



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

Dix-sept minutes sauvées du désastre – cent vingt-trois arrachées à l'oubli

Tentative de restitution d'un entretien sans notes par Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier

Collectif L'avantage du doute : Judith Davis et Claire Dumas



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1461>

DOI : 10.4000/agon.1461

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Collectif L'avantage du doute : Judith Davis et Claire Dumas, « Dix-sept minutes sauvées du désastre – cent vingt-trois arrachées à l'oubli », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 07 mai 2020, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1461>



Dix-sept minutes sauvées du désastre – cent vingt trois arrachées à l’oubli

L’avantage du doute

Rencontre avec Judith Davis et Claire Dumas, tentative de restitution d’un entretien sans notes par Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier

C’était pour nous une façon de boucler la boucle du dossier sur l’Utopie – et de l’ouvrir à d’autres perspectives – que de rencontrer les membres du collectif l’Avantage du doute : *Tout ce qui nous reste de la révolution, c’est Simon*, présenté une première fois au théâtre de la Bastille en mars 2009, fut l’un des déclencheurs, parmi d’autres désirs, de cette envie de questionner de plus près l’utopie et sa réalisation dans un fonctionnement (collectif vraiment collectif) et dans des objets communs d’investigation (en l’occurrence pour ce premier spectacle, l’engagement politique vu à travers le prisme de la référence – l’héritage devrait-on dire – de mai 68).

Le rendez-vous est pris avec Judith Davis et Claire Dumas en ce mercredi soir de novembre. Le café est rouge. Les rues – avec ce qu’il faut de bruit pour se sentir en ville et ce qu’il faut de passage, de brouhaha et de circulation pour perdre, par moment, le fil de la conversation. L’échange va bon train, dure et se prolonge. Les deux voix se retrouvent, d’autres fois parlent, non plus au nom de ce « nous » – qui fait la force de la démarche –, mais depuis un trajet singulier, un désir différent ; elles reviennent sur la façon dont les hésitations et les certitudes de chacun ont pu frayer avec celles des autres. Le soir grignote le temps. Remerciements chaleureux. Salutations de part et d’autre. Mais la technologie nous aura fait défaut au moment opportun : le petit gadget numérique ayant vocation à enregistrer clignote timidement. Mort, gavé au bout de dix-sept minutes d’intense activité.

Nous n’allions par rejouer, les faire rejouer cette rencontre – provoquer ce qui avait été dit pour en retrouver la trace (quand bien même cela aura été proposé, par gentillesse et par solidarité, devant le désastre de la mécanique). Dépitées d’abord. Un tantinet déçues ensuite. Et puis franchement désarçonnées. Nous avons au final pris le parti de suivre ce qui pourrait rester d’une rencontre, déroulée en roue libre, par abus de confiance dans les pouvoirs de l’outillage, par plaisir aussi d’être dans l’écoute et non dans la consigne.

« Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laisser place à la trouvaille »
Apollinaire, *Toujours*.

De même que le collectif s’était lancé, pour ce qui était son premier spectacle, à l’assaut de la montagne politique avec les outils qui se trouvaient à portée de sa main – souvenirs, amis, familles, chiffons, bribes, débris et autres décombres, d’où émergeaient des certitudes – de même nous livrerons ici ce qui sera resté à portée de mémoire. Il leur restait Simon, il nous reste la trace.

Les souvenirs étant capricieux et la reconstitution plutôt protocolaire et gravitationnelle, nous vous proposons de revenir sur des points précis, représentatifs de leur démarche et de leur travail. Nous vous livrons auparavant les dix-sept minutes enregistrées par la machine. Les cent-vingt trois suivantes seront beaucoup plus maigres. Signe que l'oubli et la perte sont aussi ce qui rend possible la mémoire humaine – à l'opposée de cette mémoire appareillée qui engloutit goulument le présent sans vraiment le digérer. Mémoire Habitable. Partageable. Et donc à questionner. Plutôt qu'à liquider ou à porter en boutonnière, comme un pieu devoir.

Leçon d'Histoire – par le concret.

En tout état de cause.

Dix-sept minutes sauvées du désastre : le prochain spectacle et la phase de l'enquête

« JUDITH DAVIS. Le prochain spectacle parlera de la Toyotisation de l'humain – *ou*, si je reprends notre chapeau introductif, *comment standardiser la vie dans un but lucratif*. Notre principal univers d'investigation est donc le monde du travail, les modifications de norme de gestion qui sont en action depuis une dizaine d'années et les conséquences de ces méthodes dans la vie des gens, du point de vue de leur vie professionnelle mais également privée. On travaille avec la même méthode d'investigation que pour le premier spectacle : films, interviews, lectures... Le Toyotisme, c'est la troisième phase de rationalisation du travail après celle impulsée par Taylor puis par Ford. La grande différence avec le taylorisme et le fordisme, c'est que la Toyotisation fait semblant de remettre le travailleur au centre : il est appelé à participer par le biais de différentes méthodes, le *Kaizen*, le *Kanban*¹, etc. Il devient, en réalité, acteur de son propre asservissement.

BARBARA METAIS-CHASTANIER. Les semaines de travail collectif que vous avez passées à Dunkerque pour le prochain spectacle sont mises à profit pour collecter des documents ou avez-vous déjà réuni la matière de ce prochain projet ?

J. D. C'est un sujet dont on parle depuis à peu près un an. Mais réunir cinq personnes pour travailler à l'élaboration d'un spectacle comme nous le faisons, c'est quelque chose qui prend beaucoup de temps. Douze semaines en commun pour le précédent projet. C'est difficile de réunir en continu autant de personnes, c'est difficile aussi de trouver des financements pour de telles durées. En ce moment, nous sommes dans la phase de recherche. J'ai par exemple interviewé une Directrice de marketing d'une grande société française de vente de pneumatiques, ainsi qu'une femme qui est aujourd'hui gardienne d'immeuble et qui a été pendant très longtemps gérante de boîtes de nuit dans le milieu gay, et enfin des lycéens à Dunkerque pendant la mobilisation contre la réforme des retraites. On interroge trois types de personne : certains qui travaillent, d'autres qui ne travaillent pas encore et d'autres qui sont déjà à la retraite. C'est une façon pour nous d'établir une tension entre la manière dont une vie humaine se projette dans le travail et la réalité de ce monde-là.

CLAIRE DUMAS. Parmi tous les matériaux que nous réunissons, une place très grande est occupée par les histoires singulières. Cela passe donc par des questionnaires que nous inventons ensemble. Dans le cadre du spectacle, *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, il y en avait deux : un pour les gens qui avaient l'âge d'avoir vécu mai 68 et un autre pour ceux qui étaient trop jeunes pour l'avoir vécu. Pour le prochain spectacle, que nous sommes en train de monter, il y en a trois.

¹ La soupe Wikipédia n'est pas avare de notes sur la question – on s'y reportera avec les précautions d'usage.

B. M-C. Est-ce que ce travail de recherche, c'est une façon pour vous de relativiser un regard trop générationnel ou trop subjectif ? Aller chercher des témoignages de gens plus jeunes, plus âgés, ou qui ne se sont pas livrés au même parcours, n'est-ce pas une façon de faire une topographie ? De circonscrire le terrain ?

J. D. Au départ, c'est sûr, c'est une topographie : nous cherchons au maximum à multiplier les points de vue, parce que nous n'avons pas de thèse, pas de message à délivrer. En même temps, l'intégration de notre parole et de notre point de vue dans *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*, était très importante parce qu'elle disait notre engagement sur ce sujet-là. Dans le prochain spectacle, c'est un peu différent : en tant que comédiens, nous sommes quand même à la marge des réalités du monde du travail que connaissent la plupart des gens. On n'est pas encore dans la phase d'élaboration du spectacle, mais il s'agit à chaque fois de savoir de quelle manière cette parole passe par nous, profondément, en quoi elle nous touche de façon singulière, pour que le point de vue – qui est celui des acteurs sur le plateau – ne soit pas surplombant ou dévoyé par rapport à ce qui a pu être dit ou vécu.

B. M-C. Est-ce que vous avez une idée précise de ce que vous cherchez : des points de vue très différents, des discours, des anecdotes, des positions idéologiques ?

C. D. On essaye de toucher le sujet par un angle intime et personnel. Par exemple, quand on a travaillé sur mai 68, on est parti de questions très concrètes : « Est-ce que vos nuits étaient différentes ? Comment s'organisaient vos journées ? » La première entrée du questionnaire c'était : « Où étiez-vous en mai 68 ? » Du coup, cela posait aux gens une question très simple, de localisation, certains rattachant très vite le lieu à l'événement, d'autres étant incapables de se souvenir de l'endroit où ils se trouvaient à ce moment précis. C'était une entrée par le quotidien et non par l'Histoire. Ce qui n'empêche pas de développer des choses plus théoriques, mais comme il s'agit d'une pièce de théâtre nous avions d'abord besoin de cette chair.

B. M-C. Quand vous travaillez sur la forme du questionnaire, comment arrivez-vous à composer avec la pudeur qu'il peut y avoir chez l'interrogé à s'exposer dans un récit, une anecdote, un souvenir ? J'imagine qu'un entretien avec des proches ne se prête pas aux mêmes approches qu'un entretien avec un DRH d'une grande entreprise...

C. D. On vient à peine de commencer l'enquête sur le prochain spectacle, et dans ce travail de collecte la pudeur est beaucoup plus présente que dans le premier projet. Sur mai 68, on avait soit affaire à un regard un peu flou et lointain de jeunes qui n'avaient pas connu ces événements qui leur apparaissaient comme une sorte de mythe et qui donc se livraient facilement ; soit affaire à des gens qui avaient vécu cette époque-là et qui avaient souvent plaisir à en parler. J'ai été surprise de voir que les gens se livraient très facilement sur ce sujet et que la pudeur n'entraînait pas vraiment en jeu. Sur le travail, c'est beaucoup plus difficile parce qu'il y a une sorte de pré-discours omniprésent dont on a du mal à sortir. Les gens que nous avons rencontrés pour le premier spectacle n'avaient pas forcément réfléchi à ce qu'ils pensaient de mai 68, mais ils avaient plaisir à se poser la question. Tandis que le travail ne fait pas l'objet d'un désir de raconter. J'ai rencontré beaucoup de gens qui ne le considéraient pas comme un sujet digne d'intérêt, estimant qu'il occupait déjà assez de temps dans leur vie quotidienne pour ne pas, en plus, avoir à en parler.

J. D. Parfois, en revanche, on rencontre des gens chez qui le travail est le prolongement de la personne. Et là, il y a une fierté à faire ce travail, à en parler. Et du coup, on retombe à cet endroit dans un récit qui a plaisir à s'énoncer comme tel. J'ai rencontré, par exemple, un pompier de chez Total qui m'a décrit avec beaucoup d'engouement et de détails son matériel, son uniforme, le fonctionnement de l'entreprise et de son travail parce qu'il estimait ce qu'il faisait.

C. D. Oui, c'est vrai. J'ai rencontré récemment un docker qui m'avait préparé toutes les listes des expressions qu'ils utilisaient dans leur métier. C'est un travail dont il est très fier, qui se fait souvent de père en fils, et qu'il a rejoint un peu par hasard. Il ne voulait pas parler du travail en général mais de son travail à lui, des engins qu'ils conduisent, des docks.

LISE LENNE. Pour vous approprier les sujets que vous abordez, est-ce que vous travaillez sur la langue, sur la manière de parler ?

C. D. Je ne sais pas comment nous allons procéder sur ce prochain spectacle mais dans *Tout ce qui nous reste*, on n'a pas vraiment respecté les tics de langage ou la façon de parler. Le seul sur lequel nous avons fait ce travail peut-être, c'est dans le premier témoignage, celui qui ouvre le spectacle : on l'a presque gardé intact parce qu'il y avait déjà une forme, en termes de contenus et de dramaturgie, dans ce que nous avons récolté. »

Cent vingt trois minutes arrachées à l'oubli : d'un collectif, d'un spectacle et d'une démarche

Nous ne leur ferons pas l'affront de ne pas commencer par leur histoire. Plus facile à reconstituer dans les bribes d'information disponibles ça et là que la conversation qui naviguait d'un point à un autre, bifurquait pour un chemin de traverse, déboulant dans le même souvenir depuis une autre porte.

La rencontre de Simon Bakhouche, Mélanie Bestel, Judith Davis, Claire Dumas et Nadir Legrand tient en une date et en un mot qui est un nom : Tg STAN ; 2003. La conjonction des deux entités nous place à ce point d'origine, sous les auspices favorables du Sud : celui d'un stage dirigé par les membres du collectif anversoïis au théâtre Garonne à Toulouse. Réunis à nouveau en 2005 sous la houlette de Franck Vercruyssen pour un spectacle intitulé *L'avantage du doute* – qui devait par la suite donner son nom au groupe, mais ça, ils ne le sauraient que plus tard –, ils se mettent au pas de la création collective. Le spectacle tourne – et le désir prend forme, et puis soudain corps en 2007 au Bateau Feu à Dunkerque. C'est dans ce pays baigné par la mer du Nord et par ses canaux que se décante l'idée du premier geste qui permettra de « faire le collectif », comme le disait Claire Dumas, celui de prendre à bras le corps la question d'un « engagement politique et poétique commun ». C'est dans cette brassée qu'est très vite apparu l'inévitabile, l'incontournable, le mythique-mythifié-momifié mai 68 et ses fameux événements – en passe d'atteindre, à l'époque, la quarantaine révolue. Plutôt que d'opter pour une énième version/reconstitution – hésitant entre le lamento résigné (« Capri, c'est fini »), la conservation volontariste (« Non, je n'ai pas changé ») et la patrimonialisation de la mémoire (« ah, qu'il était beau mon village ») –, ils décident de partir de ce qu'il en reste, de ce qu'on en dit, de ce qui s'est transformé en souvenir ou en oubli pour tenter d'entrer, par le biais, dans cette époque qui le regarde d'un mauvais œil ou d'un air attendri. Nadir Legrand n'ayant pu monter sur les planches, faute de dates communes, ne restait, en effet, de cette époque que le fameux Simon.

En 2009, Simon entre donc en scène avec Claire, Judith, Mélanie, un canapé trop petit – et choisi pour cette même raison –, deux ou trois chaises, une chaîne hifi et un spectacle : ce sera *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon*. Joué à la comédie de Béthune, au Bateau feu de Dunkerque, il pose ensuite ses (petits mais remarquables) bagages pour trois soirées au théâtre de la Bastille. En 2010, l'étroit canapé et le jeune collectif retrouvent le théâtre de la Bastille pour une dizaine de représentations – signe que le désir et les retours n'avaient pas été entamés par la salve de l'année précédente.

Entre 2007 et 2010, le collectif a tenu le cap de ses ambitions en dépit des incertitudes, partagées par chacun, sur ce que ça pouvait être *concrètement* que de « faire collectif » : entre les phases de découragement ou de doute, l'apprentissage long et fructueux des petites règles qui rendent le groupe possible (c'est là qu'est apparue la salutaire méthode du tour de table, permettant à chacun de défendre sa pensée ou sa proposition dans toute son amplitude) quand chacun est engagé, par ailleurs, dans des démarches ou des projets qui n'ont rien à voir avec l'expérience collective : Claire Dumas parlait, non sans enthousiasme, de son travail sur Feydeau, des interprétations plus ponctuelles et plus classiques dans des pièces ou des séries télévisées ; Judith Davis convoquait, quant à elle, ses expériences cinématographiques, débordant ensuite sur la joie qu'il y avait à trouver à cinq – plaisir partagé, incomparable avec le plaisir de la réussite toute personnelle (audition, casting et autres étapes incontournables de la ritournelle des rôles). La main à l'ouvrage, ensemble, pendant trois ans, ils ont donc inventé une façon de travailler commune, capable de faire le jeu du désaccord et du dissensus, de préserver les envies et les singularités de chacun – pour en faire une force d'impulsion et de concorde : le but n'étant « pas de se protéger du conflit (en s'associant par similitudes), ni de le réduire (en sublimant, édulcorant, normalisant les passions), ni encore de le transcender (en « comprenant » l'autre), mais de l'exploiter pour² » que se fasse jour un véritable processus démocratique. Les responsabilités administratives et artistiques sont labour partagé, le tour de table règle d'or et le cheminement long et obstiné : la constitution d'une telle entreprise artistique, qui passe par un travail d'enquête, l'écriture d'une dramaturgie faite d'allers et retours entre le plateau et la table, d'essais, d'ajustements, de corrections, de propositions et d'échappées, ne peut s'inscrire dans la temporalité d'abattage efficace d'autres modes de production mais demande le temps patient de l'aventure commune. Le collectif n'est pas un acquis, ni une fin en soi : c'est une lisière, arpentée – devenue nécessité pour chacun – appui précieux aussi pour ce second spectacle encore en chantier qui plonge le nez dans le réel du travail et de ses petites résignations moins réjouissant et plus âpre que celui des grandes luttes et des rêves d'autrement.

Judith Davis et Claire insistaient également sur le fait que le groupe ne prenait jamais le pas sur l'individu, entraînant compromis, consensus et érosion des singularités de chacun, mais était cette voix commune capable de défendre et d'assumer, depuis les positions de chacun, la responsabilité de l'ensemble du spectacle et de ce qu'il portait. L'écriture de la pièce reprend ce partage des voix : de la nébuleuse documentaire, informelle et monstrueuse, d'anecdotes et d'histoires recueillies, chacun fait son miel, apportant aux autres « sa partie », prête à être essayée, explorée, discutée, aménagée. Un même document peut ainsi donner lieu à plusieurs lectures ou réappropriations – ce fût notamment le cas autour de la séquence du faux film d'archive qui présente le témoignage d'un couple (Simon B. et Claire D.) discutant intimité et devenir de leur histoire commune avec les armadas de la rhétorique bien huilée de l'époque. La suite de la scène retrouve le présent du plateau, celui de l'âge passé – où Claire D. vient incarner, pour un temps, la figure de celle disparue depuis. Le montage du film et du fantôme, du passé confronté au présent vient, en fait, de la rencontre entre deux propositions fort différentes, celles de Judith Davis et de Claire Dumas, élaborées à partir d'un même matériau.

Quand fut abordée – sans tambour ni trompette – la question du document et du théâtre documentaire, l'une comme l'autre se sont empressées de préciser qu'il ne s'agissait pas pour elles d'une démarche documentaire, puisque la prétention à rendre compte du réel ne

² Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1994, t. II, édition établie et présentée par Eric Marty, p. 1112.

reposait pas sur le respect de l'intégrité de l'objet recueilli : les témoignages, les entretiens sont découpés, malmenés, déplacés – même la prise de parole sur laquelle s'ouvre le spectacle, et qui reprend très fidèlement les paroles d'une jeune femme interviewée sur le sujet ne joue pas la carte du mimétisme. Claire Dumas expliquait qu'elle avait beaucoup travaillé sur le ralentissement de la prise de parole, l'étirement des silences et des phrases abandonnées en cours de route, pour atteindre à quelque chose qui serait comme une spontanéité rejouée et exhibée comme telle, faite de distance mais ménagée d'adhésion. Elle faisait aussi remarquer qu'il était parfois difficile d'échapper à la fascination du document, à la réussite absolue d'une séquence d'un documentaire ou d'un film – et qu'il fallait ensuite reprendre, réinvestir de l'intérieur toutes les choses vues pour parvenir à leur trouver un petit corps théâtral, modulable dans l'écriture du spectacle.

De même que les rôles tournaient dans le processus de création – chacun faisant office d'œil extérieur, même si Nadir Legrand assumait, du fait des circonstances, une position en retrait lui permettant de conserver la fraîcheur des premières impressions –, ils se donnent au libre jeu des variations dans le spectacle lui-même : Simon, c'est bien sûr le comédien, soixante-huitard de son état, mais c'est aussi une métaphore, une figure multiple, répétant tous les visages possibles de cette époque et de ce qu'il en reste. Marqué sans doute par la patte flamande, le jeu se permet l'exploration de toutes les latitudes possibles entre l'incarnation pure et dure (la scène du repas où se trouvent réunis un père et ses deux filles) et l'improvisation en terrain clos (la saisissante séquence des certitudes prise en charge par Judith Davis que malmène le récit de Geneviève et les moues sceptiques des autres acteurs). Si les comédiens décident de flirter avec le code – dans une sincérité qui n'en est jamais une mais qu'ils nous font tout de même prendre au sérieux – c'est parce qu'il s'agit toujours de ménager la bonne distance entre le public et le spectacle, pour ne pas verser dans le « prosélytisme », selon le mot de Judith Davis.

À une question posée sur la place du public dans le spectacle et le sens que prenait pour eux (elles en l'occurrence) la scénographie choisie, Claire Dumas répondait : « C'est parti de ce qu'on avait et de ce qui se présentait. Un canapé. Des lumières sobres. Frontales. Nous avons toujours le spectateur en tête. » « Je détruis la table, dit Judith Davis, avec un morceau de bois qu'on a trouvé sur scène et qui était sans doute le reste d'un ancien décor. » Et Judith Davis d'ajouter que pour elle le happening, l'idée d'une solidarité entre la scène et la salle telle qu'elle bouleverserait la donne des prises de parole, constitue comme une sorte de fantasme possible, réalisable peut-être, et espéré. Mais que l'objet de ce spectacle est aussi dans la proposition d'une pièce conçue comme un espace artistique autonome, valide et incluant les au-delà et les à-côtés des 1h10 que dure le spectacle : du fait des multiples voix qu'elle donne à entendre, la pièce – faisaient-elles remarquer – donne souvent naissance à des envies de discussion, d'échange sur le vif qui n'ont rien à voir avec ces débats difficilement digestes que l'on s'impose pour la beauté du geste mais sans grande conviction. Le spectacle ne s'épuise pas dans sa « consommation », mais donne au contraire matière à des prolongements – et le dossier d'*Agôn* en est, à sa façon, un modeste témoignage. Si les critiques et les retours sont souvent bienveillants, solidaires, émus – d'autres prennent parfois, rarement précisaient-elles, la forme d'une castration par le vécu : embaumement bien pensant des années de révolte conditionnant l'inévitable évacuation/disqualification des jeunes trentenaires sautillants, ayant pour seule excuse leur ignorance de Marx, Büchner et Brecht, et pour seule aspiration un minimum de douleur sur l'autel des résignations. Judith Davis nous expliquait d'ailleurs qu'elle s'était empressée de réintégrer certaines de ces remarques à la scène du repas. Pied de nez à l'obscénité de ceux qui, parce que le spectacle prenait le parti d'en rire, estimaient que les comédiens vendaient

leur âme à l'ennemi corrompu de la culture de masse, qui préfère les salles avec des spectateurs – qu'on imagine forcément abrutis et passifs – aux obscures caves désertées des sous-sols – où se trament bien évidemment les révoltes. L'émancipation – c'est connu – se cultive comme les champignons : dans la pénombre et l'humidité, avec une épaisse couche de fumier, de préférence encore chaud.

Pour Judith Davis, le théâtre est apparu – tardivement – comme une manière de prendre part, politiquement et collectivement, à la société. Ayant du mal à se retrouver dans l'engagement qu'impliquerait l'adhésion à un parti, en quête de moyens d'action et d'espaces où agir, elle hésite à devenir enseignante. Puis, un soir, au théâtre, assise parmi les spectateurs, elle prend soudain conscience que la salle de théâtre rassemble plus de monde qu'une salle de classe et que le théâtre pourrait être cet endroit, ce point d'engagement qu'elle n'avait pas encore trouvé. Lorsque nous leur demandons si leur travail relève du théâtre politique, Judith Davis répond donc par l'affirmative mais ajoute que ce n'est pas le contenu qui fait le caractère politique de leur geste théâtral, mais le fonctionnement du collectif et le processus de création fondés sur le désaccord et la responsabilité de chaque acteur. Et si le projet leur semble militant, du moins ne milite-t-il pas, armes aux poings, avec un objet idéologique circonscrit et prêt à être délivré, mais défend une subversion plus discrète, attachée à l'expérience de chacun, dans le souci de rapporter des voix, de expériences, du vécu et du sensible – par l'occupation de cet endroit fragile et inattendu où il fait bon de rire en se serrant les coudes.

René Char, dans *Aromates Chasseurs*, donnait ce sage conseil – qui était en réalité, une véritable injonction, adressée aux autres mais aussi à lui-même (on ne s'adresse jamais aussi bien à soi qu'en délivrant des conseils à autrui) : « Il faut cesser de parler aux décombres³. » Nous y sommes, je crois, il est temps d'en sortir.

Entretien réalisé à Paris le 3 novembre 2010.

Pour citer ce document

L'avantage du doute, «Dix-sept minutes sauvées du désastre – cent vingt trois arrachées à l'oubli», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Enquête: Engouffrés dans la brèche, Le rêveur, l'engagé, le pessimiste et l'iconoclaste, mis à jour le : 07/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1461>.

³ René Char, « Excursion au village – Orion s'éprend de la polaire », in *Aromates Chasseurs*, Paris, Gallimard, NRF, 2001, pp. 14-15