

## Une Conversation ( à bâtons vraiment rompus ?)

Cette conversation entre Alexis Forestier et Marie-José Malis a eu lieu à l'automne 2009 au moment de la création de Divine Party ; elle a été publiée dans la Revue Frictions - Théâtres /écritures n°19.

**Marie-José Malis :** Alexis, pour préparer ce *Dix-neuf*, tu m'as donné des documents que j'ai trouvés magnifiques, notamment tes écrits sur tes propres travaux, et aussi cet entretien que tu essaies d'avoir avec Jean Oury à la Borde et qui est pour moi un texte bouleversant parce que je le trouve fondamental sur le théâtre. Tu as fait une résidence ici [au 104] concernant un travail que tu mènes sur *la Divine comédie* de Dante. Je voudrais introduire notre entretien par une phrase que j'ai repensée en te lisant, une phrase de Deleuze qui me paraît s'appliquer particulièrement à toi. Elle dit que *le fait moderne c'est que nous ne croyons plus au monde*. Il me semble que tu es, dans le théâtre français, un de ceux qui travaille le mieux dans les conséquences de cette phrase. Deleuze dit que dans le monde moderne, dans la modernité vulgaire qui est la nôtre, on n'a plus du tout d'attention à ce qu'il appelle le monde, c'est-à-dire au réel, à l'être-là des choses, que ce monde-là est recouvert par un grand nombre de systèmes d'interprétations tendues vers l'efficacité. Du coup on ne sait pas regarder en fraternité ou s'attacher encore à la terre comme tu me le disais à propos de *la Divine comédie*. Deleuze dit qu'une des fonctions de l'art c'est évidemment de nous faire redescendre au ras du réel, et je trouve que tu travailles parfaitement cette inquiétude et aussi cette joie à essayer d'être dans le monde ; c'est un concept que l'on retrouve chez Pasolini, la *realità* pasolinienne, ou chez Hölderlin. Je me disais que beaucoup de choses font obstacle à notre contact ou redescende vers le monde. Au théâtre un des obstacles qu'on a, c'est le théâtre lui-même. Pour faire un théâtre qui soit ouvert au monde, on doit se battre contre le théâtre, et j'ai l'impression que tu le fais aussi pour nous au sens où ton théâtre déborde ou est en deçà de ce qu'on attend du théâtre habituellement pour plein de raisons qu'on peut objectiver, d'abord parce que c'est un théâtre qui est un théâtre-musique, je ne sais pas comment le dire, c'est un théâtre qui ne va pas vers une construction linéaire, on ne nous raconte pas d'histoires qui auraient une fonction éducative ou pédagogique. C'est aussi un théâtre qui se nourrit de matériaux littéraires, mais qui sont souvent des matériaux paradoxaux pour le théâtre, qui sont là pour exercer une sorte de frein ou d'accélération de la théâtralité. Par exemple cette fois-ci tu essaies de mettre en dialectique la *Divine comédie* de Dante avec Kafka. Quelle est l'intuition qui t'a conduit vers Dante et puis vers ce dialogue de Dante et de Kafka ?

**Alexis Forestier :** Si on veut reprendre le fil depuis l'origine du projet, je crois que l'intuition de travailler sur Dante était en quelque sorte un prétexte, et il se trouve que c'est peut-être encore le cas ; un pré-texte en ce sens qu'il précède la venue d'une écriture scénique, dans laquelle le texte intervient, mais comme un élément parmi d'autres... c'était un prétexte à la réalisation d'une forme légère élaborée avec Cécile Saint-Paul et présentée à la vingt-cinquième heure à Avignon. Nous avions l'idée d'une proposition qui procède de la logique du collage, à partir de textes issus de *la Divine comédie* et de quelques fragments de Kafka qui n'entraient pas nécessairement en résonance avec le texte de Dante comme c'est parfois le cas maintenant, de manière plus étroite, lorsqu'ils interviennent dans le « Purgatoire », dans le « Paradis » et finalement de manière traversante dans tout ce travail de *reprise*... il s'agissait de former un dispositif très simple, un duo, Cécile et moi ayant travaillé depuis longtemps ensemble, ayant monté des projets ensemble, moi en tant que metteur en scène, elle en tant que comédienne, intervenant sur différents aspects qui ont trait à l'image ou la fabrication du son... Ma préoccupation était de fabriquer ce dispositif dans lequel nous allions disparaître, dont nous allions perdre le contrôle, vraiment... et je crois que nous sommes allés assez loin dans cette logique...(rires) Aujourd'hui on en voit venir les fruits, les conséquences, tout un ensemble de répercussions, à distance... mais en tout cas c'était un prétexte, puisque les textes de Dante – il y en avait très peu d'une part – concernaient seulement ce qui avait trait à la perception auditive, au moment de la descente dans les différents cercles de l'enfer. Ce n'était que quelques fragments tirés de l'« Enfer »... et puis il y avait encore beaucoup de scories, d'autres éléments, des textes de Georg Heym..., on reprenait là des matériaux déjà approchés puis abandonnés ; il s'agissait de les remettre en forme mais il n'y avait pas de linéarité, de traversée ou de lecture – même lacunaire

comme c'est le cas maintenant – de l' « Enfer » lui-même, des différents chants. Une année plus tard nous avons décidé de reprendre ce travail, de le ré-écrire, de l'articuler, de se concentrer à la fois sur le texte de Dante et quelques poèmes de Kafka. Il y a eu des ajouts, certains poèmes de Kafka ont pris place dans une articulation déjà plus étroite mais qui demeure encore assez énigmatique dans l' « Enfer » ; je crois que ces fragments peuvent s'entendre comme des points de vue ou des commentaires sur le dispositif ou la situation elle-même, notamment il y a un poème qui dit : *Je ne connais pas le contenu, je n'ai pas la clé, je ne crois pas les bruits...* cela intervient comme une parole à distance, décollée, qui donne un éclairage furtif sur la relation que l'on entretient au texte de Dante et à la proposition elle-même – la dimension infernale de ce qui échappe. Ce sont des textes qui auraient pour fonction de mettre le public dans une certaine disposition d'écoute ou de réceptivité. Cela a fini par s'appeler *Inferno party* : Dante, puis Kafka et tout ceci traversé par une histoire un peu souterraine, une histoire lacunaire du rock'n'roll et de ses fantômes, donc quelque chose finalement d'absolument iconoclaste... c'est à partir de ce moment qu'est venue l'idée de poursuivre ce travail, de se confronter à la lecture du « Purgatoire » et ceci a nécessité un long temps d'imprégnation, d'adaptation et de lecture ; une lecture, de mon point de vue – et n'ayant pas forcément les outils qui permettent de déchiffrer et de creuser dans l'espace de l'écriture de Dante, dans son épaisseur théologique et historico-politique –, une lecture plus scrupuleuse opérant des choix plus précis... une lecture attentive au caractère incantatoire du poème, à la puissance évocatrice des mots, et susceptible de révéler l'essence poétique, à travers certains fragments qui peuvent être détachés de leur contexte et donnent une possibilité de traverser l'ensemble des chants ; avec ceci qui s'est rajouté entre-temps et s'est un peu affirmé, notamment lorsqu'on a fait retour récemment sur l' « Enfer », qui consiste à traiter la dimension de la rencontre, des diverses rencontres que fait Dante au cours de son voyage, rencontres parfois complexes, – il y a quelques rencontres que l'on connaît évidemment comme celle de *Belacqua* au « Purgatoire », qui a imprégné toute l'œuvre de Beckett, *Belacqua* donc, *Sordello* mais aussi *Cacciaguida* au « Paradis », et *Brunetto Latino* en « Enfer » qui sont deux figures auxquelles Dante prête des propos qui donnent un éclairage sur la nature de son exil futur et sur une certaine conduite qu'il aura à tenir, par anticipation..., *Matelda* au paradis terrestre, l'arrivée de *Béatrice*... nous étions assez peu dans une logique de dialogue ou de forme dialoguée, notamment dans l' « Enfer », et nous avons finalement ajouté progressivement ces dialogues, entre *Dante* et *Belacqua*, *Dante* et *Sordello*, *Dante* et *Béatrice* autant de scènes, sous formes de *schémas* qui viennent ponctuer la continuité musicale.

Les textes de Kafka se sont imposés comme une sorte d'évidence, d'abord parce qu'il décrit une humanité terrestre qui est dans une temporalité qui peut s'apparenter d'une certaine manière à celle que connaissent les figures retenues au purgatoire; il décrit à diverses reprises une sorte de purgatoire terrestre, notamment dans un poème où il conclut en écrivant *un long cortège, un long cortège porte l'être inachevé ...* ce qui fait penser évidemment aux troupes d'âmes lentes et à cette dimension d'inachèvement propre au purgatoire. Mais c'est la dimension terrestre que Kafka occupe dans le montage qui est à noter : les figures que Dante place dans sa *Divine comédie* sont des figures achevées, *l'entéléchie* est achevée dans l'au-delà, *l'entéléchie* n'a lieu que dans l'au-delà et les hommes dont il parle n'ont sans doute eu qu'une existence partielle sur terre, ils n'étaient qu'image de leur essence dans leur vie terrestre et ils se réalisent, trouvent une forme d'accomplissement dans l'au-delà, bref on pourrait y revenir mais en effet on joue Kafka contre Dante...

**M.-J. M.** : Un peu comme littérature mineure contre littérature majeure avec chez Dante une sorte d'ordonnement par les ordres, du bas vers le haut...

**A. F.** : Absolument. J'ai le sentiment que Dante fait œuvre de ce qui sépare le haut et le bas, l'humain et le divin, dans un système d'une grande complexité, mais un système qui est malgré tout hiérarchisé. Kafka viendrait là, comme dit Agamben, *désœuvrer* ce qui touche à cette séparation entre le haut et le bas entre le bien et le mal, entre le divin et l'humain, *désœuvrer* ou neutraliser, tel un opérateur qui permettrait une indifférenciation, de telle sorte que nous ne soyons plus dans des espaces distincts et délimités : il y a en effet une perméabilité entre l'Enfer et le Paradis et finalement peut-être, que comme le montre Beckett,

nous-mêmes sommes dans une sorte d'indétermination, et laissons le spectateur aux prises avec cette indétermination, dans un espace qui se situerait quelque part entre l'Enfer et le Purgatoire plutôt qu'au Paradis [*rires*]... enfin je dis ça alors même qu'on ne peut s'empêcher d'apporter une tonalité propre à chaque partie, et c'est très préoccupant parce que nous sommes en train de rassembler les trois volets et ces tonalités sont là, or dans la première proposition qui était *Inferno Party*, il y avait réellement une tonalité assez douce, curieusement, avec des moments qu'on voulait plus chaotiques ou infernaux ; j'ai alors eu la tentation de ré-écrire et d'accentuer la tonalité infernale mais je pense qu'en effet il y a une perméabilité, il s'agit de créer un espace continu... Sans doute Kafka introduit-il une logique de *désœuvrement* ou de neutralisation, mais comment parvient-il à *désœuvrer* cette séparation entre le haut et le bas ? Je pensais au *Château* : entre le village et le château il ne peut pas choisir, il ne peut s'inscrire ni dans un espace ni dans un autre, ni séjourner au village, même quand lui sont données les possibilités d'un séjour parmi les hommes qui l'accueillent, ni au château non plus, quand bien même finalement il pourrait sans doute y accéder, et il dit simplement la frontière, une frontière qui est à l'intérieur de nous-mêmes...

**M.-J. M. :** Oui et il y a aussi tout simplement, chez Kafka, une sorte de renoncement à la plénitude, de refus de se raconter que ce qu'on devrait accomplir est une sorte de destin suprême, d'accomplissement ou de totalité de soi... Je t'ai apporté une petite surprise : il y a quelques années je travaillais sur Pasolini et j'avais lu un très bel essai de Jacques Scherer sur lui. Il essayait de retranscrire comment Pasolini « littérialisait » pour lui-même *la Divine comédie* de Dante qui était un texte programmatique pour lui. Il raconte que pour Pasolini ce qui se joue entre l'enfer et le paradis ce sont deux tensions qui sont politiques, l'enfer ce serait le domaine de l'organisation, ce qu'il appelle l'*Organizzar* et le paradis ce serait le *Trasumanar*...

**A. F. :** Un terme qu'il utilise au début du « Paradis »...

**M.-J. M. :** Il montre qu'en fait l'homme est déchiré entre une aspiration au *Trasumanar*, c'est-à-dire la fabrication d'une humanité qui serait une sorte d'essence d'elle-même, ça c'est l'œuvre du paradis. En même temps il est complètement aliéné par les nécessités d'une organisation qui lui échappe, dont les formes et les conséquences l'écrasent : c'est le purgatoire. Ce lieu où l'homme est retenu est le lieu de la déchirure où il est à la fois impossible d'accéder au *Trasumanar*, et dans la désolation de ne pas y arriver. On sent bien aussi que si on s'envolait vers le *Trasumanar* on perdrait le contact avec le concret et la pragmatique et inversement... Ce que raconte Scherer est beau : il dit que les gens au purgatoire décident, plutôt que de rester statiques dans la déchirure, de plonger à un niveau qui est celui des affects. Là, ils vont s'intéresser au détail des choses, à un niveau de perception où ce n'est plus la globalité des choses qui les retient, mais ils vont être dans une perception quasi-myope ou poreuse, perméable au réel. Il ajoute qu'à ce stade il n'y a plus *mon désir*, il n'y a que de la fraternité puisqu'on est retenu par le détail des êtres et qu'on est envahi par un affect qui est plus grand que tout amour...

**A. F. :** Dans le renoncement même ?

**M.-J. M. :** Dans la plongée, puisque de toute façon on ne peut pas réparer la déchirure, ni combler un désir à la fois de fabrication sublime et la nécessité qu'il y a à bâtir des structures qui nous oppriment, autant plonger dans la matière. On retrouve là le regard que Pasolini porte souvent sur les autres : c'est un regard qui s'attache à la corporéité, aux détails corporels des gens. Son amour des êtres passe par là ; il dit que c'est à ce moment-là, quand on est vraiment descendu au niveau des affects que l'on trouve le paradis, parce qu'alors des intensités sont libérées...

**A. F. :** Des intensités qui sont collectives aussi...

**M.-J. M. :** Pasolini ajoute qu'il y aurait au paradis de Dante, non pas un paradis majeur mais un paradis tel qu'on le souhaite, un paradis poétique qu'il voit dans la figure de Béatrice quand elle revient et quand elle

balbutie ; sa poésie est balbutiante, c'est une poésie d'enfant. Alors qu'on croit qu'elle va être une figure en majesté et qu'elle va délivrer un poème souverain, elle balbutie... Pasolini dit que c'est « ça l'invention de la poésie ». C'est un peu en contradiction avec ce que tu dis, pour lui Dante travaille de manière minoritaire la langue florentine à ce moment-là. De béatrice il dit que « c'est un pur bloc d'enfance édénique ». Je trouve beau que la poésie soit ré-associée - je trouvais que c'était très juste par rapport à ton travail – non pas à une espèce d'œuvre souveraine, enfin magistrale, mais à ce « balbutier », ce parler enfantin, voilà où les choses se libèrent avec des infra-intensités qui sont en fait le chant même.

**A. F. :** Comment Kafka intervient-il et dialogue-t-il avec Dante? Il est bien question d'errance. Dans la situation originelle de la *Divine comédie*, nous découvrons Dante, perdu dans la forêt obscure et prêt alors à se laisser guider et à ouvrir le chemin vers un but tracé... Même s'il y a des achoppements, des balbutiements; si lui-même se met dans la situation de celui qui balbutie, qui observe, voit mais ne doit pas regarder, se fait surprendre et reprendre parfois par Virgile, se met dans des situations extrêmement diverses et douloureuses, voire insoutenables, il poursuit malgré tout un chemin dont la destination nous est connue... Or l'une des découvertes ontologiques de Kafka n'est pas sans relation avec cette errance originelle, envisagée comme la condition même de l'homme. Tout au long de la traversée que nous proposons, il y a toujours un retour vers la forêt, vers cette forêt obscure, y compris au paradis lorsqu'elle n'est plus présente dans le texte, il y a toujours une persistance ; Kafka est là pour dire la présence et la persistance de la forêt comme l'élément terrestre qui viendrait neutraliser ou altérer ou en tout cas amoindrir ce qui aurait à voir avec la jouissance de la contemplation divine. Dante lui-même évoque cette forme de retour, cette propension à se retourner ; il regarde en arrière, il regarde la terre, « la petite aire qui nous rend si féroces... »

**M.-J. M. :** Ce sont des questions qui sont véritablement obsédantes pour nous... Je le vois, puisque je travaille sur Hölderlin qui a exactement les mêmes tensions. C'est en fait la poésie moderne, qui a essayé, de toutes ses forces, de s'empêcher d'aller vers les idéalités. Enfin il y a beaucoup de poètes qui ont essayé de dire à quel point il fallait – c'est ce que dit Hölderlin littéralement – qu'il fallait renoncer au désir de quitter ce monde-ci pour un autre monde qui serait un monde idéal, et retourner ce désir en désir de quitter le monde idéal pour s'intéresser à ce monde-ci. Et c'est vrai qu'on le voit dans votre travail, c'est-à-dire que moi-même quand je travaille – et certainement plus que toi puisque je suis plus platonicienne, et que j'ai donc un problème – je m'aperçois que ce qui fait toujours obstacle au travail c'est qu'on veut que ça aille trop vite, et surtout que ça délivre très rapidement quelque chose de rassurant, du message, de la beauté ou que sais-je ? On est donc dans une espèce de tension pour que ça produise du plus, et quasiment toute l'énergie du travail est une sorte d'exercice du frein et de la décélération pour que ça vienne et que ça se fasse avec ce qui est sous nos yeux. Et si on doit parler de solutions, elles doivent passer par ce tutoiement, cette fraternité avec ce qui est sous nos yeux. Comment l'agencer pour que ça passe, que ça vive ? Et non pas pour instrumentaliser ce qu'on a sous les yeux pour que ça produise je ne sais quoi, qui serait une sorte de réalisation d'intention et qui forcerait le réel pour arriver à la solution.

Tu me disais, lors d'une rencontre précédente, qu'une des questions que te posait le texte de Dante, c'était : qu'est-ce qu'on ferait du Paradis si on l'occupait ?

**A. F. :** Effectivement, je crois que nous avons le sentiment, après avoir travaillé et traversé le paradis, d'un espace absolument différent ; or que peut-il se réinventer là ? L'occuper, c'est l'occuper par le désœuvrement, le désœuvrement des élus auxquels il ne reste qu'une sorte de joie partageable, indéfiniment partageable, mais l'est-elle encore, quand elle est à ce point, apparemment et ostensiblement partageable. Et puis le chant, la danse, les louanges; il règne là un réel désœuvrement. Quand à la tonalité qui apparaît – au terme de la traversée –, je ne sais pas trop si les espaces seront indifférenciés ou au contraire si le relief se creuse de lui-même de par les fragments qui sont choisis, la tonalité inhérente, à l'enfer, au purgatoire. Nous atteignons une joie un peu désespérée au moment de l'arrivée au paradis doublée d'un épuisement relatif à ce qui précède. Mais une joie terrestre vraiment, une joie, oui : il reste la danse et le chant en effet qui tout à coup se révèlent comme étant le lieu même de notre propre travail, de

ce travail musical, tellement enfantin et dérisoire par moment : le fait musical même...

Nous finissons dans notre première ébauche de Paradis par une sorte de danse joyeuse, un peu vaine où Cécile me faisait passer dans un cerceau et c'était un poème de Kafka qui avait été le support à l'élaboration de cette musique ; il parlait d'une clairière circulaire, ce qui n'était pas sans relation avec la vision du paradis chez Dante. Pour en revenir à cet aspect, il y a quand même toujours des associations qui sont infiniment plus étroites dans le purgatoire et le paradis, qui sont des associations parfois incongrues, fantaisistes mais des associations de sens aussi, des rapprochements sémantiques. Quand il est question de l'arrivée sur la plage du purgatoire, un court poème de Kafka dit : « J'entrais avec une barque dans une petite baie naturelle » ; la parole de Kafka vient par moment concentrer, résumer pour ainsi dire, ou dialoguer avec la texte de Dante... toute la métaphore maritime, notamment, est prise en charge par des poèmes de Kafka, y compris au paradis quand il n'en est plus tellement question, bien que Dante évoque la présence d'une petite barque, mais en désignant le lecteur plutôt : « Vous qui êtes dans une petite barque... »<sup>1</sup>. Kafka continue à être présent à travers différents récits . Il y a une figure scénique, un nautonnier, qui traverse la représentation et fait part de cette navigation incessante... Ceci nous permet de procéder à un curieux pilotage des éléments, à un ensemble de manœuvres maritimes sur le plateau... mais je ne réponds pas vraiment à ta question.

**M.-J. M. :** Non. Ce qui m'a saisi quand j'ai pensé à ça, c'est quelque chose de très bête, une association politique directe. J'ai l'impression que des gens comme Julien Coupat par exemple se posent exactement cette question de « qu'est-ce qu'on ferait si on occupait le paradis ? ». Parce que justement ce sont des gens qui ont les mêmes constellations qu'Agamben ou Kafka... Tout ça pour dire que même quand on est dans une tentative poétique, qu'on essaie d'inventer une poétique, il y a évidemment des répercussions politiques directes, et je trouve la question très belle : « qu'est-ce qu'on ferait si on avait le paradis ? » Et j'ai l'impression que c'est vraiment la question politique que pose cette génération là.

**A. F. :** Et qui a à voir avec l'invention d'une joie partageable.

**M.-J. M :** Qui passe aussi par un désœuvrement plutôt que par une construction...

**A. F. :** Mais qui nécessite de se saisir des forces obscures qui sont celles de notre temps, de toute son opacité pour arriver à traverser, à outrepasser, à *Trasumanar* : outrepasser ce qui de l'humain est indéfiniment pris dans un écrasement « aliénatoire ». Le mouvement est complexe. Il nécessite aussi, pour en revenir à *Trasumanar et organizar*, une certaine forme d'organisation, souterraine, sous-jacente... et terrestre ! C'est là qu'on rejoint peut-être Oury. La sous-jacence dont il parle nécessite une certaine disposition des forces en présence, lesquelles se trouvent être dans un état de perméabilité les unes aux autres; une forme d'organisation, non hiérarchisée, non établie, non délimitée, qui permet le surgissement, la venue peut-être du sens ou d'une logique d'une autre nature que celle que permettrait une logique purement organisationnelle ou pyramidale. Mais on n'en a jamais fini avec l'exigence de cette forme d'organisation non visible, on est sans cesse pris en défaut, aperçus dans ses propres manquements, par les instances d'accompagnement évidemment, y compris parfois même par ceux qui partagent avec vous ces idées parce que les logiques d'aliénation, la panique de l'*agir* et la volonté de mise en équilibre des formes, des gestes, des idées sont trop fortes, trop écrasantes...

---

1

Paradis chant II  
O vous qui êtes en une petite barque,  
désireux d'entendre, ayant suivi  
mon navire qui vogue en chantant,  
retournez revoir vos rivages,  
ne gagnez pas le large, car peut-être  
en me perdant vous seriez égarés.

**M.-J. M. :** Ce que tu dis d'Oury décrit parfaitement ton travail, de manière très concrète. Dans ton entretien avec Jean Oury, vous commencez en disant qu'il ne faut surtout pas chosifier, *ça n'a lieu* que dans l'expérience. Peux-tu préciser cela ?

**A. F. :** Cette idée est le postulat de départ qui me permet de venir parler à Oury de ce que serait la *fonction du théâtre*. Il dit lui-même qu'il n'y connaît rien au théâtre. Or il se trouve qu'il y a depuis très longtemps une tradition théâtrale à La Borde. Elle a notamment été mise en place par Guattari; Oury y a été présent bien sûr, mais plutôt comme un observateur, et surtout il ne s'est jamais exprimé sur la *fonction du théâtre*... C'est au moment où je lui ai formulé les choses ainsi : "parleriez-vous de *la fonction du théâtre*...?", quand c'était pris de cette manière dans le langage, que cela a commencé à l'intéresser. *Fonction scribe*, il s'est mis à noter, à relever la proposition, même si cela a été long encore avant qu'il me suggère de mener ce travail sous la forme d'une conversation. Mais, oui, le postulat en effet était une reprise de ce qu'il dit toujours à propos de la psychothérapie institutionnelle: ce mouvement inventé et mis en pratique par Tosquelles pendant l'occupation, médecin-psychiatre catalan; mouvement donc, qui travaille à une sorte de décloisonnement et de révolution dans le champ de la psychiatrie avec des arrière-plans politiques puisque Tosquelles est issu du POUM, réfugié espagnol durant L'Espagne franquiste, doublement pourchassé, comme le dit Oury. Tosquelles invente ce mouvement, plus tard entouré de jeunes médecins tels que Lucien Bonnafé, Jean Oury, Roger Gentis, etc, avec à l'arrière plan la formule d'Herman Simon : il faut soigner l'hôpital impérativement avant de soigner les patients. On pourrait parler davantage de la psychothérapie institutionnelle parce qu'il y a beaucoup à en dire, c'est une manière de résumer un peu rapide. Or ce que dit Jean Oury – bien qu'il se soit battu pour faire tenir ce qui avait été mis en place par Tosquelles, tout en étant aujourd'hui le chef de file et l'héritier le plus important – n'est guère réjouissant au regard de ce qu'on pouvait attendre à une certaine époque. La position de Guattari est importante également, elle amène encore autre chose, et malgré la complémentarité des deux individus, il y a toute la confusion avec l'antipsychiatrie qui est un courant très différent et contre lequel Oury est en colère évidemment; mais Guattari lui-même était très en colère, bien qu'ayant été assimilé, à tort à l'antipsychiatrie. Quand il s'exprime sur Basaglia en 1975, Guattari est furieux qu'on puisse assimiler, identifier leur travail à La Borde avec le travail de Basaglia et d'autres. Bref, tout ça pour dire qu'Oury, malgré tout le travail qui a été mis en place, considère et dit toujours que « la psychothérapie institutionnelle, ça n'existe pas si on n'y est pas; ce n'est pas la peine d'en parler ». Mais il en a toujours parlé, parallèlement à sa pratique ! Ça fait 50 ans qu'il en parle ! Il en parle quand il y est, mais il en parle aussi quand il n'y est pas ! D'où ce paradoxe : quand il en parle, il est soustrait à tout ce qui a trait à l'expérience concrète de la psychiatrie encore que, lorsqu'il en parle à La Borde, dans son séminaire hebdomadaire, il soit sérieusement en prise sur la clinique... Au fond la psychothérapie institutionnelle est un tournant dans la psychiatrie vécue comme une pratique concrète, une pratique de terrain. Quoi qu'il en soit, je lui ai posé la question et lui ai demandé si le théâtre, tel qu'on cherche à le définir aujourd'hui, est quelque chose qui aurait à voir avec cet énoncé: ce dont on ne peut pas vraiment parler... on peut en parler en effet, on le fait tous à notre manière et en même temps on ne peut pas vraiment en parler si on y est pas, si on n'en fait pas l'expérience : il est question de faire l'expérience d'un monde qui ne serait pas encore advenu. Le théâtre qu'on cherche dans une dimension esthétique et pratique et politique aussi va à la recherche de ce qui peut advenir, mais qu'on ne peut pas circonscrire par avance, donc chosifier. Et c'était un peu ce postulat de départ qui consistait à dire : voilà, cela a peut-être à voir avec ce que vous dites de la psychothérapie institutionnelle. Et on est parti de là pour cette conservation.

**M.-J. M. :** Ce n'est pas la peine d'en parler si on n'y est pas, il faut y être : c'est vrai que ton théâtre propose exactement ça, je le dis pour ceux qui ne connaîtraient pas ton théâtre. On assiste à du faire et du défaire, et du coup, pour que cette expérience elle ait lieu, il faut qu'il y ait une matière assez complexe à bricoler. Je trouve que ton plateau propose, à ce niveau, une espèce de fourbis...

**A. F. :** Oui, en effet, mais parfois je n'en peux plus, j'en ai assez ! Je parlais l'autre jour d'une identification au poids des choses, ou plus exactement au poids de nos chargements et nos déchargements

de camions... Cela devient parfois douloureux parce que nous n'avons pas les moyens matériels et financiers de ce déploiement. Ça pèse. C'est un théâtre qui procède par une sorte d'accumulation, de trop plein; or c'est exponentiel, et on n'en voit jamais la fin. Et notamment avec ce projet-ci, qui a commencé il y a 5 ans, l'accumulation de matériel est gigantesque. Par ailleurs, il y a le texte de Dante, qui est un texte avec lequel on ne peut jamais finir. Kafka, avec lequel on ne peut imaginer en finir non plus. Durant 5 années, j'ai peu à peu composé une musique de scène en faisant conjointement le choix des fragments de texte que nous allions traiter avant de les soumettre au reste de l'équipe et notamment à Cécile qui porte l'essentiel du texte de Dante. Cette musique pourrait être indéfiniment creusée, travaillée, déplacée. Or le plus essentiel comme tu le soulignes est le plateau, avec tout ce qu'il comporte et suppose comme possibilités de prolongement... nous sommes partis d'un dispositif assez simple dans l' « Enfer »... Mais il y a un tel déploiement aujourd'hui qu'à lui seul il traduit la place qu'occupe la musique dans ce projet. Et cette place donnée à la musique est à l'origine d'un véritable conflit intérieur. Il m'est arrivé, au cours de ce travail, de me sentir totalement recouvert par le phénomène musical. Je ne sais pas toujours quelle fonction attribuer à la présence de la musique ou s'il faut lui en attribuer une, ni selon quelles modalités elle participe de l'écriture scénique et parviendra à s'articuler absolument à celle-ci... Où le travail musical doit-il s'arrêter...? Doit-il se préparer en amont du plateau, et jusqu'à quel point...? le travail technique que requiert la musique ne doit pas contrarier la possibilité de sa position dans l'écriture de la scène, dans le surgissement de l'inattendu, dans l'apparition des gestes... ou alors il faut en jouer, jusqu'à l'extrême, comme nous l'avons tenté.

Nous avons travaillé un mois ici pour la musique : un temps qui était essentiellement consacré à la musique. Mais nous ne sommes pas venus à bout de la construction musicale, ce n'est que le début pourrait-on dire... Or quand on se penche ensuite sur d'autres aspects du travail scénique, on a l'impression que le temps se précipite et se resserre. Le travail consacré à la musique ouvre une infinité de possibles mais c'est également difficile pour moi en tant qu'interprète - techniquement limité - de ma propre musique. C'est aussi un des endroits d'achoppement. Alors c'est relayé magnifiquement par deux musiciens qui se sont penchés sur ce que je leur propose, jouent de nombreux instruments et pourraient ne jamais en finir avec l'exploration musicale, ce qui est bien naturel. Le principe était le suivant nous n'étions au départ que Cécile et moi en Enfer, Julien nous a rejoint au Purgatoire et Antonin au Paradis; leur investissement musical est alors beaucoup plus important dans cette dernière partie où ils ont inventé et mis en place une quantité de propositions, de couleurs et où le paysage musical change véritablement... mais ils sont déjà très présents dans les deux autres parties, leur présence est plus souterraine, atomisée... Ils sont par ailleurs fort disponibles à la dimension théâtrale et à cette construction qui nous est commune, mais la préoccupation technique que requiert la fabrication du matériau musical crée cette sorte d'encombrement, et de sidération parfois pour ma part.

**M.-J. M. :** Je ne m'en suis pas rendue compte parce que j'avais l'impression que la musique opérait vraiment comme une déliaison magnifique de la langue au théâtre !

**A. F. :** Oui, il faudrait, il faut arriver à ça. Mais pour arriver à ça, c'est très complexe et très long...

**M.-J. M. :** Je ne voulais pas faire le procès de ton « fourbis », parce que je me disais en relisant cet entretien avec Jean Oury, où vous dites des choses très belles ( « Il faut y être pour que ça ait lieu » ; « parfois on y est et ça n'a pas lieu ») que vous essayez presque de penser les conditions pour que ça ait lieu. Et notamment qu'est-ce qui doit avoir lieu ? Pour le dire à ma manière, ce que vous soulignez c'est que ce qui doit avoir lieu c'est une fois de plus non pas une chose pleine, non pas l'accès à des identités fortes, dans lesquelles on pourrait se reconnaître, enfin je ne sais pas, un travail de la force, j'essaie de retrouver les termes, vous parlez d' « apparition du retrait », d' « élan retenu »... Le fourbis, si je reviens à ce terme, c'est une espèce d'accumulation qui permet que quelque chose concernant la place se fasse en creux, une place qu'on doit faire pour que « ça » apparaisse. Oury dit à un moment qu'on ne verrait pas le silence premier ou la poussée du fond du tableau si on était dans le vide ou dans le silence. Donc il faut bien qu'il y ait une dialectique entre le plein et le vide, le trop de bruit et le silence, pour qu'on sente, qu'on

soit sensible aux conditions même d'une apparition, d'une présence, d'une émergence...

Ce que je voulais souligner, c'est qu'il faut travailler cette matière complexe, mais en même temps je ne trouve pas qu'elle travaille à s'accumuler, ou à fabriquer sa propre force, mais au contraire à se creuser, à trouver ses propres lignes de défaite.

**A. F. :** C'est cela même, mais c'est très long surtout quand autant de composantes sont en jeu. Et quand on est peu aussi pour porter le projet, c'est plutôt ça.

La *procédure d'émergence* dépend de la mise en présence d'éléments disparates et de cette hétérogénéité, parce qu'il y a une quantité de matériaux, à la fois textuels, filmiques, musicaux, et gestuels qui vont permettre l'ouverture d'une scène... sans vouloir sacrifier à une logique intentionnelle. Comment rester dans le pré-intentionnel. Nous fabriquons un espace, disposons un certain nombre d'éléments qui vont permettre cette apparition... Jean Oury parle de *procédure d'émergence* quand il met en relation ce qui se joue dans le processus de création esthétique, littéraire ou poétique de manière générale, et ce qui a lieu dans la reconstruction, ce qu'on appelle la reconstruction chez les schizophrènes. De quel espace a-t-on besoin ? On rejoint les préoccupations de la psychothérapie institutionnelle, c'est-à-dire qu'il faut disposer un certain nombre d'éléments, d'opérateurs qui vont travailler de manière sous-jacente et incertaine à une co-présence, à ce qui circule entre les corps pour qu'advienne la possibilité de la rencontre et le moment de la parole - s'il doit avoir lieu; sur un plateau il y a une dimension et une interrogation de cet ordre-là. Je pense que tout ce travail à La Borde consiste à mettre en présence, à juxtaposer des lignes en effet, des intensités, des intensités basses, des intensités plus hautes, etc., des temps, une temporalité, qui vont favoriser à la fois l'émergence du dire et une possibilité d'habiter, de séjourner, d'apparaître; d'apparaître à soi-même, d'apparaître aux autres, d'être dans le paysage de l'autre. Il y a comme une *fonction pathique*, pourrait-on dire, à la suite d'Oury, de mise en présence; c'est par la disposition d'éléments un peu disparates que quelque chose va se saisir. Et la *fonction pathique* du langage théâtral, ce serait de mettre en présence des éléments, des composantes de natures diverses qui permettraient soudain l'apparition, l'émergence d'un sens ou simplement d'une certaine *fabrique du dire*. Enfin personnellement je tiens beaucoup à ça, mais... c'est quand même peut-être très abstrait ! Et puis je vois que tu as évoqué aussi le travail des Obériou qui parlent du *sujet scénique* : l'apparition du sens immanent à ce qui se passe, à ce qui a lieu. Donc on en revient à l'expérience. Ils ont théorisé ça avec une grande précision et c'est totalement minoritaire, ça n'intéressait personne, ils ne s'inscrivaient nulle part, les Obériou. On en fait souvent des martyrs de l'histoire... mais ils étaient véritablement à côté, ni prolétariens, ni réellement anti-prolétariens. Ils étaient à côté, ils ne pouvaient s'inscrire nulle part. Et ils inventent *Le sujet scénique*: On écrit une pièce, il y a un sujet dramaturgique mais c'est sans importance même si ça continue à exister à l'arrière-plan de ce qui compte pour eux et qui est *le sujet scénique*, ce qui va apparaître. Et on ne peut pas du tout présupposer de cet événement théâtral en termes dramaturgiques. Ils ont laissé des pièces, c'est mince, ce n'est pas grand-chose, ce sont des matériaux. Mais là ils théorisent quelque chose qui a à voir avec ce que dit Artaud quand il parle de l'apparition d'un événement théâtral pur, débarrassé du langage... Derrida dit qu'Artaud veut que ce soit un espace non théologique parce que non gouverné par la parole, par le projet d'un *logos* premier qui présiderait à l'apparition de cet événement; qui lui présiderait en étant étranger finalement à l'espace théâtral en tant que possibilité d'un engendrement par lui-même...

**M.-J. M. :** C'est une problématique qui, quoiqu'il en soit, couvre tout le théâtre, même le théâtre plus conventionnel. En reprenant la figure du sujet théâtral, d'un personnage par exemple, ce qu'on appelle traditionnellement personnage, on voit bien que la plupart du temps, les gens au théâtre viennent faire action de reconnaissance, espèrent pouvoir se reconnaître à travers le personnage. Ce que dit Pasolini c'est qu'on ne reconnaît que ce que l'on sait déjà de soi, c'est ce qu'il appelle la vulgarité ; attendre du théâtre ou d'autres arts de la représentation, qu'ils nous renvoient une image de nous-mêmes que nous connaissons déjà. La manière dont Oury déplace cette question du côté du précaire est très juste ; en disant « non, le théâtre doit être précaire », vous déclinez ensuite le préfixe pré : pré-représentatif, pré-intentionnel...

**A. F. :** C'est du Francis Ponge !



**M.-J. M. :** Il y aurait l'idée d'un sujet précaire. « C'est quoi le précaire ? Le précaire, c'est qu'on ne sait pas encore, ce n'est pas sûr, ce n'est pas assuré, pas su ». Si on décide donc que le théâtre n'est plus un endroit où l'on vient reconnaître ce que l'on sait déjà de soi, alors il se passe autre chose. Alors on a accès à ce que de soi on ne connaît pas, ce qui nous fait manquer à nous-mêmes. J'ai l'impression que de ton côté tu rapproches cet état de la distanciation, des procédés d'étrangeté, d'«étrangéification», et du coup on n'est pas là pour se reconnaître, mais au contraire pour reconnaître l'étranger en soi.

**A. F. :** Ou quelque chose qu'on n'aurait pas encore la possibilité de reconnaître. Oui, reconnaître l'étranger en soi, c'est vraiment ça.

**M.-J. M. :** On comprend alors que ce sont des agencements qui travaillent à la déliaison, au défaire, pour que des choses émergent. Mais les choses qui vont émerger ne sont pas des discours tout fait sur ce que nous sommes, sur notre fonctionnement historique et autres.

Je repense à ce que tu disais d'Oury qui ne cesse pas de parler de ce qu'il prétend ne pouvoir faire que dans le faire ; toi aussi tu agis ainsi...?

**A. F. :** Je n'arrête pas.

**M.-J. M. :** Tu es dans l'expérience pure et en même temps tu n'arrêtes pas de parler. Mais nous, nous avons engagé un combat avec le langage usuel, pour rendre compte de ce que nous essayons de faire, et chez toi, il faut que nous entrons comme ça dans une espèce de corps à corps avec la langue. Parce que le langage usuel n'est pas fait pour rendre compte de pareilles expériences, il est fait pour rendre compte des expériences positivistes, efficaces, comptables...

**A. F. :** Je suis vraiment d'accord avec toi sur le fait que l'on vient au théâtre pour voir des choses qu'on est déjà en mesure de reconnaître. Je parlais de la distanciation, mais on peut se référer encore aux Russes, on peut penser à Chklovski qui met en place ce qu'il appelle *l'ostranienie* qui précède sans doute certaines intentions brechtiennes, qui ont trait à l'effet d'étrangeté, ce qui serait une sorte de décollement pour voir autre chose. *L'étrangéisation*, c'est maintenant traduit comme ça, alors que c'était plutôt traduit par *défamiliarisation*, défamiliariser. Eux (les formalistes) sont vraiment préoccupés par les automatismes de la perception, ils disent : « on voit une chose, on la reconnaît, mais on ne la voit pas ». Est-ce qu'on est en mesure de la voir à nouveau, de la voir différemment ? Ils travaillaient à la fois du côté de la langue, en inventant une langue un peu inouïe, qui permettrait d'entendre autrement, et puis d'un point de vue de l'image, visuellement, en inventant des procédés qui permettent de déporter le regard hors de ce qu'il est habitué à reconnaître. Et vraiment, oui, on voit bien, quand on essaye de travailler dans une voie différente de celle consistant à montrer les choses qu'on aurait déjà vues, ou connues, ou reconnues, que c'est difficile.

**M.-J. M. :** Oui, particulièrement au théâtre. Parce que le théâtre a, en France en tout cas, une fonction pédagogique, ou républicaine. Donc c'est difficile de faire admettre que le théâtre peut être une expérience pure, sans que le discours soit premier, sans que le discours tout fait, le discours pédagogique, formateur, politique, soit premier. Mais du coup je trouve qu'il y a donc une humanité chez toi, enfin il y a des sujets qui sont reconnaissables, et évidemment qui sont des sujets faibles, comme dans les limbes...

**A. F. :** Oui c'est vrai. Et c'est pour ça peut-être que je m'astreins, ou que je me livre à ce travail d'écriture, pour combler aussi quelque chose ... qui a à voir avec une certaine insuffisance aussi.

**M.-J. M. :** Pour moi, en fait, le manque de poids est une qualité !

**A. F. :** Mais c'est comme si l'écriture venait chercher quelque chose pour combler, souvent *a posteriori*, ce

qui n'aurait pas été touché, ou en tout cas qui n'aurait pas été épuisé par le phénomène de la représentation et de l'expérience pure. Il y a une nécessité de revenir, de faire *retour amont*, parce qu'il faut revenir à l'origine. Alors je laisse ces notes, qui souvent précèdent de longtemps le début d'un projet, mais qui se poursuivent encore au-delà de sa réalisation ; c'est un glissement.

**M.-J. M. :** Après, je dirais qu'une des qualités de ton travail, c'est qu'il procède beaucoup par l'humour. En parlant comme on le fait, on pourrait donner l'impression d'un théâtre grave, d'un théâtre complaisant dans la ritualisation de l'expérience. Or il se trouve que pour moi, ce qui est aussi la marque de ce théâtre, c'est qu'il s'appuie sur l'humour, mais l'humour considéré comme outil. C'est Deleuze, une fois de plus, qui dit ça que l'humour permet de défaire les assignations au sérieux institutionnel, délocalise et réinvente une ligne de fuite. Il explique que l'humour c'est l'art des conséquences. Et je trouve que ça rejoint ce que tu disais tout à l'heure, c'est dire « Bon, voyons, vous me donnez ça ou je me donne ça à moi-même et on va voir ce qui va en sortir ». Voilà, et on regarde, on travaille, et on regarde quelles sont les conséquences, à partir d'un point qu'on s'est donné, et on laisse filer un plan de surface qui est le lieu des répercussions, des conséquences. Je trouve que c'est très présent dans ton travail. On voit une machine fonctionner, se livrer à ses propres conséquences, que parfois vous essayez de reprendre, que vous essayez de stabiliser mais que vous laissez filer aussi. Comme si, une fois que c'était parti cela devenait un jeu enfantin..

**A. F. :** Je parlais à un moment donné, à propos du sujet scénique, d'un théâtre « immanentiste » ou un théâtre débile, presque débile. C'est terrible, mais je ne sais pas comment vient le fait humoristique. Comment il est fabriqué, pratiqué. Ce n'est pas toujours conscient. Ce sont aussi des rapprochements d'image incongrus et je pense, pour en revenir à ce que tu disais, que c'est l'accumulation qui permet ces rapprochements, de par l'hétérogénéité de tous les matériaux, et ouvre à la fois des situations d'urgence, mais aussi de basculement vers le cocasse, le grotesque, l'accidentel, vers ce qui semble être accidentel et qui se dévoile immédiatement comme étant joué...

**M.-J. M. :** Je pense que quand on travaille comme ça à se défaire, à se donner moins de poids, il y a aussi une joie qui vient. Tu le sais, nous on avait travaillé sur la figure de St François d'une autre manière, mais c'est ce qu'on découvre, il y a des figures comme celles-ci qui décident de ne plus tenir à rien, de ne plus rien capitaliser, de ne plus... Et du coup il y a une espèce, comme ça, d'*être* livré aux choses, mais qui est un être profondément joyeux puisque tout est accueilli.

**A.F. :** Bien sûr, mais d'ailleurs tous les personnages des Fioretti sont comme ça. Ils sont infiniment joyeux, ils commettent des impairs invraisemblables...

**M.-J.M. :** Alors qu'ils sont dans la situation la plus démunie, qu'ils ont choisie.

**A.F. :** Ils sont heureux, mais pas forcément libérés de toute responsabilité. C'est-à-dire qu'ils décident de ne plus opposer au monde ce qu'on y oppose d'habitude, c'est-à-dire un durcissement ou la volonté...

**M.-J.M.:** Donc c'est aussi la porte ouverte à l'angoisse, ce n'est pas seulement une sorte de détachement. Il y a aussi chez François des moments d'angoisse pure, de toucher presque le trou. En même temps c'est aussi une libération d'état, d'intensité, une grande joie, et que moi je trouve aussi sur votre plateau. Il y a des moments où on sent que c'est parti et qu'il y a comme un envol...

