Le goût des autres… Marie-José Malis

Entretien avec Marie-José Malis réalisé le 7 juin 2019, Les Tartines, Paris

Propos recueillis par Yannick Butel

*Dans la vie comme au théâtre (parce que le théâtre est cette étendue complexe) et parce qu'il faut, absolument, que la vie soit au plus proche du théâtre, Marie-José Malis travaille, depuis ses débuts, à éviter le double écue il du dogmatisme et de la naïveté en les inscrivant dans un rapport dialectique. Manière de se sonder et de se remettre en jeu, à chaque fois, à chaque rencontre, en quelque sorte. À même ce dialogue qu'elle entretient pour elle-même et auquel elle initie ceux qu'elle rencontre, c'est bien une manière d'être politique qu'elle entreprend de faire exister. Politique de l'Eros et du désir plutôt que politique de la philia, de la sagesse... la directrice de la Commune, la metteure en scène de l'*Hypérion *d'Hölderlin, la formatrice au jour le jour (et aucun de ces noms ne peut la résumer) tient compte ainsi, à chaque endroit où sont réunis la vie et la pratique du théâtre, de l'enchevêtrement des désirs ; et lutte non plus contre l'irréalisable, mais plus exactement l'irréalisé. Comme porteuse d'une utopie, et donc d'un devenir possible, en chacun des endroits où elle s'agrège à un groupe, elle a fait sienne l'idée que « le législateur ne peut plus être que collectif, en un mot une Convention*[1] *».*

Ce 7 juin 2019 à Paris, aux Tartines où le patron du bar nous accueille et s'affaire sans prêter plus d'attention à ce qui se dira, Marie-José Malis revient amicalement sur ce qu'elle fait, sur ce qu'elle pense, sur ce qu'elle essaie... en situation. Amicale, elle parle à bâton rompu[2] *de son lien à l'art comme perspective révolutionnaire. Et si jamais le mot « mutualité » ne fut prononcé, l'interlocuteur que j'étais aura entendu qu'il était la pierre d'angle de qu'elle aura entrepris de construire. Mot « noble » que celui-là qui tend à poser que faire du théâtre, c'est faire de la politique ensemble et la pratiquer sous « un autrement que savoir ». Ou, dit autrement, substituer au « savoir » le « chercher ».*

Yannick Butel : Quand on évoque l'art ou la pratique du théâtre, on songe éventuellement à l'idée que l'un et l'autre peuvent entretenir avec la tentation révolutionnaire, qu'elle soit politique et/ou esthétique… Quel rapport, toi, aujourd'hui, à l'endroit du monde tel qu'il se développe, tu entretiendrais encore à cette perspective ?

Marie-José Malis : « Tentation révolutionnaire... » Oui, je peux dire naïvement que « oui ». « Oui » c'était très naïf, au sens, presque, comment dire... « affirmé ». Et ça me semblait incontestable, évident. Ça ne pouvait qu'être articulé. Il me semblait que l'art était branché, oui, au désir de transformation du monde. Et que dans cette perspective-là, il devait être fidèle à ce désir par l'invention de formes. Des formes qui, justement, seraient

1 Miguel Abensour, *Le Procès des maîtres rêveurs*, Paris, Sens&Tonka, 2013, p. 55.

2 Retranscrire un dialogue pouvait nous conduire à mutiler la parole vive en nous rangeant à une grammaire et un bon usage. Nous avons privilégié la restitution d'un « entretien parlé » qui, selon nous, conserve le mode d'énonciation et l'intimité d'une rencontre.

02 Butel IR9 V2.indd 29 28/11/2019 16:28:36

la mise en œuvre, la vérification et la mise en cohérence de nouvelles organisations sensibles, de nouvelles manières de penser, de se rapporter à la vie, la vie à tous égards.

Mais aussi, s'il fallait la transformer cette vie, il fallait donc qu'on invente de nouvelles manières, qu'on invente des recherches de sentir, de penser. Il me semblait que l'art n'était fait que pour ça. Que l'art serait, fonctionnerait comme un laboratoire qui devait chercher les « formules ». C'est-à-dire se trouver en capacité de construire de nouveaux agencements, en capacité de faire tenir ensemble des signes, des pensées, des mots ; agencer d'une manière différente de celle dont on les perçoit et dont on les utilise dans la vie telle qu'on la connait.

Et comme ça serait différent, et qu'il s'agit d'agencements qui prennent le risque de défiguration, l'art devait être le lieu où l'on devait chercher à vérifier, à travers cette nouvelle manière de les agencer, que l'art ne produisait pas trop de monstruosité, de blessures. Oui, pas trop de blessures éthiques, sensibles, pour les travailleurs qui essayaient de mettre en œuvre ça… pas trop de blessures psychologiques. Et aussi pour les destinataires.

Ça me paraissait évident, j'ai toujours essayé ça et c'est même par-là que je me suis trouvée en position d'adversité franche, avec des gens, avec des adversaires qui eux avaient le sentiment d'être dépositaires du « message révolutionnaire » dans la politique politicienne. À eux je disais : « mais vous avez renoncé à la transformation du monde. Ce qui fait que vos goûts sont devenus petit-bourgeois. Et c'est ce qui fait que vous êtes hostiles et comme pris de paniques, quand vous voyez ceux qui cherchent encore les formes. Parce ce que pour vous, ces formes et ces recherches sont le symptôme de la chose à laquelle vous avez renoncée. Et que vous ne brandissez l'idée de transformation, de révolution, que sous le faux éclat d'un fétiche, comme un simulacre de désir que les choses se transforment encore ».

Pour moi, la recherche de la forme, la manière que les gens ont de se rapporter à la forme, au désir de recherche formelle, cette recherche-là elle est pour moi l'indice de la sincérité du désir politique et social.

YB : Tu évoques « l'adversité » et les garants d'une norme révolutionnaire. Dans la lutte qui peut t'amener à l'endroit de l'adversité, tu as eu parfois le sentiment d'occuper une marge, un isolement, une solitude ?

MJM : j'aurais pu le ressentir si… mais j'avais de la chance… je n'avais pas été armée intellectuellement. Si je n'avais pas été formée pour me battre. Mais je vais préciser ça. J'ai toujours eu conscience d'appartenir à une minorité et j'ai toujours dit que j'étais une « minoritaire ». Mais ce n'était pas une minorité qui, comment dire, renverrait comme pour certains à une sorte d'insignifiance, à une incapacité à parler en son nom parce que même si on parle on n'est pas écouté. Moi, j'étais écoutée et c'est important de comprendre ça, c'est une différence majeure, subjective… avoir le sentiment d'être et d'occuper une minorité qui a des bénéfices symboliques. En fait, et je dois le dire, c'était agréable d'être celle qui parle et peut parler en n'ayant pas le sentiment d'être compromise.

02 Butel IR9 V2.indd 30 28/11/2019 16:28:36

Parler, écouter… je le pouvais et donc ma place, dans cette minorité, était sans ressentiment. C'était une minorité qui n'était pas complètement rendue insignifiante.

Par ailleurs, je n'avais pas le désavantage de la précarité économique. C'était une minorité relative donc, et aussi. J'avais une compagnie conventionnée. J'occupais ainsi dans le paysage du « théâtre admis » la place réservée à ceux que l'on appelle « les intellectuels ». Ce que l'on appelle encore « les artistes artistiques ». Ceux qui font de l'art quoi. Ça n'avait rien à voir avec la violence à laquelle d'autres sont soumis.

Mais occupant cette place, j'avais alors… mais je suis un peu idiote moi, politiquement j'y vais… donc ce n'était pas une position construite, mais mon idéalisme, et le fait que j'essaie toujours de dire ce que je pense, évidemment, m'a mis dans une position d'adversaire. J'étais là pour me prendre des baffes (rires).

C'était une fonction, pas une fonction réfléchie, ce n'était pas voulu mais je ne l'ai pas regretté. Et je pensais qu'il fallait parler. Il faut parler. Là, je te parle des années 90, plutôt fin 90, quand tout cela a commencé à s'objectiver. Moi, je prenais conscience que ce qui se donnait sous le sceau du contemporain (à l'époque c'était les imitations des TG Stan, le post-drama, tout ça…) pour moi, tout ça correspondait à un regain de naturalisme en fait, et donc je pensais qu'il fallait nommer tout ça. C'est la fonction du metteur en scène, et il y a une part intellectuelle du travail. On doit se parler et parler de ce que font les autres, et il y a une part à reverser à l'intellectualité commune de la discipline pour la faire avancer.

Moi, ça, je l'ai toujours fait pour défendre mon travail, mais pas seulement, car je transmettais aussi. J'animais aussi des ateliers. Je parlais avec des jeunes. Et dans l'interlocution avec les jeunes, ça m'importait de nommer tout ça pour les aider à comprendre les éléments du medium, du théâtre.

Donc j'étais en position d'adversité. Ce que je n'avais pas découvert à ce moment-là, ça on pourra en parler si tu veux, ce sont les contradictions internes.

Pour moi, la perspective révolutionnaire, elle était plutôt en effet dans une perspective… heu… Bon, j'avais identifié les adversaires, j'avais identifié à l'extérieur les adversaires et les ennemis politiques, je n'avais pas identifié les contradictions au sein du peuple (rires). Expérience que j'ai faite en prenant la direction du lieu, en prenant la direction du CDN de la Commune d'Aubervilliers, et étant en responsabilité de ce lieu, j'ai appris.

Yb : Très concrètement, quand tu dis que ça se passe dans la transmission, qu'est-ce qui se passe ? Par exemple quand tu travailles à Montpellier. Tu les affranchis de leur représentation ? Tu les affranchis de l'imitation ? ça passe par le dialogue ? Tu travailles avec des jeunes, tu les entraînes à trouver une autonomie, tu les mets à l'endroit d'être en mesure de trouver un regard sur eux, sur l'extérieur ?

MJM : Oui, c'est ça… En fait, au Théâtre de la Vignette, Frédéric Sacard avait proposé une méthode de travail, un peu allemande. C'était un atelier ouvert avec des étudiants de la

02 Butel IR9 V2.indd 31 28/11/2019 16:28:36

fac de Lettres, et pas seulement des étudiants en études théâtrales. Frédéric proposait donc qu'on parte d'une question de dramaturgie, à savoir une problématique. Pas une question de dramaturgie théâtrale, mais une question sociale, politique ou philosophique. Par exemple, « Que faire ? », « Le Bonheur ? ou autre chose » À partir de cette question, on commençait un processus de travail avec les étudiants qui consistait à instruire la question sur le plan historique, sociologique, philosophique… en essayant de faire lever un corpus de références académiques et théoriques afin que les étudiants puissent s'orienter dans le questionnement. En fait, on mettait en place comme « un interrogatoire » à destination des étudiants. « Comment l'entendez-vous ? »

Quant à ma place dans le processus, dans cette étape du travail, elle était plutôt en « retrait » volontairement. J'étais du côté d'une « écoute flottante ». J'écoutais les étudiants. Ce qui m'intéressait, et ça c'était une première étape dans la méthode, c'était de partir de la littéralité de leurs énoncés. Et donc ma position, mon travail, était d'entendre tout ce qu'ils disaient. Que ça soit la manière dont ils le disaient ou ce qu'ils disaient. À la suite de quoi, je leur démontrais, alors qu'ils pouvaient avoir honte de ce qu'ils proposaient, avoir le sentiment que leur parole était trop faible ou trop embrouillée, que ce qu'ils disaient étaient très beau, même dans l'inachevé, même dans le confus. Il s'agissait, de ma place, de souligner qu'il y avait déjà, chez eux, là, à même des énoncés non aboutis, des trésors de pensée et que ce qu'ils disaient était très important.

En fait, dans ces premiers instants, mon travail, au début, c'était de leur donner confiance. De leur donner un rapport à la légitimité, et surtout de les encourager dans la légitimité de leurs affects. On dépliait tout ce qui était dit par eux… À la manière d'un psychanalyste, on dirait qu'il s'agissait de les rendre sensible au fait qu'ils « étaient parlés ». Que ce qu'ils disaient était d'eux, mais que ce qui était dit, était un « dit agi », qui les traversait, dans une figure d'aliénation (je parle encore le langage disponible, imposé). Et dans une figure de singularité, avec ses symptômes, ses indices vers le lieu autre d'un désir ou d'une nécessité.

Et simultanément ainsi, il s'agissait de leur montrer qu'il y avait néanmoins dans ce qu'ils disaient, dans le réel de l'expression de ce qu'ils disaient, quelque chose d'incorruptible, quelque chose de rare qui tenait à eux, à leurs affects. Et qu'ils pouvaient donc s'appuyer sur cette part rare et incorruptible. C'était très émouvant, parce que j'ai vu beaucoup de promotions d'étudiants. Je peux presque dire que j'ai assisté aux mutations de la jeunesse tous les deux/trois ans. Je voyais : les affects bougeaient. Ce qui était pour une cohorte les affects de l'impuissance était pour la suivante devenu le désir d'agir.

Mon travail consistait donc à être comme ça, à faire plutôt ça. En fait, il s'agissait de leur faire rencontrer un adulte qui s'intéressait à eux. Un adulte qui les prenait au sérieux et prenait au sérieux tout ce qu'ils disaient. Mon travail, dans le même temps, c'était aussi de leur montrer les outils dont je me servais pour les prendre au sérieux. Ils étaient souvent bouleversés d'entendre que ce qu'ils disaient pouvait avoir autant d'importance, pouvait avoir une conséquence et mener au travail que nous allions faire. La question qu'ils me posaient souvent c'est : « mais comment fais-tu pour entendre ? ».

02 Butel IR9 V2.indd 32 28/11/2019 16:28:36

C'est là que je leur expliquais d'où je parlais, d'où je réfléchissais ; l'histoire qui était la mienne avec la pensée et les penseurs. Il s'agissait pour moi de leur expliquer que ce qu'ils disaient rejoignait telle question historique, que ça renvoyait à telle articulation du medium, du théâtre.

À partir de là, à partir de la problématique qu'on avait dégagée, on les invitait à se constituer en groupes de travail. Le plus souvent, ça prenait dans un premier temps une forme classique. Ils étaient dans un rapport traditionnel… Il y avait un groupe d'acteurs, un groupe de dramaturge, un groupe de metteurs en scène… Et puis ensuite ça évoluait à mesure que l'on entrait dans « le faire », dans le théâtre, dans les actes.

Alors là, il fallait amener des éléments de textes qu'ils produisaient souvent eux-mêmes. Parfois c'était des montages mais ce n'était pas toujours le plus pertinent. Et ensuite on regardait les actes de théâtre qui se faisaient. Bien souvent les étudiants d'études théâtrales étaient dans un rapport d'imitation, mais c'est normal. J'ai dû une année, par exemple, consacrer toute une période de mon atelier à la question de l'imitation pour qu'ils prennent conscience de ce qu'ils faisaient. Qu'est-ce qu'on imite quand on imite ? Pourquoi doit-on imiter ? L'imitation comme pratique révolutionnaire en quelque sorte.

Et parfois les imitations et les motifs étaient une impasse. Tout cela se faisait de manière empirique, pas vierge de toutes références, mais sans répétition à l'avance. Et moi, regardant, je nommais ce qu'ils faisaient et qui me parvenait : « là c'est pirandellien… Là, ça pourrait être brechtien mais ça ne l'est pas complètement ». Et j'expliquais pourquoi, ce que les grands inventeurs avaient créé et qui est toujours la relance d'une question essentielle. L'école malheureusement apprend le savoir comme un savoir mort, constitué. Là, on découvrait ce que les morts avaient créé, fait surgir, ouvert, comme une création qu'il nous fallait réhabiter en son point de décisions, de partage des eaux, bon ou pas pour nous. C'est le type de retours que je leur faisais… Et voilà, on avait et on construisait ainsi une espèce d'encyclopédie théâtrale qu'on brassait à la faveur de nos rencontres.

Pour ce qui me concerne, dans ce travail, j'exerçais une tenaille très serrée pour que les énoncés et les actes théâtraux trouvent une cohérence. C'est là qu'on cherchait des formules. C'est là que je pouvais me permettre de dire « ça, tu ne peux pas dire ça en faisant un théâtre naturaliste, etc. ».

Ce que j'aimais bien, surtout, dans ce qu'avait proposé Frédéric Sacard… il faut que tu te dises qu'on se voyait pratiquement tous les week-ends en fait… c'était l'intensité de ce travail immense. C'était fondateur. Et, mais au bout d'un certain temps, il y avait un moment où je les quittais. Environ deux mois avant la fin de l'atelier, je partais, parce que moi j'ai beaucoup souffert d'une chose que je n'arrivais pas à résoudre. Oui, je partais parce que je crois que je peux être, malgré le fait que je suis une pédagogue qui peut émanciper… il y a… oui, il y a en moi quelque chose de fort, une force qui s'impose, et c'est un risque. Je veux dire, tout simplement, que le risque qu'induit cette force touche l'émancipation. Le risque qui concerne l'émancipation c'est que se développe un rapport d'identification, un transfert vers celui qui enseigne, vers celui qui accompagne. C'est quelque chose de très

02 Butel IR9 V2.indd 33 28/11/2019 16:28:36

puissant qui me fait beaucoup souffrir. Parce qu'on le sait, en tous les cas pour moi j'en suis consciente, le pédagogue finit par exercer une sorte de sur-moi insupportable.

Il fallait éviter ce risque, car le risque c'est que les étudiants fassent leur travail « pour moi », en s'interrogeant sur ce que je vais penser. J'avais donc demandé à Fred de me retirer... pour qu'ils se démerdent en fait. C'était très angoissant. Mais c'est comme ça, en fait, que je pense avoir traité la question de l'adversité avec les jeunes. Je défaisais en eux ce qui les nouait ; il s'agissait de défaire en eux, à travers leurs pratiques mal élucidées, leurs pratiques aliénées... pour des raisons diverses... le désir d'en être, le désir d'être conforme, le désir de ressembler ; mais aussi le plus grand adversaire que l'on peut imaginer et qui est lié à l'époque : « je ne m'autorise à être moi-même que dans mes affects les plus noués, ceux qui relèvent d'un nihilisme passif. Je ne reconnais de juste que ma souffrance, que mon impuissance et je ne reconnais pas mon désir. Je ne savais pas que je pouvais moi dire quelque chose qui soit le début d'une affirmation ».

YB : Ce que tu me confies me rappelle que c'est une question récurrente chez Proudhon, les anarchistes, les révolutionnaires… Cette question du « maître à penser » et du « guide » dont ils mesuraient que ces « figures » était en contradiction avec le souci d'émancipation qu'ils revendiquaient... « Comment faire ? » précéderait « Que faire ? » en quelque sorte. Comment faire pour ne pas ré-aliéner alors qu'on entreprend d'émanciper ? Peut-être qu'il n'y a pas de solution…

MJM : Je n'ai absolument pas résolu ça. Je ne sais pas comment échapper à ça. J'essaie de trouver des ruses. Je m'observe. J'essaie d'agir sur moi-même. Mais il y a quelque chose que je n'arrive pas à résoudre. Je crois qu'il y a dans tout cela une sorte d'investissement presque libidinal, il y a un moment où tout est sincère, où tu te mets au carrefour du questionnement des jeunes, au même moment qu'eux, sans tricherie, sans prévention.

Tu es à la même place qu'eux quand les questions apparaissent. Rien n'est prémédité. Alors à ce moment-là, il y a ma propre machine libidinale qui se met à agir. Elle agit au sens où je me mets moi à désirer des solutions formelles, pour moi-même, en tant que metteur en scène. C'est très difficile à calmer et souvent je le transfère par un désir qu'ils trouveraient eux. Mais c'est un désir très pressant chez moi (Rires). C'est une sorte d'impatience et d'urgence à ce moment-là, et j'ai beaucoup de mal à ce moment-là. Mais au moment où le théâtre se retourne vers nous, quand les actes deviennent impératifs et nous demandent que quelque chose soit résolu, en nous adressant des demandes ; alors là j'ai beaucoup de mal à accepter l'ignorance, les balbutiements, le temps qu'il faut, l'irrésolu. Là, j'ai besoin que l'on trouve. C'est sans doute le moment où je fais le plus mal, parce que je brûle les étapes... Quand j'y songe, c'est pour ça que j'admire Jérôme Bel. Je pense que tout son art est celui d'une recherche d'émancipation quasi sans reste.



02 Butel IR9 V2.indd 34 28/11/2019 16:28:37

Yb : Là, tu es dans la position de formateur, de pédagogue du théâtre… et cette question du « retrait » est fondamentale. Mais comment ça se passe quand tu es sur un projet, avec tes acteurs… La relation n'est pas la même ?

MJM : On a une manière très particulière de travailler. Moi, je choisis les textes et je crois savoir pourquoi je les choisis, car ça a toujours à voir avec cette question, ou cet enjeu, qu'est la transformation possible. C'est de l'ordre presque, je ne dirai pas de l'illumination, mais quand je lis un texte, ça m'est arrivé très souvent, tu te retrouves comme ça à tout relire parce que tu ne sais pas ce que tu vas monter. Tu as « juste » un désir de théâtre qui n'est pas encore localisé. Tu te mets à travailler, à chercher.

C'est très dur, c'est désertique parce que tu ne sais pas ce que ce que tu as entre les mains. Ça ne va pas. Et tout à coup dans ce que tu lis, il y a un truc… c'est une entame, en fait. Ça se traduit souvent par les larmes aux yeux, voilà. Tu identifies. Tu te dis « ah, là quelqu'un a trouvé une formule, a trouvé comme une espèce de re-problématisation, de relance entièrement du problème ».

Et en plus ça se matérialise, c'est mis en œuvre formellement. Tu sais alors pourquoi la rencontre a lieu. Moi, dans ces cas-là, je m'éloigne et je ne peux pas relire le texte, car je sais que si je le relis, alors je vais le faire d'une manière un peu « prédatrice ».

Je vais me mettre à penser au théâtre que je vais faire avec, et ça je déteste. Donc je mets de côté, parce que je suis parasitée… je commence à être « maligne ». Je commence à penser à des solutions efficaces. J'essaie de calmer mon angoisse. Je commence à imaginer des scènes… Donc ça, par discipline, j'essaie d'y échapper, j'essaie d'y surseoir.

Alors ce que je fais, c'est que je convoque un autre type de corpus de lectures, d'autres textes, historiques, philosophiques, esthétiques… Je commence à travailler de manière périphérique et c'est le début d'un encerclement de la question. Ensuite, vont commencer les répétitions. Là, j'ai déjà relu le texte deux trois fois, sans trop m'être donnée la possibilité de préparer. La seule chose que j'aurais faite, c'est de préparer une scénographie. Et avec les amis, on va se mettre à réfléchir et on va se donner un espace de jeu. C'est plutôt des espaces de jeu où la question de la représentation va être retravaillée.

Ça passe par la relation scène-salle, c'est un processus englobant. C'est ça qui va nous intéresser. Et on va la chercher et la thématiser à partir de quelque chose qui court dans la pièce. Et moi j'assume totalement d'avoir un espace de jeu qui est une décision préalable et qui va être comme une espèce d'imposition au travail de la répétition. Et je dirai que ça va faire partie des coordonnées imposées, dans lesquelles on va se retrouver les acteurs et moi. Ce n'est donc pas une scénographie process, c'est une scénographie déterminée un peu à l'avance.

Et puis quand on commence les répétitions, on commencer par trois ou quatre jours de travail à la table. C'est assez rapide. Ce n'est pas du tout, évidemment, pour préparer les intentions de jeu. C'est plutôt le début de la construction de ce que j'appelle une « subjectivité commune ». On parle ensemble de ce qui se joue, là, et moi j'ai l'impression que ce qui se joue de mon travail, c'est vraiment de les aider, de partager avec eux ce qui me

02 Butel IR9 V2.indd 35 28/11/2019 16:28:37

bouleverse ; et qui doit être arraché d'une lecture disponible du texte ; souvent une lecture qui privilégierait le relativisme, le scepticisme et de leur montrer qu'il y a un rapport au possible, une requalification du bien et du mal, il y a un rapport au théâtre inédit. Et que ce sont des décisions de lecture qu'il faut prendre et que ce sont des décisions subjectives.

C'est-à-dire que l'on va devoir construire, presque, une sorte de croyance. On va devoir la maintenir en dépit de ce qui semble la contredire. Donc, par exemple, Hypérion que j'ai mis en scène à Avignon en 2014, dans la salle Benoît XII, n'est pas le texte d'un échec. Hypérion, non, n'est pas seulement le texte d'un désastre. Au contraire, Hypérion est le texte d'un acte de fidélité, malgré tout. Sans déni. Ça il faut commencer à en parler. Et évidemment les lectures premières du texte s'y opposent.

La subjectivité dominante, sa propre psychologie… dans le travail à la table on va enlever tout cela. La lecture à la table permet de faire apparaître une « subjectivité nouvelle ». Et j'ai vu, ça les acteurs peuvent en témoigner, que chaque spectacle est la construction d'une subjectivité nouvelle. Une subjectivité qui lui est propre et qui va être partagée, intimement par chacun des acteurs… C'est comme si on était tous des tournesols. Comme si on se tournait tous vers un nouveau soleil. Et ça, c'est très vrai. Les gens du théâtre te le disent. Quand tu es en répétition, tu es quelqu'un de « hanté ». Tu te ballades dans la rue, tu ne vois plus la rue de la même manière. Tout fait sens, tu as des capteurs nouveaux.

Mais ensuite, après le travail à la table, quand on commence vraiment les répétitions, moi je ne sais rien, et je dis « allez, vas-y ». Je ne dis rien de plus. L'acteur parle. Je ne commence que comme ça.

Et c'est dans ce qui se passe là, dans ce qu'il produit, que je commence à entendre ce qui n'est pas libéré de sa parole. Et ça je ne peux pas le savoir avant que l'acteur ait parlé parce que ce qui est captif et ce qui fait obstacle est propre à chaque acteur. Tu peux prendre le même énoncé dit par trois acteurs différents et, évidemment, ce qui est noué va se déplacer en fonction des acteurs.

J'agis en fonction de ça. Mon intuition est totalement prise par ça, entre ce que je sens théâtralement, parce que, par exemple, il l'a dit de manière mécanique, qu'il a employé un réflexe, ou que son corps est tendu… Tout cela arrive par flux de pensées. C'est comme des shoots d'adrénaline… Et tu cherches comment libérer l'acteur.

Alors tu proposes, un rythme, une respiration, tu questionnes… C'est des petits trucs. Et c'est là que la compréhension du texte s'augmente, car tu comprends que tu disposais d'une compréhension fine dans la lecture certes, mais seul l'acteur, quand il se met à parler, est à même de t'augmenter de ce qu'il fallait dire et de comment il faut le dire. Et cette vérité est immense pour tous. Car on découvre ce qui se dit, on comprend l'importance que ça peut avoir pour la vie intime, pour chacun d'entre nous.

Ce type de « révélation » peut avoir lieu, cet incroyable peut avoir lieu, et donc peut fonctionner comme une éclaircie. Je veux dire par-là qu'il y a des conséquences pour le texte et ce que nous en comprenions. C'est une nouveauté qu'on avait oubliée.

Tu sais, penser, c'est ce que je demande de faire pour nous à l'acteur. Or, penser, c'est

02 Butel IR9 V2.indd 36 28/11/2019 16:28:37

quand quelqu'un examine pour sa vie et celle des gens qu'il aime, voire de la destinée humaine repensée ainsi par le sceau de l'empathie, quelles sont les conséquences réelles, concrètes, de ce qu'il dit. Penser, ce n'est pas raisonner, c'est travailler, chercher à donner crédit aux énoncés comme véritables producteurs de vie, de conséquences matérialistes. Si ce que dit le poète ici est vrai, qu'est-ce que ça voudrait dire pour moi comme obligation à me transformer, etc. Et c'est quand l'acteur se libère du pré-pensé et du pré-senti que ça nous explose au visage : ainsi donc, c'était ça qui était dit ! Et non la version amortie, domestiquée, savante ou « humaniste », que nous tous croyions loyalement en avoir. Non, c'est toujours autre chose, de bien plus précis et considérable dans sa portée ; du réel en somme.

C'est étrange de vivre ça ensemble. Et c'est pour cela que j'ai souvent dit que je n'étais pas metteur en scène, parce qu'à partir de là, je ne fais plus de mise en scène, mais j'essaie de comprendre pourquoi quand il parle c'est noué, et si c'est noué ça veut dire que quelque chose de l'invention du poète n'était pas dit. Pas plus pas moins. Et donc, ça je peux dire que c'est un travail d'émancipation qui passe par une sorte de serrage, un travail très contraint, une enquête très contrainte sur des énoncés, des micro événements... mais quand les acteurs trouvent, alors là ce qui se produit correspond à des grands moments de libération. Ça s'apparent à de grandes apparitions d'affects, des joies, des montées d'expressivité libérées... et c'est parce qu'ils le trouvent par eux-mêmes, qu'ils n'oublieront jamais. C'est très émouvant, tu sais. Et c'est ce qui fait que l'on peut vérifier l'émancipation. Et les acteurs, à ce travail, ils y accordent un prix énorme. Ils deviennent les acteurs de leur propre travail. Et on peut reprendre un travail plus tard, rien n'est perdu. Et les gens qui sont présents à la première répétition d'une reprise d'un spectacle, un an plus tard ou plus, ils sentent que tout cela est si intense, ils voient les acteurs tout retrouver des « résultats » et avec eux recontacter l'intensité de leur joie, de leur vie réaugmentée ainsi, sans transition, des mois après...

YB : Tu parles de subjectivité... Guattari dirait « subjectivation »... mettre en place cette subjectivation, c'est d'une certaine manière libérer l'acteur de ce qu'il ferait s'il devait rester un imitateur... Et cette liberté acquise, c'est aussi une façon de ne plus s'oublier et d'arriver à se séparer des imitations qui nous amputent.

MJM : oui, se libérer du simulacre. Se libérer de ce qui nous contraint dans la vie. S'écarter de l'imitateur, du « comme si », du « c'est comme ça qu'on le pense, qu'on le fait au théâtre »... et s'éloigner de la vie fonctionnelle.

02 Butel IR9 V2.indd 37 28/11/2019 16:28:37

YB : Tu parles de ton souci de « transformer ». Mais « transformer » quoi. Le théâtre ? La salle ? Le spectateur… Le conduire à un questionnement ?

MJM : Pour moi, c'est un truc tout bête… (un temps) Bien sûr que c'est soi-même qu'il faut transformer. Comment ? Comment être porteurs d'une idée de la transformation, si les porteurs ne se transforment pas eux-mêmes ? C'est le travail fait avec les acteurs. Et il y a par cette transformation d'eux, ce que cela produit comme transformation du reste au théâtre.

Alors, oui, c'est un truc tout bête.

D'abord je voudrais que les gens se souviennent qu'ils sont au théâtre. Je ne veux pas qu'ils oublient. Je veux qu'ils se souviennent que c'est un lieu artificiel, que c'est un lieu étrange où ils sont réunis pour assister à un travail étrange de personnes devant eux. Et que cette étrangeté, cette différence d'avec la vie, et aussi de ce qu'on connait avec le cinéma et dans les arts de l'illusion, cette différence elle doit être maintenue, elle n'est pas que pour l'acteur.

Comme je veux un acteur qui cherche et qui s'émancipe, un acteur disponible, qui connait cette schize ; je veux un spectateur qui connaisse ça aussi. Je veux que le spectateur soit en capacité de vivre plusieurs états à la fois, qu'ils soient en profonde empathie, en contemplation, à la Artaud, qu'ils subissent, comme l'acteur, de profonds bouleversements organiques. Et en même temps, j'aime bien que le spectateur soit complètement détaché ; qu'ils soient en mesure de se libérer et de se questionner autrement. Qu'ils puissent se demander « ce qu'il fait là », qu'il puisse s'intéresser à son voisin, etc.

J'aime l'idée que l'on puisse faire plusieurs choses à la fois. Qu'ils s'échappent, qu'ils reviennent. J'aime beaucoup cette idée qu'ils puissent être là, et ailleurs. J'aime les circulations dans la salle… J'ai constaté, quand on est heureux, que ça marche vraiment, qu'il y a une sorte d'amitié tierce, que les gens communiquent entre eux, que ces circulations ou manifestations dans la salle ne dérangent plus personne, mais au contraire sont le signe pour tous, aimables, amusantes, d'une nouvelle possibilité ou condition, et qu'ils vivent ça avec émotion comme une mélancolie, une destinée commune. Quelque chose qui ne se limiterait plus à une identification à l'histoire et au personnage, mais à une position de travail et de méditation communes.

En fait, l'important serait qu'ils sachent que l'on prend un temps commun, qu'ils saisissent ce qu'est cette situation du théâtre. Au théâtre, on prend un temps légèrement en exil qui recueille les intensités, de manière protégée, immune… On vit une expérience sensible, on se laisse faire… Et on est là, tous, pour dire qu'on en a besoin, qu'on est là et qu'on se retrouve là pour faire un pas de côté. Examiner les conditions d'un changement. Je ne sais pas si c'est clair. La transformation du spectateur, oui… qu'ils n'aient pas peur, qu'ils acceptent que leur angoisse ne soit plus soumise à et remise dans les mains d'une position d'autorité en face, garantie ou recouverte ou guidée par elle.

Qu'ils acceptent de se penser, de se questionner… qu'ils comprennent qu'on occupe tous le même sol. Qu'ils se rendent compte que le « je ne sais pas encore », le « je ne sais plus »… « ça ne tient plus » est le point de castration salutaire par où entre le désir et le travail fraternel. J'aime l'idée que cette idée naisse. Qu'ils vivent ce truc où enfin ils savent que l'on cherche tous.



02 Butel IR9 V2.indd 38 28/11/2019 16:28:37

YB : Tu découvres l'adversité ! Pourquoi tu prends la direction du CDN de la Commune d'Aubervilliers ? Pourquoi tu y vas ? On sait ces « maisons » fragiles, dures…

MJM : Tu sais moi je suis une boursière de la République. Frédéric Sacard et moi on avait dit que l'on irait. Le côté « cracher dans la soupe » m'agaçait assez vite. Je suis lucide, oui, aussi. Mais moi ce qui m'intéressait c'était « peut-on en faire quelque chose de ces lieux ? »

Les enquêtes disaient que c'était pourri mais je ne savais pas qui avait fait l'enquête. Qui a fait un travail sérieux pour le démontrer ?

Donc, comme j'ai une forme de démesure, et que je pense que je peux transformer les choses, alors j'y suis allée. On allait vérifier qu'on peut agir. (un temps).

On a annoncé le programme en arrivant. On a fait des choses et on a pu agir. Agir sur la confrérie entre autres. Une confrérie d'artistes très belle. Tu sais, on est assistant les uns des autres, Jérôme, Maxime, moi etc. On se parle ensemble et une amitié est apparue. Et quelque chose de la peur que l'on a des uns des autres a pu être abolie.

L'École des actes est l'une des plus belles choses. Ça répond au besoin de rencontrer les plus pauvres et de mettre en place une réflexion sur la situation du pays. Mettre en place cette capacité de nommer la situation. Il fallait en finir avec les catégories que l'on nous donne et qui nous empêchent. C'est violent les catégories. L'École des actes est faite pour ça, pour parler, pour réfléchir, pour agir.... Qu'est-ce que le travail ? Qu'est-ce que le logement pour les pauvres… comment on se le donne.

C'était nécessaire de l'entendre tout ça, parce que nous… nous les artistes… nous n'étions plus en capacité de nommer le réel. On ne savait rien, rien de ce que les gens pensent, ce que les pauvres pensent et qui constituent la vérité d'une époque. Il nous faut être aidés. Et ça, seuls eux, pouvaient le nommer. C'est considérable, parce que ça nous amène à faire du théâtre autrement. L'École c'est tous les soirs. C'est 220 personnes inscrites.

Et cette École, elle a généré un atelier d'architecture qui a donné lieu à un projet de rénovation du théâtre, articulé à un foyer de migrants et une résidence d'artiste. Ce projet a été rendu possible par la contribution de philosophes, d'étudiants, d'ici, d'ailleurs, de migrants, de gens du quartier…

Il y a aussi un atelier de droit, il y aura une série télé avec les gens de l'École.

Et il y a un atelier de laboratoire artistique.

Ce que l'on appelle les « acteurs nouveaux ». Et ce sont les artistes que l'on invite qui le font, mais seulement s'ils pensent qu'ils sont dans une impasse dans leur travail et qu'ils pensent que les gens qu'ils vont rencontrer vont les aider. Les artistes jouent le jeu. L'atelier est super passionnant. Les artistes ne viennent pas transmettre, mais ils font une expérience et voient comment la langue, les corps, la vie de ces gens, leurs pensées sur le théâtre, ce qu'ils en attendent, tout ce qui fait ces acteurs nouveaux peut être une aide pour les artistes qui dans leur art, sentent qu'ils ont des points aveugles. Et nous, ça nous met à l'endroit de ce que nous devons faire.

02 Butel IR9 V2.indd 39 28/11/2019 16:28:37

Il y a encore les pièces d'Actualité aussi, c'est bien… une réorganisation du travail, aussi, avec une grosse partie de l'équipe… qui s'interroge sur la manière de s'adresser autrement aux gens qui nous entourent.

Et puis il y a un échec. (silence).

Il y a toute une partie, très minoritaire toutefois, dans le CDN, qui est dans l'opposition ferme, à l'arrêt, qui est dans le refus du projet de transformation. Les raisons qui ont été exposées dans la presse et sur les réseaux sociaux ne disent pas selon moi la vérité de l'opposition. Ils disent être d'accord avec le projet, se disent même prêts à sa radicalisation (autogestion, gratuité etc.), et mettent le focus sur ce qui serait un mode managérial violent. Nous, là-dessus, nous savons ce que nous avons fait et faisons. Nous sommes très loin d'avoir été violents, notre défaut serait plutôt d'avoir été idéalistes et malheureusement en un sens, je dirais, nous avons maintenant l'obligation d'être beaucoup plus formalistes. Des « directeurs ». Toutefois, nous cherchons à ne pas être idiots ; nous faisons le pari qu'une organisation du travail plus objectivée, pensée avec tous mais garantie par nous, pourra être au bénéfice de tous les travailleurs loyaux, qui cherchent à trouver leur place juste dans le travail collectif. Et à cet égard, je pense qu'en effet, dans un tel contexte où les choses à régler de l'héritage et de l'état actuel du travail sont vraiment difficiles pour certains, nous avons eu tort de ne pas être plus objectifs. Nous aussi nous avons été des « belles âmes ». C'est dans ce cadre régulier que la sincérité de leur volonté de mener le projet qu'ils disent aimer, à ses conséquences les plus politiques, pourra se vérifier. Sinon, c'est de la rhétorique. Par ailleurs, ils cherchent à mettre l'accent, et dans un mouvement qui est déjà contradictoire, sur la précarisation du lieu, du théâtre, par un projet qui serait inadapté à son territoire et à ses travailleurs. Disons que l'argument procèderait de l'idée de la mise en danger du lieu. La précarisation du lieu est l'argument sérieux, grave, digne d'une émotion officielle, derrière lequel ils finissent par abriter autre chose qui est dénié. La question de la transformation et de ce que cela implique. Et ils demandent que « ça cesse », ça ne les intéresse pas. Au sens littéral. Ils demandent qu'on mette un terme au projet, au fond, en essayant de me mettre en situation d'impossibilité à tenir.

Là, ce point-là, ce que je suis venue demander à moi et aux autres dans une institution qui n'en demandait pas tant tout en tenant le simulacre de le vouloir, c'est quelque chose de très vif, et c'est cela qui rend la situation complexe. Là, c'est un mur qui s'est mis en place, de certains, très peu, et la grève est le signe de ça. (silence).

Tu sais, on aura fait beaucoup de choses. Et l'équipe est formidable dans son ensemble. Si courageuse et amicale avec tout ça. Les jeunes, bien sûr, mais aussi un grand nombre des anciens permanents. Et aujourd'hui, on a un public que l'on a constitué et qui tient contre vents et marais. Il ne bouge pas comme ça, au premier souffle. Et moi, comme tu le sais, je n'ai peur de rien. Les pressions extérieures, les injonctions… tout cela pourrait générer de l'anxiété. Or ce n'est pas ça qui nous oriente. Si le lieu devait effectivement être fragilisé par le projet, alors ça me déterminerait autrement. Mais d'une part, nos partenaires nous soutiennent, c'est assez remarquable, ils encouragent et savent que l'on est « un lieu à part »

02 Butel IR9 V2.indd 40 28/11/2019 16:28:37

qui a entrepris quelque chose de différent. Et puis, il y a ces choses que nous avons faites, que nous faisons, les gens qui sont avec nous, l'équipe elle-même que les épreuves ont liée à une autre pensée. Mais si jamais je devais penser que ma conviction dans ce projet, ma manière de la vérifier et d'en attester la validité, mettaient le lieu en péril, en danger, ça serait différent. Je saurai quoi faire, c'est à des lois intérieures qu'on obéit le mieux.

Si je suis là, c'est donc pour d'autres raisons que d'être à la tête d'un lieu. (silence).

Depuis Hypérion, j'ai tout perdu des valeurs extérieures pour quelqu'un qui dirige un lieu. Je n'ai donc plus rien à perdre et je fais ce que je pense être juste.

YB : Si je comprends, le projet de transformation passe par un souci d'instruction. Et ce qui fait la singularité de ton projet, c'est que l'instruction passe par ceux que vous rencontrez. C'est les « gens de peu », comme dit Pierre Sansot, qui viennent vous instruire…

MJM : Tout cela est né d'un truc après Hypérion et la nomination au CDN. Les gens nous avaient écrit pour nous dire que c'était une belle nouvelle. C'était une double adresse, à la fois parce qu'ils avaient en tête Hypérion et la nomination. Ils avaient en mémoire la cabale critique d'Avignon… tu te souviens de ça.

On a reçu environ 80 lettres et Frédéric m'a dit qu'il fallait que je fasse quelque chose de ça. Donc, j'ai pensé qu'il fallait que je réunisse ces gens qui avaient écrit. Ils ne se connaissaient pas. Et on s'est rencontré. Et j'ai dit à tous ces gens qu'il me semblait que, pour avoir lu leurs très belles lettres, il manquait un lieu. Et qu'il y avait le besoin d'un lieu, d'un lieu d'un type nouveau qui porterait des gestes et que nous on pouvait les porter.

Et bien sûr, je leur ai dit qu'ils devaient porter ce lieu avec nous. On a donc constitué un groupe de travail qui s'est constitué tout de suite. C'était un groupe très émouvant et on a appelé ça « La Brigade ».

On s'est réuni pendant un an, tous les dimanches, l'après-midi entier. De mon côté, j'avais pensé un peu une organisation où on devait travailler sur plusieurs axes. Et j'avais fait la promesse que ça ne serait pas qu'un travail analytique, mais que ça déboucherait sur des actions concrètes.

Les axes étaient : 1/ l'alliance avec la population, 2/l'architecture : qu'est-ce que doit être un théâtre public ? 3/ la transmission : est-ce que le théâtre public doit transmettre quelque chose et quoi ? et 4/ la confrérie. Tu vois qu'on a été fidèle au programme.

Et dans ces Brigades, Julien, un jeune philosophe, avait dit un truc génial dès le début. Il me semble que c'était au second rendez-vous, à la seconde Brigade. Il a dit « moi je fais le pari que si les gens ne viennent pas au théâtre, ce n'est pas parce que les gens sont ignorants, bêtes ; ce n'est pas parce qu'ils ne sauraient pas qu'il y a quelque chose de bon pour eux au théâtre. Je fais le pari inverse, à savoir que si les gens ne viennent pas, c'est qu'ils sont très intelligents et qu'ils savent qu'il n'y a rien pour eux au théâtre ».



02 Butel IR9 V2.indd 41 28/11/2019 16:28:37

J'ai entendu ça. Et j'ai tout arrêté. Et j'ai demandé à ce que l'on reprenne tout à partir de cet énoncé de Julien.

L'idée c'était donc que « ce ne sont pas les gens qui manquent au théâtre, mais c'est le théâtre qui manque au gens ». Et à partir de là, inspiré de la psychothérapie institutionnelle, sur toutes les thématiques, on se disait que ce qu'il fallait trouver serait trouvé à partir de la parole des gens les plus pauvres. Et ce qui serait trouvé serait bon pour tous, car ce qui serait trouvé serait juste pour tout le monde.

Il s'agissait donc d'oublier les solutions paternalistes. Par exemple, le droit des étrangers et des migrants mais paternaliste quand il est vécu comme compensation ou « don »... . Non l'idée était que ce que qu'il y avait à résoudre pour eux, ne devait pas être une solution de compensation, mais une solution qui résoudrait beaucoup de choses en souffrance pour d'autres qu'eux : le logement pour les plus pauvres quels qu'ils soient, le droit au travail pour tous (qu'est-ce que c'est une civilisation où 25% de la jeunesse au moins est exclue du travail ?). C'est par eux et avec eux que se posaient les grandes questions fondamentales de notre pays et de notre civilisation. Et donc ce qui serait trouvé permettrait de guérir ce qui est en impasse dans la situation générale. Et donc, ce travail que l'on faisait sur ça, par exemple, on s'est dit qu'il fallait le faire de la même manière pour le théâtre. Il fallait faire ce pari pour le théâtre. Je me souviens encore... j'avais pris l'exemple d'un film de Godard et on l'avait passé. Et les gens avaient trouvé qu'il y avait un problème dans les films, et qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas. Et après la projection, ils ont dit, les gens de l'École, ils ont dit : « cet homme est génial, mais il faut qu'on lui écrive, y a des problèmes, il ne va pas bien, pour commencer à discuter avec lui ». (Rires et silence). Pareil pour l'État français, ils disaient « il ne va pas bien, donc on peut l'aider ».

YB : Dans ce que tu dis on entend le souci du lieu qui doit être pensé en articulant des fonctions… ou disons-le autrement, sans un lieu pensé, il y aurait un « déficit »…Tu as une vraie réflexion sur architecture et actions.

MJM : Oui... l'un ne va pas sans l'autre. À l'origine, il y a les brigades. La question de savoir quelles architectures seraient bonnes pour les lieux de théâtre, dans la semi-impasse des architectures actuelles, avec leurs seuils symboliques difficilement franchis, leur pauvreté imaginaire (la grande salle et la black box etc.), leur hospitalité réduite (j'ai toujours fantasmé les Maisons de la Culture, il me semble qu'il y avait des jeunes partout, jusque dans les caves !).

Dans le même moment, il y a eu le diagnostic fait de la vétusté de notre théâtre et de la difficulté que nous aurions à le rénover : son étroitesse, le fait qu'il a déjà été « rustiné » à peu près par tous les bouts (adjonctions etc.). Les discussions avec Jack Ralite pour savoir ce que serait aujourd'hui un théâtre du peuple à Aubervilliers. Les partenaires ont donc admis l'idée qu'il fallait prendre une grande décision, une étape nouvelle pour ce théâtre.



02 Butel IR9 V2.indd 42 28/11/2019 16:28:37

Les brigades disaient : pourquoi devrions-nous encore faire persister des modèles pareils de théâtre, pourquoi rêver de construire encore des théâtres faits pour durer un ou deux siècles, quand nous savons bien que c'est tout le rituel du théâtre qu'il faut commencer à repenser. À qui nous adressons-nous ? Comment ? Qui s'adresse à qui ? Ou qui fait quoi avec qui au théâtre ? Pourquoi des architectures définitives quand nous commençons seulement à balbutier de nouvelles hypothèses, provisoires peut-être, de leur temps en tout cas.

L'École ensuite est née des Brigades. L'École disait : il faut des lieux d'habitation nouveaux pour les pauvres, il faut inventer des modèles de nouveaux foyers pour les migrants, les étudiants, les vieux etc. Des foyers où les principes d'amitié dans la vie en pauvreté seraient incarnés. En cela elle était inspirée par les vieux ouvriers maliens des foyers de travailleurs migrants qui tiennent leurs assemblées chez nous et qui ont travaillé avec des architectes à l'idée d'un foyer rêvé, travail qui a donné lieu à une commande de nouveau foyer à construire passée aux Nouveaux Commanditaires. Un truc génial : les plus pauvres et les plus faibles passent commande d'un foyer afin d'aider au renouveau de l'architecture populaire. Et moi, quand je les écoutais, je rêvais. Je me disais : c'est là que j'aimerais vivre et aussi travailler. Et je me souvenais de ces vieux modèles : les théâtres dans les hôpitaux, dans les lycées avec pensionnats etc. Je pensais au Rapport Langhoff et je me disais, ne serait-ce pas merveilleux si les gens qui venaient au CDN d'Aubervilliers, venaient dans le même mouvement dans le théâtre des plus pauvres, le théâtre des étrangers et des jeunes, y partageaient la nourriture, les travaux de l'esprit, etc.

Et l'École disait aussi : il faut aussi des lieux comme l'École, où les trois jeunesses, la jeunesse étudiante et artistique, la jeunesse du monde sur les routes, et la jeunesse populaire, se retrouvent pour penser et agir ensemble.

Et toutes ces pensées allaient ensemble, conjuguées, dans un théâtre qui se pense comme un lieu où ce sont les grandes questions d'une civilisation qui s'examinent et se formalisent.

Nous avons donc décidé d'être, comme toujours, littéraux. Prendre au pied de la lettre cette situation. Et nous avons dit aux partenaires : « Puisque vous allez lancer une étude avec des architectes pour savoir quel bâtiment il faut au théâtre de la commune, permettez-nous d'utiliser cette commande pour y développer une hypothèse d'un type nouveau. Ça ne vous coûtera pas plus cher, et ça peut aider à faire émerger une nouvelle idée. Permettez-nous de tester l'idée d'un théâtre qui serait suturé à un foyer de migrants et à une résidence pour jeunes artistes, et qui aurait en son sein une École comme la nôtre ».

À partir de là, nous avons senti que l'hypothèse était bonne. Comme toujours avec l'École, nous avons senti qu'elle faisait du bien à toutes les parties. Les architectes de la Culture nous ont dit : ouf ! enfin un nouveau modèle de théâtre qui prend au sérieux les nouvelles alliances avec la population et les nouveaux usages et hospitalités ! Les bailleurs sociaux de l'hébergement pour les étrangers et les jeunes nous ont dit : ouf ! enfin une idée qui nous sort de nos schémas fermés, réduits, durs. Et qui va aider à faire bouger les réglementations. Les artistes nous ont dit : ouf ! enfin un théâtre où on peut chercher autre chose !

Les écoles d'architecture (Villette, Malaquais etc.) en ont fait un projet pour leurs étudiants et nous ont beaucoup aidés. Ainsi que Le Perou.

02 Butel IR9 V2.indd 43 28/11/2019 16:28:37

La ville, le ministère ont adopté cette hypothèse contre celle d'un théâtre conventionnel. Eux aussi ont été transformés. C'est l'hypothèse qui va être l'objet d'un concours architectural dans les prochains mois. Il allie des bailleurs sociaux, Les nouveaux commanditaires, des écoles d'architectures, l'École des Actes, les collectivités et le ministère, et sans doute d'autres champs ministériels, ainsi que l'Europe.

YB : Tu ne dirigeras sans doute pas ce nouveau lieu, alors que tu l'as initié… Bientôt il y aura un « après » cette expérience-là. Un « après » où tu as été instruite par les gens, par le CDN… « Après » ça sera forcément un travail de compagnie…

MJM : Je ne crois pas qu'il y aura un « après ». Tu sais, on a vieilli. Et puis on est une compagnie qui a toujours eu un fonctionnement très doux. Elle tenait par ma capacité de créer des conditions de travail pour les amis. Mais la bataille pour être diffusé, etc. je crois que nous n'en avons plus envie. Et puis après avoir dirigé un lieu... tu as perdu tes partenaires...

Je crois qu'on a envie de faire du théâtre, mais pas sous cette forme-là, pas envie de « se vendre », etc.

Pour moi, en ce moment, je réfléchis... J'aime beaucoup l'École... souvent en regardant les répétitions de mes spectacles, ça me venait comme ça, je me disais « on dirait une compagnie amateure qui joue les grandes pièces, dans un théâtre désaffecté, en attendant l'insurrection ». J'ai toujours pensé qu'on était comme une compagnie de théâtre amateur très subtile. Et je crois que je vais plutôt chercher du côté de ces formes-là. Tu sais... on est resté une troupe et on va chercher une nouvelle économie, une nouvelle manière de vivre ensemble. Évidemment je ne peux pas soumettre les amis à ce projet, mais je vais essayer de trouver des solutions économiques qui nous permettront de faire le théâtre qu'on a envie de faire, avec le moins de prédation possible.

YB : ça ressemble à un « foutez moi la paix »… J'ai écouté ce que tu disais, et j'ai l'impression que ce qui compte pour toi, qui t'inscrit dans cette perspective révolutionnaire ou disons dans cette économie politique, c'est la question, certes, de la transmission, mais c'est surtout l'enjeu de la formation comme pratique d'émancipation…

MJM : oui c'est vrai. Ça me touche. Je pense que c'est juste.



02 Butel IR9 V2.indd 44 28/11/2019 16:28:37

Marie-José Malis, fille d'ouvriers agricoles, étudiante en khâgne à Fermat-Toulouse, est reçue à L'École normale supérieure d'Ulm. Agrégée de Lettres modernes, puis lectrice et spectatrice, elle suit le travail des metteurs en scène Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber, Antoine Vitez entre autres. C'est à travers l'enseignement du jeu et de la dramaturgie qu'elle affirme son désir de théâtre. En 1994, elle crée sa compagnie, La Llevantina, et monte ses premiers spectacles : répertoire classique ou contemporain, textes théoriques, scénarios de films. Elle met en scène un théâtre « politique », dans le sens où il questionne à la fois la pensée et sa représentation. À travers les textes de Jean-Luc Godard, Elio Vittorini, Pier Paolo Pasolini, Robert Walser, Luigi Pirandello, Heinrich von Kleist, c'est un théâtre de partage qui est proposé, une invitation faite aux spectateurs à entendre des paroles fortes et riches sur le monde et ses « déchirures ». Avec *Hypérion*, adaptation du roman de Friedrich Hölderlin, dont elle a déjà mis en scène l'*Œdipe*, d'après Sophocle, elle inaugure son premier mandat de directrice du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers qu'elle dirige depuis le 1er janvier 2014.

02 Butel IR9 V2.indd 45 28/11/2019 16:28:37

NOUS NE SOMMES PAS DES GENS NÉGATIFS.
NOUS SOMMES DES PERSONNES LUCIDES, DES PERSONNES EN DÉTRESSE.
NOUS SOMMES LÀ AVEC NOS ÉPOUSES ET NOS ENFANTS, PARCE QUE NOUS N'AVONS PAS D'AUTRE ABRI OÙ NOUS LOGER.

QUAND NOUS SOMMES ARRIVÉS, LE COIN ÉTAIT PRESQUE INHABITABLE DANS L'ÉTAT, À CAUSE DES HERBES. **APRÈS NOS TRAVAUX, LES VOISINS NOUS ONT FÉLICITÉS DE CE QU'ON AVAIT FAIT COMME BONS TRAVAUX**. VOUS POUVEZ VOIR LES PHOTOS AVANT ET APRÈS NOS TRAVAUX POUR ENLEVER LES HERBES.

NOUS AVONS LES PREUVES QUE **NOUS SOMMES LÀ DEPUIS LE 21 SEPTEMBRE 2017**. NOUS AVONS L'INTENTION DE **GARDER LES LIEUX PROPRES**, DE **NE PAS FAIRE DE BRUITS GÊNANTS POUR NOS VOISINS**, DE **NE PAS FAIRE DES ACTIONS SUSPECTES.**
COMME NOUS N'AVONS PAS UN AUTRE ENDROIT POUR PARTIR, NOUS VOULONS RESTER DANS CETTE CONDITION-LÀ JUSQU'À CE QUE NOUS TROUVIONS UNE AUTRE SOLUTION DE LOGEMENT. **S'IL FAUT DES TRAVAUX POUR RENDRE NOTRE HABITATION PLUS SÛRE, NOUS SOMMES PRÊTS**.

NOUS SAVONS QUE NOUS NE SOMMES PAS DANS LE DOMICILE DE QUELQU'UN, ET DONC **ON NE PEUT PAS NOUS FAIRE PARTIR SANS ENGAGER UNE PROCÉDURE CONTRE NOUS.**
NOUS SOUHAITONS **TROUVER UN ACCORD AVEC LE PROPRIÉTAIRE** DE L'ENTREPÔT, ET POUVOIR RESTER LÀ PAISIBLEMENT AVEC NOS ENFANTS, NOS FEMMES ET NOS PETITS FRÈRES. **NOUS NE SOMMES PAS DES GENS QUI SE CACHENT ; NOUS SOMMES LÀ POUR CHERCHER LE TRAVAIL ET NOURRIR NOS FAMILLES, COMME TOUT LE MONDE, PAR NOTRE TRAVAIL**.

ACTUELLEMENT, IL N'Y A AUCUNE SOLUTION POUR NOUS DE LA PART DE L'ETAT ET DES ADMINISTRATIONS COMME LE 115 QUI S'OCCUPENT DE L'HÉBERGEMENT D'URGENCE. POUR UNE PERSONNE, ÊTRE PRIVÉE D'UN LOGEMENT, C'EST UN TROUBLE À L'ORDRE PUBLIC. AUSSI **IL EXISTE UNE LOI DES NATIONS UNIES, QUE LA France A RECONNUE EN 1981, ET QUI DIT QUE TOUTE PERSONNE A DROIT À UN LOGEMENT**.

C'EST POURQUOI, SI ON NE PEUT PAS NOUS LOGER, **NOUS DEMANDONS QU'ON NOUS LAISSE AU MOINS EN PAIX** QUAND NOUS OCCUPONS UN BÂTIMENT QUI NOUS PERMET D'AVOIR UN TOIT SUR LA TÊTE.
ON NE PEUT PAS NOUS CHASSER AU NOM DE NOTRE SÉCURITÉ.
QU'EST CE QUI EST LE PLUS DANGEREUX POUR NOUS : RESTER LÀ, OU ÊTRE À LA RUE ?

Affiche pour les squats / Ecole des Actes
© DR

02 Butel IR9 V2.indd 46 28/11/2019 16:28:38



Celui qui dit oui, celui qui dit non de B. Brecht. Mise en scène Maxime Chazalet (création 2018), © DR



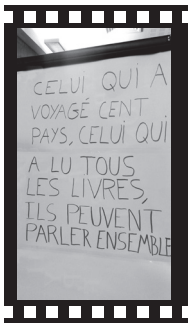
Pièce d'actualité n° 8 : Institution, de M.-J. Malis (création 2017)
© Willy Vainqueur



Sur la Grand'route d'après A. Tchekov, mise en scène Émilie Hériteau, © Léa Dony

École des Actes © Camille Millerand

Assemblée École des Actes, novembre 2016 © DR



École des Actes
© Camille Millerand



La vrai vie d'Alain Badiou, mise en scène Marie-José Malis (création 2016)
© Willy Vainqueur

02 Butel IR9 V2.indd 47 28/11/2019 16:28:39

02 Butel IR9 V2.indd 48 28/11/2019 16:28:39