



HAL
open science

Maguy Marin, "La fraternité", entretien réalisé par Eric Vautrin

Eric Vautrin, Maguy Marin

► To cite this version:

Eric Vautrin, Maguy Marin. Maguy Marin, "La fraternité", entretien réalisé par Eric Vautrin. Théâtre/Public, 2014, Variations Radeau, 214, [5 p.]. halshs-01067187

HAL Id: halshs-01067187

<https://shs.hal.science/halshs-01067187>

Submitted on 23 Sep 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

théâtre public

n° 214
OCTOBRE-DÉCEMBRE 2014

Variations Radeau

Sous la direction d'Eric Vautrin
en complicité avec François Tanguy et Le Théâtre du Radeau
ainsi que Christophe Triau et le Groupe de recherches sur le Théâtre du Radeau
et Michel Delon

Cet entretien a été réalisé en juin 2014 à l'occasion du n°214 de la revue *Théâtre/Public*.
Celui-ci étant un montage de citations et de documents, il y est cité.
La version intégrale ci-dessous a été publiée dans l'annexe en ligne de ce dossier.

POUR CITER CE TEXTE :

Maguy Marin, « La fraternité »,
entretien réalisé par Eric Vautrin,
in Eric Vautrin (dir.), « Variations Radeau », *Théâtre/Public*, 214,
Montreuil, Editions Théâtrales, oct.-déc. 2014,
[en ligne] URL : <http://recherchesradeau.org/tp214/mm>
(mis en ligne le 20 septembre 2014)

La fraternité

Entretien avec Maguy Marin

ENTRETIEN RÉALISÉ PAR ERIC VAUTRIN

Maguy Marin – Il est rare de rencontrer quelqu'un qui n'a pas d'espace privé. On a l'impression que François Tanguy ne possède rien. Qu'il a tout et qu'il n'a rien. Et pourtant, dans le brouhaha du monde, à travers toutes les agitations, il capte ce qu'il y a d'essentiel.

L'ACTION COLLECTIVE

Éric Vautrin – Quand avez-vous rencontré François Tanguy et le Théâtre du Radeau ?

M.M. – Au Théâtre de Saint-Denis, en 1995, où nous participions l'un et l'autre aux *Pièces de résistance*. Je me souviens m'être dite qu'il était étonnant, ce type – il semblait parvenir à déplacer des montagnes, emmenant cette mobilisation par sa présence, sa voix si particulières. Mais nous ne nous étions pas présentés.

Je l'ai retrouvé la même année à Avignon où nous présentions *Ramdam*¹. Il essayait, avec Ariane Mnouchkine et quelques autres, de mobiliser contre la situation en Bosnie et le siège de Sarajevo² ; ils organisaient de grandes tablées autour desquelles je me suis retrouvée, aux côtés de Pina Bausch et François Verret notamment. Et j'ai été interpellée dans mon travail d'artiste. Faire en sorte que les contextes dans lequel tu vis et les rapports que tu entretiens avec les gens avec qui tu collabores soient à la hauteur de ce qui t'entoure est bien différent que créer des pièces, même si elles sont en rapport avec le monde, avec les ruines ou la politique ; c'est autre chose d'être si patiemment attentif à l'espace dans lequel tu intervies et de lier le travail de création à la situation de gens qui sont ailleurs et dans la merde jusqu'à ne plus s'en sortir ; et finalement de comprendre comment, à certains

moments, il est plus important de se mobiliser pour des gens qui sont en train de crever que de faire une pièce dans un studio... Cela m'a chamboulée, comment dire – j'ai en quelque sorte remis ma copie à zéro en assistant à cela.

Je me suis inscrite dans la grève de la faim qui a suivie³, ce qui relevait d'une décision personnelle importante et peu évidente. Ce n'est pas simple de se dire : je vais cesser de manger. Entamer une grève de la faim, cela n'est pas un geste artistique ; cela interpellait les limites que je me fixais jusqu'alors. Cela m'a renvoyé à des questions fondamentales. J'ai pensé à mes parents encerclés à Madrid pendant le siège, à l'époque de Franco, et j'ai relié l'Espagne familiale et Sarajevo – je me suis dit que c'étaient mes parents qui étaient là-bas et que je ne pouvais pas ne pas répondre à cela. C'est à cette occasion que j'ai véritablement rencontré François. Pendant ce mois de jeûne, sans presque se parler, quelque chose a flotté entre nous. J'ai senti un poète. Sa propre vie semblait ne pas compter.

Ensuite, François a organisé un voyage pour aller jouer dans Sarajevo assiégée, ce qui a bousculé les rapports au sein de ma compagnie : créer, jouer, ce ne pouvait plus être alors seulement un travail que tu apprécies, dans lequel tu t'investis, avec des personnes qui t'intéressent – cela devenait autre chose. Nous devions être douze à cette époque. Est-ce que nous étions prêts à aller jouer à Sarajevo, alors que c'était dangereux ? Seuls trois l'ont souhaité. Je ne peux et ne veux pas juger quoi que ce soit, beaucoup de choses se mêlent dans ce type de situation, cela n'a rien de simple, mais c'était si différent de ce que je découvrais peu à peu du Radeau. Leur implication personnelle et individuelle dans des questions politiques fortes m'a vraiment

interpellée – et cela a pris des années avant que je trouve quelles formes donner à ce que j'ai ressenti alors.

UN LIEU DANS LA VILLE

Après avoir visité la Fonderie⁴, je me suis demandée comment cela se faisait que je n'avais pas perçu, en quinze ou seize ans, l'importance des lieux. Jusqu'alors, c'étaient les gens qui *étaient* mon espace. Bien sûr, je connaissais ce qu'Ariane Mnouchkine avait construit à la Cartoucherie, mais la découverte de la Fonderie, cet espace dont ils avaient fait un lieu d'accueil où les choses pouvaient se réfléchir, se construire, m'a bousculée – comme si je découvrais que quelque chose n'allait pas dans ma propre histoire. J'ai mesuré à quel point j'étais isolée et combien je partageais peu mes interrogations ou mes préoccupations avec les gens avec lesquels je travaillais.

Nous avons en effet commencé à travailler dans les années 1970 avec des copains, parce que cela nous semblait important d'inventer notre histoire ainsi, puis la Maison des arts de Créteil nous avait accueillis pour créer *May B* et nous étions heureux parce que nous parvenions à continuer. Une conséquence de mon éducation m'amenait à penser qu'il fallait profiter de l'argent public, qu'il n'y avait rien à rendre, qu'il fallait être du côté des travailleurs et ce qu'on arrivait à prendre, il fallait le mettre au service du travail, quelque chose comme cela. Nous étions à cette époque-là des gens pauvres – comme d'autres bien sûr – et j'avais un peu l'idée de rapine : l'objectif était que cela nous permette de faire ce qu'on avait envie de faire. Le fait d'avoir, plus tard, des missions parce qu'on recevait de l'argent public, ne changeait rien à mes yeux : nous n'avions pas besoin d'être subventionnés pour savoir ce qu'il fallait entreprendre. La compagnie tournait, nous étions à peu près libres de faire ce que nous voulions. Mais la rencontre avec François m'a amenée à comprendre comment utiliser *politiquement* cet argent public pour que cela se déploie – et pas seulement pour que nous vivions nous-mêmes de notre travail, c'est très différent.

Deux ans après notre rencontre, j'ai acheté une menuiserie qui est devenue *Ramdam*⁵, dans la banlieue lyonnaise ; puis le projet du CCN de Rillieux s'est formalisé pour finalement ouvrir en 2008. S'il faut en parler, il faut dire d'abord que si je n'avais pas croisé la danse, je ne sais pas ce que je serais devenue, et que je suis reconnaissante de cela. Alain Liévaux⁶ m'a raconté qu'un jour, enfant, il avait vu un petit cirque dans son village, et cela avait changé sa vie. C'est vrai que, parfois, voir un spectacle, cela peut changer une vie. S'installer à

Rillieux, c'était une façon de se dire que, peut-être, dix personnes allaient ainsi découvrir qu'ils pouvaient ne pas être le jouet des autres, penser leur vie par eux-mêmes, trouver le courage de se dresser contre ce que l'on veut nous faire être, devenir ce qu'ils souhaitaient eux-mêmes. C'était le motif principal du projet du CCN, apparu au croisement de mes origines sociales, de mon histoire et de ma rencontre avec le Radeau.

LA RESPONSABILITÉ

E.V. – Vous dites que votre rencontre avec le Théâtre du Radeau a également eu un impact sur votre travail en lui-même. De quelle manière ?

M.M. – Jusqu'alors j'avais la conviction qu'on ne pouvait pas convoquer des gens en répétition sans savoir précisément ce qu'on allait faire. Donc je cachais mes angoisses, j'arrivais avec des éléments assez concrets, je partageais peu avec les personnes qui m'entouraient. Je cherchais sans cesse à les rassurer, à leur montrer que je savais ce que je faisais... J'ai lâché peu avant l'an 2000 quelque chose de cette façade en apparence très sûre. J'ai commencé à refuser certaines propositions, certaines conditions, j'ai par exemple imposé de prendre beaucoup plus de temps pour mes créations... Auparavant, je faisais des spectacles en deux mois au grand maximum... C'était très peu, et c'était parfois beaucoup moins : *Othello* a été créé en trois semaines – même si j'avais travaillé seule une année pleine – mais les conditions de montage d'un opéra imposaient ce délai absurde, avec des chanteurs qui arrivaient des États-Unis et ne chantaient jamais en répétition... C'était une expérience terrible... Lors des répétitions de *Cendrillon*, j'avais voulu interroger les étonnantes différences de salaires entre les interprètes, ce genre de questionnement simple sur notre manière de vivre notre métier – en vain. À un moment donné il a fallu admettre que, pour pratiquer philosophiquement, politiquement ce que tu as à faire, ce milieu est hostile et que tu ne le changeras pas. Donc il fallait se sortir de là. Cela revient à prendre conscience de nos conditions de travail et de la façon dont je me les imposais. Cela a permis aussi de partager différemment le temps avec les personnes avec lesquelles je travaillais.

Cette conception d'une maîtrise des processus de création et des formes strictes venait également, sans doute, de ma formation et des créations avec Maurice Béjart. Pourtant à l'école *Mudra*, c'était finalement assez proche de l'esprit de François – même s'il y avait, bien sûr, d'immenses différences. À travers l'étude du rythme avec Fernand Schirren ou les propositions des étudiants, quelque chose

était sans cesse en mouvement. Cet esprit de recherche, par où j'étais passée, a pris avec François une ampleur, une résonance toute différente, dans sa façon d'affirmer le travail en tant que tel sans avoir besoin de s'imposer une sorte d'efficacité obligée. Au fond, il y avait jusque-là dans mon approche du travail quelque chose de très libéral, de très combatif dans mon attitude – si tu n'es pas efficace, alors tu ne vaux rien ! Et j'aurais sans doute pu me perdre.

UN PONT ENTRE RÉVOLTE ET CRÉATION

E.V. – Peut-on dire que l'axe du travail de création, son angle, sa ligne avait changé ? Qu'il était passé, pour simplifier, de la danse et ses enjeux à la vie ?

M.M. – C'était comme construire un pont entre l'un et l'autre – je l'ai perçu concrètement ainsi. Mes parents étaient des exilés. Adolescente, j'étais, de fait, sensible spontanément aux situations d'exil ou d'humiliation. Pourtant je n'avais jamais rapproché aussi explicitement cette préoccupation très intime de l'injustice et le travail. D'une certaine façon, la lecture de Beckett m'avait aidée à l'envisager au début des années 1980, mais sans le faire complètement. La rencontre avec François m'a aidée à construire un pont entre ces préoccupations politiques et humaines, les injustices intolérables de l'homme envers l'homme, et le travail artistique.

Il ne faudrait pas mal me comprendre : cette conscience critique ne revient pas à se répéter que tout va mal... J'apprécie l'humour, c'est aussi une arme incroyable de protestation, on n'est pas obligé d'être dans l'affliction... On peut formuler nos critiques et nos refus autrement – pas pour en rire ou pour relativiser, mais pour que cela soit au contraire méchant, précis, direct.

François Tanguy est saisissant de ce point de vue, il a trouvé un endroit de poésie blessée, sans complaisance. Regarder ses pièces ne laisse pas indemne. Son exigence critique est inscrite dans son travail en lui-même. Par exemple, dans la différence qu'il établit entre une entrée sur un plateau imposant la présence ou bien, à l'inverse, en la laissant se déployer. François décrit comment avancer en se retirant, le regard qui, au lieu d'aller en avant, recule, comme si pour avancer, il fallait aller vers l'arrière. Aujourd'hui, lorsqu'un acteur est en avant, se projetant dans une intention, dans une démonstration ou une exhibition, cela me saute aux yeux ; alors que, quand quelqu'un entre au contraire en scène en se retirant, sa présence est radicalement différente. Cela me guide dans mon propre travail pour conduire à mon tour d'autres personnes, mais cela vaut également pour moi-même. Par exemple, à propos du devoir accompli, François a une manière

étonnante de formuler les choses, comme s'il disait qu'il faut ce qu'il faut, c'est-à-dire qu'il ne faut rien, il faut ce qu'il y a – mais que chaque détail compte, qu'on ne peut en remettre ou en ignorer aucun. Cela va avec sa manière de ne rien assurer à personne, même pas à lui-même. Cela change le rapport aux autres.

RÉPARER L'HISTOIRE

Autour des tables du Radeau, j'ai rencontré Bruno Tackels, Jean-Christophe Bailly, Jean-Paul Manganaro... On y lisait des passages de livres, on passait des fragments d'un livre à l'autre, on traversait les livres par le milieu. Lucrèce, Kafka... je les ai découverts ainsi. À la Fonderie, ils invitent des gens étonnants, des politologues, des sociologues, des philosophes, comme Miguel Benasayag ou le politologue Alain Joxe qui venait, à l'époque, expliquer la guerre en Bosnie, réfléchir sur les jeux des pouvoirs ou des stratégies guerrières, et analyser les possibilités d'action. Puis, dans les spectacles de François que j'ai vus, étaient cités des textes de Charles Péguy par exemple, Péguy dont François Verret m'avait fait lire auparavant *Nous sommes des vaincus* – un auteur que je reprendrais pour *Points de fuite*⁷. Ou sur la question de l'histoire, je dois à François la lecture d'Enzo Traverso, *A feu et à sang, la guerre civile européenne*⁸, et sur ce chemin ma découverte de Walter Benjamin.

Je n'ai pas fait d'études, mon rapport aux livres et au savoir n'a rien d'évident. Beckett, à 18 ans, m'a retournée. Durant mes années de formation, j'avais lu un peu Bachelard, puis plus tard Foucault, Deleuze et la philosophie pratique. Bourdieu aussi, qui m'a aidée à comprendre ce que c'était que le capital culturel ; je savais bien ce qu'était le capital, mais j'ai eu besoin de suivre Bourdieu pour me saisir du capital culturel. Pourtant je connaissais bien ce complexe du manque de culture – qui n'est pas la culture, en fait, mais encore faut-il le savoir ; il s'agit plutôt de la méconnaissance de ce qui a été écrit avant soi. Bourdieu décrit comment on nous laisse dans notre petit endroit si nous ne nous attaquons pas à des choses plus grandes que nous. Les textes de ces auteurs ne sont pas des références intellectuelles, ce sont des propositions concrètes.

Les rencontres en Fonderie, les lectures partagées, les circulations de paroles, le rapport aux livres et au savoir dans l'échange m'ont permis d'envisager le lien entre révolte ou exigence critique et création. Il fallait que je trouve des êtres qui me permettent de réparer mon histoire de fille d'immigrés, mais pas seulement la mienne, par quelque chose qui ne serait pas la croyance en un Dieu, donc quelque chose de politique, une action politique dans

laquelle nous ne serions ni les héros ni les victimes. Cela me porte aujourd'hui encore – car oui, je crois qu'on peut arriver à vivre autrement que de la manière dont on vit actuellement.

Cela évoque en moi le livre de Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*⁹, qui tente de réfléchir sur les quelques images retrouvées des camps de concentration nazis ; alors que certains disent qu'il faut dépasser le souvenir de la Shoah, ou à l'inverse en font un absolu radical, Didi-Huberman se met en travail, en position de penser, de réfléchir *en même temps* cette histoire et notre façon de la saisir, de la penser, de la traverser. Cette façon de se mettre en travail, c'est peut-être ce que j'essaye de définir, quelque chose que j'ai trouvé grâce à la rencontre avec François Tanguy et la Fonderie. On pourrait le décrire en citant Lucrèce et la chute des atomes qu'il décrit, de la même manière que les auteurs qui, en sciences, réfléchissent au principe d'incertitude – cette idée qu'un principe logique peut se répéter indéfiniment dans l'Univers et peut soudainement se défaire, comme les atomes chez Lucrèce : leur chute se répète à l'infini jusqu'à un léger changement, une brève déviation, un accident qui bouleverse tout et crée de la vie.

LES FORMES DE LA COLÈRE ET LA PROFONDEUR DE CHAMP

E.V. – Comment, à l'inverse, avez-vous reçu les premiers spectacles du Radeau auxquels vous avez assisté ?

M.M. – Avant de voir un spectacle du Radeau, j'ai donc découvert la Fonderie. Beaucoup de monde dort sur place, mange ensemble, de grandes tablées, un espace collectif. Et ces gens ne parlent pas de théâtre, mais d'autres choses, de politique, de poésie – et déjà cela c'est bouleversant. Je comprends aussi peu à peu que François ne veut même pas être dans ce lieu mais qu'il souhaite une tente pour se déplacer avec d'autres dans des espaces publics, des villes. Comment fait-il pour être ainsi toujours en mouvement, en question, en réinvention ? Et sa façon très directe d'aller voir des politiques par exemple, ou n'importe qui, aussi bien un étudiant ou une dame dans la rue, de la même manière. De mon côté, j'avais une sorte de respect de l'autorité – et en même temps je me méfie du pouvoir comme de la peste ; et je n'arrivais pas à formuler mes exigences paisiblement. J'ai compris peu à peu, avec la rencontre du Radeau, qu'il fallait que j'articule ma colère, que je devais trouver comment dire les choses, articuler les gestes qui donneraient corps à cette colère que je reconnaissais aussi chez François et chez d'autres.

La première fois, j'ai vu une création du Radeau, c'était à Gennevilliers, la *Bataille du Tagliamento*. Il

serait faux de dire que cela m'a bouleversée immédiatement, mais je n'avais jamais vu une chose pareille. Tous les codes, tous les repères étaient défaits. C'était comme des nuages. J'étais déstabilisée... par les voix, par exemple, qui étaient très douces, très peu projetées... ou la profondeur de champ, immense... Cela n'a pas eu un impact immédiat sur moi, cela m'a travaillé autrement, dans le temps.

UN LIEN PAR-DELÀ LES MORTS ET LES NAISSANCES

E.V. – Il me semble que vous partagez l'un et l'autre le fait d'avoir entériné que la communion de l'assemblée théâtrale n'était plus possible, celle conciliante de Vilar comme celle disjonctive de Brecht (ou de ce qu'on a fait de l'un et l'autre, plutôt), et qu'il fallait travailler à partir de ce constat, sans le nier ni s'y complaire. D'une certaine façon, il me semble que vous faites partie de ceux qui refusent de faire des spectacles s'enchaînant les uns après les autres, se répondant les uns aux autres, se commentant l'un l'autre, se satisfaisant l'un de l'autre sans jamais rencontrer un élément du réel – mais sans pour autant que vous réduisiez un spectacle à une action sociale immédiate qui viendrait à la place, remplacer, rejouer ou même singer d'autres formes d'actions sociales ou politiques. Comme si vous refusiez à la fois la bulle de l'artiste « sensible » tout autant que la justification sociale, l'exposé intelligent et brillant et la virtuosité technique.

M.M. – Oui, au fond, j'ai le sentiment que nous abordons la même chose par deux bouts différents.

Dans tous les cas, la relation entre nous, ce n'est pas une relation théorique ou esthétique, un rapport de forme, ce qu'on appellerait une influence. Parfois, il y a même des citations d'un de nos spectacles dans nos créations, et ce sont comme des signes d'amitié. Nous nous sommes pris par la main, quelque chose comme cela. Ce lien passe par-delà tous les morts et toutes les naissances.

Paris, le 6 juin 2014

-
1. *Ramdam*, créé en 1995, chorégraphie Maguy Marin, musique Denis Mariotte.
 2. François Tanguy et Ariane Mnouchkine, soutenus par Bernard Faivre d'Arcier et bientôt Patrice Chéreau, Pina Bausch, François Verret, Peter Brook, etc., signent la « Déclaration d'Avignon », appelant à reconnaître Sarajevo, alors assiégée, « capitale culturelle de l'Europe ».

3. Le 4 août, François Tanguy, Ariane Mnouchkine, Emmanuel de Véricourt, Maguy Marin et Olivier Py entament une grève de la faim à la Cartoucherie de Vincennes pour protester contre l'inaction des gouvernements européens face à la situation en Bosnie et « la complicité de nos gouvernants avec la barbarie ».
4. La Fonderie est le lieu ouvert par le Théâtre du Radeau au Mans au début des années 90, qui accueille des artistes en résidence.
5. Situé à Sainte-Foy-lès-Lyon, dans une ancienne menuiserie située au fond d'un lotissement d'habitations, Ramdam devint un espace de création et de travail artistique dans lequel Maguy Marin et son équipe préfigurèrent ce qui allait devenir le projet du CCN de Rillieux-la-Pape, en banlieue lyonnaise. Aujourd'hui, Maguy Marin réinvestit ce lieu pour en faire un centre d'art, de travail et de création.
6. Alain Liévaux a notamment dirigé le Théâtre du Merlan à Marseille.
7. *Points de fuite*, chorégraphie Maguy Marin, créé en 2001 à Cannes.
8. Enzo Traverso, *À feu et à sang : de la guerre civile européenne 1914-1945*, Paris, Stock, 2007.
9. Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.