

Peter Missotten

Le corps métronome

Entretien avec Jonathan Châtel et Pierre Piret¹

Ayant étudié la vidéographie à Bruxelles, Peter Missotten travaille sur divers types de médias allant de la vidéo à la scénographie et à la mise en scène, au théâtre comme à l'opéra, et se spécialise plus particulièrement dans le métissage de la technologie et du théâtre. En 1994, il a participé à la fondation du collectif d'artistes De Filmfabriek. Ses installations comme *The Mind Machine of Dr. Forsythe* (1993) et *Everything Will Be Alright* (1997) – réalisées avec Anne Quirynen et Anne-Marie Lambrechts – ont fait le tour du monde... Il a participé à la conception de plusieurs spectacles mis en scène par Guy Cassiers comme *Rouge décanté* (2005) et *The Woman Who Walked into Doors* (2001). Pour l'Opéra de Lille, il a réalisé la scénographie de l'opéra *Avis de Tempête* de Georges Aperghis (2006). Il a mis en scène *Kwartett* de Heiner Müller (2006), *The Waste Land* de T.S. Eliot, (2007), *L'Intruse* de Maurice Maeterlinck (2010) et a réalisé la mise en scène et la scénographie de *Kepler* (création mondiale de l'opéra de Philip Glass pour Linz09) et deux opéras de Bernhard Lang au Nationaltheater Mannheim : *Montezuma* (2010) et *Der Golem* (2016). Depuis 2004, Peter Missotten enseigne l'art de la performance à la Toneelacademie de Maastricht. Il est aussi *Lector Technology Driven Art* à la Zuyd University (Heerlen).

PETER MISSOTTEN. – La force d'un médium, c'est sa capacité de déformer, de plier le temps et de le rendre flexible, parce que le temps, même en physique, c'est quelque chose de très bizarre. On pourrait dire que le cinéma est le plus fort parce qu'il accélère le temps. On peut aller voir un film qui relate des années et des années sans se rendre compte qu'il y a une accélération extrême du temps. Ce médium peut accélérer le temps et, d'une façon ou d'une autre, ça nous fascine.

Tandis qu'avec une peinture, ce qui est très difficile, c'est qu'elle stoppe le temps, elle arrête le temps. L'image reste muette et c'est le public qui commence à parler pour briser le silence. En contre-effet de ce silence en peinture, il y a une explication à côté, tandis qu'elle-même ne dit rien. De cette manière, la peinture a aussi beaucoup de force. Une photo c'est pareil, mais dans la photo il y a aussi la suggestion du mouvement. Comme dans les peintures plutôt classiques où tout pourrait se mettre en marche si les personnages commençaient à bouger. Mais un Rothko ça ne dit rien du tout.

Ce que fait le théâtre, c'est nous rendre otages dans le temps réel. Cela devient de plus en plus bizarre pour nous d'être pris en otage, dans une salle, dans le temps réel. Si on reste pendant une heure au théâtre, c'est une heure qui se passe, avec des acteurs en face de nous. Je ne crois pas du tout à la fiction au théâtre. Pour moi il n'y a plus de fiction au théâtre. Il peut se référer à une fiction, la pièce peut raconter une histoire ou l'acteur peut jouer un rôle, mais dans ce cas, ce n'est jamais le rôle qu'on voit : c'est le joueur qui joue un rôle. Ce qui est très différent du cinéma, où

l'on ne voit que le personnage. Si c'est bien fait, on ne voit pas Leonardo Di Caprio, mais on voit Roméo. Tandis que si le même Leonardo Di Caprio allait jouer au Théâtre National, tout le monde se dirait : « Quand même, Leonardo Di Caprio joue pas mal Roméo ». Ca reste l'homme vrai qui joue.

Le champ de gravitation d'internet est devenu un trou noir, parce qu'il découpe le temps en petits morceaux. On a plein de fenêtres ouvertes en parallèle avec des vitesses différentes. Dans cette idée-là, on pourrait dire qu'internet, c'est la fin du temps comme concept. C'est inévitable : nous commençons à vivre dans le temps non existant d'internet et le théâtre devient un contrepoids de plus en plus important. Et de plus en plus difficile à exercer.

On pourrait reformuler ce concept de l'accélération du temps par : le cinéma, c'est une émulation de notre mémoire, l'internet, c'est une émulation de nos rêves et la performance, c'est une émulation de notre présence dans la réalité.

Quand je montre des films comme *Mort à Venise* de Visconti à mes étudiants, ça dure tellement longtemps que je commence à avoir honte de cette lenteur. Elle devient inhabituelle et moi-même je me dis : « Mais qu'est-ce que je fais ? ». Au théâtre, c'est encore pire. En plus on est pris en otage dans une collectivité ; c'est très dur de sortir d'une salle de théâtre en plein spectacle, c'est quand même un *statement* assez difficile à faire. Je crois que les moments les plus longs de ma vie, c'était au théâtre, quand j'étais coincé au milieu d'un rang. Je me rappelle d'un jour où j'étais allé voir la pièce d'une étudiante. C'était une pièce pour enfants qui se jouait à dix heures du soir. Pendant une heure, on se sentait pris en otage, on ne savait pas quand ça allait s'arrêter. On espérait qu'il y ait une panne technique générale, que la lumière tombe. Je crois que c'est le seul médium où l'on peut vraiment avoir ce sentiment de prise d'otage.

JONATHAN CHÂTEL. – C'est une sensation intéressante pour toi ?

P. M. – C'est une sensation intéressante et dangereuse, mais je ne suis pas sûr que tous les metteurs en scène se rendent compte de ce qu'ils font subir à leur public. Il devient de plus en plus rare d'exiger d'un public de rester à un endroit, ensemble, en silence, pendant un temps indéfini. C'est fascinant, mais ça devient presque un acte de résistance contre tout ce qui est autour, tout ce qui nous entoure et qui est devenu vitesse. Prendre la voiture, prendre l'avion pour aller en vacances... On rentre dans un tube ici, on sort en Espagne du même tube en aluminium, dans un environnement tout à fait différent. Pour notre cerveau ça devient une habitude.

J. C. – Comment conçois-tu la place et le rôle du corps de l'acteur réel dans ce processus de transformation du temps ?

P. M. – Pour moi, c’est le métronome de toute cette affaire ; c’est le temps du corps qui est important. Le corps sur la scène est le métronome de ce médium. On est en train de bouger en temps réel et rien ne peut se passer, on ne peut pas accélérer ou décélérer, il n’y a que ces gens qui sont sur scène. Dans *Hades* (juillet 2016), un projet réalisé avec des étudiants de la Toneelacademie Maastricht, on avait essayé de virer tous les acteurs mais ça devenait du mauvais cinéma. C’est pourquoi, en principe, je suis contre les vidéos sur scène !

J. C. – Ce n’est pas ce qui apparaît en voyant ton travail.

P. M. – Mais justement, comme mon boulot c’est de mettre des vidéos sur scène, j’y suis extrêmement sensible : je vois les effets possibles de cette confrontation entre le corps réel et tous les temps virtuels. C’est sans doute un travail qui peut être intéressant, mais je pense que le rôle principal du théâtre est de rendre du vrai temps aux gens. Qu’il soit un endroit où l’on peut entrer et trouver du temps réel. Est-ce que les gens aiment ça ? Peut-être pas trop, pas tous les jours.

PIERRE PIRET. – Ca veut donc dire que, dans ton travail, il y a une opposition entre cinéma et théâtre qui est vraiment structurante.

P. M. – Très structurante, oui.

J. C. – Comment dirais-tu que s’exprime cette friction entre théâtre et cinéma dans ton travail ?

P. M. – Avec l’opéra *Der Golem* (avril 2016, Nationaltheater Mannheim), j’ai fait un *slow zooming* dans le paysage, qui dure une heure et demi. C’est très *slow*. J’essaye de décélérer le temps avec cette pièce, à l’inverse de ce que fait le cinéma ou la vidéo d’habitude. Alors qu’on emploie le cinéma et la vidéo pour accélérer le temps, j’évite presque toujours cela dans mon travail. Je privilégie presque toujours des temps très lents. Sinon, ça devient un combat entre le temps réel de l’acteur, de son corps, et le temps accéléré – et c’est un combat que le temps réel perdra toujours.

P. P. – Ça me fait penser à ton travail avec Guy Cassiers.

P. M. – Oui, j’ai travaillé avec Guy Cassiers pendant vingt-huit ans, je crois ; on a arrêté il y a presque dix ans. C’était toujours un peu la bagarre, car il y avait ce qu’il voulait faire avec la vidéo

et ce que, moi, je ne voulais justement pas faire. Et c'est un peu pour cette raison que le travail s'est arrêté.

J. C. – Sur l'utilisation de la vidéo précisément ?

P. M. – Oui. Moi je souhaitais montrer toute la configuration technique. Pour moi, c'était ça le décor ; il n'y avait pas de décor en dehors de cette configuration technique.

P. P. – Je pense ici à *Orlando* de Guy Cassiers. L'actrice dit le texte et sont projetées en arrière-fond, des images, des vidéos, qui évoquent parfois le texte, parfois pas, et qui sont extrêmement lentes. Qui, effectivement, étirent le temps...

J. C. – ...Et qui reprennent peut-être ton vocabulaire. J'ai revu moi *Rouge décanté* (Théâtre de la Bastille, 2015). Ce qui m'a frappé, c'est un corps projeté sur des surfaces non planes, un corps fragmenté et ralenti aussi.

P. M. – Avec *Rouge décanté*, je ne voulais faire que de l'image en *live*, ou presque. Toutes les caméras fixes sont là pour redonner le pouvoir à l'acteur principal. S'il le veut, l'acteur se met hors du champ de vue de la caméra et c'est fini.

J. C. – Est-ce lui qui peut en décider ?

P. M. – En principe, il peut décider. Il est conseillé qu'il ne le fasse pas, mais il pourrait sortir du champ. Toutes les caméras sont fixes, avec des lentilles très longues, raison pour laquelle il y a des lignes rouges sur le sol. Quand l'acteur est sur la ligne rouge, il est dans le champ de vue de la caméra, sinon il est en dehors. C'est à lui de décider dans le champ de quelle caméra il se place. Ça redonne du pouvoir à ce corps métronome face à toute cette technologie. Tandis que quand on met des caméramans, ça devient la chasse...

J. C. – Donc, ce phénomène très contemporain du corps filmé au plateau, de retransmission du corps par un caméraman...

P. M. – ...Je déteste. S'il y en a un, c'est de la télévision. Ça peut être intéressant, mais ça devient l'histoire du caméraman. Tous les personnages deviennent des accessoires pour le caméraman, qui devient plus intéressant que tout le reste. Parce qu'il y a alors une balance de pouvoir qu'on ne peut pas surmonter.

P. P. – Et, par exemple, filmer la coulisse ou filmer une vue inverse à celle de la salle, est-ce que ce sont des choses qui t'intéressent ou bien estimes-tu qu'on sort du théâtre alors ?

P. M. – Le caméraman est comme un dieu. De même que l'éclairagiste. J'ai commencé comme éclairagiste. Comment fait-on une bonne lumière ? On met une lampe et c'est tout. C'est comme le soleil : normalement, la lumière ne s'adapte pas à ce qu'il se passe sur scène. Si elle s'adapte, c'est que l'éclairagiste est un acteur de la scène, un dieu qui, du haut de la salle, manipule le visible et l'invisible. Quand on emploie ces technologies, c'est important de montrer comment on fait. Moi, je mets tous mes câbles et toutes mes lampes en vue.

J. C. – Tu refuses l'illusionnisme ?

P. M. – Oui. L'illusionnisme, pour moi, c'est du cinéma. Ça a été volé par le cinéma, qui est beaucoup plus efficace en tant qu'art de la lumière. Au cinéma, on entre dans une salle où il n'y a rien d'autre que de la fiction, ce qui est très beau, mais n'a rien à voir avec le théâtre. En fait, c'est un peu l'inverse : le cinéma est né du théâtre, mais il lui a volé la fiction. La peinture avait aussi cette force de créer une fiction, mais aujourd'hui, pour le spectateur, une peinture reste une peinture. Et elle reste très immobile.

P. P. – Dans ce théâtre dont l'acteur est le métronome, on pourrait se passer complètement de la technologie. Or, je pense au travail que tu as fait sur *Quartett* (2006), où il y a à la fois une très forte présence de l'acteur et une présence constante de la technologie. Quelle est la relation entre les deux ? Pourquoi faut-il jouer sur les deux ?

P. M. – Je voulais montrer qu'on ne se rend plus compte du fait qu'on est pris par les technologies, alors que notre cerveau n'est pas construit pour voir la virtualité. Pour nous les humains, tout est vrai. Cela ne sert à rien, après avoir passé trente millions d'années à courir comme des bêtes, de croire que le lion n'est en fait peut-être pas plus vrai qu'une fiction. Notre cerveau n'a pas du tout évolué. Moi-même, quand je travaillais avec les étudiants de Maastricht, il y avait de courts moments où j'oubliais que je regardais une projection. J'oubliais que c'était une fiction, une virtualité. C'est ce que je voulais montrer dans *Quartett* : on peut reconstruire un personnage mâle avec une voix femelle et y croire. Dans la rue, cela paraîtrait bizarre... Je voulais que tout se passe sans technicien. On pouvait voir tout ce que les acteurs faisaient avec leurs boutons en main, leurs moniteurs de chaque côté et la caméra qu'ils manipulaient eux-mêmes. C'était l'essence de cette expérience. Le moment suprême advenait quand les personnages se

mettaient en dehors du plateau et que l'un demandait : « Va-t-on continuer ? » « Oui, on va continuer », répondait l'autre, avec la même voix de femme. J'ai toujours cru que c'étaient une phrase des acteurs eux-mêmes, car cela se passait en dehors de la technologie. C'était presque impossible de percevoir cela comme une fiction.

C'est aussi ce que j'ai fait avec *The Waste land* (2007). Il n'y a pas de vidéo, mais la seule voix de Teun Luijkx digitalisée et plus basse, parce que Teun n'aimait pas sa voix, comme tout le monde. Chacun croit que sa voix est plus basse qu'elle ne l'est en réalité, parce qu'on l'entend de l'intérieur et qu'elle semble moins aiguë. J'ai donc baissé digitalement les fréquences de la voix de Teun jusqu'à ce qu'il dise : « Ça c'est ma voix ». Cet enregistrement a servi à produire la voix des deux personnages, les acteurs déclenchant l'enregistrement à tour de rôle. À un moment donné de la pièce, l'un donnait le bouton à l'autre, mais le premier continuait à parler. Ce qui était amusant, c'est que tout le monde a dit que le second prononçait beaucoup plus clairement que le premier, alors que c'était exactement la même voix ! Il y a plein de petits exemples assez fascinants comme celui-là qui montrent le danger de la technologie. Ou l'amélioration ! Paul Pourveur dirait que c'est beaucoup mieux comme ça, que c'est une prothèse pour notre corps et que nous devons peut-être le remplacer le plus vite possible par de la technologie. Je suis partagé. C'est un jeu extrêmement dangereux et important qui est en train de se jouer. On est en train de remplacer tout ce que nous pouvons faire en vrai par des opérations virtuelles.

J. C. Et tu montres en somme cet état d'incertitude ?

P. M. – Je montre comment ça arrive, la construction, l'intérieur de l'horloge. Une horloge qui est en train d'accélérer. L'effet reste le même, les gens y croient toujours. Pour *Waste Land*, les gens pensaient que les acteurs parlaient normalement, ils ne voyaient aucune altération, alors que tout était enregistré et manipulé. Même quand on voit le mécanisme de l'intérieur, on ne s'aperçoit pas toujours que quelque chose a été modifié, car nous ne sommes pas horlogers. Nous sommes des animaux, nous sommes en train de courir.

P. P. – Tu disais ton sentiment ambivalent par rapport à l'accélération technologique, au règne de la prothèse. Est-ce que ça veut dire qu'on *est* son corps : le corps, c'est moi comme sujet, c'est mon identité ? Ou est-ce que qu'on *a* son corps : je le possède, c'est mon instrument, il n'est pas moi mais je l'utilise pour exister ? Comment te situerais-tu par rapport à cette question ?

P. M. – Pour moi, mon corps est un instrument. Je n'ai rien à voir avec mon corps, il doit seulement me porter où je veux aller.

Je vois certains de mes élèves qui sont beaucoup plus dans leur corps. Pour eux le corps est peut-être encore plus important que la tête. Ou bien, ils n'aperçoivent pas tellement la division entre le corps et la tête. Cette distinction entre le corps et le cerveau est évidemment une fiction, mais une fiction importante.

Quand vient l'envie d'accélération, il y a toujours un contrepoids : c'est l'écologisme. Cultiver ses carottes, dans son propre jardin, ça prend énormément de temps, mais ça n'est qu'un contrepoids, car le vrai mouvement, c'est l'accélération technologique. Je suis fasciné par les films de science-fiction que je vois comme les nouveaux prophètes. *Matrix*, *Terminator*, tous ces films très populaires sont des essais d'anticipation pour prévoir le futur. Pour savoir ce qu'il va se passer, il faut voir ces films. Ils sont débiles, mais livrent une fiction à laquelle, au fond de nous, nous croyons. Or, il y a très peu de gens qui cultivent leurs carottes dans les films de science-fiction ! Au contraire, il y a une fascination pour la vitesse et la suppression du temps, comme si on pouvait aller en avant ou en arrière et arrêter le temps.

P. P. – Tu relies donc virtualisation du temps et virtualisation du corps. À ce propos, tu disais que le théâtre est une forme de résistance par rapport à l'accélération du temps. Qu'en-il alors du corps au théâtre ? Est-ce que l'acteur est au plus près de son corps ? Ou bien l'utilise-t-il comme un instrument, une technologie disponible ?

P. M. – Au théâtre, c'est le corps d'abord. Ce que l'acteur dit ou ne dit pas ne m'intéresse pas vraiment. C'est une des raisons pour lesquelles j'emploie beaucoup de corps nus sur scène. Seulement le corps – muet. Dans *Der Golem*, les acteurs n'ont plus de tête, ils ne sont que des corps. Cela leur donne une élégance extrême et conduit à une fascination pour un corps qu'on est en train de perdre. Un corps qui n'est que corps, qui ne dit rien.

Ce théâtre devient presque de la danse et peut-être que la danse est l'art final : des gens, pris dans le temps, qui ne sont que leur corps ou du moins qui sont à la fois corps et tête sur scène. Je ne suis pas contre la parole sur scène, mais ce n'est pas tellement important ce que disent les acteurs : l'important, c'est qu'ils soient là. Comme chez Castellucci. L'important, c'est que les corps sont là et qu'ils font des trucs. Un fils qui est en train de soigner son père incontinent, par exemple, dans *Sur le concept du visage de Dieu*.

P. P. – La question de la virtuosité était frappante dans l'exposé que tu as présenté lors du colloque de Louvain-la-Neuve. Au théâtre, on est presque dans l'anti-virtuosité avec un corps qu'on *est*. Je pense aux musiciens, aux danseurs, dont la technique doit ne pas apparaître. Le parfait musicien, c'est celui qui est tellement virtuose qu'on ne perçoit plus la technique. Mais

chez toi, il y a une présence très visible de la technique. Tu demandes à tes acteurs d'être virtuoses : ils doivent à la fois manier l'éclairage, pousser sur des boutons, jouer...

P. M. – Je montre aux acteurs qu'ils sont encore maîtres de la technologie sur scène ; qu'ils peuvent l'arrêter ou la démarrer si et quand ils le veulent. Mais peut-être n'est-ce qu'une illusion ? En réalité, c'est rarement le cas, surtout à l'opéra.

À propos de *Der Golem*, dans la presse, personne n'a parlé d'un fait important : j'avais demandé à Bernhard Lang, le compositeur, d'éviter l'amplification de la voix des acteurs et des chanteurs, mais c'était impossible. J'ai donc décidé qu'ils devraient porter des micros avec un câble. Du coup, toute la mise en scène s'est focalisée sur le travail du micro. À chaque mouvement, les acteurs se demandaient : « Mais qu'est-ce que je fais avec ce câble ? ». Lorsque le Golem se rend compte qu'il est peut-être le Golem lui-même, c'est lorsqu'il regarde son micro et se dit : « Tiens, je suis connecté à quelque chose avec un câble ». Dans l'opéra, c'est très inhabituel d'avoir ces micros. Ce qui est très drôle, c'est que ça été une bagarre, non pas avec le directeur de l'opéra de Mannheim, mais avec les gens de la technique. Ils disaient que c'était impossible de faire des micros avec un câble comme il y a vingt ans ! Ils redoutaient les problèmes techniques que ça allait causer. C'est tout à fait symptomatique de notre rapport à la technologie : si le *wireless* est possible, il devient immédiatement nécessaire et il est hors de question de ne pas l'utiliser. Les techniciens avaient même envisagé d'utiliser des micros *wireless* avec de faux câbles scotchés, mais je tenais à avoir un micro connecté à une grande boîte avec toutes les prises sur scène. C'était un petit acte de résistance, qui a profondément influencé la mise en scène. Comment fait l'acteur pour enlever sa veste avec un micro en main ? La gestion de ces câbles visibles a généré beaucoup d'idées, elle a redonné une nouvelle virtuosité à la pièce en nous forçant toujours à avoir toujours une pensée double à l'esprit : « Je fais quelque chose mais je dois penser en même temps : "est-ce que je suis dans la lumière ?" ».

J. C. – Ce qui t'intéresse, ce sont des actions réelles et concrètes avec des objets technologiques présents, non fictionnels...

P. M. – Un peu comme un magicien qui commence par vider ses poches, puis fait son tour de magie. Nous sommes fascinés par le tour, parce nous cherchons le truc : ça ne devient intéressant que quand il montre comment il fait. Je dis souvent à mes étudiants que toutes les lois de la magie sont les lois de base d'un bon spectacle de théâtre : on promet quelque chose, on le fait avec virtuosité mais on ajoute un petit truc. C'est le *one more thing* de Steve Jobs : il promet un nouveau logiciel, et au passage, il présente le nouvel *Iphone*. Le magicien coupe une femme en deux, mais

elle s'est changée en homme. C'est une métaphore d'une bonne pièce de théâtre. Je montre toujours comment est construite la pièce.

J. C. – Sur ton rapport au texte, tu sembles dire : d'abord l'espace, d'abord le corps et ensuite le texte, qui n'est pas si important. Traditionnellement, au théâtre, on commence avec le texte et le comédien incarne le personnage. Comment traites-tu la question de l'incarnation du texte ?

P. M. – Au théâtre, on se coupe de la réalité et donc on ajoute de la réalité. Tout ce qui se passe sur scène, c'est de la réalité ajoutée. Dans la vie, lorsque je me balade à l'extérieur, je n'arrange pas la lumière. Tout est déjà là, un décor présent, dans lequel je décide ou non de parler. Je trouve important que ça se passe de la même façon au théâtre : c'est pourquoi, pour créer un rôle, je souhaite que l'acteur puisse évoluer d'emblée dans un endroit qui existe déjà. Dans l'idéal, je fais toute la scénographie et je construis le décor avant les répétitions. Quand j'ai travaillé avec Guiherme Mito, ce chorégraphe brésilien qui vit en Hollande, j'ai programmé toute la lumière en fonction de la durée de son spectacle, ensuite le chorégraphe a mis son spectacle en scène. Ainsi, les corps expérimentent dans ce possible. Parfois dans le noir. Je pense que c'est plus intéressant car c'est à eux, au chorégraphe et aux danseurs, qu'il revient de décider ce qu'ils font, sans qu'ils doivent commencer par apprendre un texte par cœur, par mémoriser des places sur le plateau, en fonction desquelles l'éclairagiste travaillerait pour produire la lumière qui, par hasard, tomberait toujours au bon endroit, ce qui est tellement fatigant et moche !

J'ai plus été influencé par Forsythe que par Cassiers. On avait voulu enregistrer les spectacles de danse que Forsythe montait à Francfort, mais il avait refusé que ses spectacles soient filmés. On lui a dû lui assurer qu'on n'emploierait jamais ce qu'on filmerait pour pouvoir venir. Notre but était de faire des essais pour trouver comment filmer de la danse sans « jouer Dieu », car dans de nombreux films de danse, le cameraman sait d'avance ce qu'il va se passer sur scène. Cela va à l'encontre de l'idée de la danse, et surtout de la danse de Forsythe, qui est imprévisible et chaotique. On a essayé diverses méthodes et on a filmé pendant un an ses spectacles. On utilisait des lentilles très longues, afin de faire disparaître le cameraman du plateau et de redonner du pouvoir au corps sur scène. C'est de là que vient l'importance prise par le corps de l'acteur dans tout mon travail. L'enjeu, c'est qu'il redevienne le métronome du spectacle, qui en donne le tempo. Tout le reste n'est qu'un décor qu'il peut employer ou non. Dans une pièce de Guy Cassiers, il y avait une petite danseuse handicapée très timide. On avait placé une poursuite sur le milieu de la scène, dans lequel elle devait entrer, mais elle se plaçait toujours en dehors du cercle de lumière. D'un côté il y avait la lumière, de l'autre elle qui dansait. C'était beau à pleurer. Mon idée avec la lumière, c'est que c'est aux acteurs ou aux danseurs d'y entrer. Quand j'explique cela, je dis que je ne vais pas aux répétitions, que je ne lis pas le texte, que je ne fais que le décor. On

me répond : « Quelle arrogance de ne pas vouloir lire le texte ni de s'adapter ! », mais c'est l'inverse. C'est par respect : il s'agit de redonner le pouvoir aux acteurs, qui décident de l'usage qu'ils font du décor. Comme un architecte le fait lorsqu'il conçoit un parc : il ne décide pas de ce que les gens vont faire avec ce parc.

P. P. – Tu renverses presque le rapport du texte à la scène et à la lumière. Je pense à l'image que tu nous avais envoyée pour le colloque. Il y a une projection de lumière et c'est le texte qui vient ensuite. Comme s'il y avait d'abord de la lumière et que le texte était la touche finale. À l'inverse de nos habitudes, où la lumière vient mettre en valeur une signification donnée du texte.

P. M. – Oui. Il est étrange que le théâtre ait pris cette habitude de jouer chaque fois le même texte. S'il y a un art où on pourrait changer le texte chaque soir, c'est bien le théâtre. C'est encore une idée que j'aimerais exploiter : on placerait des prompteurs dans la salle où défileraient des textes différents à chaque représentation, de manière aléatoire, de sorte que les acteurs ne sauraient pas quel texte sera joué tel soir : le texte viendrait alors vraiment en dernier lieu. Je suis sûr que ça va changer, qu'il ne faudra plus apprendre le texte par cœur.

J. C. – Pourtant, une certaine *doxa* dit que face à un monde de plus en plus fragmenté et dissout, où le corps se perd dans la technologie, la nécessité du récit, du discours logocentré et de l'histoire permet de créer un sentiment d'unité.

P. M. – Le problème, c'est que cette illusion d'unité risque d'être assez folklorique, venue d'une tradition connue. L'essence du théâtre est d'avoir quelqu'un qui vous parle sur scène et qui dit ce qu'il veut dire. Tandis que le public reste muet, quelqu'un raconte ou fait une chose qu'il sait faire devant d'autres. Bien que je fasse l'inverse dans ma pratique professionnelle (et j'en ai un peu honte !), je pense que c'est cela qu'il faut atteindre. Si certains acteurs savent bien parler, bien manier les mots, sans que rien ne soit pré-écrit par un écrivain, ça pourrait être le futur du théâtre. Aujourd'hui, les histoires, on s'y noie. Les drames très intenses des séries télé que les gens vivent une ou même deux fois par soir doivent avoir une influence incroyable sur leur vie. Les gens voient tous les jours des choses terribles, mais on est en train de négliger les effets que cela peut avoir sur notre cerveau, sur notre façon de regarder. Aujourd'hui, il y a une fascination pour la sécurité et elle procède de cet univers fictionnel. Dans certaines séries danoises, par exemple, il y a un ou deux meurtres chaque soir et se construit ainsi un sentiment de suspicion généralisée qui emporte tout, toute notre vie et ce qui est réel. Il serait bon que le théâtre devienne un endroit *safe et in*. Un théâtre comme résistance. La peinture et le théâtre sont les arts du futur, tandis que le cinéma devient notre vie quotidienne.

¹ Plutôt que de mettre par écrit l'exposé qu'il a présenté lors du colloque, Peter Missotten nous a proposé de réaliser un entretien, qui a eu lieu le 5 juillet 2016. Nous remercions Judith Pollet, qui en a effectué la retranscription.