

*Durant la saison 1617 et dans le cadre de ses Week-ends, le CDN passe commande, non pas d'une pièce, mais d'un jeu d'interaction entre deux artistes qui gravitent au sein de la Plateforme Corps-Objet-Image. Plus qu'une commande, c'est un temps pour se ressourcer, se rencontrer, se déplacer, faire et voir faire, échanger...*

## Labo des Interférents #02 : Les hasardeux

**Marguerite Bordat** Je crois que le hasard peut fédérer très fortement les gens. Je te raconte une séquence dans *Forbidden di sporgersi*, le dernier spectacle que nous avons créé avec Pierre Meunier : Une vis sans fin de six mètres de haut est suspendue à la verticale et repose sur le sol. Quatre interprètes viennent poser des longues tiges métalliques en équilibre sur la vis et construisent progressivement une très grande sculpture mobile. Les spectateurs sont bien conscients de la précarité de la forme et de la difficulté pour la réaliser car parfois, ça arrive, tout se casse la gueule. Donc c'est un temps de pur suspens qui fait du hasard un véritable partenaire de jeu. Selon le plateau, l'air, la position de la vis, tout peut se dérouler de manière très simple, sans accident, mais tout peut également s'écrouler. J'ai souvent la sensation que le temps est suspendu, tout le monde, sur le plateau ou dans la salle, participe à cette tension. J'entends les respirations ralentir, on est fédéré dans un fort et unique désir : « Faites que ça ne tombe pas ». C'est pour moi une proposition de hasard. On prend aussi un risque vis-à-vis du public, celui de la lassitude, de l'ennui, de l'envie de voir la finalité de l'œuvre sans en éprouver le temps de construction. Moi j'affirme que ce temps de construction est très beau, c'est un temps purement méditatif, qu'on offre comme un cadeau. Construisez, inventez avec ça. Je défends ça fortement.

**Aurélien Bory** J'y vois quelque chose en lien avec le phénomène. Une construction, un équilibre avec des objets bizarres. On a l'impression que ça va jamais tenir et si, ça tient. Cela déjoue nos perceptions. Je porte énormément d'intérêt au phénomène physique, j'y suis très sensible. C'est toujours intéressant de regarder un phénomène sur le plateau. Ça serait quoi l'inverse du phénomène? Peut être la magie avec ses trucs. J'en utilise parfois aussi. Mais c'est différent, on est dans l'illusion. Le phénomène dont on parle est réel, c'est une manifestation des lois physiques. On peut en faire l'expérience. J'ai essayé ça dans *Les Sept Planches de la ruse* avec des gros blocs qui se montent les uns sur les autres. Il y a un triangle qui va se poser au bord sur la tranche. On jurerait que ça va tomber. Mais ça ne tombe pas, c'est simplement de la physique. Là-dedans il y a de la magie pour moi. C'est celle que je recherche. Quand il arrive des choses comme ça dans une création, je me dis que l'idée de départ a tenu ses promesses. Et si cela n'arrive pas, si cela donne exactement ce qu'on pouvait attendre de cette idée, de ce dispositif, s'il ne se produit rien d'inattendu, alors l'idée était mauvaise. Actuellement je dois me projeter dans des spectacles à venir, je n'ai aucune idée. Il y a cette espèce de vide, d'être sans idée, qui est un peu flippant. On se dit : peut-être que j'ai perdu cette capacité à avoir des idées, de l'émerveillement pour des choses. Je pense que ça peut s'arrêter. J'ai toujours pensé à chaque création que je faisais mon dernier spectacle.

**MB** Ça me fait penser à ce livre, voilà, je te le donne. (Bellinda Cannone, *S'émerveiller*)

**AB** On en revient à la nécessité. C'est toujours troublant de découvrir par quel mécanisme interne, quelle nécessité, va émerger une idée qui sera peut-être la naissance de quelque chose. Cette idée ne sort pas de nulle part. C'est un cheminement avec toute l'expérience passée, autour des questions qui sont un peu toujours les mêmes mais révélées autrement, sous un nouvel éclairage, par une nouvelle façon d'envisager les choses, une façon différente d'aborder l'espace de la scène. J'établis pour moi même un cahier des charges assez précis qui doit correspondre à ma démarche, bien que je ne sache pas comment la définir entièrement et qui doit, à un moment donné, me faire répondre à cette question toute simple : de quoi s'agit-il? Et aussi, à quoi ça correspond? C'est-à-dire quel est l'intérêt aujourd'hui de le faire. Avec quoi c'est relié. Il faut que ce soit relié à des questions de notre existence et aussi à des questions sur notre outil, le théâtre.

**MB** On sait que le spectacle qu'on va donner à voir le jour d'une première n'est jamais le spectacle dont on a pu rêver des mois plus tôt. On sait que c'est le résultat d'une expérience collective. L'aboutissement d'un long processus et non l'application d'une idée de départ. Par exemple, moi, je n'avais pas prévu de faire du théâtre, je crois. Mon désir profond a toujours été plutôt de faire de la peinture ou de la sculpture. En tout cas, d'avoir des temps de travail solitaire dans un atelier. Les moments où j'ai pu le faire, l'éprouver, je me suis rendu compte que mon choix d'être là ne reposait pas sur une idée. Ce qui m'intéressait c'était d'être dans l'atelier avec un support et de procéder par tentatives. C'est-à-dire peut-être être assise dans un fauteuil à regarder une toile, et procéder par tentatives, par couches, par

effacements. J'ai toujours travaillé comme ça. Ce qu'il advient, le résultat, c'est des couches successives d'intentions d'effacer et de remettre. Et le théâtre, c'est comme ça que je me sens bien quand je le fais. C'est-à-dire en procédant de manière parfois complètement intuitive, dans une forme de lâcher prise, même si au départ il y a eu des intentions verbalisées. Mon temps d'atelier est précieux car c'est le moment où j'ai le temps d'agir par intuitions, par expérience, par observation. Je pense qu'à un moment donné, je suis incapable de théoriser sur ce que je produis car il faut que ça passe par l'endroit du corps, une espèce d'état d'être dans une action, dans une série de tentatives. Quand j'arrive à mettre ça en place, c'est un temps heureux. Si ce temps est heureux, probablement que ce qui va advenir, le spectacle qui va arriver par la suite, je serai heureuse de le montrer aux autres. Mais ce spectacle, c'est des couches successives. On ne voit pas ce que ça a supposé comme temps de couches et d'effacement mais c'est ça.

**AB** C'est cette question du palimpseste, réécrire sur les traces. Les effacer et réécrire par-dessus.

**MB** Quand on efface, on n'arrive jamais à effacer complètement et c'est ça qui m'intéresse. Ce qui va rester malgré ce qu'on a effacé. Et ce qui reste, souvent, est très beau. Et c'est aussi le hasard de l'effacement, de la matière. Ce qu'elle résiste. Et j'aime bien cette résistance. Souvent on oublie de voir que c'est beau, ces restes, aussi beau que le trait, l'intention du coup de crayon.

**AB** Cette idée des traces, c'est le sujet de mon dernier spectacle, *Espæce*. L'espace vide du plateau contient les traces de tous les spectacles. Il y a aussi beaucoup de choses dans le théâtre qui se produit dans l'oubli. C'est une sorte de processus comme tu l'as indiqué qui peut faire même abandonner en cours de route tout un tas de choses... de la création voire même l'idée, si il y en avait une, de départ, mais qui s'est transformée. Ça a été le cas de la marionnette à fil de *Plexus* à l'effigie de Kaori Ito. J'avais dit à Kaori : « voici ton professeur de danse ». Et finalement la marionnette a disparu, ne sont restés que les fils. Mais la marionnette pourrait très bien ressurgir ailleurs. On en revient au hasard. David Babin est venu voir *Plexus* aux Abbesses et c'est comme cela qu'on s'est rencontré. Pour moi, le contexte de la rencontre a un impact sur ce qu'on va faire ensemble. Cette marionnette qui n'est pas dans *Plexus* si elle pouvait être présente dans le projet pour David, pour moi ça ferait sens.

**MB** Tu veux m'embarquer sur ton truc ?

**AB** Oui j'aimerais bien que tu fasses cette marionnette. J'accepterai que tu dises non, difficilement, avec beaucoup de regrets. Mais en même temps, c'est vrai qu'on essaye de voir des signes dans les choses qui nous arrivent. Comme notre rencontre par hasard. Et sur le plateau aussi. Ça fonctionne aussi comme ça. Evidemment, on aurait pu partir dans telle ou telle direction mais on est parti dans celle-là. C'est une série de causes à effets qui provoque ceci et finalement, on en est rendu là. C'est aussi ce chemin avec ses erreurs, ses impasses. Finalement, on vacille d'une possibilité à l'autre. On fonctionne vraiment à tâtons, j'ai l'impression. Et il y a une forme qui émerge, qui est toujours le résultat d'un cheminement, d'un processus. Ce processus, s'il a eu lieu, constitue l'acte de création. Je pense aussi qu'il faut se perdre. Je cite un rabbin de Bratislava : « Surtout ne demande pas ton chemin à quelqu'un qui le connaîtrait car tu pourrais te perdre. »

**MB** Oui, c'est très juste. Après, la question de se perdre... se perdre, j'ai un malin plaisir, un vrai plaisir à me perdre. Je n'ai pas peur de me perdre. Au contraire. C'est en se perdant qu'on tombe sur l'imprévisible. C'est en se perdant qu'on va plus loin que soi. C'est-à-dire soi... moi, je ne me trouve pas très intéressante. Donc si je continue à marcher dans mes propres rails, je continue sagement ce que je sais faire mais sans renouvellement possible, sans réinvention possible. Et je crois parce que tu me parlais invention tout à l'heure avant le spectacle, je pense qu'il y a réelle invention quand il y a perte. Et donc moi, c'est un état qui peut être à la fois douloureux par moment car on aime bien être rassuré. Mais c'est aussi dans ces moments que viennent des intuitions qui peuvent mûrir, grandir et donner lieu à des choses qui nous dépassent. Qui nous ravivent. On se dit : « Comment j'aurais pu imaginer que j'allais faire ça ou passer par là ? » Mais c'est compliqué de se perdre aujourd'hui. Tout est tellement bien fléché.

**AB** François Jullien qui est un philosophe et a été ma source d'inspiration principale pour *Les Sept planches de la ruse*, a écrit un livre dont le titre est *Un sage est sans idée*. Je pense que c'est très utile pour nous. Non pas qu'il ne faille pas avoir d'idée. Mais être sans idée, cela veut dire de faire confiance à l'inconnu, au vide. C'est difficile mais il faut se tenir aux choses difficiles.

**MB** Je trouve que... j'aime bien ce mot que tu as dit. Difficile, la Difficulté. Pour moi, l'idée, c'est facile. Ce qui est difficile c'est d'être suffisamment ambitieux et obstiné pour la dépasser.

(Mais parfois, quand tu es trop braqué sur son idée, tu oublies de voir qu'il se passe quelque chose d'intéressant à côté, quelques chose de microscopique qui ne demande qu'à grandir, à devenir magnifique). L'idée, je la trouve belle quand elle est ambitieuse, quand elle relève de l'impossible. C'est l'ambition, l'exigence qui fait que tu vas aller au bout d'un processus sans perdre espoir. Mon défaut ça pourrait être, et je lutte un peu avec ça, c'est de trop vite abandonner. De trop vite vouloir passer à autre chose, perdre espoir. C'est là où le fait de travailler avec un comparse m'aide énormément car Pierre est très obstiné. Il va dire : « Non, on continue, on va essayer comme ça, on va faire autrement. » Là, je parle de tentatives qui consistent par exemple à faire tourner un ruban avec un ventilateur. Chercher une espèce de mouvement qu'on avait fantasmé ensemble et qui peut prendre des jours à trouver. C'est un temps de travail parfois laborieux. Tu vois ce que je veux dire ? Ne pas abandonner. L'obstination. Je sens ça chez toi. Je sens que c'est presque naturel chez toi vu ce à quoi tu t'attèles parce que tes projets sont énormes. Je crois qu'il faut énormément d'obstination pour aller vers ce que tu fais.

**AB** À la question « Quelle est la durée de création idéale ? », Peter Brook avait répondu : « trois semaines de plus. » J'avais adoré cette réponse parce que c'est vraiment ça. On sent toujours que ce n'est pas possible, qu'on est complètement en retard. Il y a une accélération prodigieuse la fin qui fait qu'un spectacle émerge. On est toujours un peu sidéré de voir ça alors que dix jours avant il n'y avait pas grand-chose.

**MB** Dans les espaces que tu proposes, j'imagine qu'il y a des moments où l'idée est là mais que ça ne marche pas comme tu pensais que ça allait marcher. Il y a un temps de réinvention. C'est pour ça que je parle d'obstination : parfois le truc que tu as fantasmé pendant des mois ne marche pas tout de suite. Il y a des moments où tu es un peu désespéré. « Je viens de faire construire une machine à 50 000 euros, ça ne marche pas. Comment faire ? » Si tu n'as pas suffisamment de ténacité pour garder une once d'espoir et te dire que ça va aller, qu'on va y arriver, qu'on va trouver avec ÇA, cette chose qui a été un moment une idée et qui est maintenant une réalité concrète, comment faire ?

**AB** Ça m'est arrivé avec le robot industriel de Sans objet. La machine n'arrêtait pas de tomber en panne, ce n'était pas envisageable pour le spectacle. Et je venais d'apprendre que dans l'industrie ils n'appelaient pas ça des pannes mais des mises en défaut. C'était un processus normal. Et dans les usines ils disaient que ça leur arrivait tous les jours, que c'était normal que les machines se mettent en défaut. Quand j'ai compris ça, j'ai été désespéré, ce n'était pas compatible avec le théâtre. On ne va pas être dépendant d'une machine. C'était insupportable, et c'était justement notre sujet, le rapport à la technologie...

**MB** Ce qui est étonnant c'est que le sujet même du spectacle contamine l'équipe et le temps de la création. Là, j'ai très peur pour notre projet autour de la vase et de l'enlèvement. Avec Pierre on s'attend à s'enliser gravement. Il y a quelques années, il m'a proposé de travailler avec lui sur un projet qui s'appelait *Les égarés* et on s'est beaucoup égarés. Ça a été terrible. Une expérience inracontable.

**AB** Avec la vase, je le sens très très bien votre enlèvement. Les points d'appui qui se dérobent, les engoulements, des images mentales déjà fortes apparaissent. C'est vraiment beau d'envisager des choses comme ça... Pour moi, c'est très beau parce que ça remet en question des choses. Le sol, au théâtre, ce plancher, on appelle ça la scène, il fait du bruit, il grince, il fait boom boom quand on se déplace dessus. Des fois c'est pénible, des fois ce n'est pas grave. Dans mon dernier spectacle, j'utilise ces grincements, ces roulements, ce grondement que peut être le plancher. Le sol est apparent. J'aime remettre en question l'outil théâtre. « Ah bon, on a besoin de ce sol ? Et si on l'enlevait ? ». C'est ce que vous comptez faire. Ce sol n'est pas certain, pas sûr, pas donné. Il est meuble. C'est un danger. Donc ça, cette remise en question de quelque chose de central au théâtre, est un point de départ d'une grande force. Je n'ai pas envie de faire de commentaire sur ce que vous allez faire mais ça donne vraiment envie. Pour finir avec mon histoire de machine, le premier jour des répétitions de *Sans objet*, il y avait des rouleaux de bâche agricole qu'on avait utilisé pour *Questcequetudeviens?*. Ma première idée a été de recouvrir le robot avec. Quand le robot s'est mis en mouvement, ça a été le premier cadeau de cette création. J'ai vu comment les mouvements du robot et de la bâche produisaient du vivant. Les mouvements parfaits du robot - il est capable de tracer des lignes droites dans l'espace - confrontés à une matière qui se plie de manière accidentelle. Le programmé et l'accidentel produisaient de la vie. Cela me rappelle que le vivant est un programme - L'ADN est un programme - qui se heurte à l'accidentel de l'existence. Comme le vent qui a plié les arbres les a rendu tordus. Cette scène racontait cela. Il n'y avait pas encore de spectacle mais il y avait une installation...

**MB** C'est très beau ce que tu dis. Je l'ai noté. Le prévisible et l'accidentel, c'est les composantes du vivant finalement. Et c'est ce qu'on cherche au théâtre. À la fois du programmé, du prévisible et aussi de l'accident... Pas du prévisible. Je n'aime pas ce mot. Quand on est plusieurs sur un plateau, quelque chose doit être prédéfini, déjà dessiné. Mais admettre l'accidentel c'est donner un sursaut de vie au spectacle. Le remettre en état de marche tous les jours. Ça permet que quelque chose se réinvente. Cette dimension aléatoire permet vraiment aux interprètes de réinventer. C'est beau ce que tu as dit sur le cadeau, c'est le cadeau du plateau. Ce n'est pas l'idée. C'est le plateau qui a l'idée pour toi. Et quand ça se passe comme ça c'est formidable... moi, je fais ça pour ça, pour ces moments-là. Sans vouloir être égoïste. La première c'est agréable. Le partage avec le public aussi, mais ces moments imprévisibles qui surgissent du plateau, sans qu'on les ait prémédités, c'est un plaisir inouï, l'apparition d'un trésor.

**AB** C'est vrai ... À ce moment-là, on a le sentiment que cette idée est vraiment issue du plateau. Elle n'aurait pas pu se passer ailleurs. Elle n'est pas issue du cahier. Et là, je me dis : « l'espace génère quelque chose ». À partir d'une façon de l'envisager, de l'explorer, de faire cohabiter des choses qui ne vont pas forcément ensemble mais qui ont toutes ce point commun de tenir sur le plateau. On ne peut travailler sur le plateau qu'avec des choses qui font corps sur le plateau. Par exemple, je n'aime pas trop voir la présence d'un ordinateur. Hier par exemple dans le spectacle il y avait la régie visible, avec tous ses écrans.. Je n'aime pas cette idée de théâtre d'ordinateur. C'est une négation de quelque chose. Un ordinateur sur le plateau, on pourrait faire des choses avec, mais pas de l'informatique.

**MB** Je voudrais faire tomber un Mac Book Pro dans la vase.

**AB** Ça c'est drôle!

**MB** Et je voudrais que le mec, quand il se penche pour ramasser, fasse tomber son Iphone de sa poche. Je pense que je vais le faire. Ça me réjouit de penser à ça. J'ai gardé mon vieil Iphone blanc.

**AB** Oui, je pense que ça serait une très bonne idée.

**MB** Tu vois, c'est une idée.

**AB** Oui, j'adore. Dans *Sans objet* le robot, on l'a utilisé d'abord artisanalement. C'était primitif la façon de l'utiliser. Si un roboticien avait travaillé avec nous il aurait été horrifié. Son métier est de faire de la bonne robotique, lisser les courbes, gagner en rendement, en temps. Nous on n'était pas dans l'efficacité. Il y a par exemple un moment que j'ai gardé, qui n'a aucun sens mais trouve tout à fait sa place dans le spectacle : le robot se trompe. On a réussi à l'amener sur un point où il bugge. Quand on lui demande de déplacer l'objet qu'il tient dans sa mâchoire, une planche, c'est lui qui se déplace. C'est son corps qui se déplace au lieu de déplacer la planche. Et chaque soir, il faut le remettre à ce point-là et il bugge de la même manière. Donc on a réussi d'une manière récurrente à l'amener dans un endroit où la machine se trompe. J'ai gardé ça dans le spectacle uniquement parce que c'était une erreur.

**MB** C'est un champ de réflexion immense. Aller chercher une machine dans une usine, déjà ce geste est très puissant. Ça m'a fait penser à une chose. Je sens que dans ta manière de faire du théâtre et dans la mienne il y a une volonté de s'extraire du temps. De la question de la représentation d'une époque passée ou actuelle. Cette machine, tu l'extraies de son époque pour mieux l'appréhender. Tu l'inscris dans un dispositif abstrait, dépouillé de signes, pour pouvoir lui donner une identité nouvelle, la donner à voir autrement. En ce moment on voit souvent sur les plateaux de théâtre des décors qui représentent des intérieurs très réalistes. Beaucoup de metteurs en scène de théâtre actuels ont tendance à vouloir représenter assez fidèlement des espaces reconnaissables par tous. Il y a finalement peu d'abstraction. Pour ma part j'ai beaucoup de mal à comprendre ces choix qui n'activent pas beaucoup l'imaginaire. C'est marrant, il y a beaucoup de jeunes scénographes qui travaillent avec des décors super réalistes, on voit des décors de salons, des pièces achetées chez Ikea, des chambres d'hôtels. On n'est pas loin d'un théâtre naturaliste, d'un théâtre bourgeois finalement. Et ils ne remettent pas vraiment ça en question. Il faut le voir comme un phénomène de mode mais je pense que c'est inquiétant cette perte de confiance de l'imaginaire.

**AB** Je me retrouve complètement dans ce que tu dis. Il faut rappeler que le théâtre c'est l'art du maintenant. Mais ce maintenant appartient au théâtre. Je n'ai pas envie de le coller à l'actualité. Je trouverais ça...insupportable. Je vois d'autres artistes qui font ça mais je n'y arrive pas. Le théâtre, en tout cas celui que j'essaie d'explorer, concerne un tout autre champ...

**MB** Souvent on dit, c'est vieux comme le monde, le théâtre miroir du monde. Miroir. C'est marrant car il y a quelques temps, j'écoutais une émission sur le cerveau et un chercheur parlait des neurones miroirs essentiels dans la construction de la personne. Ils permettent de se construire en ressentant le monde autour de soi par reproduction. Et finalement, ce que j'ai compris... j'ai compris que peut-être les autistes avaient un problème avec les neurones miroirs. Le dernier spectacle qu'on a fait avec Pierre, est issu d'une rencontre avec les textes extraordinaires d'une jeune auteure autiste, Babouillec. Pendant longtemps, quand nous parlions du dispositif dans lequel nous commençons à travailler, à chercher, pour pouvoir donner un peu d'indications aux interprètes qui m'interrogeaient sur l'habituel « Où est-on? Que fait-on? », et j'avais tendance à dire : On est sur un plateau de théâtre, on fait du théâtre. Je n'avais pas d'autre fiction possible en tête. Et puis progressivement, on s'est raconté qu'on était peut-être à l'intérieur d'une tête pensante. J'ai imaginé qu'on était dans une tête qui cherche, vacille par moment, déconne, produit, crée, déploie. Et ça m'amusait d'imaginer ces quatre acolytes faisant partie d'un même organisme. S'organisant, travaillant, à faire fonctionner une tête pensante. À un moment dans le spectacle, Babouillec nous dit : « Halte à la montée en puissance des têtes endormies. » J'aime bien cette phrase, c'est comme une espèce de moteur. C'est comme si je cherchais débarrasser le plateau du théâtre de ses neurones miroirs, du coup, ça nous permet d'éviter d'aller vers une représentation réaliste du monde qui nous entoure. En miroir. Ça nous débarrasse des problèmes de l'affect et des petits drames psychologiques qui nous encombrent au quotidien. Les personnages qui sont là, les êtres au travail car j'aime les appeler comme ça, n'ont pas à régler des questions d'ordre psychologiques parasites. Du coup ils sont complètement ensemble. Au présent dans leurs actions et avec ce qui les entoure, avec la matière, avec les sons, les mouvements. Attentifs, animés par le plaisir de la découverte, de l'invention, de la construction.

**AB.** Et ça fait votre théâtre...Avec sur le plateau des objets étranges, la vis sans fin, la vase. J'essaye aussi dans quasiment tous mes spectacles qu'on ne puisse pas mettre un nom sur les objets qu'on regarde. Cette bûche en plastique, on m'a souvent demandé quelle était sa matière. C'est marrant car c'est une matière très connue, le polyane, proche du sac poubelle.

**MB** Ce n'est pas ignifugé?

**AB** Pas du tout. Et on a eu aucun problème. Ce qui est drôle, c'est que le robot concentrait à lui-seul tous les soucis de sécurité. Notre polyéthylène, personne ne nous a embêté avec ça. C'est pourtant une matière très inflammable. En plus on met de la lumière très chaude pas loin d'elle. On avait certes pris les mesures qu'il fallait, avec 2 extincteurs derrière les pendrillons, mais tout de même je pensais qu'on aurait des objections. Et c'est passé, même en Allemagne. À ce sujet, j'ai utilisé à Londres une ruse. On avait des tapis neufs pour TAOUB, et on s'est rendu compte que l'on n'avait pas les certificats d'ignifugation. La commission de sécurité allait passer d'une minute à l'autre. J'ai alors demandé aux techniciens de mettre un projecteur dans le public. Un truc énorme. Le comité de sécurité entre et tombe dessus. Il demande ce que c'est, et demande qu'on le retire. Je rétorque qu'on a toujours fait ça, que ça n'a jamais posé pas de problème particulier. Le ton monte un peu. Je dis que si il n'y a pas cette scène, mon spectacle est carrément injouable. Il me dit que c'est absolument intolérable. Je finis par céder. On l'enlève. Le gars me serre la main et pars. Je me suis dit qu'il fallait utiliser cette ruse à chaque fois qu'il y avait un risque. Je me souviens que Krzysztof Kieslowski a déjoué la censure communiste de la même manière. Il disait que pour chacun de ses films, il avait écrit une scène de plus pour que ce soit celle-ci qui soit censurée.

**MB** Tu me laisses sans voix. Tu m'as épatée. Bravo. En plus t'es un bon comédien.

**AB** Oui, ça c'était facile. Il fallait évidemment ne pas abandonner trop vite sinon il allait pouvoir continuer et inspecter les tapis. Mais tenir mordicus, ne pas se résigner d'emblée. Je crois même que je lui ai fait un peu de peine. Mais il est reparti la conscience tranquille d'avoir bien fait son travail. Ce qui était le cas car c'était complètement débile cette histoire de projecteur dans le public.

**MB** La plupart du temps on ne travaille pas avec des choses qu'on fabrique mais plutôt avec de la matière brute. Des matériaux qu'on va chercher dans l'industrie. Pierre est très attiré par le dur, le fer, la pierre. Moi j'aime bien les matières plus souples, les plastiques, je les aime car elles sont ingrates et j'aime ce qui est ingrat. J'ai commencé à ramener des bouts de polyane, des plaques de plexiglas et de polycarbonate. Quand il m'a appelé pour travailler sur « Du fond des gorges » Pierre réfléchissait à la question du langage. Au souffle, à la voix, au pneuma et donc il me dit : « On va ramener des pneus sur scène ». Parce que ça à voir avec le langage. Il me montrait une photo avec un tas de pneus comme dans les campagnes. On en a donc fait un tas sur le plateau. C'était très beau mais au bout de 15 jours,

on n'en pouvait plus. C'était lourd, on ne trouvait rien. Une fois qu'on avait déplacé 3 fois un pneu, les acteurs étaient épuisés. Il y avait une difficulté et puis je sentais que ce n'était pas ça. Il fallait de l'air. Progressivement, j'ai ramené des centaines chambres à air de toutes taille qu'on a gonflé et posé sur le plateau jusqu'à créé un immense paysage noir caoutchouteux. Les plus grosses chambres à air de tracteur faisaient parfois 2 ou 3 mètres de diamètre. Tout le monde était conscient que c'était des chambres à air mais la démultiplication de cette forme nous amenait à la considérer autrement et aussi dans son aspect ludique, drôle, rebondissant, doux, accueillant, léger.

**AB.** C'est beau d'associer les pneus au souffle. Dans les pneumatiques, c'était évidemment l'air qui est désigné. Le fait que tu ramènes des chambres à air, c'était juste, exact. Tu dépassais l'idée. Ce n'était plus l'idée. Il y avait un dépassement. Une matière qu'on pouvait saisir et qui était beaucoup plus productive dont vous avez pu vous emparer. Vous auriez pu vous accrocher à cette idée de pneu. Mais le fait d'y avoir renoncé, c'est exactement ce qu'il fallait faire. Renoncer donne souvent place à autre chose... il n'y a pas de hasard.