

## Florilège d'entretiens

### Marie-José Malis avec Béatrice Cambillau \*

*En préambule de nos prochaines journées nationales de l'EPFCL qui se tiendront à Toulouse les 25 et 26 novembre 2017 et qui portent sur « Le devoir d'interpréter » du psychanalyste, la commission d'organisation des journées a pensé que nous aurions aussi à apprendre de ceux pour qui, hors du discours analytique, la question de l'interprétation et du devoir d'interpréter, dans leur expérience et leur pratique, se pose. Nous avons ainsi interrogé des personnes qui appartiennent au domaine du théâtre, de la musique, de la traduction littéraire, pour qu'elles nous disent en quoi cette question les concerne et les intéresse.*

*Un premier entretien a été publié dans le numéro d'octobre du Mensuel de l'EPFCL : il s'agit de l'entretien accordé à Dominique Marin par l'écrivain et traducteur Jean-Yves Masson, qui est professeur de littérature comparée à la Sorbonne. Dans ce même numéro, Quentin Sirjacq, pianiste-interprète-compositeur, répond aux questions d'Anne Castelbou-Branaa.*

*Nous publions dans ce numéro de novembre un entretien de Béatrice Cambillau avec Marie-José Malis, qui dirige le théâtre de la Commune.*

*Nicole Bousseyrour,  
responsable de l'organisation des journées.*

**Béatrice Cambillau :** Je connais votre travail de metteuse en scène pour l'avoir accompagné pendant de nombreuses années. Aussi, quand j'ai appris que l'École de psychanalyse des Forums du Champ lacanien organisait ses journées nationales autour du thème « le devoir d'interpréter », et que dans le cadre de la préparation de ces journées on interrogeait des metteurs en scène de théâtre, j'ai tout de suite pensé à vous, tant il me semble que votre travail de metteuse en scène et votre pratique du théâtre portent la marque d'une lecture singulière et affirmée. J'aimerais vous poser quelques questions à ce sujet.

Dans une note d'intention, vous écrivez en évoquant vos mises en scène du *Prince de Hombourg* de Kleist et des textes de Pirandello que vous avez montés, comme *On ne sait comment* : « À mal les lire, il me semble que j'aurais fermé une porte dans l'époque. » Qu'est-ce que lire un texte pour vous, en tant que metteuse en scène ? Est-ce l'interpréter, le traduire... ? Et comment choisissez-vous les textes ?

**Marie-José Malis** : En ce moment, je relis beaucoup de textes de théâtre parce que je ne sais pas ce que je peux monter l'année prochaine. En fait, je m'aperçois que quand je lis du théâtre, ce que j'essaie de trouver, c'est une sorte de commotion. Il y a des textes qui ont une espèce de rapport à la vie et aussi à l'écriture, qui mettent en œuvre une sorte de machine qui accouche d'une chose que j'ai toujours appelée le sublime.

Je m'aperçois que l'indice est réellement, sans que je le veuille, à un moment de la lecture d'un texte de théâtre où je me retrouve avec les larmes aux yeux ou avec une chaleur dans tout le corps. C'est comme une prise du texte sur moi, qui est toujours le signe que là, je sais que j'ai rencontré un texte. Je ne sais pas si je pourrai le monter, mais je sais que j'ai rencontré un texte de théâtre exceptionnel.

**B. Cambillau** : Alors ça passe par le corps ?

**M.-J. Malis** : Oui, tous les textes que j'ai montés m'ont mis les larmes aux yeux à la première lecture, c'est pour cela que j'ai du mal à les relire pendant longtemps, même quand je sais que je vais les monter. Parce que les autres lectures sont plus ingrates, elles sont plus comme des lectures de prédateur pour savoir ce que je vais faire, où il s'agit de mettre en marche la machine du contrôle, la puissance sur le texte. Mais à la première lecture des textes que j'ai mis en scène, comme *Le Prince de Hombourg* de Kleist, *La Volupté de l'honneur*, *On ne sait comment* de Pirandello, j'ai toujours été avec les larmes aux yeux.

**B. Cambillau** : Et pensez-vous qu'il s'agisse de la rencontre avec la langue et en même temps d'une intuition de ce que cette langue provoque sur vous ?

**M.-J. Malis** : Je ne sais pas si c'est la langue en fait, je pense que c'est toujours une espèce, en effet, de machination, comme disait Vitez sur « l'inextricable vie », où donc se mettent en place des situations, des nœuds, des relations avec les gens... Il y a une sorte de machine qui a l'air inextricable, qui est complexe, qui avance, et il y a un dénouement. Une manière de

dénouer la chose, ou de la relancer, de la projeter dans une direction que vous n'avez pas anticipée, qui, quand elle est de l'ordre de la surprise, de l'inouï, de l'inespéré, est pour moi toujours comme une invention. Une autre manière de se sortir de ce qui fait douleur ou problème dans la vie, qui pour moi génère immédiatement une sorte de joie, de gratitude qui fait que j'ai les larmes aux yeux, des picotements dans le corps.

Ce n'est pas forcément lié à la langue, parce qu'il y a des textes dont on peut dire que la langue est extraordinaire, mais qui ne réunissent pas cela. Ils n'arrivent pas à proposer cette formule quant à la vie, quant à tout ce qui est dans la vie, mêlé, imbriqué, noué, les chicanes en impasse, recouvert, et qui proposent tout à coup une espèce d'éclaircie.

C'est sur le plateau que ce sera la langue, parce que quand on lit un texte, on ne le lit pas comme on le monte. Après, le travail du plateau avec les acteurs, lui, c'est le travail de la langue.

Le travail premier de la lecture d'un texte n'est pas à ce niveau-là. On peut dire, bien sûr, que l'on sent la puissance de la langue, on en sent le charme, mais on n'est pas encore tout à fait dans la lecture de détails qui permet de distinguer ce qui, de la langue, est invention d'une vie nouvelle. Pour moi, c'est plus au niveau de l'intrigue, je dirai en première lecture, que cela se situe.

**B. Cambillau** : De l'intrigue, et puis de la perception que peut-être il y a dans cette matière une ouverture, comme un chas d'aiguille, que vous évoquez aussi dans un de vos textes. Une toute petite ouverture ténue, comme un passage, où vous sentez que vous pouvez faire advenir quelque chose. Est-ce cela que vous cherchez ?

**M.-J. Malis** : Oui, tout le théâtre se débat avec ça, avec cette question : sommes-nous soumis à la répétition des mêmes fins, des mêmes issues ? Ces issues qui sont souvent catastrophiques, où nous perdons l'essentiel, des issues sceptiques, négatives, relativistes. Sommes-nous soumis à cette répétition ou y a-t-il une possibilité de trouver un passage ? Un passage qui ne peut être qu'un chas d'aiguille, car nous sommes face à la puissance de la vie sociale, à la puissance de la vie psychique. Une puissance énorme s'exerce sur les sujets et sur les situations. Une issue sérieuse, réellement envisageable et cohérente, vivante, pas seulement artificielle, évidemment ne peut être qu'un tout petit passage, une espèce de torsion par rapport au monde tel qu'il est. Comme une fente, ce que j'ai toujours cherché dans les scénographies à la fin : une fente, un trou.

**B. Cambillau** : Un trou pour montrer la lumière ou pour montrer le vide ?

**M.-J. Malis** : Un trou pour montrer le vide, le passage, le désajointement dont on a besoin pour sortir de ce qui est prédit. Ce qui est fatalement mis en œuvre par tout le calcul du monde tel qu'il est prévisible, tel qu'il avance par lui-même, par sa propre force d'inertie.

Pour sortir de cela, le monde, l'esprit, notre histoire, notre biographie, toute la structure en fait, il me semble qu'il faut qu'il y ait un désajointement, un trou, un vide. Ce que les grands textes organisent, d'ailleurs. Quand dans les grands textes il y a une issue sublime, nous nous apercevons que c'est parce que quelqu'un a décidé de lâcher quelque chose. Ce n'est jamais par plus de force, ce n'est jamais par plus de pouvoir ou plus de maîtrise. C'est toujours parce que quelqu'un dans la situation décide de lâcher, d'abandonner son pouvoir.

**B. Cambillau** : Cela m'amène à une autre phrase que j'ai relevée où vous dites : « Les grandes pièces exigent de nous de nous mettre à la portée de leur déclaration. »

**M.-J. Malis** : Oui. Par exemple, dans la pièce *On ne sait comment* de Luigi Pirandello, nous pouvons dire que tous les protagonistes, à part le personnage principal, pendant longtemps, ne sont pas à la hauteur de la déclaration que fait Roméo : « J'ai fait quelque chose dont je peux dire que je n'en suis pas responsable » – aucune explication n'est possible de ce que j'ai fait, ni la morale, ni la psychologie, ni même la psychanalyse ne peuvent rendre compte de ce qui m'est arrivé. « J'ai commis un crime, je ne sais pas comment, j'étais absent de l'acte. » Il le dit, et autour de lui des gens plutôt intelligents, plutôt de bonne volonté, qui ne sont pas tout de suite des ennemis, essaient de comprendre mais n'y arrivent pas, *ils ne sont pas à la hauteur de la déclaration, et lui-même non plus d'ailleurs*. Pendant longtemps, il fait cette déclaration sans qu'il ne puisse voir où elle le conduit. Qu'est-ce que cela veut dire du coup, cette sorte de trou dans l'être ? C'est totalement vertigineux, angoissant de se dire qu'il y a un endroit d'inexplicable dont rien ne puisse rendre compte. Une absence à soi, dont en même temps il dit que ce n'est pas la folie, un peu comme s'il y avait des trous dans l'être. On peut tomber dans un trou, et ne pas y rester, ressortir, et c'est ce qui est arrivé à Roméo, deux fois, dit-il.

Stéphane Braunschweig m'avait dit : « Vous n'avez rien compris à la pièce, Pirandello ce n'est pas ça, Pirandello c'est la pulsion. » Lui, il rend compte de ce qui arrive à Roméo par une interprétation peut-être très

sérieuse d'ailleurs, mais qui s'appuie sur un discours disponible qui est celui de la psychanalyse. Peut-être est-ce moi qui ne suis pas à la hauteur de la pulsion, qui ne sais pas ce que c'est. Mais, quand un metteur en scène comme Stéphane Braunschweig dit cela, c'est, je pense, qu'il y a quelque chose de la déclaration qu'il n'a pas entendu, qu'il n'est pas allé assez loin avec cette déclaration que fait Roméo. Je me dis que ma tâche, c'est d'être extraordinairement littérale. Quelque chose est dit qui est affolant pour tout le monde, donc on peut décider de le comprendre avec les outils disponibles, ou on peut décider que c'est une aventure totale de l'esprit et qu'il va falloir aller avec ça jusqu'au bout.

Aller jusqu'où l'on pourra avec la littéralité, l'accompagnement, l'intelligence, la compréhension nouvelle que cela demande. Dans les textes que nous avons montés, il y avait toujours cela. Il y avait toujours à un moment une déclaration qui était faite, qui exigeait que l'on se mette quasiment nu, que l'on se sente dépossédé de tous les éléments d'interprétation disponibles et que l'on se demande alors : mais qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'est-ce que cela ouvre de neuf ?

**B. Cambillau :** Vous dites que l'interprétation ou la manière d'interpréter s'appuient parfois sur des discours disponibles. L'interprétation n'est-elle pas aussi une manière singulière, c'est ce que vous décrivez d'ailleurs, une autre façon très singulière, subjective d'interpréter ?

Alors qu'est-ce que c'est qu'interpréter ? Et pensez-vous que le metteur en scène a le devoir d'interpréter les textes qu'il a choisi de monter ?

**M.-J. Malis :** Je dirai qu'il y a deux aspects. J'ai une sorte de méthode quasiment objective, qui est en effet le choix de la littéralité, le choix de prendre au pied de la lettre ce qui est écrit. C'est une manière de procéder, un peu systématisée, un peu repérée. Je sais que c'est par là que j'ai intérêt de passer. En même temps, vous avez raison, elle est née par une réquisition subjective : en un sens, si je le fais, c'est parce que, d'abord, pour moi-même, il y a sans doute une chute dans un trou de l'être. Il y a quelque chose dont je ne peux pas rendre compte qui est intuitif.

**B. Cambillau :** C'est la première chose dont vous parliez, dans le corps ?

**M.-J. Malis :** Oui, qui est la première chose, et qui après me demande d'inventer un régime de travail qui soit fidèle à cela. Et ce régime de travail est en fait plutôt le travail que je demande aux acteurs. Je leur demande toujours de faire crédit à ce qui est dit, de ne jamais introduire de distance par

rapport à ce qu'ils disent, de ne pas ironiser, de ne pas juger, d'essayer toujours de délivrer la pleine positivité, la pleine littéralité de ce qui est dit. Toujours, donc, de ne jamais travailler négativement un texte, au sens de ne jamais introduire avec le texte de rapport distancié, d'ironie, de surplomb. Essayer, comme si nous étions tout le temps en train de déclarer des choses affirmatives, dont il faut croire qu'elles sont dites pour elles-mêmes. C'est un régime de travail, mais qui est sans doute, en effet, impulsé par le fait qu'au départ quelque chose m'est arrivé, et que si je ne fais pas attention, je peux le perdre, je peux le recouvrir. Je peux le recouvrir par des interprétations malignes, rassurantes, assez belles aussi, mais qui ne sont pas totalement fidèles, qui n'arrivent pas à totalement cerner, tourner, mettre en œuvre la dynamique, presque comme de la libido.

Une manière de sentir que c'est par là que le désir travaille. Je n'arrive jamais à l'attraper complètement, mais je sais qu'au moins là, je m'en approche. Sinon les autres voix sont plus statiques, stagnantes.

Alors peut-être que c'est cela le devoir. Comme si vous aviez été enjoint. Quelque chose vous est arrivé comme un petit événement, et puis vous avez le devoir d'en rendre compte.

**B. Cambillau :** Vous situez là le devoir par rapport à vous-même, à ce qui vous est arrivé. Comment abordez-vous celui vis-à-vis de l'autre, de la transmission au spectateur ?

**M.-J. Malis :** Je ne peux pas penser au spectateur quand je travaille. Je peux penser à beaucoup de choses, je peux penser au théâtre, me dire que telle solution fait du bien au théâtre parce qu'elle s'inscrit dans les coordonnées du théâtre tel qu'on le connaît. Alors je me passionne à essayer de faire acte de piété, de nommer que là je rends hommage à quelque chose du théâtre, ou au contraire j'essaie de le briser, parce que je sais que mon verdict est que cette chose du théâtre est morte, qu'elle a construit un académisme, une convention telle qu'on ne voit plus son surgissement. Cela je peux le penser, mais je ne peux pas penser aux spectateurs, c'est-à-dire que je ne peux pas faire pour autrui.

**B. Cambillau :** Alors la question serait plutôt : a-t-on le devoir de transmettre ce que l'on a interprété pour soi ?

**M.-J. Malis :** Oui, c'est peut-être une des limites du théâtre que je fais. Pour moi la transmission s'absorbe dans l'acteur. J'ai toujours l'impression que le théâtre est un laboratoire où l'on sent ce qui est vivant. On se sent vivre,

toutes les secondes il y a des micro-événements chez un acteur, des choses qui arrivent, des événements tout petits mais considérables, où l'on sent, quand on fait travailler un acteur, que ce qu'on lui a demandé l'a rendu vivant. Dans une triangulation, on lui demande quelque chose pour le texte qu'il est en train de dire devant nous. Quand on trouve les bonnes consignes, on s'aperçoit qu'il trouve une manière de dire le texte qui le rend, lui, ému, en émoi, vivant. Plus vivant que quand il l'a dit autrement, où cela était à moitié mort.

Ma transmission s'absorbe là-dedans. Moi-même, je ne sais pas avant que l'acteur ait commencé à parler comment il faut qu'il le dise. Je l'écoute, j'entends que quelque chose n'est pas vivant, ce que je peux dire d'abord c'est ça. Je me dis : tiens, quelque chose n'est pas délivré, de lui, de l'acteur et du texte. Et donc, par intuition, je fais des hypothèses, je demande si ce n'est pas tel mot, telle pensée ou tel geste qui demandent à être délivrés, et je fais des propositions.

J'essaie, mais c'est vraiment à tâtons. Quelques fois ça aggrave, ça ferme encore plus les passages, et puis souvent on voit, ça y est ! Et c'est au moment où cela a lieu que l'on sait ce qui devait être délivré. Évidemment cela est lié au texte, à ce que l'on pense que le texte charrie comme proposition pour vivre. Je n'arrive pas à raisonner en dehors de cela. Je vois l'acteur vivant, j'explose de joie, j'ai des montées d'adrénaline toutes les secondes, c'est pour cela que je suis fatiguée à la fin de la journée. Mais je n'arrive pas à introduire une sorte de devoir politique ou kantien, ce que je dois à autrui là-dedans, parce que pour moi cela s'absorbe dans ce que je dois à l'acteur. Et la joie ou la gratification qu'il me donne me fait me dire que si cela m'arrive à moi, cela va arriver à tout le monde.

**B. Cambillau :** En vous écoutant je pense aussi à ce que l'on dit souvent de vous : que vous faites un théâtre de la pensée. Pour avoir vu souvent votre travail, je peux dire que le théâtre que vous faites nous amène à penser. Penser, c'est aussi beaucoup dans notre tête, et ce que vous décrivez passe beaucoup par le corps, jusque dans la manière que vous avez d'interpréter un texte et dans l'interprétation vivante qu'en font vos comédiens. Donc l'interprétation n'est-elle pas que du sens ?

**M.-J. Malis :** Non, mais la pensée, ce serait quoi alors ? Il est vrai que cette idée d'un théâtre de la pensée est très galvaudée. On croit que le théâtre de la pensée se donne explicitement, comme le régime de discours de la pensée, de la philosophie, de l'abstraction ou du raisonnement. Je demande aux acteurs – c'est une question très interne au théâtre à vrai dire – de pouvoir

envisager les conséquences qu'aurait un texte pour leur vie. Je voudrais que, quand ils lisent un texte, ils se disent : « Au fond, ce texte, si cela devenait un plan d'épreuve pour moi, qu'est-ce que cela produirait pour ma vie, pour la vie des gens que j'aime, pour la collectivité ? » Pour moi, c'est cela la pensée, dire quelque chose et essayer de le soumettre à une sorte de plan d'épreuve, de plan de conséquences.

Toujours, pendant les premiers temps, au théâtre, on dit les textes, en fait on les dit selon une mécanique. On pense d'abord que tel mot veut dire telle chose, et l'interprétation que l'on a du mot est prise dans le cliché, dans la pensée disponible. La première pulsion de l'acteur est de faire montre d'une forme de maîtrise, de puissance. Il faut qu'il parle. Il faut qu'il parle fort, qu'il montre qu'il est expressif. Il va s'appuyer sur ce qui est disponible en lui. Personne n'aime le vide. Il y a très peu d'acteurs qui, quand ils arrivent, décident tout de suite d'être dans le vide, c'est pratiquement impossible. Ils vont donc mettre en place une machine de maîtrise, de contrôle, et cette machine s'appuie sur ce qu'ils savent déjà tant sur le plan de la pensée que sur le plan de leurs capacités expressives.

Du coup, la première sensation que l'on a est : « Oui, ce n'est pas mal, c'est crédible », mais je suis devenue une espèce de sismographe très précis, et dans ces cas-là je m'ennuie. À la fois je suis impressionnée et quelque chose en moi s'ennuie. Ce que j'appelle ne pas être vivant. Et comme je m'ennuie féroce, je demande à moins m'ennuyer, et je me dis : mais non, ce n'est pas tout à fait cela qui est dit, ce n'est pas juste, en fait. C'est ce qu'on pourrait en dire de loin, on croit que ça dit ça, c'est du cliché, c'est encore un peu pris sous une pensée amortie.

Alors je demande à un acteur, tout d'un coup, d'être plus en capacité de penser tel mot, comme, je ne sais pas, « la vérité », « le peuple », le penser pour lui-même, donc le rapporter à sa propre vie. Qu'est-ce que ce mot, cette proposition fait dans ma vie changerait ? On voit tout de suite que cela délivre la vraie nouveauté du texte, parce qu'il faut quand même croire que les auteurs n'écrivent pas de l'eau tiède. Ils écrivent chaque seconde ; tous les trois mots il y a une invention, dans une vraie langue. Le choix d'un détail, d'une articulation logique ou d'un mot de vocabulaire montre que vraiment le poète cherche autre chose que ce qui est.

Et cela, il faut que nous trouvions le moyen de le saisir pour nous-même, contre ce que nous savons, contre une machine très performante, très expressive de l'acteur et contre une machine très performante du monde qui nous a appris à raisonner, à croire que tel mot veut dire telle chose. Des machines très puissantes contre lesquelles il faut se battre pour



arriver à entendre la nouveauté. Pour moi, c'est cela la pensée. La pensée, ce n'est pas la tête seulement. C'est réellement s'organiser énergétiquement, c'est la circulation des affects, de la respiration. S'organiser, pour, à l'intérieur de ce que l'on dit, arriver à se demander : qu'est-ce que cela veut dire ? Artaud nomme très bien le fait que, pour lui, le théâtre est une modification des organes. Il dit que si l'on fait bien du théâtre, alors on ne sent plus avec les mêmes organes. C'est comme si les fonctions sur lesquelles nous nous appuyons se déplaçaient au théâtre. Comme nous avons organisé autrement la respiration, le corps, la voix, les regards, comme nous les avons réorganisés, nous pouvons sentir, en tant que spectateur, qu'en effet quelque chose se met à circuler à l'intérieur de nous autrement qu'habituellement. Nous ne pouvons donc pas faire du théâtre sans le corps, pour la pensée justement, pour arriver à comprendre ce que ça raconte.

**B. Cambillau :** Vous avez en quelque sorte déjà répondu à cette question, mais qu'est-ce qui guide l'acte de la metteuse en scène que vous êtes ?

**M.-J. Malis :** Je me le demande. Je me suis rendu compte que les seuls moments où j'étais heureuse, la seule vraie possibilité d'un exercice de gratitude que j'avais vis-à-vis de ce que les hommes sont capables de faire, les poètes, les vivants, les acteurs, les gens, c'était en répétition dans une salle de théâtre. C'est comme une situation purifiée, clarifiée, débarrassée de beaucoup d'obstacles, de beaucoup de contraintes, où l'on est concentré, où l'on peut être entièrement dédié à une chose. C'est comme un endroit où l'on voit tous les détails de la vie. Je crois que c'est cela que j'aime le plus regarder, mes amis acteurs vivre. Vivre, au sens de passer par des états qui sont comme des quintessences, des états du vivant.

Je regardais l'autre jour Juan, Sylvia, et je me disais que, en six heures de répétition, nous avons touché les plus belles intensités de la vie. Je voyais Juan qui tombait dans des gouffres d'émotions, puis ensuite riait, puis après au contraire ressentait un grand calme, une sérénité. C'est une concentration des états du vivant que l'on peut observer de très près, et je pense que c'est considérable. J'aime aussi au théâtre le fait qu'il soit un lieu qui atteste d'une harmonie possible. On peut réellement construire des formes, on peut partir de toute l'étrangeté, la bâtardise, l'altérité maximale. Personne n'est pareil, tout le monde est complètement insolite, nous ne savons jamais ce que vont faire les acteurs, c'est le bordel, c'est complètement climatique, la lumière change... Et dans tous ces impondérables absolus et dans une soumission incroyable au hasard, le hasard entre partout, ce n'est que de la matérialité qui bouge, on peut quand même construire des

harmonies. Des formes qui sont justes, qui sont délicates, qui rendent les gens beaux, qui rendent justice à ce qu'ils ont de plus digne.

Mais, au fond, aussi, j'aime agir. J'ai une passion de la transformation, de la transformation du monde et des situations, et sans doute peut-être aurais-je pu être dans l'action politique. Là aussi, il y a une grande joie à transformer, à être là en train de distribuer les éléments de la transformation, de la modification ; c'est passionnant, très gratifiant. Tout le monde devrait vivre comme ça, devrait pouvoir vivre comme ça. C'est merveilleux.

**B. Cambillau** : C'est-à-dire chercher à transformer le réel ?

**M.-J. Malis** : Oui, cela procure des joies que tout le monde connaît. C'est ce que disait Marx du travail : tu produis, tu transformes, et tu sens que tu te transformes toi-même et en plus que c'est bénéfique. C'est une situation idéale, merveilleuse, qui donne le sentiment de sa propre contribution, de son utilité, de sa mise en mouvement. Et c'est l'autre qui l'atteste. Et tu sens qu'en plus ensemble nous formons une nouvelle matière qui nous dépasse et qu'on a constituée ensemble, qui est à la fois moi, l'autre et quelque chose de tiers que nous avons créé. Cela, c'est quand même merveilleux, c'est ce que les gens cherchent, je pense, dans la vie. Pouvoir y être, pouvoir participer, contribuer sans violence, sans tuer l'autre, sans l'écraser, sans le priver de sa propre part.

Je pense quand même qu'au théâtre on y arrive. Alors quelquefois le mettre en scène est violent, il peut réduire l'autre. Mais quand on est heureux, on sait que ce n'est pas vrai, quand on est joyeux en répétition, c'est tout le monde qui a été mis en mouvement, mis en joie, et ça c'est très fort.

Sur l'interprétation, je voulais aussi vous dire qu'à la fin on a ajouté sa propre singularité. En un sens, on interprète un texte, mais on livre une matière qui elle-même demande à être interprétée. On a produit quelque chose qui est le fruit, très matériel, des circonstances. Tel acteur, c'est une circonstance. Tel acteur n'interprétera pas le texte de la même manière qu'un autre, chaque acteur est en lui-même une possibilité du texte, qui est totalement différente de ce que pourrait faire un autre. Et à la fin, étrangement, nous avons produit une matière qui est à la fois une élucidation et aussi quelque chose qui a sa propre littéralité, sa propre densité. Une nouvelle matière, en fait. Et ce n'est pas vrai qu'on arriverait à livrer une sorte d'éclaircie du texte. Ce que nous avons pu faire c'est montrer quelle vie nous avons choisie que le texte délivrerait pour nous. Nous pouvons attester,

nous vivants : voilà la vie que nous aurons choisi de prononcer avec ce texte, notre vie.

**B. Cambillau** : Si l'on ne livre pas une élucidation, une éclaircie totale du texte – et c'est certainement heureux –, c'est peut-être qu'il reste toujours quelque chose d'ininterprétable, peut-être la part de l'écriture de l'auteur, un endroit d'insondable ?

**M.-J. Malis** : Je ne sais pas, peut-être, oui. Au fond, il restera toujours la part de ce que les autres auraient pu faire sur ce texte, de toutes les lignes de lecture que nous, nous n'avons pas pu délivrer. Cela, vous le sentez quand vous avez fini un spectacle. Vous vous dites que d'abord vous-même vous auriez pu le faire tout à fait autrement, alors que vous avez mis en place une stratégie obsessionnelle pour le faire ainsi. Mais vous sentez qu'à chaque instant il y a d'autres portes possibles, non pas sur le plan de l'interprétation générale, philosophique ou politique du texte, mais dans chaque détail, dans chaque décision, une par une. Vous sentez que chaque décision sensible pourrait, aurait pu être autre. Cela dépend des circonstances, cela dépend de ce que l'acteur a proposé à ce moment-là et qui vous a polarisé. Je n'interviens jamais que sur ce qu'on me propose, au sens où c'est sur ce que je vois que j'agis. Je me dis : tiens ! là, c'est fossilisé. Mais si à ce moment l'acteur avait été fossilisé sur tel autre aspect, j'aurais agi à côté. Donc, du texte, il restera toujours ce que vous-même n'avez pas pu, dans les circonstances, en faire, ce que d'autres interprètes du texte, d'autres metteurs en scène auraient pu en tirer. Par contre, quand on a bien travaillé, on n'a pas laissé quoi que ce soit dans notre régime à nous, dans ce qu'on a pu constituer comme système cohérent, on n'a rien laissé qui soit inerte. On a passionnément essayé de porter, de comprendre, d'élucider chaque chose pour nous-mêmes. Cela, on l'a fait.

Je déteste ce moment quand dans un spectacle je sais qu'il y a quelques secondes mortes. Je sais que c'est une petite « solutionnette » que nous nous sommes donnée, car ça, on n'arrive pas à le faire. Mais c'est très rare en fait. Du coup, c'est comme si nous disions que le théâtre, c'est nous vivant dans ce moment de notre vie, dans cette époque-ci, voilà ce que nous aurons pu faire au maximum de l'engagement existentiel qui était le nôtre. C'est du coup très marqué par les subjectivités qui sont là, par la matérialité qui était là, c'est dépendant, interne à cela. Donc, ça reste, je ne sais pas comment dire, peut-être comme une imitation, une imitation au sens radical. Nous essayons de nous mettre dans chacun des carrefours, chacun des endroits où il nous semble que le texte procure des surgissements. Nous

essayons presque d'imiter en nous-mêmes ce que la génération est, et qu'il y a dans le texte. Nous n'y pensons pas quand nous le faisons, mais c'est presque comme si nous essayions d'imiter la production vivante du texte, chacun avec son corps, avec sa propre psychologie, sa propre subjectivité, et chacun pour lui-même. C'est comme une imitation, comme quand saint François imite le Christ, mais à la fin des fins cela fait quand même un objet qui n'est pas le Christ. Cela fait une chose très bizarre qui est saint François. Dans la mesure du possible, dans les murs où nous nous trouvons, dans les moments de notre vie, tout cela étant très circonstancié, quand même, nous faisons cela. Et à la fin cela donne un être nouveau très bizarre, une sorte de nouveau corps. C'est pour cela que l'interprétation au théâtre est très compliquée. Nous mettons en place des stratégies lucides d'analyse des textes, n'empêche que le prosaïsme du théâtre est incroyable, comme sa matérialité. Je pense même que c'est l'art le plus matériel. La peinture peut arriver à se passer des circonstances, enfin, en dehors de la peinture elle-même, de la matière picturale, mais nous...

**B. Cambillau** : Et pour boucler la boucle, comme vous avez beaucoup parlé de la vie, parce que c'est un art du vivant, du spectacle vivant...

**M.-J. Malis** : Oui, vivant, exactement, c'est ce que cela montre, du vivant dans tout cela, ce que disait Vitez de *l'inextricable vie*, de la complexité de la matière, extraordinairement intriquée, hasardeuse et à la fois déterminée, impénétrable à soi. Dans tout cela, le théâtre montre quand même qu'il y a la possibilité d'organiser un peu quelque chose, de créer des harmoniques, de construire des formes qui maintiennent toutes les données du vivant, qui ne les réduisent pas trop, qui ne soient pas un forçage et qui en même temps permettent que ce soit plus joyeux. Je ne sais pas comment appeler cela, quand on se sent à la fois entièrement vivre, pris, et en même temps en capacité de le regarder, de le penser. Il y a comme un clivage béni de l'être, où vous pouvez être pleinement en train de faire la chose, ce qui arrive rarement totalement, et en même temps vous regarder avec maturité, avec réflexivité, vous pouvez penser.

C'est très beau, ce que le théâtre permet, vous pouvez être totalement là et en même temps dans une espèce d'extraordinaire intelligence, indulgence, humour. Dans les représentations, nous sentons quand le spectateur atteint cela. Nous voyons quelquefois des spectateurs qui sont complètement là et en même temps qui restent disponibles, regardent la salle, regardent à côté, sourient, goûtent absolument le sentiment d'être dans une représentation. Ils savent parfaitement que c'est le théâtre et, en même temps, ils

ont des abandons, des affects d'une puissance totale. Être dans cette sorte de dualité de l'être, de double état, c'est quand même merveilleux. Cela, le théâtre le permet : y être totalement et, en même temps, rester disponible à la réflexion, à l'esprit critique, à la mélancolie, avant, après. Beaucoup de temps sont mêlés, beaucoup d'états de l'esprit et du corps sont mêlés, saisis et, en même temps, libres. C'est magnifique, le théâtre permet cela.

*Mots-clés : interprétation, mise en scène, auteur, acteur, texte, langue, corps, déclaration, réel.*

---

\*  Rencontre effectuée le mercredi 3 mai 2017, à La Commune, Centre dramatique national d'Aubervilliers.

Marie-José Malis, native de Perpignan, est une ancienne élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm à Paris et agrégée de lettres modernes. Son parcours est jalonné de rencontres et d'expériences qui ont forgé son travail et son approche du théâtre. Tout d'abord, la lecture des textes et la rencontre avec des œuvres telles que celles de Tadeusz Kantor, Klaus Michael Grüber, Antoine Vitez... Puis, son activité de formatrice dans diverses universités où elle enseigne le jeu et la dramaturgie. Elle fonde en 1994 la compagnie La Llevantina et monte ses premiers spectacles. Le théâtre de Marie-José Malis est un théâtre du texte et de la présence qui questionne à la fois la pensée et sa représentation à travers les textes de Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Robert Walser, Luigi Pirandello, Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin. Elle est depuis janvier 2014 directrice de La Commune, Centre dramatique national d'Aubervilliers.

Béatrice Cambillau a accompagné pendant de nombreuses années le travail de la metteuse en scène Marie-José Malis au sein de la compagnie La Llevantina, en tant que chargée de production et de diffusion. Elle accompagne actuellement le travail du metteur en scène Sébastien Bournac au sein de la compagnie Tabula Rasa à Toulouse.