



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

D'un optimisme critique

Entretien réalisé par Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier

Pieter de Buysser, Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1463>

DOI : 10.4000/agon.1463

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Pieter de Buysser, Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier, « D'un optimisme critique », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 08 décembre 2010, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1463>

Association Agôn et les auteurs des articles



D'un optimisme critique

Pieter De Buysser

Entretien réalisé par Lise Lenne et Barbara Métais-Chastanier

Contrairement à ce qu'avait pu affirmer la journaliste d'un grand quotidien national, la soirée passée au théâtre de la Bastille en compagnie du collectif l'Avantage du doute et de Pieter de Buysser et Jacob Wren ne fut pas une soirée perdue. Au contraire. Désarmante par son manque de regard, d'argument et de longueur de vue, cette critique d'Armelle Héliot¹ – « critique dramatique » au Figaro – n'en est pas moins révélatrice, si ce n'est symptomatique, d'une attitude plus diffuse et délétère, qui fait de l'état de fait un état de droit et s'assoit avec délice sur les distributions consensuelles de la parole et du pouvoir. Car c'est bien ce que prenaient à bras le corps les deux propositions – toutes deux fort différentes – de cette programmation en diptyque de *Tout ce qui nous reste de la révolution, c'est Simon* (L'Avantage du doute) et de *l'Anthologie de l'optimisme* (Pieter de Buysser et Jacob Wren), époussetant d'un côté la poussière des héritages (mai soixante-huit et la critique de l'optimisme au siècle des lumières), pour mieux disséquer de l'autre les conditions de possibilités d'une émancipation contemporaine.

Dans l'article du *Monde Diplomatique*, daté du mois de mai 2010 et consacré à Noam Chomsky, Jacques Bouveresse citait les propos de George Henrik qui répondait « à la critique selon laquelle l'expression du pessimisme crée de l'inquiétude et a pour effet de paralyser l'action : *« Il en est bien ainsi dans une certaine mesure. Mais je trouve beaucoup plus irresponsable et en même temps plus paralysant pour l'action un optimisme qui pense qu'on peut tranquillement laisser l'évolution se poursuivre, en grande partie comme auparavant, dans la certitude que davantage de recherche, une nouvelle technique et le libre jeu des forces du marché remettront finalement tout à la bonne place. J'ai l'impression que c'est dans un tel optimisme de l'impuissance que les gouvernements ont sombré, et c'est en lui qu'ils essaient d'endormir les masses humaines qu'ils dirigent. »*

Le constat poétique et joyeux délivré par Jacob Wren et Pieter de Buysser s'érige lui aussi sur une remise à plat de cet « optimisme de l'impuissance », strict pendant d'un pessimisme attentiste, dans un spectacle qui se présente comme une défense et illustration de l'optimisme critique³ dans toutes ses formes de manifestations, depuis « nos relations intimes et personnelles jusqu'aux réalités politiques mondiales. » (J. W. et P. B.)

L'émancipation engagée par les fictions que nous propose l'art, qu'il soit ou non théâtral, ne prend pas toujours – rarement pourrait-on ajouter – le visage terroriste et

¹ Armelle Héliot, « soirée perdue au théâtre de la Bastille », juin 2010, en ligne sur *Le grand théâtre du monde – Figaro Blog* : <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2010/06/soiree-perdue-au-theatre-de-la.html>

² Georg Henrik von Wright, *Le Mythe du progrès*, traduit du suédois par Philippe Quesne, L'Arche, Paris, 2000, p. 194. Cité par Jacques Bouveresse, « La raison comme arme politique. Noam Chomsky et ses calomnieurs », mai 2010, *Le Monde Diplomatique*, en ligne : <http://www.monde-diplomatique.fr/2010/05/BOUVERESSE/19088#nb7>.

³ Voir le site internet du projet, avec la lettre écrites par Jacob Wren et Peter De Buysser en janvier 2008 : <http://www.anthologyofoptimism.com/>

spectaculaire du scandale, de l'obscénité dévoilée, exhibée, mais prend aussi (surtout ?) celui plus discret, inattendu et surprenant de la curiosité, de l'écoute et de la déroute. *L'Anthologie* défait les évidences, sur un mode réjoui et impromptu, on traverse avec eux ce temps – et le spectacle infuse sa durée en vous. Traces prolongées par la rencontre avec Pieter de Buysser sur la terrasse de son appartement bruxellois, dans le froid bien campé de septembre, que nous vous laissons découvrir ici.

Où se trouve racontée la naissance d'une pièce dans la rencontre d'un optimiste et d'un pessimiste

BARBARA METAIS-CHASTANIER. On pourrait peut-être commencer par un bref retour sur ton parcours : comment en arrive-t-on à *l'Anthologie de l'optimisme* et à la défense de l'optimisme critique ?

PIETER DE BUYSSER. Il y a deux choses. D'abord la rencontre avec Jacob [Wren]. Mais aussi la prise de conscience, de plus en plus claire, que nous vivons à une époque soumise à un régime pessimiste, aussi bien dans le champ politique que dans le monde de l'art : la politique se réduit à une pensée défensive, sécuritaire, protectionniste ; dans l'art, elle se limite à une sorte de lamentation, qui n'est qu'un énième refuge du cynisme. Je conteste cet état de fait. Dans tout ce que je fais, je cherche des ouvertures. Et pour moi, la performance et la perforation sont la même chose. La performance réussie est celle qui perfore, qui fait comme de petits trous dans les évidences.

Jacob a plus ou moins le même âge que moi, le même parcours hors norme, inclassifiable. Et j'ai toujours suivi ses travaux, présentés au Kunsten Festival des Arts, avec beaucoup d'intérêt. On était d'accord sur beaucoup de points, aussi bien artistiques que politiques. Mais il y avait ce constat de base, d'une différence de points de vue, qui nous semblait être une matière intéressante. D'autant que dans cette pièce, nous abordons des thèmes qui sont récurrents dans mon travail : qu'est-ce que la liberté ? Qu'est-ce que la résistance ? Ce ne sont pas des thèmes personnels, ce sont des thèmes tragiques. Est-ce qu'il y a moyen de résister au destin ? C'est l'essence de la tragédie. *L'anthologie de l'optimisme* est peut-être une tragédie grecque.

B. M-C. En même temps, parler d'optimisme critique, c'est présupposer le fait qu'on peut changer les choses et qu'il y a une nécessité contre laquelle on peut lutter. Le destin comme tel est forcément inéluctable.

P. B. Oui, on joue sur cette ambiguïté-là dans le spectacle. Une des premières pièces que j'ai écrites, *Un établi pour une anti-tragédie*, s'inspirait d'une très courte histoire de Dostoïevski. Je suis parti de l'histoire banale de Dostoïevski, qui raconte l'échec d'un jeune politicien qui souhaite changer le monde, en ajoutant des parties de chœur, qui obligeaient les comédiens à sortir du jeu. Le chœur, celui de la lamentation dans la tragédie grecque, devient dans cette pièce quelque chose de surréaliste, qui ne cesse d'interrompre l'histoire qui veut se raconter sur scène, avec des coupures burlesques. Au fur et à mesure du spectacle, le chœur prend de plus en plus de place. Il y a une invention et une action dans ce renversement, ce qu'on pourrait appeler une « spaction ».

B. M-C. Qu'est-ce qui, dans le spectacle, est resté de cette rencontre avec Jacob ? Qu'est-ce qui dans ces deux tempéraments opposés a servi à construire les rôles ? Est-ce que les discussions ou les arguments se sont clarifiés pour rejoindre l'un ou l'autre des personnages et permettre qu'une ligne claire émerge du débat ?

P. B. Je défends tout ce que j'ai dit. Mais, en même temps, c'est une fiction de croire à l'authenticité : il m'est impossible de dire « moi ». Cette croyance, très naïve, en l'authenticité de celui qui dit « je », et qui tient à une approche très naïve de l'honnêteté,

parasite souvent la réception des performances. Le moi de *l'Anthologie de l'optimisme* est un moi mis en scène, autant que le moi qui se met ici en scène dans cet entretien. Bien sûr, j'ai un grand désir d'authenticité. Mais l'honnêteté, c'est la mort. Le jour où je pourrais dire « moi », je serai mort. Ce « je » n'est donc qu'un jeu, mais pas seulement, car il s'appuie aussi sur la contradiction réelle et le contrepoint que lui apporte Jacob.

Par exemple, aujourd'hui, j'ai reçu pour la vingt-cinquième fois une invitation de la ligue des optimistes. C'est assez incroyable cette ligue, c'est un club, un peu comme le Rotary club, qui réunit des anciens leaders, des chefs d'entreprise à la retraite, des politiciens, qui veulent tous faire le bon. C'est d'une grande naïveté mais ce sont en même temps des gens très érudits. J'ai toujours refusé de devenir membre de cette ligue. Et je crois qu'il va falloir que j'écrive une lettre ouverte pour expliquer les raisons qui m'empêchent d'adhérer à cette ligue : l'optimisme est très dangereux. Je ne suis pas pour l'optimisme. L'optimiste est comme le pessimiste. Il ne fait rien. Il n'est pas dans la résistance. Sans le mot *critique*, l'optimisme ne vaut pas mieux que le pessimisme. Je joue cette figure de l'optimiste dans la pièce, mais avec quand même plus de nuances.

LISE LENNE. C'est d'ailleurs quelque chose de très sensible dans votre spectacle. En tant que spectateur, j'ai eu le sentiment de pouvoir y trouver une place. Alors que la conduite est très claire. Dirais-tu que votre spectacle est militant ? Milite-t-il pour quelque chose ?

P. B. C'est une question très dangereuse. Ça ne m'intéresserait pas si ce n'était pas un travail militant. Mais en même temps je fais une pièce, je ne fais que du théâtre. Je n'ai pas de conseils ou de messages à délivrer. Le message, c'est pour le répondeur de mon téléphone, pas pour le théâtre. Je crois dans la force du jeu, de la littérature. C'est politique en soi. Il n'y a pas besoin d'un théâtre politique, engagé *manu militari*. Sur ce plan, je me sens assez proche de Jacques Rancière. C'est quelqu'un qui m'a beaucoup marqué : aucune forme d'art n'a besoin d'être engagée dans le sens militant ou brechtien parce que c'est une méconnaissance de la fonction propre de l'art. Mais en sens inverse, un théâtre qui est comme un espace insulaire, une plate-forme isolée de tout, c'est aussi quelque chose de mort et de dangereux.

En fait, je crois que je sais répondre à ta question : une œuvre, c'est comme un visage. Si je te regarde et que, voyant ton visage, je te dis : « Tu es militante », tu me répondras : « Non. J'ai aussi mes doutes. Je suis aussi femme. Je suis aussi émotion, excès, retenue, errance. »

Du moment qu'une œuvre se réduit à une définition, elle est comme morte.

B. M-C. Mais là où il y a une forme de militantisme, c'est que vous osez affronter une question – qui est celle de la valeur et de l'usage d'une idée. Brecht, avant qu'on en fasse un lion édenté, la posait lui aussi, dans *La mère*, je crois, à travers la parole du révolutionnaire – et la question était-celle-ci : « Idée qui sers-tu ? » Et si on pose cette question à votre démarche, à votre spectacle, j'ai l'impression qu'il dessert beaucoup d'idées et qu'il en sert d'autres, et ce de façon assez claire. En ce sens, il y a une forme de critique, de militantisme, mais un militantisme ou une critique qui ne sont ni verrouillés, ni obscènes.

P. B. J'aime beaucoup les notions biologiques de *fertilité* ou de *fécondité*. Ce sont des notions qui me semblent à même de rendre compte de la démarche de *l'Anthologie de l'optimisme*, dont un des points de départ était quand même cette lettre, qui incitait les gens à écrire, créer, répondre. Mais je ne sais pas ce qui va sortir de cette expérience. Je ne connais pas le produit, le résultat. Et c'est sans doute la différence avec le programme du militant qui sait vers quoi il va, vers quoi il tend. Je trouve qu'il y a quelque chose de civique et de militant dans l'acte d'invention.

L. L. Justement sur cette question de l'essaimage : le spectacle évolue-t-il au fur et à mesure des contributions ? Comment se font les choix : le spectacle grossit-il avec le temps ? Décidez-vous de mettre de côté des contributions pour en accueillir d'autres ?

P. B. Les choix sont difficiles parce qu'ils ne sont pas nécessairement liés à la valeur ou à la qualité de la proposition. C'est une chose qui relève plus de l'artisanat : les exemples sont choisis selon des critères rythmiques, de composition. Et comme nous changeons très souvent, il y a parfois des moments creux, des plages vides. C'est risqué. Mais c'est une démarche qui nous permet de préserver la vie et la fragilité du processus.

Décoloniser l'imaginaire

B. M-C. Quand tu parlais de la position de l'expérimentateur, cela m'a beaucoup fait penser à l'importance de l'imaginaire, sur lequel vous revenez souvent – notamment dans les définitions que vous donnez de l'optimisme critique et de son pendant le pessimisme, qui n'utilise pas de l'imaginaire. En quoi y'a-t-il dans votre spectacle une tentative de décolonisation de l'imaginaire ? Sur quoi s'est appuyée cette décolonisation ? Par la recherche d'autres propositions ? Par l'ouverture de cet espace, né de votre rencontre, à d'autres voix ? Par la sollicitation des spectateurs ?

P. B. C'est une belle formule, *décoloniser l'imaginaire*. Je suis écrivain donc j'invente toujours. Je ne fais que ça. Je suis donc très curieux de voir ce qui peut sortir d'une proposition. Décoloniser, pour moi, c'est donner la parole, essayer : c'est donc dans l'invitation de départ que se situe le premier geste. Le sentiment de contentement, de feux d'artifice que peut donner la lecture d'un roman, du génie de l'écrivain ne nous intéressait pas ici. Cette ouverture, cette accessibilité et cette désacralisation, c'est ce que permettent les interventions des gens : tout le monde peut prendre une place en prenant part au projet.

B. M-C. D'où la pertinence de l'objet lettre au sein de votre démarche : la lettre est une parole adressée mais qui laisse le temps de la réponse. Ce n'est pas un coup de téléphone ou un email. C'est un objet qui invite mais qui n'attaque pas. Qui ne vous somme pas de prendre part à un processus.

P. B. Cette lettre est un point de départ parce qu'elle est à la fois le fruit d'une curiosité mais aussi un geste pour dire un désir de partage : j'aimerais que beaucoup de gens pensent comme ça. Partagent ça. Au lieu de s'embourber dans la formulation d'une détresse bien pointue.

L. L. J'aurais aimé revenir à la forme que prend le spectacle, celle de la conférence : pourquoi ce choix là ? Est-ce par rapport à la place qu'une telle forme peut laisser au public ?

P. B. C'était la forme qui nous semblait la plus juste en termes de place disponible pour le spectateur. Je tente d'être honnête dans la place que j'occupe. C'est une adhésion qui pose indirectement au spectateur la question de l'identification – de son indifférence entre deux modèles. Mais de façon plus complexe parce que l'authenticité – qui n'existe pas – est souvent déplacée dans le spectacle. Cette forme vient aussi de la manière de travailler que nous avions avec Jacob. Elle est née à table, des cafés et de nos désaccords. C'était souvent violent. Le processus a été dur et difficile.

B. M-C. Je reviens sur ce terme de *critique* que tu veux absolument – et à raison – accoler à cette idée de l'optimisme, pour ne pas verser dans la soupe d'une idéologie attentiste. Comment un imaginaire peut être agissant étant donné que vous travaillez sur une forme théâtrale ? A quoi cela tient-il, à la construction du jeu, au bilinguisme, à un travail sur la langue, sur l'inconnu de la réception ?

P. B. C'est difficile à dire. Mais je crois que cela repose sur une méfiance envers les idées reçues. Je ne cherche pas à faire quelque chose d'original avec ce spectacle mais je

veux aller droit à la chose. Si on va droit à son propos quelque chose peut passer dans cette franchise. C'est le sens de cette forme. Celle qui permet un vrai débat.

De Candide ou l'Optimisme à Acide ou le Pessimisme

B. M-C. Et le fait d'assumer le point de vue, personnel, subjectif qui préside à votre propos et à votre démarche est une façon de reprendre ce que vous dites à un moment du pessimiste : « le premier pas qu'il peut faire vers l'optimisme, c'est se rendre compte qu'il ne s'agit que de son point de vue sur le monde ». Le travail sur les idées reçues repose aussi sur la recontextualisation historique que vous proposez : montrer que le pessimisme est le fruit d'une époque, d'un système économique, c'est déjà une façon de le critiquer⁴. Qu'est-ce qui selon toi explique qu'on ait pu passer de l'optimisme de *Candide* au pessimisme d'aujourd'hui ?

P. B. La peur et la richesse. La peur et la richesse qui entraînent le désir de protéger ce qu'on possède. L'état sécuritaire s'appuie là-dessus. Mais c'est quelque chose qui est aussi à l'œuvre dans les relations intimes et individuelles : ce désir de se protéger pour ne surtout pas inventer parce qu'on risquerait d'arriver à autre chose. C'est une façon d'occulter que l'état de l'Occident riche est celui de la cruauté : nous vivons dans le château de Versailles, et les murs aujourd'hui sont à Cadix, à Gibraltar. On vit ici dans le château en attendant une sorte de drainage de l'Afrique et de l'Asie. C'est notre condition historique. Mais c'est insupportable. Pourtant toutes les tentatives semblent se réduire à de la protection. J'essaye d'avoir un point de vue différent sur notre époque et notre temps – notamment à travers cette pièce.

B. M-C. Le fait que vous introduisiez *Candide* permet au spectateur de prendre conscience d'une bascule historique, d'un changement de paradigme. A quoi tient-il selon vous ?

P. B. Il y a des philosophes comme Alain Badiou ou Slavoj Žižek, que j'admire beaucoup, mais qui sont emprunts d'une nostalgie du communisme que je trouve absolument aberrante, parce qu'elle fait l'impasse sur les victimes de l'idéologie communiste. C'est une position bien vue dans le monde intellectuel. Et je trouve ça très pénible alors même que ce sont les intellectuels les plus féconds, les plus fertiles et les plus lucides de notre époque. Ils sont emprunts de cette fidélité à l'événement communiste, qui – moi – me gêne beaucoup. D'un autre côté, les capitalistes défendent seulement de micro-aménagements comme solution aux désordres du monde. Pourtant, la liberté d'entreprendre est quelque chose d'une beauté et d'une richesse que je veux défendre. Face à la crise, à la dépression, je défends la spéculation, la liberté d'entreprendre. Je viens d'écrire, sur le mode de l'*Éloge de la folie* d'Érasme, un *Éloge de la spéculation*. Je trouve qu'il est très important de spéculer. Même financièrement. Le fait qu'une entreprise donne des actions à ses ouvriers peut ouvrir sur quelque chose très proche de l'idée communiste.

B. M-C. J'ai l'impression que tu fais plus référence à l'occupation ouvrière des usines, comme ce qui a pu se passer avec l'usine Zanon en Argentine, qu'à la spéculation financière à proprement parler.

P. B. Oui c'est ça. Des usines partagées. Je regrette beaucoup l'abandon de toute spéculation dans les domaines politiques et artistiques.

⁴ La pièce de Pieter de Bruysser et de Jacob Wren incluait à un moment une relecture contemporaine de l'œuvre de Voltaire, *Candide ou l'Optimisme* ; le paradigme de l'optimisme forcené, révélé par Voltaire comme étant une construction idéologique et politique, propre à son époque, devenait dans *l'Anthologie de l'optimisme*, l'histoire d'*Acide ou le Pessimisme*.

De la spéculation financière à la spéculation partagée

B. M-C. Qu'est-ce que ce serait alors une spéculation artistique ?

P. B. La lettre qui demande « que serait selon vous un optimisme critique pour le XXI^e siècle ? » c'est une invitation à la spéculation.

B. M-C. Donc le passage de la spéculation financière à la spéculation intellectuelle – entendue comme espace de réflexion et d'imagination, mais partagé. Est-ce que le fait de dire qu'on partage quelque chose a pour toi un lien avec la responsabilité ? Est-ce que c'est quelque chose qui est important dans le spectacle ?

P. B. Oui. C'est quelque chose de très important. Du point de vue du public mais pas seulement. Nous sommes aussi responsables des contributions que nous recevons. C'est le contraire du militantisme. Ou alors c'est un militantisme spéculatif, un militantisme troué.

L. L. Quelle place occupe le spectateur dans cet espace des responsabilités. Le soir où j'ai vu le spectacle, au théâtre de la Bastille, il y a eu un vrai débat dans la salle autour du micro-crédit. Comment accueillez-vous cette place que peut prendre le spectateur ?

P. B. C'est quelque chose qui reste dans mon souvenir comme un des plus beaux moments. C'est d'ailleurs la seule raison qui me pousse à faire du théâtre – et qui donne un sens à cette activité : cette certitude que « ça peut arriver ». On donne dans le spectacle la parole au public. Il y a toujours une réaction – le spectateur décide de prendre ou non la parole – mais cette fois là, la prise de parole était très longue, très forte. J'aime beaucoup entendre les gens tousser, ronfler. Sentir que le public vit et qu'on ne reproduit pas de la fiction. Je ne suis pas intéressé par la reproduction. Je veux semer des instants, avoir la certitude que des sentiments, des doutes, des questions, des désaccords, sont éprouvés ensemble.

B. M-C. D'autant que la place que vous réservez au public n'est pas normée. Très souvent le format de la conférence est utilisé comme faux espace de parole qu'on voudrait croire commune et partagée. Les managers, les sociétés de coaching, les réunions de décision collégiale ôtent tout sens au partage de la parole en la réduisant à un système de disciplinaire de choix : la seule prise de parole possible, celle qu'on accorde au participant, c'est de dire s'il pense qu'il est plus proche de Peter Pan ou de Blanche Neige... L'identification à l'objet suffit à dire la participation à l'espace commun. Dans un dispositif comme le vôtre, on n'est pas obligé de prendre la parole, de s'identifier à l'une ou l'autre des positions énoncées.

P. B. Oui. On a eu des sorties – parfois spectaculaire. C'est quelque chose que j'aime beaucoup parce que la personne dit franchement « je n'aime pas, je ne comprends pas ». Je préfère cela à la politesse. À Berlin, un soir, un portable à sonné, l'homme a répondu : « Oui, oui, je suis au théâtre. Non je vais raccrocher. Oui c'est très bien ». Et toute la salle riait. Pour moi, c'est ça le théâtre. C'est ce que je cherche.

L. L. C'est une façon de désacraliser l'acte de théâtre en l'ouvrant au présent.

P. B. Absolument. Je ne vais pas rentrer dans la question du sacré parce qu'on n'en sortira pas. Mais il y a une tendance très forte dans le théâtre contemporain à vouloir donner de l'extase, de l'imaginaire sacré, comme Castellucci le fait par exemple.

L. L. C'est quelque chose qui est de l'ordre de la « belle image ».

P. B. Oui. Et c'est l'essence du fascisme. J'ai écrit quelque chose sur Castellucci : j'ai beaucoup de problèmes du point de vue politique avec ce qu'il fait. Moi, je refuse de faire de la magie. Je veux être là. Au présent. Et appeler au réveil plutôt que de nous endormir par de belles images. Quand dans la pièce, nous invitons au rêve, ce n'est pas pour s'envoler vers un ailleurs, c'est pour nourrir autrement la réalité. Ce n'est pas le rêve qui a besoin du réel, mais le réel qui a besoin des rêves. Le spectacle est pour moi comme une pierre. Quelque chose qui permet d'aiguiser un point de vue, une pensée, contre le réel.

L. L. Au théâtre de la Bastille, nous étions placés dans un rapport frontal. Ce qui m'a paru un peu étrange par rapport à votre proposition. Est-ce que vous avez joué dans des configurations différentes ?

P. B. Oui. Avant d'arriver à Paris, nous jouions à Münster, dans la Mairie. Toute la salle de la Mairie, celle où se tenaient habituellement les échevins, avait été vidée pour que nous puissions jouer. C'était à la fois très théâtral, à cause des armoiries, et très quotidien, c'était un espace essentiellement politique. J'ai beaucoup aimé jouer dans ce lieu. Je crois que je préfère les espaces moins théâtraux.

L. L. Parce qu'ils permettent de placer le spectateur dans une position différente de réception du spectacle ? À la Bastille, la frontalité classique sonnait de façon étrange avec votre proposition.

P. B. Mais de mon point de vue, la qualité d'un spectacle ne doit pas dépendre entièrement de l'architecture d'un lieu. Si cela peut aider, tant mieux. Mais ce n'est pas une condition *sine qua non*. La proposition doit dépasser la condition architecturale.

L'utopie comme corps d'imagination

B. M-C. Si on définit très rapidement l'utopie, comme non-lieu, lieu heureux, ou – dans son sens érodé, de proposition infaisable – est-ce que lorsque nous t'avons contacté, l'utopie t'a parlé de façon claire par rapport à ta proposition ?

P. B. Je suis en plein dans l'utopie parce qu'en ce moment j'écris un roman qui n'est pas exactement une histoire utopique mais qui s'inscrit dans l'imaginaire de Swift, par exemple. L'utopie est insulaire. Je suis donc en train d'écrire l'histoire de gens qui construisent un mur autour de quelque chose pour que personne ne puisse entrer à l'intérieur : attirés par l'utopie, ils vivent autour d'elle, en dehors. Toutes les réponses se sont effondrées à l'intérieur : c'est à l'intérieur de cette enceinte, ce grand « zéro » qu'est ce mur, que la Réponse se retire.

B. M-C. L'optimisme critique a donc à voir avec le fait de vivre autour de l'utopie, d'y aspirer, de l'avoir comme horizon et pas forcément comme objectif de réalisation ?

P. B. Quand elle est réalisée, l'utopie devient totalitarisme. L'optimisme critique, c'est pour moi un messianisme, un espoir militant, tel qu'Ernst Bloch l'a défini. Je prends aussi l'utopie dans le sens de *corps d'imagination* : donner un corps, une terre, une planète à l'imagination. Vous connaissez Fredric Jameson ? C'est un philosophe américain, trop peu connu en Europe, qui a écrit notamment une critique du postmodernisme très importante et une étude magistrale de l'histoire des utopies : *Archéologies du futur*. C'est une sorte de plongée dans l'histoire de la littérature fantastique et de science-fiction contemporaine, ainsi que dans le cinéma de Philip K. Dick. L'utopie doit rester marginale, à la marge, émancipée pour garder sa force.

B. M-C. L'utopie a donc à voir avec la subversion ? Est-ce que c'est une subversion positive, critique, capable de proposer quelque chose ?

P. B. Oui, tout à fait. En même temps, il y a aussi des utopies négatives, qui sont dans la critique, et s'arrête avant la proposition d'une alternative.

« Allier le pessimisme de l'intelligence à l'optimisme de la volonté »

B. M-C. Il y a une phrase de Gramsci que j'aime beaucoup, qui est inscrite en épigraphe de la revue *Cassandra*, qui dit : « Il faut allier le pessimisme de l'intelligence à l'optimisme de la volonté ». Et je me demandais si c'était une phrase qui avait pu vous parler pendant votre travail ?

P. B. Absolument. Je la prononce même parfois au cours du spectacle. Il y a une autre phrase de Gramsci que nous convoquons pendant le spectacle : « La tâche de la modernité, c'est de vivre sans illusion, sans être désillusionné ».

B. M-C. Sur cette question de l'illusion, du réel et de la volonté, nous voulions justement te citer quelques mots du plasticien Thomas Hirschhorn. C'est un texte qu'il a écrit à propos du *Musée Précaire Albinet*, un projet réalisé à Aubervilliers, en banlieue de Paris, impliquant les habitants du quartier Albinet dans la construction et la gestion d'un espace en bois pour accueillir et exposer des chefs d'œuvre de l'histoire de l'art du XX^e siècle.

L. L. Voici donc ce qu'il dit : « Je dois coopérer avec la réalité pour la changer, on ne peut pas changer la réalité si on n'est pas d'accord avec elle. [...] Être d'accord ne veut pas dire approuver. Être d'accord veut dire oser affirmer sans s'expliquer, sans se justifier, sans discuter, sans argumenter et sans communiquer. »

P. B. Je ne sais pas si je suis d'accord avec la dernière phrase.

B. M-C. C'est sur le point du dialogue et du débat que tu placerais ton désaccord par rapport à votre proposition.

P. B. Je suis d'accord avec la première partie. Mais pas avec la seconde : je pense qu'il faut parler, tout en sachant qu'on peut ne pas convaincre. Si on ne parle pas, c'est la mort. Il faut avoir la sagesse de savoir ce qu'on peut changer. C'est un cliché qu'il y a dans tous les toilettes, mais c'est vrai. C'est dans les toilettes qu'on trouve la vraie sagesse. Comme cette pensée stoïcienne : « Donne-moi l'intelligence de savoir ce que je peux changer et la sagesse de savoir ce que je ne peux pas ». Mais bien sûr, la vraie question qui se pose, c'est comment faire la distinction entre ce que je peux changer et ce que je ne peux pas changer. Je crois qu'on peut arriver à changer beaucoup plus qu'on ne pense. Il y a beaucoup plus de possibilités qu'on ne le pense. Par exemple, j'aime énormément le travail de John Cage – même si je préfère écouter Bach. C'est pour moi l'essence de l'avant-garde, un terme que je défends comme invention du début. Invention du début, c'est-à-dire comme inauguration dans la réalisation. Mais surtout invention d'un début, d'une manière de commencer à nouveau. Des artistes comme Marcel Duchamp, John Cage et plus récemment, Francis Alÿs, un artiste belge qui vit au Mexique (et qui fait des performances), sont pour moi des gens de l'avant-garde. On sous-estime beaucoup les possibilités humaines. Prenons Jacob [Wren] par exemple : Jacob aujourd'hui et Jacob avant le début de notre travail ensemble sont deux hommes différents ! Il faut y croire : si tu abandonnes, tu abandonnes. Thomas Hirschhorn dit qu'il faut se taire, mais non, il faut répondre et faire droit aux choses. Tu peux faire droit aux choses sans dire un mot ; mais la réalité est là et il faut donner aux choses, aux événements le droit d'exister. Être fidèle à la beauté et à la cruauté des choses. « Il faut », c'est sûr. Mais pourquoi « il faut », ça je ne sais pas. Et c'est ça la question fondamentale, la différence entre un optimisme critique et un cynisme pur et dur : pourquoi y-a-t-il ce « il faut » ?

B. M-C. C'est peut-être lié à la question de la responsabilité. En tant qu'être humain, je me sens responsable à la fois de ce que je suis et de ce que je porte au sein de la communauté qui est la mienne.

P. B. Oui mais d'où vient cette responsabilité ?

B. M-C. Peut-être du sentiment que quand je te vois, je vois à la fois un égal et un autre, c'est-à-dire que je reconnais dans l'autre les capacités qu'il y a en moi et en même temps une profonde différence, une part qui me sera toujours inaccessible. Pour moi, ce « il faut » commence à partir du moment où on habite l'humanité ensemble, où on partage l'humanité, jusque dans l'énigme. À partir du moment où tu fais le deuil de l'humain, tu fais le deuil de ce « il faut ». Mais c'est une responsabilité qui n'est pas qu'humaine et qui a une latitude plus large.

P. B. Oui. En même temps, je sais que je ne suis qu'un sac rempli d'organes et d'un peu de sang qui bouge ! Alors où est localisé ce sentiment ? Et pourquoi ? Est-ce que l'impératif « il faut » que l'on peut ressentir est suffisant pour légitimer des choix et des actes moraux ? Ou est-ce qu'il y a là quelque chose comme une foi morale ? Peut-être que la présence de ce « il faut » n'est que le résultat de coutumes, d'habitudes et de mœurs. Mais si ce n'est qu'une histoire d'habitude, comment cela se fait-il alors que de temps en temps, dans l'Histoire, aient lieu des événements qui rompent avec les habitudes ? L'esclavage, par exemple, a été aboli et ne fait plus partie de nos mœurs. Alors d'où vient ce « il faut » ? Et comment ça se fait qu'il y ait des gens qui aient plus de problèmes à l'entendre, le sentir, le voir, que d'autres ?

B. M-C. C'est pour ça que la neurologie ne viendra jamais à bout de l'imagination : ce n'est pas en faisant des radiographies du cerveau qu'on trouvera le fonctionnement de l'imaginaire. On pourra localiser mais on ne rendra pas compte de la façon dont se fabrique une image...

P. B. Mais là on entre dans des questions de religion, auxquelles la religion a toujours prétendu donner réponse. Pourtant, je ne pense pas qu'il y ait une réponse. Même sur la question de la religion, il n'y a pas de réponse. Si je suis religieux, c'est au sens étymologique d'être lié, relié. Bien que je ne croie pas au premier sens des mots parce que je ne crois pas en Dieu. Je ne crois en rien. Ou plutôt, je crois en l'acte de croire, en la croyance qui est un jeu qui crée ses propres limites : le réel.

Le théâtre comme taumachie : entre jeu et rituel

B. M-C. Pour toi, le théâtre, est-il comme une sorte de grand rituel laïc ?

P. B. Non, je n'aime pas le rituel. Pour moi, le théâtre c'est surtout le jeu. Cet endroit à mi-chemin entre le jeu et le rituel, c'est la place du théâtre. Quand le théâtre est uniquement un jeu, il est sans lien avec l'Histoire ; et quand le théâtre est uniquement un rituel, il n'est que répétition de l'Histoire. Avec le jeu, on est dans le relativisme ; avec le rituel, dans l'absolu. Il faut donc être juste sur à limite entre jeu et rituel : c'est là que se passe le théâtre, là qu'il se tient, dans ce paradoxe.

L. L. Tout à l'heure, tu évoquais le fait que Jacob avait changé entre le début de votre travail ensemble et aujourd'hui, à quoi penses-tu que cela soit lié ?

P. B. Je suis un peu réductionniste en disant cela mais je pense que c'est parce que la pièce a du succès. Au Canada, c'est très difficile pour lui de faire son travail, alors qu'il est apprécié en Europe : le spectacle tourne et rencontre un bon accueil, donc je pense que ça lui fait du bien. Mais, au-delà de ça, je pense que le débat qu'on a dans le spectacle se prolonge dans la vie et l'oblige à réfléchir tout le temps sur sa position. Le spectacle évolue avec nous : nos discours changent. Je ne suis pas comédien. Je ne suis pas dans la répétition. Chaque soir, je me demande ce que je vais dire. J'aime beaucoup le fait que le rapport avec le public fasse bouger le spectacle, le fasse dévier.

B. M-C. J'ai l'impression que le fait que vous ne soyez pas acteur, dans son sens restreint d'incarnation, joue un rôle important dans votre pièce. En tant que spectateur, cette distance entre ce que vous êtes sur scène et ce que vous êtes dans la réalité est très perceptible mais elle est toujours rattrapée par le sentiment que cette parole vient de quelque part, qu'elle n'est pas rattachée à un texte antérieur, mais à un point de vue vécu, assumé comme tel.

P. B. Pour moi, cette position devient de plus en plus claire. Quel est le « moi » qui joue ? La prochaine pièce que j'ai écrite et que je vais jouer, ce sera ce que j'ai appelé un « transformador ». Quelque chose entre un transformeur et un matador.

B. M-C. Il y a un texte magnifique de Michel Leiris sur la littérature considérée comme tauromachie⁵. Et toi, qu'affrontes-tu si tu es le matador ?

P. B. Le désir d'éveiller. Mais aussi autre chose : en Espagne, on a joué à Salamanca dans une très grande salle, devant 600 personnes... Le taureau, c'était aussi le défi de le faire, d'être là, dans le présent : ici et là, concentré et ouvert à ce qui se passe. C'est un état très rare.

B. M-C. Dans la figure du matador, il y a à la fois la vivacité, la capacité de réagir mais aussi la fragilité puisqu'il est exposé, mis à nu.

P. B. Oui il cherche le danger. Il y a une élégance, une beauté à *mort*.

B. M-C. Il y aurait donc une mise à mort dans le travail artistique ? Qu'est-ce qu'on met à mort ? Le réel ? Ce qui existe ?

P. B. Non, c'est une mise à mort de la mort. L'utopie, c'est la mort ; la vérité, c'est la mort ; le moi, c'est la mort. Quand je dis que je suis en train de travailler sur l'utopie, c'est en sachant que l'utopie réalisée, c'est la mort. Et le moi accompli, entièrement présent, c'est la mort. Donc je suis obligé de jouer. Il faut jouer.

B. M-C. J'ai animé un atelier d'écriture l'an passé autour de l'utopie. Et un des problèmes auquel nous avons été rapidement confrontés a été l'impossibilité pour le théâtre de faire utopie. Parce que l'utopie, c'est la mort : il ne se passe rien. C'est un prolongement indéfini du même. Il a donc fallu injecter du raté, du mouvement, du boiteux.

P.B : C'est pour ça qu'il faut rester en-dehors de l'utopie.

B.M-C : Pour mieux y rentrer ...

P.B : Non, dans ce que je suis en train d'écrire, ils ne veulent pas y rentrer. Ils sont en paix avec le fait qu'ils sont en dehors. Mais c'est une histoire utopique ! C'est l'utopie de comment vivre avec l'utopie.

Entretien réalisé le 10 septembre 2010 à Bruxelles.

Pour citer ce document

Pieter De Buysser, «D'un optimisme critique», *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 : 02/01/2011, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=1463>.

⁵ De la littérature considérée comme une tauromachie, préface de Michel Leiris à *L'Âge d'homme*.