

***Tuer la misère* avec André Robillard**

À partir d'une conversation publique entre Marie-José Mondzain et Alexis Forestier aux Subsistances à Lyon le 28 janvier 2009.

Marie-José Mondzain : J'ai découvert cette œuvre hier, et la revoir une seconde fois aujourd'hui a été un plaisir. Sa construction est très rigoureuse, aussi bien dans tous ses réglages que dans l'élasticité de ses tempos. J'ai donc vu à la fois le même, et un autre spectacle ! Son architecture était là comme ces architectures sismiques que l'on connaît dans les pays où la terre bouge; elle se maintient debout, même lorsque ça se déplace, se modifie... et Alexis me l'a confirmé en effet, depuis qu'il l'a montée avec André Robillard, cette œuvre a évolué, et continue de bouger, sans cesse. Je la trouve aussi très belle pour cette raison.

J'ai reçu cette œuvre, aujourd'hui, dans ce que nous nommons la République, c'est-à-dire notre drôle de monde, particulièrement violent. Et j'ai repensé à l'expression qu'Edward Bond a employée pour un ensemble de pièces qu'il a écrites, et qu'il a intitulé *Pièces de guerre* : ce titre m'est revenu à l'esprit... *Tuer la misère* est une pièce de guerre, parce qu'elle raconte quelque chose de la guerre : les armes, les bombardements, l'explosion, la tempête, le désastre..., mais Alexis Forestier prend également le texte de Robillard à bras-le-corps, comme s'il menait lui-même une contre-attaque pour « *tuer la misère* ». J'y vois à la fois une pièce de guerre et une contre-attaque virulente. Nous vivons dans un monde où tout ce qui concerne l'autre, la différence, donc tout ce qui dérange, trouble, crée du sismique, du mouvement, du changement ne trouve jamais d'autre réponse que la peur. À tel point que j'ai eu envie d'appeler le système dans lequel nous vivons une « phobocratie », un empire de la peur, qui est accompagné de gestes sécuritaires, de la police, de l'armée, pour ce qui est de la société civile et qui à l'égard de tout ce qui est hors norme, le délinquant, la souffrance psychique, la différence, l'autre, est une société comme dirait Quessada, *altéricide*.

Tout ce qui est *autre* mérite d'être effacé, enfermé et dans le monde de la maladie mentale c'est le discours de l'emprisonnement, de la terreur, de l'enfermement, de la camisole chimique et l'ensemble de toutes les démarches symboliques, tout ce qui relève, pas seulement de l'hôpital, mais qui dans une société concerne la simple hospitalité - et dieu sait que l'hôpital par son nom même devrait être un lieu hospitalier -, tout est devenu lieu de guerre, lieu de sécurité, d'exclusion, d'excommunication, de condamnation, d'enfermement. Les gens qui nous gouvernent ont une trouille immense de nous, je dis bien de nous, pas seulement de tout ce qui est autre, mais de nous, et ils sont censés nous protéger... C'est dans ce climat-là que je trouve que l'objet que nous venons de voir, contre-attaque effectivement, parle de la guerre et en même temps, à sa façon, déclare la guerre à la guerre... C'est Novarina qui faisait dire à un de ses personnages « Mort à la mort » !... Ici je dirais qu'il est question de « guerre à la guerre ».

Quelque chose d'une paix est à l'horizon, d'un pacte, de quelque chose qui a une portée universelle, c'est-à-dire que celui qui est différent de tous peut être là pour tous ; la puissance d'universalité de celui qui est seul est capitale. Il y a des richesses dans la solitude qui sont constituantes d'universalité. Alors c'est de cela qu'il s'agit, de la réception de cet objet violent qui a des caractéristiques tout à fait singulières parce qu'il touche à tous les problèmes de frontière – non seulement d'hospitalité, de voisinage. Vivre ensemble, c'est construire du voisinage ; c'est-à-dire construire du lien dans la séparation, dans l'altérité, dans l'hétérogène. Cette pièce est un montage, non seulement avec des objets, des textes, des musiques, mais avec les genres ; elle touche au burlesque, à l'épique, à l'amoureux, à l'opéra, à l'opérette, à la

caricature, au drame... En fait, elle touche à tous les genres avec beaucoup de liberté dans la circulation. C'est un montage de l'hétérogène, et il n'y a que l'hétérogène qui puisse produire de l'anthropogène ; c'est-à-dire que l'on fait de l'humanité, avec de la diversité certes, ou avec de la différence, mais surtout avec du sismique, du conflit, de l'écart, de l'infranchissable, et quand il n'y a pas de l'étrange et de l'étranger, les régimes d'identité sont des régimes d'identification policière – tous pareils ! –, d'uniformité.

C'est à la fois l'œuvre de Robillard, le geste de Forestier et le montage de ses trois acteurs qui mènent cette guerre à la guerre. Cela propose un autre pacte ; par moments, on frôle d'ailleurs le burlesque... Et cet assemblage met en jeu ce qui appartient à tout théâtre et, sans doute, à toute œuvre qui pose la question de l'altérité. Cela nous fait percevoir du lien dans le désajustement, sans jamais ajuster les choses, en les faisant simplement s'approcher de façon quasi asymptotique – c'est ça le voisinage –, sans jamais les identifier les unes aux autres, sans jamais les réunir, sans jamais les fusionner. Voilà ce qui est selon moi réguler le désajustement, c'est-à-dire lier dans l'écart, tout en respectant l'écart. Il ne s'agit pas de dire : « Untel est comme nous ». Non, c'est dans le « pas comme nous » qu'il nous ressemble. La similitude se trouve dans le désajustement, le sismique, la cassure. Je trouve que le réglage de ce désajustement et du lien est particulièrement subtil dans l'œuvre que nous venons de voir.

J'avais envie de proposer à la réflexion dans le dialogue avec Alexis et avec vous tous, de dire : "pièce de guerre", "montage", "désajustement", "pièce anthropogène", "pièce d'humanité à portée universelle", et finalement "pièce politique", pièce politique parce que comme je le disais au début, à partir du moment où c'est le plus seul qui est là pour tous, cela a pour moi une sonorité quasiment brechtienne, – d'ailleurs Brecht est présent par certains textes qu'on entend, le rythme est brechtien et Brecht lui-même était un génie du montage. J'entends par sonorité brechtienne que cette pièce fait advenir quelque chose d'un peuple, la voix de ceux qui n'ont pas de voix, une pièce qui fait entendre la foule. J'ai été très émue par le fait que la singularité d'un sujet puisse faire advenir quelque chose d'une foule digne du nom de peuple, c'est arrivé comme ça, comme une rumeur, à la fois dans le vacarme, mais aussi dans les poèmes, dans les langues inventées, dans le polyglottisme. Il y a eu cette advenue..., comme dans les films où l'on voit tout d'un coup apparaître la foule, la foule qui parle, qui s'exprime, qu'on envoie à la mort, et puis qui peut se soulever, et puis qui peut danser, et puis qui peut rêver. Selon moi, nous sommes dans une période qui est à la veille d'un geste de non-résignation ; cette pièce de guerre est une pièce de résistance, elle évoque d'ailleurs la résistance, la guerre, et ce qu'a été la résistance, et s'adresse à nous sur ce registre de résistance. Robillard dit contre-attaque ; la contre-attaque commence par la résistance, se poursuit dans la révolte, et puis fait advenir un peuple. En ce sens, j'ai été portée par cet objet de cette façon-là. Il y aurait encore beaucoup de choses à dire, mais je vais peut-être m'arrêter là, demander si je n'ai pas dit de sottises par rapport à ce qu'Alexis avait envie de noter...

Alexis Forestier : En termes de résistance ou même d'expérience, on peut évoquer le fait que des poèmes de Celan soient présents à l'intérieur du montage. Nous avons fait ce choix avec Charlotte Ranson ; elle avait exploré les textes de Celan et avait un rapport assez intime à son œuvre. Nous voulions convoquer des arrière-plans qui diraient quelque chose de notre histoire contemporaine plus ou moins récente, en relation avec ce qu'a pu traverser André au fil de son existence ; nous voulions aussi que ces arrière-plans soient en rapport avec l'œuvre qu'il a construite, peuplée en partie de signes et de référents qui forment une imagerie très singulière de l'après-guerre, de la guerre froide, etc. C'est comme si nous avions vu là, déposés en quelque sorte dans son œuvre - et loin de constituer notre seule relation avec André -, les signes d'une irréconciliation à l'œuvre, d'une blessure inaltérée de l'histoire. Nous voulions évoquer cette blessure de l'être pris dans l'histoire. Ceci était présent, notamment dans le fait

de convoquer les poèmes de Paul Celan, relativement à la blessure qu'a été la sienne, à cette souffrance intime, et puis à la recomposition d'une langue comme le dit Charlotte, la recomposition d'une langue et la reconstruction d'un monde au milieu du désastre de l'histoire, dans la langue même du désastre...

M.-J. M. : Il y a une question d'espace et une question de langue, d'organisation de l'espace de la scène avec les objets produits par les mains de Robillard. Ses mains sont impressionnantes, ce sont des mains qui sculptent, qui travaillent, qui tripotent, qui agissent, qui produisent cet espace – et c'est très impressionnant. Ce que j'ai également trouvé très intéressant, c'est le rapport au travail qu'a fait Deligny sur l'autisme – on entend ses textes – et aussi la façon dont vous occupiez l'espace avec vos trois corps, dans cette fraternité formidable, de proximité, de voisinage, sans jamais qu'il y ait des rapports de pouvoir – c'est réglé dans une sorte d'égalité – les trajectoires et la façon d'occuper ce que Deligny appelle l'Arachnéen, ce monde des trajectoires qui se dessinent avec les points de repères.

Quand Deligny était dans les Cévennes avec les enfants autistes, il parsemait le territoire d'objets à frapper, à cogner, avec ce qu'il appelait les lignes d'erre et puis les moments de percussion ; on prend un bâton, on tape et puis on continue. Il y a une appropriation animale du territoire et cette animalité me paraît tout à fait étonnante parce qu'elle est là dans cette occupation des trajectoires, cette façon de marquer le territoire avec des objets. Cela permet de faire de cet espace non pas un ajustement pièce à pièce comme dans les puzzles où les pièces sont préformées et faites pour s'emboîter, s'ajuster et donner le sentiment de l'unité d'une image à la fin, mais au contraire un désajustement maintenu avec des zones de circulation variables sans arrêt et ça c'est très beau à voir... Il y a une incertitude de ce qui va arriver et cette incertitude est présente...

A.F. : En effet, à la manière dont Deligny tente de suivre les lignes d'errance, de trajets des enfants avec lesquels il travaille pour voir quels sont les endroits, – à partir de l'observation et de la délimitation d'un territoire existentiel – quels sont les gestes qui vont être signifiants ? Quels sont les lieux d'émergence possibles ? Quelles sont à partir de cette manière d'habiter, d'occuper le territoire, les possibilités d'inscrire quelque chose de l'ordre du geste, du dire, ou de l'ordre d'une possibilité de venue à l'existence ?

J'ai l'impression qu'André, quand on circule avec lui, a besoin d'habiter d'abord le plateau, et que ce plateau s'est construit au fil du temps parce qu'il a pu se l'approprier, y séjourner et peu à peu s'y sentir chez lui, y demeurer... Vous avez fait référence à l'ajustement et au désajustement et je vous disais, lorsque l'on en a parlé cet après-midi, qu'il y a eu un temps de l'ajustement et peut-être d'un ajustement trop attentif à la présence d'André, après quoi nous avons senti venir cette possibilité – peut-être sommes-nous sur le seuil ou avons-nous franchi le seuil – que chacun retrouve son territoire et son rythme propre ; évidemment il est très important qu'André puisse avoir son rythme propre, mais que nous aussi nous puissions avoir à côté de lui, autour de lui, dans un voisinage, cette possibilité d'une idiorrythmie, d'un rythme propre à chacun, pour traverser, habiter cette structure, qui en effet se déploie comme un paysage. Ce paysage est composé d'éléments disparates, parfois en résonance plus ou moins lointaine, plus ou moins imperceptible, avec le monde qui est celui d'André et que nous avons rencontré, et il se déploie pour qu'André puisse le traverser, puisse y séjourner. Mais il est fait de cette possibilité qu'il nous a donnée aussi d'entrer dans son propre paysage, c'est donc vraiment quelque chose qui a à voir avec la possibilité d'être et d'aller à la rencontre du paysage de l'autre ; je pense que c'est vraiment une expérience de partage et d'hospitalité, comme vous le disiez ; il s'agit de dessiner une géométrie d'accueil... D'autant que le lieu de la représentation théâtrale, d'une manière plus générale, m'apparaît en effet non pas comme le lieu d'une unité à reformer mais plutôt comme un lieu fertile, un espace fertile de

confrontation, de juxtaposition d'éléments disparates qui vont permettre de par leur confrontation, de par leur articulation, leur ajustement, leur désajustement, de faire advenir quelque chose de l'émergence du sens mais qui ne passe pas par une logique de pré-supposé dramaturgique, de composition *a priori* d'un espace qui devrait aller vers une résolution donnée...

M.-J. M. : Oui c'est ça, justement cette absence de concaténation, d'enchaînement logique que serait la narration qui aurait un sens. Ce que je trouve très beau c'est qu'en fait ça raconte plein de petites histoires, le Paris-Roubaix, la tempête..., il y a comme ça des points, des compositions, des micro-compositions qui racontent tout d'un coup une histoire, qui s'arrête, qui a l'air d'être comme saisie dans une sorte d'éclat, et puis qui disparaît. L'ensemble est construit et raconte une grande histoire qui n'est pas racontée, et ce que je trouve justement très beau parce qu'on l'entend – on l'entend aussi bien quand on lit Deligny que quand on lit un poème ou quand on assiste à la représentation de cette œuvre – c'est que toute vraie parole prend sa source non pas dans la parole qui précède mais dans du silence. Ce qu'il y a à entendre d'une parole c'est qu'elle provient du silence et pas de la parole antécédente. C'est quelque chose de très puissant qui est présent là-dedans parce que cela maintient la discontinuité entre les histoires racontées, entre les sons ajustés, désajustés, entre les zones d'ombre et de lumière, d'éclats et de ténèbres et qu'à chaque fois quelque chose apparaît, surgit, commence, de façon inaugurale parce que tout part du silence, et ce qui est étonnant dans ce vacarme c'est que cela prend sa source dans une chose non entendue. Au bout du compte, on comprend bien ce dont il s'agit qui n'est pas raconté, c'est le désastre du monde dans lequel on est et cet appel à la contre-attaque, cet appel à ne pas prendre les armes pour tuer, à se saisir des jouets, ce sont des jouets, ces fusils en bois sont faits comme des jouets d'enfants, ils ne tueront jamais personne et pourtant ce sont les signes de véritables armes dont nous disposons, à savoir jouer, c'est-à-dire compter, compter sur la liberté des gestes inauguraux, compter sur la liberté ou le hasard offert, compter sur l'hospitalité faite à ce que nous ne comprenons pas, à ce que nous ne partageons pas, de façon à produire ce sens qui reste toujours à construire, ce sens qui n'est pas donné dans l'objet qui nous est montré... Il nous est demandé de produire le sens de cet objet, donc cet objet est lui-même, paradoxalement, dans son vacarme, une figure du silence ; ce dont il parle est beaucoup plus de l'ordre du silence que de la parole... Je suis très touchée par ces langues inventées, ou par ces langues non traduites parce que ce sont des moyens à la fois métaphoriques et précis de bien nous dire que l'on n'est pas dans du discursif – on est ailleurs –, on est dans le surgissement du sonore, au sens où tout sonore nous met en présence du silence d'où doit jaillir la parole... Et là, on y est sensible... C'est pour ça d'ailleurs que l'expérience de Deligny est si riche ; c'est parce que lui a eu affaire à des enfants du silence, il est parti de l'inaccessibilité de la parole pour ces enfants et il a construit cette poétique de l'espace, du territoire, de la circulation, des trajectoires qui font qu'il a créé quelque chose qui malheureusement est menacé de disparition, qui a quasiment disparu...

[...]

A. F. : La construction est le fruit d'une rencontre et d'une relation naissante avec Charlotte Ranson, qui connaissait André pour avoir séjourné au centre hospitalier Georges Daumezon de Fleury-les-Aubrais où elle s'est approchée de lui en ne connaissant pas son œuvre. Elle s'est liée d'amitié parce qu'André est de nature très accueillante ; il accueille toujours celui qui vient à sa rencontre. Et puis un jour Charlotte, que j'ai moi-même rencontrée il y a un an et demi, m'a demandé si je connaissais André Robillard. Je lui ai répondu : « Oui ! Bien sûr ! » je connaissais un peu son œuvre, mais je ne le situais pas géographiquement. Elle me

rétorqua : « On pourrait aller voir André ! ». Le lendemain nous étions chez André Robillard, puis sommes souvent revenus le voir.

Il y a eu une rencontre qui nous a conduit à passer du temps avec lui, à lui rendre visite à diverses reprises. Mais au-delà de l'immédiateté de ce qui se présentait à nous, cette rencontre présentait de nombreux arrière-plans, qui me rappelaient certains investissements que j'avais pu avoir avant même de me livrer à une pratique théâtrale, notamment l'intérêt pour les musiques populaires, pour la musique traditionnelle, etc. C'était quelque chose qui m'était très proche et puis il y avait, dans ce voisinage avec André, des connexions vives et multiples qui nous ont indiqué peu à peu la possibilité d'un cheminement commun. On s'est alors retrouvé trois jours... Quand j'évoque les arrière-plans, je veux parler, par exemple, de la musique traditionnelle auvergnate qu'André aime beaucoup et dont nous avons pu réécouter certains enregistrements ensemble ; ce sont autant d'éléments qui nous ont mis en mouvement et nous ont permis de sentir peu à peu cette possibilité d'une élaboration commune fondée sur la connivence. André a lui-même participé à différents enregistrements. Il y a un disque *Music in the margins* dont un extrait s'appelle « Changer ma vie », où il raconte ce phénomène du *passage* : toute la construction de son œuvre indique le passage d'une existence à une autre. « Tuer la misère » : il a fait disparaître la misère grâce à ce qu'il a mis en œuvre. Un jour, nous étions dans la pièce où il vit, lorsque André a mis cette casquette que l'on voit ici... et il a commencé à faire un discours en allemand..., bref autant de choses qui peu à peu ont germé et nous ont indiqué cette possibilité, ce chemin... Puis nous nous sommes retrouvés à Orléans trois jours en ayant préparé des éléments, rassemblé des choses disparates, des éléments épars, de la musique, des intuitions, le texte de Deligny... Et en trois après-midi qui ont duré trois heures, nous avons vu que nous avions envie de faire ce trajet ensemble, de tenter de construire un objet théâtral... Ensuite, les choses se sont évidemment compliquées puisqu'il a fallu élaborer une structure. Il y a quelque chose qui me touche énormément dans la pratique qui est celle d'André, c'est que son mode de construction, l'élaboration de ses œuvres – ses fusils – font appel à ce que Jean Oury nomme un « hasard organique », il rassemble des éléments et ce « hasard organique » ouvre un champ d'expériences permettant de voir apparaître quelque chose... En d'autres termes, le mode de construction ouvre de multiples expériences « pour voir ». C'est « un machin magique » comme le dit André, parce qu'il confère un pouvoir symbolique et quasi-magique à ses œuvres, une disposition d'éléments pris un peu au hasard et qui tout d'un coup vont faire œuvre. C'est un point de rassemblement qui parvient à faire œuvre. J'aime beaucoup cette manière de voir les choses. Dans le théâtre qui est le nôtre, il y a, plutôt que de sacrifier à une logique d'intentionnalité, une manière de rassembler des éléments, de les mettre en confrontation peut-être selon un principe de « hasard organique » qui fait que le théâtre, enfin le lieu de la représentation, va devenir un lieu d'émergence possible. Le sens va être immanent à ce qui se joue, ce qui a lieu, ce qui advient de manière incertaine...