

PALLAKSCH PALLAKSCH! (PIÈCES ÉLÉMENTAIRES)

En 1967, Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault transforment l'un des salons du théâtre en salle de spectacle. Rebaptisée « Petit Odéon », cette enclave au sein du grand théâtre devient un lieu destiné aux créations et écritures contemporaines. Elle retrouve aujourd'hui cette vocation pour accueillir Marie-José Malis. Pendant presque quatre mois, la metteuse en scène occupe le lieu pour y présenter ses *Pièces élémentaires*, qui entendent renouer avec la tradition des studios de théâtre, en faisant de cet espace un lieu d'expérimentation, un laboratoire au service de l'art théâtral.

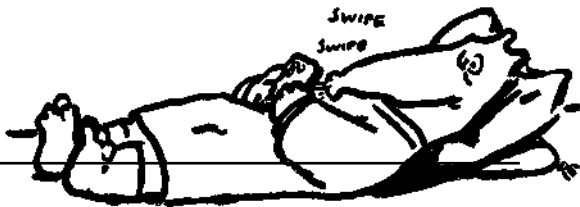
In 1967, Madeleine Renaud and Jean-Louis Barrault converted one of the theatre's foyers into a performance space. It was renamed the 'Petit Odéon'. This small quarter within the big theatre became a place devoted to contemporary work and new writing. Once again, it fulfils this role in order to welcome Marie-José Malis. The director will take over the space for almost four months to present Pièces élémentaires. The aim is to revive the tradition of studio theatre by transforming the space into a place of experimentation, a laboratory in the service of theatre.

26 NOVEMBRE – 14 FÉVRIER

conception et mise en scène / *concept and direction*

MARIE-JOSÉ MALIS

AVEC / WITH PASCAL BATIGNE, JUAN CRESPILO, SYLVIA ETCHETO, OLIVIER HOREAU, ISABEL OED CRÉATION / CREATION	lumière <i>lighting designer</i> Jessy Ducatillon son <i>sound designer</i> Solal Mazeran costumes <i>costume designer</i> Pascal Batigne	scénographie <i>set design</i> Jessy Ducatillon Adrien Marès production compagnie La Ilevantina	coproduction Odéon Théâtre de l'Europe, Comédie de Genève, compagnie Pallaksch Pallaksch, Théâtre du Beauvaisis – scène nationale
---	--	---	--



PETIT ODÉON OCCUPATION



LE FEU INVERSÉ D'APRÈS LA COCCINELLE DE D. H. LAWRENCE

26 NOV. – 6 DÉC. ET 27 – 31 JANV.

avec / with	Olivier Horeau , Le Comte Dionys Sylvia Etcheto , Lady Daphné Juan Crespillo , Basil Pascal Batigne , serviteur de scène avec la participation de Daniel Mattar	durée / duration 1h15
-------------	--	-----------------------

Un officier allemand et une femme anglaise se retrouvent dans un face-à-face suspendu. Entre eux s'ouvre un dialogue sur la ruine du monde moderne et la possibilité d'un commencement. À partir de *La Coccinelle* de D. H. Lawrence, Marie-José Malis cherche à faire entendre l'hypothèse bouleversante de l'écrivain: si l'humanité souffre, c'est peut-être qu'elle n'a pas encore trouvé comment vivre. Dans cet échange ardent entre un homme en colère et une femme en attente d'elle-même, quelque chose comme une promesse se forme: un jour, il sera possible de se défaire de cette vie inversée...

LE VOILE DE PIERRETTE D'APRÈS LA PANTOMIME D'ARTHUR SCHNITZLER

9 – 20 DÉC. ET 3 – 7 FÉV.

avec / with	Juan Crespillo , Pierrot Isabel Oed / Sylvia Etcheto , Pierrette Olivier Horeau , Arlequin	durée / duration 1h
-------------	--	---------------------

Écrit sous la forme d'une pantomime à la fin du XIX^e siècle, *Le Voile de Pierrette* raconte l'amour impossible entre Pierrot et Pierrette, promise à Arlequin. Sous ses airs enfantins, la fable d'Arthur Schnitzler dévoile la cruauté et le non-sens de son époque. En puisant dans cette forme oubliée, Marie-José Malis retrouve un théâtre du geste – un langage archaïque, viscéral et pur, où les corps, les visages et les rythmes traduisent la désorientation du monde moderne. La pantomime devient ainsi un poème visuel, un rite magique qui tente d'exorciser la noirceur et la férocité de notre temps.

LETTRES DU VOYAGEUR À SON RETOUR D'APRÈS HUGO VON HOFMANNSTHAL

22 – 24 JANV. ET 10 – 14 FÉV.

avec / with	Isabel Oed , Pascal Batigne	durée / duration 1h
traduction	Jean-Claude Schneider , NRF Poésie / Gallimard 1980 et 1992	

1917. Un grand négociant revient en Allemagne après dix-huit ans d'absence. Il ne retrouve pas le pays qu'il croyait avoir quitté: tout lui paraît vidé de substance, les symboles se sont éteints. Le néant est la puissance maîtresse de l'Europe moderne. Mais, dans une galerie, face à l'éblouissement des toiles d'un célèbre peintre, se produit une épiphanie: l'homme comprend que ce néant est aussi ce qui permet à l'homme de se créer et de se donner un monde. Marie-José Malis tente de transposer, par les moyens du théâtre, cette révélation de la peinture. Le plateau devient le lieu d'une enquête figurative: comment la parole et le corps des interprètes peuvent, à leur tour, faire apparaître ce moment où le regard s'ouvre de nouveau sur le monde.

ENTRETIEN AVEC MARIE-JOSÉ MALIS

William Ravon *Pallaksch Pallaksch!* est une proposition singulière, puisqu'elle se déploie au Petit Odéon, cette salle conçue en 1967 par Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud, longtemps restée fermée. Le projet se présente comme une « occupation ». Que signifie pour toi ce mot ?

Marie-José Malis Cela m'a beaucoup touchée qu'on propose d'appeler cela une « occupation », parce qu'en effet la proposition à laquelle nous avions réfléchi, avec Julien, c'était de réveiller le Petit Odéon comme un lieu de studio, comme un laboratoire: un lieu d'auscultation de formes spécifiques, brèves mais intenses. Un petit lieu au sein de la grande maison. Et, pour que cela prenne sens, l'Odéon a eu l'idée que cela puisse se dérouler dans le temps, afin que ce ne soit pas qu'une seule occurrence, mais vraiment que la chose apparaisse comme un geste d'installation d'une idée, dans la maison. On va jouer un programme – qui n'est donc pas un spectacle en soi, mais une collection de trois pièces – pendant presque quatre mois, de fin novembre à mi-février. Dès lors, on a le sentiment d'être une équipe à qui on a ouvert une possibilité immense, à qui on a fait confiance; une équipe qui peut rêver à l'intérieur de la maison, qui peut accomplir ce que tout artiste désire faire un jour: avoir une espèce de petit espace de recherche pour la création de formes libres, sous l'abri et l'hospitalité de la grande maison et de son directeur. Moi, ça me touche d'autant plus que c'est quelque chose que j'ai beaucoup regardé dans l'histoire de l'institution. Je me suis rendu compte qu'évidemment, l'histoire de l'art moderne avait pu avancer grâce à la présence de ces studios, de ces lieux d'études au sein même des institutions. Longtemps, les institutions avaient marché sur deux jambes: d'un côté, les grandes salles servaient aux grandes œuvres, souvent majoritaires; de l'autre, il y avait toujours ce souci d'avoir un espace autre, avec un protocole de réception différent, où le public était invité à venir voir ce qui se cherchait. Le studio, le lieu où l'on étudie le secret des formes à venir ou passées, où l'on en cherche la matière nouvelle dans une liaison avec le passé, dans l'étude des coordonnées fondamentales

W. R.	Très concrètement, comment s'est passée cette « occupation » ?
--------------	---

M.-J. M. Concrètement, ce qui a été mis en œuvre, c'est la possibilité pour nous, déjà, de répéter longtemps dans cet espace; mais aussi de réfléchir à son aménagement, qui est une sorte de *work in progress*. Je crois que nous sommes les premiers depuis très longtemps à prendre cet espace ainsi, à le travailler au corps, à le considérer dans sa littéralité, sans scénographie ajoutée, mais à désirer que de ses murs et fenêtres et décorations naisse un acte, un réceptacle nouveau où monteront des actes de théâtre inédits. Nous y avons apporté des idées: la conception d'assises pour installer les spectateurs, de sorte que le rapport entre la scène et la salle – qui va être très condensé – puisse quand même rester mouvant, souple, en fonction des spectacles. On s'est beaucoup amusés à imaginer des petits prototypes d'assises surélevées. Ce sont des assises individuelles, de hauteurs différentes, ce qui permet de créer comme une architecture variable selon les pièces représentées. On a aussi réfléchi à quel type d'éclairage il

W. R. Pour rebondir sur la question du studio: je sais que la figure de Vsevolod Meyerhold est importante dans ton travail. Lui-même avait été invité, en son temps, par Constantin Stanislavski à créer un studio au sein du Théâtre d'art de Moscou, pour chercher d'autres voies que celles du naturalisme dominant. Est-ce que tu as, toi aussi, le sentiment qu'il existe aujourd'hui une esthétique majoritaire qu'il faudrait, sinon pourfendre, du moins interroger, afin de trouver d'autres solutions formelles par le théâtre ?

M.-J. M. Je crois que j'ai toujours été une espèce d'idéologue, ou une théoricienne – quelqu'un pour qui la pensée a toujours été une excitation, un moteur. Chez moi, le stimulus de la libido théâtrale est beaucoup passé par les exercices d'admiration, par les réflexions sur ce que d'autres avaient dit ou fait au sein du théâtre. Je reste frappée par le fait que certains d'entre nous aient pu parler, modéliser, faire des choses qui restent des modèles, et en parler, nous livrer l'état des questions, les nœuds qu'ils ont dû résoudre, et comment ils les ont résolus... S'inscrire dans cette chaîne-là, se demander: « Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce qu'il a fait ? Quelles sont les questions que ça pose ? », pour moi, donc, cela a toujours été un stimulus énorme. Mais également un affect, que je qualifie de piété. Cependant, je ne prétends pas du tout instituer ici un studio au sens meyerholdien, je pense, en effet, que l'histoire des studios a souvent été une histoire de fantasmes absolutistes et géniaux: l'élaboration de systèmes nouveaux

« C'est un théâtre – ce seront des théâtralités – qui ne sont qu'une affirmation: celle que le programme de l'acteur est une production continue de signes anormaux. »

du médium. Souvent même, dans ces lieux, le public était invité à partager la discussion sur la pertinence des formes: « Alors, qu'est-ce que vous cherchez ? Est-ce que c'est valide ? Est-ce le théâtre qu'il nous faut et qui correspond aux grands besoins d'une époque, à ses angoisses et désirs, et aspirations? » Et c'est souvent par des lieux comme ceux-là que des choses ont bougé, que des pas ont été gagnés – souvent, dans l'histoire des formes.

Je trouvais donc qu'il était très important de réhabiliter cette possibilité, à un moment aussi où la question de la production devient très compliquée. Pourquoi ne pas imaginer que ces lieux, qui permettent de développer des intensités de recherche, contribuent aussi à repenser la manière dont les artistes vont faire leurs œuvres, les produire et les donner devant le public ? Peut-être qu'il y a là des stratégies, de biais ou « par en dessous », qui sont très fertiles – et qui, à mon avis, correspondent à un désir des artistes, en particulier des jeunes. Moi, je ne suis plus jeune, mais si je peux contribuer à installer cette idée, à la faire ré-apparaître, j'en serais très heureuse; car je pense que cela correspond à un désir des jeunes, mais aussi, je crois, à un désir du public: le public aime ces espaces où la familiarité avec l'œuvre, l'intimité, l'intelligence, le partage des questions fondent finalement une autre humeur, une autre manière de se tenir au théâtre, une autre idée de la sortie au théâtre, parce que l'on est moins devant des œuvres qui s'imposeraient par leur programme puissant que dans la co-existence, le sentiment de faire assemblée. C'est la levée devant nos yeux d'efforts précaires, mais cherchant des états d'épiphanie, des petites dérives vers la vérité ou le réel, des états de théâtre et des levées de ses affects dans l'époque.

cherché, en un temps où les tentatives de révolutions passaient par l'interdisciplinarité, et par l'idée que le théâtre comme « discipline » intrinsèque était une idée datée ou soupçonnable; un temps de récusation, voire de ringardisation du théâtre. La majorité des formes encouragées étaient des formes qui tenaient à signifier leur séparation d'avec le théâtre, en sous-entendant que ses coordonnées étaient sclérosées. On a donc oublié que le jeu se réveille à chaque génération et se cherche, qu'il n'est pas donné ou conservé, mais toujours à réinventer, à faire exploser dans ses noyaux atomiques comme disait Vitez.

Et donc, pour revenir à ta question: oui, cela a toujours été un peu mon obsession. J'ai eu le sentiment, dans l'époque du théâtre que j'ai traversée – disons, depuis les années 1990 jusqu'à aujourd'hui –, de percevoir, de subir, le même problème que celui qu'ont éprouvé pratiquement tous les metteurs en scène-chercheurs qui se sont déclarés là-dessus: le jeu était très normalisé. Peut-être moins les formes que le jeu. Ce sentiment était la clé de toutes les tentatives historiques à vrai dire, de Meyerhold à Brook, Régy, Lupa... La question, c'est la vitalité, la capacité du jeu à dire, à créer des effets de réel, à pousser la représentation de l'humanité vers quelques états fondamentaux, à toucher à la structure et/ou à proposer une nouvelle joie, ou décence, de vivre.

Moi aussi, modestement, et à ma manière, j'entre dans le théâtre par la question du jeu; j'avais l'impression, en mon temps, que même si les formes étaient très impressionnantes par leur diversité et leur recherche, le programme de jeu, lui, était totalement normalisé. C'était un jeu paramétré par une sorte de naturalisme faible – pas le grand naturalisme, mais un réalisme mou: une imitation des états quotidiens, de la « naturalité ». Quotidienne ou imitée à la télé. Ça, pour moi, c'était un très grave problème. C'était un problème déjà pour la carrière, parce que cela empêchait qu'on puisse entrer dans le théâtre par le biais de la forme: on ne pouvait pas proposer un jeu formalisé. Il apparaissait aussitôt comme aberrant, comme une anomalie insupportable. Et il y avait très peu d'alliés: il y avait bien sûr les maîtres, les

W. R.	Est-ce que ce constat a déplacé quelque chose dans ton propre travail ?
--------------	--

M.-J. M. Oui. Mon propre formalisme était aussi en train de bouger: je sortais d'une espèce de hantise, la recherche obsessionnelle d'une parole de l'acteur qui serait là pour produire des effets de vérité par la sincérité, par une capacité de subjectivation, disons, maximale; or, j'ai commencé à me dire: ce qui m'intéresse de plus en plus, c'est le fonds archaïque de la théâtralité, les symboles, l'imaginaire, l'abstraction au fond, du théâtre qui le rend apte à fabriquer par des signes anormaux une capture des états de la structure humaine ou historique. D'abord, je me suis dit « Je ne suis pas capable de faire ça, moi, j'ai cherché toute ma vie le vrai »; et puis je me suis dit: « mais non, j'ai été sans

W. R.	Tu dis souvent que chaque texte de théâtre est un « programme pour l'acteur ». Est-ce que ces trois formes supposent, chacune à sa manière, un programme de jeu différent ?
--------------	--

M.-J. M. C'était une phrase que j'avait dite l'un des dramaturges de Heiner Müller, mais je ne suis pas sûre, jusqu'à présent, d'avoir complètement été capable de la comprendre. Mais, en effet, chacune de ces formes

incontestables – Claude Régy, etc. – à qui on accordait la possibilité de faire ça. Mais pour tous ceux d'entre nous qui étions dans une sphère seconde, dans une zone de notoriété moins grande, de souveraineté sans doute aussi moins grande, c'était un vrai problème de ne pas pouvoir proposer au public un théâtre qui procèderait de l'idée que celui qui est sur scène n'est pas homogène, n'est pas le symétrique de l'individu de la rue ou de l'écran. Le travail de l'acteur est justement de construire un nouvel état de présence dans le monde, et cela passe donc par des choix, un artifice assumé, une forme. Ça, c'était déjà ma bataille, toute ma vie.

Mais aujourd'hui mon diagnostic serait un peu autre. J'ai beaucoup dit, quand j'ai quitté la direction de La Commune, en 2023, qu'à partir, peut-être, du Covid, il m'était apparu que si, à l'intérieur des formes, le théâtre restait encore dominé par le post-dramatique, le conceptuel, le cinéma, la technologie, la performance..., quelque chose pourtant était en train de bouger, je le voyais chez les jeunes artistes qui venaient me parler, que je programmais. Je voyais arriver des jeunes qui, me semblait-il, cherchaient le théâtre autrement que par le post-dramatique ou même la performance; et qui le cherchaient par un retour à une espèce de frugalité des signes – c'était comme des avant-gardes discrètes, qui allaient, comme toutes les avant-gardes, chercher ce qu'il y avait d'explosif dans les vieilles formes, les formes archaïques du théâtre. J'ai vu des jeunes gens commencer à faire du théâtre qui, à première vue, avait l'air ringard..., et puis, au bout de dix minutes, qui me bouleversait. J'avais l'impression de voir quelque chose qui se mettait à me regarder, et qui était comme un appel, celui de l'espérance du théâtre des années 1920-1930: le symbolisme, le retour des masques, le retour des toiles peintes, le retour aussi des histrions, d'états de jeu excessifs ou diminués, non réalistes – et pas du tout, évidemment, dans un geste conservateur ou réactionnaire, mais dans une nouvelle hantise, un nouveau besoin que le théâtre nous explique notre rapport au monde, maintenant, dans un grand moment de crise où toutes les données existentielles volent en éclats.

doute complètement idiote: le théâtre est un mode de production du vrai – par l'artifice, et donc par les moyens de ce qui est peut-être le factice ». Le théâtre doit nous aider à métaboliser l'angoisse, à inventer de nouvelles subjectivités et à remodeler la sensibilité, par l'invention de signes et symboles qui tissent de nouvelles relations au monde, à ce qui est, humain et non-humain. Certes, le théâtre est parfois encore un peu coincé dans des effets de normalisation, de conformismes formels – qui se donnent parfois aussi comme anti-conformistes –, mais en même temps, des branches, des jeunes pousses très ardentes arrivent.

W. R. Est-ce que l'on peut les prendre dans l'ordre ? D'abord *Le Feu inversé*, d'après *La Coccinelle* de D. H. Lawrence.

M.-J. M. *La Coccinelle*, de D. H. Lawrence, est comme un programme un peu oblique par rapport au naturalisme: une histoire est racontée ici par les moyens habituels du dialogue entre personnages, mais cette histoire est aussi la tentative d'un personnage d'imposer une autre ligne de pensée et de vie dans le monde. Cette orientation vers une autre ligne est ce qui impose toutes les torsions au naturalisme. On parle, mais on ne peut que faire dériver la parole, parce que ce que l'on a à dire ne contient pas dans le langage normal, la vibration, la vision sont soumises à une nouvelle pression. Le programme de l'acteur est donc cette dialectique avec le naturalisme

– comme celui du personnage est en dialectique avec la réalité. Et cela m'émeut énormément, comment, DANS le monde encore réaliste, et dans le théâtre encore réaliste, on fait entendre la poussée vitale d'autres saluts. Si on le fait, c'est parce que le texte vise la possibilité d'un autre monde, tout simplement. J'ai passé mon été à lire D. H. Lawrence, et j'étais très émue – très, très émue. J'étais dans un état qui ne m'arrive pas souvent; ça m'est arrivé pour Hölderlin, mais là, à la sortie de l'été, je sentais un amour fou pour Lawrence. J'ai aussi beaucoup lu sur sa vie, et j'aurais voulu – c'est complètement naïf comme état –

PETIT OFFON OGGUPATION 26-1-14-02

**#1 Le Feu inversé d'après D. H. Lawrence
26 nov. – 6 déc. et 27 – 31 janv.**

MARIE-JOSE MALIS

**#2 Le Voile de Pierrette, pantomime
d'après Arthur Schnitzler
9 – 20 déc. et 3 – 7 fév.**

PALLAKSCH! PALLAKSCH! (PIÈCES ÉLÉMENTAIRES) **CRÉATION**

**#3 Lettres du voyageur à son retour
d'après Hugo von Hofmannsthal
22 – 24 janv. et 10 – 14 fév.**



ODÉON THÉÂTRE DE L'EUROPE

qu'il ne soit pas mort, en fait. C'est comme pour Rimbaud : j'aurais voulu qu'il soit sauvé. Et je me suis demandé pourquoi.

En fait, c'est parce que je me suis rendu compte que ce type a une hypothèse quand même folle, qui est : l'humanité souffre parce qu'elle n'a pas encore trouvé comment elle doit vivre. C'est cette idée, qui a l'air bête, mais qui est immense. Je ne sais pas si j'arrive à communiquer à quel point c'est inouï de penser ça. C'est-à-dire qu'il ne s'appuie pas seulement sur le constat du désastre, ni sur la nostalgie d'états civilisationnels : il pense qu'il y a encore un projet radical, nu, qui est que les hommes ne savent pas encore comment ils doivent vivre.

La Coccinelle, qui est un des textes de D. H.

W.R. Puis tu reconvoques l'art de la pantomime comme ça, avec *Le Voile de Pierrette* d'Arthur Schnitzler. Lorsque tu as monté *Le Bal masqué* de Mikhaïl Lermontov, tu disais que tu avais eu la sensation que l'on était en train de perdre des pans entiers de théâtre. Est-ce que le fait de ressusciter cette pratique datant du XIX^e siècle est lié à cette intuition ?

M.-J. M. Oui, c'est toujours, de manière un peu scolaire ou fidèle… Je relis souvent le journal de Vsevolod Meyerhold, et ça m'aïde à réfléchir au théâtre. C'est un trésor inépuisable, c'est considérable. Meyerhold, c'est un peu le Picasso du théâtre : c'est-à-dire que, tous les dix ans, il a inventé quelque chose. Il y a toujours quelque chose qui te saute au visage, comme une nouveauté pour toi, à des moments différents de ta vie. Et, à ce moment-là, pendant que je travaillais sur *Le Bal masqué*, j'ai relu et j'ai vu que Meyerhold avait beaucoup insisté pour travailler une pantomime d'Arthur Schnitzler, qui s'appelait *Le Voile de Pierrette*. Il le faisait encore dans un autre cadre que le studio : une sorte de laboratoire au sein de son propre laboratoire. Il avait un homonyme, le docteur Dappertutto. Et quand il travaillait sous le nom de Dappertutto, il menait des expérimentations très spécifiques sur la *commedia dell'arte* et sur la pantomime.

Alors j'ai cherché : qu'est-ce que c'était que ça ? Je me suis procurée le texte par un biais un peu étrange – je l'ai d'abord trouvé en italien, puis j'ai aussi écouté sa musique, puisque c'était un ballet et j'ai retrouvé le livret, etc. Je ne comprenais rien, parce que le texte d'Arthur Schnitzler se donne comme un texte avec des dialogues et des didascalies. Ça m'a pris un certain temps pour comprendre que ce texte imprimé qui se présentait comme une pièce de théâtre avec des dialogues – très beaux d'ailleurs –, était en réalité le sous-texte livré aux acteurs de la pantomime, mais que la pantomime, elle, était réellement muette.

Cela m'a absolument bouleversée : ça cruauté, sa capacité, par la convocation de personnages primaires, élémentaires – Pierrot, Pierrette, Arlequin –, à saisir le tragique, la cruauté et l'angoisse d'une crise de civilisation, ce que Freud appelle le « malaise dans la civilisation ». Je me suis dit : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? » C'était évidemment, pour moi qui étais ignorante de ce qu'était la pantomime, le renversement total de l'idée que je m'en faisais – une idée romantique et charmante, tout à fait idiote. À partir de là, j'ai essayé de comprendre pourquoi des gens comme Schnitzler écrivaient des choses pareilles. Et j'ai donc remonté tout le fil de cette histoire de la pantomime de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Je me suis rendu compte que cela avait été en fait une forme très importante en France, après la Commune : la réhabilitation de Pierrot –, mais d'un Pierrot macabre. Et c'était très bouleversant, cette idée qu'il y avait des lieux comme ça, bizarres, des petits théâtres où l'on allait voir ces Pierrots macabres que le public adorait, et qui servaient d'exutoires au traumatisme sanglant de la Commune. Cela correspondait aussi à l'arrivée du machinisme, la révolution industrielle, donc à un changement de rythme existentiel, avec ces corps asservis à la machine, les nouvelles maladies nerveuses, les nouvelles formes de

W.R. Cette crise, ou plutôt cette insuffisance du langage, c'est aussi la thématique qui traverse *Lettres du voyageur à son retour* – la troisième proposition.

M.-J. M. Ce qui m'a frappée, c'est que ce lieu, le Petit Odéon, suscite en moi le désir de trois formes très concordantes entre elles : des formes issues de la crise moderne. Pas la modernité historique, celle vécue par les romantiques allemands de la fin du XVIII^e siècle, mais cette modernité seconde : la fin du XIX^e, le début du XX^e siècle. Ce moment où apparaît l'effet d'une catastrophe, d'un désastre civilisationnel : l'Occident choisit de s'appuyer sur la technologie et la rationalité, et cela produit une désagrégation totale des repères. Le sujet n'a plus de garantie – ni Dieu, ni morale, ni rien du tout – et il n'est plus étayé par rien.

En même temps, il y a un affaissement des capacités anciennes de symbolisation : plus de ritualisation, plus de ritualité même sociale. Une espèce de déspiritualisation extrême, de

Lawrence, que nous adaptons sous le titre *Le Feu inversé*, va vers ça. L'intuition est là, mais le programme est encore inachevé. Et parce qu'on est dans cette tension – à la fois de dénonciation du désastre et, en même temps, de poussée de l'idée qu'il doit y avoir autre chose –, on est autorisé à sortir du registre de la simple imitation de la vie.

Qu'est-ce que c'est que cette poussée vers une terre étrangère, qui serait meilleure ? Comment cette poussée agit-elle sur l'acteur et informe-t-elle son jeu ? Comment, finalement, le jeu de l'acteur n'est-il qu'une manière de suivre ou de conduire cette poussée –, mais à partir d'un point de départ qui reste identifiable, à travers une situation reconnaissable ?

l'angoisse. C'est cela aussi que la pantomime, notamment des formes de pantomimes dites épileptiques, traitait.

Mais cela correspondait aussi à une grande crise littéraire : la perte de foi des poètes eux-mêmes dans la capacité qu'aurait la parole à dire quelque chose de l'être. C'est évidemment concordant avec la psychanalyse. Dans cette perte de foi sur la transparence du langage, le théâtre apparaissait comme ayant une ressource que le texte littéraire, le poème, n'avaient pas : sa capacité à faire signe au-delà de la culture, du langage, de la langue. Le théâtre, c'est la langue pure, parce qu'il peut ne pas s'embarrasser du codage linguistique, de la spécificité de chaque idiome. Et là, on retrouve le fantasme de tous les grands chercheurs de notre discipline : peut-être qu'il existe un langage humain universel, que n'importe quel individu pourrait comprendre – et que ce langage, c'est le théâtre. C'est le grand projet d'Antonin Artaud, de Peter Brook, de tous ceux qui sont allés chercher ce langage universel. Et donc, la pantomime, c'était presque ça : cette promesse qu'on pouvait dire, raconter, par les seules ressources du théâtre – par le corps, le visage, le geste, le rythme.

J'espère que les gens comprendront que je n'ai pas l'arrogance de vouloir faire « de la pantomime », alors qu'il est évident que je ne sais pas en faire. Mais pour nous, ce qui était fou, c'était justement de se demander : quel est le régime de signes que nous sommes capables de produire, qui tienne le coup, et qui permette quand même que cette narration soit assumée – l'histoire de Pierrette, avec une force silencieuse valable. Et qui redonne à sentir la frappe élémentaire de ce mystère formel. Par exemple, on s'est rendu compte qu'il fallait se mettre dans un régime de signes issus de l'inconscient, pour que ça marche. À chaque fois que l'on essayait d'être dans l'illusion – la pantomime un peu naïve telle qu'on se l'imaginait, où l'on croit qu'il s'agit de dire avec les mains et le corps ce que la parole dirait –, on a été obligés de le révoquer. Tout simplement parce que nous qui ne sommes pas des mimes, nous ne savions pas le faire : on n'avait pas la grâce, la fluidité, la technique. Donc, chaque fois que j'essayais de traiter une situation de mise en scène avec deux personnages qui doivent « mettre en situation quelque chose », une manière encore de regarder du côté du dialogue, ça ne marchait pas. Et finalement, ce que l'on fait, c'est presque du butô. Ce n'est que l'advenue de concrétions de signes, dont la poussée naît de l'inconscient, de l'imaginaire. Et ça, pour moi, c'est complètement nouveau ; c'est complètement enthousiasmant.

Mais peut-être que ceux qui sont encore héritiers du langage de la pantomime vont se dire : « non mais allo ! Quoi ? c'est l'invention de l'eau tiède ! » Mais il y en a de moins en moins, et c'est cette perte que je trouve symptomatique.

effets de réels purs, où nous n'avons plus d'autre capacité que l'expérience traumatique du réel ? Où nous aurions perdu la possibilité d'exprimer ce que nous sommes, notre présence au monde, dans un tissu relationnel avec autre chose ? Et à chaque fois, chez Schnitzler et Hofmannsthal, il y a un rebond par l'art. Chez Schnitzler, le passage par la pantomime ; chez Hofmannsthal, le récit d'une épiphanie : comment, rencontrant la peinture de Van Gogh, il va dire : il y a encore capacité à reconstruire entièrement le monde. L'art comme métaphore du mode d'accès des hommes à ce qui est.

Et il y a une hypothèse d'Hofmannsthal : Van Gogh serait un sujet pur de la modernité, il a parfaitement vu que la coordonnée nouvelle de la réalité, c'était le néant. Le néant, le trou. Disons-le comme ça, la modernité, c'est la découverte du néant, de l'anti matière, du fait que la réalité est travaillée, non par une transcendence, mais par une absence de transcendence. Cette découverte est irréversible. On ne peut pas revenir en arrière. Chaque fois que l'on essaie de revenir en arrière, de dire : non, il y a un sens, une garantie donnée par Dieu, ou le Chef, ou l'Homme, on bâtit des horreurs. Et il dit : c'est parce que Van Gogh a eu le courage spirituel de se mettre dans le trou, dans le néant, dans la non-matière, qu'il a pu inventer un geste qui fait de nouveau pousser des phénomènes d'une substance possible pour nous. Mais parce qu'il s'origine

W.R. D'ailleurs, *Pallaksch Pallaksch* est un emprunt au poète Hölderlin : un mot inventé par ce dernier pour congédier ses visiteurs. Pourquoi avoir nommé ainsi ton répertoire ?

M.-J. M. Il y a cet épisode très long, énigmatique, de la deuxième partie de la vie d'Hölderlin, dans la tour. On disait qu'il était fou – en tout cas, il y avait cette décision, un effet maximal de retrait du monde. Ce qui s'est passé, c'est que, progressivement, ce poète retiré, qui, lorsqu'il était en activité, était un poète rejeté, incompris, que Goethe avait refusé de publier – il fait partie de cette génération de jeunes poètes humiliés –, au bout d'un moment, dans la tour, des jeunes gens ont commencé à dire : « Mais qu'est-ce que c'est que ça ? Celui-ci est le plus grand. » Et il a commencé à avoir des visiteurs, mais il n'avait plus le souhait, ni la capacité, d'établir des relations sociales.

Donc, il avait des stratégies pour se débarrasser d'eux. La première, c'était l'obséquiosité : il les accablait de révérences, les appelait « mon prince », « mon seigneur », « votre excellence ».

W.R. Je repense au manifeste que tu as écrit pour le journal de saison : à la toute fin, tu dis que tu ne vas pas abandonner ta posture de croyante face au théâtre. C'est-à-dire ?

M.-J. M. Je suis en train d'envisager maintenant mon parcours à partir du poids de son déclin, de sa fin, et je me dis : tiens, enfin, il y a un truc super beau, un peu fou. Alain Badiou m'avait dit un jour : « Toi, tu es une sorte de Jean-Baptiste : tu annonces la venue de celui qui sera vraiment le porteur de la bonne

dans le vide. Il ne considère pas du tout que la peinture soit reproduction d'une réalité existante ; il considère qu'il faut douter de la réalité, comme d'une réalité lézardée par un sentiment angoissant d'irréalité, de vide. Il s'appuie là-dessus, et alors il peut faire une peinture qui est purement phénoménologique : susciter en nouveauté le visible, la présence au monde, la manière dont ce qui est là est là, et qu'il conçoit comme une fatalité de toutes choses à être signes, une décision de pousser et d'apparaître par-dessus le vide. « Le miracle furieux de la réalité. »

Là on est au cœur de ce qui m'obsède. Le vide, conquête de la modernité, et je le traque depuis Hölderlin, et le signe comme enfant métaphysique de ce vide structurel. À partir de l'hypothèse première chez Hofmannsthal, nous, on essaie de se demander : qu'est-ce que ça veut dire pour l'acteur de « s'appuyer sur le vide » ? De « s'originer dans le vide » et de susciter des signes à partir du vide ? Donc, c'est une poétique très bizarre, étrange, et que je qualifie de « par-delà l'humanisme ». En fait, le point de départ, la consigne que l'on se donne pour l'instant, c'est un truc très simple : l'acteur dit « alors là, dans le texte, il dit ça » – donc il cite –, et l'acteur dit « je vous montre ». Et l'on part de cette naïveté, un protocole d'illustration, une espèce d'imbécillité à prétendre illustrer les mots du texte. Et à partir de là, on commence à entrer dans une possibilité de générer un poème de signes.

W.R. La question de l'adresse est centrale, pour ne pas dire première, dans ton théâtre. Est-ce que le fait de jouer dans l'espace étroit du Petit Odéon, en grande proximité du public, a changé quelque chose dans la façon dont tes interprètes s'adressent au public ?

M.-J. M. C'est très intéressant, parce que je dois avouer que l'extrême proximité est tout à fait bouleversante – bouleversante, mais presque au titre d'un vertige. En effet, c'est un théâtre – ce seront des théâtralités qui ne sont qu'une affirmation : celle que le programme de l'acteur est une production continueelle de signes anormaux. Enfin, de signes, quoi. Tout est anormal : ce n'est qu'une multiplication d'intensités et de signes, de manières de mouvoir le corps et de parler, etc., toujours en différence par rapport à la quotidienneté. Une multiplication, une aberration, dont on espère qu'elles sont justement porteuses d'une nouvelle capacité à dire.

Et ce qui est génial au Petit Odéon, c'est que l'extrême proximité fait que c'est comme une sorcellerie –, mais à cru, à nu, sans filtre. On est à un mètre. Et ces choses-là, qui d'habitude sont faites, mais regardées à distance, se trouvent soudain offertes dans leur nudité absolue. Oui, l'extrême proximité, c'est vraiment le mot qui m'est venu quand on a fait un petit bout-à-bout, à la fin de la première session de répétitions. Je voyais comme ça cette espèce de danse avec des signes de tension continueelle, à un mètre de moi. Et je me disais : c'est une sorte de sorcellerie continueelle, mais qui n'est plus filtrée, elle est accrue, révélée, puisqu'il n'y a plus le filtre de la distance que l'on trouve dans les salles de théâtre ordinaires. Il y a là l'affirmation, l'espérance maximale que l'on puisse regarder cela sans être pris en charge par le contenant théâtral – le lieu, comme temple –, mais vraiment, que ce soit là, devant nous. Ça, ça m'a complètement bouleversée. Je pense que dans l'équipe, on était tous très

nouvelle. » Et j'avais trouvé ça si beau – bon, même si la tête de Jean-Baptiste est tombée ! – que je m'étais dit : peut-être qu'il a raison. Peut-être que ma persistance à continuer de dire « ne reniez pas le théâtre, ne vous éloignez pas de lui, ne vivez pas dans sa honte, mais portez son poids, traversez ses déchets, sa

« Le Petit Odéon suscite en moi le désir de trois formes très concordantes entre elles : des formes issues de la crise moderne. […] Cette modernité seconde : la fin du XIX^e, le début du XX^e siècle. Ce moment où apparaît l'effet d'une catastrophe, d'un désastre civilisationnel. Le sujet n'a plus de garantie – ni Dieu, ni morale, ni rien du tout –, et il n'est plus étayé par rien. »

négativité propre, son risque – le théâtre est redoutablement confus, humain, et produit une masse considérable de choses non épurées, lourdes à porter, une nausée qui lui est propre – c'est vrai, mais son sublime tient à cette traversée», c'était ça ma fonction. Croire que le théâtre est toujours une promesse de futur, un futur dans le présent. Appuyez-vous sur les coordonnées internes du médium, croyez qu'il faut les chercher, croyez à la recherche fondamentale. Donc, je pense que c'était ça, la dimension « Jean-Baptiste » : tenir pour que d'autres puissent passer. Ne pas chercher à sauver le théâtre par toutes ces démarches d'extensions, mais par une volonté farouche d'intensions, qui détermineront ce qui doit être suturé. Une foi, oui. Révolutionner, oui. Mettre en crise, oui, mais *dedans*. Ce qui, évidemment, me mettait dans une position quasiment inaudible, parce que les gens pensaient que j'étais conservatrice. Mais quand les conservateurs, ou les gens qui pratiquaient un théâtre académique, venaient voir mon travail, ils me trouvaient complètement cinglée : ils ne comprenaient pas ce que je faisais. Et quand les gens qui se disaient promoteurs de la nouveauté venaient le voir, ils ne comprenaient pas non plus, parce qu'il y avait des restes trop forts d'une théâtralité élémentaire.

Donc, je tenais comme ça, dans une espèce d'affirmation que la modernité du théâtre passe par une disposition nouvelle, qu'il fallait trouver à partir des coordonnées internes du théâtre. Je fréquente de grands

W.R. La question de l'adresse est centrale, pour ne pas dire première, dans ton théâtre. Est-ce que le fait de jouer dans l'espace étroit du Petit Odéon, en grande proximité du public, a changé quelque chose dans la façon dont tes interprètes s'adressent au public ?

M.-J. M. C'est très intéressant, parce que je dois avouer que l'extrême proximité est tout à fait bouleversante – bouleversante, mais presque au titre d'un vertige. En effet, c'est un théâtre – ce seront des théâtralités qui ne sont qu'une affirmation : celle que le programme de l'acteur est une production continueelle de signes anormaux. Enfin, de signes, quoi. Tout est anormal : ce n'est qu'une multiplication d'intensités et de signes, de manières de mouvoir le corps et de parler, etc., toujours en différence par rapport à la quotidienneté. Une multiplication, une aberration, dont on espère qu'elles sont justement porteuses d'une nouvelle capacité à dire.

Et ce qui est génial au Petit Odéon, c'est que l'extrême proximité fait que c'est comme une sorcellerie –, mais à cru, à nu, sans filtre. On est à un mètre. Et ces choses-là, qui d'habitude sont faites, mais regardées à distance, se trouvent soudain offertes dans leur nudité absolue. Oui, l'extrême proximité, c'est vraiment le mot qui m'est venu quand on a fait un petit bout-à-bout, à la fin de la première session de répétitions. Je voyais comme ça cette espèce de danse avec des signes de tension continueelle, à un mètre de moi. Et je me disais : c'est une sorte de sorcellerie continueelle, mais qui n'est plus filtrée, elle est accrue, révélée, puisqu'il n'y a plus le filtre de la distance que l'on trouve dans les salles de théâtre ordinaires. Il y a là l'affirmation, l'espérance maximale que l'on puisse regarder cela sans être pris en charge par le contenant théâtral – le lieu, comme temple –, mais vraiment, que ce soit là, devant nous. Ça, ça m'a complètement bouleversée. Je pense que dans l'équipe, on était tous très

émus, presque un peu éblouis. On se disait : bon, c'est très dangereux, parce qu'il faut admettre d'être tenus en tension, sans pouvoir se réfugier. D'habitude, quand on met en scène, on crée quand même des échappées dans l'espace : on va respirer, on remet à zéro la relation par des stratégies spatiales. Tout d'un coup, hop ! On pose les choses, l'espace reprend ses droits, et on reconstruit à l'intérieur. Mais là, on est obligés de le faire, oui, mais dans une discipline très stricte. Quand ça se met à zéro, ça se met à zéro devant nous : c'est très bizarre. Ce sont comme des interruptions de jeu, puis ça repart. Donc, ce sont des codes, mais des codes non filtrés.

Et alors, ce que ça produit pour moi, c'est la nécessité – que je n'avais pas du tout anticipée – de devoir réinventer mon régime d'adresse. Parce que, jusqu'à présent, quand on était dans les salles de théâtre, les acteurs procédaient d'une certaine manière : j'appelais cela un *théâtre de l'énonciation*. Au sens où les acteurs étaient tout le temps tournés vers le public, même s'ils étaient en situation de dialogue. Leur travail consistait à mettre en place un système de jeu où ils puissent attester de ce que « avoir à dire ce que je dis » faisait en eux.

Donc, c'était un régime de subjectivation maximale : je dois pouvoir subjectiver tout ce que je dis, et manifester, par ce procédé-là, la littéralité pour moi de ce que je dis. Et cette capacité-là, elle se faisait dans un vis-à-vis avec le public. C'est parce que je le dis ici, devant vous, en vous regardant, que le travail de responsabilité, de subjectivation du texte est décuplé. Si je le disais ailleurs, hors du protocole théâtral, peut-être que cette littéralité – ce sens

mathématiciens qui me disent que l'histoire des mathématiques est faite aussi de ça. C'est-à-dire que les mathématiciens bossent, bossent, bossent, il y a des types très bons qui tiennent le coup, et puis, un jour, il y a un Galois, ou un Perceval – enfin, un Parsifal – qui arrive et qui tranchent le nœud. Et l'histoire des mathématiques est faite comme ça : de gens qui arrivent et tranchent le nœud, qui font faire le saut qualitatif. Mais ce *Parsifal* ne pourrait pas trancher le nœud s'il n'y avait pas eu avant tous ceux qui avaient tenu bon et disposé les coordonnées du problème. Il y a ceux qui arrivent et qui tranchent le nœud.

Moi, je n'en suis pas là, je n'ai pas su le faire, mais j'ai fait quelque chose qui m'était propre, à la mesure de ce que je pouvais faire. Et donc, il y a, en effet, un passage par les coordonnées d'une foi, d'une croyance dans le médium. Mais c'est aussi, peut-être, une de mes vraies limites : c'est que je ne suis pas complètement athée. Mon rapport à la réalité est toujours un peu idéalisé. J'ai toujours besoin d'un filtre idéalisant ; je n'ai pas ce courage spirituel de regarder en face le tragique, le réel. Je veux sauver. Le théâtre est encore salut pour moi. Et le nœud, si je le pressens, si je travaille à le rendre clair, le tragique, la négativité, le trou qui font ma loi, ils ne vont pas en moi jusqu'à me donner la fulgurance de l'épée. Mon enfance a été trop belle et ma passion de la justice aussi trop facile. Or la représentation, c'est la fulgurance de l'épée. Et pourtant, combien j'aurais essayé.

W.R. La question de l'adresse est centrale, pour ne pas dire première, dans ton théâtre. Est-ce que le fait de jouer dans l'espace étroit du Petit Odéon, en grande proximité du public, a changé quelque chose dans la façon dont tes interprètes s'adressent au public ?

M.-J. M. C'est très intéressant, parce que je dois avouer que l'extrême proximité est tout à fait bouleversante – bouleversante, mais presque au titre d'un vertige. En effet, c'est un théâtre – ce seront des théâtralités qui ne sont qu'une affirmation : celle que le programme de l'acteur est une production continueelle de signes anormaux. Enfin, de signes, quoi. Tout est anormal : ce n'est qu'une multiplication d'intensités et de signes, de manières de mouvoir le corps et de parler, etc., toujours en différence par rapport à la quotidienneté. Une multiplication, une aberration, dont on espère qu'elles sont justement porteuses d'une nouvelle capacité à dire.

Et ce qui est génial au Petit Odéon, c'est que l'extrême proximité fait que c'est comme une sorcellerie –, mais à cru, à nu, sans filtre. On est à un mètre. Et ces choses-là, qui d'habitude sont faites, mais regardées à distance, se trouvent soudain offertes dans leur nudité absolue. Oui, l'extrême proximité, c'est vraiment le mot qui m'est venu quand on a fait un petit bout-à-bout, à la fin de la première session de répétitions. Je voyais comme ça cette espèce de danse avec des signes de tension continueelle, à un mètre de moi. Et je me disais : c'est une sorte de sorcellerie continueelle, mais qui n'est plus filtrée, elle est accrue, révélée, puisqu'il n'y a plus le filtre de la distance que l'on trouve dans les salles de théâtre ordinaires. Il y a là l'affirmation, l'espérance maximale que l'on puisse regarder cela sans être pris en charge par le contenant théâtral – le lieu, comme temple –, mais vraiment, que ce soit là, devant nous. Ça, ça m'a complètement bouleversée. Je pense que dans l'équipe, on était tous très

pour l'humanité que je dois aller chercher – ne serait pas activée aussi fortement que quand je dois le faire devant un public. En travaillant le texte de Hugo von Hofmannsthal – c'était notre troisième texte que l'on a mis en répétition –, on a commencé à faire nos « machins » habituels, et l'on n'y arrivait plus. Peut-être que, dans cette proximité maximale, on ne pouvait plus s'appuyer à ce point sur le public. Sans doute parce que l'intensité était trop grande, et qu'elle produisait comme une inversion : une manière de mettre le public presque en situation d'accusé, ou de témoin moral. Il y avait presque, à notre insu, une dimension moralisante. On était comme des prophètes accusateurs, et l'acteur montrait au public ce que c'était que de dire ça. Et ce qui était dit rendait presque la parole inacceptable – une charge inacceptable.

Alors je me suis dit : ah ! C'est génial, parce que je suis obligée de trouver de nouvelles stratégies. Ce contenant, un petit lieu… Ça a toujours été un credo que j'avais, moi, un peu marxiste, un peu pragmatique : les contenants doivent agir sur les œuvres. J'ai compris qu'il fallait que je retranche une couche de mon théâtre, celle où les acteurs disaient : « Voilà ce que j'en pense. »

W.R. C'est quand même assez inédit, dans le contexte actuel du théâtre subventionné, de jouer pendant presque quatre mois. Qu'est-ce que ce temps permet, selon toi ?

M.-J. M. Pour moi, c'était très difficile de faire des œuvres concises, puisque la lenteur est très importante. Faire une œuvre d'une heure, c'était quasiment impossible, mais c'était une contrainte que je m'étais donnée – et on essaie de le faire. Je pense qu'on y arrive. C'est compensé par le fait qu'il y en a trois, et ça me redonne le sentiment d'être quand même dans cet élément qui est le mien : pour moi, le théâtre n'a pas de fin.

Je n'ai jamais su faire des spectacles courts, parce que j'ai l'impression que le théâtre devrait presque prendre la place de la vie, être parallèle à la vie, être un endroit de la vie. Et aussi, je veux que les acteurs vivent dans l'élément démultiplié de la vie, du bonheur, qu'ils soient comme des dieux sur la terre. Le fait de pouvoir jouer environ quatre mois, de travailler ces trois pièces dans des intensités différenciées, me donne le sentiment merveilleux d'être dans cette énergie illimitée, inépuisable de la recherche, de l'infinité existentielle propre au théâtre.

Et en même temps, oui, il faut construire des unités consistantes, courtes. Je pense que je n'y serais pas arrivée s'il n'y en avait eu qu'une : j'aurais eu le sentiment d'effectuer un travail faible, pas sérieux, qui ne va pas jusqu'au bout. Alors que là, je peux aller jusqu'au bout. Ce que je peux te dire, en conclusion, c'est que peut-être cela – le fait que ça fasse des programmes – n'aurait pas été possible s'il n'y avait pas eu l'invitation d'«occuper » l'Odéon. Ça voulait dire : mettre une artiste comme moi, en situation de confiance, lui dire « vas-y, invente des programmes, cherche-les pour toi ». Et ce n'est pas le même statut que celui d'un spectacle censé ensuite tourner dans les tuyaux du système, faire de grandes tournées. Je trouve que ce n'est pas la même position dans la création. Bien sûr, les grands artistes peuvent faire de grands spectacles qui tournent tout en adoptant cette position-là. Mais là, c'est vraiment la position qui est offerte littéralement à l'artiste : développer des

un travail de recherche théâtrale et politique. Elle y initie notamment les Pièces d'actualité, un cycle de créations situées associant artistes et habitants d'Aubervilliers. Dans ce même élan, elle cofonde l'École des Actes, micro-institution culturelle travaillant avec des personnes réfugiées. Elle est aujourd'hui responsable du second cycle consacré à la mise en scène au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris.

QUERELLE #6

MINISTÈRE DE LA CULTURE

Liberté d'expression

Conception graphique : Atelier Choque Le Goff • Illustrations : Martin Groch
Imprimerie : RotoChampagne, Chaumont • Licences d'entrepreneur de spectacles : L-R-22-405 et L-R-22-415

INTERVIEW WITH MARIE-JOSÉ MALIS

William Ravon *Pallaksch Pallaksch!* is a unique proposition in that it will be taking place in the Petit Odéon. First drawn up by Jean-Louis Barrault and Madeleine Renaud in 1967, it has remained closed for a long time. The project is presented as an “occupation”. What does this word mean to you?

Marie-José Malis I felt really touched when the proposition was made to call it an “occupation”, because in fact the proposition that we came up with, Julien and I, was to reawaken the Petit Odéon’s function as a studio and laboratory. A place for probing deep into albeit brief, but intense, specific forms. A small place within the vastness of the theatre. And in order for this to actually mean something, the Odéon had the idea of something which would unfurl over time, thereby ensuring that it wouldn’t be just a one-off occurrence. We wanted it to seem like the setting up of an idea, within the confines of the theatre’s four walls. We’re going to perform a programme of works – a collection of three pieces rather than a show in its own right – running almost four months, from the end of November to mid-February. With this idea in place, we feel like we’re a team that has opened up a wealth of possibilities, and that can be trusted. As a team, we have the capacity to dream up different things within the theatre, and which can accomplish what all artists would, one day, like to have or do. In other words, to have a small space for researching forms which are free of constraints, under the protection and hospitality of the theatre, and its director.

As for me, someone who has looked deep into this part of the institution’s history, I feel all the more touched. Obviously, none of this was new to me because the story of modern art has always been able to advance thanks to these studios and places for experimentation that exist within the different institutions. For a long time, these institutions played a dual role, housing, on the one hand, great halls in which the major works were performed, and on the other, there was always this desire to have a different kind of space, with a protocol all of its own and where the public had the possibility of witnessing artistic research in progress. These studio spaces, in which was studied the secret of new forms to come as well as those from the past, were also the places in which the search for new forms of material was carried out, in liaison with the past, and via a study of

W. R. How, in more specific terms, did this “occupation” take shape?

M.-J. M. Basically, what has been put in place is the possibility for us to rehearse over long periods of time in this space but also to think about how it could be arranged or configured, which is a sort of work-in-progress. I think that we’re the first people in a very long time to have taken up the space in this way. To have worked with it, and to consider it in its literalness, without any additional scenography. Our aim, using nothing more than its walls and windows, has been to give rise to an act of some kind, a new receptacle for the housing of unique theatre-based occurrences. We’ve brought our own ideas, such as a new seating design for the audience, aimed at enabling the relationship between the stage and the audience – which is going to be a very condensed one – to be as fluid and flexible as possible, in accordance with each show. We’ve also played around with inventing small prototypes for raised seating. They consist of individual seating, of varying heights, thereby making possible the setting up of a variable architecture in response to the needs of each show.

W. R. Coming back to this question of the studio, I know that the figure of Vsevolod Meyerhold is important to you in your work. He himself received an invitation from Constantin Stanislavski to create a studio within the Moscow Art Theatre, in the aim of uncovering alternatives to the omnipresent naturalism. Do you yourself also have the feeling that today there exists a dominant aesthetic form which needs to be combatted, or at least brought into question, in order to find new form-based solutions for theatre?

M.-J. M. I think I’ve always been something of an ideologist, or theoretician – for whom thought has always been an immense source of exhilaration and drive. For me, my theatrical libido has more often than not been stimulated by exercises in admiration, by what others have said or done within theatre. I continue to be struck by the fact that some of us have been able to talk about, modelise, and do or make things that continue to be models. To talk about them, and any advances in the state of the questions they raised, the knots that need to be unravelled, and how they did it. For me, being able to be part of this chain, and to ask questions such as: “but what does that mean? What did it do? What are the questions it raises?” has always been an immense stimulus. And also, an affect, that I would term as piety. Here, however, I can’t claim to be putting in place a studio in the Meyerholdian sense. Indeed, I think that the history of studios has

the fundamental elements of the medium itself. Often, in these places, audiences were invited to share in a discussion about the pertinence of the different forms: “So, what are you looking for? Is it valid? Is this the theatre which were looking for, does it match up to the overall needs of the time, with its various concerns, desires and aspirations. And it was often due to such places that things changed, and advances were made, step by step – often in the history of forms.

Thus, it seemed very important to me to breathe new life into this possibility, particularly at a time when the issue of how to produce work has become such a complicated one. Is it not possible to envisage these spaces, which enable different intensities of research to be developed, as places which contribute to the way artists re-think the way they’re going to make their work, as well as producing it and performing it in front of an audience? Perhaps they can be a fertile breeding ground for strategies, bias and “undercurrents”, which is something that, in my opinion, corresponds to a desire that artists have, particularly young ones. I myself am far from being young, but if I can contribute to this idea in some way, and make it re-appear, I would be overjoyed. I think that this corresponds to a desire shared by the younger generations, but also, in my opinion, by audiences. Audiences are fond of these spaces in which familiarity with the work itself, intimacy, intelligence and the sharing of different questions give rise to a very different kind of feeling. It leads to a different way of “being” at the theatre, and of the act of going to the theatre. This is because, for the audience, it is less about finding themselves sat before works the programming of which is itself a source of power, than it is about the feeling of a co-existing with the work, and of being an assembly to it. It is about the unveiling before our eyes of efforts of a precarious nature, but which are in search of various states of epiphany, branching off, from time to time, in search of truth or the real, theatrical states and the releasing of its affects in the age we live in.

We also thought about which type of lighting might suit this place best, because one of the beautiful things about the Petit Odéon is that its great, outward-opening windows overlook the street. Thus, there is this wonderful dialectic between the inside and the outside, which I’ve always found very moving and interesting in theatre. And all this is part of this obsession of mine with the need to rethink the ritual of theatre. Perhaps we’re at a time when these things need to be re-thought: how should theatre be conveyed, in what spaces, atmospheres? Obviously, what we’re interested in is the construction of lighting which respects the potentiality of the place itself – its window onto the street, and the city – whilst affirming its identity as an internal part of the Odéon. To me, it’s one of the most internal places, because with its wall paintings, it really does have a very distinctive architecture. The idea of it constituting a further emanation of the Odéon’s neo-classicism whilst also being, in this instance, a movement towards the outside world, is a very beautiful one indeed.

also my own, in my own, particular way, within theatricality itself, that is, within the historical or permanent constituents of theatre. Which is what, I believe, has greatly hindered my career. I’ve always maintained that the medium of theatre, the discipline itself, is the very same place where it is questioned and brought up to date. This was something I affirmed, and searched for. And this was at a time when attempts at revolutionising it came about via interdisciplinarity, and when the idea of theatre as an intrinsic “discipline” was a dated one, and not to be trusted. It was a time when theatre was there to be challenged, even ridiculed. The majority of the different forms that were looked upon favourably by them were ones which were intended to signify their separation from theatre, based on the implicit suggestion that their coordinates had grown rigid. We had thus forgotten that acting itself is constantly rejuvenated with each generation and is always in search of itself. It is not set in stone, it is always open to being reinvented, and, in the words of Antoine Vitez, to being exploded into its atomic cores.

So, getting back to your question, yes, it’s always been something of an obsession of mine. During my time in the theatre, roughly from the 1990’s up to the present day, I had the feeling that I was seeing, and being subjected to, the same problem that almost all the other director-researchers who had made their feelings known on the subject came up against, that of a very standardised form of acting. This applied less to the forms than to the acting itself. This feeling was the key to all the attempts that had gone before me, from Meyerhold to Brook, Régy and Lupa. The question is that of vitality, the capacity of the acting itself to say or express something, to create effects that take us back to the real, to propel the representation of humanity towards certain fundamental states, to touch upon structure and/or to offer a new form of joy, or decency, at being alive.

Thus, for me too, in my own modest way, my entry point into theatre is via the question of acting itself. And during my time in theatre, I’ve always had the impression that even if the different forms were of a very impressive nature by virtue of their diversity and the research that went in to them, the acting programme itself was thoroughly standardised. This was acting set to a sort of meek naturalism – but not that of naturalism of a grander kind. Just a sort of limp realism, an imitation of everyday states, and “naturalness”. You either had the everyday and an imitation of what we saw on the television. For me, this was a major problem.

W. R. Has this observation changed something in your approach to your work?

M.-J. M. In fact, my own brand of formalism was shifting. I was no longer ashamed of myself, and my obsessive quest for an onstage spoken word which would produce the desired effect of truthfulness. The result of sincerity and, shall we say, a maximal capacity of subjectivation. I then began telling myself that, actually, what interests me more and more is the archaic basis of theatre and theatricality, its symbols, the imagination, and the fundamental abstraction of theatre. It is this which makes it apt to fabricate, via signs of an abnormal kind, instances of the states of human and historical structure. I said to myself: “I’m not capable of doing this, all my life I’ve been searching for the real”. And then

W. R. You often say that each new theatre text is a “programme for the actor”. In their different ways, does each of these three forms call upon a different programme of acting?

M.-J. M. It was what one of Heiner Müller’s dramaturges had said to me, but even now I’m not sure whether I completely understood what they meant. But yes, each form involves a separate programme for the

actor. The sub-heading is *Pièces élémentaires*. With this repertoire of three texts, there’s this idea of recomposing, in this studio, a sort of mini-grammar for a new theatre.

W. R. Can we look at them in order? Firstly, there’s *Le Feu inversé*, based on *La Coccinelle* (*The Ladybird*) by D. H. Lawrence.

M.-J. M. Indeed, *La Coccinelle*, by D. H. Lawrence, is a bit of an oblique programme in relation to naturalism. It’s a story told via the habitual means of dialogue between different characters, but this story is also an attempt by one character to impose a line of thought and living in the world. This orientation towards another line is what imposes all the different effects of torsion on naturalism. The characters speak but it is impossible not to divert this spoken word, because what needs to be said cannot be contained within normal language. Its vibration, vision are subjected to a new form of pressure. Thus, the actor’s programme is this dialectic with naturalism – in the same way that of the character’s programme is a dialectic with reality. And I find this very moving, how, WITHIN the still realist world, and in the still realist theatre, we can hear the life-enhancing thrust of other forms of salvation.

This alone posed a problem in career terms, in that it prevented you from entering into the world of theatre via the angle of form. There was no way you could propose a formal-based style of acting. Doing so would instantly have been seen as an abhorration, insufferable. And any allies were few and far between. Of course, there were the undisputed masters – Claude Régy etc – who had been given the right to do it. But for those of us who found ourselves in a secondary sphere, in a zone of lesser notoriety, and also, undoubtedly, of lesser sovereignty, it was a major problem not being able to offer audiences theatre which stemmed from the idea that the person they’re seeing onstage is not homogeneous. He or she is not the mirror image of the person we might meet in the street or see on the screen. The job of the actor is precisely that of building a state of presence in the world. And this can only be done via making choices, that of deliberate, conscious artifice, a form. My entire life has been devoted to this struggle.

But today my diagnosis would be a bit different. When I stood down as director of Théâtre La Commune in 2023, I talked a lot about, perhaps from the Covid onwards, how it seemed to me that within the forms themselves, theatre still remained dominated by the post-dramatic, the conceptual, cinema, technology and performance... and yet a shift of some sort was underway, the likes of which I had seen among young artists who had come to speak to me, and whose work I had been showing. I watched young people coming onto the scene who, it seemed to me, were searching for theatre in a way which by-passed the post-dramatic and even performance. Their search hinged upon a return to a fragility of signs – a sort of avant-garde of a discreet kind which, like all avant-garde, had set off in search of explosive material that was present in old forms, the archaic forms of theatre. I saw young people starting to make theatre which, to my eyes, seemed a bit tacky... but which then, after ten minutes or so, astounded me. I felt I was watching something which was actually watching me, and which was like a voice calling out, similar to the expectations of the theatre of the 1920’s and 1930’s, with its symbolism, masks, and painted backgrounds. And histrionics, meaning non-realist acting states bordering on the excessive or diminished. But this was obviously not some kind of reactionary, conservative impulse. It was part of a burning desire, a need for theatre to explain to us our relationship to the world, right now, amidst a great moment of crisis, in which all existential variables have been thrown into disarray.

I said to myself: “but of course, I’ve been so stupid, there’s no doubt about it. Theatre is a mode of production of the true – through artifice, and thus by the means of what is, perhaps, false”. Theatre must help us to metabolise anxiety, invent new subjectivities and reshape sensitivity. In order to do this, it must invent signs and symbols which awaken new relationships with the world, the human and the non-human. Theatre still remains a bit trapped in effects of normalisation, and elements of formal conformity. Sometimes, the latter also present themselves as anti-conformist. But at the same time new branches are appearing – young, fresh upshoots that are full of vitality.

he doesn’t fall back uniquely on the premise of disaster, nor on nostalgia for civilisational states. Indeed, he believed that a project of a radical, naked, nature still exists, and which is based on the idea that humans still do not know how they should lead their lives. *La Coccinelle*, one of the texts by D. H. Lawrence, which we’ve adapted under the title of *Le Feu inversé*, heads in this direction. The intuition is there, but the programme is still incomplete. And because we’re caught up within this form of tension – both a denunciation of disaster and, at the same

W. R. You also once again call upon the art of pantomime blanche with *Le Voile de Pierrette* (*The Veil of Pierrette*) by Arthur Schnitzler. When you staged *Le Bal masqué* (*Masquerade*) by Mikhail Lermontov, you said you had the feeling we were gradually losing touch with whole swathes of theatre. Is reviving this practice, which dates back to the 19th century, linked to this intuition?

M.-J. M. Yes, there’s always this scholarly, faithful element... I often re-read Vsevolod Meyerhold’s journal, which helps me in the way I think about theatre. It’s an inexhaustible source of wonder, due to its size. To a certain extent, Meyerhold is the Picasso of theatre, meaning that every ten years, he invented something new. There’s always something new which, at different moments of your life, jumps off the page at you. And at that time, when I was working on *Le Bal masqué*, I re-read his journal and I saw that Meyerhold had absolutely insisted upon working on a pantomime by Arthur Schnitzler, called *The Veil of Pierrette*. He did it in a different framework from that of the studio, that of a sort of laboratory within his own laboratory. He had a homonym, that of Doctor Dappertutto. And whenever he worked under the name of Dappertutto, he carried out very specific experiments into *commedia dell’arte* and pantomime. So I started looking into it. What was all this about? I got hold of the text in a roundabout way. I first found it in Italian, then I listened to the music that went with it, because it was a ballet and I found the libretto etc. And I didn’t understand anything because the text by Arthur Schnitzler is in the form of a text with dialogues and stage directions. It took me a while to understand that this printed text that presents itself in the manner of a piece of theatre with dialogues, and very beautiful ones at that, was actually the subtext given to the pantomime actors and actresses, but the pantomime itself was silent.

It shook me up completely. Its cruelty, and capacity, through the summoning up of primary, elementary characters – Pierrot, Pierrette, and Harlequin –, to grasp the tragedy, cruelty and anguish of a civilisational crisis, the likes of which Freud called *civilisation and its discontents*. So I said to myself, what’s this all about? For someone like me who was ignorant about pantomime, this was clearly the absolute opposite of the image I had of it – a romantic, charming and altogether idiotic one. From then onwards, I tried to understand why people like Schnitzler wrote such things. And so I retraced this history of pantomime from the end of the 19th century and early 20th century. I realised that it had been an influential theatrical form in France, in the wake of the Commune de Paris. In it, we find the rehabilitation of Pierrot – but now a rather macabre one. And it was very unsettling to imagine that there were in existence strange places like this where you could go and watch Pierrots of the macabre kind, and which audiences loved. They served as an outlet in response to bloody traumas of the Commune. It also corresponded to the arrival of machine-based labour and the industrial revolution. It lead to a change of rhythm in existential terms. With bodies now enslaved to machines, new illnesses affecting the nervous system arose, and with it, new forms of distress. This was also one of the things that pantomime, via so-called “epileptic” forms, centred upon.

W. R. This crisis, or rather this insufficiency of language, is also the main theme of *Lettres du voyageur à son retour*, the third proposition.

M.-J. M. What struck me was that this place, the Petit Odéon, stirred up in me the desire to make three forms which are highly concordant. They are forms stemming from the crisis of modernity. Not historic modernity, such as that experienced by the German romantics of the late 18th century, but latter modernity, at the end of the 19th century, and start of the 20th century. It corresponded to an era when the effects of catastrophe were being felt, a civilisational disaster. In essence, the West chose to rely on technology and rationality, which has in turn resulted in a total disaggregation of all reference points. The subject no long has a guarantor – neither God, nor morality, nothing – and there is no longer anything to prop us up. At the same time, there was this weakening in our ancient capacities of symbolisation. Ritualisation was now a thing of the past,

the continued belief that there must be something to it –, the result is that we have the right to move away from the register of the mere imitation of life. What is it all about, this compulsion towards pastures further afield, greener ones? What is the effect of this urge on the actor or actress and how does it feed into their acting? How can the acting be nothing more nor less than a way of simply following or guiding this urge – but starting off from a departure point which is identifiable, and via a recognisable situation?

But this also came at a time of a major literary crisis, that of the loss of faith on behalf of poets in the capacity of the spoken word to actually say something. And obviously all this was tied in with psychoanalysis. As part of this loss of faith in the transparency of language, theatre was perceived as having a resource that the literary text, the poem, didn’t have: its capacity to signify something beyond culture, language, and how it is spoken. Theatre is language at its purest, because it is impossible for it to be burdened with linguistic coding, and the specificities of each language. And this is where we stumble upon the dream that haunts all the great researchers in our discipline: perhaps a universal human language exists, which all human beings are capable of understanding – and this language is none other than theatre itself. Indeed, this was the major undertaking of Antonin Artaud, Peter Brook, and all those who set out in search of a universal form of language. Thus, this was very nearly what pantomime was all about, the promise that things could be told or recounted just with the resources of theatre – the body, face, gesture, and rhythm.

I hope people won’t see me as being arrogant when I say I want to “do a pantomime”, even though it’s obvious that I don’t know what I’m doing. But for us, what was so special was actually asking ourselves which regime of signs we were capable of producing, and that would be able to stand up to the test, whilst still enabling this narration, Pierrette’s story, to be done justice to, with a silence that was strong. And lastly, which would give us the possibility to experience the elementary impact of this formal mystery. For example, we realised that, in order for it to work, we needed to base ourselves in a regime of signs that stemmed from the sub-conscious. Each time we resorted to illustration, meaning the slightly naive form that first sprung to all our minds, based on the belief that pantomime was about saying with your hands and body what the spoken word said, we had to start again. The reason being, of course, that none of us are mime artists, we simply don’t know how to do it. We lacked the gracefulness, fluidity, and technique.

So each time I was confronted with a situation where I had to direct a scene with two characters who had to “act out a situation”, which was yet another way of viewing something through dialogue, it didn’t work. So in the end what we’ve done is almost butoh. It’s nothing more than the advent of signs as they become tangible, the impulse behind which comes from the sub-conscious, and the imagination. And for me, this is something completely new, and fills me with enthusiasm. But there might still be some inheritors of the language of pantomime who are going to say, “hang on, what’s this about? Warm water was invented ages ago!” But there’s less and less of this, and I find this very symptomatic.

At present, I’m envisaging my journey in theatre based on the weight of its decline, its forthcoming end. And I’ve been saying to myself, hang on, there’s something really beautiful, and a bit crazy about it. Alain Badiou once said to me: “You’re a sort of John the Baptist, who hails the arrival of the bringer of good news.” And I found that so beautiful, even though it’s true that he ended up getting his head chopped off! So beautiful. And I said to myself that maybe he was right. Perhaps my function was to never give up saying “don’t turn your back on theatre, don’t distance it yourself from it, don’t live in its shame, but carry its weight, see for yourself all its waste, its own negativity, its taking of risks. The theatre is utterly muddled, human, and produces a great mass of unwieldy, unrefined things that are heavy to carry, and its very own form of nausea. It’s true. But its beauty comes from traversing it”. And to believe that the theatre is always a promise of the future, a future in the present. Make use of the medium’s internal coordinates for support, believe in the fact that you have to look for them, believe in the fundamental nature of this search. So, I think that this was the “Jean the Baptist” dimension. Hang on in there for the sake of the others to come. Don’t try to save theatre by means of extensions but rather through an unerring pursuit of how it can be contracted, compressed. This will, in turn, decide what needs to be stitched up. You need to have a faith, yes. And revolutionise, yes. Reach crisis point, yes, but *from within*. And obviously all this put me in an almost inaudible position, because people thought I was just conservative. But when the conservatives, the people whose practice of theatre was an academic one, came to see my work, they saw me as being completely mad. They couldn’t understand what I was doing. And when the so-called promoters of all that is new came to

comes into collision with the very capacity to continue to make language. Is it conceivable that, ultimately, the final refusal might be that of language itself? Are we not destined to a return to effects of the real in its purest state, in which we have no other capacity than the traumatic experience of the real? And where we have lost the possibility to express what we are, and our presence in the word, within a relational fabric that allows contact with something other than ourselves? And as is always the case, in the hands of Schnitzler and Hofmannsthal, art enables us to bounce back. With Schnitzler, it is via pantomime. And with Hofmannsthal, it is via the recounting of an epiphany, that of how his encounter with the paintings of Van Gogh leads to him say that a capacity still exists to entirely rebuild the world from. Thus, art becomes the metaphor for the human being’s mode of access to what is. And then there’s Hofmannsthal’s hypothesis, which is that Van Gogh is a sort of pure subject of modernity. The latter was able to see, perfectly well, that the new coordinate of reality is nothingness itself. Nothingness, the hole. Let’s put it like this: modernity is the discovery of nothingness, the anti-matter, and the fact that reality is worked upon not via a transcendence but by an absence. This discovery is irreversible. There’s no going back. Every time we try to go back, and say: no, there is meaning, a guarantee granted to us by God, or the Head, or Man, we generate one horror after the other.

And he says, it’s because Van Gogh had the spiritual bravery to enter into the hole, into the nothingness, into the non-matter, that he was able to invent an artistic gesture which could give rise, once again, to phenomena the

W. R. *Pallaksch Pallaksch* is actually borrowed from the poet Hölderlin, a word he invented for politely getting rid of his visitors. Why did you give this name to your repertory?

M.-J. M. There’s this very long, enigmatic episode from the second part of Hölderlin’s life, in the tower. It was said that he’d gone mad. In any case, he had decided to effectively withdraw himself from the world. As a poet, his work had been rejected, misunderstood, and Goethe had refused to publish it. Indeed, he was part of the generation of young, humiliated poets. What happened then was that, little by little, on seeing that he’d been in the tower for a while, young people started saying, “what’s this? He’s the greatest of them all”. And he began having visitors, but he had neither the desire, nor the capacity, to establish social relationships. So he had strategies for getting rid of them. The first was that of obsequiousness, which involved him assailing them with reverences, calling them “my prince”, “honourable sir”, and “his excellency”. It destabilised his guests,

W. R. My thoughts go back to the manifesto that you wrote for the season journal. Right at the end, you say that, facing up to theatre doesn’t mean you’re going to abandon your posture as a believer. What does this mean?

M.-J. M. At present, I’m envisaging my journey in theatre based on the weight of its decline, its forthcoming end. And I’ve been saying to myself, hang on, there’s something really beautiful, and a bit crazy about it. Alain Badiou once said to me: “You’re a sort of John the Baptist, who hails the arrival of the bringer of good news.” And I found that so beautiful, even though it’s true that he ended up getting his head chopped off! So beautiful. And I said to myself that maybe he was right. Perhaps my function was to never give up saying “don’t turn your back on theatre, don’t distance it yourself from it, don’t live in its shame, but carry its weight, see for yourself all its waste, its own negativity, its taking of risks. The theatre is utterly muddled, human, and produces a great mass of unwieldy, unrefined things that are heavy to carry, and its very own form of nausea. It’s true. But its beauty comes from traversing it”. And to believe that the theatre is always a promise of the future, a future in the present. Make use of the medium’s internal coordinates for support, believe in the fact that you have to look for them, believe in the fundamental nature of this search. So, I think that this was the “Jean the Baptist” dimension. Hang on in there for the sake of the others to come. Don’t try to save theatre by means of extensions but rather through an unerring pursuit of how it can be contracted, compressed. This will, in turn, decide what needs to be stitched up. You need to have a faith, yes. And revolutionise, yes. Reach crisis point, yes, but *from within*. And obviously all this put me in an almost inaudible position, because people thought I was just conservative. But when the conservatives, the people whose practice of theatre was an academic one, came to see my work, they saw me as being completely mad. They couldn’t understand what I was doing. And when the so-called promoters of all that is new came to

substance of which is a possibility for us. But this is because its origins are in nothingness. He considers that in no way does painting reproduce an existing reality. Indeed, in his opinion, reality is something that should be doubted, like a form of reality that bears the cracks of a distressing feeling of the unreal, and emptiness. He bases himself on this, and this enables his paintings to be purely phenomenological. They render up the visible in a new way, the presence of the world, and the way what is there, is there. In turn, he considers that all things are destined to be signs, a decision to push out from and appear above the emptiness. “The furious miracle of reality.” This is where the beating heart of my concerns lies. Emptiness, as the conquest of modernity. I’ve been pursuing it since Hölderlin. And the sign as the metaphysical child of this structural emptiness.

Taking Hofmannsthal’s first hypothesis as our stating point, we try to ask ourselves the following question: in relation to the actor or actress themselves, what does it mean to “base yourself on emptiness”? To “originate from emptiness”, and summon up signs from within this emptiness? So what we have is poetics of a very bizarre, strange kind and that I would term as “beyond humanism”. In fact, the point of departure, the note that we’ve been giving each other for the moment is, it’s a very simple thing: the actor or actress says, “here, in the text, this is what it says”, and so they quote it, and then they say, “I’ll show you”. And then we use this form of naivety as our base, a protocol of illustration, a sort of foolish pretence at wanting to illustrate the words of the text. And from then on, we begin to enter into a possibility of generating a poem composed of signs.

and they found themselves succumbing to it. The second strategy was that of aberration, which involved him starting to start gibberish, a language which was not negotiable in any way. And there was this term that came to the attention of his visitors: *Pallaksch*. At the end of his great work on the subject of poetry, Paul Celan evokes this memory of *Pallaksch* as, perhaps, the very word of poetry itself: the autonomous, incorruptible sign, which is separate from what is unliveable. I myself have always been tempted by *Pallaksch*, it’s to do with my long-standing affection for Hölderlin, but my only reservation is that those familiar with *Pallaksch* risk being disappointed. We’re not going to be doing Hölderlin-like forms, at least not with the same level of inventiveness. What I really liked about *Pallaksch* is that it is an inedible sign, making it a pure one.

see it, they didn’t understand it either. Because there were too many leftover, potent elements of an elementary theatre. So I hung on in there, in a sort of affirmation that the modernity of theatre happens via a new disposition that needed to be found using the internal coordinates of theatre as a starting point. I frequent major mathematicians who tell me that the history of mathematics is also comprised of this. Put differently, mathematicians work, work, work, there are some really good ones that manage to keep at it, and then, one day, appears a Galois, or a Perceval – a Parsifal – who comes along and cuts the knot. It’s the same as in the history of mathematics. People come along and cut the knot, and this brings about the qualitative leap forwards. But this *Parsifal* wouldn’t be able to cut the knot if it wasn’t for all those who had kept going and set out the coordinates of the problem. There are those that come along, and cut the knot.

That’s not where I situate myself, I wasn’t able to do it, but I did something of my own, in accordance with what I knew I could do. Thus, there’s indeed a passage via the coordinates of a faith, of a belief in the medium. But this is also, perhaps, one of my true limits, in that I’m not completely atheist. My relationship with reality is always a bit of an idealised one. I always need some kind of filter with which to idealise things. I don’t have the necessary spiritual bravery to stare the tragic in the face, or the real. I want to save. The theatre remains salvation for me. And as for the knot, if I feel its presence, if I work towards making it clear, the tragic, negativity, the gaping hole that rules over me, they don’t go as far in me as to grant me the flashing of the blade. My childhood was too beautiful and my passion for justice too easy. Yet representation itself is this flashing of the blade. And yet how hard I tried.

W. R. The question of address is a central, even primordial, one in your theatre. Has performing in the narrow space of the Petit Odéon, in close proximity to the audience, changed anything in the way your performers address the audience?

M.-J. M. It's very interesting because I must admit that this close proximity is really perturbing – perturbing, but almost to the point of making me dizzy. Indeed, this is a theatre – these will be theatricalities – which are nothing but an affirmation, that of an affirmation that the programme of the actor or actress is a continual production of abnormal signs. Signs, basically. Everything is abnormal. Nothing more than a multiplication of intensities and signs, ways of moving the body and speaking, etc., but always in a way which is different from the everyday. A multiplication, an aberration, which will be, I hope, vehicles for new capacities of saying. And what's so fantastic about the Petit Odéon is that such extreme proximity results in a form of sorcery – but of the raw, naked, unfiltered kind. Only one metre separates us. And all these things, which are often done, but at a distance, were suddenly offered up to us in all their absolute nakedness. Yes, extreme proximity, this description is what really sprang to mind just after running the piece from start to finish for the first time, at the end of the first rehearsal period. What I saw was this kind of dance with signs in constant tension, at one metre from me. And I said to myself that it was like a continual form of sorcery, but which is now unfiltered. It is enhanced, and more fully revealed, because there is no longer this filter of distance present in conventional theatres. What we find is the affirmation, the utmost hope, that we may look at this without being taken in hand by the receptacle of the theatre itself – the place, as temple –, but that it really is there, in front of us. That completely overwhelmed me. I think that the whole team was moved, dazzled even. We said to each other: OK, this is very dangerous, because you have to accept it, you have to accept being held in continual tension, with nowhere to hide. Usually, whenever you direct something you always create spaces for escaping into, breathing spaces, for the resetting to zero of the different relationships via spatial strategies. All of sudden, things are set down, the space itself takes over, and we re-build on the inside. But here, yes, we're forced to do it, but within a very strict discipline.

When it goes back to zero, it goes back to zero in front of us, which is very strange. Like moments when the acting is interrupted, and then carries on. So these are codes, but of the unfiltered kind. And what this brings about in me is the necessity, which is something I hadn't counted on at all, to force myself to reinvent my regime of address. Because, until now, when we were in conventional theatres, the actors and actress always went about things in a certain way, which I call a *theatre of enunciation*. I mean it in the sense that the actors and actresses were always turned towards the audience, even in a dialogue situation. Their task consisted of putting in place a system of acting where they could attest to what the effect of “having to say what I say” had on them. Thus, it was a regime of maximal subjectivation. I need to be able to subjectivise everything I say, and then manifest, as part of this process, the literalness, for me, of what I'm saying. And this capacity developed itself in a direct face-to-face with the audience. It's because I'm saying it here, in front of you, with me watching you, that the work of taking responsibility for the text, and its subjectivisation, is multiplied. If I was saying it somewhere else, outside of the theatrical protocol, perhaps this literalness – this sense, or meaning, for humanity that I must find – wouldn't be as strongly activated as when I have to do it in front of an audience. When I was working on the text by Hugo von Hofmannsthal, which was the third text we rehearsed, we started doing our usual bits of “business”, and we weren't getting anywhere. Anywhere at all. Perhaps it was this maximal proximity which meant that we could no longer fall back on the audience to such an extent. This was no doubt because the level of intensity was too high, and it produced a sort of inversion, almost as though the audience had been placed in a position of judge, or moral witness. Without us realising it, there was now an almost moralistic dimension. We had become accusatory prophets, and the actor or actress showed the audience what is meant to say that. And what was said almost rendered the spoken word unacceptable – an unacceptable burden.

So I said to myself, this is great, because I'm going to have to find new strategies. This receptacle, a small place... This has always been a credo of mine, a bit of a Marxist, pragmatic one: the receptacles must always act upon the works themselves. I understood that I needed to cut out one of the layers of my theatre, where the actors would say, “here's what I think”. If this is the case, I would be overjoyed, because there's always this thing I've never understood. I've always said to myself, the ideal of art is basically to arrive at a point of anonymity and abstraction. The generic human. Now, obviously, I was at the complete opposite of this, because I'm constantly trying to make theatre which is dependent on the people making it, and who have to constantly mobilise their subjectivity. And I say to myself that,

W. R. It's a rather unique opportunity, particularly in the current context of subsidised theatre, to be able to perform for almost four months. In your opinion, what does this length of time enable?

M.-J. M. It has always been very difficult for me to do concise works, because slowness is very important. Making a piece which lasts only an hour is almost impossible for me, but it's a constraint that I've give myself, and this is what we're trying to do. I think we're getting there. It's compensated by the fact that there are three of them. It makes me feel as if I'm back in my element again, in that, for me, theatre has no end. I've never been able to do short shows, because I almost have the impression that theatre ought to take up the space that life takes up, and run parallel to it, and be a place of life. And also, I want the actors and actress to be able to live in the augmented element of life itself, of happiness, and for them to be like gods on earth. Being able to perform for almost four months, and work on these three pieces in varying intensities, gives me this wonderful feeling of being immersed in the unlimited, inexhaustible energy of research, and this existential infinity which is so unique to theatre. And at the same time, yes, you need to build units which are solid. If there had been just one of them, I don't think I would have been able to go through with it. I would have had the feeling of doing something a bit weak, half-hearted, and shallow. Whereas here I can really go into things in depth.

here, if I've managed to find a way of knotting everything together so that the imagination and subjectivity of the actors is captured, at the same time, by abstractions, and abstract signs – if I start going in this direction –, I might at long last better understand this thing that I had dreamt of doing, meaning signs which spoke for themselves. And just before moving on, what was great is these kinds of discoveries – discoveries or necessities – always come via the actors and themselves. It's they themselves that end up saying, “I can't speak like that”. They can no longer find the necessary resources within themselves, they feel like it's a dead, saturated system, which is impossible for them to act. It's via working with the actors and actress that I've been forced to say myself: oh no, we can't go on like this.

In conclusion, what I can say to you is that this project, and the fact that it sets up programmes, would perhaps never have been possible without this invitation to take over, or “occupy” the Odéon. This meant putting an artist such as myself in a place of trust and saying to them “go ahead and invent programmes, seek them out for yourself”. And the result is that the statute of the show is not the same as one meant to enter into the workings of the system, and tour extensively. For me, this situates its creation in a different place. Of course, all big artists can make big shows which go on tour, whilst adopting this same position. But here, this really is the position which is offered, literally, to the artist, namely that of developing programmes of research, and formalisation. And the place itself will be there so that audiences can come and see them as they are. Well, this gives a literalness to what we're doing, that of research into freedom in the matter itself, the matter of theatre as a laboratory of freedom. And there is a place given over to this. A site.

INTERVIEW CONDUCTED BY WILLIAM RAVON, 1ST OCTOBER 2025, TRANSLATED INTO ENGLISH BY JONATHAN WAITE

LE ROUGE, TOUT LE ROUGE,
RIEN QUE LE ROUGE

ROUGE ÉRABLE
LA BEAUTÉ EST UN GESTE