille à l'écriture d'un texte, je ne pense pas en permanence à ce

texte. Quand je commence un texte, je refuse de savoir où il va aller. Par expérience, les quelques fois où ça m'est arrivé, je suis vite tombé en panne, planté bêtement à quia devant mon clavier. Mais quand je commence ou en cours de route, je reste à l'affût. Je veux dire que je guette n'importe quoi qui tout à coup va me donner une hypothèse, une piste, un chemin à explorer. L'impulsion surgit – en ce qui me concerne – dans le détour. C'est en détournant les yeux que quelque chose a une chance de se manifester. D'où le fait que je puisse (par exemple) écrire en regardant la télé, avec le son parfois, sans le son le plus souvent. Certains écrivent dans le bruit des cafés, moi je préfère le tête-à-tête avec le téléviseur. Entendons bien que je ne tire pas du téléviseur ce que je vais écrire. L'appareil de télévision fonctionne comme un leurre qui permet l'apparition de quelque chose de non programmé, non prévu. Inutile d'ajouter que je travaille très utilement dans les trains en regardant par la fenêtre.

## Georges Didi-Huberman

Relecture de son livre *Survivance des lucioles*<sup>10</sup>. Livre modeste par le nombre de pages, livre important pour l'énergie de la pensée. Contre l'idée que le monde marche implacablement vers sa catastrophe (ce que Pasolini disait en parlant tardivement de la mort des lucioles, après les avoir tant aimées, jeune) Didi-Huberman invite à questionner le regard qu'on porte sur le réel. Est-ce que les lucioles ont disparu ou est-ce nous qui n'arrivons plus à les apercevoir ? Peut-être les lucioles disparaissent-elles

« [...] dans la seule mesure où le spectateur renonce à les suivre. Elles disparaissent de sa vue parce qu'il reste à sa place qui n'est plus la bonne place pour les apercevoir. »<sup>11</sup>

Et encore :

« L'urgence politique et esthétique en période de "catastrophe" [...] ne consisterait donc pas à tirer les conséquences logiques de ce déclin jusqu'à son horizon de mort, mais à trouver les ressources inattendues de ce déclin aux creux des images qui s'y meuvent encore, telles des lucioles ou des astres isolés. »<sup>12</sup>

Plutôt que de déplorer la perte de ce qui fut, chercher ce qui luit encore dans ce qui est : voilà un point de vue qui me convient mieux que celui d'un Régis Debray par exemple, quand, avec le brio de pensée et d'expression qu'on lui connaît, il se fait le chantre distingué du grand naufrage. Là où dans un éclatant geste de surplomb, l'ex-conseiller du prince se donne volontiers pour plus malin que son temps, Didi-Huberman s'immerge dans le va-et-vient des temporalités et s'efforce d'y lire les signes d'une respiration infinie. Dans un autre de ses livres, plus récent, *Aperçues*<sup>13</sup>, il précise ceci :

(10) Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

(11) Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 39

(12) *Idem*, p. 106.

(13) Georges Didi-Huberman, *Aperçues*, Paris, Minuit, 2018.

« Si être “radical” consiste à se poser en prophète des malheurs et des disparitions en tous genres, nous n’avons pas besoin de tels “radicaux” pour la simple raison que les malheurs existent et que les disparitions ont cours aux yeux de tout le monde, affectant, de fait, la majorité de nos contemporains. Nous n’avons pas besoin que l’on prophétise “radicalement” sur notre expérience de chaque jour. Méfions-nous donc des grands discours qui commencent par décréter la disparition sans reste de toutes sortes de choses – l’expérience, le geste, “la vraie vie”, la morale, la politique, la poésie... Des restes, il y en a toujours et on fait avec. »<sup>14</sup>

Faire avec les restes : voilà qui me convient parfaitement.

### *J'appartiens au vent qui souffle*

C'est le titre que Aminata Abdoulaye a choisi de donner au texte que j'ai écrit pour elle à sa demande. Ce texte raconte comment une jeune nigérienne, musulmane, s'éprend du théâtre et vient l'étudier en Belgique. Tous les événements racontés lui appartiennent. Dans un premier temps, Isabelle Pousseur a recueilli la matière biographique dans une série de conversations avec Aminata, puis m'a transmis le tout. J'ai alors conçu un texte visant à donner un accent théâtral à cette matière biographique. Dans un troisième temps, ce texte a été retravaillé par Isabelle et Aminata lors des répétitions, en fonction de la mise en scène et du jeu. Le trajet biographique de Aminata met en lumière la complexité d'un être humain. Son trajet de vie (elle a une trentaine d'années) échappe à l'image de l'Africaine qui vient en Europe poussée par le malheur. Aminata ne fuit pas son pays, Aminata est une africaine qui aime son Niger, qui aime sa famille et qui travaille à la réalisation d'elle-même, elle suit son désir, elle donne consistance à son rêve. Elle n'est pas typique, réductible à un cliché. C'est sa singularité qui fait sa force. En cela, outre le respect qu'on lui doit dans la vie pour sa capacité de prise de décision, elle peut nous apparaître comme un beau personnage de théâtre.

### *La vie trépidante de Laura Wilson* dans la mise en scène de Jean Boillot

Cette pièce fait l'objet d'une large tournée en France avec un point de chute au Théâtre de Liège. Je me souviens qu'en répétition, le texte initial s'est enrichi par petites touches résultant des demandes surgies durant le travail. Cet e-mail que Jean Boillot m'envoie, par exemple « À la reprise du travail l'envie est de creuser un peu Rachid dans la double discrimination qu'il subit : comme Arabe et comme homo. Pour le moment il n'est que l'ami de Laura, il lui donne un coup de main. Rien sur lui et son combat à lui. Aurais-tu des idées pour creuser cela et qu'on puisse l'introduire demain ? ». C'est ce que j'appelle la mise au point du personnage, la mise au point de la problématique par le plateau. La mise en corps fait surgir de nouveaux motifs,

(14) Georges Didi-Huberman, *Aperçues*, op. cit., p. 176.

des espaces périphériques qu'il faut habiter. Rachid restera un personnage épisodique dans la pièce, mais son épisode peut encore s'enrichir d'un mot, d'une phrase, d'un paragraphe. Il ne s'agit pas ici d'une demande capricieuse de metteur en scène ou d'acteur, on n'est pas dans le registre des humeurs, des goûts et des couleurs. La demande se situe sur un terrain proprement dramaturgique. Y répondre adéquatement, c'est donner au personnage de Rachid un surcroît de netteté et complexifier ainsi le réseau des relations entre les personnages. L'idée de densité dans un texte tient à ce type de détails. L'apport des comédiens est souvent important (Ici, Isabelle Ronayette, Philippe Lardaud, Régis Laroche, qui sont des collaborateurs réguliers de Jean, auxquels vient s'ajouter le musicien-acteur Hervé Rigaud) : ils entendent le texte avec leur corps et, en dialogue avec le metteur en scène, ils captent parfois plus vite que les oreilles de l'auteur le mot, la phrase qui manquent.

À certains moments le spectacle s'appuie sur des images. Celles-ci proviennent d'un smartphone que manipule un comédien. Elles incarnent le regard de l'enfant sur ses parents dans la scène de dispute. Le comédien et la comédienne (père et mère) disparaissent dans un hors scène. Mais le smartphone-enfant filme leur présence hors scène et nous les donne à voir sur l'écran. L'image participe donc d'une illusion construite à vue. Elle donne une vie au hors scène, fait de la coupure entre la scène et les coulisses un langage.

L'image filmée qui se tricote dans l'écriture scénique m'intéresse. D'une part, parce que l'image plus que jamais est constitutive de la sensibilité du présent ; d'autre part parce qu'elle est à même d'engendrer de nouveaux réseaux de significations par interaction avec le texte, l'acteur et les problématiques traitées. Tout est affaire de légitimité dramaturgique. Si la photographie, l'image télévisuelle, l'image cinématographique remplissent une fonction réelle dans l'écriture scénique et si on voit comment ces images entrent en rapport avec l'écriture textuelle, il n'y a aucune raison de les exclure de la scène. Je ne suis pas un puriste du théâtre. Je laisse le purisme à ceux qui l'aiment. La sacralisation du langage au théâtre m'apparaît vite comme un fétichisme qui s'épuise dans la célébration de lui-même et s'avère incapable d'assumer la complexité du réel. Le culte du verbe a toujours quelque chose de douteux. Il sent facilement la sacristie. Le théâtre est un art profondément métissé, un art profondément non-pur. Il est non-pur par définition : une pièce écrite en deux dimensions sur une feuille de papier se retrouve tout à coup en trois dimensions dans un espace sur un plateau. Et il est évident que le fait d'ajouter un corps réel, matériel, vivant, à des signes écrits sur une page A4 introduit un facteur d'hétérogénéité radicale qui entame la prétendue pureté du théâtre. Dès l'instant où on estime que le théâtre est un art impur, la question est de savoir comment on maîtrise cette impureté, comment on la rend productive de sens et d'émotions. Cela implique une tout autre démarche que celle qui consiste à s'enfermer dans la célébration d'une essence pure du théâtre. Comme s'il existait une essence pure du théâtre ! Il n'y a pas plus d'essence du théâtre, qu'il n'y a d'essence de l'homme. Il y a des phénomènes qui apparaissent et disparaissent dans le cours historique du monde, dont les significations sont à chaque fois singulières, qui dissimulent leurs profondes différences sous le masque du même et dont le langage peut rendre compte à la condition qu'il renonce à toute forme de survalorisation.

## *Rêves d'Occident* : quelques éléments concernant le trajet des personnages

*Rêves d'Occident*, en bref, est l'histoire d'une famille composée, recomposée, décomposée (Prospero, Miranda, Ariel, Sycorax, Caliban) où se trouve inscrite la domination sociale (Liane, la domestique). Cette famille est traversée par un flux d'Histoire qui va du xv<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, de la connaissance par dissection à l'homme « augmenté » du transhumanisme. À chaque fois, ce lien infléchit la destinée des membres de cette famille, sauf celle de Liane, car « ce qui est de l'Histoire pour les élites n'a toujours été pour les masses que du travail » (Heiner Müller).

### Prospero

La mort de sa femme dans l'accouchement met Prospero en mouvement. Il maudit dieu et le défie par sa pratique de la dissection des corps humains. En disséquant les cadavres, il opte pour la connaissance. Pour connaître, il faut casser, briser quelque chose, briser les corps, briser les objets, briser les idées anciennes. Mais cette volonté de connaissance le met au ban de sa société. Sa mise en mouvement intérieure provoquée par la mort de sa femme est relayée par une mise en mouvement qui vient de l'extérieur (Les religieux). Chassé de Milan, Prospero reconvertit son besoin de mouvement dans une activité de transformation d'une île. D'une terre immobile, il tire une terre active. La mise au monde ici s'accomplit sans drame. Une modernité naît : la ville de Prosperia. Elle naît dans la complicité avec Sycorax, et les autres habitants de l'île, comme le disent les clameurs de l'inauguration. Prosperia achevée, le mouvement qui animait Prospero semble s'arrêter. Une chose le remet en mouvement : la reprise du combat contre la mort. Mais ce combat suppose d'autres connaissances que celles de la dissection. Il engage la pratique scientifique et la technologie. En conséquence, Prospero se remet en mouvement en remettant l'île en mouvement. L'île accède au statut de technopole. Mais alors que l'île poursuit son mouvement, cette poursuite a pour effet de marginaliser Prospero de plus en plus. D'une part parce que son combat contre la mort suscite l'incrédulité des siens (Sycorax et Ariel) ; d'autre part parce que l'exercice de la science moderne exclut de sa sphère l'homme de tous les jours. La science moderne met l'expérience humaine en défaut. Chaque jour, nous voyons clairement le soleil se lever et se coucher. Or la science nous dit que c'est archi faux. La conceptualisation et les modes de langage de la science mettent Prospero sur la touche, comme l'explique Xénia. Rendu obsolète par ce qu'il a mis en place, Prospero va vers le suicide. Parti de la mort d'un être cher et d'une volonté de vaincre la mort, il se soumet à la mort. Sa rationalité première bascule dans l'irrationalité, les points de rupture étant successivement les départs de Miranda et de Sycorax, la perte de Prosperia, à la suite de la trahison de Ariel et enfin son expulsion du monde du savoir. Prospero incarne ainsi la figure de l'arroseur arrosé ou de l'apprenti sorcier, puisque son zèle scientifique déclenche un état de choses qu'il ne contrôle plus et qui se retourne contre lui.

### Ariel

Ariel est le raconteur de toute cette histoire. Il a par certains côtés (son côté prof par exemple, aussi sa façon de relancer Prospero après la défaite de Milan) les traits

sociologiques d'un intellectuel qui marche avec le pouvoir. Et comme ces intellectuels souvent, il trouve chaleur et déception dans la proximité du maître. (Penser à Chateaubriand et à Louis XVIII ; ou à Régis Debray et Mitterrand, par exemple). Il réunit en lui les traits des intellectuels proches du pouvoir : jouissance des bienfaits et une certaine capacité d'influence ; déploration de la relation de soumission et d'impuissance que cette position implique. Le conseiller parle, conseille, suggère ; le maître prend les décisions et agit. La phase positive de la position d'Ariel, c'est Ariel qui prend Miranda en charge à la place de son père, qui suggère une issue à Prospero en lui parlant de l'île, qui l'engage à se rendre utile. La phase de malaise correspond au poids de domination qui pèse sur lui. Sycorax le cadre bien : Ce n'est pas le chef, c'est le morpion. Et le « Il me fait chier, le patron » ne doit pas être enfermé dans le seul moment où cela se dit. C'est plus largement qu'un maître fait chier son serviteur. D'où son rêve d'être un autre. D'où peut-être un alcoolisme possible. Ariel croit au projet bâtisseur de Prospero, mais sa croyance l'aveugle sur le prix humain que coûte cette mise en mouvement (ce que Caliban, lui, voit très bien). On peut imaginer que Prosperia ne s'est pas bâtie sans contrainte et qu'Ariel a fermé les yeux là-dessus. Il y a donc une complicité d'Ariel avec Prospero. Complicité qui va se briser au vu des comportements de Prospero envers Miranda (au moment du viol, notamment) puis envers l'île tout entière (menace d'une guerre civile). Le vrai couple de la pièce, c'est Ariel et Miranda. Ariel est l'autre père. Qu'il y ait entre Miranda et lui un arrière-fond incestueux inconscient n'est pas à exclure. Ariel, c'est aussi celui qui introduit la fantaisie dans le sérieux de la famille Prospero et dans le propos de la pièce. Il prend parfois par-dessus la jambe ce que d'autres pourraient considérer gravement. C'est un avatar du bouffon shakespearien, lucide et loufoque, il carnavalise souvent les situations. Chez lui la roublardise est active, l'exagération également, sans parler de la capacité à inventer ou à mentir tout simplement. Ne raconte-t-il pas à la fin du texte la venue d'un enfant qui n'existe nulle part ? Et lui qui au départ disait avoir perdu ses pouvoirs a tout de même gardé celui de disparaître. Si, comme personnage de son récit, il fait un trajet qui va de la fidélité au maître à la trahison de celui-ci (figure du retournement), comme narrateur il fait également un trajet allant de l'impuissance magique avouée dans le début à l'affirmation d'une ultime puissance quand même au point final. Ariel se pose ainsi en grand maître de l'illusion, malgré tout. Remarquons cependant que face à la puissance de transformation des sciences, il reste un faiseur d'illusions à l'ancienne. Et quand il disparaît de la scène c'est dans une pirouette joyeuse et surprenante, mais il disparaît aussi tout court : devant les sciences qui avancent à grands pas, comment le faiseur d'illusions à l'ancienne pourrait-il ne pas disparaître ? Sa fin est à la fois une attraction spectaculaire et un achèvement. Il incarne à la fois le théâtre dans sa belle capacité de surprise et la fin, la mort du théâtre.

## Miranda

Miranda est habitée par une forte pulsion de vie. Elle veut exister aux yeux du monde. Elle a « l'innocence » des maîtres, c'est-à-dire qu'elle est aveugle à l'exercice de sa domination. Elle ne perçoit pas le lien qu'il y a entre son appétit de vie et sa position sociale. Si Caliban est adopté, elle le croit son égal ; si son père lui dit que tout va bien, elle ne va pas voir plus loin ; si Caliban essaie de mettre les points sur les « i », elle le traite de menteur. Son trajet de fille à papa vaguement rebelle va traverser des épreuves qui vont la faire passer d'une vie aveugle à une lucidité plus lourde où,

pour exister, elle devra sortir de ses aveuglements. Son trajet pourtant ne la conduit qu'incidemment vers une conscience politique. Miranda est attachante en tant que personne. Sa jeunesse est entraînante, mais sa conscience politique ne se développe pas. Tout au plus peut-on dire qu'elle a une sorte de sensibilité à l'injustice très adolescente, qui parfois lui donne des doutes, vite écartés d'ailleurs, même si elle devine que son père ne lui dit pas tout. On dirait aujourd'hui que Miranda s'inscrit dans un schéma existentiel plutôt individualiste. Les orientations du monde la concernent peu. Seul importe, ce qui lui arrive. Sa conscience d'elle-même est forte, mais son champ de vision n'inclut pas la question sociale. Chez elle, tout est dans le relationnel immédiat, dans l'émotionnel, dans l'impulsif. Sa révolte par exemple n'obéit à aucun motif politique. Elle brise la relation à son père avec raison : elle se pensait sujet, il la traite en objet de négociation, il la nie. Et pareillement pour Xénia. Et Caliban la traite aussi en objet lorsqu'il la viole. Si ce passage de sujet à objet provoque en elle douleur et révolte, il ne génère aucune interrogation qui vise l'ordre du monde. Et sur le projet de Prospero, elle n'a pas d'avis ni en bien ni en mal. Dans l'affaire du viol, elle prend le parti de l'enfant, et cet enfant, dans le rêve 4, après une petite résistance, elle le veut amélioré, augmenté. Elle épouse le raisonnement qui conforte le développement technologique de l'intérieur : tout pour son enfant. Et pour l'humanité : adviene que pourra ! Toutefois, voulant cet enfant, Miranda fait preuve d'une grande maturité et d'un grand courage : elle ne confond pas l'enfant et le violeur. On peut aussi penser qu'il entre dans cette décision une volonté d'agression contre son père. Ainsi, par le biais de l'enfant à naître, Miranda récuse une seconde fois le lien de paternité. Mais plus tard, lorsqu'elle accepte que l'enfant soit « augmenté », elle rétablit néanmoins ce lien, puisque cette augmentation s'inscrit dans le droit fil du rêve paternel.

## Sycorax

Si la venue de Sycorax sur l'île remonte à ses grands-parents et si ces derniers sont venus fonder sur l'île une communauté spécifique, Sycorax n'est reine de rien du tout. Au mieux peut-on imaginer qu'elle détient sur la communauté un pouvoir moral qui lui vient du fait qu'elle est la descendante du fondateur de la communauté. Elle devient reine par le mariage avec Prospero, reine étant ici à prendre au sens métaphorique. Si Prospero est le maître de Prosperia, il ne se donne pas pour roi au sens strict du terme. Sycorax est reine de l'île comme on est la reine du bal. Sycorax est multiple. Femme de l'île, elle est facilement conquise, ce qui suppose qu'elle attendait une venue, que l'île attendait quelqu'un, qu'un trajet de vie avait été accompli qui maintenant cherchait sa relance. Prospero lui apporte cette relance au prix d'une soumission volontaire. Elle troque son ancien état contre un nouvel état (le mot « état » désignant ici une caractéristique personnelle et une modalité de gestion du pouvoir). Elle veut être la reine du roi avec toutes les ambiguïtés que cela comporte. Ni l'amour fou, ni la coucherie intéressée. Elle est séduite par Prospero, elle partage son idéal bâtisseur, elle sait aussi les avantages qu'elle peut en tirer. Néanmoins, Prospero et Sycorax, ce n'est ni Roméo et Juliette, ni la Lulu et ses amants chez F. Wedekind. Une fois « reine », elle se comporte en reine, elle gère avec une belle insolence de maître son royaume à elle : la décoration du palais. Elle devient ainsi la parfaite grande-bourgeoise, soucieuse de son look, du look de la maison. En « nouveau riche » elle se frotte aux signes de la culture (Pavarotti, le portrait). Mais elle a un fils qui lit, qui lit beaucoup, qui lit toutes sortes de choses. Ce fils, elle veut le comprendre, comprendre ses humeurs, saisir

ses pensées. Donc, elle lit ce que son fils lit. On peut imaginer que si elle ne comprend pas trop ce qu'elle lit, – ça peut arriver – elle demande des explications à Ariel. D'une certaine façon, en sous-texte, on peut comprendre que Ariel éveille Sycorax à la culture comme il a éveillé Miranda à la culture. En conséquence, le rêve 3 propose une nouvelle Sycorax. Elle avait été une femme proche du vent puis une Reine Elisabeth II, la voilà devenue une sorte de femme qui écrit, qui affiche ses opinions, qui s'ouvre à la question du destin de l'humanité. Et in extremis, elle sera la seule à rejoindre le commun des mortels avec lequel elle dit partager beaucoup, des mortels comme il y en a dans la salle. Au milieu de ces « autres », elle trouve une identité qu'elle ne peut encore nommer, mais qui la fera autre dans un monde différent. In fine, Sycorax se découvre comme être social, partie d'un tout. Avant cela, elle aura connu trois ruptures radicales. La première avec Prospero. Entre son fils et son mari, elle choisit son fils. La seconde avec son fils quand ce fils se positionne en maître à son égard et assume l'héritage de Prospero. La première rupture couvre une injustice. La seconde témoigne d'un grand sens de la liberté. C'est chargée de cette contradiction que Sycorax se sépare de son île et va vers nous. (Troisième rupture radicale).

## Caliban

Caliban passe par des états multiples. Il est l'enfant enjoué, joyeux, émerveillé par l'idée des matchs de boxe et du Coca-Cola. C'est un adolescent heureux de rencontrer une autre ado. C'est un garçon qui a soif de savoir, qui veut apprendre et qui apprend vite. C'est un ado troublé par les filles. Mais sa conscience politique s'éveille rapidement. Là où Miranda est anesthésiée par sa condition de classe, la position dominée de Caliban le met sur le chemin de la lucidité. Déjà, au contraire de Miranda, il comprend que l'adoption ne le met pas en position d'égalité avec elle. Il devine qu'il y a un leurre là-dedans. Non que Prospero soit menteur, il adopte Caliban de bonne foi, mais Caliban sait que les autres ne le verront jamais comme égal à Miranda. Et vite, l'écart entre Caliban et le clan Prospero se creuse. Le jeune homme prend conscience du prix humain que coûte la construction de Prosperia. Cette conscience développe chez lui une rancœur qui le conduit à mettre en cause sa mère et la relation de celle-ci à Prospero. Elle le lance également dans une première agression contre Miranda, agression où il entre aussi une forte part de désir sexuel refoulé. Et bientôt c'est le passage à l'acte, le viol de Miranda, crime contre elle en premier, volonté d'atteindre Prospero aussi, en diffusant les images. Ce crime le positionne définitivement dans le clan des autres et la sentence de mort que prononce Prospero confirme sa haine contre celui-ci. Il y a donc chez Caliban, un trajet de radicalisation qui s'alimente à des causes politiques, mais aussi pulsionnelles. Et lorsque le pouvoir lui revient, il en use à la fois comme instrument de rupture et de continuité. Rupture parce que désormais Prosperia n'appartient plus à l'homme Prospero ; continuité parce que Caliban reprend à son compte le rêve de Prospero. Par cette contradiction, il tue (symboliquement) la personne, il garde l'idée ; il tue le père et il se donne néanmoins pour son fils. Ainsi Caliban et Miranda accomplissent-ils envers Prospero un même mouvement de rejet et d'acceptation, Miranda pour une cause personnelle et sans avoir conscience de rejoindre ainsi son père ; Caliban par conviction scientifique et en toute connaissance de cause. (Il qualifie Prospero de visionnaire) Acquis à l'idée du développement technologique, Caliban engage Prosperia à la fois dans un régime fort et tout entier tourné vers le futur. En cela, Caliban est un visage de la Chine, ancienne vassale obligée de

l'Occident, qui rejette sa dépendance, devient un état puissant et se tourne résolument vers le déploiement technologique.

## Liane

Par sa position sociale, son statut de domesticité, Liane représente dans la pièce le point de vue d'en bas. On remarquera qu'il ne suffit pas d'être « au service de... » pour représenter le point de vue d'en bas. Ariel au service de Prospero n'incarne jamais le point de vue d'en bas. Sa qualité d'intellectuel-artiste le place dans une catégorie dominée au sein du groupe dominant. Liane, elle, correspond exactement à la citation de Heiner Müller que Sycorax lit dans la pièce : « Ce qui est de l'Histoire pour les élites n'a toujours été pour les masses que du travail ». En effet, pour Liane, du point de vue de Liane, l'avancée du progrès, de l'Histoire, ce n'est jamais que l'organisation d'une grande fête où elle doit tout faire, c'est-à-dire du travail et encore du travail. Pour le dire autrement, le monde change avec la technologie, mais le changement engendre encore et toujours de l'inégalité sociale. Le progrès scientifico-technologique n'altère pas la ligne de séparation entre le haut et le bas. Au mieux, il la déplace. Liane s'inscrit évidemment dans la tradition théâtrale des valets prompts à la réplique. Elle a le franc-parler des servantes de Molière. On pourrait aussi dire qu'elle est un peu la fille de Figaro, domestique qui mesure adéquatement sa place et celle de son maître Almaviva dans l'édifice social. En effet, à la différence de Miranda, Liane n'a pas d'aveuglement sur sa condition sociale. Elle sait exactement où est sa place dans le rapport de forces. Lorsque le personnage d'en bas ne se soumet pas entièrement à sa condition, lorsqu'il ne l'a pas intériorisée comme une seconde nature, il jette un regard ironique sur ce qui l'entoure, il fait voir le maître comme maître et les comportements « naturels » du maître comme des comportements de classe. Liane, par sa présence, impose au spectateur un changement de point de vue sur le monde de Prospero. Elle dé-naturalise le rêve de celui-ci. Elle fait apparaître ce rêve comme le privilège d'une certaine partie de l'humanité, c'est-à-dire comme un rêve indument universel. Le progrès est le rêve des maîtres. Les non-maîtres en ramassent les coups et les miettes.

## Xénia

Xénia sort de la mer telle la Venus de Botticelli, c'est-à-dire en gloire, glorieuse, pas comme une pauvre fille apeurée qui vient de boire la tasse, mais comme une femme sûre de sa condition. Elle est de ces gens qui ayant échappés à un grand péril voient dans leur sauvetage non la main du hasard, mais la preuve de leur mérite. Selon certaines théories sociologiques, dans la vision du monde protestante, le succès financier était le signe de l'élection par dieu. La réussite du capitalisme était ainsi légitimée par la sanction approbative de dieu. Il y a un peu de cela chez Xénia. « Si j'ai survécu à ça, c'est que je le méritais, c'est que je suis l'élue » Elle se croit issue de la cuisse de son Jupiter de père dont elle décline goulûment les titres, comme le ferait chez Proust une duchesse de Guermantes retraçant sa généalogie. Sa séduction est organique, elle séduit comme elle respire. Elle est directe, brutale s'il le faut. C'est une femme qui prend. Cette détermination n'empêche pas le sentiment vrai. On peut penser que sa relation à Miranda n'est pas une relation uniquement « utilitaire ». Il y a coïncidence chez elle, ici, entre le sentiment et le bénéfice, sans qu'il faille y voir autre chose qu'une pratique courante dans la bourgeoise à une certaine époque. Et maintenant encore

lorsque la statistique démontre qu'on se marie le plus souvent avec quelqu'un du même groupe social que le sien, on comprend que là aussi le sentiment personnel s'associe à une détermination qui n'a rien de sentimental. L'amour est une transaction affective, sociale, économique, culturelle, une transaction à tous les sens du terme, même si, subjectivement, on peut vivre ça comme une élection singulière réciproque : c'est toi et c'est moi. Quand on dit que l'amour est aveugle, cela ne concerne pas seulement le regard que chaque « aimant » porte sur l'autre, cela concerne aussi les conditions sociologiques d'existence de l'amour comme comportement social. Le refus que Miranda oppose à Xénia au moment du départ avive moins la douleur de Xénia qu'il ne rallume son besoin de conquête. Le segment « Miranda » a moins d'importance que le segment « ne pas perdre ». La défaite est le pire ennemi de la gagnante, parce que plane sur la défaite l'ombre de la perdante. Aussi fait-elle payer cette défaite à Prospero en cassant le contrat. On remarquera que cette démarche est une erreur économique. En négligeant de restaurer le contrat comme le propose Prospero, elle prive son groupe d'un marché important. Son besoin tout personnel de ne jamais perdre la pousse à la faute professionnelle. Là, la femme glorieuse est moins évidente. La dimension privée percute la dimension sociale. La gagnante du départ s'avère être ainsi la perdante de la fin. Quand, Xénia s'en va, c'est la queue entre les jambes, si j'ose dire.

## L'enfant Zéro an

Une célèbre gravure de Goya s'intitule *Le sommeil de la raison engendre des monstres*. L'idée est la suivante : lorsque la raison déserte l'être humain, les monstres apparaissent. C'est typiquement une idée du siècle des Lumières qui lutte contre les obscurantismes, les pouvoirs de la religion et de l'Église, les croyances superstitieuses, le non-savoir, etc. au profit d'une pensée libre. On conviendra que l'enfant zéro an est une sorte de monstre. Si on cumule ses nouvelles caractéristiques, on obtient une créature qui n'est plus humaine comme nous sommes humains aujourd'hui. Mais il faut bien remarquer que cet enfant zéro an ne naît pas du sommeil de la raison, il vient de l'activité de la raison. C'est la rationalité scientifique conduite à un niveau inégalé jusqu'ici, qui le produit. Du XVIII<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui, la fonction de la raison s'est retournée : d'instrument de promotion de l'humanité de l'homme qu'elle pouvait être, elle peut devenir, possiblement, une créatrice de barbarie où l'humanité de l'homme disparaît. Dans cette optique, la barbarie n'est pas le contraire de la civilisation. La barbarie est le produit de la civilisation, sa pointe extrême et dévoyée. Plusieurs travaux historiques ont bien montré que les camps d'extermination nazis étaient liés à la capacité organisationnelle de l'Occident (Enzo Traverso, *La violence nazie, une généalogie européenne*, par exemple). Les camps produisent du cadavre comme les usines Ford produisaient des automobiles : par le biais de l'organisation rationnelle du travail à la chaîne. Du point de vue de l'enfant zéro, la multiplication de ses possibles est jubilatoire. Du point de vue de la survie de l'homo sapiens, c'est plus inquiétant.

## Clarté vs Ambiguïté

Lors des ateliers d'écriture, il m'arrive parfois de pointer une absence de clarté dans le texte qu'on me propose. Et le ou la personne à qui je fais cette objection me répond

souvent que c'est justement cette ambiguïté qu'il ou elle cherche. Qui me répond de cette manière oublie que cette ambiguïté n'existe pas pour elle ou pour lui. À chaque moment du texte, il ou elle sait ce que désignent les pronoms personnels utilisés, qui parle, à qui cela s'adresse, ce que cela signifie, la place que cela occupe dans l'ensemble et comment le tout se termine. Bref, la réponse à l'objection traduit l'incapacité de la personne à saisir son texte du point de vue de l'Autre. L'Autre, qui, s'asseyant dans la salle, ne sait pas de quoi il s'agit, cherche à s'accrocher à ce qu'il entend, émet des hypothèses de significations, décode les phrases qu'il capte à partir de son vécu et ne découvre le texte qu'au fur et à mesure de son déroulement. Au théâtre, quand une situation est mal identifiable et qu'on ne sait pas exactement qui parle et quel rôle y jouent ceux qui parlent, le risque de perdre le spectateur est élevé. La clarté situationnelle n'est pas le contraire de l'ambiguïté, une grande clarté d'exposition faite du point de vue de l'Autre n'exclut absolument pas la présence de l'ambiguïté. Vue de la capacité à la suivre du point de vue de l'Autre, *Hamlet* est une pièce parfaitement claire. Mais sa clarté pour le spectateur n'oblitére pas l'ambiguïté fondamentale de sa problématique. Son ambiguïté ne procède pas d'un défaut d'exposition, elle procède d'une complexité de la pensée qui a besoin de la clarté d'exposition pour se constituer.

## L'enseignement de l'écriture théâtrale entre deux écueils

Le premier tient dans l'idée qu'il n'y a pas d'enseignement de l'écriture possible. Il est certain que là où le terrain est sec, rien ne pousse. Mais tout aussi certain que là où une disposition existe (même petite, même insue) quelque chose peut croître. L'autre écueil réside dans la croyance aux recettes : la plupart du temps, cela conduit à une écriture formatée dans une époque théâtrale qui s'en passe très bien. D'autres époques s'accommodaient des règles (La tragédie classique française, par exemple) et trouvaient dans ces contraintes un moteur puissant. Ce n'est plus le cas aujourd'hui : les temps sont plus shakespeariens que raciniens. Pour mémoire, on ajoutera un troisième écueil à éviter : le clonage. Le maître en écriture qui cherche à faire école ne produira jamais que des épigones, et si l'imitation d'une autre écriture a de l'intérêt, ce n'est qu'à titre d'exercice, pour s'assouplir le poignet et agrandir la palette de ses propres possibles.

Dans mon enseignement à l'INSAS, j'ai pratiqué un mode d'approche différent. Ma question en tant que pédagogue était la suivante : comment donner aux filles et aux garçons qui me faisaient face un moyen d'évaluer leur travail et de le faire progresser. En effet, un aspect les plus délicat de la pratique d'écriture consiste à prendre une distance par rapport à ce qu'on a écrit. C'est dans cette prise de distance pourtant que réside la possibilité de faire avancer le travail. Je m'efforçais de faire apparaître cette prise de distance de deux manières. La première consistait à ne pas lire moi-même la pièce, mais à me la faire raconter en détails par l'auteur ou l'auteure. La seconde, sans toujours avoir une connaissance du texte autre que celle du résumé qu'on m'en avait donné, de me faire lire le texte in extenso par l'auteur ou l'autrice. Dans la lecture à haute voix devant quelqu'un de silencieux, quelque chose du théâtre se joue déjà. Les mots ont un destinataire, ils sont adressés, les corps des personnes présentes se mettent dans l'écriture. Et, comme par miracle, le lecteur ou la lectrice repérait rapidement « quelque chose qui ne va pas ». Un premier tri était ainsi fait par l'auteur ou l'autrice

lui-même. De mon côté, je pointais systématiquement les différences que je percevais entre ce qu'on m'avait raconté dans un premier temps et ce qu'on m'avait lu ensuite. Et j'en faisais méthode en recommandant aux apprentis écrivains de pratiquer fréquemment l'exercice qui consiste à résumer par écrit leur pièce et à vérifier où le résumé coïncide/ne coïncide pas avec le texte. S'il y a contradiction entre ce qui est dit et ce qui est écrit, celui ou celle qui écrit est invité à clarifier sa position. Le cas le plus productif est évidemment celui où le résumé excède le texte, va plus loin que lui, est plus abouti que lui. Alors une voie de réécriture s'ouvre, les logiques narratives et les trajets de personnages peuvent être réenvisagés.

Passés ces « gestes pédagogiques », il m'arrivait de faire écrire le contraire de ce que disait une ou plusieurs répliques et de faire mesurer les effets de ce changement sur les autres personnages et sur la structure de la pièce. De nouveaux possibles apparaissaient. L'auteur ou l'auteure se donnait ainsi une liberté plus grande par rapport à son sujet. Enfin, j'insistais sur l'importance qu'il fallait accorder à ce qui naissait dans l'écriture. Écrivant, il arrive souvent que viennent sous la plume (le vieux style !) quelque chose d'inattendu, d'imprévu, des phrases entières qui n'ont pas leur place dans le projet initial. Le premier réflexe est de les rejeter. Il faut dépasser ce réflexe et peut-être considérer que dans le surgissement intempestif se joue quelque chose de significatif. C'est peut-être à cet endroit qu'émerge la pièce, la réplique forte qui pousse, qui cherche à sortir. Comme le dit Kleist « ce n'est pas nous qui savons quelque chose, c'est d'abord un certain état de nous-mêmes ». L'inattendu qui vient sous la plume, c'est peut-être ce savoir insu qui l'écrit. Cette guidance artisanale vaut ce qu'elle vaut. Je ne l'inscris pas sur la liste des miracles. Je ne lui donne pas valeur universelle. Je dis simplement : c'était la mienne dans l'enseignement ou dans les ateliers d'écriture. C'était ça et rien que ça : du moins ma façon de faire avait-elle le mérite de tordre le cou à la conception romantique de l'écriture comme inspiration sacrée et jaillissement, mais de présenter l'acte d'écrire comme un travail.

## Retour au pays

Je traverse en voiture le patelin où je suis né et où j'ai vu vécu mon enfance, Jemeppe-sur-Meuse, commune aujourd'hui rattachée à celle, plus vaste, de Seraing. Au sortir de la guerre, les deux ou trois rues principales étaient dynamiques. Commerces nombreux, variés, cinémas, église active au milieu de la commune, implantation des premiers grands magasins : tout cela disait la vie qui reprend. En 2019, c'est le contraire : la mort économique est partout. Par un trompe-l'œil paradoxal, c'est aujourd'hui que Jemeppe-sur-Meuse a vraiment l'air de sortir de la guerre. Il y a une sorte d'inversion du temps. Comme si l'effet destructeur de la guerre se faisait sentir 70 ans plus tard. Remontant la rue principale, je vois ce qui aurait dû être là mais n'y était plus, comme si la guerre l'avait détruit. Ma perception du temps n'est plus linéaire. Je coexiste en des temps différents, le moment présent me fait percevoir une situation qui aurait dû être contemporaine de mes années d'enfance. D'une certaine façon, on pourrait dire que le temps est en retard, qu'il a mangé son pain blanc avant son pain noir.

Quelques années plus tôt, le même type d'expérience m'était advenu quand j'avais parcouru les rues du bas de Seraing, près du pont, où j'avais vécu mes années d'études

secondaires supérieures et mes années universitaires. Désertification post guerre mondiale. Là aussi le temps semblait s'être inversé. Et à Seraing comme à Jemeppe, dominait une sorte d'usure des lieux, une poussière ancestrale qui ronge les murs des maisons, une tristesse d'ambiance comme après un grand choc. Aujourd'hui, Seraing s'en sort mieux que Jemeppe : un plan de rénovation est à l'œuvre. Il passe par la suppression radicale des traces du passé métallurgique de la ville. Un jour que je passais par là, j'ai vu de gros engins mécaniques démolir les ateliers de Cockerill où mon père avait passé sa vie d'adolescent et d'adulte. Des pans de murs restaient encore debout au milieu des décombres. Les bombardements qui n'avaient pas eu lieu en 40/45 semblaient s'être produits avec un gros décalage. Difficile de ne pas imaginer mon père face à cette démolition, lui qui aimait et haïssait son usine. Et moi, avec la boule au ventre, je voulais partir et je voulais rester.

## *Gare du Nord*

Il y a quelque temps, planté au milieu de la gare du Nord à Paris, je pensais à ma mère. Enfant, j'allais lui cueillir des coquelicots sur les bords du champ de blé qui faisait face à la maison. Je les lui offrais. Je me désolais de la longévité quasi nulle de mon bouquet. Elle m'expliquait que le coquelicot est une fleur fragile, il ne faut pas la couper, il faut la regarder, et aujourd'hui encore la vision d'un champ de coquelicots me rassérène (le mot me vient de l'enfance, d'une chanson que je chantais alors où il est question d'un enfant qui a pleuré et se rassérène en mordant une part de gâteau). En fille de la campagne, ma mère aimait les fleurs simples ; au printemps, le muguet, le lilas, la pivoine ; en été, le glaïeul. Ces fleurs poussaient dans le jardin. On les cueillait ensemble pour la maison, le surplus on le portait à monsieur le curé. On imagine facilement combien cette simplicité désuète contrastait violemment avec le grouillement dantesque de la gare parisienne à l'heure de pointe. Et le fort contraste entre la sérénité des fleurs coupées et l'agitation anarchique de la gare me faisait penser que sous une apparente continuité, un être humain vit plusieurs vies à la fois. Pour moi, à ce moment-là, il y avait une vie dans un jardin, une vie douce avec ma mère, sa façon de couper les fleurs, ma façon de respirer leur parfum en me fourrant le nez au milieu du bouquet, et une autre vie, énervée, impatiente, où je piétinais un quai surpeuplé en avalant un misérable sandwich qui allait me brûler l'estomac.

La situation d'attente pousse évidemment à rebondir d'une vie à l'autre. Et dans cette gare aux milliers de personnes, je ne devais pas être le seul à me livrer à cet exercice. Quand le projet de *Mille répliques* a pris consistance dans ma tête, je le décrivais volontiers en prenant l'exemple des voyageurs dans une gare dont on arriverait à saisir la parole. Mais pourquoi s'en tenir à l'entendu ? Maintenant le champ d'exploration m'apparaissait possiblement plus vaste. Outre les comportements objectifs, les paroles dites, il pouvait encore être constitué des temporalités diverses qui habitent un homme, une femme, un enfant, et pourquoi pas, un objet. Sous l'intensité basse de l'attente, pourquoi ne pas saisir la vie qui grouille, la vie c'est-à-dire les rêves, les espoirs, les déceptions, les chutes, les fantasmes, le désir, la résignation, la colère ? Saisir du passé, de l'avenir, de l'imaginaire, du vu ailleurs, du lu dans un livre ? La gare du Nord est un monde et chaque tête dans la gare est un monde : n'y avait-il pas

là un matériau d'écriture ? Le train pour Bruxelles arrivait, j'ai rejoint ma place, j'ai rapidement fixé sur ma tablette les premiers mots d'un texte à écrire sous le titre *Gare du Nord*.

## De quel savoir avons-nous besoin au théâtre ?

J'ai toujours milité pour que le texte de théâtre soit abordé avec un certain savoir, la question étant de fixer la limite du savoir utile à la pratique de la mise en scène. Déjà Mathias Langhoff, interrogé sur l'exercice dramaturgique, avait souligné que tout savoir n'est pas automatiquement utile à l'activité de mise en scène. Et j'ai toujours en tête cette remarque de Nietzsche dans *Humain trop Humain*, parlant du navigateur dans la tempête qui doit être largement indifférent à la composition chimique de l'eau. La phrase ne visait pas le théâtre. Elle peut néanmoins s'y appliquer. Le metteur en scène, l'auteur de théâtre sont des navigateurs dans la tempête. Ils doivent mener combat contre la scène qui est en attente de concret, contre la page blanche. Une dose de savoir est certainement leur alliée. Mais tout savoir, aussi légitime soit-il quand on s'en tient à l'effort de connaissance, n'est pas propice à l'activité théâtrale. Jouer, mettre en scène, écrire sont des activités qui peuvent se passer d'un savoir sur « la composition chimique de l'eau ». Il y a du savoir, légitime et respectable je le répète, mais théâtralement improductif. Et même quand il est productif du point de vue du théâtre, le savoir reste une condition nécessaire à l'activité, mais elle n'est pas suffisante pour la mener à bien. L'écriture scénique ou textuelle est aussi invention, sortie de route, prise de risque, pari. Bref, s'il y a de la création dans une écriture, le savoir doit à un moment donné être relayé par un saut dans l'inconnu, par l'exploration d'un territoire non balisé, qu'on accomplit toujours à ses risques et périls. À ce stade du travail, « le navigateur dans la tempête » ne peut guère compter que sur l'instinct artistique, sur l'intuition, sur le hasard, sur l'intelligence de son désir.

## À Toulouse au Théâtre Sorano...

... j'ai revu la mise en scène de Sébastien Bournac de *Un ennemi du peuple* de Ibsen. Je n'avais plus vu le spectacle depuis sa création un an plus tôt. Les options dramaturgiques de la distribution se confirment. Une femme pour jouer un homme (Alexandra Castellon), un renforcement de la présence des femmes par la direction d'acteur et par le choix spécifiques des comédiennes (Élodie Buisson, Anne Duverneuil) des acteurs masculins très à l'aise dans la façon légère d'exprimer la gravité des situations (Régis Goudot, Régis Lux, Ismaël Ruggiero, Louis Beyler) : voilà un choix d'équipe qui concrétise parfaitement l'idée que Sébastien avait de la pièce. Pas de naturalisme. Pas de lourdeur psychologique. Pas de brumes du Nord. Mais une narration alerte, tonique qui met en valeur un engrenage où les comportements les plus louables deviennent aussi les comportements les plus dangereux. Le point de basculement est particulièrement visible dans l'acte IV. Ibsen l'a conçu comme un débat, c'est une prise de parole du docteur Stockmann, entrecoupée de réactions souvent indignées de l'assistance. Du point de vue de l'écriture c'est un acte singulier, atypique, déséquilibré à dessein par

Ibsen si on considère le volume de texte concédé à Stockmann. On a souvent vu dans cet acte « l'héroïsme » de Stockmann. Les mises en scène ont souvent mis le spectateur en position de symbiose avec le personnage. Dans l'adaptation, Sébastien Bournac et moi avons choisi de supprimer les interventions extérieures, de laisser libre cours à la parole de Stockmann, de sortir du débat pour aller vers l'expression non pas d'une vérité objective mais d'une vérité intérieure au personnage.

Encore fallait-il mettre en scène ce changement de perspective qui se manifestait maintenant dans un très long monologue, chaque mot appartenant néanmoins à Ibsen. Nous avons restructuré le passage, nous n'y avons rien ajouté. Sébastien a procédé de la façon suivante : Stockmann, en position reculée sur la scène, parle à une caméra. Son image apparaît en grand sur un voile qui borde la scène. Sur les côtés, les autres personnages écoutent. Nous, spectateurs, voyons l'image de Stockmann et la fabrication de l'image par Stockmann. L'identification immédiate au personnage est ainsi contrariée par le dédoublement. Mais l'image a une force spécifique de conviction qui pousse à la ressentir affectivement, d'autant mieux qu'elle présente un gros plan du visage de l'actrice qui, dans le jeu, se recule ou s'approche de la caméra. Cette citation expressionniste met en valeur le statut subjectif de la prise de parole du personnage. Son côté fantasmatique prend consistance, devient évident. C'est le bouillonnement de sa tête que nous voyons et ce bouillonnement le conduit à proférer des paroles contestables, comme celles où il accepte la mort de l'humanité pourvu qu'on reconnaisse qu'il a raison. On voit ainsi comment, par l'écriture scénique, la mise en scène propose au spectateur un point de vue sur l'écriture textuelle.

## USA 1968

Un rangement de livres me remet en tête mon année américaine. Nous sommes en septembre, j'arrive à Wellesley dans la banlieue de Boston. J'accompagne Michèle Fabien. Elle a obtenu un poste de lectrice au très distingué Wellesley Collège, une école huppée pour jeunes filles de bonne famille, une « finishing school », comme on dit ici. La bibliothèque est impressionnante. L'utilisateur peut à sa guise se promener dans les rayons. Pas de surveillance. Pas de bureaucratie. À portée de main se trouvent des livres que j'ai laborieusement dû chercher partout en Belgique et France pour écrire mon mémoire sur les controverses religieuses à propos du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle. Même ce que je n'avais pas réussi à trouver s'y trouve. Je suis dans mon élément. Je passe des heures dans la caverne d'Ali Baba. Quelques mois avant le départ pour les États-Unis, fort d'un sujet de mémoire qui fait sérieux et de quelques articles publiés que j'en avais tirés, j'avais postulé à l'Université du Massachusetts. Bonne initiative : On m'y engage au titre de lecteur à temps partiel. Chaque semaine, à deux reprises, je prends la vieille Chevrolet d'occasion que j'ai achetée, je roule de Wellesley à Arlington et, de là, je prends le métro jusqu'au cœur de Boston où se trouve le département de français de U-Mass. Je ne parle pas l'anglais, mais ça n'a aucune importance : dans un département de français tout le monde met un point d'honneur à parler le français. Je dois enseigner la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, je l'ai appris en arrivant. Me voici donc occupé à parler de Chateaubriand dont, à la hâte et pour la circonstance, j'ai lu *René* et *Atala*, œuvres prévues au programme. Ma connaissance de Chateaubriand est nulle,

je fais de mon mieux pour parler avec enthousiasme de deux textes qui me tombent des mains. Le seul ouvrage de Chateaubriand qui m'intéresse, ce sont les *Mémoires d'outre-tombe*, j'ai lu quelques pages sur Napoléon, je ne lirai le reste que des années plus tard. Quand on n'a rien à dire de particulier, l'heure de cours est longue. Le peu que j'ai à raconter sur la naissance du romantisme en France n'épuise pas les minutes. J'occupe le temps par la lecture intensive d'extraits, me disant que, pour les étudiants, à tout prendre, mieux vaut entendre Chateaubriand que moi. Entre deux extraits, avec l'aplomb d'un faussaire de bonne volonté, je paraphrase. Ne sachant pas exactement ce que mes étudiants comprennent, (ce sont de jeunes Américains, leur connaissance du français est basique) je parle lentement, je me répète souvent. À la fin de l'automne, le responsable du département nous a invités, Michèle et moi, dans sa maison de Cap Cod, une belle villa au bord de l'océan. C'est un petit coin de France planté en terre américaine. D'autres invités sont présents : des Français, qui, soutenus par des collègues américains encore plus français qu'eux, ne cessent de dire leur nostalgie de la France. Une question est capitale pour tous : iras-tu à Paris cette année ? Les trois sœurs de Tchekhov criaient en chœur « À Moscou, à Moscou ! » Ici, c'est « À Paris, à Paris ! » Au menu du soir : bœuf bourguignon, vin de Bordeaux, camembert, armagnac, et pour l'accompagnement musical, les trois « B » : Brel, Brassens, Barbara. Pour la conversation : Proust (que je n'ai pas lu, mais bravement je fais comme si), Marguerite Duras bien évidemment, Jean-Luc Godard, les événements de Mai '68, le général de Gaulle, Barthes et sa querelle avec Picard, et puis *Tel quel*, Sollers et Kristeva. Sommes-nous vraiment chez l'Oncle Sam ? J'en doute. Plutôt à Moulinsart chez le capitaine Haddock (L'album des aventures de Tintin, *Les sept boules de cristal* est sur la table du salon). Un invité français définitivement fixé à Boston m'expose sa désolation : ses deux fils, nés ici, refusent catégoriquement l'usage de la langue française : j'ai utilisé ce détail dans *Eddy Merckx a marché sur la lune*.

« Ah non, Pirandello, je vous le déconseille, ... »

... un mémoire universitaire n'est pas une promenade touristique dans les pages d'un auteur ». Je protestais de ma bonne foi et de mon sérieux. Le professeur d'université à qui je m'adressais ne mettait pas mon zèle en doute, ni mes centres d'intérêt, ni la sincérité de mes emballlements pour Pirandello, « mais songez, mon ami, que vous ne connaissez pas l'italien, on ne comprend véritablement un auteur que dans sa langue, et comment ferez-vous avec la littérature secondaire, vous n'en trouverez de significative qu'en italien, il y a bien deux ou trois petits livres en français, je vous l'accorde. C'est maigre, ça ne suffit pas. » Je m'étais résigné sans trop de peine : j'aimais pareillement la littérature du XVII<sup>e</sup> siècle. La faculté voulait du sérieux, j'étais prêt à lui en donner. J'ai proposé de traiter de la fonction et la légitimité du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, un champ de recherche académique au noble sens du terme, qui me permettait d'approcher le théâtre de ce temps-là à travers le regard de ses ennemis, les religieux. Ils le déclaraient impie, prêchaient sa condamnation. Pour faire mouche, quelques arguments étaient nécessaires, il leur fallait démontrer certains mécanismes du fonctionnement théâtral, ainsi pensaient-ils en fixer une fois pour toutes la nocivité. Tout cela me passionnait, y compris l'aspect érudit du sujet. Les vieux livres m'attirent, la matière des reliures, le caractère typographique, le résidu qu'ils vous laissent sur les

doigts, mais aussi le poids des siècles entre les pages. Le côté hors temps du silence et des murmures fait le charme des anciennes bibliothèques, ce sont des hauts lieux du voyage immobile. On devient facilement un autre dans ces endroits-là, la tête pianote sur les décennies, on saute d'une époque à une autre, on imagine la main qui a tracé les lignes qu'on lit, les livres redeviennent vivants, le dépaysement est rapidement là. Tapi sous ma lampe, je me suis souvent donné une existence cachée, faite de lectures peu connues. J'avais une estime sans borne pour la familiarité de certains professeurs avec des auteurs parfaitement inconnus, qu'ils semblaient fréquenter comme autant d'amis dont on cite les étonnants propos avec plaisir. Lisez « *De la comédie*, Piemme, ça vous intéressera, pas besoin de courir trop loin pour le trouver ce livre-là, le janséniste Pierre Nicole l'a publié à Liège en 1667 ». Le texte dormait à portée de main dans un rayon de la bibliothèque de l'université. J'ai dévoré *De la comédie*. Soyons honnête, ce n'était pas passionnant à lire, c'était même franchement ennuyeux, poussiéreux, de la vieille rengaine de curé à chaque page. De quoi te plains-tu, disaient mes amis, tu l'as voulu, non ? Je ne me plaignais pas, j'étais un chercheur d'or qui rejette des tonnes de cailloux pour trouver une pépite. Et il y en avait dans le livre de Pierre Nicole. Prenons l'acteur par exemple. Il y démontrait que l'acteur ne peut représenter sans avoir un peu commerce avec ce qu'il représente, et s'effrayait en conséquence de l'imagination du mal qu'il faut avoir pour jouer le mal. En somme, Nicole était un stanislavskien avant la lettre (je force un peu) comprenant, mais pour condamner la chose, que le jeu n'est pas qu'exécution technique, n'est pas extérieur à l'acteur qui le produit. Le jeu suppose une intériorité active. Dans un siècle où les théoriciens du théâtre consacraient leur acuité à gloser sur la composition des œuvres dramatiques et n'accordaient pratiquement rien à l'exploration du jeu, c'était déjà beaucoup. On a bien raison de dire qu'un bon ennemi en sait plus que vous sur vous-même.

Mais tout de même : Pirandello ! Quoi Pirandello ? Je ne l'avais pas oublié. Il était dans mon sac, à la Bibliothèque Nationale, quand j'attendais le livre commandé (on pouvait parfois attendre longtemps, une bibliothèque est un lieu d'éternité), je lisais quelques pages de *Six personnages en quête d'auteur*. J'avais commencé l'exploration de Pirandello quelques mois plus tôt avec *La volupté de l'honneur*, puis *Henri IV*. Ce Pirandello, tout de même, il osait ouvrir tout grand les fenêtres de l'art dramatique, le vieux carcan de la représentation craquait de partout, c'était tout de même plus excitant que le théâtre de Giraudoux. Son nom avait été prononcé sous le soleil d'Avignon, par qui, je ne sais plus, je m'étais inscrit à un stage, quelqu'un avait vu *Les géants de la montagne*, et du coup, un autre nom jusque-là inconnu de moi exigeait qu'on le retienne, celui de Giorgio Strehler qui avait monté la pièce à la fin des années cinquante. Des noms, j'en avais un paquet à retenir, le Festival du Jeune théâtre de Liège en apportait son lot chaque saison et aussi le théâtre de l'Étuve qui militait activement pour un répertoire nouveau.

L'idée du théâtre s'affermissait en moi, je veux dire la conception du théâtre comme outil de réflexion, pas seulement comme source de plaisir. C'était ma façon d'approcher un art dont, à l'époque, il ne me serait même pas venu à l'esprit que je puisse le pratiquer comme acteur ou comme metteur en scène, et moins encore comme auteur. Beaucoup de gens réduisent la barrière sociale à un interdit : des conditions de vie vous empêcheraient de faire ce que vous désirez faire. C'était pire que ça : je ne souffrais d'aucun interdit, simplement, je n'imaginais même pas que le champ du théâtre

puisse être fait pour moi, qu'il puisse m'accueillir en professionnel. J'étais un spectateur, je m'en réjouissais, mon désir n'allait pas plus loin. Pour avancer vers la pratique du théâtre, il m'aura fallu l'alibi du savoir. Après mes études de philologie romane, je voulais perfectionner mes connaissances dans un lieu pointu d'enseignement du théâtre. L'Institut d'Études théâtrales de la Sorbonne récemment créé me parut être de ceux-là. Ce qui m'a poussé à la démarche ? Un nom, celui de Jacques Scherer, un des enseignants, ce Jacques Scherer dont j'avais, pour mon mémoire, beaucoup utilisé le livre majeur *La dramaturgie classique en France*. C'est lui que je voulais rencontrer. Au reçu du programme des études, je remarque le nom d'un certain Bernard Dort que je ne connais pas. La petite chambre de l'avenue Ledru-Rollin, près de la Bastille, me plaisait. Pour me rendre à Censier, je traversais le cœur de Paris, j'aimais la ville, je me sentais chez moi. Nous étions en 1966/1967, la linguistique était à l'ordre du jour, Roland Barthes régnait sur la nouvelle critique, Foucault publiait *Les mots et les choses*, Louis Althusser, *Pour Marx*.

Mes curés du XVII<sup>e</sup> étaient maintenant enfouis sous l'avalanche structuraliste : je n'étais pas descendu de Liège à Paris pour rater le train des nouveaux savoirs, tant pis pour Scherer que je n'ai pas vu souvent. En échevelé à cheveux longs, je me lançais dans la lecture de Marx, poussé aux fesses par trois marxismes dont je ne voyais même pas combien ils étaient peu compatibles entre eux : celui de Lucien Goldmann qui prolongeait Lukacs, celui d'Althusser, et celui, brechtien, de Bernard Dort. N'ayant pas de réelle formation philosophique, je nageais allègrement entre *Histoire et conscience de classe*, le structuralisme génétique, la détermination en dernière instance et « le destin de l'homme c'est l'homme », faisant une soupe à ma façon des concepts pointus que je piquais çà et là. La connaissance était devenue une immense table chinoise où je picorais des bouts de savoir dans chaque mets avec les baguettes de mon ignorance. Je n'avais qu'une excuse : l'appétit. Il fallait mettre un peu d'ordre dans tout cela. Brecht le fit, proposé à ma lecture par l'homme dont j'ignorais alors l'importance. Bernard Dort retraçait l'histoire des grandes formes scéniques, incitait à la lecture de Genet, de Büchner, et surtout de Brecht. Allons-y toutes affaires cessantes, je me plongeais dans le volume des écrits théoriques dont on disposait alors, je bataillais avec la distanciation, ne voyant pas toujours clairement la façon dont le jeu pouvait la produire. Parallèlement, j'explorais les pièces. J'avais déjà vu deux ou trois Brecht représentés par le TN de Belgique, des spectacles qui m'avaient plu alors, mais les voyant, j'étais loin de soupçonner l'étendue de la pensée brechtienne et loin d'apercevoir son côté « Copernic du théâtre ». Jusque-là, je faisais de Brecht un auteur parmi d'autres. Dort remit les pendules à l'heure. En bon cartographe, il traça la carte du nouveau continent avec une énergie communicative. Un peu de clarté me venait dans la tête. Je comprenais que le théâtre pouvait être autre chose qu'une discipline universitaire, une pratique de la vie par exemple, un acte de mise en cause du monde, une façon singulière de faire voir les relations entre les êtres. Rien de moins. Le dix-septième siècle était loin, Pirandello débordé, noyé.

Devenir dramaturge, pourquoi pas ? Oui, pourquoi pas, puisque je sais en sortant de chez Dort qu'on peut penser le théâtre à l'intérieur du théâtre, que le théâtre n'est pas le lieu d'une pratique aveugle. Mais comment passer de l'extérieur à l'intérieur ? On n'est pas dramaturge seul, et quel besoin d'un dramaturge pourraient avoir des troupes qui font du théâtre un art sans question, où il s'agit simplement de monter

« une bonne pièce, avec de beaux décors et de bons acteurs » sans se prendre le chou ? Et puis, il faut gagner sa vie, l'université attend une thèse de doctorat et moi un poste d'assistant. À quoi bon la consacrer au théâtre, cette thèse. À l'époque, la séduction du théâtre qui se fabrique est trop forte, faire du théâtre une matière strictement universitaire serait un retour en arrière. Et puis, il y a ce que j'ingurgite intellectuellement et qui n'est pas seulement du théâtre. Mai '68 est là, une thèse sur le feuilleton télévisé me paraît plus provocante, plus dérangeante, plus neuve qu'une énième étude sur le théâtre de Marivaux ou de Musset. Les médias m'intéresseront beaucoup, me dégoûteront très vite, auront le mérite de me faire vivre pendant quelques années, ce qui n'est pas rien. Je garde néanmoins des contacts réguliers avec le théâtre, le théâtre de la Communauté de Seraing et Henri Chanal notamment qui vient y faire des mises en scène. Mes lunettes brechtiennes m'empêchent de lire Harold Pinter intelligemment, (heureusement, il n'y a que les imbéciles qui ne changent pas d'avis) je vomis l'œuvre de Ionesco après *Rhinocéros* (là, encore aujourd'hui, je préfère passer pour un imbécile que d'aimer cette lavasse humaniste !) Obaldia et Arrabal m'amuse, j'aime l'humour et la rigueur de Beckett, j'aime Adamov, je lui préfère Genet dont la théâtralité me requiert davantage et que j'approfondis avec André Steiger venu faire un atelier à Liège. Michèle Fabien préparant une thèse sur Ghelderode, par osmose, je me mets à la lecture d'Adémar. Le mélange du haut et du bas me plaît, la dérision également, mais il y a dans tout cela un kitch que je ne comprends pas et une métaphysique de l'homme éternel qui me tombe des mains. Au Théâtre de la Communauté, nous débattons des orientations de la pratique, des choix de répertoire, du rôle d'un théâtre dans une ville ouvrière, de la sénilité du Théâtre National d'alors. À la sortie d'un débat, je croise Jean Louvet et Marc Liebens. Quelques mois plus tard, nous créons ensemble une nouvelle compagnie : l'Ensemble théâtral mobile. Michèle et moi y occuperons la fonction de dramaturge. Le pas vers la pratique était fait, il faudra encore une douzaine d'années pour qu'il conduise à l'écriture de ma première pièce.

## Du professeur de *Neige* au Pierre de *Merckx*

À l'issue de la rencontre qui suivait la présentation de *Eddy Merckx a marché sur la lune* au Théâtre Paris-Villette, une spectatrice qui avait lu *Neige en décembre* m'a interrogé sur le rapport que je voyais entre les deux textes. J'ai été pris de court, je n'avais jamais réfléchi à la question. Toutefois, je voyais bien que l'interrogation ne manquait pas de pertinence. Je ne sais plus ce que j'ai répondu à mon interlocutrice, mais, rentré à Bruxelles, j'ai relu *Neige en décembre*. Entre les deux textes, un écart temporel de plus de trente ans. Entre les deux personnages, une certaine proximité en effet. Ce qu'ils ont en commun ? L'engagement. Pierre s'est investi dans l'élan de Mai '68, il a mis dans la victoire de Eddy Merckx au tour de France autant d'enthousiasme qu'il met d'ardeur à dispenser plus tard des cours « révolutionnaires » à ses étudiants de Vincennes. Le professeur de *Neige*, lui, a incarné l'idéal politique d'une génération, c'est un guide spirituel, une grande conscience militante. En commun, ils ont encore la même volonté d'en finir avec la vie. Conscient du reflux des idéaux de 68, Pierre se suicide en écoutant Bob Dylan. Rendu sec par sa militance, le professeur cherche la mort dans sa fuite en forêt. Mais une certaine similitude des trajets et des actes ne peut dissimuler les différences de significations qui s'y logent. Le suicide de Pierre est

un renoncement au combat, un abandon. La mort volontaire du Professeur un acte de retrouvailles avec lui-même, une sorte de naissance dans la mort. Plus significatives encore sont les différences de réactions que suscitent les deux comportements. Max, disciple du professeur, n'accepte ni son renoncement, ni son « suicide », comme en témoigne l'acharnement qu'il met à le tuer une seconde fois (Voir l'indication scénique « Il tire sur le corps mort du professeur » ) En écrivant *Neige en décembre* (1986), j'enregistre l'échec d'une utopie politique dans un texte métaphorique. « 68 » est là, mais non dit, caché, dissimulé. Les personnages se déploient dans un temps, dans des lieux indéfinis. Avec *Eddy Merckx a marché sur la lune* (2016), la perspective est autre. Temps et lieux sont nommés, la référence historique est explicite. Deux époques se succèdent : il y a le temps du père, puis le temps du fils. Mais dans cette succession, la continuité n'est qu'apparente. Plus exactement, elle dissimule une rupture radicale. Même si la démission du professeur les oppose, le Max de *Neige* appartient encore au monde du Professeur. Le Max de *Merckx*, lui, est passé dans un autre monde. La continuité temporelle est une illusion. Le Professeur et son disciple habitent un temps homogène. Pierre et son fils Max vivent dans des temps radicalement hétérogènes. Là où le Max de *Neige* croit encore aux idéaux dans lesquels il s'est toujours reconnu et condamne le professeur pour avoir dilapidé le capital symbolique de la lutte, le Max de *Eddy Merckx a marché sur la lune* est indifférent à l'expérience de son père, il ne peut rien en faire, elle s'avère inutile, sans fécondité. Max ne récuse pas le passé immédiat de son père, il se donne le droit de choisir le passé qui lui conviendra. Sa priorité est un besoin de lutte tout entier investi dans l'ici et maintenant. Le Max de *Neige* connaît encore la tentation du messianisme, c'est même ce qui donne à son dépit une dimension existentielle. Pour Max, si le professeur rompt avec la lutte, c'est l'espérance qui meurt. Le Max de *Merckx* délaisse l'héritage, il est débarrassé du messianisme : là commence la possibilité du combat.

## Bruegel, *Laura Wilson* et le musée

Laura s'arrête devant un tableau de Bruegel, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux*. Elle y découvre un monde d'harmonie et de paix qu'elle voudrait intégrer en s'identifiant à un petit patineur vêtu de rouge au bas du tableau. Dans ce moment villageois sous la neige, Laura ne veut voir qu'un apaisement. Nous spectateurs, nous pouvons cependant lire autrement son désir. Entrer dans le tableau, devenir un des personnages, se figer dans une immobilité définitive peut aussi passer pour une aspiration à en finir avec la vie. Secouée par sa condition de chômeuse, Laura connaît sans la reconnaître la tentation de l'abandon. Elle n'y cédera finalement pas. Chez Bruegel beaucoup de choses m'attirent. Le tableau qui fascine Laura, je l'ai vu au Musée des Beaux-Arts de Bruxelles et j'ai ressenti, comme Laura, cette impression d'apaisement. Plus tard, la lecture des spécialistes de l'œuvre de Bruegel a rectifié ma perception première. Ces spécialistes pointaient les menaces que le tableau renferme. La rivière gelée (fragilité de la glace, fragilité de la vie) et la trappe aux oiseaux. Celle-ci apporte une idée de capture (l'oiseau est souvent associé à l'âme et l'oiseleur au diable) voire de mort. Pourtant, dans le tableau la trappe aux oiseaux est un élément plutôt discret, seul le titre attire l'attention sur elle.

J'aime tout particulièrement la façon de faire dans certains tableaux de Bruegel où le langage désigne une évidence à voir que le tableau dément, puisque ce qui est nommé par le titre n'est qu'une figure du tableau noyée dans la multiplication des figures, même quand la figure annoncée se trouve au centre géométrique du tableau. Saint Paul est bien au centre de *La conversion de Saint Paul*, mais pas vraiment mis en valeur. Il n'est pas proposé au regard comme une évidence, il se tient au milieu du groupe, centré et pourtant pas immédiatement perceptible. Et dans *Le portement de la croix*, il faut le chercher, le christ ! Où est-il ? Au centre, mais perdu, noyé dans le tourbillon des autres personnages. (J'imagine qu'Ensor s'en est souvenu en noyant lui aussi son christ dans la foule dans son *Entrée du Christ à Bruxelles* ?) Dans *Le portement* de Bruegel, c'est le grouillement des corps qui domine. Hommes et femmes s'agitent, et la plupart des présents ne prêtent aucune attention à cet homme qui porte la croix. Le couple qui transporte un jeune veau dans une brouette par exemple, ou encore l'homme qui s'enfuit un sac sur le dos, sans parler de ceux qui anticipent la crucifixion et sont déjà sur le lieu de la mise à mort. Le christ est placé au centre du tableau, mais le « touffu » de l'image dément cette centralité. Et dans le *Dénombrement de Bethléem*, le moins qu'on puisse dire c'est que Marie et Joseph arrivent incognito. Quant à la pie sur le gibet dans le tableau éponyme, elle ne s'impose au regard que très discrètement, elle aussi. Haut perchée sur le gibet, elle est à la fois centrale et minuscule. Le mouvement de décentrement du tableau par rapport à son titre est plus visible encore dans *La chute d'Icare*. Icare est tombé (donc, ne tombe pas, l'action est accomplie) discrètement dans un coin du tableau, et ce qu'on voit ce sont deux jambes qui s'agitent dans l'eau, alors qu'autour le paysan qui pousse sa charrue a l'air indifférent. Le geste artistique de Bruegel n'enferme pas le regard sur une seule visée, il oriente la perception dans des directions multiples, parfois opposées. Il laisse respirer le regard du spectateur. Il le nourrit au-delà même du sujet traité.

Ainsi Laura peut-elle s'emballer joyeusement à la vue du petit monstre qui dans *La chute des anges rebelles* lâche un pet dans un coin du tableau. La petite fumée qui sort du cul du monstre fait contrepoint à la gravité du sujet annoncé. *La chute des anges rebelles*, c'est aussi une affaire très terrestre, une affaire de ciel et de cul, en somme. Faut-il le dire, me réjouit aussi le petit chieur qui se soulage dans *La pie sur le gibet*. Presque hors cadre, il pose culotte devant la menace politique et la mort que symbolise le gibet. Ceux qui ne liraient pas la dimension polémique de la situation peuvent toujours se reporter au proverbe « Je chie sur le monde » qui figure dans le tableau des Proverbes. Cul passé par l'encadrement d'une fenêtre d'étage, un homme défèque sur un globe placé sous lui.

Cette façon de faire se cogner les registres du haut et du bas, sans ostentation, comme une donnée normale propose une dispersion du sens qui accompagne adéquatement l'effet de brouillage dont je parlais plus haut. Pour rendre compte de mon projet dans *Mille répliques*, j'ai souvent dit qu'il fallait se situer dans une gare et imaginer quelqu'un qui puisse recueillir les mille paroles qui s'y disent. J'aurais pu aussi me référer à Bruegel, à l'accumulation des petites scènes dans *Le combat de Carnaval et Carême*, *Les proverbes* ou *Jeux d'enfants*, par exemple. À chaque fois, Bruegel nous met sous les yeux une totalité et une fragmentation. Il nous invite à passer de l'une à l'autre. La vue d'ensemble est incomplète, la vue du fragment l'est tout autant. L'envie de regarder n'est pas autoritairement canalisée, elle va du tout à chaque situation

peinte et revient du détail au tout. Chez Bruegel, pas de prison du regard, mais une formidable liberté de composer son propre regard.

## Virginie

Aujourd'hui, avec le recul des années, je sais que la rencontre de Virginie, sa force de vie, son courage quotidien, sa générosité, sa sociabilité, son intelligence sensible ont constitué le tournant de ma vie. Sans sa présence, j'aurais peut-être laissé croître en moi le potentiel de négativité dont je suis capable. Sa solarité m'a empêché de tourner à l'aigre et d'écrire dans le ressentiment. Si nous avons connu et connaissons encore une dynamique à deux, c'est à elle qu'on le doit. À Bruxelles comme à Aulnoy, nous avons déployé un espace où l'écriture de chacun était possible, mais c'est sa poussée vitale qui a toujours garanti le périmètre de cet espace. À Aulnoy, en permanence, nous jouons un match à deux pour faire exister une bulle campagnarde. Des efforts physiques que ça demande, nous tirons une belle énergie intellectuelle. L'ordinaire (avec beaucoup d'exceptions) est le suivant : Le matin jusqu'à 14 h, lecture, écriture. (Pas de palabres sur nos travaux respectifs, nous découvrons les écrits de l'autre à la représentation ou à la lecture du texte publié.) Après déjeuner, c'est « la vie au champ ». La coupure semble nette, mais ce n'est qu'une apparence. La « vie au champ » est encore une façon de créer de l'espace pour la pensée, une façon de nourrir le désir d'écriture par la dépense du corps. Une grande partie de ce que j'ai écrit depuis 1996 s'enracine dans nos efforts pour faire exister une petite maison dans un village de Haute-Marne perdu dans les champs et forêts. Rien dans mes textes ne le dit. Mes problématiques, mes situations narratives, les conflits qui opposent mes personnages ne viennent pas de là. Mais par un travail manuel partagé, dans la fatigue et la dépense qu'il implique, de mystérieuses dispositions se mettent en place. Les mille raisons de ne pas écrire s'affaiblissent. Et on plonge en écriture comme on se jette à l'eau pour se rafraîchir.

## La publication d'une pièce a ses vertus

Elle garantit potentiellement que le texte écrit ici pourra être lu là-bas, que ce même texte écrit aujourd'hui pourra être lu après-demain. Aussi suis-je demandeur de publication et je n'éprouve jamais autant de satisfaction du travail accompli qu'en feuilletant pour la première fois « mon » livre quand il vient de paraître. Mais la mise en scène aussi a des charmes, et à mes yeux, ils sont supérieurs à ceux de la publication. Un texte publié est un texte figé. Le savoir possiblement lisible dans un autre espace et un autre temps que le mien m'importe. Moins toutefois que de le voir vivre sur scène. De s'incarner, d'être passé par la subjectivité des artistes qui le spectacularisent, le texte connaît une nouvelle naissance. La mise en corps des mots dans l'espace spécifique du théâtre libère des sens, du sensible, des connotations que je n'ai pas prévues, l'écriture prend des couleurs et un son que je n'ai pas anticipés. Écrire pour le théâtre et que cette écriture n'aboutisse pas à la scène aurait été pour moi une condamnation. Après quelques essais infructueux, j'aurais peut-être baissé les bras. La mise en scène, parce qu'elle est un geste de dépossession, relance paradoxalement mon désir

d'écrire. Les pièces éditées dorment dans les rayons des bibliothèques, en belles au bois dormant, elles attendent le prince charmant qui les réveillera, et l'auteur que je suis l'attend avec elles. La mise en scène souffle sur des braises en moi qui ne demandent qu'à s'enflammer. Travaillant mon texte, elle fait de moi le spectateur de mon écriture. J'y vois ce que je n'y avais pas mis – ce corps-là, ce déplacement-là, ce phrasé-là, ce sens-là, cet espace-là, cette intonation-là, ce silence-là, ce rythme-là – et qui pourtant s'y trouvait. Le texte publié est un édifice toujours égal à lui-même. Le texte mis en scène, une drague qui relance un désir sans fin.

## Dans *Gare du Nord*

Alors que l'écriture touche à sa fin, m'est venue l'idée de remplacer la fille à la contrebasse par une fille au violoncelle. La fille à la contrebasse n'avait qu'une apparition et son instrument ne jouait aucun rôle. Il n'en sera pas de même pour la fille au violoncelle. À son intervention déjà prévue, je veux en ajouter une autre où le violoncelle sera actif. On l'entendra à la fin de la séquence « Cassandra ». Par l'exécution d'une pièce de Bach, la violoncelliste résorbera le grand désordre sur le plateau prévu à la fin de la séquence. J'aimerais qu'à ce moment on puisse entendre largement l'œuvre de Bach. Le théâtre se suspendra au profit d'une écoute purement musicale. Je suis heureux de cette modification de dernière minute. Mais la question se pose : d'où vient-elle ? L'idée m'en est venue en marchant dans la rue. J'allais m'engouffrer dans la bouche de métro près de chez moi. Je ne pensais pas à ma pièce. *Gare du Nord* ne me trottait pas en tête. Mon personnage initial, la fille à la contrebasse, ne suscitait en moi aucune réserve. Rien, absolument rien à ce moment-là ne pouvait laisser supposer que la possibilité d'une modification allait s'imposer. De toute évidence, il faut reconnaître dans ce surgissement l'existence d'un travail souterrain de l'écriture. Les propositions d'écriture murissent dans une sorte de disponibilité inconsciente jusqu'à leur éclatement à la surface des évidences. On voit combien l'expression « j'ai eu l'idée de » est problématique. En l'occurrence, il faudrait plutôt dire l'inverse : l'idée m'a eu à tel endroit. J'imagine que le vieux langage romantique y verrait une manifestation de l'inspiration. N'ayant que peu de dispositions pour la panoplie conceptuelle du romantisme et ses mythologies de la création (ça sent trop la religion laïcisée), je préfère m'en tenir au hasard, même si je sais que ça n'explique rien. Mais je constate que des hasards de ce type sont très fréquents chez moi. Mes impulsions d'écriture surgissent souvent au détour de la vie quotidienne, au détour d'une lecture, au détour d'une situation, alors que ces circonstances sont a priori radicalement étrangères à ce que je suis occupé d'écrire. Et quand les effets de hasard se raréfient, quand le hasard cesse de frapper à la porte, je comprends qu'une phase d'écriture est en voie d'achèvement.

## Théâtre édifiant

Dans le journal *Spiron* de ma jeunesse, je pouvais lire « les belles histoires de l'oncle Paul ». Ces histoires retraçaient de glorieux moments d'histoire ou le trajet de vies exemplaires. À celles que je lisais, enfant, j'ai pu hier en ajouter une autre. Hier

en effet, un spectacle convoquait Alan Turing, Chelsea Manning, Camille Claudel et Giordano Bruno pour une grande salade bien-pensante. Plein de bonnes intentions, l'auteur du spectacle veut nous montrer des vies remarquables, mais tragiques quand même. Le catholicisme nous avait légué les vies de Saints ; le réalisme socialiste les vies de courageux ouvriers se sacrifiant pour augmenter la productivité ; la bonne conscience d'aujourd'hui va chercher les « briseurs de codes ». Pendant une heure quarante, on assiste à une alternance de moments biographiques des quatre vies. Pour donner bonne mesure à ce tricotage de scènettes, on n'y va pas avec le dos de la cuiller. On additionne l'homosexualité, la cause féminine, la dictature de la religion, la divulgation interdite. Une même indigence artistique est au rendez-vous de bout en bout. Du contenu, et peu de souci formel. Des phrases, et pas de corps. De la militance, et pas de théâtre. (Soyons équitable, c'est une tendance lourde du théâtre aujourd'hui où l'activisme politique d'hier est remplacé par l'appel humanitaire). La générosité morale tient lieu d'esthétique. On peut l'imaginer, c'est un spectacle conçu par un chef scout pour le grand feu de camp des âmes sensibles. Sans doute espère-t-il ainsi réserver sa place au paradis des âmes socialement vertueuses. Donc, par la grâce d'un curé laïc (le metteur en scène), nous voici invités à bouffer sans modération cette salade niçoise de vies rompues, pimentées par l'une ou l'autre image, et le tour est joué (mal, la plupart du temps, dans le chef des interprètes). De la vie réelle des quatre personnes sous les personnages, il ne reste plus que ce qui peut servir la volonté édifiante du spectacle. Pas de détour, pas de contradictions, pas de complexité : l'emblématique l'emporte. Les personnes présentées méritaient attention, considération. Au lieu de ce respect, on leur vole leur vie. On les chosifie. On les fige. Elles ne sont plus que des porte-drapeaux. On les réduit à n'être plus que les victimes exemplaires d'une belle cause. Le déjà vu, le déjà su, les stéréotypes règnent en maître. Un parfum de martyrologie, souligné par les inscriptions biographiques de la fin, imprègne la salle. Soyons de bonne foi : tout n'est pas négatif. En sortant, le spectateur peut se sentir moralement propre sans frais exorbitants : quatre sacrifiés exemplaires pour une poignée d'euros, ce n'est pas cher payé. Un spectacle qui met ainsi la bonne conscience à portée de toutes les bourses mérite au moins un coup de chapeau. Après ça, si vous n'adhérez pas à la cause, c'est que vous êtes vraiment un pourri.

## Plongées répétées dans les *Journaux* de Gide, Martin du Gard et Copeau

Je vais d'un livre à l'autre, lecture sans ordre, sans continuité, abdiquant toute prétention à l'exhaustivité. Les trois auteurs se connaissent, s'apprécient, partagent des relations d'amitié, vont l'un chez l'autre. C'est tout un monde d'avant la Seconde Guerre mondiale qui se dit. J'y ajoute encore les extraits des *Cabiers de la petite dame*, publiés en Folio. La littérature de Gide ne m'emballa pas, même si *Paludes* vaut le détour et qu'il y a une modernité narrative dans les *Faux-Monnayeurs*. Pour faire bonne mesure, à cette masse d'écrits intimes, je joins le *Journal* de Julien Green, la récente édition, qui le fait apparaître sous une double face. Non seulement j'y trouve un déballage sexuel sans réserve à laquelle la coloration catholique de son œuvre ultérieure ne me conduisait pas (c'est le moins qu'on puisse dire), mais de surcroît, l'auteur n'hésite pas à balancer sur les confrères. « [Gide] me parle de Roger Martin du Gard que

Robert a vu hier, au bain, suçant un monsieur assez âgé, spectacle dantesque. »<sup>15</sup> Je n'ai jamais pu venir à bout de *La symphonie Pastorale*, encore moins de *Moïra*. Quant aux *Thibault*... Ces écrivains d'avant la Seconde Guerre mondiale sont beaucoup plus intéressants que leurs œuvres. Je préfère nettement suivre leurs contradictions entre vie publique et vie privée, la façon dont l'exigence du corps fait exploser leur respectabilité, les tiraillements qu'ils ressentent entre la foi et leurs actes, les ruses que leur état de bourgeois respectables leur impose pour être ce qu'ils sont : tout cela touche à une vraie complexité des êtres plongés dans un certain moment d'histoire et d'acceptabilité sociale. Évidemment leur degré d'éloignement du politique est colossal.

## Intellectuel

Au Théâtre des Martyrs, lecture de six pièces de Michèle Fabien. À l'une des pauses, quelqu'un revient sur l'importance de la figure de l'intellectuel dans son œuvre. Cela me remet en tête les années où j'ai été actif à l'ensemble théâtral mobile et tout particulièrement les projets relatifs aux intellectuels sur lesquels Michèle, Marc Liebens et moi réfléchissions alors. *Sainte Europe* de Arthur Adamov, les *Lettres de prison* de Gramsci, *Torquato Tasso* de Goethe, les *Lettres de Prison* de Sade, la correspondance Marx-Engels, les *Lettres de l'intérieur du parti* de Maria Antonietta Macciocchi, la figure de l'ingénieur chez Jules Verne, un texte de Derrida sur une peinture de Van Gogh, *L'achat du cuivre* de Brecht, notamment. Aucun de ces projets ne s'est concrétisé et pour traiter de cette thématique, c'est la pièce de Jean Louvet *Conversation en Wallonie* qui a fini par s'imposer. Le personnage et le destin particulier de Henri de Man nous intéressaient aussi beaucoup. Mais nous manquions d'un matériau théâtral pour l'aborder. À ce moment-là, ni Michèle ni moi n'étions engagés dans des activités d'écriture de fiction. Je reviendrai à Henri de Man beaucoup plus tard, en 1995/96, dans ma pièce *1953*.

## Conditions matérielles de l'écriture

Dans les *Cabiers de la petite dame*, je lis ceci, que Maria Van Rysselberghe dit à Gide :

« Vous commencez à aimer un peu la sauce, votre prose commence à manquer de beauté, je ne sais comment dire, c'est trop logique et vous ne faites grâce d'aucun rouage. Ne pensez-vous pas que cela vienne de l'habitude que vous avez prise de dicter ? À sentir quelqu'un attendre la suite, il me semble qu'on est tenté d'arrondir sa phrase, de l'allonger, les incidentes permettent de réfléchir, on ne supprime rien. Cette idée m'est souvent venue en vous entendant dicter. »<sup>16</sup>

Les conditions matérielles de l'écriture importent. Certains de mes amis ont besoin pour écrire d'une feuille de papier et d'un stylo. Ils n'imaginent pas pouvoir

(15) Julien Green, *Journal intégral 1919-1940*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2019, p. 540.

(16) Maria Van Rysselberghe, « Je ne sais si nous avons dit d'impérissables choses », in *Cabiers de la petite dame*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 272.

écrire sans ces adjuvants-là, sans ce contact physique là. Pour ma part, j'ai souvent dit combien je détestais ma graphie et le plaisir libératoire que m'a donné l'ordinateur. Mais en quoi exactement a consisté cette libération ? La remarque de la petite Dame à propos de Gide porte sur l'attente de la personne à qui Gide dicte son texte. Cette attente-là dévoierait l'écriture. La relation entre celui qui dicte et celles ou ceux qui prennent la dictée viendrait pousser l'écriture hors de son chemin propre. L'écriture à l'ordinateur suppose un commerce avec une machine, pas un être humain. La machine ne crée pas d'attente. Tout au plus accepte-t-elle l'existence d'un vide qu'il faut remplir. Mais la page blanche aussi est un vide qu'il faut remplir. Pas plus que la machine, elle ne témoigne d'une attente interpersonnelle. Si je la déteste, cette page blanche, c'est que je crois que ce qui s'y inscrit à la main, au stylo, s'y inscrit définitivement. On ne pourra pas revenir en arrière. Ce qui est écrit est écrit. Cela dit, immédiatement vient l'objection : Le mot, la ligne écrite peuvent se raturer. Et si ça ne suffit pas, on peut déchirer la page, la mettre à la poubelle et recommencer sur une autre feuille blanche. Et pourtant non. Même dans la poubelle, la phrase, le mot continuent d'exister. Ils sont comme des événements du passé sur lesquels je n'ai plus de prise. Même s'ils sortent de ma vue, ils sont encore là. Je mesure bien tout l'irrationalisme qu'il y a là-dedans. Mais je suis sûr également que l'ordinateur ne me donne pas cette impression d'existence ineffaçable. Le mot, la phrase qu'on efface avec la fonction ad hoc n'ont plus d'existence parce que ma main ne les a pas tracés. C'est la machine qui a écrit et qui a mangé sa propre écriture. L'écriture à la main laisse derrière elle des cadavres. L'écriture à l'ordinateur me redonne de l'innocence à chaque fois.

## Claudiel et *Hamlet*

Dans le tome 2 de son *Journal*, Copeau relate un propos de Claudiel sur *Hamlet* de Shakespeare.

« Le jour où vous monteriez *Hamlet*, j'aimerais bien travailler avec vous. J'ai des idées là-dessus. Je vois ça tout à fait poussé au grotesque. D'ailleurs c'est certainement ainsi que Shakespeare l'a écrit, car il était avant tout un auteur comique. Ça serait très drôle. On verrait Ophélie habillée comme une jeune fille allemande, sa robe plus courte devant que de derrière, et poussant devant elle une bicyclette. Hamlet sanglé dans un petit uniforme de hussard, très rouge, il serait saoul d'un bout à l'autre de la pièce, avec juste une mèche de cheveux flottant sur son front pour indiquer qu'il a l'esprit dérangé. Au moment du grand monologue "To be or not to be", on le verrait assis à une table devant un whisky and soda, la main sur un siphon dont il ferait glisser le contenu pour accompagner sa déclamation. Et le roi et la reine. La reine à la ressemblance de la reine Victoria. »<sup>17</sup>

La note de Copeau est datée du 11 août 1916. Comment entendre le propos de Claudiel ? Est-ce sa façon à lui de prendre Shakespeare par-dessus la jambe ? De refuser de s'en laisser compter par la réputation de la pièce ? Si c'est le cas, il faut cependant noter dans cette façon de faire quelque chose qui consonne avec l'esprit de maintes mises en scène de la pièce à la fin du xx<sup>e</sup> siècle et au début du xxi<sup>e</sup>. Noter aussi le

(17) Jacques Copeau, *Journal*, tome 2, Paris, Seghers, 1991, p. 20-21.

recours à la distanciation dans la façon d'envisager le « To be or not to be ». C'est le côté Brecht de Claudel.

## Roger Martin du Gard juge Copeau

L'amitié entre les deux hommes n'estompe pas la critique sévère du premier sur le second. Martin du Gard a vu la représentation, il écrit :

« *Le Conte d'Hiver*, au lieu d'être la révolution attendue, annoncée, n'est qu'une nuance dans les habitudes du théâtre contemporain. Aussi personne n'est-il déconcerté. La presse est excellente, elle loue avec banalité ce qui lui a plu, sans la surprendre. Tout le public routinier est content. Moi pas. Je souffre terriblement. Je suis déçu au plus profond. [...] Si c'est ça le théâtre, si, définitivement, il est impossible de sortir davantage de la convention, du faux-semblant, alors vomissons le théâtre en son entier. »<sup>18</sup>

Voilà pour Copeau metteur en scène. Nous sommes loin des habituelles louanges adressées au rénovateur de la scène. Mais Martin du Gard ne s'arrête pas là. L'acteur Copeau en prend aussi pour son grade.

« Quand il lit *Le Misanthrope*, ou *Scapin*, ou *Le Conte d'Hiver*, il fait exactement les mêmes simagrées que ses acteurs, avec plus d'intelligence sans doute, mais sans plus de naturel. Il lit comme un vieux cabot. Je déteste l'entendre lire, il me gêne tout par sa façon d'enfler démesurément la voix, de taper du poing sur la table, de simuler, faussement, par des jeux exagérés et conventionnels de sa physionomie, l'horreur, la surprise, la haine, l'amour. *Les frères Karamazov* sont pleins de ces défauts ; et il jouait Yvan d'une façon insupportable [...]. »<sup>19</sup>

## Légitimité d'un texte

Lors d'un débat, quand la pièce contient des propos qui touchent au politique ou à la vie sociale, il arrive parfois que l'interlocuteur, l'interlocutrice disent « regardez la salle, voyez la composition du public, vous comprendrez vite que vous parlez à des convaincus. » Selon cette remarque, la pièce serait comme inutile, puisque ce qui est dit est déjà pensé par ceux qui écoutent. Or, il me semble que la légitimité d'un texte de théâtre ne se circonscrit pas aux seuls effets qu'il peut avoir sur un public donné. La légitimité d'un texte de théâtre commence avec son existence même. Un texte prend position (pour parler avec les catégories de Didi-Huberman), il témoigne de ce que à un moment donné tel ou tel point de vue a été pris, telle ou telle représentation de la vie sociale a été manifestée. Dans le cas d'une œuvre forte, le temps aidant, le public du moment, le public des convaincus, disparaîtra, mais le positionnement de l'œuvre continuera, lui, d'exister. Dans l'histoire du théâtre, nous ne savons pas toujours quel degré d'adéquation il y a pu avoir entre telle pièce et tel public. Mais

(18) Roger Martin du Gard, *Journal II, 1919-1936*, Paris, Gallimard, 1993, p. 98.

(19) Roger Martin du Gard, *op. cit.*, p. 100.

ce qui est sûr, c'est que la pièce a été là, que telles et telles positions ont été énoncées, qu'à un moment précis de l'histoire telles et telles préoccupations ont été mises en forme, se sont inscrites dans l'ordre du sensible. Tout texte porte témoignage de ce qui a été en débat à un moment donné. Et que le texte prêche à des convaincus (selon l'expression), on peut le regretter : cette connivence en dit long en effet sur la trop grande homogénéité du monde théâtral. Mais en aucun cas elle ne réduit la légitimité du texte à avoir été écrit. En contre-épreuve, on peut avancer le cas hypothétique d'une pièce manifestement ancrée dans des valeurs d'extrême gauche qui serait présentée devant un public militant d'extrême droite. On peut penser que la pièce ne serait pas entendue. Sa valeur communicationnelle serait nulle (comme était nulle la valeur communicationnelle dans le cas d'un public complice), mais le texte garderait toute sa légitimité d'avoir dit ce qu'il a dit à ce moment-là.

## Mort aux œuvres du passé !

Quelqu'un récemment croisé lors d'une rencontre publique lançait l'anathème contre *L'École des femmes* de Molière, estimant la pièce irrecevable aujourd'hui. D'une façon plus générale, il réclamait le rejet sans concession de toute la culture blanche. Cette culture blanche du passé reflète (ou pire a soutenu) les processus qui ont fait de l'homme blanc l'exploiteur du monde, disait-il. Il tenait les œuvres du passé pour complices de la mise en place d'une domination éhontée, estimait que le mal est irréparable et que le mieux était de jeter culture et œuvres du passé dans les poubelles de l'histoire. L'intervenant était un homme blanc d'une quarantaine d'années, intelligent, cultivé. C'est logique : seul un homme cultivé peut évaluer sa culture cultivée et la rejeter en connaissance de cause. Sa radicalité était un choix d'homme blanc cultivé. On peut alors s'interroger sur ce que sera la nouveauté de cette culture nouvelle qui ne doit rien à la culture ancienne, alors que c'est précisément cette culture ancienne qui a permis qu'on rompe avec elle ? L'intervenant, par sa véhémence à soutenir l'avènement de la table rase m'a remis en tête l'exaltation mortifère de Ivaguine dans *Ciment* :

« La dépossession de la bourgeoisie parasitaire est terminée, camarade commissaire de régiment. Aucune exception. Moi-même j'ai participé à l'expropriation de mes géniteurs bourgeois. Je suis un homme nouveau, à dater d'aujourd'hui la tache de ma naissance n'est plus qu'une note en bas de page de la révolution et je l'ai écrite moi-même dans la poussière de l'histoire avec les bottes que le prolétariat m'a prêtées. [...] ... Je suis un intellectuel et je vous le dis : qu'y a-t-il d'aussi urgent que la cruauté envers le passé et qu'est-ce que la révolution pour l'ancien bolchevique que je suis, si elle ne va pas jusqu'à mes racines comme une hache, comme une naissance, comme une mort. »<sup>20</sup>

(20) Heiner Müller, *Ciment*, Paris, Minuit, 1991, p. 75-76.

## Diversité

Il n'est jamais agréable de s'entendre dire « ferme-la, on t'a déjà assez entendu » : c'est pourtant le sous-texte de ceux qui viennent après vous. Inutile de mettre de l'animosité là-dedans, ce n'est pas une affaire de méchanceté personnelle, c'est juste la logique du temps qui passe. La guerre des générations ne date pas d'aujourd'hui. À vingt ans, je l'ai menée contre ceux qui me précédaient, et parfois cavalièrement. L'hostilité générationnelle se justifiait alors d'un enjeu artistique : la nécessité de faire du théâtre autrement, de travailler l'écriture scénique autrement, dans une autre perspective, dans l'idée d'une responsabilité des formes notamment. Aujourd'hui, dans les revendications de la diversité pour une juste place dans les processus théâtraux, les dimensions générationnelles et artistiques sont moins actives. Ce qui importe c'est un nécessaire rééquilibrage, une ouverture égalitaire à des groupes sociaux tenus jusque-là à l'écart. L'arrivée de nouveaux groupes sociaux provoque généralement de profondes mutations sur la scène théâtrale. Une autre vision du monde s'impose. Par exemple, l'arrivée de la bourgeoisie sur la scène politique au XVIII<sup>e</sup> a contribué à l'éclosion du drame et à l'usure du modèle de la tragédie racinienne. Ces transformations deviendront spectaculairement évidentes un peu plus tard lors de la bataille d'*Hernani*. De l'agit-prop à Piscator et au théâtre brechtien, lorsque le point de vue prolétarien sur le monde a trouvé une assise théâtrale, il a aussi généré des formes inédites. En ira-t-il pareillement avec la diversité (même si on ne peut pas y voir une classe sociale comme la bourgeoise, ni un groupe homogène comme le prolétariat) ? On ne sait pas. Ce qui est sûr, c'est qu'une expérience de la domination comme dominé est toujours porteuse d'un regard aigu sur la société. L'humilié voit ce que le maître ne voit pas. Au-delà du rééquilibrage égalitaire qui en soi est déjà un objectif respectable, est-il utopique d'espérer trouver dans cette venue de sang neuf de quoi augmenter les potentialités artistiques du devenir théâtral ?

## En panne

Hiver : j'attends les premiers bourgeois. C'est aussi l'hiver de l'écriture. « Tu as déjà beaucoup écrit arrête, repose-toi », me dit une moitié de moi-même ; « tu es fou ! si tu arrêtes, que vas-tu faire ? » me demande avec anxiété l'autre moitié ? Je rame entre deux eaux. J'attends non pas l'idée ou le sujet, j'attends l'impulsion. Mon désir d'écrire s'épuise dans l'absence de signal. Lire, alors ? Mais lire quoi ? Face à ma bibliothèque, rien ne vient à moi dans l'urgence et la nécessité. Alors, je papillonne plus encore que d'habitude. Aujourd'hui, un peu de Valéry (son écriture fragmentaire s'y prête), dix pages de Henri Godard sur Céline, un essai de sociologie qui me tombe des mains – dieu merci ! Un peu de *Molloy* (Beckett) (assez pour que ça me fasse rire, toujours ça de pris). Quelques notules du journal de Valéry Larbaud. (Je découvre que je possède ce *Journal*. Comment et quand est-il arrivé dans ma bibliothèque ? Mystère !). Arrêt du *Journal* en 1935. Après, suite à un accident de santé, Larbaud reste vingt-deux ans dans un fauteuil, aphasique, ne pouvant que répéter « Bonsoir les choses d'ici-bas », *dixit* Wikipédia. La perspective n'est pas rassurante. Me console l'idée que si cela m'arrivait, vu mon âge, le martyr ne durerait pas vingt-deux ans. Bref, je tue le temps, avant que le temps ne me tue, comme on dit.

## Usage du passé

Hier, j'ai relu *Neige en Décembre*. Plus de trente ans après son écriture, je n'y changerais rien. À la rigueur, je pourrais me passer du petit paragraphe qui commence la pièce. Mais telle qu'elle est et moyennant la petite réserve que je viens de faire, je souscris aujourd'hui encore à la façon dont je l'ai faite. Aucun essai d'écriture fictionnelle n'a précédé cette première pièce. Aucun plan, aucune idée préalable. Pas de tentative entreprise et délaissée, pas de griffonnage antécédant. En cours d'écriture, une grande direction s'est imposée : l'adieu, le détachement avec quelque chose qui précède. La situation fictionnelle correspondait sans doute à ma situation dans la vie : en passant à l'écriture, je me détachais de la pratique de la dramaturgie, je quittais ma fonction de regard analysant, de lecteur, pour m'engager dans un faire, pour devenir scripteur. Avec le recul du temps, je vois bien que cette thématique du détachement, de la rupture avec un avant, a structuré plusieurs de mes textes. *Le badge de Lenine* par exemple met en scène un homme troublé, un homme que la perte de l'avant a rendu confus. Il s'enferme dans un théâtre pour dire sa confusion, sans doute le seul lieu où celle-ci peut prendre du sens pour lui et pour autrui. Le théâtre ici est refuge, porte fermée sur un réel qui dérange. En cela, mon Roger est un peu le lointain parent du Firs de *La Cerisaie*, la rupture avec l'avant a chez l'un et l'autre des allures de catastrophe. Et comme Firs est abandonné par les habitants de la Cerisaie, Roger est laissé à son désarroi par la jeune actrice qui répète son texte. Fantôme, il habite le théâtre comme Firs habite la maison délaissée.

La cassure, la rupture du temps se présente aussi dans *Eddy Merckx a marché sur la lune*. À la différence de *Neige* ou du *Badge*, l'avant n'est plus seulement évoqué, il s'incarne sur scène. Et si la rupture avec l'avant de *Neige* ou du *Badge* avait des allures de défaite, il n'en va pas de même dans *Eddy*. Ici, c'est le temps d'avant qui paraît inutile pour se situer dans le monde présent. La perte du temps d'avant affecte le père de Max jusqu'au suicide (Le Roger du *Badge* aurait pu prendre le même chemin), mais dans un monde qui a changé Max ne sait quoi faire du trajet d'adhésion/déception de son père. L'héritage ne trouve pas preneur. Un ailleurs, un monde transformé, rendent indifférente la rupture avec le passé. Les anciennes questions sont abolies. Ce n'est pas un refus du passé en général, c'est une fin de non-recevoir donnée à ce passé-là, au passé du père. Seule peut-être une idée plus précise de l'avenir pourrait aider à trouver un passé adéquat. Mais l'horizon est bouché, et le présent piétine, malgré la bonne volonté activiste de Max.

Dans *1953* et dans *Spoutnik*, le passé n'est ni déploré comme perdu ni tenu pour indifférent. C'est un passé actif, un passé qui bouge. Un passé que je me réapproprie (avec des écarts fictionnels dans *1953*). Par l'écriture ce qui est révolu ne l'est pas, car c'est en écrivant le passé qu'il devient vivant, qu'il est autre chose qu'un souvenir figé, ossifié, durci, autre chose qu'une photographie. Embarqué dans une dynamique qui tourne le dos à la pure et simple restitution de ce qui a été (cette idée est un fantasme dans la mesure où la personne qui parle n'est plus la personne dont elle parle, même si les deux habitent encore un corps commun, lui-même pris dans le flux du temps), le passé qu'on met en écriture ne s'épuise pas. Et c'est par le souci formel de l'écriture qu'un passé personnel devient aussi un passé que d'autres peuvent partager.

## Mort du théâtre

Le réel est un mauvais bougre qui, parfois, refuse obstinément d'accomplir les espérances de l'utopie. Il brutalise nos rêves d'universalité, de fraternité. Il se moque de nos bonnes volontés. Il s'impose brutalement en disant je suis ce que je suis et tant pis pour tes illusions. En 1920, Stanislavski présente sa mise en scène de *Cain* à un public de travailleurs et de paysans invités pour la première.

« La communion est ratée. C'est le désastre. Il avait toujours rêvé de jouer pour un public "populaire". Avec la Révolution, ce vœu est réalisable. Alors, il ne comprend pas, il ne comprend plus pourquoi dans ce spectacle comme dans d'autres, ce public se tient si mal, parle haut, mange bruyamment, boit, rote, insouciant de ce qui se passe en scène. Souvent, il se voit obligé d'aller devant le rideau pour procéder à des rappels à l'ordre, accueilli par une masse hilare et animée d'une verve insolente. »<sup>21</sup>

On imagine douloureusement Stanislavski s'avançant sur scène pour défendre son travail.

On retrouve un avatar de cette situation dans *Les Géants de la montagne* de Pirandello, plus précisément dans le synopsis de l'acte III écrit par le fils de Pirandello à la mort de son père sur les indications de celui-ci. Dans l'intrigue, les géants ont permis qu'une représentation théâtrale soit proposée au petit peuple qui les sert : ouvriers, etc. Le spectacle commence. Rapidement, la situation se dégrade.

« Et après la stupeur initiale, couverte par de vastes mugissements d'ennui et des questions indécentes – qu'est-ce que c'est que celle-là ? mais qu'est-ce qu'elle veut ? –, ils exigent que le comtesse cesse de déclamer de son air inspiré ces paroles incompréhensibles et qu'elle leur offre une jolie petite chanson avec un numéro de danse. Derrière le rideau se répercute, dans l'agitation des autres comédiens et la consternation de Cotrone et du comte, le drame où il se débat devant le public. La tempête, qui enflé, de plus en plus menaçante, s'abat soudain sur la scène improvisée lorsque la comtesse éclate en insultant les spectateurs du nom de brutes. [...] Du tumulte qui fait rage, là-bas, on voit quelques images projetées sur le rideau : ce sont des gestes gigantesques, des corps énormes en lutte, des bras et des poings cyclopéens levés pour frapper. Mais il est trop tard. Un grand silence s'établit tout à coup. Les comédiens rentrent en portant le corps d'Ilse, brisé comme celui d'un pantin désarticulé. Ilse agonise et meurt. Spizzi et Diamante, entrés dans la mêlée pour la défendre, ont été déchiquetés ; on n'a plus rien retrouvé de leurs corps. »<sup>22</sup>

Le pire est là. En atteste la mise à mort de la comtesse qui incarne une vision du rôle quasi messianique de l'art dans la société. Car, dans *Les géants de la montagne* ce ne sont plus seulement les travailleurs et les paysans qui se rient du théâtre, c'est le monde contemporain tout entier, le monde des autoroutes, des centrales hydro-électriques, des grands travaux, le monde de la technique. Comme l'écrit Pirandello, « Les géants [...] sont la tragédie de la Poésie au milieu de la bestialité de ce monde moderne ». <sup>23</sup>

(21) Lew Bogdan, *Stanislavski, le roman théâtral du siècle*, Moscou-New York, Saussan, L'entretemps éditions, 1999, p. 241

(22) Luigi Pirandello, *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, p. 1598.

(23) *Idem*, p. 1571.

Aujourd'hui, géants et serviteurs ne piétinent plus les scènes. Le théâtre a cessé d'être un enjeu explosif. Le concert de masse, le spectacle sportif, la bouillie télévisuelle ont pignon sur rue. L'affrontement de l'art théâtral avec le monde prend les allures d'une calme désaffection. Pour exister encore le théâtre doit se festivaliser, empoigner les mains touristiques, trouver des biais d'existence médiatique, faire événements, s'accommoder de la jet set culturelle ou d'un public âgé qui n'aime pas trop qu'on le bouscule. Les pouvoirs publics le soutiennent plus par habitude que par conviction ou par désir. Les analystes de la politique culturelle pointent son incapacité à figurer dans les bons outils de la démocratie. Trop de soutien à l'offre, dit-on. Pour aller vers une vraie démocratisation, il faut inverser la tendance : soutenir la demande. Mais qu'en est-il de la demande de théâtre ? Le théâtre suscite encore la passion et le désir chez ceux qui l'aiment déjà ou voudraient l'aimer. Mais le carré des fidèles se réduit quoiqu'on en dise. Je ne crois pas que le théâtre va mourir pour autant, en tout cas aussi longtemps que nous serons des humains comme nous le sommes aujourd'hui. Nous ne sommes pas tous acteurs, mais la théâtralité, la singerie, le redoublement sont des propriétés du corps humain, tous nous en usons spontanément dans la vie quotidienne. Le théâtre vivra tant qu'il sera possible de réunir quelques personnes dans un espace donné, fut-ce dans une chambre ou sur la place publique. En ce sens, le théâtre de salon si prisé au XVIII<sup>e</sup> siècle est peut-être notre avenir. Le retour au théâtre comme pratique artisanale fait penser à l'amour pour les vinyles en un temps où on stocke la musique sur des plateformes de streaming. Ce qui paraît probable, c'est que l'institution théâtrale telle que nous la connaissons soit compromise. Quand j'étais étudiant, lors d'un cours, Bernard Dort nous a raconté la fin des *Géants de la montagne* dans la mise en scène de Strehler : le rideau de fer descend et il écrase impitoyablement le pauvre chariot des comédiens. Ce geste de mise en scène condense à la fois la puissance d'évocation du théâtre et son extrême fragilité.

## Tchekhov et Stanislavski

Tchekhov a presque terminé d'écrire *La Cerisaie*. « Ce n'est pas un drame qui est sorti, mais une comédie, par moments même une farce... » écrit-il dans une lettre du 15 septembre 1903. Stanislavski n'est pas de cet avis. « Ce n'est ni une comédie ni une farce comme vous l'avez écrit, mais une tragédie [...] J'ai pleuré comme une femme, j'ai essayé de me retenir, je n'ai pas pu ». Stanislavski persiste dans son opinion, Tchekhov aussi. Il insiste : « Pourquoi, sur les affiches et dans toutes les publications, ma pièce est-elle qualifiée de drame ? Némirovitch et Stanislavski voient réellement autre chose dans ma pièce que ce que j'ai écrit et je peux jurer que les deux ne l'ont pas lue une seule fois attentivement ». Difficile de savoir ce que Tchekhov avait en tête exactement en parlant de comédie. Notons seulement qu'à plusieurs reprises, il revient sur le personnage de Varia. « Varia est un peu brutale et bête, mais très bonne » (*Lettre* 14 octobre 1903) « Varia est une petite nonnette très bête » (*Lettre* 1 novembre 1903). « Une petite bonne sœur un peu bête et pleurnicheuse » (*Lettre* 2 novembre 1903). Le moins qu'on puisse dire c'est que le personnage tel que décrit par son auteur présente effectivement des traits plus proches de la comédie que du drame

ou de la tragédie. Ailleurs, il note « Dis à Mouratova qu'elle soit drôle dans Charlotte, c'est le principal »<sup>24</sup>.

Dans *Les trois sœurs*, Tousembach dit ceci « Le sens ?... Tenez, regardez la neige qui tombe, quel sens cela a-t-il ? ». Et en 1904, Tchekhov écrit à Olga Knipper « Tu me demandes : qu'est-ce que la vie ? C'est comme si tu me demandais : qu'est-ce qu'une carotte ? Une carotte est une carotte et on ne sait rien d'autre. »<sup>25</sup> (Cité dans Grenier...). Il y a dans ces phrases un refus radical de faire sens. Les choses sont les choses. Les choses sont là, et c'est tout. Le réel c'est ce qui est là et c'est tout. Les humains jouent à vivre le petit laps de temps qui leur est accordé sur terre. Ils vont, ils viennent, ils aiment, ils se quittent, ils sont là où ils ne veulent pas être, ils grandissent, ils vieillissent. Dire de *La cerisaie* qu'elle est une comédie, n'est-ce pas une façon de dire qu'il n'existe au monde aucune transcendance qui donnerait une raison à l'aventure de l'existence ? Une vie d'efforts pour vivre, partager des sentiments, atteindre des buts et se termine par la mort à quelque chose de bouffon. Médecin, Tchekhov est payé à longueur de journée pour le savoir, et ne l'aurait-il pas compris que la tuberculose qui le touchait avait valeur de rappel.

Les larmes de Stanislavski ne sont pas du même ordre. Elles réintroduisent l'ordre du sens dans le non-sens. Elles témoignent que le réel est saisi non plus dans son immanence mais dans sa transcendance. Chez Stanislavski, ce n'est plus le « c'est comme ça » qui domine, mais l'interprétation qu'on peut en donner. Si la vie « c'est comme ça », alors pleurons notre sort, semble-t-il dire. Stanislavski réagit au « c'est comme ça » tchékhovien en sentimentalisant son constat. Il psychologise le non-sens, le sentimentalise, et fait ainsi basculer la comédie dans le drame.

En 1922, Stanislavski et sa troupe présentent leurs spectacles à Berlin. Le succès est colossal. Pourtant, Stanislavski écrit :

« Il serait ridicule de se réjouir et d'être fier du succès de *Fiodor* ou des spectacles Tchekhov. Lorsque dans *Les trois sœurs*, Verchinine prend congé de Macha, cela me jette moi-même dans le désarroi. Après tout ce qui s'est passé, on ne peut plus pleurer sur le fait que l'officier s'en va et que sa dame reste. »<sup>26</sup>

Stanislavski ne pleure plus. Son temps a changé. Il vit maintenant dans un contexte de bouleversements révolutionnaires et de guerre civile. Le destin malheureux des personnages s'efface devant les basculements du monde. Le « c'est comme ça du réel » rend obsolètes les larmes versées sur les naufrages individuels. L'officier s'en va, la dame reste, c'en est fini de la ferveur, et de l'empathie, le « c'est comme ça de la vie » s'impose. Les choses sont ce qu'elles sont, le pathétique et les larmes ne sont plus de mise. Faire vibrer la corde dramatique serait incongru. Le vibrato nostalgique n'est plus indispensable. Revoici la comédie du réel dans son terre à terre.

(24) Les lettres citées viennent de Anton Tchekhov, *Correspondance avec Olga – 1899-1904*, Paris, Albin Michel, 1991.

(25) Roger Grenier, *Regardez la neige qui tombe, impressions de Tchekhov*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992, p. 84.

(26) Lew Bogdan, *Stanislavski, le roman théâtral du siècle, Moscou-New York – Les bâtisseurs d'utopie*, Saussan, L'entretemps éditions, 1999, p. 282.

## Carnaval et cochon

Un trait de structure relie certains de mes textes aux scènes de maîtres et de valets qu'on trouve dans la tradition théâtrale. Plus exactement aux scènes où le valet conteste d'une façon ou d'une autre la domination du maître. Les échanges de Harpagon et La Flèche, Le Prince et Arlequin, Figaro et Almaviva, pris ici à titre d'exemples parmi d'autres, constituent les référents implicites de pièces telles que *Toréadors*, *Dialogue d'un chien*, *Chaos manager*. . . Le point commun avec les textes anciens, c'est la mise en cause d'un rapport de subordination. Le bas conteste la légitimité du haut parce que le bas formule son rapport à la réalité autrement que le haut. Les échanges sont d'emblée marqués par la distance initiale entre les protagonistes. À travers l'opposition des deux personnages, on accède immédiatement à une opposition de points de vue. Mais le débat ne doit pas en rester à un débat d'idées. Il doit se constituer en combat des corps. D'où l'importance de ne pas faire de ces pièces un simple ping-pong d'arguments qui n'aurait de valeur qu'à proportion de la pertinence des arguments échangés ; mais de doter les personnages d'une réserve d'imaginaire. C'est par leur carnavalisation que cet imaginaire se construit. Par carnavalisation, j'entends une façon de déléster la situation d'affrontement de son évidence, soit par le recours à un langage paradoxal, comme dans *Toréadors* ou *Chaos Manager*, soit par le choix d'un interlocuteur improbable (*Dialogue d'un chien*. . .). C'est encore la carnavalisation qui décale les échanges entre la Reine mère et Kill Bill dans *Sauvez Herbert !* L'animal, assimilé à un être humain sans cesser de subir sa condition d'animal, est le lieu d'une contradiction entre des propos que le spectateur peut prendre au sérieux et la bouffonnerie d'un improbable cochon qui parle. L'animal qui parle pour dire le monde et ses tares est une vieille affaire. C'est déjà le propos des fables depuis Esope. Le chien de *Dialogue d'un chien* me permettrait de parler de la misère sans misérabilisme. L'animal n'y était qu'un masque. Avec *Sauvez Herbert !*, s'ajoute au masque un regard sur l'indignité faite à la condition animale. Il me paraît évident que la brutalité envers les animaux traduit la présence d'une inhumanité en nous. Le fantasme de la supériorité de l'Homme sur les autres espèces contient une légitimation des tous les écrasements. Quand le haut peut disposer du bas à sa guise, la porte du camp d'extermination est ouverte. Dans le texte, à titre d'indications scéniques, j'ai inscrit l'obligation de faire figurer une séquence filmée dure, où l'on voit des images de maltraitance animale. J'y insiste : la représentation sans ces images amoindrirait considérablement la portée de la pièce. Sans leur brutalité, la légèreté de la pièce serait menteuse.

## Le Neveu de Rameau

Relecture en période de confinement. Dans *Le Neveu de Rameau*, on peut gloser à l'infini sur la question de savoir qui des deux interlocuteurs gagne la joute verbale. Ce qui est sûr, c'est que le désir du lecteur va à « Lui » plus qu'à « Moi », au Neveu plus qu'au philosophe. Un des plaisirs que me donne la lecture du texte de Diderot tient certainement à la présence du corps du Neveu dans le texte. Imaginer la rencontre entre Lui et Moi comme un simple échange d'idées sur différents domaines en réduirait la portée. Ce serait oublier que le corps d'un des locuteurs au moins se manifeste

avec force tout au long des échanges. Le narrateur rapporte à longueur de lignes les comportements physiques du Neveu, soit que celui-ci se singe lui-même, soit qu'il prenne les postures d'autres corps et fasse ainsi de son corps un porte-voix qui ouvre sur les éléments naturels.

« Mais vous vous seriez échappé en éclats de rire, à la manière dont il contrefaisait les différents instruments. Avec des joues renflées et bouffies, et un son rauque et sombre, il rendait les cors et les bassons; il prenait un son éclatant et nasillard pour les hautbois; précipitant sa voix avec une rapidité incroyable, pour les instruments à cordes dont il cherchait les sons les plus approchés; il sifflait les petites flûtes; il reculait les traversières, criant, chantant, se démenant comme un forcené; faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers, courant, s'arrêtant, avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche. Il faisait une chaleur à périr; et la sueur qui suivait les plis de son front et la longueur de ses joues, se mêlait à la poudre de ses cheveux ruisselait et sillonnait le haut de son habit. Que ne lui vis-je pas faire? Il pleurait, il riait, il soupirait; il regardait, ou attendri, ou tranquille, ou furieux; c'était une femme qui se pâme de douleur; c'était un malheureux livré à tout son désespoir; un temple qui s'élève; des oiseaux qui se taisent au soleil couchant; des eaux qui murmurent dans un lieu solitaire et frais, ou qui descendent en torrents du haut des montagnes; un orage, une tempête, la plainte de ceux qui vont périr, mêlée au sifflement des vents, au fracas du tonnerre; c'était la nuit, avec ses ténèbres; c'était l'ombre et le silence; car le silence même se peint par des sons. »<sup>27</sup>

Ou encore :

« Puis il se met à sourire, à contrefaire l'homme admirateur, l'homme suppliant, l'homme complaisant; il a le pied droit en avant, le gauche en arrière, le dos courbé, la tête relevée, le regard comme attaché sur d'autres yeux, la bouche entrouverte, les bras portés vers quelque objet; il attend un ordre, il le reçoit; il part comme un trait; il revient, il est exécuté; il en rend compte. Il est attentif à tout; il ramasse ce qui tombe; il place un oreiller ou un tabouret sous des pieds; il tient une soucoupe, il approche une chaise, il ouvre une porte; il ferme une fenêtre; il tire des rideaux; il observe le maître et la maîtresse; il est immobile, les bras pendants; les jambes parallèles; il écoute; il cherche à lire sur des visages; et il ajoute : Voilà ma pantomime, à peu près la même que celle des flatteurs, des courtisans, des valets et des gueux. »<sup>28</sup>

De tels passages sont fréquents dans le texte. Le narrateur ne rapporte pas seulement les avis, les opinions, les idées du Neveu, il rapporte aussi les diverses performances de son interlocuteur. Il décrit avec un brio tout particulier la façon dont les paroles du Neveu mobilisent son corps. Et il fait de son corps une parole. Le Neveu est constamment mis en position d'acteur. Avec exubérance et gloutonnerie, il contrefait (le terme est Diderot) les personnages dont il parle ou les attitudes que ceux-ci lui inspirent. La parole du Neveu est en représentation permanente, elle est spectacle. La fascination que Moi peut avoir pour le Neveu vient de là, comme vient de là notre fascination. Par la

(27) Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, édition critique de Jean Fabre, Genève, Librairie Droz, 1977, p. 84-85.

(28) *Idem*, p. 104.

description du corps agissant du Neveu, Diderot transforme le lecteur en spectateur. La virtuosité descriptive de Diderot devient la virtuosité spectatorielle du Neveu. Alors que Moi occupe la place de l'homme de bon sens, du raisonnable, de l'honnête homme égal à lui-même, c'est évidemment le rusé, le fripon, le parasite, l'être fait de contradictions qui fascine. Le Moi vertueux n'a qu'une peau, le Neveu en a mille et il en change comme de chemises. Son jeu l'individualise en le multipliant. Et le Moi qui n'a pas de corps ne fait pas le poids face au gueux qui en a un et qui en use. La théâtralité du Neveu est constitutive de sa force de persuasion. C'est par ses exhibitions corporelles qu'il séduit Moi autant que le lecteur. La performance théâtrale proposée dans le texte brouille les frontières physiques identitaires du Neveu et concrétise ainsi le brouillage des frontières qui domine sa pensée. L'ambiguïté est incarnée, proposée à la vision d'autrui.

En acceptant l'anachronisme, on pourrait presque dire que Diderot a donné un corps brechtien au Neveu. Le jeu du Neveu décrit par Diderot exagère, accentue, souligne, commente. Le Neveu joue à vue, il plonge littéralement dans le jeu sous le regard du philosophe, le théâtre est désigné d'emblée comme tel. Le Neveu montre qu'il joue. Il cite, et sa citation inclut un point de vue. « Montrez que vous montrez » recommande Brecht à l'acteur, faites voir en vous le travail du théâtre. Et c'est que fait le Neveu écrit par Diderot : Il s'affiche comme producteur de signes. Mais là où Brecht attend du « montrez que vous montrez » un effet de rationalité, une maîtrise du personnage par l'acteur à des fins de pédagogie politique, Diderot fait franchir les limites de la rationalité au Neveu. Celui-ci vacille sous son propre jeu, la frontière du jeu et du réel se corrompt. Ses numéros d'acteurs amusent l'assistance, mais « lui n'apercevait rien ; il continuait saisi d'une aliénation d'esprit, d'un enthousiasme si voisin de la folie, qu'il est incertain qu'il en revienne. » Le théâtre du Neveu met à vif la comédie sociale et les lois morales, il tend au spectateur un miroir critique du réel, mais c'est au prix d'une perte possible de lui-même. Le Neveu qui montre qu'il montre est virtuose, mais sa virtuosité l'arrache à lui-même. Sa maîtrise à produire du signe lui fait frôler la dépossession personnelle. Celle-ci participe à l'effet de brouillage des frontières qu'on trouve partout dans le texte.

Cependant on peut aussi suspecter la réalité de cette dépossession. En effet, pour en parler, Diderot utilise un mode de description semblable à celui qu'il a utilisé pour décrire la performance de Rameau. « Sa tête était tout à fait perdue. Épuisé de fatigue, tel qu'un homme qui sort d'un profond sommeil ou d'une longue distraction ; il resta immobile, stupide, étonné. Il tournait ses regards autour de lui, comme un homme égaré qui cherche à reconnaître le lieu où il se trouve. Il attendait le retour de ses forces et de ses esprits ; il essayait machinalement son visage. Semblable à celui qui verrait à son réveil, son lit environné d'un grand nombre de personnes ; dans un entier oubli ou dans une profonde ignorance de ce qu'il a fait, il s'écria dans le premier moment : « He bien, messieurs, qu'est-ce qu'il y a ? d'où viennent vos ris, et votre surprise ? qu'est-ce qu'il y a ? Ensuite il ajouta, « voilà ce qu'on doit appeler de la musique et un musicien. »<sup>29</sup> Et, une fois sa performance faite, Rameau repart dans ses raisonnements. Ainsi, le Neveu serait-il proche de l'acteur qui est décrit dans *Le paradoxe sur le comédien* : il imite à la perfection le personnage du comédien inspiré qui s'est quasi perdu lui-même dans son jeu, il manipule les signes avec une telle dextérité qu'on le croit dépossédé de lui-même.

(29) *Idem*, p. 85.

## Ma mère

Elle meurt à 56 ans, seule. Mon père est à l'usine. Je suis à Paris. Ma tante la trouve couchée au pied du frigo. Son front a heurté le sol. Elle ne vit plus. Combien de temps est-elle restée comme ça ? Plusieurs heures probablement. A-t-elle eu conscience de ce qui lui arrivait ? L'accident vasculaire a-t-il produit une mort immédiate ? Je ne sais pas. Je ne saurai jamais. Ce qui est sûr, c'est que sa mort s'est parfaitement inscrite dans sa conception de la vie. Ma mère n'avait aucune confiance dans la vie. « Ce qu'on a, on peut le perdre ; ce qui vous est acquis peut vous être retiré. Réjouissons-nous, mais pas trop, on ne sait jamais ». Ma mère ressentait violemment l'impermanence des choses. À ma connaissance, rien dans sa vie ne la conduisait vers la catastrophe. Dernière née d'une famille de dix enfants en bonne santé, elle avait vu son père et sa mère vivre très vieux en parfaite entente. Aucun drame familial marquant n'avait blessé son existence. Tout va bien, et pourtant le pire peut survenir. Elle n'en faisait pas une théorie, n'était peut-être même pas consciente de son pessimisme. Elle avait ses moments de gaité, elle pouvait se montrer légère, joyeuse. Mais aucune vraie joie de vivre, je veux dire, une joie qui libère, qui entraîne. Croyante, elle ne trouvait pas dans la religion une raison d'être plus optimiste. Aimante, elle aimait aussi son fils parce qu'il pouvait mourir. Elle conjurait le sort en se tracassant pour lui. Elle regrettait profondément la mort de sa mère. « Si je pouvais, j'irais la rechercher avec des griffes de fer », disait-elle. Quelque chose comme ça. Elle le disait en wallon. Je traduis probablement mal, mais le sens y est. Ça dit bien qu'un paradis perdu la hantait. Le temps qui passe, qui efface, était son ennemi, parce qu'il pouvait toujours préparer une sournoiserie contre vous. À la cinquantaine, le dentiste lui avait enlevé toutes les dents. Je vois encore son désarroi, j'entends encore sa voix brisée me disant « Ne me regarde pas ». Elle a eu une vie pas trop mauvaise, parfois bonne, mais à coup sûr, une mauvaise mort, une mort par surprise. Elle avait bien raison de se méfier.

## Usage de *Mille répliques*

Invité à parler de *Mille répliques*, par Nancy Delhalle dans une rencontre des théâtres universitaires à Liège, j'ai insisté sur le fait que les répliques ne devaient pas être lues comme une expression de mes opinions personnelles. La visée de *Mille répliques* est clairement fixée par le sous-titre : ou le bruit des vies. Ce sont des répliques au sens théâtral du mot, c'est-à-dire des phrases qu'il faut mettre dans la bouche de quelqu'un qui n'est pas moi, comme il advient au théâtre. Si je peux cautionner le propos de certaines répliques, je suis aussi en désaccord total avec d'autres. Je ne cautionne par exemple pas la réplique où à propos d'une peinture d'Otto Dix quelqu'un dit : « (230) Photo 222, Otto Dix, Souvenir de la galerie des Glaces à Bruxelles. Art dégénéré ! Hitler avait raison. Je ne vais pas au musée pour voir des vieilles putes ». Ici, comme pour n'importe quelle réplique, le « qui dit ça » est à définir, de même que la situation théâtrale où c'est dit. La réponse aux deux questions peut s'inscrire dans des propositions scéniques très différentes allant d'une figuration réaliste (un personnage, déterminé, singularisé par son costume, son attitude générale, sa façon de parler, prononce la réplique face au tableau) à un moment textuel dans une

performance plus large. Dans un contexte performatif construit, le commentaire du tableau de Dix vient s'inscrire d'une façon ou d'une autre ou s'énoncer d'une façon ou d'une autre. Dans le premier cas, la réplique est au cœur de la proposition scénique. Dans le second, la phrase n'est pas nécessairement centrale, elle peut n'être qu'un élément parmi d'autres dans la performance. J'ai pu constater la fécondité de cette approche dans un exercice de l'INSAS dirigé par Sofie Kokaj.

## Quel est votre message ?

J'ai redit dans un débat (une fois de plus !) que la question centrale n'est pas de savoir ce que l'auteur a voulu dire, mais ce que ça fait au lecteur, au spectateur singuliers. Qu'est-ce que la lecture, la représentation enclenchent comme impressions, comme sensations, qu'est-ce que ça met en branle, en jeu. Quels ponts puis-je construire entre tel ou tel moment du spectacle aussi infime soit-il et quelque chose qui me concerne « moi » existentiellement, intellectuellement, sensiblement, civiquement, philosophiquement. « Moi » : cet être multiple, ce personnage différent que je suis selon les circonstances, les rencontres, les situations. La pluralité des 'moi' en moi est le dépositaire du texte de l'auteur. Et ces 'moi' pluriels font l'expérience du texte. Le texte les nourrit ; en retour ils nourrissent le texte jusqu'à le soustraire par moments au vouloir-dire de l'auteur. Toute lecture est appropriation, recomposition, transformation. L'investissement du texte par le lecteur/spectateur m'importe plus que le déchiffrement des intentions de l'auteur parce que l'investissement (raisonné ou non) est une démarche qui ajoute de la vie à la vie, là où l'honorable prise de connaissance dramaturgique est seulement une soumission à l'autorité du texte et de l'auteur. Il y a un temps légitime pour le déchiffrement des textes et de leur écriture, c'est le temps de la connaissance informée, raisonnée, argumentée, qui trouve sa pertinence dans le mouvement d'éloignement que le chercheur impose à son objet de savoir. Ce temps n'est pas celui du spectateur. Le temps de ce dernier est combatif, réactif, associatif, c'est un temps d'impulsion et de désir où l'inconscient travaille et vient surdéterminer la perception rationnelle des propos tenus ou des choses vues. La saisie du texte par le spectateur est une zone de non-droit où significations raisonnées et significations anarchiques sont charriées dans un même mouvement verbal qui place le spectateur à la fois dans le texte et hors du texte. Le hors-texte, c'est le vécu sensible intellectuel, émotionnel et moral qu'apporte le spectateur au spectacle. En entrant dans la salle, il ne laisse pas ce vécu au vestiaire. Il va au contraire l'utiliser comme instrument de perception, de compréhension et de plaisir. C'est ce hors-texte qui va lui permettre de tracer son chemin singulier dans le texte en percutant ce qu'il reçoit du plateau avec ce qu'il a apporté au théâtre avec lui.

## Bleu ? Et si c'était rouge ?

La « thèse inverse » ou « l'hypothèse contraire » exercent sur moi une véritable fascination. Me dit-on « ceci est bleu » que me vient immédiatement à l'esprit la question « et si c'était rouge ? ». J'avance souvent de cette manière dans mon écriture.

Ayant écrit le propos d'un personnage, je me dis quasi automatiquement « et s'il disait le contraire ? ». Et à partir de cette inversion, je cherche dans le texte à remonter les chaînes de conséquences. J'enregistre de nouvelles connotations, de nouvelles images mentales, de nouvelles associations, de nouveaux possibles qui apportent une transformation radicale de l'hypothèse de départ ou un enrichissement de celle-ci. L'inversion donne de l'air à l'écriture. La pratique du contre-pied est particulièrement productive lorsque l'architecture du texte n'est pas encore fixée ou, si elle l'est déjà, lorsqu'on repère dans le tout des moments faibles. L'expérimentation ne peut évidemment pas durer à l'infini. Il faut qu'à un moment ou à un autre l'édifice se stabilise. Je m'y emploie. Mais, la pièce achevée et même publiée et jouée, subsiste toujours en moi la nostalgie du chemin autre qu'aurait pu prendre le texte.

## Goethe et les enfants Macbeth

Une des répliques de Lady Macbeth lui fait dire qu'elle a donné le sein, qu'elle a allaité, ce qui peut laisser entendre que le couple a eu un enfant. Mais plus avant dans la pièce, Macduff à qui on apprend le massacre de sa famille s'écrie « Il n'a pas d'enfant » déplorant sans doute l'impossibilité où cette absence d'enfant chez Macbeth le prive d'une vengeance possible. Dans ses conversations avec Eckermann<sup>30</sup>, Goethe pointe cette discordance. Mais il n'y voit pas une erreur qu'on pourrait porter au dis-crédit de Shakespeare et surtout il ne cherche pas à en donner une interprétation qui sauverait Shakespeare du reproche de contradiction. Certaines interprétations sup-  
posent que Lady Macbeth a bien eu un enfant, mais que c'était une fille. Et, disent ces interprétations, lorsque Macduff déplore chez Macbeth l'absence d'enfant, il songe à un héritier mâle. La mort de ce dernier priverait ainsi la lignée de Macbeth de descendance. Goethe avance un raisonnement bien différent. Ce n'est, dit-il, qu'un procédé rhétorique qui ne prouve rien « sinon que le poète fait dire chaque fois à ses personnages, ce qui est convenable, juste et bon à tel moment, sans se mettre martel en tête, et se préoccuper si telles paroles peuvent sembler en contradiction avec telles autres. D'ailleurs, Shakespeare n'a guère pensé qu'on lirait un jour ses drames imprimés, qu'on compterait les lettres, les confronterait et en dresserait l'inventaire ; quand il écrivait, c'est la scène qu'il avait sous les yeux ; il voyait dans ses drames quelque chose de mobile et de vivant, qui de la scène devait passer rapidement devant les yeux et par les oreilles, quelque chose que l'on ne pouvait songer à capter ni à critiquer dans le détail, puisqu'il ne s'agissait que d'agir et de produire une impression. » Je trouve ces explications intéressantes dans la mesure où pour porter un jugement sur le texte, elles privilégient le rapport au spectateur et renoncent à mettre en avant la cohérence du sens. Goethe, dans le cas qui nous occupe, fait le choix du discontinu contre l'option contraire. Et le discontinu se légitime à travers l'idée que le rapport de la salle à la scène détermine l'écriture à la façon progressive dont le spectateur prend connaissance d'une pièce. L'effet sur le spectateur, considéré moment par moment, l'emporte sur la vraisemblance du tout. Shakespeare écrit pour un spectateur, pas pour un lecteur, dit Goethe. Et j'aime tout particulièrement l'idée qu'il voyait dans les drames shakespeariens « quelque chose de mobile et de vivant. »

(30) Goethe, *Conversations de Goethe avec Eckermann*, Paris, Gallimard, (1941) 1988, p. 513-514.

## Photo de classe

Confiné, je range des photos. En voilà une où se trouve photographiée ma classe de rhétorique à l'Athénée de Seraing. Je vois mes camarades, je m'efforce de retrouver leur nom. J'y arrive pour la plupart. Certains m'échappent. Comme on dit : je les ai sur le bout de la langue, mais rien de plus. Je devrais figurer sur cette photo. Je n'y suis pas. Ce jour-là, j'étais absent, j'étais malade, je m'en souviens. Ma non-présence sur cette photo me blesse. Pour le dire bêtement, presque 60 ans plus tard, je suis triste de n'avoir pas été là. De ne pas me voir dans le groupe. De ne pas voir la tête que j'avais à ce moment-là avec eux. Je me sens comme mort à moi-même. Je regrette mon absence, mais pourquoi ? Celui que je ne vois pas n'est plus et celui qui voit celui qui n'est plus, existe bel et bien, mais dans un autre monde. Si j'avais été sur la photo, j'aurais vu un garçon de 17ans qu'on a jeté à l'eau sans qu'il sache bien nager, sans qu'il sache vers quel rivage il nage, qui nage sans même savoir s'il y a un rivage, guidé par une seule injonction : ne pas couler. Et pourtant, ce n'était pas triste, ni accablant, ni dramatique. Pas plus qu'il n'est triste, accablant ou dramatique de marcher sur un chemin escarpé. C'est ardu, on fait de son mieux, ça fatigue, on aimerait s'arrêter, on rêve à des chemins plus faciles, on se dit « encore un effort » ce sera bientôt fini, on met un pied devant l'autre, on se retourne tout étonné sur le chemin parcouru et on voit qu'on a avancé. J'aimerais retrouver mes camarades. « C'était comment pour toi ? », aimerais-je leur demander. Mais le temps nous a éparpillés. Ont-ils conservé la photo de classe ? La regardent-ils parfois ? Se souviennent-ils seulement que j'aurais dû être sur la photo ?

« Les épinards et Saint-Simon ont été mes seuls goûts durables [...] », écrit Stendhal dans *La vie de Henry Brulard* <sup>31</sup>

Ce début de phrase me va comme un gant. Non que l'épinard et Saint-Simon soient mon ordinaire, même si que je ne dédaigne ni l'un ni l'autre. Mais c'est l'abîme entre les deux goûts qui me réjouit. Abîme aussitôt comblé par la structure de la phrase qui accole brutalement la plante potagère bien connue et le non moins célèbre mémorialiste. L'absence de hiérarchie entre les deux termes mis en présence conduit à l'éclat de rire. Était-ce la visée de Stendhal ? Je veux croire que oui. Je ne peux pas imaginer que Stendhal n'ait pas été conscient du court-circuit bouffon provoqué par la mise en coexistence de deux niveaux de réalité aussi hétérogènes. Voulé ou pas, le propos traduit un égalitarisme salutaire. L'homme ne vit pas seulement d'épinards, pourrait-on dire, il vit encore de la lecture de Saint-Simon. Mais il est facile de retourner le propos : l'homme ne vit pas seulement de la lecture de Saint-Simon, il vit aussi d'épinards. La phrase est à double détente. Peut-être abusivement et en excédant l'intention de Stendhal, j'y lis le refus d'une sacralisation de l'esprit. La phrase désacralise par la légèreté d'une formulation qui touche. Cette légèreté est précieuse à convoquer chaque fois que la culture comme quintessence de l'esprit se hausse du col, c'est-à-dire chaque fois qu'elle joue le haut contre le bas et qu'elle prétend ainsi à une supériorité qui écrase. La culture comme arme de domination, je l'ai vue à l'œuvre

(31) Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. II, 1982.

quand je travaillais à l'opéra de Bruxelles. Je n'incrimine pas ici le genre opéra, ni le type de travail qu'on faisait à La Monnaie à cette époque. Je pointe un usage mondain de l'opéra, celui de certains connaisseurs qui se shootent aux « œuvres immortelles » et aux performances vocales des grands gosiers, comme celui des ignares en quête de plus-value artistique, qui s'ennuient dignement dans la loge louée par un mécénat d'entreprise. Pour eux, l'opéra est une porte qui se ferme sur une conception égalitaire du monde. Là, ils savent que le risque de rencontrer « le bas » est faible, sauf à tomber sur un maudit metteur en scène qui détourne la « beauté immuable des œuvres » en leur donnant des significations politiques, quand ils ne les noient pas purement et simplement dans une vulgarité intolérable.

Le paradoxe est que ces publics-là célèbrent dans les œuvres les vertus de libération qu'ils combattent radicalement dans le réel. C'est un paradoxe que notait très justement Gunther Anders. Dans *Journaux de l'exil et du retour*<sup>32</sup> il raconte une soirée à l'opéra de Vienne en octobre 1950. Anders revient d'un long exil. Il assiste à une représentation de *Fidelio*, une œuvre où Beethoven dénonce l'arbitraire de la domination et célèbre la liberté. Anders est consterné de voir à quel point le public follement enthousiaste ne fait pas le lien avec la situation de guerre et d'oppression des années précédentes. « Leur vie, leurs convictions, leur culpabilité, ils les avaient laissées au vestiaire. Pas un n'a eu l'idée de faire le lien entre l'action de la pièce et son propre vécu. » Et plus loin : « Même réactions face aux chœurs des prisonniers. Ils les prennent pour de pures pièces d'agrément. Comme ce sont des morceaux très connus, des airs qu'on écoutait déjà au bon vieux temps, personne n'a l'idée de faire le lien avec les scènes qui se sont jouées entre-temps à l'extérieur de l'opéra, dans les camps de concentration et les camps d'extermination. »<sup>33</sup>

Dans un public qui ne voit pas ce qu'il voit et transforme le pouvoir d'ébranlement de la culture en une culture de classe (Le mouvement n'est pas spécifique à l'opéra, on le retrouve également dans le monde du théâtre, de la danse, de la musique, de l'art contemporain) un Saint-Simon d'aujourd'hui trouverait un matériau de premier choix pour un exercice féroce de la plume, comme savait si brillamment s'y livrer le Saint-Simon d'hier. Quant à l'épinard dont Wikipédia m'assure qu'il améliore l'afflux de sang dans certaines zones du cerveau, j'en recommande chaudement la consommation intensive à ceux qui accrochent les œuvres à leur boutonnière pour paraître plus malins que les autres.

## *Les Adieux, Les B@lges, Feu la Belgique de Monsieur*

J'ai évoqué la disparition de la Belgique dans ces trois textes.

*Les Adieux* a pris place dans un des premiers numéros de la revue *Politique* animée par le journaliste Hugues Le Paige. Commande m'était faite de quelques pages de fiction, sans précision sur le contenu de celui-ci. Le choix de parler d'une Belgique qui disparaît est le mien. J'ai écrit les textes vers 1996/97. À cette date déjà il me

(32) Gunther Anders, *Journaux de l'exil et du retour*, Lyon, Fage, 2012.

(33) Gunther Anders, *op. cit.*, p. 159.

semblait que la Belgique unitaire était en état de mort cérébrale. *Les Adieux* évoque quelques moments charnières de la Belgique – les morts de Grâce-Berleur pendant la question royale après la guerre, la mise à sac de la gare de Liège pendant les grèves de soixante, le devenir fédéral du pays, la fin de la sidérurgie, notamment. La narration est polyphonique.

*Les B@lges* a été entrepris à l'initiative de Philippe Sireuil quand il pilotait le Théâtre Varia. L'idée était que Paul Pourveur et moi-même écrivions une fiction sur la Belgique, un feuilleton, une narration dont la livraison des épisodes s'étalerait sur plusieurs semaines – tous les samedis soir par exemple, chaque épisode étant alternativement pris en charge par l'un de nous deux. Un rapide calcul fut dissuasif : impossible de réaliser ce projet dans le cadre des finances du Varia. L'idée d'une fiction sur la Belgique subsistait néanmoins. Paul et moi on s'est mis à l'écriture d'une pièce à deux plumes. Ça pouvait vite capoter : quatre mains pour écrire, c'est beaucoup. Heureusement ni Paul ni moi ne sommes ravagés par des égos tyranniques. De plus, nous partageons le plaisir de l'humour : on n'allait pas se priver. Nous avons travaillé par échanges de mail, l'un corrigeant l'autre. Quelques rencontres en direct nous permettaient de faire le point et de relancer la machine. *Les B@lges* assimile le pays à une baraque de foire, une baraque de boxe comme on en trouvait dans les fêtes foraines. Des disparitions inexpliquées s'y produisent et autant d'événements incongrus, jusqu'à son démantèlement et sa survivance sous forme symbolique. La pièce a été prise en charge par deux compagnies (francophone et néerlandophone) réunies. Le spectacle, créé en français au Théâtre national, a tourné dans les deux langues.

*Feu la Belgique de Monsieur* fait écho à la pièce de Feydeau *Feu la mère de Madame*. La proposition venait de Frédéric Dussenne : présenter les deux textes dans la même soirée, avec les mêmes acteurs. L'idée de mettre mes pas dans ceux de Feydeau avait quelque chose de stimulant. Elle m'offrit l'occasion de mettre en œuvre le plaisir que j'ai à prendre en charge l'héritage théâtral. Les deux pièces ont un même mécanisme de base : une fausse nouvelle produit des situations inattendues. Dans *Feu la Belgique de Monsieur*, l'annonce d'une fausse fin de la Belgique (il y avait eu auparavant une émission de la RTBF sur ce thème) pousse le couple royal à fuir et à se faire remplacer sur le trône par des comparses. La pièce fait rire : je l'ai constaté en assistant à plusieurs représentations. C'était mon inquiétude en l'écrivant : faire rire après Feydeau n'avait rien d'évident.

On aura compris que les trois textes, quelles que soient leurs différences, témoignent d'une position commune : La Belgique unitaire n'est plus qu'un regret dans les cervelles nostalgiques. Je n'en fais pas partie.

## La maison d'Aulnoy-sur-Aube...

... est petite, sans grand confort, peu commode en hiver, mais toute en pierre elle reste longtemps fraîche sous la canicule. Elle est située dans un petit village de 50 habitants, sans commerce, église fermée, pas de café, rien qui serve à la vie quotidienne. Le centre commercial le plus proche se situe à trente kilomètres. Par chance, un jour par semaine, on peut compter sur le boucher, le poissonnier, le fromager, et

l'épicière : vente ambulante assurée, produits de qualité. Virginie (son dynamisme, son accueil de la vie, son courage journalier) a trouvé cette maison perchée sur la colline, champs cultivés et forêts délimitent l'horizon. Nous y séjournons le plus souvent possible depuis plus de vingt ans. Le terrain alentour, en pente forte, demande de gros efforts d'entretien. Ma première réaction lorsque j'ai habité la maison pour la première fois fut de me souvenir qu'enfant j'avais vécu dans des maisons avec jardin, que plantes potagères, fleurs et soins des arbres fruitiers avaient fait partie de mon ordinaire, que les gestes du jardin (bêcher, planter, sarcler, biner) n'avaient rien d'inconnu. Et surtout j'ai redécouvert la loi inexorable des saisons et le rythme implacable de la nature. La nature prend son temps, on ne peut pas la bousculer. La fleur qui meurt en automne ne sera pas remplacée avant le printemps prochain et un arbre planté aujourd'hui n'atteindra pas sa maturité avant trois ou quatre ans. Je m'interroge souvent sur le rapport qu'il peut y avoir entre la perception de ce temps organique et la pratique de l'écriture. Dans les premiers séjours à Aulnoy, je plaçais les avantages d'une vie à la campagne dans une certaine paix retrouvée. Loin de la ville, on est moins sollicité. Le téléphone sonne moins, les habituelles réunions où l'on perd les trois quarts de son énergie n'ont plus lieu d'être. Mais plus qu'un calme, c'est un rythme nouveau dont on ressent les effets, une façon de vivre où on coexiste mieux avec soi-même, une façon de glisser son corps dans un écoulement du temps qui favorise l'accouchement de l'écriture. La phrase qu'on n'arrive pas à écrire, dont on a l'idée mais qui ne trouve pas ses mots, ne se heurte à aucune urgence : ce qui n'arrive pas à s'écrire aujourd'hui s'écrira demain. Et peut-être trouvera-t-elle le chemin de sa formulation exacte dans une activité manuelle qui n'a strictement rien à voir avec elle. Dans les gestes exigés par le travail (couper du bois, par exemple), l'écriture chemine en catimini, sans rien demander à personne. Pendant que je déblaie le terrain avec ma débroussailleuse, elle déblaie son propre terrain, et quand, fatigué à la fin de la journée je me mets à l'écriture, je me sens plus disponible pour elle, plus ouvert à accueillir ce à quoi je n'avais pas pensé jusque-là. C'est comme si en acceptant la loi du temps organique, une loi qui ne secoue pas mon corps au gré des urgences fabriquées par la vie sociale, la difficulté de l'écriture à s'accomplir s'affaiblissait. L'écriture n'a jamais été de mon côté. Je dois me battre en permanence contre elle. Le temps de la nature est son talon d'Achille.

## Invité à parler des livres lus jadis...

... et qui pour moi comptent encore, j'ai cité *Sur Racine* de Roland Barthes, les *Écrits théoriques* de Brecht (dans les morceaux choisis de la vieille édition des années 60), *Le neveu de Rameau* de Diderot, et *La Mission* de Heiner Müller. Beaucoup d'autres livres m'ont plu ou intéressé, cela va sans dire. Mais j'ai retenu ces livres avec en moi le souvenir de la jubilation que j'avais eue à les lire. En partie pour leur mérite intrinsèque, en partie parce que leur lecture tombait « juste au bon moment ». Ces livres un jour m'ont imposé leur évidence, même s'ils me paraissaient parfois obscurs et si j'étais très loin de prendre adéquatement la mesure de leur leçon. Ils ont creusé leur place en moi avant que je n'évalue la fécondité dont ils étaient porteurs. Beaucoup de livres que j'ai lus m'ont été utiles, je les estime, j'y recours volontiers en cas de besoin, ils font partie de ma boîte à outils intellectuelle, mais ils n'occupent pas de place en moi. Ce n'est pas le cas des livres cités. Je les ai ici nommés dans l'ordre où je les ai

lus, lectures qui s'inscrivent vers 1966 pour les trois premiers, et dans le début des années 80 pour le quatrième. Ils ont joué un rôle décisif dans mes choix de vie, dans ma façon de penser mon être au monde et de placer le théâtre au cœur de mon quotidien. Ces livres du lointain passé restent en moi comme une partie de moi-même, ils font corps avec moi. Je suis sûr qu'ils étaient là, actifs, présents, lorsqu'en juillet 1986 une vie d'écriture s'est imposée à moi. On comprendra que j'entretiens avec eux un rapport d'intimité, comme il en va des personnes proches, celles qui ont compté et compteront toujours. Tous les livres ne se valent pas. C'est vrai intellectuellement, artistiquement. C'est vrai aussi affectivement. Certains ont droit à des égards singuliers, à de l'affection, indépendamment de leur mérite objectif, parce qu'un matin dans le brouillard et le bruit de la vie, on les a aimés d'amour. Mes livres-corps peuvent ne pas être éloquentes pour d'autres, on peut les trouver dépassés, les récuser ou les ignorer. Ce ne sont pas les meilleurs livres du monde, et si j'avais vingt ans aujourd'hui, peut-être ne me parleraient-ils pas. Mais ils sont mes préférés au sens le plus sentimental du terme, j'allais dire : le plus bête du terme. Nulle objectivité là-dedans, on le voit. J'ai mis beaucoup de temps à laisser les livres m'approcher. Ils ne sont devenus mon milieu de vie que très tard dans mon trajet scolaire. L'intérêt pour la lecture vous vient (ou ne vous vient jamais) sans qu'on sache trop pourquoi. Que serais-je devenu si un jour, pour moi, l'heure de la lecture heureuse n'avait pas sonné ? Lire n'a rien d'un acte simple. Je me souviens tout à coup de la terreur de ma fille, toute jeune, devant le mur de livres de mon bureau d'alors. Terreur, parce qu'elle croit que pour chaque livre, il faut apprendre à lire, qu'on n'apprend pas une fois pour toutes, mais qu'avec chaque livre un nouvel apprentissage s'impose. Cette terreur était émouvante. Sans le savoir, elle faisait du lecteur un Sisyphe poussant son rocher.

## *Reines de pique* à Neuchâtel

Au théâtre tout a un sens, même l'échec. Les représentations de *Reines de pique* à Neuchâtel (une autre production que celle de Bruxelles) en sont un bel exemple. Côté Marie, la servante, parfait. C'est du solide. Texte bien assumé, jeu concret, corps bien posé, belle vivacité : impeccable. Côté Elisabeth, la maîtresse, c'est la défaite. Du début à la fin, la mémoire de l'interprète est défaillante. Hésitations, suspensions, arrêts cassent la ligne du texte. La souffleuse au premier rang souffle, dix fois, quinze fois, si pas davantage. Conséquence : l'écriture de cette partie du spectacle est hachée menu par une actrice habitée qui perd régulièrement le fil de son propos. Mais voici le plus surprenant. L'échec de la comédienne raconte, quelque chose du personnage (malgré elle et malgré lui). Que voit-on sur scène ? Involontairement, l'image d'une comédienne âgée (actrice réelle et personnage) qui n'y arrive plus. Elle se débat vaillamment pour ne pas être submergée par les mots, elle se démène avec un talent qui se dérobe. Comme la comédienne réelle a des accents de tragédienne, on assiste à des envolées qui se brisent, à une mémoire qui bégaye, et dans les moments de suspension où les phrases ne viennent plus, on devine non une absence de travail ou un je-m'en-foutisme, mais un combat perdu. La situation est pathétique. S'installe ainsi chez le spectateur l'évidence d'une Elisabeth qui va vers sa fin. Et dans les cafouillages, le voyage à Douvres reprend du sens. Reprennent aussi du sens les comportements erratiques que Marie et Elisabeth ont racontés à longueur de répliques. Les aveuglements, les caprices d'Elisabeth, son

geste agressif de gaspillage des avoirs, sa volonté d'abaissement, d'auto-destruction et in fine son crime trouvent leur achèvement dans une existence usée qui va s'effacer aux falaises de Douvres dans les bras du roi Lear. Ce qui nous est donné à voir, involontairement je le répète, ce n'est plus une Elisabeth dominatrice, patronne, mais un être fêlé depuis le début, depuis le départ du père, en fait. Ce qui est visible alors, c'est l'incohérence mentale, la fragilité, la déglingue, la perte, le naufrage du personnage. Mon texte ne va pas dans ce sens, mais à plusieurs reprises durant la représentation, je me suis dit que dans l'écriture, j'aurais pu moi aussi souligner la déglingue d'Elisabeth. La défaillance de la comédienne m'indiquait un registre d'écriture possible, congruent avec la ligne du personnage, auquel j'aurais pu recourir. À la fin du spectacle, Virginie avait la même impression : l'accident, l'imperfection contenaient une intéressante piste dramaturgique. Ce que nous venions de voir était à la fois bancal et troublant. La puissance du réel avait détricoté le théâtre prévu. Mais le théâtre manqué avait ouvert au personnage et à l'univers du texte un espace de vérité inattendu.

## *Le roi Carnaval*

Un titre de pièce qui ne me satisfait pas entièrement cache souvent quelque chose qui ne va pas dans l'écriture. J'en ai fait l'expérience une fois encore avec *Sacs à Malice*. C'est le titre que j'avais donné à une pièce à deux personnages. Elle relatait la rencontre au moment du carnaval d'une femme qui tient un magasin de farces et attrapes et d'un ministre qui a disparu depuis trois jours. La rencontre avait un motif : le ministre veut empêcher que la femme du magasin de farces et attrapes révèle ce qu'elle a vu : une agression contre l'épouse du ministre, commanditée par celui-ci à un homme de main. Le ministre est un homme politique « propre », pas corrompu, œuvrant avec intelligence pour des causes progressistes. La violence privée qu'il exerce sur son épouse contredit ainsi la qualité de ses interventions politiques. J'ai écrit plusieurs versions de ce texte, sans jamais parvenir à une version qui me satisfasse pleinement. L'évocation du carnaval dans la pièce, la localisation des échanges dans un magasin de farces et attrapes indiquaient que je souhaitais sortir ces échanges d'une logique trop réaliste. Je ne voulais pas écrire une pièce d'actualité sur un sujet dans l'air du temps. Or avec un peu de recul, il était facile de voir ce que je ne voyais pas : j'avais envisagé un contexte non réaliste pour raconter une rencontre improbable, mais justement, carnaval et magasin de farces et attrapes n'étaient que ça : un contexte. Certes le texte lui-même, notamment la partition de la propriétaire du magasin, comportait une certaine carnavalisation du discours, une façon de parler paradoxale, un peu à la façon dont je l'avais déjà envisagée dans *Toréadors*. Et certaines situations excédaient clairement le réel puisqu'un des éléments de la narration est un homme empaillé qui se manifeste à sa façon et interfère régulièrement dans le dialogue des deux autres personnages. Engagé dans un évident irréalisme, je m'étais arrêté au milieu du gué. Il fallait faire du carnaval et des effets de magie non pas un contexte, mais un moteur. L'idée du renversement m'est venue en regardant les peintures de James Ensor et notamment ses masques. Il fallait que mes personnages prennent vie sous les auspices d'Ensor. J'ai retravaillé le texte dans cette perspective. Il me fallait encore changer le titre qui cette fois sonnerait juste : *Sacs à Malice* est devenu *Le roi Carnaval*.

## Fécondité du faux

Qui a lu *Hamlet*, qui s'intéresse au théâtre, connaît la fécondité du faux. Au théâtre, c'est par le non-vrai d'un espace réduit, occupé par des gens qui disent qu'ils sont ce qu'ils ne sont pas que d'éventuelles vérités sur l'être humain dans son rapport au monde peuvent advenir. Hamlet lui-même s'étonne de cette puissance du faux. « N'est-ce pas monstrueux que ce comédien, ici, dans une pure fiction, dans le rêve d'une passion, puisse si bien soumettre son âme à sa propre pensée, que tout son visage s'enflamme sous cette influence, qu'il a les larmes aux yeux, l'effarement dans les traits, la voix brisée, et toute sa personne en harmonie de formes avec son idée ? Et tout cela, pour rien ! pour Hécube ! Que lui est Hécube, et qu'est-il à Hécube, pour qu'il pleure ainsi sur elle ? »<sup>34</sup>. Et on sait qu'il met en place une représentation du meurtre de son père dans l'espoir de voir son oncle coupable avouer son crime. La fécondité du faux, c'est aussi ce qui retient Pierre Bayard dans son livre *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits*. À l'aide de plusieurs exemples, Bayard montre qu'un détail biographique factuellement faux peut s'accorder avec une vérité plus large. Entre autres exemples, il prend celui de Chateaubriand qui dans ses *Mémoires d'outre-tombe* parle de sa rencontre avec George Washington. Or, les exégètes ont pu démontrer que cette rencontre n'avait jamais eu lieu. On sait par des correspondances que Washington ce jour-là est malade et n'a pas jugé utile de recevoir un jeune Français inconnu. Mais peu importe, car au-delà du mensonge de détail, Chateaubriand cherche à imposer une vérité plus large, plus conforme à l'idée qu'il se fait de lui-même.

« Chateaubriand a bien conscience de n'être rien par rapport à Washington lors de leur rencontre supposée, mais il est convaincu qu'il atteindra un jour la célébrité. Seule la différence d'âge entre les deux hommes – ils ont trente-six ans d'écart – explique qu'ils ne puissent dialoguer d'égal à égal. Il revient alors au récit historique de rectifier cette erreur chronologique en les remettant sur pied d'égalité temporelle et en organisant une rencontre qui se serait indiscutablement produite en ces termes si Chateaubriand avait été plus âgé et d'une renommée supérieure. »<sup>35</sup>

Comme le dit encore Bayard, dans la fécondité du faux, il s'agit de renoncer « à la stricte réalité pour s'attacher à faire surgir, enfouie derrière les apparences trompeuses et reposant sur des chronologies invisibles, une vérité plus profonde »<sup>36</sup>. En lisant le livre de Bayard, difficile de ne pas penser à la question des fake news. On se souvient que lors de son investiture (je crois) Donald Trump avait signalé la présence d'une foule nombreuse, impressionnante que les journalistes et des photographes implacables, remettant les choses au point, avaient réduite à des proportions beaucoup plus modestes. La porte-parole du président avait alors parlé de « faits alternatifs ». Au vu de l'élargissement de sa base électorale lorsqu'il brigue un second mandat, au vu des 70 millions d'électeurs qui ont voté pour lui, ne peut-on pas dire que le mensonge de détail contenait pourtant une part de vérité et que la fécondité du faux s'est (hélas !) révélée là aussi ?

(34) William Shakespeare, *Hamlet*, Traduction François-Victor Hugo, Paris, Flammarion, 1966, Acte 2, Sc 2.

(35) Pierre Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits*, Paris, Minuit, 2020, p. 48.

(36) *Idem*, p. 50.

## Contre la lecture religieuse

C'est pour une part une négation de nous-mêmes qui nous pousse à croire que l'activité spectatorielle consiste à tenter de recueillir pieusement les intentions du « créateur ». L'autre part est occupée par une soumission à la religion de l'auteur, plus exactement à l'autorité de l'auteur comme religion. La tradition occidentale sacralise l'auteur. Sa parole est censée faire loi. La religion de l'auteur et la religion de son texte ont quelque chose de limitatif en ce qu'elle met le spectateur en position d'infériorité, en ce qu'elle le prive de sa propre capacité à en faire l'expérience, à faire travailler le texte en lui, quitte à faire ce travail contre « ce que l'auteur a voulu dire ». Le respect de l'autorité de l'auteur ou de l'autorité de son texte conduisent à une capitulation culturelle, à une attitude culturelle qui anesthésie le pouvoir d'anarchie des œuvres et transforme celles-ci en marqueurs de distinction. Considérée comme un bien et non comme un mouvement permanent de reconfiguration qui va de l'œuvre à soi et de soi à l'œuvre, la culture devient ainsi une des armes de la domination sociale. Là où la confrontation à l'œuvre demande qu'on en fasse l'expérience pour soi, au besoin en pensant à côté du texte, en le déformant, en restructurant sa visée explicite, ou même dans le malentendu, la lecture religieuse détourne le spectateur de l'urgence de parler en son nom propre. Céder au pouvoir d'imposition d'une lecture soumise revient à réduire la capacité d'autonomie du destinataire de l'œuvre. Du point de vue de l'activité spectatorielle, il n'y a pas de mauvaise lecture, de réception fautive : il y a seulement des appropriations différenciées. Certaines s'épuisent dans une subjectivité pauvre ; d'autres au contraire témoignent d'une véritable richesse. Finalement il en va du déchiffrement des œuvres comme du narcissisme. Certains narcissismes ne conduisent qu'au nombril du Narcisse. D'autres narcissismes sont des instruments de vision si puissants qu'ils vous font saisir de façon toute neuve la complexité du monde et des êtres.

## Mes tableaux

Les sources d'inspiration d'un auteur sont souvent tortueuses et lui sont parfois opaques. On ne sait pas toujours ce qu'on sait, et ce qui vient faire déclic à l'instant de l'écriture peut provenir d'une lecture oubliée, d'une rencontre fugace, d'un signe du réel incompris jusque-là. Telle ou telle idée, tel ou tel détail inféconds trouvent soudain une juste place dans un processus qui jusque-là ne les incluait pas. Je parle en connaissance de cause. Certains tableaux me convoquent. Je ne les ai pas choisis en toute souveraineté, comme le ferait un connaisseur très averti de l'histoire de la peinture. Ce sont les hasards de la vie qui me les ont imposés, me les imposent. Et d'aimer tel ou tel tableau ne fait pas de moi un connaisseur de l'œuvre entière du peintre. Mes compétences en matière d'art pictural sont quasi nulles : grande mon ignorance des codes d'expression ou des débats qui ont pu traverser le genre à diverses époques. Vus où, ces tableaux, concrètement ? Difficile à dire. Le musée pour quelques-uns, (les Bruegel par exemple, à Bruxelles où j'habite), reproduction pour les autres, beaucoup d'autres, dans des livres d'art.

Quand j'emploie le mot « convoquer », c'est au sens fort du terme. C'est une réelle injonction. Je la reconnais comme impérieuse au temps que je passe à regarder telle

ou telle peinture sans savoir exactement ce que je vois ou ce que je dois regarder. Mais regarder, simplement regarder, est à ma portée. Regarder ces tableaux-là me rend actif. Oui ? Non, faux. On ne peut pas dire ça comme ça. Actif : pas systématiquement. Pas d'emblée. J'ai longtemps regardé des tableaux « qui me parlaient » sans savoir qu'en faire. C'est une étrange situation de savoir que quelque chose vous pousse sans que vous ne puissiez déterminer exactement ce que cette poussée vous veut.



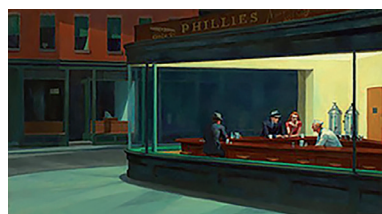
Grosz, George  
Lithographie en couleur d'après  
les aquarelles et les dessins  
en noir et blanc de l'ouvrage  
collectif « Ecce Homo », publié  
pour la première fois en 1922,  
Berlin, Malik-Verlag.

Déjà, sur *Sans mentir* (1989) planait l'ombre de Grosz, le Grosz des années 1920, tel qu'on le trouve dans le recueil *Ecce Homo*.

Sa caricature est brutale, agressive, « sale », sans concession au bon goût, elle frappe comme un coup de bâton en plein visage. J'avais conçu mon Premier ministre dans un mélange de vulgarité et de provocation semblables, je voyais cette démarche comme un hommage au peintre berlinois. Toutefois la référence à Grosz appartenait à mon geste d'écriture, le texte lui-même ne mentionnant jamais son nom. C'est donc petit à petit et tardivement que la peinture s'est manifestée dans ce que j'écris.

La manifestation prend des formes diverses.

Celle d'une femme en robe rouge dans *J'aime le rouge*, personnage issu du tableau de Hopper, *Nighthawks*, qu'on découvre à la fin du texte. Devenir la femme en rouge est son fantasme. Femme en rouge, elle se sentirait plus forte, plus vivante.



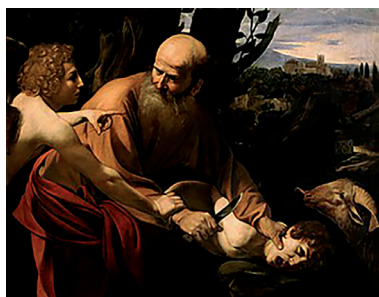
Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942.



Pieter Bruegel l'Ancien, *La chute d'Icare*,  
vers 1558.

Celle du souvenir. *La fille qui aimait Amy Winehouse* se termine sur l'évocation de *La chute d'Icare* de Bruegel par la narratrice, un tableau que j'aime tout particulièrement, parce que contrairement à l'annonce du titre, la représentation d'Icare est quasi insignifiante, un petit « plouf » dans l'océan du monde.

Celle de l'argument qui devrait emporter la conviction dans un débat entre deux personnages, avec *Le Sacrifice d'Isaac* dans *Bruxelles printemps noir*



Le Caravage, *Le Sacrifice d'Isaac*, Florence, vers 1603.

Celle de *La vie trépidante de Laura Wilson* qui enserre Laura entre deux peintures de Bruegel. Elles balisent le trajet mental du personnage, l'une, *La chute des Anges rebelles* qualifiant le désir de justice de Laura qui vient de perdre son travail et se trouve de ce fait entraîner dans la spirale de la déqualification sociale et personnelle ; l'autre, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux* tirant plutôt le personnage vers un apaisement reconquis.



Pieter Bruegel l'Ancien, *La chute des Anges rebelles*, 1562.



Pieter Bruegel l'Ancien, *Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux*, 1565.



James Ensor, *Les masques singuliers*, 1892.

C'est dans *Le roi Carnaval* et dans *Partie carrée* que l'intégration du tableau est la plus poussée

*Le roi Carnaval* relate la rencontre entre la propriétaire d'un magasin de farces et attrapes et un homme politique d'importance, un poids lourd, un éléphant. Homme politique par ailleurs compétent, dynamique, honnête, utile à ses concitoyens. Son talon d'Achille, c'est une violence inqualifiable que la jalousie lui fait commettre contre son épouse. Une première version du texte, sans référence à la peinture, m'avait laissé sur ma faim. L'emboîtement des deux mondes se faisait trop laborieusement. J'étais prêt à renoncer au projet quand je suis (re)tombé – hasard toujours – sur un livre de

peinture consacré à James Ensor. Son tableau *Les masques singuliers* m'a sauté aux yeux et m'a indiqué la voie de la correction d'écriture. Il fallait reprendre le tout en prenant le tableau d'Ensor comme point de départ visible pour le spectateur et inclure le trajet des personnages dans l'univers d'Ensor. Que regardent les personnages du tableau, me suis-je dit ? Ils regardent la façon dont un homme respectable est aussi un bouffon dangereux.



Rembrandt, *La Ronde de nuit*, 1642.

Mon envie d'entrer dans le tableau traduit sans doute une nostalgie un peu enfantine. Il y a une œuvre très connue de Rembrandt intitulée *La Ronde de nuit*.

On y voit une troupe d'hommes en armes et parmi eux, sans qu'on ne comprenne clairement pourquoi elle est là et ce qu'elle y fait, on aperçoit une petite fille. (Oui, je sais, il y a des explications iconologiques). Quand je regarde un tableau, j'aimerais faire partie du tableau comme la petite fille, parler aux personnages, les faire parler, bref faire théâtre avec eux. Cette envie, je l'ai concrétisée frontalement dans *Partie carrée*, un texte conçu à partir du tableau éponyme de Watteau. Ce titre aux connotations sexuelles avait de quoi me plaire, surtout qu'il identifiait un tableau à l'apparente innocence où le travail de l'imagination peut s'accomplir. Pourtant, je suis resté longtemps dubitatif devant le tableau.



Antoine Watteau, *La Partie carrée*, vers 1713.

Pierrot, de dos, disait-il quelque chose à ses amies qui lui faisaient face ? Était-ce ses amies d'ailleurs ? Une des filles glisse deux mots à l'oreille de l'autre fille. Pour lui dire quoi ? Et le geste de la main, pour lui désigner quoi ? Watteau avait peint en creux une énigme. Mais je percevais aussi le désir de savoir qui me poussait à regarder ce tableau en parfait bétotien. Car enfin il était évident que l'acte pictural de Watteau m'importait moins que la réalité fantasmée de ses personnages, faute absolument impardonnable dans l'univers cultivé où il importe de toujours se distinguer par un discours pointu, savant. Quitte à être ce parfait bétotien, soyons-le jusqu'au bout me suis-je dit : entrons dans le tableau. Faisons du tableau une scène et laissons parler la polyphonie du théâtre.

C'est ce « devenir un autre » que j'ai voulu explorer davantage dans *Infixés*. J'avais une double visée : 1) Renouer avec la polyphonie de *Partie carrée*, un aspect du

théâtre qui m'intéresse en raison de l'ouverture qu'elle propose à l'acte de mise en scène. Comme auteur, je n'ai pas trop envie de jouer au metteur en scène en chambre, au metteur en scène virtuel qui dirige les opérations du bout de son clavier (Même s'il m'arrive de faire des infidélités à mon envie, comme dans *Sylvia et Léonard* par exemple.) À côté des formes classiques que je pratique avec plaisir, j'aime explorer différentes possibilités textuelles pour le théâtre. 2) Aborder la question de l'identité sans récuser la notion, sans la diluer dans un espace d'indifférenciation, sans se perdre, comme on le dit des êtres perdus justement faute de pouvoir encore maîtriser les frontières entre eux et les autres. Devenir un autre par la folie, mais aussi envisager le basculement dans l'Autre comme une possibilité de se ré-inventer, de se multiplier, d'échapper à la tyrannie du UN. Le rêve d'être un autre dans un autre temps traverse mes textes. Mes textes sont ces rêves. En ai-je fini avec la peinture ? Je ne sais pas. Pour l'instant Courbet me hante. Quel Courbet ? Celui de *L'enterrement à Ornans* ? Celui de *L'origine du monde* ? Celui de *L'atelier du peintre* ? Celui des autoportraits, *L'homme à la pipe* ou *Le désespéré* ? Courbet est plusieurs. Et que dire de cette *Tête de femme avec des fleurs*. Étrange, non ?



Courbet, *Tête de femme avec des fleurs*, 1871.

## Un séjour à Belle-Île-en-Mer me rend curieux de Sarah Bernhardt

Elle y avait établi sa résidence secondaire, un ancien fort dressé face à l'océan. Dans *La vie merveilleuse de Sarah Bernhardt* de Louis Verneuil, je lis ceci :

« Le 8 avril, pour les fêtes de Pâques, avait lieu la pittoresque reprise d'*Esther*, dont il a été question précédemment. La représentation reconstituait une soirée à Saint-Cyr, en 1689. Le rideau levé, De Max, costumé en Louis XIV, suivi de Mme de Maintenon et de sa Cour, entra et s'installait sur un côté de la scène. Puis la tragédie de Racine était censée être jouée pour lui, comme à sa création, uniquement par des élèves de l'École. Tous les personnages étaient incarnés par des femmes et Sarah Bernhardt avait choisi le rôle d'Assuérus. Une dizaine de représentations suffirent à épuiser le succès de cette exhibition amusante, mais qui ne fut pas comprise. D'une manière générale, on avait oublié que les deux dernières tragédies de Racine, *Esther* et *Athalie*, écrites après douze ans de silence, furent créées, non pas sur un théâtre, mais à l'École de Saint-Cyr, par une dizaine de jeunes filles, choisies parmi les élèves de cette institution. La reconstitution échappa au grand public qui se demandait pourquoi l'oncle d'Esther, le vieux Mardochée et les officiers du Palais du Roi étaient représentés par des jeunes femmes. »<sup>37</sup>

(37) Louis Verneuil, *La vie merveilleuse de Sarah Bernhardt*, Montréal, Variétés, 1942, p. 251.

Sarah Bernhardt est coutumière des rôles d'homme. En 1896, elle joue Lorenzaccio, en 1899 Hamlet, L'aiglon en 1900<sup>38</sup>. Elle le jouait encore à 69 ans. Si on prend comme point de référence, une modalité artistique qui veut que les rôles soient genrés, Sarah Bernhardt jouant Lorenzaccio, Hamlet, Assuérus ou même L'aiglon à 69 ans fait figure d'archaïsme. Là où les révolutions artistiques d'Antoine et de Stanislavski portent leurs fruits et travaillent à l'élaboration d'un jeu « plus vrai », Sarah Bernhardt semble avoir raté le train de la modernité. Ses prestations signaleraient un état attardé du théâtre au regard d'un réalisme à l'heure du temps. Mais dans une perspective qui s'affranchit du code réaliste, ce « retard » pourrait changer sa valeur négative en un accent positif. En renonçant à la vraisemblance à laquelle on est habitué, et en se plaçant dans la perspective d'un théâtre qui signifie autrement, d'un théâtre qui cherche à parler un langage spécifique plus qu'il ne vise à « faire vrai », on pourrait reconsidérer le jeu de Sarah Bernhardt et l'inclure dans la généalogie d'une conception du théâtre comme système de signe dégagé du besoin de ressembler. Dans les années 1990, Heiner Müller déjà exprimait l'idée selon laquelle le théâtre occidental avait beaucoup perdu en capacité de signification quand il s'était plié à la distinction des genres.

« Cela me rappelle de nouveau le Bunraku. Ce japonais, un petit gros de soixante ans, faisait les trois voix : la voix de fille outragée, la voix de la mère excitée et la voix du méchant père. Je crois que le théâtre a subi une énorme perte dès l'instant où les rôles ont été distribués selon le sexe. »<sup>39</sup>

Face à un certain épuisement du théâtre occidental, ne peut-on rêver d'un théâtre plus formel où serait dénoué le lien « naturel » entre le rôle, d'une part et l'âge, le genre, la couleur de la peau ou l'allure physique, de l'autre. Des formes nouvelles qui autoriseraient n'importe quel acteur, n'importe quelle actrice, quel que soit son âge, son genre ou son apparence à endosser n'importe quel rôle dans le cadre d'un système d'expression codifié sur d'autres bases que celles de la ressemblance.

## « Les gens courbés produisent rarement des œuvres maîtresses »

Dans sa biographie de Brecht, Klaus Volker cite cette phrase du dramaturge allemand écrite contre les responsables culturels de la RDA<sup>40</sup>. Dans *Vies politiques* Hannah Arendt dit à peu près la même chose, à la différence que « les gens courbés » ont chez elle un nom précis : Bertolt Brecht lui-même. Aussi oppositionnel qu'il l'a été, Brecht en RDA a dû se plier à plus fort que lui. On peut soutenir qu'il était moins courbé que contraint. Par le force extérieure du pouvoir stalinien, mais aussi par sa propre espérance : celle de mener de l'intérieur un combat pour un autre socialisme (cependant la ruse, une des conditions qu'il fixait pour dire la vérité, a aussi ses limites). Reste que sa production de RDA n'est certainement pas la plus brillante de son trajet d'écrivain et on ne peut qu'être d'accord avec Hannah Arendt quand elle précise

(38) *Idem*, p. 216 et 233.

(39) Heiner Müller, Alexander Kluge, *Profession arpenteur*, Paris, Théâtrales, 2000, p. 14.

(40) Klaus Volker, *Brecht, une biographie*, traduit de l'allemand par Catherine Cassin, Paris, Stock, 1978, p. 360.

« Ainsi pendant sept ans, Brecht vécut et travailla en paix sous les yeux – en fait sous la protection – des observateurs occidentaux mais en contact infiniment plus étroit avec un état totalitaire qu'il ne l'avait été auparavant, assistant de ses propres yeux aux souffrances de son propre peuple. Il en résulta que pas une seule de ses pièces et pas un seul grand poème ne furent produits au cours de ces sept années... »<sup>41</sup>

Produisant son œuvre dans un environnement politique semblable à celui de Brecht (au moins jusqu'aux années 1970), Heiner Müller s'est vu engagé dans un trajet différent. Refusant de se courber, il a ouvertement été attaqué par le système politique de la RDA, il a puisé dans sa marginalisation les ressources d'une œuvre tranchante.

### *La comédie d'Ostende...*

... doit quelque chose à la covid. L'impulsion de l'écriture se situe en effet dans la situation sanitaire qui nous a privés des représentations théâtrales pendant de longs mois. Quelque chose comme la mort du théâtre a résonné en moi. Je l'ai conjuguée avec une lecture du moment, Lars Kleberg, *La chute des étoiles*, pièce faite de dialogues entre d'éminents représentants du monde théâtral ancien, Stanislavski, Meyerhold, Brecht, ... etc. La privation et l'exemple m'ont mis sur le chemin d'un texte « citationnel ». On y entend en effet de larges échos d'autres textes – Brecht, Thomas Bernhard, Rilke, ... À Ostende, dans une villa louée, un groupe de comédiens est réuni pour une séance de travail sur *Les géants de la montagne*. La pièce de Pirandello n'a pas été choisie au hasard. Elle est centrée sur les pouvoirs de l'imaginaire. Elle parle du théâtre, de sa force et de sa mort. Ces deux éléments : les pouvoirs de l'imaginaire et la mort du théâtre sont également les deux lignes directrices de mon texte.

### Reprise de *Cul et chemise* sous l'impulsion de Philippe Sireuil

*Cul et chemise* a été créée à Perpignan dans la mise en scène de Nicolas Oton. À Bruxelles, quelques temps plus tard, Philippe Sireuil souhaite mettre la pièce en scène avec deux acteurs qui n'ont pas l'âge des rôles. La première impulsion que j'ai eue en écrivant la pièce était celle de la fin : fin du théâtre entendu au sens habituel du terme, mais aussi fin de la vie. J'imaginais la pièce jouée par de vieux acteurs, des corps marqués, des voix affaiblies, j'envisageais la manifestation d'une fragilité du théâtre et des acteurs avant la sortie finale. La proposition de Philippe change la donne. L'accent ne doit plus être mis sur la fin (du théâtre ; de la vie) mais sur la difficulté d'exister, difficulté qui est celle des acteurs, mais aussi des gens ordinaires. D'où, pour la réécriture, l'urgence de renforcer le lien entre le théâtre et le monde. Ce que je fais dans un premier temps, en installant vers la fin de la pièce une grande prise de parole de Louis exprimant sa détestation du monde actuel. Philippe me fait alors remarquer que cette prise de parole vient bien tard, presque trop tard, dans la pièce. Que le texte serait plus puissant si cette prise de parole venait plus tôt. Je déplace la réplique du dernier

(41) Hanna Arendt, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1986, p. 204-205.

tableau au début du deuxième. Premier résultat : une surprise bienvenue. Le 2 n'est plus le prolongement du 1. Il lance le spectateur sur une préoccupation nouvelle. Il annonce l'élargissement de la problématique. Le déplacement de la réplique est judicieux. Le constater entraîne (second résultat) des conséquences ailleurs : Il faut que le thème du monde boiteux revienne plus loin dans la pièce. L'interpellation du Ministre par Louis ne se limite plus au théâtre, elle implique l'état de la société. Le ministre jadis de la culture est maintenant devenu Ministre-Président. Son champ d'action est plus large, plus directement lié à l'état du monde. Et les objections que Louis lui adresse ne concernent pas que le théâtre et les acteurs. La première version du texte, la version publiée chez Actes Sud, travaillait sur une certaine nostalgie du temps qui passe, qui efface le théâtre et la vie de ceux qui s'y consacrent. Elle faisait la part belle aux moments de chicanes entre les deux frères, chicanes dans lesquelles la dureté des échanges n'annulait pas les élans d'affection. Démunis par la vie professionnelle et par la vie tout court, ils ne restaient vivants qu'à parler, quitte à se mordre le nez. La seconde version remet à l'ordre du jour le combat avec les conditions d'existence plus que le temps qui passe. Les différences entre la première version et la seconde sont fortes, un titre nouveau s'impose : *Cabots mordus*.

## Mort de Jean-Luc Godard

Je ne suis pas cinéophile. Ma période Godard s'arrête après *Week-end*. Ce Godard-là, c'est ma jeunesse, c'est mon envol, c'est ma joie. La vision des films de cette période coïncide avec ma découverte des écrits théoriques de Brecht dans la vieille édition de l'Arche. Avec la « nouveauté Godard » j'avance dans la compréhension de la « nouveauté Brecht ». Dans ses films des années 1960 se matérialisent, à ce moment -là, pour moi, quatre lignes de force brechtiennes.

- 1) L'usage de la rupture contre l'illusion de la continuité. Je perçois *Pierrot le fou* (par exemple) comme une succession d'épisodes qui renonce à la tension narrative du film classique. Je vais d'un moment à un autre sans souci d'un tout, d'une progression, de la vraisemblance habituelle qui, bien machinée m'enchaîne au récit. Je peux regarder un film de ce Godard-là « sans que mon cigare ne s'éteigne », pour reprendre l'expression de Brecht ;
- 2) et c'est la généralisation du point précédent, la volonté affichée de faire apparaître le film comme film et pas comme double du réel. Là où le théâtre doit montrer le théâtre selon Brecht, les films de Godard montrent le film. Godard intervient dans le film, évoque les conditions de production du film, parle de l'argent nécessaire au film, attire l'attention sur les moyens techniques de le réaliser (le fameux travelling de *Week-end* par exemple, qui est censé correspondre au temps d'une bobine de pellicule) ;
- 3) le refus d'asservir à l'image les autres formes d'expression. Images, types d'images différents, sons, mots écrits, traitement musical jouissent d'une véritable indépendance qui consonne avec l'exigence de Brecht sur la nécessité d'un traitement autonome des différents arts au théâtre et le refus de l'œuvre totale wagnérienne ;

- 4) l'usage de la citation, témoignant d'une histoire existante avant l'œuvre, d'une œuvre qui s'inscrit dans d'autres œuvres, qui inscrit d'autres œuvres en elle. Je ne savais rien (je ne sais toujours rien) d'une influence de Brecht sur Godard. Peut-être les deux démarches se sont-elles croisées en toute indépendance. Pour moi, peu importe, l'une s'éclairait par l'autre. Bien sûr, tout à mon enthousiasme, je voyais les proximités sans voir les différences.

## Kleist, *Michael Kohlhaas*

MK veut obtenir justice en réparation d'une faute (légère) commise contre lui. Sa plainte n'est pas prise en compte. Alors l'honnête marchand de chevaux, bon père de famille, citoyen modèle jusque-là, met en application sa devise « Que la justice s'accomplisse, le monde dut-il s'effondrer ». En conséquence, il se transforme en ange exterminateur (c'est comme ça qu'il est nommé par ses adversaires) mettant sa contrée à feu et à sang. Il obtiendra finalement gain de cause pour son affaire. Mais un autre procès le condamnera à la peine de mort pour ses actes violents : telle est, tracée à gros traits, la ligne générale du récit de Kleist. Publié en 1810, relatant des faits du XVI<sup>e</sup> siècle, ce récit d'une recherche obsessionnelle de la justice (qui blesse à mort la société) présente une forte résonance avec le monde actuel.

On peut lire le récit à plusieurs niveaux.

- 1) C'est une histoire de terrorisme. La non-reconnaissance de son droit pousse Michael Kohlhaas dans l'illégalité la plus brutale. Il réunit des hommes, constitue une troupe armée. Le déni de justice produit un déchaînement de violence inouï. Ce déchaînement met en déséquilibre les plus hautes instances de l'État représenté ici par le Prince Électeur de Saxe et, in fine, par l'Empereur du Saint Empire germanique. Dans cette histoire de terrorisme, la radicalisation est progressive, elle se fait au nom du droit bafoué. Elle n'a pas de causes sociales au départ, Kohlhaas n'est pas Thomas Müntzer qui mène la révolte des paysans, son but n'est pas le renversement des pouvoirs en place, même si ça et là, la narration de Kleist évoque une certaine adhésion du peuple à la cause de Kohlhaas. Kohlhaas est un personnage d'ordre qui passe par le désordre pour retrouver un fonctionnement effectif de l'ordre d'avant. Il assassine le droit pour que le droit soit conforme à l'idée qu'il se fait du droit, pour lui une valeur absolue. Tout en admettant la justesse de sa cause, les autorités politiques hésitent sur la conduite à suivre. Faut-il céder au terroriste ? Faire preuve d'une fermeté armée pour le combattre ? Utiliser la ruse ? Négocier ? L'embaras est manifeste.
- 2) C'est une histoire d'« effet Papillon » et de théorie du chaos selon laquelle une petite modification dans la chaîne des causalités peut provoquer un désordre général. La faute commise contre Kohlhaas a ceci de remarquable qu'elle peut être tenue pour relativement insignifiante : des chevaux retenus en gage ont été maltraités (mais pas jusqu'à la mort). Michael Kohlhaas veut qu'on les lui restitue en bonne santé comme il les avait laissés. D'évidence il y a une gigantesque disproportion entre la cause du désordre et les effets produits. À

partir d'un incident tout relatif, Kleist, avec une virtuosité minutieuse – quasi maniaque, tant le détail est recherché – construit quelque chose comme un mécanisme d'horlogerie où un rouage en conditionne un autre. Les causes privées et publiques s'influencent, les raisons personnelles et les raisons étatiques interagissent, on parcourt ainsi différentes strates de la société. S'édifie alors une situation complexe, faite de péripéties et de détours, qui semble échapper à tous les participants, personne n'apparaissant capable de maîtriser le mécanisme.

- 3) C'est une histoire de famille brisée par des circonstances malheureuses. Kohlhaas veut la justice. Dans les premiers temps de son combat, alors qu'il ne s'est pas encore radicalisé, son épouse (c'est un couple aimant, uni) se propose de soumettre sa réclamation auprès du pouvoir en place. Par un malheureux concours de circonstances, elle perd la vie. Cette perte contribue à la radicalisation de Kohlhaas. La justice a trahi la cause de MK. Mais le désir de justice se double maintenant d'un désir moins défendable. MK veut qu'on lui rende justice, mais il faut que le Junker paie pour la mort de sa femme. Le Junker est en tort sur l'affaire des chevaux, mais n'est pas directement impliqué dans la mort de la femme de MK. MK et sa femme se sont mis d'accord sur l'utilité de son voyage, elle entreprend celui-ci de son plein gré (c'est sa proposition), elle n'a subi aucune pression extérieure. Le Junker n'est pas directement responsable de sa mort, au plan juridique, rien ne peut faire de lui un coupable. Ainsi apparaît-il clairement que MK ne cherche pas seulement la justice, il cherche aussi la vengeance. Le positionnement clanique se mélange ici à la situation juridique. Le droit est instrumentalisé à une fin qui est la sienne (l'affaire des chevaux) et qui n'est pas la sienne (la mort de Lisbeth).
- 4) C'est une histoire d'hubris. Le déchaînement de violence voulu par MK est terrifiant (incendies ravageurs, têtes fracassées sur le mur, hommes, femmes, enfants tués). MK émet des ordonnances, des interdictions, se livre à des proclamations comminatoires, comme s'il était le maître légitime du territoire. Le Junker poursuivi s'échappe à chaque fois, ce qui relance la colère de MK. L'honnête commerçant se considère maintenant comme le garant du Bien et désigne le Junker comme le Mal (il le nomme « ennemi des chrétiens »). La guerre de guérilla est éprouvante. MK devient littéralement un autre, se présente comme lieutenant de l'archange Saint-Michel venu « châtier... la perversité où le monde entier était plongé. » Ici, la cause n'est plus seulement personnelle, elle implique (fantasmatiquement, car la rébellion est locale) le monde entier, elle n'est plus seulement juridique, elle devient moraliste. Du combat pour le droit, on est passé au combat contre la « perversité », perversité qu'il faut combattre par le feu à des fins de purifications. C'est dans le sens qu'il faut entendre les appels à se battre pour un « ordre meilleur, que MK fait au peuple ». À cet endroit, le narrateur parle de « démence ». Le mot actuel serait probablement « fanatisme ». Cela dit quoi ? Cela dit, me semble-t-il, que l'esprit de vengeance est le ressort fondamental de l'être humain (contre les avis rationalistes qui veulent faire croire à la force de la raison). Le besoin de vengeance excède toujours la civilisation du droit. La civilisation contient la vengeance jusqu'à... ce qu'elle n'arrive plus à la contenir ! Dans ce début

du XIX<sup>e</sup> siècle, dans ce moment historique où la raison est mise à l'honneur et a un droit de cité officiel, Kleist (comme Sade, mais autrement) rappelle une vérité dure à entendre, valable aujourd'hui encore : une force obscure irraisonnée, implacable vit cachée sous la raison, toujours prête à la déborder, à la dévorer. Un enchaînement de situations douloureuses, des traumatismes affectifs peuvent la réveiller. Même quand on lui aura rendu justice, ce dont il se félicite, MK ne renoncera jamais à sa vengeance. Le prince électeur en saura quelque chose. (Voir point 7)

- 5) C'est une histoire où l'ordre religieux est à la fois reconnu et défié. Martin Luther est présent dans le récit. Son intervention se situe à la charnière de la narration. Malgré ses efforts violents, MK n'a toujours pas réussi à mettre la main sur le Junker qu'il recherche. Le pays est dévasté. Martin Luther fait placarder une affiche accusant MK d'être injuste, la pire des accusations pour MK, qui veut se justifier devant le théologien. S'en suit un débat entre les deux hommes. Où Mk apprend que le prince électeur de Saxe n'a jamais reçu sa plainte et donc ne peut être mis en cause. Luther propose un abandon de la violence contre une amnistie et la reconsidération de la cause juridique de MK, ce que celui-ci accepte. Pourquoi MK accepte-t-il de renoncer à la violence ? Fatigue de la guerre ? Constat d'échec ? (Il n'a pas mis la main sur le Junker). Changement de stratégie ? (En acceptant l'amnistie, il relance la solution juridique) : autant de possibilités. Le théologien lui demande aussi de pardonner à son ennemi. MK refuse son pardon et en conséquence ne peut recevoir la communion comme il le désirait. Le besoin de justice est rencontré, mais le besoin de vengeance reste intact : en homme pourtant religieux, MK renonce se plier à l'exigence religieuse du pardon. Après la rencontre avec Luther, l'épisode « violent » est terminé, le temps de l'amnistie commence.
- 6) C'est une histoire labyrinthique où les fils nombreux se nouent et nous font parcourir un chemin narratif qui va d'un village de Saxe à Berlin et, par décision interposée, jusqu'à la cour impériale de Vienne. Avec un grand souci du détail et des causalités, l'auteur nous balade dans les méandres du juridique et dans les rouages des États de Saxe, de Brandebourg et du Saint Empire germanique. Labyrinthe, pourquoi ? Du bourgeois paisible aux actes de terreur et à l'exécution finale du coupable, le chemin est moins direct qu'il n'y paraît. Retraçons-le. Les chevaux sont en mauvais état, le domestique qui devait s'en occuper a été lourdement battu par les gens du Junker. Pourtant Kohlhaas reste calme, garde son sang-froid. En homme responsable, il mène d'abord une enquête fouillée pour voir si le problème ne vient pas d'un mauvais comportement de son valet, conclut à son innocence, veut porter plainte mais la plainte se perd dans les méandres de la cour princière. Sa femme meurt par accident. Le voilà lancé dans une guerre de terrorisme. Puis, par l'intercession de Luther, il obtient une amnistie et la garantie que son affaire de chevaux fera l'objet d'un procès en bonne et due forme, ainsi justice lui sera rendue. Le récit pourrait s'arrêter là. Il n'en est rien. Suivent alors plusieurs péripéties qui s'imposent à Kohlhaas. Amnistié, il voudrait rentrer chez lui, retrouver sa maison, ses enfants, ses amis, mais des obstacles, des tromperies, des malentendus vont finalement le mettre en position d'enfreindre les clauses

de l'amnistie et conduire à sa mise à mort. Michael Kohlhaas apparaît ainsi comme un personnage agité par des forces qu'il ne contrôle pas. Il est le jouet des circonstances, il ne les domine pas. En somme, Kleist nous dit que l'être humain fait ce qu'il peut pour contrôler sa vie, mais que finalement il ne contrôle pas grand-chose. MK est comme dépassé par ce qui lui tombe dessus et par lui-même. Il n'est pas un sujet tragique (comme Œdipe par exemple). MK n'est pas victime d'un grand destin, il n'a rien d'un être aveuglé par des dieux impitoyables. Il est plutôt mû par un amour passionnel du droit, qui le déborde et par une succession de chicanes et de coups tordus qui n'ont rien de transcendant. Cet entrelacs de nécessité et de hasard le mène à la fois à sa victoire (son droit reconnu dans l'affaire des chevaux) et à la perte de sa vie (la sentence capitale pour ses actes terroristes).

- 7) C'est une histoire où passe l'aile du merveilleux. Le merveilleux est une catégorie éminemment Kleistienne, à l'œuvre dans d'autres de ses œuvres. Ici, le merveilleux intervient dans la dernière péripétie du texte. Au fil du récit, Kohlhaas est devenu le dépositaire d'une prophétie secrète qui concerne le Prince électeur, instance suprême du duché de Saxe, personnage honni par Kohlhaas pour des raisons de non-respect de la parole donnée. Le prince électeur veut connaître le secret : il porte sur la destinée et la survie de sa maison et de son pouvoir. Pour obtenir ce secret il propose la vie sauve à Kohlhaas condamné à mort pour ses violences. Kohlhaas refusera jusqu'au bout, allant, quelques instants avant son exécution, jusqu'à manger le papier qui contient le secret. Où se loge le merveilleux ? Le secret est apporté par une sorcière qui choisit MK comme dépositaire sans qu'on sache pourquoi. Et qui réapparaît mystérieusement plus tard sous des traits qui pourraient être ceux de Lisbeth l'épouse défunte de Kohlhaas. Le prince électeur fera (ou fera faire) plusieurs tentatives pour récupérer le papier secret : en vain. Ainsi le récit qui se termine par deux actes de justice (l'affaire des chevaux, l'exécution légale du fauteur trouble) se termine aussi par un acte de pure vengeance. En avalant le papier secret, Kohlhaas condamne le prince électeur à ne jamais connaître la destinée future de son trône et de son pouvoir. Une première fois condamné à mort par les instances juridique, MK est une seconde fois condamné à mort, mais par lui-même cette fois, puisqu'en livrant le secret au Prince électeur, il aurait pu avoir la vie sauve. Chez Kleist, justice et vengeance sont des passions plus fortes que la vie.

## L'Homme : quatre problématiques

- 1) L'Homme et Dieu. Dans *Tartuffe*, c'est le roi incarnant le pouvoir de Dieu sur terre qui dénoue l'intrigue, qui sauve la famille Orgon du désastre.
- 2) L'Homme et l'Homme. On connaît la formule de Brecht « Le destin de l'homme c'est l'homme. » Autrement dit Dieu est mort, vive l'homme comme principe explicatif du monde. Et aussi comme principe dynamique : ce que l'homme a fait, l'Homme peut le défaire.

- 3) L'Homme et le temps. Heiner Müller introduit le temps dans la formule de Brecht en pointant le décalage (tragique) entre le temps de l'Histoire et le temps de l'individu. Temps long pour la première. Temps bref pour le second.
- 4) L'Homme et sa disparition. Par deux biais : a) L'homme-Machine, c'est-à-dire l'homme « nouveau », l'homme « augmenté » qui tente d'arracher l'être humain à ses faiblesses corporelles et mentales et tend à nier sa finitude. b) l'homme apprenti sorcier qui poursuivant son projet de maîtrise de la nature la voit se retourner contre lui et menacer ainsi la finitude de l'espèce.

## Point final

Je n'ai pas connu mes grands-parents maternels, j'avais à peine un ou deux ans quand ils sont morts. Je n'ai pas connu mon grand-père paternel, mort avant ma naissance. J'ai un peu connu ma grand-mère paternelle. Elle est décédée quand j'avais une dizaine d'années. Ma mère et mon père ont disparu quand j'avais une vingtaine d'années. (Elle était née en 1910, morte en 1966 ; il était né en 1905, mort en 1968). De ce socle familial, de leur passé, je sais très peu de choses. C'est ma faute, je n'ai pas posé de questions. Ce n'est pas entièrement ma faute : le milieu familial était particulièrement mutique, rétif à l'étalage de l'intime. Je sais cependant qu'à la mort de mon grand-père paternel, ma grand-mère avait été chassée de la famille de son mari avec ses deux enfants, mon père et mon oncle (ce dernier mort en bas âge). Pourquoi ? Quand j'aurais pu poser des questions sur l'histoire familiale, je n'ai pas pensé à le faire, la vie m'appelait ailleurs. Quand j'ai ressenti le besoin de les poser, personne n'était plus là pour y répondre. De surcroît, l'opacité de l'histoire familiale se double d'un manque d'images. Je ne dispose que d'une ou deux photos des grands-parents (hormis des portraits d'identité). Et de peu de photos de mes parents avant ma naissance. Pas d'album qu'on déplie les jours de nostalgie, pas d'accumulation d'images-souvenirs où s'accrochent des récits, des anecdotes concernant les personnages figurant sur la photo. En somme, à la mort de mes parents, j'étais en déficit de récit familial. C'est une des raisons qui m'a poussé à écrire *Spoutnik*. Je ne souhaitais pas imposer à ma fille la situation de non-savoir qui était la mienne. Mais j'avais aussi besoin d'écrire ces fragments biographiques pour moi. Pour objectiver aux yeux d'un regard extérieur des bouts d'histoire personnelle que j'avais vécus. Attester pour les autres, par l'écriture, que j'avais été l'enfant de ces gens-là.

Après mes études, les hasards de la vie ont fortifié l'intérêt que je portais au théâtre. Spectateur jusque-là, j'ai franchi la barrière professionnelle. Dramaturge une première fois en participant au projet de mise en scène, je le suis devenu une seconde fois en écrivant des textes pour la scène. Et j'ai complété cette immersion dans la pratique par des activités d'enseignement auprès de futurs comédiens, comédiennes, metteurs et metteuses en scène. Aujourd'hui, avec le recul, est-ce une hypothèse illégitime de considérer que j'ai cherché au théâtre la généalogie qui me manquait ? Une généalogie, un ancrage, une lignée, quelque chose qui symboliquement ne me laissait pas flotter dans un présent sans passé. Ne peut-on pas estimer qu'à un passé intérieur à peine connu, j'ai substitué un passé extérieur ? On peut le penser. Mon histoire

personnelle m'était opaque ; j'ai trouvé une nouvelle appartenance dans l'univers du théâtre, j'ai rejoint une société peuplée de personnages fictifs et réels, des éclatants, des modestes, j'ai fait mienne l'histoire d'une pratique, d'un artisanat, d'un art qui touche au vrai par le détour du faux. J'ai été curieux des œuvres, des conditions matérielles de leur existence, des significations qu'elles pouvaient avoir en leur temps, des artistes qui les engendraient sur le papier et sur la scène, de la fonction du théâtre dans un moment historique donné, de ses engagements politiques, bref, j'ai pris à bras le corps tout ce qui me venait sous le mot de théâtre, même les anecdotes me plaisaient. Et dans les textes de théâtre que j'ai écrits, je me suis toujours efforcé de penser que j'écrivais après d'autres, que j'existais par et dans une tradition. Non par conservatisme, mais par fascination et amour des formes théâtrales anciennes. Je ne voyais pas comment écrire un théâtre d'aujourd'hui dans l'ignorance du passé théâtral. Certains de mes textes en témoignent ostensiblement. Mais cette présence du passé théâtral existe encore là où elle ne se manifeste pas visiblement : je le sais, moi. Mon engagement théâtral comporte une dimension compensatoire : je le crois, je le sens, je le vis comme ça en tout cas. Rien de tout cela n'a été recherché, voulu consciemment. C'est petit à petit, en me retournant sur le passé que j'en suis arrivé à ce constat. Pourtant la compensation n'a pas éliminé le manque que l'absence de récit familial a laissé en moi. Plus j'ai avancé en âge, plus j'ai ressenti ce manque et aujourd'hui encore il reste au cœur de mes regrets.

## Index des noms propres d'auteurs, autrices, metteurs et metteuses en scène cités dans *les Accents toniques 2*

### A

Adamov, Arthur 107, 113  
Althusser, Louis 50, 106  
Anders, Gunther 129  
Antoine, André 140  
Arendt, Hannah 140, 141  
Arrabal, Fernando 107  
Artaud, Antonin 35

### B

Barthes, Roland 104, 106, 131  
Baudrillard, Jean 47  
Bayard, Pierre 74, 134  
Beckett, Samuel 70, 107, 117  
Bernhardt, Sarah 139-140  
Bernhard, Thomas 141  
Blin, Roger 34  
Bogdan, Lev 119, 121  
Boillot, Jean 29, 34-35, 91  
Bourdieu, Pierre 49  
Bournac, Sébastien 61, 64, 102-103  
Brasillach, Robert 71  
Brecht, Bertolt 33, 38-40, 45, 50, 59, 74,  
82, 88, 106, 113, 115, 124, 131, 140-143,  
146-147  
Bruno, Giordano 112  
Büchner, Georg 50, 59, 65, 73, 106  
Butler, Judith 77

### C

Céline, Louis-Ferdinand 70, 71, 117  
Chanal, Henry 107  
Chateaubriand, François-René de 58, 94,  
103-104, 134  
Chéreau, Patrice 34, 80, 89, 149  
Claudel, Camille 112  
Claudel, Paul 30, 114-115  
Copeau, Jacques 30, 112, 114-115  
Corneille, Pierre 20, 49, 58

### D

Daudet, Léon 71  
de Man, Henri 48, 113

Debray, Régis 90, 94  
Dekmine, Jo 80  
Delcampe, Armand 80  
Delval, Marcel 79  
Derrida, Jacques 113  
Dezoteux, Michel 79  
Diderot, Denis 51, 122-124, 131  
Didi-Huberman, Georges 29, 90-91, 115  
Dort, Bernard 35, 42, 45, 106, 120  
Drieu La Rochelle, Pierre 71  
Duras, Marguerite 104  
Dussenne, Frédéric 130  
Duvignaud, Jean 65

### E

Eckermann, Johann Peter 127  
Engels, Friedrich 113  
Eribon, Didier 47  
Esopé 122  
Euripide 58

### F

Fabien, Michèle 45, 103, 107, 113  
Feydeau, Georges 130  
Foucault, Michel 44, 51, 58, 106  
Freud, Sigmund 58

### G

Genet, Jean 28, 33-35, 41-44, 69-70, 74,  
106-107  
Ghelderode, Michel de 29, 69-70, 72-74, 107  
Gide, André 30, 112-114  
Giraudoux, Jean 71, 105  
Godard, Jean-Luc 31, 104, 117, 142-143  
Goethe, Johann Wolfgang von 31, 113, 127  
Gogol, Nicolas 74  
Goldmann, Lucien 50, 106  
Gramsci, Antonio 46, 113  
Green, Julien 112-113  
Grenier, Roger 121  
Grotowski, Jerzy 80

## H

Harrison, Robert 66  
Heidegger, Martin 71  
Hölderlin, Friedrich 89  
Holinshed, Raphael 58  
Huisman, Jacques 45, 79, 80

## I

Ibsen, Henrik 28, 40-41, 62, 102-103  
Ionesco, Eugène 107

## J

Jarry, Alfred 74, 150

## K

Kantor, Tadeuz 33, 80  
Kleberg, Lars 141  
Kleist, Heinrich von 31, 100, 143-146  
Kluge, Alexandre 64, 140  
Knipper, Olga 121  
Kokaj, Sofie 126  
Kristeva, Julia 104

## L

Langhoff, Matthias 102  
Lanoye, Tom 65, 66  
Larbaud, Valéry 117  
Lefèbvre, Henri 50  
Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov (dit) 50  
Liebens, Marc 45, 107, 113  
Louvet, Jean 28, 45-47, 54-57, 107, 113  
Lukacs, Georg 50, 106

## M

Macciocchi, Maria Antonietta 113  
Macherey, Pierre 50  
Maeterlinck, Maurice 37  
Mandel, Ernest 46  
Manning Chelsea 112  
Marcuse, Herbert 50  
Maréchal, Robert 80  
Martin du Gard, Roger 30, 112, 115  
Marx, Karl 39, 106, 113  
Maurras, Charles 71  
Meyerhold, Vsevolod Emilievitch 141  
Mnouchkine, Ariane 80  
Molière 40, 49, 58-59, 97, 116

150

Müller, Heiner 64, 88, 93, 97, 116, 131, 140-141, 147

Musset, Alfred de 107

## N

Nicole, Pierre 105  
Nietzsche, Friedrich 41, 58, 102  
Novarina, Valère 74

## O

Obaldia, René de 107  
Oton, Nicolas 141

## P

Pasolini, Pier Paolo 90  
Piemme, Jean-Marie 27, 31, 105  
Pinter, Harold 107  
Pirandello, Luigi 30, 70, 104-106, 119, 141  
Piscator, Erwin 117  
Poulantzas, Nicos 50  
Purvey, Paul 130  
Pousseur, Isabelle 72, 91  
Proust, Marcel 97, 104

## R

Racine, Jean 49, 58, 131, 139  
Rancière, Jacques 56  
Rilke, Rainer Maria 141  
Roussel, Armel 29, 83, 85  
Rysselberghe, Maria Van 113

## S

Sade, Donatien Alphonse François de 113, 145  
Sartre, Jean-Paul 29, 76, 77  
Savonarole, Jérôme 63  
Scherer, Jacques 106  
Sénèque 58  
Shakespeare, William 29, 58-60, 67, 69-70, 74, 87-88, 114, 127, 134  
Simons, Mathias 38  
Sireuil, Philippe 31, 36, 45, 66-67, 79, 89, 130, 141  
Sloterdijk, Peter 47  
Sollers, Philippe 104  
Stanislavski, Constantin 30, 119-121, 140-141  
Steiger, André 107  
Stendhal 31, 128  
Strauss, Botho 67

Strehler, Giorgio 80, 105, 120  
Strindberg, August 74

## T

Tchekhov, Anton 30, 104, 120-121  
Traverso, Enzo 98  
Turing, Alan 112

## V

Valéry, Paul 58, 117  
Verne, Jules 113

Verneuil, Louis 139  
Virginie (Thirion) 30, 70, 110, 131, 133  
Vitez, Antoine 80  
Volker, Klaus 140  
Voltaire 66

## W

Wagner, Richard 70  
Wedekind, Frank 85, 95  
Wekwerth, Manfred 39  
Wilson, Bob 29, 30, 80, 91, 108, 137

## Index des titres des pièces de Jean-Marie Piemme citées dans les *Accents toniques 2*

- 1953 48, 113, 118  
*Accents toniques, journal de théâtre : 1973-2017* 27  
*Accents toniques, journal de théâtre 2 : 2017-2023* 27  
*Bruxelles, printemps noir* 28, 52, 66, 67  
*Cabots mordus* 142  
*Chaos manager* 122  
*Commerce Gourmand* 75  
*Cul et chemise* 31, 141  
*Dialogue d'un chien avec son maître sur la nécessité de mordre ses amis* 33  
*Eddy Merckx a marché sur la lune* 29, 72, 83, 85, 104, 107, 108, 118  
*Emballiez, c'est pesé!* 33  
*Feu la Belgique de Monsieur* 31, 129-130  
*Gare du Nord* 30, 101, 102, 111  
*Infixés* 138  
*Irez-vous à Bayreuth cette année?* 29, 89  
*J'aime le rouge* 136  
*J'appartiens au vent qui souffle* 29, 91  
*J'espère qu'on se souviendra de moi* 29, 61  
*Jours radieux* 28, 59-60  
*La comédie d'Ostende* 31, 141  
*La fille qui aimait Amy Winehouse* 136  
*La vie trépidante de Laura Wilson* 29, 91, 137  
*Le badge de Lenine* 118  
*Le roi Carnaval* 31, 133, 137  
*Le Sang des amis* 58  
*Le Souffleur inquiet. Essais sur le théâtre* 27  
*Les Adieux* 31, 129, 130  
*Les B@lges* 31, 129, 130  
*Mille répliques* 28, 30, 53, 101, 109, 125  
*Nautilus* 29, 71, 72, 75  
*Neige en décembre* 107, 108  
*Partie carrée* 137, 138  
*Reines de pique* 28, 31, 33, 51, 132  
*Rêves d'Occident* 29, 30, 86, 87, 88, 89, 93  
*Rien d'officiel* 58  
*Sans mentir* 136  
*Sauvez Herbert!* 122  
*Spoutnik* 118, 147  
*Sylvia et Léonard* 29, 86, 139  
*Toréadors* 33, 122, 133



# Entretiens





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* (...).<sup>1</sup> 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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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 philosophie<sup>2</sup>. 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 gère 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... »<sup>3</sup> 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.



Jean-Baptiste Delcourt

## « Jouer, c'est penser avec son corps »

Entretien avec Michael Delaunoy

**Michael Delaunoy** – Il y a dix-sept ans d'écart entre nous. Presque une génération. Je suis né en 1968, l'année des événements de Mai. Le 21 août, jour où les chars soviétiques sont entrés à Prague. Et toi, en 1985, année de l'arrivée de Gorbatchev à la tête de l'URSS. Mon parcours de metteur en scène commence juste après la chute du mur de Berlin et au début de la première guerre du Golfe : ma première création voit le jour le 17 janvier 1991, en même temps que l'opération « Tempête du désert ». La tienne, juste après les attentats islamistes de Paris et Bruxelles de 2015 et 2016...

**Jean-Baptiste Delcourt** – Après les attentats, oui, c'était ma première mise en scène : *Par les villages* de Peter Handke, en 2017. Quand on met en scène, on est un peu dans un monde second. Je n'ai pas réalisé que, dans le métro qui m'emmenait au Théâtre Océan Nord, je prenais un sérieux risque en emportant pour les répétitions un vieux fusil démilitarisé. Évidemment, je me suis fait arrêter. Cela m'a valu pas mal de problèmes, d'explications avec la police, pendant que je me promettais de ne plus jamais recommencer. Depuis, c'est un principe : je n'utilise pas d'armes dans mes spectacles, j'essaie de les figurer. Après cet événement, j'ai vraiment pris conscience que le réel avait une prise sur la fiction. Il faut, même si on développe d'autres mondes, même si la fiction fait loi, veiller à toujours garder un pied dans le réel. Pour revenir à la question des générations, la mienne est coincée entre deux autres. J'ai connu durant mes années de formation à l'INSAS des pédagogues de « l'ancienne génération », celle qui a participé au Jeune théâtre belge francophone des années 1970 et 1980 : Jean-Marie Piemme, Michel Dezoteux, Isabelle Pousseur, Anne-Marie Loop... Je figurais parmi les dernières promotions qui ont bénéficié de leur enseignement. Ensuite, il y a eu un important renouvellement. J'ai commencé moi aussi à enseigner. Puis, en quelques années, le paysage s'est transformé...

**M. D.** – Comme s'il y avait eu plusieurs sauts de générations théâtrales en peu de temps...

**J-B. D.** – Oui. Et donc, je me trouve dans une position temporelle particulière. Un peu « le cul entre deux chaises ». Ce qui finalement est une position très intéressante si on s'en empare. Rassembler des générations différentes se retrouve ainsi au cœur de mon travail.

**M. D.** – Les gens du Jeune théâtre que tu évoques occupaient au début des années 1990 le centre du jeu, médiatiquement et institutionnellement. Ma génération a eu du

mal à trouver sa place. Le Jeune théâtre des années '70 s'est constitué face à la figure tutélaire de Jacques Huisman, le premier directeur du Théâtre National de Belgique. Avec une volonté de renverser ce qu'il représentait : une forme de théâtre humaniste mais qui ne rompait pas, esthétiquement et idéologiquement, avec le théâtre dit « bourgeois ». Un théâtre qui, pour la génération marxiste et brechtienne du Jeune théâtre, manquait d'assises théoriques.

**J-B. D.** – À chaque époque ses combats.

**M. D.** – Dans les années '90, on se positionnait plutôt comme des petits frères vis-à-vis des aînés du Jeune théâtre. Ils détenaient désormais les rênes institutionnelles. On n'avait pas la volonté de les renverser à notre tour. Plutôt de trouver notre place. Ça a entraîné un rapport ambivalent. Ils nous considéraient comme des petits frères mais jugeaient souvent notre positionnement comme trop peu radical. À mon sens, un mauvais procès de leur part alors qu'ils détenaient les moyens de production. Il faut dire que le mur de Berlin était tombé en 1989 : le rêve du Grand Soir avait du plomb dans l'aile. Avec le recul, je pense que l'apport le plus essentiel de ma génération réside dans une réhabilitation non d'un théâtre bourgeois, vraiment pas, mais d'une dimension intime, sensible, qui avait un peu déserté la scène pour des raisons idéologiques.

**J-B. D.** – C'est aussi une époque où dominaient les grosses postures de maîtres, d'icônes de la mise en scène, qui exerçaient une espèce de fascination, y compris dans le rapport entre pédagogues et étudiants. Des metteurs en scène-stars, c'était ainsi partout en Europe. Aujourd'hui, nous déconstruisons ce modèle. C'est une nécessité sur bien des aspects car il y avait de nombreux abus non acceptables, dus à cette position de pouvoir, de surplomb. *A contrario*, j'ai pu ressentir parfois dans mon parcours une passation de savoir d'une grande tendresse, un fil de transmission d'une richesse précieuse qu'il ne faut surtout pas perdre.

**M. D.** – Ma génération n'a pas pu ou pas voulu s'atteler à ce travail de déconstruction que tu évoques. On s'est inscrits un peu malgré nous dans ce modèle de grandes figures. On voyait à l'étranger des gens de notre âge (surtout des hommes, il faut bien le dire) qui parvenaient très vite à la notoriété et à des directions de théâtre : les Ostermeier, Braunschweig, Nordey... On avait l'impression de ne pas jouir de la même considération. C'était aussi une période de vaches maigres, après l'ère théâtralement « riche » des années '80 (davantage en France qu'en Belgique, avec Jack Lang). En Belgique, dans ce contexte d'austérité des années '90, des démarches se sont développées avec nettement moins de moyens. Je pense au travail de Pascal Crochet, Frédéric Dussenne, Lorent Wanson, Christine Delmotte, Xavier Lukomski, Transquiquennal, la Maison Éphémère, Dominique Roodthoof, à mon travail également... Ce qui a entraîné d'autres approches dramaturgiques, d'autres esthétiques. Plus pauvres, par nécessité d'abord. On s'est mis à bricoler, à renouer avec une forme d'artisanat. Ce n'était pas inintéressant, ça a permis de défricher d'autres terrains, peut-être à échelle plus humaine... Mais la dimension idéologique et théorique était, c'est vrai, devenue moins centrale. En tout cas moins commune à une génération. Exit la pensée dominante révolutionnaire. Restait un sentiment global de désillusion qu'on cherchait à combattre malgré tout. Pour revenir à toi et moi, malgré notre différence d'âge, il y a ce qui nous rapproche. Un attachement à la question de la parole au théâtre, sans qu'on ne propose une démarche purement « textocentriste ». Une confiance dans la fiction,

un refus d'évacuer le jeu dramatique. Un goût pour la pédagogie de l'acteur, qui nous réunit depuis deux ans au Conservatoire royal de Bruxelles. Et puis une volonté de penser le théâtre tout en inscrivant notre approche théorique dans la perspective concrète du plateau.

**J-B. D.** – Tu sais, quand j'étais plus jeune, j'étais totalement immergé dans mes sujets. C'était vital. Une espèce de nécessité poétique, avec un culte de l'artiste maudit, total. Mettre en scène, je l'ai compris avec les années, est aussi une occasion de passer du temps avec des gens qu'on estime, qu'on admire, qu'on trouve brillants, autour d'une chose commune... Rassembler une équipe, c'est constituer à un moment donné une microsociété vers la pensée. Ça fait partie des choses qui m'habitent, qui suscitent en moi le plus de plaisir et que je recherche au moins autant que ce que j'essaie de défendre artistiquement.

**M. D.** – Quelle place la théorie a-t-elle occupé dans ta formation ?

**J-B. D.** – Je viens de France. J'y ai tenté les concours d'entrée. Puis j'ai découvert un peu par hasard les écoles en Belgique. Le « royal » du Conservatoire royal de Bruxelles a frappé le Français que je suis... J'y suis entré mais j'avais déjà fait un Conservatoire en France, à Clermont-Ferrand, et la pédagogie qui s'y dispensait à l'époque ne me correspondait pas tout à fait. J'avais déjà envie de faire de la mise en scène et j'ai passé le concours de l'INSAS, en mise en scène et en jeu. J'ai complètement foiré mon entretien en mise en scène et j'ai été accepté en jeu. Mais je me suis vite retrouvé à faire de la direction d'acteurs avec mes camarades...

**M. D.** – J'ai suivi un chemin similaire. C'est dans une section d'interprétation, au Conservatoire royal de Bruxelles, que j'ai pris goût à la direction d'acteurs : mes camarades venaient régulièrement me demander un avis sur leurs scènes...

**J-B. D.** – À l'INSAS, les cours théoriques sont ceux qui m'ont le plus apporté, notamment ceux de Jean-Marie Piemme. J'étais jeune, plein de certitudes et Jean-Marie est, avec Isabelle Pousseur, une des personnes qui dans ma formation m'a appris à penser. En tout cas, ça a allumé un moteur de travail en moi. Je suis moins sorti, j'allais moins boire de verres. Je me suis mis à dévorer des pièces, me suis plongé dans une recherche qui m'a révélé que j'avais sans doute enfin trouvé mon axe. Je me suis passionné pour les questions liées aux différentes théâtralités, aux codes de jeu, à la place assignée au spectateur, ce qui se ressent encore aujourd'hui dans mon travail. Le texte *Spectres* de Jean-Marie Piemme, que tu connais sûrement...

**M. D.** – C'est amusant, c'est un article d'*Études Théâtrales*...

**J-B. D.** – Eh bien ce texte a ouvert de vraies perspectives en moi. Même si on ne retire le meilleur de ce bagage théorique que des années plus tard... Ça m'évoque les lectures qu'on fait étant jeune ou les films qu'on voit enfant. Quand j'étais petit, mes parents me montraient beaucoup de films, surtout les Chaplin, en particulier *Les Temps Modernes*. Je ne comprenais pas. Mais ces choses qu'on ne comprend pas dans l'instant nourrissent un voyage intérieur qui dure tout le temps de notre vie... J'essaie de m'en souvenir quand j'enseigne, afin de transmettre cela à mon tour. Il ne faut pas vouloir être entièrement compris à un instant T. Je suis arrivé à la mise en scène via une formation d'acteur, j'ai une approche pratique de la mise en scène : les actrices et acteurs

occupent le centre du processus. Alors, je m'entoure de gens qui m'aident à penser. Et j'aborde chaque projet de façon spécifique. Il y a toujours une équation particulière à résoudre. Quelque chose qui semble impossible.

**M. D.** – Isabelle Pousseur parle du texte de théâtre comme d'une énigme à résoudre...

**J-B. D.** – C'est juste. Comme metteur en scène, si on voit tout de suite ce qu'il faut faire, le travail est de l'ordre de la mise en place et ça ne m'intéresse pas.

**M. D.** – Moi non plus. Si je vois trop précisément ce que je peux faire d'un texte, il me tombe des mains. J'ai longtemps été irrité par cette question des journalistes : pourquoi avez-vous voulu monter ce texte ? Je répondais invariablement : j'ai monté ce texte pour comprendre pourquoi j'avais le désir de le monter. Aujourd'hui, je m'efforce de ne pas m'enfermer dans cette réponse pertinente mais un peu arrogante.

**J-B. D.** – Une production nécessite trois à quatre ans de préparation. Il faut tout de même bien quelque chose qui nous tienne en haleine sur la durée ! Comme un puzzle où il manque des pièces... Pour résoudre l'équation, je ressens le besoin de « faire de la théorie » directement sur le plateau, avec les interprètes ou les étudiants. La dramaturge avec laquelle je travaille, Valérie Battaglia, utilise le verbe « dramaturger ». J'aime cette formulation : c'est quelque chose d'actif. Je crois que dans ma direction d'acteurs, on fait de la dramaturgie mais « en jeu », avec beaucoup de travail sur le sous-texte, sur le concret. C'est essentiel de « dramaturger », en particulier avec les plus jeunes générations, qui ressentent peut-être moins le besoin d'« alourdir » le travail de références. Ils sont dans une culture de l'information rapide, immédiate, même si ça correspond souvent à un engagement d'un type nouveau et personnel de leur part. J'essaie de développer une application sensible de la dramaturgie, de trouver des chemins de traverse pour élucider l'équation à l'aide d'appuis concrets, émotionnels...

**M. D.** – Au Conservatoire, quand j'étais étudiant, la question de la théorie occupait une place limitée. Nos professeurs étaient des praticiens (dont certains extraordinaires) qui avaient une approche à la fois idéaliste et pragmatique, mais assez peu théorique. Je pense à Pierre Laroche, Bernard De Coster, Pietro Pizzuti... Julien Roy était celui qui avait l'approche la plus dramaturgique. Au cours d'histoire du théâtre, on avait comme professeur Jacques De Decker. Quelqu'un de passionnant, avec une culture immense, mais qui n'enseignait pas vraiment la théorie. Il nous aidait à pouvoir lire, déchiffrer un spectacle, mais avec une méthode essentiellement intuitive. Dans ma formation, j'ai ressenti un déficit face à cette question essentielle : comment articuler théorie et pratique ? Comment, par exemple, traduire une perspective historico-politique sur le plateau ? J'ai cherché à compenser ce déficit à travers des lectures. J'ai fait des rencontres à travers l'écrit qui n'étaient pas moins importantes que celles que je faisais dans le monde physique... Ce qui m'amenait à être un peu en décalage avec mes camarades. J'évoquais avec enthousiasme certaines figures de la théorie théâtrale : Dort, Ubersfeld, Sarrazac... Et ça ne percutait que rarement. J'ai fini par être gentiment perçu comme l'intello de ma promo. Au fil des ans, je me suis construit une constellation de points de références théoriques avec laquelle je vivais de façon un peu solitaire. Dans mes premiers spectacles, j'ai essayé d'appliquer ce bagage théorique, plus ou moins adroitement. Puis j'ai eu la chance de rencontrer certains de ces théo-

riciens en chair et en os, comme Bernard Dort. Pour moi, c'était comme rencontrer une star...

**J-B. D.** – Je crois que ce qui m'a le plus intéressé à l'INSAS (paradoxalement parce que j'étais en formation d'acteur et pas de metteur en scène) c'est le travail théorique. Il a contribué de manière déterminante à m'amener vers la mise en scène. Ça m'a permis de découvrir des auteurs, des penseurs qui, à la façon de corps étrangers, m'ont amené à emprunter d'autres voies que celles que j'aurais empruntées naturellement. C'était comme se prendre quelque chose en pleine figure et se dire : tiens, ça existe et, sans que je le sache, ça m'a toujours manqué. Mon parcours ne m'avait pas préparé à ça. J'avais fait de la musique, de la cuisine... Tout à coup, je réalisais qu'il existait une autre manière d'interagir avec le monde. J'avais l'impression que certains penseurs, auteurs ou metteurs en scène, dans leur façon de travailler, parvenaient par le sensible, par l'innommable, à une forme d'absolu. Ou en tout cas à des instants de grâce. Et c'est ce qui m'a véritablement mis au travail, quitte à mettre mon corps et mon activité d'acteur au second plan. J'ai réalisé que je ressentais une émotion plus grande à voir les choses se révéler chez les autres. Le partage avec l'autre me permettait de sortir de ma propre perception physique. C'est ce que j'appelle le point d'aveuglement. Point d'aveuglement de l'acteur et du metteur en scène. Au théâtre, on a un besoin irrémédiable de l'autre pour travailler. Et c'est merveilleux. Toi, tu es dans ton corps, tu as des points d'abstraction et moi, je ne suis pas dans ce corps, j'ai d'autres points d'abstraction... On sort ainsi du rapport pyramidal souvent attribué à la mise en scène.

**M. D.** – Ça renvoie à cette notion d'altérité, un concept qui te tient à cœur et qu'Isabelle Pousseur a exploré et théorisé. Dans le cadre de ta formation, comment s'est passée ta rencontre avec Isabelle ?

**J-B. D.** – Dans mon parcours à l'INSAS, j'ai eu la chance de la rencontrer plusieurs fois, notamment lors d'un exercice consacré à *Last Exit to Brooklyn* d'après Hubert Selby Jr. Elle a une manière bien à elle de faire penser les acteurs. Elle les invite à travailler sous forme de propositions. Il y avait là un pont entre la théorie, le sens et notre pratique d'acteur. Ça m'a paru concret, je n'avais rencontré ça nulle part ailleurs. Ça m'a donné envie, en tant qu'acteur, de mieux penser les choses. Bien sûr, il est possible d'être un interprète dont le plaisir est juste de défendre une partition... Mais je crois que les interprètes sont aussi des penseurs. Ne serait-ce que parce que jouer implique un travail de la pensée. Jouer, c'est penser avec son corps. Cette approche de l'altérité proposée par Isabelle m'a bouleversé. Comment elle peut structurer des récits, tisser par le sens des liens avec les spectateurs, avec les gens... Comme le dit Isabelle, le théâtre, c'est l'art des autres. C'est pour moi un credo. Il n'y a pas de hasard : je travaille encore avec elle aujourd'hui. Certaines rencontres changent une vie, te permettent de te sentir moins seul. Je suis reconnaissant envers les générations précédentes, pas seulement les pédagogues. Celles et ceux qui sont venus avant moi, ont mené des combats, ont pensé les choses de telle façon que nous puissions penser à notre tour, penser d'autres choses, mener d'autres combats... Je comprends qu'on soit dur avec les générations d'avant. Mais certaines fois, il faut aussi suivre la richesse de la filiation (remise dans le contexte de l'époque) et pouvoir être reconnaissant d'un héritage. Se dire : tiens, qu'est-ce qu'ils vivaient, comment pensaient-ils, contre quoi se révoltaient-ils ? C'est la raison pour laquelle, souvent, dans mes spectacles, il y a

plusieurs générations au plateau. Essayer de se parler, de se comprendre, même dans l'enceinte d'un théâtre, relève d'une utopie nécessaire. Un lieu où toutes les générations, toutes les classes sociales se rassembleraient.

**M. D.** – Comment es-tu passé à l'INSAS de ce travail d'interprète à un travail de direction ? J'ai lu quelque part que ton premier exercice de mise en scène concernait un texte de Heiner Müller.

**J-B. D.** – Lorsque je vivais encore à Clermont-Ferrand, j'avais un groupe de rock et je m'étais inscrit au Conservatoire de musique où j'ai fait plutôt du chant classique. Je me suis inscrit ensuite au Conservatoire d'art dramatique, un peu comme ça, en me disant que j'avais envie de faire de l'opéra, que ça pourrait compléter ma formation. À la fin de mon cursus, je n'avais pas forcément envie de faire une mise en scène. Et puis quelqu'un s'est désisté. Mon professeur de l'époque m'a proposé le projet et j'ai travaillé sur *Woyzeck* de Büchner. C'est ma maman qui m'avait fait découvrir ce texte... J'étais vraiment jeune : 17 ou 18 ans. Un vrai choc. J'ai été pris d'une émotion qui m'était étrangère. En dirigeant les autres, je prenais un plaisir fou. Pour la première fois, je me sentais au bon endroit de la relation. Je pense que c'est à ce moment-là que j'ai décidé de tenter les écoles supérieures de théâtre, de faire du théâtre ma vie, alors que j'étais plutôt parti pour faire de la musique. Mais pour revenir à ta question, oui, Heiner Müller, c'est le premier auteur que j'ai abordé à l'INSAS dans un exercice de mise en scène.

**M. D.** – En termes d'articulation de la théorie et de la pratique, Müller est un cas intéressant. Il ouvre, d'une part, sur tout l'héritage dramaturgique brechtien mais aussi sur l'après chute du mur, sur le postdramatique...

**J-B. D.** – Un truc chouette à l'INSAS, c'est que les élèves metteurs en scène étaient obligés de faire une carte blanche, et les acteurs, non. Évidemment, bien qu'élève-acteur, j'ai sauté sur l'occasion. Au fond de moi, c'est tout ce que j'attendais. On était libres, on pouvait faire exactement ce qu'on voulait. Quand j'ai découvert Müller, je me suis dit que c'était complètement dingue. Qui peut prétendre le comprendre totalement ? Ça provoquait des maux de tête chez beaucoup de metteurs en scène. Il y avait là des espèces d'équations impossibles à résoudre. J'étais attiré par la dialectique entre le politique, le poétique, la littérature, le théâtre, l'histoire, la réécriture des mythes... Beaucoup de facteurs qui ont fait que ça a été une rencontre absolument incroyable. En termes d'essais-erreurs, c'était très formateur pour un metteur en scène en devenir. Quand on met en scène, on peut essayer de déployer toute la maîtrise qu'on veut, ça doit se traduire en fin de compte par une intuition sensible. En travaillant Müller, on doit mener deux approches de front : un travail de recherche historique, parce que c'est très contextualisé, et un travail plus intuitif d'interprétation : ce sont des textes ouverts, avec des phrases qui peuvent fonctionner avec la phrase d'avant, mais aussi celle d'après... Tout est affaire de choix. J'ai réalisé que certaines intuitions aboutissaient à des choses plus belles qu'en appliquant une approche de bon élève fondée sur une maîtrise des savoirs. J'ai compris qu'il fallait laisser place à l'abstraction, aux images multiples. De là est venu mon intérêt pour la pratique du symbolisme au théâtre, notamment sur le plan scénographique. J'aime prendre en compte la perception du spectateur, ne pas lui asséner un seul sens, laisser de la place à son interprétation, en fonction de son vécu. J'ai bien sûr mes propres références, mais il

arrive que des spectateurs voient tout à fait autre chose que ce que je vois et que ce soit tout autant en résonance avec le texte. J'aime travailler sur cette ouverture plutôt que d'essayer de démontrer une position autoritaire de savoir. Il faut rester dans une forme d'étonnement. Quand je mets en scène, je me considère comme le premier spectateur. Je m'efforce d'être vide plutôt que plein. Même si je travaille énormément en amont. Je suis assez structuré dans mon travail. Je me dis souvent : il faut prévoir les solutions A, B et C... pour trouver en définitive une solution D.

**M. D.** – Comment avais-tu découvert Müller ?

**J-B. D.** – Par Jean-Marie Piemme, dont une grosse partie du cours lui était consacré. Ça a été une porte d'entrée vers la pensée complexe appliquée au théâtre. J'ai travaillé sur *Médée-Matériau* puis sur *Hamlet-machine*. À partir de ces cartes blanches de l'INSAS, je suis entré dans une discussion suivie avec Jean-Marie. Il m'a soutenu et encouragé à faire de la mise en scène. Il y a quelques années, il a partagé avec moi beaucoup de ses textes... J'aime l'idée d'être un passeur au service de gens qui ont pensé le théâtre avant et qui nous ont nourris. C'est une histoire de relais. Histoire avec un grand H et histoire de gens, de rencontres qu'on peut faire et qui nous modifient. Si ça fait dix ans que je fais du théâtre, c'est grâce à ces rencontres. Et aussi sûrement grâce à ma maman qui était comédienne...

**M. D.** – Ma maman aussi était comédienne, autre point commun entre nous... De *Woyzeck* à *Médée-Matériau*, on peut voir comme un fil, non ?

**J-B. D.** – On reste dans le domaine germanique, en passant par Brecht...

**M. D.** – Et puis on tourne autour de la notion de fragment, même si, chez Büchner, ça n'est peut-être pas le fruit d'une volonté, le texte n'était pas achevé. Mais ce côté troué, fragmenté, a contribué à en faire un matériau reconnu avec le temps pour sa modernité. Cette dimension de matériau fragmentaire, c'est ce qui a déterminé le choix de Müller après *Woyzeck* ?

**J-B. D.** – Ce n'était pas conscient, mais c'est intéressant ce que tu soulignes à propos du fragment parce que ça laisse de l'espace. On est à nouveau face à des équations à résoudre. Avec *Woyzeck*, j'avais commencé par l'exécution. De là, j'ai imaginé qu'il était dans sa prison-hôpital. Tout était un fantasme, un rêve : on commence par la mort pour ensuite rentrer dans l'abstraction... Pour moi, le théâtre a fortement à voir avec le rêve. On y accepte par convention des choses qui sont complètement folles, comme dans les rêves où on est à la mer et puis une seconde plus tard, en un claquement de doigts, dans un autre lieu avec des gens différents, à une époque différente. Le théâtre fonctionne aussi comme ça. En tout cas, le permet. Cette histoire de fragments laissait la place à des contrepoints de la pensée, des interstices pour des choses poétiques où je pouvais amener d'autres matières, avoir une prise sur la construction du spectacle, sa réception. Je procède encore comme ça aujourd'hui, même quand je travaille sur des matières uniques. En ce moment, je prépare une mise en scène des *Justes*, eh bien je travaille aussi sur les textes théoriques de Camus : *Sisyphée*, *L'homme révolté*... Quand j'ai fait *Coriolan* de Shakespeare, il y avait du Brecht et du Essénine (un poète russe) à la fin... Ce sont comme des brèches. Avec cette question de l'histoire et des réécritures. Comment retravailler ces matières, comment s'emparer des classiques pour les penser

aujourd'hui ? C'est une manière pour moi d'être à la fois en connexion avec les vivants et avec les morts. Parce que le théâtre a aussi à voir avec les morts...

M. D. – Toutes ces préoccupations étaient déjà présentes dans ton travail sur Müller... Peut-on dire qu'il a agi comme une matrice ?

J-B. D. – Oui, mais pas seulement chez moi. À l'INSAS, grâce aux cours de Jean-Marie Piemme, ça a percuté chez beaucoup de gens. C'est encore présent dans mon travail, bien que je l'interprète, que je m'en serve différemment. Ce n'est plus ma seule source d'inspiration.

M. D. – Quand tu sors de l'INSAS, c'est *Par les villages* de Peter Handke que tu choisis comme premier projet professionnel. Tu le montes au Théâtre Océan Nord, dirigé par Isabelle Pousseur. Je ne te connaissais pas encore mais j'ai vu ce spectacle. Comme Müller, Handke résiste à une compréhension immédiate. *Woyzeck* un peu moins : c'est un texte sujet à de multiples interprétations mais il y a une fable qu'on peut facilement suivre. Avec Müller et Handke, on se trouve face à des textes-énigmes.

J-B. D. – Oui... Voir le texte comme une énigme, un territoire qu'on explore, pas une chose qui se livrerait tout de suite. *Par les villages* a été un spectacle difficile à produire. D'autant que je n'étais pas sorti de l'école en tant que metteur en scène, mais bien en tant qu'acteur. Ce qui m'a bouleversé dans ce texte, c'est que des intellectuels aux ouvriers, tout le monde a accès à la parole sur un pied d'égalité. Handke donne la force de la rhétorique, de la pensée, du vocabulaire, tout autant aux ouvriers, aux gens considérés comme « simples », qu'aux « lettrés ». J'ai trouvé que c'était une des plus belles manières de donner l'égalité. On sait à quel point le langage détermine les positions dans la vie. Pour moi, qui viens de la bourgeoisie du côté de mon père et d'une famille humble du côté de ma mère, j'ai eu l'impression que le texte était du sur-mesure. Et à la fois quelque chose d'immense, qui constituait une espèce de défi un peu fou pour un jeune metteur en scène avec des jeunes interprètes et une actrice qui jouait un homme censé être le personnage « le plus masculin » !

M. D. – Pour cette première création professionnelle, as-tu été aidé par un dramaturge ?

J-B. D. – Non, je « dramaturgeais » seul. Quoiqu'on ne le fait jamais seul. On le fait avec toute l'équipe. Dans *Par les villages*, on partageait un bagage théorique, du fait de notre formation commune à l'INSAS. Et Anne-Marie Loop, qu'on avait eue comme prof, était avec nous : elle jouait dans le spectacle. On était en quelque sorte sous l'œil du maître... Je faisais mes premières armes. La théorie ressortait de manière imparfaite, par des intuitions, des croyances fortes... Et puis j'ai pris conscience de l'importance capitale de la technique, la maîtrise de l'outil chez l'interprète qui aborde des partitions si difficiles. Par exemple : je parle dix pages, tu me réponds dix pages... Dans la vie, on se coupe sans cesse. Mais là, on a le temps de tout dire. Des partitions aussi exigeantes nécessitent une grande maîtrise technique de la conduite de la pensée à l'intérieur du jeu.

M. D. – Le premier texte que j'ai choisi de monter professionnellement est une pièce d'Arthur Adamov, *Les Retrouvailles*, spectacle créé en 1992. Un choix qui m'a permis, en lien avec les recherches préalables au projet, de rencontrer Bernard Dort,

un monument de la théorie théâtrale, même s'il préférerait se définir comme spectateur. Dort était un des piliers de la revue Théâtre Populaire, qui avait soutenu et accompagné la démarche brechtienne en France à la suite du passage marquant du Berliner Ensemble au Théâtre des Nations (actuel Théâtre de la Ville-Sarah-Bernhardt) en 1954. Et à la fois il était ami avec Adamov. Il m'a éclairé avec générosité sur les dimensions politique et intime de son œuvre. Adamov venait du théâtre onirique. Après sa découverte des spectacles de Brecht au Théâtre des Nations, il a voulu se muer en un écrivain politique. Avant de tenter à la fin de sa vie une forme de synthèse entre (pour faire court) politique et onirisme, Brecht et Strindberg... Il a produit une œuvre peut-être pas totalement réussie. On pourrait parler d'un passionnant et merveilleux ratage. En tout cas, c'est une authentique recherche vers l'inconnu, vers une synthèse impossible du moi et du monde qui m'a marqué au plus profond. Ça fait encore écho en moi, même quand j'aborde comme en ce moment *Andromaque* de Racine. J'ai aussi croisé à l'époque André Steiger, un metteur en scène et pédagogue suisse hyper intello et complètement iconoclaste. Aussi un proche d'Adamov. Je l'avais connu quand j'étais enfant. Il avait monté à Liège une autre pièce d'Adamov, *Paolo Paoli*, spectacle dans lequel avait joué ma mère... Et puis j'ai rencontré Isabelle Pousseur, qui montait un diptyque réunissant *Le Songe* de Strindberg et la dernière pièce d'Adamov : *Si l'été revenait*. Je ne la connaissais qu'à travers son travail, en particulier un spectacle qui m'avait marqué adolescent : *Je voulais encore dire quelque chose mais quoi ?*, création mythique de la scène belge du début des années 1980 inspirée de *L'homme et l'enfant*, merveilleux livre de souvenirs d'Adamov. Il y avait (je crois que c'était au début du spectacle) un enregistrement d'Adamov lisant des extraits de *L'homme et l'enfant*. J'étais fasciné par cette voix à l'accent russe, à la diction traînante... Le choix d'Adamov comme première écriture à aborder pour le jeune metteur en scène que j'étais a certainement été influencé, à dix ans d'écart, par le souvenir du spectacle d'Isabelle. Je réalise avec le recul que toute la dimension théorique liée à ma préparation des *Retrouvailles* s'entremêle avec des facteurs moins rationnels, plus intimes... Ma mère jouant Adamov avec Steiger quand j'étais enfant, le souvenir, quand j'étais ado, de *Je voulais encore dire quelque chose mais quoi ?* monté par Isabelle... Par la suite et jusqu'à aujourd'hui, mon approche dramaturgique est restée empreinte de ce curieux mélange de rationalité et de sentimentalité... C'est amusant qu'Isabelle ait exercé sur nous deux, même de façon différente, une influence décisive... Mais revenons à toi. Aujourd'hui, tu travailles avec une dramaturge.

**J-B. D.** – Oui, Valérie Battaglia. On bosse sur la matière avec laquelle on va travailler au plateau ou en interrogeant des sources plus théoriques ou plus historiques qui nourrissent le travail. Certaines fois, ça mène à d'autres choses, qui n'ont rien à voir, qui sont de l'ordre de la sensation. J'aime voir le travail dramaturgique comme une suite de ricochets. On est touché par une chose, on se retrouve du coup en éveil sensible par rapport à d'autres choses : que ce soit du théâtre, de la littérature, de la musique, des expositions... Et on tombe parfois, sans qu'on puisse se l'expliquer rationnellement (ce qui en fait peut-être les rencontres les plus belles), sur un fil qui nous permet de dénouer le travail.

**M. D.** – Passer à une collaboration avec un ou une dramaturge dont c'est la fonction attitrée, ce n'est pas anodin. Je n'ai jamais ressenti ce besoin de façon suffisante pour sauter le pas...

J-B. D. – En fait, cette collaboration n'est pas systématique. Elle est fonction des projets. Celui que je mène en ce moment sur *Labattoir de verre* d'après John Maxwell Coetzee est né de la rencontre que Valérie et moi avons eue autour de cet auteur sud-africain. On nourrissait une passion commune pour son œuvre, en particulier *En attendant les barbares*. Je « dramaturge », pour reprendre l'expression de Valérie, avec diverses personnes, dont mon frère Mathieu qui signe la scénographie de mes spectacles... Mais Valérie m'amène vers une culture différente. Elle est normalienne. Elle a une connaissance historique, politique, théâtrale, littéraire bien plus large que la mienne et m'invite à lire des choses que je n'aurais pas lues par moi-même. Nos approches sont complémentaires. Faire confiance à l'intuition ne suffit pas. À la seule théorie non plus, ça mène à des choses trop didactiques. L'aller-retour entre les deux est salutaire. La nourriture qu'un dramaturge nous amène permet, lorsqu'on s'en détache dans un second temps, d'accéder à une liberté plus grande, plus consistante. Penser à plusieurs amène du rebond, de la dialectique, de la vie.

M. D. – Et en répétitions ? Un dramaturge doit-il intervenir de façon directe auprès des interprètes ? Ou le metteur en scène doit-il filtrer les informations afin que l'interprète ne se retrouve pas à devoir suivre des indications potentiellement contradictoires ? Par ailleurs, les remarques d'un dramaturge ne placent-elles pas l'interprète dans une situation d'intimidation ou de blocage face à une forme d'autorité du savoir ? Je pense à la terrible (et amusante) formule de Vitez : « le dramaturge, c'est le flic du sens ». C'est une formule provocatrice comme il les affectionnait qui s'inscrit aussi dans une certaine époque, en réaction à une domination post-brechtienne où la dramaturgie pouvait être lourdement autoritaire. J'entends que ta propre démarche est éloignée de ce modèle. Mais comment faire pour que l'implication du dramaturge enrichisse le travail, ouvre de nouvelles perspectives en s'articulant avec la direction d'acteurs ? Pour que la dynamique reste productive ?

J-B. D. – Grande question ! Dans le cas de *Labattoir de verre*, Valérie et moi sommes coadaptateurs du texte. On a travaillé de concert dès l'origine du projet. Mais on n'utilise pas la parole de la même manière. Le metteur en scène peut avoir tendance à monopoliser le discours lié à la direction à donner au projet. Or, il y a des choses que les acteurs ont quelquefois besoin d'entendre d'une autre bouche. Pour ce qui est de la direction d'acteurs, ce n'est pas la fonction d'un dramaturge. Valérie n'a d'ailleurs pas du tout envie d'intervenir à ce niveau. Un dramaturge n'est pas là pour décréter comment il faut jouer le personnage. Ce serait une erreur. Comme metteur en scène, on noue avec les interprètes un rapport particulier qui se construit sur un temps long. Tout n'est pas formulé. Par moments, on accompagne l'acteur d'une autre manière... C'est quand même, oui, quand même une espèce de danse avec l'acteur. On ne travaille pas qu'avec le rationnel, il y a une dimension pulsionnelle. Je pense que les bons dramaturges nourrissent des mondes intérieurs qui font grandir ce que nous, acteurs et metteurs en scène, on met à l'épreuve du plateau.

M. D. – Comment perçois-tu aujourd'hui chez d'autres artistes le rapport de la théorie à la pratique ? As-tu l'impression de t'inscrire dans une démarche que tu retrouves chez d'autres ? Te sens-tu plutôt à contre-courant de certaines tendances ?

J-B. D. – Un peu des deux. J'ai été marqué par certains metteurs en scène, que ce soit Ostermeier, Lupa, Warlikowski, Régy ou, étant plus jeune, Mnouchkine... Là

où je me montre plus critique, c'est quand j'ai l'impression de percevoir une méthode repérable appliquée à chaque spectacle, par exemple une même façon de phraser le texte. C'est, ceci dit, assez compréhensible chez des metteurs en scène d'un certain âge dont la pratique s'est développée sur une longue durée... Mais je crois que, même si on peut s'attacher à des fondamentaux, comme la nécessité de conduire la pensée dans la structuration d'une partition, il n'y a pas de méthode unique. Tout dépend largement des matières travaillées, des gens avec qui on fait les choses.

**M. D.** – Doit-on incriminer une méthode unique, ou bien la recherche effrénée d'une patte, d'un style ? Très jeune, comme metteur en scène, j'ai ressenti une espèce de pression : on devait se démarquer. Ou plutôt justement se « marquer » : être aussi reconnaissables que l'est une marque de bagnole. Ce qui était attendu, c'était davantage un style qu'une méthode. Cette pression existe encore aujourd'hui, dans l'esprit des programmeurs ou dans les médias. Une fois le style d'un artiste identifié, on attend qu'il le reproduise. S'il s'en éloigne, on lui reproche de ne pas être là où on l'attend. Une telle vision contribue à renforcer l'étanchéité des catégories, à établir des compartimentages, comme théâtre de texte *versus* théâtre performatif. Le metteur en scène de texte sera invité à ne pas s'aventurer dans la dimension performative et vice versa... Alors qu'une approche méthodique, cohérente, avec une série de ressources théoriques, peut mener en fonction de la matière traitée, des équipes, à des résultats contrastés sur un plan stylistique.

**J-B. D.** – Je lutte absolument contre cette pression. Bien sûr, il y a des constantes dans mon travail. Je recherche une forme de réalité augmentée du jeu, un jeu corrosif, caractérisé par une forte conviction, qui s'apparente à un jeu cinématographique mais augmenté de la démesure des émotions traversées. Mais je veux éviter de faire toujours le même spectacle avec les mêmes obsessions. Le plus gros du travail, c'est de se laisser déplacer par la matière. Comment la matière qu'on travaille, comment les gens avec lesquels on travaille vont-ils t'amener à travailler différemment, à toujours te remettre en question ? Ça t'emmène parfois dans un endroit d'insécurité, de peur, mais qui à mon avis est très utile au travail.

**M. D.** – Je voudrais qu'on en vienne avant de conclure au concept de déconstruction. Un concept qui excède largement le champ des arts de la scène mais y occupe une place considérable aujourd'hui. Au début des années '90, on vivait le crépuscule d'un héritage lointain, celui d'une forme de déconstruction qui avait exercé une domination intellectuelle sur la scène politisée des années '70. Une tendance qui se référait largement à des penseurs post-structuralistes comme Barthes, Deleuze, Foucault et, bien sûr, Derrida, qui forge le concept de déconstruction à la fin des années '60. C'est dans ce contexte qu'a lieu la grande vague de relecture des classiques à l'aune des sciences humaines. Avec comme outil la déconstruction et comme idée maîtresse, dans une perspective marxiste, une remise en cause de l'humanisme et de l'universalisme des classiques... Cela a donné des réussites éclatantes mais aussi des choses plus difficiles à appréhender, avec des relectures « structuro-lacano-marxistes » un peu hors de portée du commun des mortels ou en tout cas du commun des spectateurs... Une tendance qui a été en s'amenuisant à partir des années '80. Aujourd'hui, avec le renouveau des mouvements militants, qu'ils soient féministes, LGBTQI+ ou décoloniaux, ce concept de déconstruction est fortement réactivé (après un détour par les campus américains

sous l'appellation de *French Theory*). Du côté des arts de la scène, ça donne des résultats intéressants mais, à mon sens, cette tendance n'échappe pas toujours à l'écueil de la grille d'analyse unique. On déconstruit avec les mêmes outils qui confirment au fond les mêmes hypothèses. Au risque d'une certaine uniformisation idéologique et esthétique de ce nouveau paysage scénique. Quel est ton avis là-dessus ?

**J-B. D.** – Quand j'ai débuté, au milieu des années 2010, on était plongés dans le postdramatique, tendance toujours un peu en cours aujourd'hui. Je me suis assez vite inscrit dans une dynamique inverse. Je reste attaché au jeu dramatique. J'utilise peu la dérision. Je recherche des enjeux forts, je nourris une confiance dans le pouvoir du récit, de la fiction, du mythe, du symbolisme... Adolescent, j'étais un écorché vif. J'ai été amené au théâtre par des émotions fortes et par la compréhension intime de l'être humain que le théâtre est en mesure de proposer. Ce n'est pas pour ça que je rejette toute forme de déconstruction dramatique. Il y a des aspects que j'aime là-dedans. J'approuve qu'on veuille ne pas reproduire des stéréotypes et des systèmes violents hérités du passé. Et je trouve une bonne chose qu'on veuille dans cette perspective raconter de nouveaux récits. Il faut, oui, trouver de nouvelles manières de faire récit ensemble, mais il ne faut pas annihiler le récit lui-même.

**M. D.** – Pour certains interprètes, la réticence, pour des raisons de légitimité, à prendre la parole sur scène semble faire obstacle au principe même du simulacre théâtral, qui consiste précisément à jouer ce qu'on n'est pas, à adopter des points de vue qui ne sont pas les nôtres... Même si je reste confiant dans l'avenir de l'art théâtral, je suis parfois décontenancé par la suspicion grandissante qu'inspire, pour des raisons militantes, la fiction au théâtre.

**J-B. D.** – La question qu'il faut peut-être se poser c'est : comment après avoir déconstruit peut-on reconstruire ? Je suis bien d'accord qu'on doit reconstruire différemment. On ne peut pas monter un classique sans faire un pont avec le monde d'aujourd'hui. Dans *Coriolan*, j'ai mis d'autres auteurs en contrepoint de Shakespeare, pour lui donner un éclairage différent. Mais en art, on ne peut pas avoir une représentation parfaite de ce qu'il faudrait dire ou ne pas dire. Le théâtre a à voir avec la liberté, l'impertinence, la prise de risque, l'échec, dans une tentative de se rapprocher de l'être humain, de ses parts les plus magnifiques comme les plus sombres. Dans *Labattoir de verre*, le personnage d'Elizabeth Costello se demande à un moment donné si elle doit choisir entre faire le bien et faire de la littérature. On peut vouloir faire le bien, c'est légitime. Mais les gens qui ont commis les pires horreurs font aussi partie de l'humanité. Tenter de les comprendre nous permet d'avoir une empathie plus grande, afin d'avoir une chance de ne pas reproduire les choses à notre tour, de ne pas récidiver.

**M. D.** – Et comprendre la part sombre ou du moins s'y aventurer par l'imaginaire, ce n'est pas la cautionner...

**J-B. D.** – Il faut prendre garde à ne pas se méfier de notre ombre, à ne pas être annihilé par notre propre envie d'appartenir au camp du bien. Même si, en tant que citoyen, je considère qu'il faut militer car le monde va beaucoup trop mal. Mais l'art ne se situe pas totalement au même endroit. Il doit peut-être tenter d'ouvrir un autre espace, au-delà de la pure rationalité et intégrer la pensée, qui ne se soulève que par le souffle de l'imagination.

Isabelle Pousseur

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

Entretien avec Véronique Lemaire et Virginie Thirion

**E**N 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*<sup>1</sup>, 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<sup>er</sup> 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 consacré<sup>2</sup>. 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. »<sup>3</sup>

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<sup>e</sup> 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. »<sup>4</sup>

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 Studio<sup>5</sup>, 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... [...] »<sup>6</sup>

(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...



## Présentation des autrices et des auteurs

**Jonathan CHÂTEL** est professeur au Centre d'études théâtrales de l'UCLouvain et metteur en scène. Ses recherches portent sur la critique des pratiques discursives dans les dramaturgies modernes et contemporaines et sur les enjeux éthiques dans les arts vivants d'aujourd'hui.

**Joseph DANAN**, professeur émérite à l'Institut d'Études théâtrales (Sorbonne Nouvelle), est aussi auteur dramatique, romancier et poète. Ses pièces sont publiées aux éditions Actes Sud-Papiers, chez Lansman, à Théâtre Ouvert... Elles ont été créées notamment par Alain Bézu, avec qui il a longtemps collaboré comme dramaturge lorsqu'il dirigeait le Théâtre des 2 Rives (Centre Dramatique de Haute-Normandie) à Rouen, mais aussi Jacques Kraemer, Jacques Bonnaffé, Joël Jouanneau... Plusieurs ont été montées au Portugal, où il a lui-même mis en scène en 2022 sa pièce *Police Machine*. Dernières publications : *Lendemain, feuilleton théâtral*, publie.net, 2016 ; *Absence et présence du texte théâtral*, Actes Sud – Papiers, coll. « Apprendre », 2018 ; *Nouvelles de l'intérieur / Nouvelles de l'étranger*, Éditions du Paquebot, 2018 ; *¿Es necesaria la ficción?*, Artes del Sur, Buenos Aires, 2021 ; *L'Étrange révélation*, roman, Éditions Douro, coll. « La Bleu-Turquin », juin 2025.

**Jean-Baptiste DELCOURT** est metteur en scène.

Depuis ses études au Conservatoire Royal de Bruxelles et à l'INSAS, il travaille principalement en Belgique et en France. Il est aussi pédagogue au Conservatoire Royal de Bruxelles et artiste partenaire du Théâtre des Martyrs à Bruxelles.

Son travail théâtral se base le plus souvent sur des adaptations d'œuvres littéraires classiques et contemporaines. L'intertextualité, le symbolisme au théâtre, le rapport à l'histoire, et la direction d'acteurs dans l'incarnation du texte font partie des axes principaux de sa recherche...

Ces dernières années, il a mis en scène des spectacles tels que : *Par les villages* de Peter Handke ; *Naked, Fanny & Félix* (Quatuor Alfama, Ariane Rousseau) ; *Girls and Boys* de Denis Kelly (sélectionné aux Prix Maeterlinck de la critique 2022 : meilleur seul en scène, meilleure interprète – décerné à France Bastoen) ; *Coriolan* de William Shakespeare (nominé aux prix Maeterlinck de la critique 2023 dans la catégorie meilleur interprète) ; *L'Apocalypse Heureuse* de Stéphane Lambert ; *L'Abattoir de verre* d'après Elizabeth Costello du Prix Nobel J.M.Coetzee ; *Amazonia* avec Aurélien Labruyère ; *Les Justes* de Camus.

**Michael DELAUNOY** est metteur en scène. D'abord formé au Conservatoire royal de Bruxelles comme interprète, il a fondé en 1991 la Compagnie Off Limits qui, en 2000, devient l'Envers du Théâtre. Au fil de son parcours de metteur en scène, il travaille sur la plupart des scènes de Belgique francophone – dont le Rideau de Bruxelles qu'il dirige de 2007 à 2020 – mais aussi en France, Suisse, Québec, Italie. Il est professeur d'art dramatique au Conservatoire royal de Bruxelles et à Arts<sup>2</sup> à Mons. En 2023, il rejoint le Centre d'Études Théâtrales de l'UCLouvain où il est en charge du cours *L'institution théâtrale : gestion, médiation, programmation*. Membre du comité de rédaction d'Études Théâtrales, il est aussi à l'initiative de deux ouvrages parus en 2021 : *Le Rideau de Bruxelles – Itinéraires (2007-2020)*, chez Alternatives Théâtrales, et *Le bruissement des corps et le silence des pierres – Sur le théâtre et autres futilités nécessaires (1991-2021)* chez Lansman.

**Sylvain DIAZ** est maître de conférences habilité à diriger des recherches en études théâtrales à l'Université de Strasbourg. Il est, entre autres, l'auteur d'*Avec Wajdi Mouawad* (Leméac / Actes Sud, 2017) et de *Dramaturgies de la crise (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>)* (Classiques Garnier, 2017) ; il est coauteur de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom* (L'Harmattan, 2014). Ses recherches portent principalement sur les écritures contemporaines auxquelles il a consacré de nombreux articles. Intitulé *À la renverse*, son prochain livre, qui est consacré aux dramaturgies de la chute, paraîtra en 2025 aux éditions Deuxième Époque. Depuis 2015, Sylvain Diaz est directeur du Service de l'action culturelle de l'Université de Strasbourg et co-programmateur de La Pokop, salle de spectacle strasbourgeoise dédiée à la création émergente.

**Véronique LEMAIRE** est comédienne de formation (Conservatoire de Bruxelles) et a découvert la théorie théâtrale au contact de metteurs en scène comme Stéphane Braunschweig ou Joël Jouanneau. Diplômée du Centre d'études théâtrales de Louvain, elle y a réalisé une thèse de doctorat sur la scénographie théâtrale, domaine auquel elle dédie actuellement ses recherches. Elle est professeure au Centre d'études théâtrales de l'UCLouvain et à l'IAD-Théâtre.

Ses recherches en cours portent sur l'Éco-écriture comme dispositif d'enseignement de la scénographie.

Elle est rédactrice en chef de la revue *Études théâtrales*.

**Veronika MABARDI** s'est formée aux métiers du théâtre dans les compagnies *Ateliers de l'Échange* et *Ricochets*. Aujourd'hui, l'écriture est centrale dans son travail, solitaire ou en collaboration avec d'autres artistes.

Elle enseigne dans le cadre du Master en Écriture de l'INSAS et anime des ateliers transdisciplinaires où elle co-crée avec des publics d'adultes en apprentissage d'écriture. Cette expérience l'a menée à écrire le roman *Rue du Chêne* (Ed. Weyrich) à destination de ce public.

Ses textes de théâtre sont édités aux Éditions Lansman. *Loin de Linden* (récemment rééditée dans la collection Espace Nord) a été créée en 2013 dans une mise en scène de Giuseppe Lonobile et continue à être représentée en Belgique et dans d'autres pays francophones.

Aux éditions Esperluète, elle publie *Les Cerfs*, et *Sauvage est celui qui se sauve* (Éd. Esperluète), qui sera créé en janvier 2026 au Rideau de Bruxelles dans une mise en scène d'Antoine Laubin.



**Jean-Marie PIEMME** naît dans un bassin sidérurgique pas loin de la Meuse. Fréquente l'université de Liège par volonté paternelle. En sort pour suivre les cours de l'Institut d'études théâtrales de La Sorbonne. Se lance dans la pratique du théâtre comme dramaturge aux côtés successivement de Marc Liebens (Ensemble théâtral mobile), de Philippe Sireuil (Théâtre Varia) et de Gérard Mortier (La Monnaie, Opera national). Explore tardivement différents registres de l'écriture pour la scène et partage son intérêt pour le théâtre avec les classes de la section Interprétation dramatique de l'INSAS. Édite son théâtre chez Actes Sud-Papiers, Lansman et quelques autres. La plupart de ses textes sont joués dans les pays francophones ; quelques-uns, en traduction, dans d'autres langues. Dernière publication : *Cabots mordus*, aux Éditions Edern, 2025.

**Pierre PIRET** est Professeur à la faculté de philosophie, arts et lettres et au Centre d'études théâtrales de l'UCLouvain (Belgique). Il enseigne principalement l'esthétique littéraire et le théâtre de langue française, et poursuit des recherches dans ces domaines. Son approche s'appuie sur des concepts et modèles empruntés à la philosophie, à la psychanalyse freudo-lacanienne et à la linguistique générale. Il a publié récemment *Le Chant du signe. Dramaturgies expérimentales de l'entre-deux-guerres*, Strasbourg, éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2024 et *Paul Nougé, la duplicité de l'esprit sincère*, Paul Aron & Pierre Piret (dir.), *Textyles* (Bruxelles, Ker éditions), n. 66, 2024, *Actualité de l'inconscient dans les pratiques et les études théâtrales*, sous la direction de Pierre Piret et Christiane Page, *Études théâtrales*, n. 76-77, 2025.

**Isabelle POUSSEUR** est metteuse en scène et pédagogue depuis plus de quarante ans. Elle dirige, à Bruxelles, le Théâtre Océan Nord, lieu dédié à l'accueil de la jeune création, dans lequel elle crée certains de ses spectacles, anime des ateliers pour professionnels ou amateurs et entretient un lien étroit avec la population du quartier. Elle a été artiste associée au Théâtre National de la Fédération Wallonie-Bruxelles de 2005 à 2013. Elle met en scène aussi bien des textes du répertoire – classique et contemporain – que des écritures de plateau, sans oublier les opéras et le théâtre musical. Elle a enseigné à l'INSAS, au Conservatoire de Liège, et dans plusieurs écoles européennes (Lausanne, Milan, Châlon en Champagne). Elle a également animé de nombreux stages et ateliers en Belgique, France, Suisse, Burkina Faso et en République démocratique du Congo. Son dernier spectacle *Éloge de l'Altérité*, est construit autour d'un entretien qu'elle mène avec Bogdan Kikena à partir de « ses altérités » de metteuse en scène : altérité de l'auteur, de l'autrice, du personnage, du spectateur et de la spectatrice.

**Myriam SADUIS** est metteuse en scène, autrice, interprète et professeure au Conservatoire de Liège. Sa compagnie *Défilé* est en résidence au Théâtre Océan Nord à Bruxelles.

C'est lors de stages au Théâtre du Soleil, sous la direction d'Ariane Mnouchkine, que Myriam Saduis fait l'expérience décisive du théâtre. Elle étudie ensuite le théâtre à l'INSAS à Bruxelles, travaille en tant qu'actrice pendant plusieurs années, puis se tourne vers la mise en scène. Parallèlement à sa pratique artistique, elle a travaillé quinze ans en milieu psychiatrique où elle a mené des ateliers de théâtre avec des personnes en difficulté.

Son travail artistique s'articule en deux axes : un travail inspiré des textes classiques, qu'elle revisite (*La nostalgie de l'avenir* d'après *La Mouette* de Tchekhov, *Affaire*



*d'âme* et *Scènes de la vie conjugale/Variations* d'après Ingmar Bergman); en alternance avec un travail d'autrice : *Amor Mundi* inspiré par la figure d'Hannah Arendt ; *Final Cut* ; et, en cours d'écriture, *Found in translation*.

**Virginie THIRION** est une artiste franco-belge. Après sa formation d'actrice à l'INSAS, en parallèle à ses débuts sur scène, elle s'essaye à l'écriture théâtrale. Écriture théâtrale qui l'a amenée à la mise en scène. Ses deux activités créatrices principales aujourd'hui. Elle est également pédagogue à l'INSAS, où elle dispense des cours artistiques et théoriques. Elle y coordonne le Master Écriture. L'enseignement artistique en général, celui du jeu théâtral, de l'écriture, de la mise en scène, en particulier, sont pour elle des défis passionnants qui nourrissent sa recherche artistique. Il lui arrive d'accompagner et d'assister de jeunes auteurs et autrices dans leur travail en dehors de toute école. En tant qu'autrice et metteuse en scène, elle revendique une pratique qui interroge les codes de narration et de représentation, dans la recherche d'un théâtre résolument vivant. Ses textes sont majoritairement édités chez Lansman.

## Études théâtrales

Sont encore disponibles :

n. 3 et 4 : (Dir. Georges Banu)

Antoine Vitez. Des jeunes visitent une œuvre (I) et (II)

n. 7 : (Dir. Jean-Pierre Sarrazac)

Actualité du théâtre expressionniste

n. 10 : (Dir. Jean Florence et Anne Wibo)

Plaisirs de théâtre

n. 11-12 : (Dir. Marcel Freydefont)

Le lieu, la scène, la salle, la ville

Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du xx<sup>e</sup> siècle  
en Europe

n. 13 : (Dir. Emmanuel Wallon)

Théâtre en pièces. Le texte en éclats

n. 14 : (Dir. Bernard Faivre)

La farce. Un genre médiéval pour aujourd'hui?

n. 15-16 : (Dir. Jean-Pierre Sarrazac)

Mise en crise de la forme dramatique. 1880-1910

n. 17 : (Dir. Paul Biot, Henry Ingberg, Anne Wibo)

Le théâtre d'intervention, aujourd'hui

n. 19 : (Dir. Sieghild Bogumil et Patricia Duquenet-Krämer)

Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines

n. 20 : (Dir. Denis Guénoun et Jean-Pierre Sarrazac)

Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire

Pour Robert Abirached

n. 21 : (Dir. Georges Banu)

Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine

n. 23 : (par Hélène Kuntz)

La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine

n. 24-25 : (Dir. Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert)

Écritures dramatiques contemporaines. 1980-2000. L'avenir d'une crise

- n. 26 : (Dir. Jean-Louis Besson)  
L'acteur entre personnage et performance
- n. 27, 28-29, 30 : (Dir. Luc Boucris et Marcel Freydefont)  
Arts de la scène, scène des arts  
Vol. I Brouillages de frontières : une approche par la singularité  
Vol. II Limites, horizon, découvertes : mille plateaux  
Vol. III Formes hybrides : vers de nouvelles identités
- n. 31-32, 33 : (Dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette)  
Dialoguer. Un nouveau partage des voix  
Vol. I Dialogismes  
Vol. II Mutations
- n. 34 : (Dir. Jean-Louis Besson)  
Apprendre (par) le théâtre
- n. 35 : (Dir. N. T. Binh)  
La direction d'acteur au cinéma
- n. 36 : (Dir. Georges Banu)  
Surveiller. Œuvres et dispositifs
- n. 37 : (Dir. Emmanuel Wallon)  
Europe, scènes peu communes
- n. 38-39 : (Dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette)  
La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)
- n. 40 : (Dir. Bernard Faivre)  
Le théâtre populaire : actualité d'une utopie
- n. 41-42 : (Dir. Marcel Freydefont et Charlotte Granger)  
Le théâtre de rue, un théâtre de l'échange
- n. 43 : (par Armelle Talbot)  
Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien  
Retour sur les dramaturgies des années 1970
- n. 44-45 : (Dir. Martial Poirson et Tiphaine Karsenti)  
Mémoires de l'oubli. Aux marges du répertoire de l'Antiquité  
à nos jours
- n. 46 : (Dir. Emmanuel Wallon)  
Théâtre européen : la scène du doute?
- n. 47-48, 49 : (Dir. Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx)  
Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain  
Vol. I Filiations historiques et positions actuelles  
Vol. II Paroles de créateurs et regards extérieurs

- n. 50 : (Dir. Jean-Marie Piemme et Véronique Lemaire)  
Usages du « document ». Les écritures théâtrales entre réel et fiction
- n. 51-52 : (Dir. Georges Banu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Sarrazac)  
Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre
- n. 53 : (Dir. Daniel Lesage et Véronique Lemaire)  
Qu'est-ce que la scénographie ?  
Vol. I Processus et paroles de scénographes
- n. 54-55 : (Dir. Luc Boucris, Marcel Freydefont, Véronique Lemaire, Raymond Sarti)  
Qu'est-ce que la scénographie ?  
Vol. II Pratiques et enseignements
- n. 56-57 : (Dir. Joseph Danan, David Lescot)  
Passage du témoin. Autour de Jean-Pierre Sarrazac
- n. 58 : (Dir. Jitka Pelechová)  
Le Théâtre de Thomas Ostermeier
- n. 59 : (Dir. Martial Poirson)  
La Terreur en scène
- n. 60-61 : (Dir. Sandrine Le Pors)  
Les voix marionnettiques
- n. 62 : (Dir. Ariane Joachimowicz)  
Droit et théâtre. Droit d'auteur, droits voisins, et droit à l'image – Statut social et fiscal de l'artiste
- n. 63-64 : (Dir. Sarah Colasse, Michel Desmarets, Émile Lansman)  
Théâtre (et) jeune public en Belgique francophone. Mémoires, analyses, enjeux
- n. 65 : (Dir. Florence Baillet, Mireille Losco-Lena, Arnaud Rykner)  
L'œil et le théâtre. La question du regard au tournant des xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles sur les scènes européennes. Études théâtrales et études visuelles – Approches croisées
- n. 66 : (Dir. Jonathan Châtel et Pierre Piret)  
Corps parlant-corps vivant. Réponses littéraires et théâtrales aux mutations contemporaines du corps.
- n. 67 : (Dir. Luc Boucris et Véronique Lemaire)  
Légitimités culturelles. Nouvelles scènes, nouvelles voies
- n. 68 : (Dir. Dick Tomasovic et André Deridder)  
Filmer la scène

n. 69-70 : (Dir. Florence Baillet, Mireille Losco-Lena et Arnaud Rykner)  
L'œil immersif. Devenirs du regard dans les pratiques immersives du tournant  
des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles au théâtre

n. 71 : (par Sandrine Le Pors)  
L'enfant qui nous regarde. Persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et  
scéniques contemporaines

n. 72-73 : (Dir. Jonathan Châtel et Pierre Piret)  
Théâtre et exil

n. 74 : (Dir. Pauline Donizeau et Yassaman Khajehi)  
Scènes en révoltes. Théâtre et performance au Maghreb, Proche et Moyen-Orient  
contemporains

n. 75 : (Dir. Élise Deschambre et Julie Feltz)  
Écriture et création scénique. Nouvelles collaborations au tournant des xx<sup>e</sup> et xxi<sup>e</sup> siècles

n. 76-77 : (Dir. Pierre Piret et Christiane Page)  
Actualité de l'inconscient dans les pratiques et les études théâtrales

n. 78 : (Dir. Jonathan Châtel, Véronique Lemaire et Pierre Piret)  
Théâtre et pensée

NUMÉROS À PARAÎTRE :

n. 79 : (dir. Sylvain Diaz)  
Enzo Cormann. Actes de colloque

n. 80 : (dir. Arnaud Rykner)  
Le Théâtre à l'ère de la reproductibilité technique

n. 81 : (dir. Véronique Lemaire et Virginie Thirion)  
Théâtre et enseignement

n. 82 : (dir. Véronique Lemaire et Myriam Saduis)  
Théâtre et traduction

COUVERTURE :

© Alice Piemme, *Un homme, une femme*, Théâtre de Liège, 2013.

MAQUETTE :

Patrice Junius (Alternatives théâtrales), adaptée par Marie Tellier (Éditions Academia)



# Le Centre d'études théâtrales de l'UCLouvain



Longtemps, le théâtre a été étudié dans sa seule dimension textuelle. Bousculant les découpages traditionnels, les études théâtrales se sont imposées parmi les disciplines universitaires depuis une quarantaine d'années, avec un objectif très ambitieux : tenir compte de la complexité de leur objet – un art multidisciplinaire, un art de l'éphémère, un art inscrit au cœur de l'espace social et nouant indissociablement les enjeux culturels, économiques et éthico-politiques.

Créé en 1968, le **Centre d'études théâtrales de l'UCLouvain (CET)** fait figure de précurseur. Il a investi ce domaine d'études et de recherche dans une perspective universitaire, tout en favorisant les interactions entre la réflexion théorique et les pratiques théâtrales.

Le CET organise un **Master en Arts du spectacle** au sein de la Faculté de philosophie, arts et lettres, une **formation doctorale** au sein de l'École doctorale Cinéma et Arts du spectacle et poursuit des **recherches** au sein du Centre d'études littéraires et théâtrales (L/T), lui-même intégré dans l'Institut des civilisations, arts et lettres de l'UCLouvain.

- Inscriptions ouvertes dès le mois d'août (avril pour les étudiants non européens).
- Accès aux adultes en reprise d'étude
- Valorisation des acquis de l'expérience (VAE)
- Possibilité allègement de programme

Informations complémentaires sur notre site internet  
<<https://sites.uclouvain.be/cet/>>

Ou à l'adresse :  
contact-cet@uclouvain.be

UCLouvain

CENTRE D'ÉTUDES THÉÂTRALES

