

Université catholique de Louvain
Faculté de Philosophie, Arts et Lettres
Institut des Civilisations, arts et lettres
Centre de recherche Écriture, création représentation :
littératures et arts de la scène

Dramaturgies de l'humour dans le théâtre francophone contemporain

Détachement et connivence face aux malaises dans
l'identification chez Grumberg, Benaïssa et Pourveur

Annexes

À la dissertation doctorale présentée par Élisabeth CASTADOT
sous la direction du Professeur Pierre Piret
en vue de l'obtention du grade de Docteur en Langues et lettres

Louvain-la-Neuve
Novembre 2013

Sommaire

Annexe I

Entretien avec Jean-Claude Grumberg à Paris, le 27 octobre 2012 p. 2

Annexe II

Entretien avec Slimane Benaïssa à Roubaix, le 16 juin 2012 p. 24

Annexe III

Entretien avec Paul Pourveur à Bruxelles, le 21 janvier 2011 p. 56

Élisabeth Castadot : Vous avez parfois dit que vous étiez un grand amateur de vaudevilles. Par contre, vous vous êtes aussi insurgé contre la domination du boulevard sur la scène actuelle. Qu'est-ce qui fait selon vous le plaisir et l'intérêt du vaudeville, et qu'est-ce qui le distingue des pièces de boulevard ?

Jean-Claude Grumberg : Le vaudeville... mais il faut s'entendre. Si on parle de Feydeau, c'est une sorte de génie du vaudeville, c'est la qualité qui fait son excellence. Quelle époque de Feydeau... Certains auteurs écrivaient des choses très vulgaires, comme de tout temps ; Feydeau employait les mêmes méthodes, mais il y mêlait une sorte d'acuité. Il avait une vie très intéressante car il était le fils d'une demi-mondaine juive, mariée avec Ernest Feydeau, qui travaillait à la bourse et était lui-même écrivain. Ils recevaient dans leur salon le tout Paris, à la fois artistique, politique et financier. Feydeau décrit ce monde-là d'une manière à la fois extraordinairement vivante et avec une sorte de précision. En plus, on supposait qu'il était soit le fils du Duc de Morny, frère de Napoléon III, soit de Napoléon III lui-même. Quand il a été interné – il a eu la syphilis et il est devenu fou –, il s'est fait la tête du duc de Morny, qui était aussi celle de Napoléon III puisque les deux frères portaient les mêmes moustaches et la même barbiche. Donc j'ai eu une sorte de passion pour ce personnage, et quand j'ai découvert que sa mère était juive, cela m'a re-passionné encore plus parce que je me sentais... Il y a quatre chefs-d'œuvre qui ne sont pas des vaudevilles au sens où ces pièces ne font pas la durée d'une grande soirée. Ce sont les quatre pièces sur le couple – *On purge bébé*, *Feu la mère de Madame*, *Ne te promène donc pas toute nue*, *Occupe-toi d'Amélie* – qui sont beaucoup montées actuellement alors que quand j'étais jeune auteur, les tenants du théâtre signifiant ne voulaient pas jouer Feydeau, pas plus que Labiche. Ou alors ils jouaient Labiche en y ajoutant des arrière-plans très dénonciateurs, alors que ni dans le cas de Feydeau ni dans le cas de Labiche, il n'y avait une préoccupation politique. Ce n'était pas des anarchistes, mais c'est leur passion pour l'exactitude qui rend les choses comiques et qui nous apprend. Il y a eu d'autres grands auteurs de vaudeville qui avaient cette sensibilité. Lorsqu'on lit quelque chose sur la politique dans Flers et Caillavet par exemple, même si ça a un siècle, on retrouve la vie politique d'aujourd'hui – les gens qui attendent de savoir s'ils vont être nommés ministres ou non... J'ai eu une passion pour ça : je trouve que c'est bien de faire rire et qu'on

peut décrire le monde à travers un prisme assez simple, en présentant des gens qui veulent se tromper...

C'est donc pour la précision de l'observation de ces auteurs de vaudeville que...

Et l'acuité ! C'est-à-dire que c'est de l'acuité que naît le comique. Ils vont jusqu'au bout. En plus, dans le cas de Feydeau, c'est une sorte de mathématicien. Il compte les rires, il prévoit tout ! Il fait le métier en grand.

Je vais alors enchaîner sur ce que vous avez souvent dit pour expliquer votre disposition à la drôlerie. Celle-ci se comprendrait en regard du principe de la littérature yiddish qui cherche toujours à faire rire en même temps qu'à faire pleurer. Lorsque vous-même vous travaillez à un texte, est-ce que vous cherchez à équilibrer les doses ?

Il faut toujours faire une différence entre ce que les gens répondent quand on leur pose des questions et ce qu'ils font vraiment. Quand j'ai commencé à écrire, je ne pensais pas que j'allais répondre à ce précepte yiddish, que j'ignorais à l'époque. Il se trouve que les choses sont sorties comme ça, et puis après, il fallait bien, si on me demandait une explication, que je théorise ça.

Et maintenant ça sort toujours comme ça ? Vous ne vous dites pas, quand vous écrivez, que vous devez ajouter ou retirer des motifs à rire ?

Peut-être que maintenant, consciemment, dans le choix du sujet, je me demande s'il y a de la place pour le rire. Il y a des sujets que je m'interdis peut-être de traiter parce qu'il faudrait les aborder avec plus de grandeur ou de solennité. La chose très difficile que j'ai eu à écrire, c'était évidemment *L'Atelier*. C'était un monde que je connaissais très bien, où j'avais beaucoup ri, où j'avais vu beaucoup de gens pleurer, où j'avais vu ma mère, où je m'étais vu moi-même... Pour revenir à la question précédente, de savoir ce qui distingue ce théâtre-là et ce rire-là de l'autre, c'est les scrupules. C'est-à-dire que j'ai des scrupules quand j'écris et quand le parle des miens, je vais avoir des scrupules. J'ai moins de scrupules quand j'écris *Les Vacances*... C'est cette idée du scrupule qui fait que vous n'êtes pas libre de faire rire avec n'importe quoi. Alors quand je dis que je n'ai pas de scrupules, j'en ai quand même plus que des auteurs dont l'objectif serait uniquement de faire rire. Il y a une part de gêne dans le

fait d'aborder certains sujets, comme il peut y avoir aussi une part de gêne à recevoir certains sujets traités aujourd'hui par des gens qui pensent pouvoir le faire sans retenue. Chacun apporte ses limites. Je ne me préoccupe donc pas du rire. Je me souviens que quand l'ai donné à lire *Vers toi Terre promise* à mon épouse et à son frère, ils m'avaient dit : c'est trop triste, ça ne peut pas se jouer. Or une fois monté, les rires étaient là. Mais il y avait des gens dans la salle qui ne supportaient pas ces rires. Quand je jouais *L'Atelier*, j'étais sur le plateau et quand il n'y avait pas de rire, j'étais très anxieux. Et quand il y avait des rires, je me demandais pourquoi les gens riaient... En fait je ne m'occupe pas de ça.

Jamais ?

Si, quand j'écris des *Ça va ?*, je sais bien que si ça ne fait pas rire... Oui parfois je me demande si ça peut faire rire ou pas... Après ça demande un style de jeu particulier. Si vous avez des acteurs qui sont emphatiques, vous n'allez pas faire rire. Il peut y avoir de très grands comédiens qui sont incapables de trouver ça. Quand j'ai travaillé avec Jean-Paul Roussillon, il ne s'occupait jamais du rire, il jouait la situation. Si vous jouez Feydeau, vous devez jouer la situation, et pas vous occuper du rire. Il y a des gens qui sont incapables de ne pas penser au rire à tout prix, de jouer la situation, ils vont souligner les choses et vous allez perdre le fait que c'est la justesse qui crée le rire. Ça, c'est le travail de l'acteur. Quand Arditi et Hiegel ont lu pour la première fois *Moi je crois pas !*, on était sous la table tellement on riait. Ils découvraient le texte et ils avaient cette justesse et cette invention. Le travail du metteur en scène était d'essayer de préserver cette justesse. Il n'y a qu'un problème tant pour le rire que les larmes, c'est la justesse ! Bon, qu'est-ce que la justesse ? Certains vous diront : ah non ce n'est pas tout à fait juste ça...

Je comprends ce que vous dites et je pense que c'est lié au fait que le rire a quelque chose de ténu et tient au fait que les choses sont légèrement contournées. J'étais juste curieuse de savoir s'il y avait un moment d'examen lorsque vous écrivez...

Non, ce n'est pas conscient. Ça sort comme ça. Si je me mets à travailler dessus, je ne suis pas sûr d'y parvenir. Il faut que ça sorte. C'est plutôt comme si je me mettais en état d'improvisation ou d'inconscience. C'est là où on a un rapport avec Lacan, chez l'auteur de théâtre. Je pense que chez le romancier, c'est tout à fait différent : il doit établir des relations. L'auteur de dialogues doit être dans une forme de spontanéité et d'échange ; c'est pour ça que

je n'écris pas de monologue – même si on peut trouver des systèmes pour avoir une seule personne en scène et créer des échanges.

Concernant le rapport avec le yiddish... J'ai vécu jusqu'à 16 ou 17 ans, et même jusqu'à aujourd'hui, dans un monde où même les gens qui se prenaient au sérieux étaient obligés de faire des blagues. Quand mon grand-père parlait, je ne savais jamais s'il essayait de me faire rire ou s'il était sérieux. Ça faisait partie de l'environnement. Moi, je ne parle pas yiddish, mais j'ai ça dans l'oreille. C'est une manière de répondre ! C'est peut-être aussi ce fait, qu'on retrouve chez beaucoup d'auteurs, le fait d'être à la fois Français et considéré par les autres comme pas tout à fait Français, avec en plus dans mon cas une difficulté relative à la seconde guerre mondiale... C'est peut-être une manière de regarder justement ceux qui se réclament de la culture française, dont je me réclame aussi ; mais je suis obligé de faire un petit détour. Quand vous parlez de détour, il est plutôt là. Je suis à la fois tout ce qu'il y a de Français, si on me le demande, mais en même temps, j'ai bien conscience que c'est le hasard qui m'a mis là. Par exemple, à la préfecture de police, lorsque je devais faire refaire mon passeport en urgence, j'ai répondu à une dame qui me demandait : « - comment êtes-vous Français ? » Je lui ai répondu : « - comme vous, par hasard. » Elle m'a fait jeter à la rue par les gendarmes. Je l'avais insultée ; c'est-à-dire j'avais mis en doute sa qualité de Française. Pour reconnaître que c'est le hasard qui a fait ce que vous êtes – ou peut-être pas tout ce que vous êtes mais du moins le point de départ –, c'est une difficulté.

Ça m'intéresse beaucoup ce que vous dites là sur le hasard. Selon vous, pourquoi est-ce tellement un problème ? À quoi tient le fait que les gens se sentent tellement touchés ?

Justement ! Ne se sentant pas acté par une identité quelconque, ils veulent que le peu qu'ils ont soit très important. Moi aussi, d'un certain point de vue... Dès qu'on dit du mal des juifs, ça m'énerve. Je peux même devenir violent. Alors que la plupart du temps, c'est simplement le fait d'imbéciles. Je supporte les imbéciles dans des tas de circonstances, mais pas dans cette circonstance qui porte atteinte à des gens, avec lesquels je m'identifie, mais pas nécessairement dans tous les domaines... en fin de compte, je pense que les imbéciles sont bien partagés dans le monde ; Mais c'est d'une autre espèce. L'avantage d'être juif, ou étranger, c'est de comprendre qu'on n'est pas né avec un drapeau dans le derrière !

Vous pensez que c'est une particularité des Français ?

Je pense que le nationalisme français est très important. Cette idée d'exemplarité, de République, de Révolution... L'histoire de France a rendu fiers les Français.

Vous avez alors ressenti un énorme décalage entre cette espèce d'autodépréciation juive et cette fierté française ?

Il n'y a pas d'autodépréciation. C'est plutôt le contraire et c'est le problème. Ça donnerait presque un sentiment de supériorité. C'est peut-être ça qui nous est reproché d'ailleurs. La preuve : De Gaulle nous considérait comme des gens – je ne sais plus sa formule – terribles !

Peut-être devrais-je parler plutôt de capacité à avoir un regard décalé, plus lucide ?

Un regard différent, peut-être pas plus lucide. Mais disons qu'au moins... Les grands auteurs de théâtre de langue française aussi. Beckett est un Irlandais qui choisit la langue française et qui s'installe en France, mais qui a conscience qu'il vient d'un autre endroit où le catholicisme règne et où il y a des tas de querelles dans lesquelles il n'entre pas, dont il ne dit rien, il n'en parle jamais. Ionesco, qui vient de Roumanie et est à demi juif mais il le tait parce qu'en Roumanie, c'était extrêmement difficile. Il arrive en France et il invente presque la dérision moderne au théâtre. Et puis, il y a Adamov, qui est aussi d'origine étrangère et qui, par d'autres chemins, fabrique un théâtre qui combat aussi le nationalisme et l'idée de la supériorité. Ce sont des auteurs qui – dans le cas de Beckett – masquent l'humour, lequel va éclater quand les gens vont s'habituer à cette façon, principalement par *Godot*.

Vous avez une impression de décalage...

En fait je pense qu'un Belge de langue française, vis-à-vis de la France, se sent exactement dans la même situation quand il vient en France. J'ai un ami qui est à la fois Belge et juif, Serge Kribus. Même si les juifs belges ont gardé beaucoup plus de rapport avec le yiddish, je ne parviens pas à expliquer pourquoi. Mais aussi bien en Belgique qu'en France, on a été très liés au communisme, dont on a été déçus très vite. On a une lourde histoire ; on était comme au cœur d'une sorte de cuisine particulièrement indigeste. Le XXe siècle nous a particulièrement gâtés.

Oui, la mayonnaise a mal tourné. Je vais revenir aux questions que j'avais préparées car j'ai pensé à certains aspects pendant que vous parliez mais ça m'a échappé. Enfin je garde en tête l'histoire du nationalisme et des identités.

Vous parliez tout à l'heure du fait que certaines pièces de Feydeau sont plus montées maintenant qu'à vos débuts. Selon vous, est-ce que l'humour est toujours mal considéré voire banni par les directeurs des scènes contemporaines, ou bien cela a-t-il changé ? Et si oui, quelles seraient les causes de cette évolution ?

De toute façon, il y a quelque chose qui a pratiquement disparu : c'est l'engagement politique. Tous ces gens qui dirigeaient des grands théâtres et dont le souci était la Révolution ont disparu – même si c'est les mêmes dans certains cas. On ne peut plus lutter pour quelque chose qui s'est défait, ce qui complique des tas de chose. Au moment où Vilar était à Chaillot, lorsqu'on prononçait le mot [pè] sur scène, les gens applaudissaient pendant 15 minutes, ils se levaient.

Ah PAIX, j'avais compris autre chose, excusez-moi.

Non, non... Il y avait une sorte d'accord très simple avec le public : la guerre, c'était à bannir, et la paix, on se levait et on applaudissait. Maintenant, de quelle paix s'agissait-il ? On va peut-être comprendre comme vous : paix / pet... Aujourd'hui, même ceux qui désirent faire un théâtre engagé se trouvent dans une difficulté. Ils peuvent être anarchistes, revenir avec un répertoire passé, militer contre le racisme... Mais ils peuvent alors se heurter à un contrefeu qui leur oppose que les racistes, ce sont ceux qui n'aiment pas les racistes ! On ne sait plus ce que pense le public et on ne peut plus établir facilement – sinon par le rire – de la complicité. Il faut se dire aussi que le sens échappait. Les gens adoraient Giraudoux, mais quand on lit attentivement Giraudoux, il y a des pièces qui sont à la limite du pétainisme. Donc le sens échappait. Maintenant, comme il y a de moins en moins de sens dans les pièces, cette perte du sens n'a plus vraiment d'importance. Il y a beaucoup de pièces de divertissement, et puis il y a tout un théâtre désespéré. Face à cette complication et à ce vide, ça répond par des pièces de Sarah Kane, ou par des spectacles de metteurs en scène qui se flattent de faire trois heures avec dix pages – c'est le record de lenteur... Mais il y a une énorme variété, et aussi une sorte d'accord entre les tenants du théâtre subventionné pour monter par exemple trois fois *Oncle Vania* dans l'année, cinq fois *La cerisaie*, et quand ils vont monter une pièce d'Ibsen, ils vont

toujours choisir *Maison de poupée*. Il y a peu de curiosité. Mais en même temps, ce sont des pièces d'une qualité extraordinaire, et pourquoi en priver le public ? Je me souviens que quand *Cyrano de Bergerac* est tombé dans le domaine public, on a eu cinq productions de *Cyrano*... Avec une production de *Cyrano*, on peut monter vingt pièces contemporaines. Mais on a quand même aujourd'hui des théâtres comme le Rond-Point qui se consacrent entièrement à l'écriture contemporaine ; ce qu'on n'avait pas avant. C'est vrai que dans les années 70, quand j'ai été joué à l'Odéon, Pierre Dux voulait qu'il y ait deux œuvres contemporaines inédites par an jouées dans son théâtre. Et au Théâtre de la Ville, ils faisaient pareil. Des auteurs contemporains étaient donc joués dans des très grands théâtres et c'était très bien.

Et quant à l'évolution vers plus de rire, vous verriez ça comme une conséquence de la fin de...

Oui, la fin de l'hégémonie du marxisme au théâtre, qui les a laissés absolument désemparés. Moi, je voulais être comme eux, mais je n'y arrivais pas, parce que le rire faisait obstacle. Je n'avais peut-être pas les convictions assez fermes. Et puis mon histoire n'était pas la même.

Comme question annexe : vous ne regrettez pas du tout cette fin ?

Ah non je ne regrette pas du tout cet hyper sérieux qui régnait et cette critique marxiste. J'avais fini par dire à un critique : « moi je ne ferai pas la Révolution. Faites-là et moi, j'écirai des pièces sur votre révolution. Au lieu que vous écriviez des articles sur ma manière de faire la Révolution, moi je vais écrire des pièces sur votre Révolution. »

Donc vous n'avez rien regretté à la fin du régime soviétique ou à la chute du mur de Berlin ?

Moi, j'ai regretté la chute du mur de Berlin pour une toute autre raison : parce que ça ennuyait les Berlinoises. Je trouvais que pour un peuple qui avait accepté le Nazisme, c'était bien qu'il reste un petit souvenir. Je ne regrettais bien évidemment pas la fin du bloc de l'Est. Je connaissais des Tchèques, des Allemands de l'Est, des Roumains... et je savais ce qu'ils enduraient. Mais disons, sous forme de boutade, que j'étais de ceux qui regrettaient qu'on enlève le mur, mais pas pour obliger les gens à rester comme ça. Plutôt parce qu'une frontière

au milieu d'une ville, qui sépare les gens comme j'avais été séparé moi-même de ma mère... Quand j'ai vu les ennuis qu'on pouvait avoir à traverser Berlin lorsque je n'avais pas tout à fait le bon visa, je trouvais ça formidable !

Dans certains de vos commentaires, vous parlez du fait que vous vous êtes senti interpellé quand une spectatrice vous a demandé ce que vous faisiez de la vengeance. J'avais envie de prendre le contrepied de cette question et de vous demander ce que vous pensiez du pardon.

La différence entre la vengeance et le pardon, c'est que la vengeance est quelque chose que vous êtes obligé de refouler. Le pardon, non. Pour qu'il y ait pardon, il faut qu'il y ait une réflexion. Vous n'êtes pas tenté de pardonner spontanément, tandis que vous pouvez être tenté par la vengeance. C'est un peu comme la mémoire et l'oubli. On dit qu'on milite pour la mémoire, mais en fait on milite contre l'oubli. On peut pas commander la mémoire. Le Pardon ? Personne ne me demande de pardonner quoi que ce soit.

Personne ne vous demande... Mais vous en parlez un peu dans *Mon père, inventaire* quand vous évoquez les décrets de rectification des actes de décès.

Oui, tout ça a fait qu'il y avait beaucoup de mauvaise conscience et que cette mauvaise conscience a été liquidée petit à petit. Pour moi, par exemple, ce que Chirac a dit me ... Autant je détestais la position de Mitterrand, autant je trouvais dans les mots que Chirac avait prononcés – je savais bien que ce n'était pas lui qui les avait écrits – qu'il faisait ça avec une sorte d'emphase...Voilà ! Là, il y a des choses tout à fait particulières : il y avait après la guerre un grand mensonge dans le fait de dire que la France pendant la guerre était à Londres et n'avait pas été associée aux crimes, et que ceux qui étaient restés en France, ce n'étaient pas des vrais Français. Maintenant, on sait qu'il y a beaucoup de traces de Vichy dans la législation française. Ça a donné ne serait-ce que le Théâtre National Populaire – Vilar était issu d'aides voulues par une politique culturelle d'aide à de jeunes compagnies. C'était l'époque... Ça n'est pas pour mettre en cause ou pour juger Vilar, ni personne d'autre. Mais on ne peut pas dire que Vichy et Pétain n'ont pas existé, n'ont rien fait, n'ont rien dit ! Ils ont peut-être fait des choses qui dans un sens sur le plan de la culture n'étaient peut-être pas négatives... Mais en même temps, ils organisaient le classement des uns et des autres : le fichage des gens, grâce à Vichy, a fait un grand pas. Maintenant, on sait qu'IBM avait fourni

du matériel aux Nazis, pour permettre la classification des gens ! La modernité est liée à l'histoire. On ne peut pas dire qu'untel est blanc l'autre est noir. Il y aurait beaucoup de gens à pardonner si on devait pardonner : ils se pardonnent bien eux-mêmes. Maintenant il y a les enfants des gens qui ont été internés pour faits de collaboration qui écrivent des livres sur leur douleur... Bien sûr qu'ils avaient de la douleur. Quand ça devient des grands livres comme *Le chagrin des Belges*, mais quand c'est – je ne sais pas si ça a été fait mais par exemple – le petit-fils de Degrelle qui écrit des histoires sur Degrelle, c'est pas forcément passionnant. Chacun son histoire et je ne vais pas pardonner un par un. Ce que je ne pardonne absolument pas, c'est... Louis-Ferdinand Céline, je ne veux pas lui pardonner ! Je ne comprends pas cette passion qu'on des lecteurs, ou même des gens qui ne l'ont jamais lu d'ailleurs, pour ce personnage. On peut le qualifier de grand écrivain... mais en fait, quand on se trompe à ce point-là, on n'est pas un grand écrivain ! On peut être un homme dans l'erreur. Je pense que l'humanisme d'un homme comme Giono... Giono a eu des liens avec Vichy, mais ténus, peut-être plutôt pour qu'on lui foute la paix, ou parce que c'était le retour à la terre, on lui demandait des nouvelles. Mais dans Giono, il n'y a pas un mot de haine. Et dans Marcel Aymé, qui était très proche de l'idéologie et des idées de Céline, dans ses écrits au moins, il n'y a pas un mot de haine. Je ne peux pas pardonner à un homme qui voulait ma mort. Et je ne pardonne pas non plus à tous ces gens qui font mousser Céline en répétant que c'est l'inventeur de la langue littéraire française moderne. Moi je préfère que ce soit Queneau qui a inventé la langue française. Et la littérature moderne, je préfère la chercher du côté de Dos Passos, de Sherwood Anderson, des Américains ou des Soviétiques... J'ai plus de mal à pardonner à Aragon aussi. Moi, mes pardons sont des pardons littéraires. Je peux pardonner à Drieu La Rochelle parce qu'il a toujours été net avec ce qu'il était : il est entré dans une erreur tragique et puis il s'est tué. Mais lui non plus ne m'a pas demandé pardon !

Je suis assez frappée quand je lis ou je joue vos textes, par le fait que le personnage n'est jamais radicalement mauvais, il manifeste toujours par certains aspects, une préoccupation pour l'autre ou pour « le bien »... Est-ce que pour vous, la nature humaine est en son fond radicalement mauvaise, ou est-ce qu'il est possible de s'attaquer à ce mal ?

Je ne me pose pas de questions de cet ordre-là. Si j'écrivais une pièce sur Himmler – ce que je ne fais pas et ce que je ne ferai sans doute jamais – je me demanderais comment le présenter : dans ses œuvres ? ou dans son être ? Il y a des personnages fascinants comme ça dans le

nazisme. Magda Goebbels, élevée dans une famille juive, qui tuera ses enfants et se suicidera dans le bunker... Il y a une sorte de reniement de toute sa jeunesse : elle s'agrége à ce qu'il y a de plus opposé à ce que ses parents adoptifs lui ont confié, avec cette difficulté qu'avaient les juifs allemands à comprendre qu'ils étaient plus juifs qu'allemands aux yeux des autres. Mais évidemment, je choisis les personnages que je veux traiter. Par rapport à Léon, dans *L'Atelier*, j'ai connu beaucoup de patrons qui n'étaient pas spécialement sympathiques, mais je n'ai pas choisi le plus antipathique, d'abord parce que ce n'est pas un personnage que j'écris pour moi, mais pour les autres. Je veux aussi témoigner du fait qu'il n'a pas choisi d'être patron, il est devenu patron. On ne naît pas patron, et il faut des patrons. Ça, c'était un des grands problèmes quand on a monté la pièce : les comédiens qui voulaient jouer ce rôle me disaient toujours : « c'est un salaud ! » Moi je leur disais que non ; c'est pour ça que j'ai fini par le jouer moi-même.

Maintenant, cette idée passe peut-être un peu mieux.

Oui, c'était terrible. Les acteurs voulaient des décors terrifiants, mais je leur disais que c'était un simple appartement. Ils m'évoquaient le travail comme esclavage, le travail aux pièces, l'exploitation... Je leur répondais que le travail aux pièces avait ses vertus : le type qui était rapide, il était sorti des ateliers car il avait gagné son argent très vite. Ma mère, qui était lente, a été virée au moment du passage au travail horaire, parce qu'elle n'arrivait pas à produire le minimum requis, alors qu'avant il n'y avait pas de minimum. Si tu étais lent, tu restais une heure de plus. Mais c'est quelque chose qu'il était difficile de comprendre. En plus, vous savez bien que dans le milieu du théâtre, il peut y avoir de vrais tyrans qui montent des pièces sur la démocratie et le partage des responsabilités. Il y a des contradictions, qui rendent cela proche de nous, mais qui ne sont pas si dramatiques ! Mais je ne serais pas pour qu'on trouve de l'humain jusqu'au bout chez tout le monde... Pour un tueur en série par exemple, il y a un moment où il faut arrêter de dire qu'il doit être protégé, qu'on doit le comprendre et qu'il doit aller chez Lacan pour comprendre pourquoi il a fait cela...

Vous ne pourriez pas écrire *Roberto Zucco* ?

Je ne comprends pas bien le but, sinon pour les auteurs, de chercher l'humain, la faille, même dans le plus étranger. Je pense que Koltès était passionné par ça. Moi non, je cherche la contradiction dans des personnages qui me sont proches. En fait, j'ai compris très vite – et ça

a été ma chance – qu'on écrivait pour s'exprimer, pour dire sa douleur ou sa colère, sa joie, qu'il y avait cette obligation là mais que, en même temps, on devait faire attention de ne pas écrire ce que le voisin écrivait. Il fallait chercher ce qu'on pouvait écrire soi-même que les autres ne pouvaient pas écrire. Bien sûr au début ça n'a pas vraiment été comme ça, quand j'écris *Demain une fenêtre sur rue*, j'écris plus ou moins la même chose que les autres. Mais déjà avec *Amorphe*, je suis dans une autre catégorie, ou alors avec *Rixe*, que j'ose écrire parce que je ne suis pas joué. C'est en fait comme jouer un rôle. Moi j'aurais pu jouer Richard III, mais pas le Général de Gaulle. Ma taille ne s'y prêtait pas... Il faut absolument savoir, trouver ce qu'on peut faire mieux que les autres, ou de différent, ce qu'on peut faire et que les autres ne font pas. Ça peut être infime. Je pense que si on veut écrire, il faut un jour se rendre compte qu'on n'écrit pas pour faire plaisir ou pour gagner sa vie, ça ne suffit pas.

Vous avez l'impression d'avoir réalisé cela très vite ?

Oui. On avait perdu une petite fille par mort subite du nourrisson et j'ai écrit *Chez Pierrot* sur cette douleur-là. Je me suis aperçu non que cela me soulageait mais qu'écrire, c'était exprimer ce qu'on ressentait individuellement. Au départ, j'avais l'idée qu'écrire allait être un moyen de gagner ma vie. Puisque j'étais comédien et que ça ne marchait pas, je me disais que je pouvais écrire des textes de commande, des sketches. J'avais écrit une pièce pour Jacques Fabri mais ça ne s'était pas très bien passé. Je lisais les pièces d'Eugène O'Neil, qui parlait de tout et dans tous les styles, mais c'était une sorte de modèle d'un géant et je ne m'imaginais pas que je pouvais prétendre... Par contre, entre O'Neil et Beckett, j'ai glissé *Chez Pierrot*, sans me préoccuper de la forme. C'est sorti comme on crache ! À partir de là, je ne pouvais plus écrire seulement comme un substitut du jeu d'acteur, qui me permettait de gagner ma vie, à l'époque où j'aurais joué n'importe quoi d'ailleurs : on m'aurait proposé de jouer *Mon cul sur la commode*, j'aurais couru jouer ça, pour gagner ma vie et pour faire du théâtre. Mais cet événement, ce deuil face auquel je ne savais absolument pas comment me comporter, dont je ne savais pas quoi faire, m'a fait changer. Je ne dis pas que ça console... Je n'aurais pas non plus écrit *Maman revient, pauvre orphelin* si je n'avais pas subi tous les ennuis de santé et la perte de mon œil. En 20 minutes, j'ai écrit ce texte, puis je n'arrivais plus ni à l'allonger ni à le modifier. Tout ce qui est réfléchi, calculé, ne va pas forcément dans le bon sens dans l'écriture. Parfois, je vois des pièces dans lesquelles on sent que les auteurs se sont appliqués, qu'ils ont travaillé, mais que ça n'est pas sorti. Ça ne sort pas d'eux. C'est sans doute assez frustrant car effectivement dans l'écriture romanesque, on peut écrire pas à pas, en planifiant.

Au début, j'écrivais une pièce pour enfant, j'écrivais ça en une après-midi. Maintenant c'est plus difficile parce que j'essaie de ne pas refaire les mêmes choses. Mais avant que ce ne soit du boulot, il a fallu que ce soit du plaisir, du plaisir et du soulagement !

Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question...

Non, mais ce n'est pas grave ! *Mathieu Legros* était donc cette pièce que vous aviez écrite à la demande de Jacques Fabri ?

Oui. Il y avait un gros problème dans la 2^e partie. Je n'ai jamais réussi à faire une bonne 2^e partie. J'avais fait une première version de la première partie, mais Fabri m'a dit qu'il ne l'aimait pas et qu'il voulait que je la réécrive. Mais en fait il voulait la réécrire avec moi.

Et de cette pièce, vous diriez qu'elle est « sortie » de vous ?

Si c'est sorti aussi. Mais je n'avais pas encore cette idée qu'il fallait que je m'exprime. Finalement, le premier vrai travail que j'ai fait est l'adaptation du *Duel*. Je me suis rendu compte que tout ce que j'avais traité par après y était déjà présent. Ce n'est pas parce qu'on n'est pas conscient d'une chose qu'elle n'est pas déjà là. J'ai subi une analyse ; ça a modifié des choses dans l'écriture, ça a ouvert un certain nombre de choses. Mais après, je n'ai plus pu avoir l'ambition que j'avais quand j'ai écrit *Amorphe* ou *L'Atelier*. J'ai pu finir *Zone libre*, mais j'étais plus dispersé. C'est peut-être aussi à cause du fait que je ne veux pas refaire les pièces précédentes. Et puis ça ouvre des portes mais on n'a pas le temps de suivre tous les chemins. C'est parce que j'étais perdu que j'ai arrêté l'analyse. Mais en même temps, je n'aurais pas pu écrire *Mon père. Inventaire* sans l'analyse.

Parce que vous avez repensé à votre père ?

Parce que j'y ai pensé !

Vous n'y pensiez jamais avant ?

Si, mais d'une autre manière. Je voudrais aussi dire que s'il y a une chose que m'a apporté l'analyse, c'est la possibilité de faire plusieurs choses en même temps. Jusqu'à ce moment-là, j'écrivais une seule pièce. J'écrivais *L'Atelier*, ça durait cinq ans et je ne faisais rien d'autre.

J'ai vu que je pouvais écrire pour la télé : pendant l'analyse, je n'ai écrit presque que pour la télé, tout en ayant le désir d'écrire pour le théâtre. J'écrivais des pièces d'une autre nature, comme *L'Indien sous Babylone*. Je me suis aperçu qu'en fin de compte, je pouvais écrire une petite pièce le matin, un bout d'un article le soir et de la documentation l'après-midi. Cela m'a permis de faire des choses que je m'interdisais de faire avant parce que je ne voulais écrire que du théâtre.

Est-ce que ça a été la découverte qu'il y avait aussi d'autres voies que le théâtre ?

Non, qu'on pouvait faire plusieurs choses et qu'au contraire, quand on avait plein de choses à faire en même temps, on finissait par faire ce qu'on avait à faire. Tandis que quand on a qu'une seule chose à faire, on ne la finit pratiquement jamais !

Ah oui, c'est un peu le cas pour les thésards !

Je voudrais revenir sur votre désir de drôlerie. J'ai lu dans un article que vous trouviez que la bêtise et racisme étaient très théâtraux et propices au comique. Vous expliquiez aussi que l'écriture des sketches des *Autres* a été déclenchée par le délire raciste d'un plombier, dans lequel vous aviez été entraîné et par rapport auquel vous aviez ressenti un malaise dont vous aviez du mal à sortir. Pourriez-vous expliciter ce point ?

En fait, il ne m'avait pas entraîné... C'est drôle parce que le rapport est un peu celui, si difficile à décrire, entre le créateur, l'écrivain de théâtre et le spectateur. Un type vient pour réparer ma chaudière. À l'époque, j'habitais rue du Faubourg Saint-Denis. Il commence à me parler du quartier et il me dit : « il y en a plein ici ! » Il parlait des Arabes. Je ne réponds pas parce que ma chaudière est démontée. Mais comme je ne réponds pas, il pense que je suis d'accord avec lui et il se met à développer. Physiquement, je ne peux pas l'agresser, il est plus costaud que moi, ma chaudière est démontée, je ne saurai pas la remonter, et donc il faut qu'il reste et qu'il finisse. Je dois donc de temps en temps acquiescer. Après cela, la seule manière que j'ai trouvée de m'en tirer, c'est d'écrire *Rixe*. Mais c'est une époque où je ne suis pas joué. J'écris plutôt cela pour me mettre à jour, pas en pensant à une représentation.

Aujourd'hui, la difficulté quand on joue *Rixe*, c'est que beaucoup de gens dans le public pensent soit que j'ai raison et que ce que le personnage dit, je le pense. Soit ils me désapprouvent. Ceux-là peuvent petit à petit comprendre qu'il s'agit d'une exagération. Mais ceux qui approuvent pensent que j'ai beaucoup de courage et ils applaudissent certaines

répliques. Mais quand ils comprennent, si jamais ils le comprennent, que j'ai écrit ça pour les mettre, eux, sur la sellette, ils se fâchent. Certains agressent le comédien qui jouent Henri, ou sortent au milieu de la représentation en hurlant, ou viennent féliciter l'acteur parce qu'il leur a « bien mis dans la gueule aux bougnoules ». On est dans une grande difficulté, dont on n'est pas entièrement responsable : la télévision fait qu'à force de voir des gens qui s'expriment directement, on finit par penser qu'il n'y a que le premier degré. On a l'impression que si vous écrivez ça, c'est que vous pensez ça !

En 68, ce n'était pas comme ça ?

En 68, je ne me suis pas posé la question. Ça paraissait tellement exagéré : on n'avait pas encore tiré par la fenêtre pour ces raisons. Par contre, lorsque la pièce a été reprise au Petit Odéon dans les années 80, été précédent la reprise, il y a eu entre 10 et 13 incidents de cette nature. Mais les critiques continuaient à considérer que c'était exagéré et n'établissaient pas le rapport avec ces faits divers. Il y a là quelque chose. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que *Rixe* a été écrit il y a 50 ans.

Oui, j'ai vu la pièce il y a deux ans, et j'étais frappée par la présence et l'actualité du sujet. Il n'y a que quand le personnage parle des Pieds noirs que l'on se souvient que ça date d'il y a un certain temps.

C'est vrai que si j'avais déjà été joué à l'époque, je n'aurais peut-être pas osé écrire ça car j'aurais perçu le problème de la représentation. Dans *Moi je crois pas !*, le sketch sur le négationnisme a été mal reçu par une critique pourtant en général assez amicale. Elle a dit à des gens que je connais : « Comment se permet-il d'écrire ça ? Il faut lui dire que ce n'est pas bien. » Soit elle a peur que ce soit repris par des gens qui n'ont de toute façon pas besoin de moi pour soutenir leurs propos, soit elle pense que je pense ce que j'écris, et alors quelque chose lui échappe, ou elle a peur que le public pense que je pense ça. Je ne sais pas de quoi elle a peur mais c'était aussi une réaction du genre : « on ne rigole pas avec ça ». Il y a quelque chose qui dérange dans l'ironie ou la mise en cause indirecte du racisme. Je peux raconter aussi une autre histoire : dans *Moi je crois pas !*, il y a une scène sur le 11 septembre. Après le spectacle, à Spa, on va manger avec les comédiens et leurs amis. Une conversation commence et je m'aperçois que les amis des comédiens pensent que le 11 septembre, c'est un complot américain – et c'est ce que je fais dire au personnage dans la pièce. Face à ça, je leur

réponds que je ne vis pas dans ce monde-là et que je ne veux pas y vivre. Ils me répondent qu'alors, je crois à l'angélisme des puissants et des gouvernants. Je leur dis non : « - je crois qu'ils sont capables de faire des choses terribles, mais pas de la manipulation de cet ordre-là. » Je m'aperçois aussi que les comédiens qui l'ont joué eux-mêmes pensent cela. Je leur demande alors : « - pourquoi jouez-vous ça ? » Tout cela montre qu'on est dans une situation où ça devient tellement difficile qu'il faudrait absolument ne jouer que des conneries. C'est ce qui se passe : on a des comiques partout, et tout le monde se moque simplement des mêmes hommes politiques, au même moment, avec plus ou moins d'habileté. Mais cette idée de rire de la bêtise générale... Et comme pour le révisionnisme en général, ils me disent qu'on a quand même le droit d'enquêter, d'essayer de savoir. Je leur demande : « - savoir quoi ? Des avions sont rentrés dans des tours et il y a eu des morts », « - savoir qui a envoyé ces avions. » Visiblement, il y a quelqu'un qui le revendique. » Ils me demandent alors : « - mais qui ça arrangeait ? » Et ils répètent finalement tous les arguments que j'ai mis dans la pièce. Il y a donc le racisme, le complotisme, et la bêtise en général qui est à l'œuvre, le désir de paraître plus intelligent que le voisin, moins dupe. Pour eux, j'étais un enfant, et eux les adultes qui ont une vraie compréhension du monde, qui voyaient que les Américains avaient pu faire la guerre en Irak grâce à ça, que tout avait été planifié. Je leur répondais que ce serait vraiment formidable si c'était un monde où il y avait des gens qui étaient aux commandes et qui planifiaient tout et qui pensaient faire ça pour provoquer tel ou tel événement. Mais ce n'est pas comme ça : en réalité, il se passe des choses, et puis, on ne sait pas comment les gérer.

Vous préférez croire au hasard...

Qu'au complot en tout cas ! Et je préfère vivre dans un monde comme ça. À supposer qu'ils aient raison, je ne veux pas vivre dans leur monde, je n'en suis pas !

Ce que je trouve très intéressant et touchant dans vos textes, c'est la manière dont vous mettez en évidence cette part de bêtise qui peut habiter chaque être humain à un moment ou à un autre. Pensez-vous que cette part de bêtise peut être réduite ?

Non, ça fait partie de l'humain. Mais il y a la bêtise, et puis il y a l'innocence. Il y a ceux qui ne savent pas, et ceux qui font comme s'ils savaient. Je m'amuse peut-être plus de ceux qui font comme s'ils savaient. Je raconte volontiers cette histoire à propos de ma mère. Elle avait très peur des Chinois. Je lui demandais pourquoi et ce qu'ils lui avaient fait. Elle me disait de

me taire et que c'était dégueulasse. En fait, elle avait entendu que quand naissait un Français, il naissait six Chinois. Elle s'imaginait les femmes chinoises comme des truies, qui mettaient bas des « portées ». Elle ne voyait pas que ce n'était qu'une proportion ; pour elle, c'était monstrueux et elle ne voulait surtout pas que je lui en parle même pour lui expliquer. C'est la manière dont on reçoit l'information qui induit parfois la bêtise. Je ne sais pas comment cela avait été formulé mais ma mère avait compris que la femme chinoise accouchait de six enfants à la fois ; ce qui pour une truie est la norme, mais pour une femme... Elle voyait là une horreur. J'ai donc vécu avec une femme qui avait beaucoup d'intuition, mais qui prenait les informations au pied de la lettre. Elle pouvait me faire rire avec des trucs complètement terrifiants. Pourtant, elle avait elle-même éprouvé le racisme et les préjugés. Elle me racontait comment, réfugiée avec sa famille dans une petite ville du Nord pendant la guerre de 14, on les avait pris pour des Allemands. On lui avait fait enlever son foulard pour voir si elle avait la tête carrée. Comme elle était née à Paris et qu'elle parlait français, elle a expliqué qu'ils n'étaient pas Allemands mais juifs. On lui a fait enlever ses sabots pour voir si elle avait les pieds fourchus ! Et ça, c'est dans les années 15-16 du XX^e siècle, pas au Moyen-âge ! C'est une des premières histoires qu'elle m'a racontée. On ne parlait pas de la guerre, mais on parlait quand même d'une forme de bêtise de l'antisémitisme le plus primaire.

C'est vrai que les préjugés n'évoluent pas spécialement avec la même vitesse que la technologie et la société. Pensez-vous que l'être humain pourra un jour dépasser les préjugés ?

Vous savez, il va y avoir un moment où dès qu'on dira un mot, on ira voir la définition sur Internet... Les malentendus pourront se régler plus vite. Moi, je n'ai pas tout ça, donc je peux continuer à créer des malentendus. Je pense qu'il y aura aussi des erreurs et de la bêtise qui se glisseront toujours dans la mécanique : on a déjà annoncé sur un site Internet que j'étais mort ! Il y a quelque chose qui fait que ça revient : les quiproquos... Par exemple, lorsque la loi pour la rectification des actes de décès a été votée grâce à Badinter – on pouvait demander l'indication « mort à Auschwitz » –, les officiers d'État civil modifiaient les registres et on pouvait les consulter par Internet. J'ai demandé qu'on m'envoie ces formules pour mon père et mon grand-père. Comme mon père s'appelait Zacharie, c'était devenu dans les registres « née à et décédée à ». C'était pareil pour mon grand-père, déporté avec lui, qui s'appelait Naphtali. Selon les registres, j'avais donc perdu ma grand-mère et ma mère ! Même quand on

essaie de corriger des erreurs, on en crée d'autres ! Donc je pense qu'on est à l'abri et qu'il y aura toujours de la bêtise à moudre !

Ça ne vous paraît pas trop décourageant pour les générations futures ?

Ah je pense qu'un monde où il n'y aurait pas du tout de bêtise serait insupportable. Dans le même sens, il est certain qu'il y a beaucoup trop de corruption dans le monde. Mais un monde sans aucune corruption me paraîtrait invivable. Il faut quand même que vous puissiez avoir une marge. Un jour j'ai failli me faire lyncher dans un train car j'ai dit à un contrôleur qu'il agissait avec zèle. Il m'a dit qu'il ne faisait que son travail. Pour moi, je ne lui reprochais rien, mais je lui disais qu'il faisait son travail avec zèle... Et c'est ce qui peut arriver de pire... Pour lui, c'était insupportable que je lui dise ça. Il trouvait qu'il faisait très bien son travail. Selon moi, il ne faisait pas « bien » son travail, il le faisait avec zèle. Un juif roumain m'a raconté qu'en Roumanie, il y avait beaucoup de corruption, aujourd'hui comme à l'époque, mais que lui, il devait sa vie à la corruption. Sans cela, il serait mort dans un camp. Il a pu acheter sa survie. Dans un monde où ça va très mal, c'est bien qu'il y ait un petit peu de corruption. Dans ces situations-là, si tout le monde est traité de la même manière, tout le monde est mort !

Est-ce que vous incluez dans vos textes des détails cocasses ou des contradictions que vous avez entendus dans des discours ou des situations que vous avez observés ?

Oui bien sûr. Le premier dialogue des *ça va* ? que j'ai fait s'appuie sur un échange entendu un jour où j'allais rejoindre ma femme au café. Un mec en retrouve un autre et lui demande « ça va », l'autre répond : « non j'ai envie de me foutre en l'air. » Le premier répond : « Encore ! » Après j'ai continué la série ; ça m'a pris sept ans de ma vie à écrire des *ça va* à cause de ces deux types, et je n'ai pas réussi à faire beaucoup mieux !

Je reviens sur les effets et les traits de l'humour et du rire. Beaucoup de penseurs ont considéré que le rire et le comique pouvaient avoir un aspect malveillant, étant donné qu'il s'accompagnait d'une exclusion et d'un sentiment de supériorité par rapport à l'objet dont on rit. Est-ce que vous ne craignez pas que le public se moque simplement des personnages, et que ça donne l'impression que le personnage n'est qu'un être

ridicule, mis au ban, affligé d'une tare par laquelle eux ne sont pas concernés, comme c'était le cas pour certains personnages de Molière ?

Mais les personnages ridicules de Molière sont glorifiés, ce sont de grands personnages !

Oui, mais les spectateurs considéraient quand même que c'étaient des êtres risibles.

Quand la troupe de Molière ne jouait pas devant la Cour, elle jouait devant un public, qui savait reconnaître en Sganarelle la grandeur de Sganarelle !

Mais dans le cas de l'avare ? Ce personnage est plutôt stigmatisé et il est mis à l'écart de la société.

Mais on ne rit pas d'un homme, on rit d'un personnage, qui a un travers. On va utiliser son avarice pour atteindre ce travers. En outre, dans *L'Avare*, tous les personnages sont plus ou moins ridicules. C'est la description d'un monde, pas seulement d'un personnage. Il y a une différence entre se moquer de Sarkozy ou de Hollande directement, et écrire sur la figure de président de la République, sans le nommer, en lui attribuant des ridicules. Qui se retrouve dans l'avare ? Les plus grands avares vont vous dire : « moi, je suis extrêmement généreux ». Molière a créé des types, il n'y a donc pas de danger que quelqu'un se sente visé et exclu. Quand on lit *Les frères Karamazov* et qu'on considère le père, qui a eu Smerdiakov avec une clocharde, on juge le père à la fois comme un monstre et à la fois comme un être fascinant. Quand vous lisez Tchekhov, vous aimez presque tous les personnages, pourtant, il se moque aussi de certains d'entre eux – le type qui tombe tout le temps, à qui il n'arrive que des malheurs... mais il y a une tendresse de Tchekhov vis-à-vis d'eux. Alors que chez Dostoïevski, il n'y a aucune tendresse pour les personnages, mais cela n'empêche que c'est fascinant, et pas seulement méprisable. Ce n'est pas un jugement... Si vous vous demandez : « qu'est-ce que le public va penser de mon personnage ? », vous ne pouvez pas écrire. Vous mettez un personnage en relation avec d'autres, et ce sont ces interactions qui sont importantes. Si quelqu'un qui est raciste se retrouve dans les propos extrêmes d'Henri, dans *Rixe*, dans lesquels celui-ci dit qu'il n'aime personne. Il parle des Bretons, des Auvermuches, des Espingouins... Si ces spectateurs continuent à trouver le personnage normal et sympathique, et à l'approuver, au moment où il prend un fusil et où il tue quelqu'un, s'ils ne rompent pas avec le personnage, c'est leur problème, ce n'est plus le mien. Je n'ai pas à me

soucier d'eux. Ce n'est pas moi qui les rends comme ils sont. C'est que même le meurtre ne leur fait pas peur et qu'ils sont irrécupérables.

Après, il y a des choses que je ne ferais pas. Je n'aurais par exemple pas écrit *Les Bienveillantes*, bien que je ne l'aie pas lu. Mais ce que j'en ai lu me fait dire que je ne l'aurais pas écrit – peut-être parce que je n'en aurais pas été capable, mais ce n'est pas la question. Chacun se met des limites : moi, je n'écirais pas des pièces qui se passent dans des camps de concentration, parce que la représentation ne rendrait pas justice aux corps des victimes. Pour rendre justice à leurs corps, il faudrait le faire jouer par des grands malades... Il y a eu une pièce comme ça, sur le procès de Nuremberg, un type qui jouait un témoin était atteint d'une maladie qui faisait fondre ses muscles. Quand il entra en scène, la réalité physique des camps et des conséquences qu'elle avait sur les individus était présente. On n'était plus au théâtre, on était à l'endroit où il faut être quand on parle de ça. On me compare souvent à un dramaturge juif autrichien, Tabori, qui a écrit *Mein kampff, Farce*. Moi, je n'aurais pas écrit les pièces de Tabori. Je ne porte pas de jugement sur son travail ; je pense que pour écrire dans un pays, face à un public qui a été impliqué, il faut être extrêmement provoquant. Moi, je vis dans un autre contexte – je peux certes décrire un collabo, un flic, un gendarme – mais je n'ai pas à créer un malaise ni à provoquer. Quand on joue Tabori ailleurs, je ne comprends d'ailleurs pas comment les gens supportent ce qu'il raconte. Mais ce qui compte, c'est ce qu'on accepte pour soi, jusqu'où on va, pas pour le public.

Pour terminer, je dois vous avouer ma perplexité par rapport à *Linge sale*. Je n'arrive pas très bien à établir de lien entre cette pièce et le reste de votre œuvre.

C'est très simple : j'étais dans une période dépressive, je n'arrivais pas à écrire et je ne savais plus quoi faire. Et puis un jour, je m'assieds et j'écris toute la première partie. Puis, au bout d'un moment, j'en ai marre et j'invente la rupture et le passage à la répétition ; et je finis la pièce comme ça. Comme je travaillais beaucoup avec Jean-Paul Roussillon, il se trouve que le personnage principal était très inspiré par cet acteur, par son physique, sa violence et son calme. Je lui ai fait lire et il m'a dit qu'il voulait le jouer. En fait ça ressemble à des *ça va ?*... C'est comme une démonstration du...

Mais qu'est-ce qui vous amené à écrire sur ce lieu ?

Et bien la laverie est un lieu de convivialité, où les gens se parlent.

Et pour l'apparition des comédiens et de la répétition ?

C'était ce que je vivais à l'époque, c'est-à-dire un milieu où la chose importante c'était où on va bouffer.

Et de quoi aviez-vous envie ?

Je n'avais envie de rien, c'était ça mon problème.

Ce n'était pas pour proposer une réflexion sur les comédiens ?

Mais non puisque je ne le savais pas en la commençant.

Et par rapport à la place de la famille aujourd'hui ?

Non. C'est juste un groupe qui répète une mauvaise pièce. Ils veulent la couper puis rajouter les scènes qui ont été coupées, ils ne sont pas assez nombreux... Ça répond quand même au fait qu'aujourd'hui, on ne peut plus multiplier les personnages, ni les décors, et qu'on est contraint par exemple, d'inventer des solutions, de faire jouer une femme par un homme, ou même par un technicien...

C'est quand même une pièce sur les contraintes de l'activité théâtrale.

C'est des nouvelles contraintes ! Si on regarde le répertoire du début du siècle précédent, on avait 70 personnes sur scène comme rien. Aujourd'hui, si vous en avez trois, les gens lèvent les bras en l'air.

Pourtant la pièce a été jouée à Avignon...

On jouait six fois à Avignon.

Mais pas pour une petite salle.

Mais quand je l'ai écrite, je ne le savais pas.

Et par rapport au commentaire que vous avez écrit pour le programme, selon lequel le sujet de la pièce est « d'apprendre à laver son linge sale sans famille » ?

Oui, c'est des personnages... qui emballent toutes les deux minutes, qui cherchent... « Deux » passe par exemple de la pédicure à la tripière...

Dans la préface du *Duel*, vous écrivez que ce texte contient déjà les questions que l'on retrouve ensuite dans l'ensemble de votre œuvre. Mais dans *Linge sale*, ces questions du fascisme quotidien et du rapport à l'autre sont moins évidentes et plus ténues.

Oui... Peut-être est-ce parce que j'écrivais au même moment *Zone libre* : j'introduisais entre Simon et Maury des antagonismes dont je ne voulais pas, ou que je voulais atténuer. J'avais donc besoin d'écrire une pièce où je pouvais avoir deux personnages qui soient en conflit permanent, pour des petits riens. C'est presque un exutoire au conflit : dès qu'il y en a un qui dit un mot, l'autre le prend mal... Enfin, moi c'est une pièce que j'aime bien.

Pour moi, c'est la pièce par rapport à laquelle je suis la plus partagée, il y a des passages que je trouve intéressants et d'autres par rapport auxquels je ne sais pas comment réagir. Je crois que si je devais la voir sur scène, j'en serais un peu interloquée...

Ça dépend comment c'est joué ! C'est un prétexte à jeu.

Oui, on sent que c'est une pièce où il y a des enjeux, mais ils sont moins immédiatement perceptibles et traduisibles que dans d'autres textes...

Les enjeux sont microscopiques ! Mais comme ça se passe dans un tout petit périmètre....

Bien. Alors je vais terminer en vous demandant s'il y a des auteurs de théâtre contemporains avec lesquels vous échangez, si ce n'est Jean-Michel Ribes et Serge Kribus bien entendu ?

Avec lesquels je parle, il n'y en a pas ! Si, je parle avec Jean-Michel, mais il a plutôt été mon metteur en scène. On parle assez peu de son propre travail d'auteur. Avec Serge, on a développé des liens d'amitié depuis qu'il m'a envoyé sa première pièce. On se voit très souvent et on suit réciproquement ce qu'on fait. Il y avait Claude Roy, qui n'était pas un auteur de théâtre, qui lisait et qui commentait mes pièces. Lui, la pièce qu'il aimait moins c'était *L'indien sous Babylone*... ça fait aussi partie de la période dépressive.

Vous-même, vous allez parfois voir des représentations d'œuvres d'auteurs contemporains ?

Oui, mais pas souvent. Il y a quand même un auteur dont j'aime beaucoup les textes, c'est Marc Dugowson, qui a écrit une pièce qui s'appelle *Un siècle d'industries*. Il a beaucoup de mal à se faire jouer car c'est un théâtre très dur. Sinon, j'ai aussi des liens d'amitié avec Victor Haïm, mais c'est ancien, on s'est connu il y a 50 ans.

Jean-Claude Grumberg, je vous remercie de tout cœur pour toutes ces réponses. Je pourrais continuer sans fin cette conversation si passionnante, mais je vais tout de même arrêter ici.

Oui, il y a un moment où vous devez vous libérer car les œuvres existent indépendamment de l'intention de leurs auteurs.

Merci beaucoup pour toutes ces informations sur votre travail.

Élisabeth Castadot : Je voulais vous demander de revenir sur le moment où vous avez écrit *Au-delà du voile*. Pourriez-vous en retracer les circonstances d'écriture ? Comment cela s'est-il passé en Algérie dans ces années-là, puis en France lorsque vous avez présenté la pièce ?

Slimane Benaïssa : J'ai écrit la pièce en urgence en Algérie. Quand il y a eu le 5 octobre, il y a eu ce semblant de démocratie qui s'est déclenché. Nous, en tant qu'auteurs de théâtre algériens, on était concentré sur le parti unique : « ouvrir le parti unique, ouvrir vers la démocratie... » Et voilà subitement qu'on nous dit : « la démocratie est là, il y a plusieurs partis, il y a plusieurs journaux... » Il y a eu un désarroi dans le théâtre. On ne savait plus quoi dire, comment s'adresser au public... Il y avait aussi déjà une montée, dans cette démocratie, de l'islamisme. Ce qui fait que c'était inquiétant sans l'être.

La problématique du voile devenait alors une véritable problématique. Ma mère était toujours voilée mais selon la façon traditionnelle. Les femmes en Algérie portaient un voile, selon les régions... Et subitement, le voile prend une dimension militante, des significations politiques. Son uniformisation – c'est-à-dire qu'il fallait se voiler uniquement avec ce voile-là, au détriment des voiles connus auparavant – faisait que je me suis senti obligé d'élucider ce problème-là. Et donc je me suis attaqué à la problématique du voile. Puis on me propose des tournées en France. Donc, j'ai dû traduire la pièce moi-même en français. Et je n'aurais jamais dû le faire parce qu'on a tendance, quand on est bilingue, à vouloir redire autre chose mais dans une sensibilité propre à la culture française. Ce n'est pas uniquement une translation d'une langue à l'autre, un travail de traducteur normal et classique... Comme je suis l'inventeur du sens dans la pièce en arabe, j'ai voulu réinventer, garder ce même sens et le protéger dans la langue française. Ce qui fait que ça a donné un résultat qui, sur le champ, à l'époque, n'était pas heureux. J'ai dû la revoir avant l'édition.

La version publiée n'est donc pas tout à fait celle des premières représentations en France ?

Actuellement elle se joue tout le temps. Elle est en train de se jouer, et elle se joue encore en France.

Et en ce qui concerne la bouqqala, avec les acronymes des partis, est-ce une véritable traduction ? Je me demandais en travaillant la pièce s'il y avait eu cette volonté de maintenir en français ce qui était dit dans la pièce en arabe ?

Oui... Parce que sinon, je balance toute la scène. Dans la bouqqala, c'est la technique du quatrain qui prévaut. Ce jeu-là existe dans toute la Méditerranée. J'ai donc choisi cette forme pour aboutir à l'idée que c'était ça, notre nouvelle démocratie : on ne sait pas ce que ça va donner, où ça va... donc j'ai gardé ça car je ne pouvais pas l'éviter. Ou alors il fallait changer complètement la scène.

Est-ce que dans les quatrains, il y a des allusions ou des références à des faits ou des personnes connues à ce moment-là ?

Oui oui... enfin ce ne sont pas des personnes. C'est « comment les gens percevaient tel ou tel parti. »

Ça c'est difficile pour quelqu'un qui n'a pas vécu la situation...

A percevoir, oui. C'est, disons, dans le référent collectif de l'Algérie à l'époque.

C'est difficile quand la pièce est jouée en France ou en français dans un pays francophone... pour le spectateur, c'est compliqué de saisir ce qui se passe.

C'est ça le drame de la traduction, surtout quand on part d'une langue orale, qui a une expérience très populaire. C'est comme si on traduisait l'argot en français, on y perd beaucoup de choses. Les référents ne sont pas les mêmes, l'imagerie n'est pas la même.

En arabe dialectal, c'était une scène destinée à faire rire ?

Ah les gens riaient beaucoup.

En tant que Belge francophone, je perçois le fait que cela doit être une scène un peu parodique, mais c'est difficile de ressentir cela concrètement.

Oui. J'ai une copie de la version algérienne, au théâtre national algérien. Elle a été enregistrée à la télévision algérienne et quand elle a été diffusée en plein mois de Ramadan, il y a eu des bagarres dans les familles. Ça a été un scandale.

Quand vous avez écrit la pièce en urgence, c'était pour qu'elle soit représentée avant 1991, avant l'arrêt du processus d'élection ?

Bien avant. L'arrêt des élections se fait en 1992. La pièce a été représentée en Algérie en décembre 1991. J'étais en tournée avec la pièce ici en France en 1992.

Vous l'avez donc aussi traduite vraiment très vite.

Pensez-vous que, par rapport aux pièces que vous aviez écrites en arabe, vos pièces en français changent de tonalité ? J'ai par exemple entendu un Français me dire : « Ah les pièces de Slimane Benaïssa en arabe étaient beaucoup plus drôles et beaucoup plus fantaisistes que ce qu'il a écrit en français, qui est beaucoup plus rationnel ».

Oui, j'essaie la fantaisie, là je n'y arrive pas. C'est parce qu'on est bloqué par quelque chose.

Pourtant, moi je trouve que ce que vous écrivez en français est quand même plein d'humour et de fantaisie. Je n'étais personnellement pas d'accord avec cette remarque, mais je ne peux évidemment pas lire vos pièces en arabe dans le texte.

Moi je pense que ce n'est pas moi qui ai changé, c'est la réception du public. Ici en France, les gens sont habitués au théâtre, ils sont habitués à l'humour. Ils ont la critique à portée, les Muppet show, les Guignols... Tout ça fait partie de la dérision ; ça fait partie du milieu quotidien, de la culture de l'Européen de manière générale. Tandis que pour l'Algérien, toute cette dérision n'existe pas. On tolère à peine maintenant et malgré ce semblant de démocratie des dessins dans les journaux. Donc le monde de la dérision, au niveau social, n'existe pas. On ne se fout pas de la gueule de quelqu'un socialement. Mais l'humour, chez l'Algérien, existe ; c'est-à-dire que les copains se racontent des blagues... Sur le terrorisme par exemple il y a énormément de blagues qui circulent – j'en racontais d'ailleurs ce matin quelques-unes. Donc, l'humour existe comme dans tout pays méditerranéen, mais au niveau social, qu'est-ce qui est permis de dire et toléré ? Il y a alors un comique, qui est « Bébête » : c'est le comique officiel, c'est une sorte de bouffon du roi débile. La pertinence de ce que j'ai fait, par rapport à cela, était d'introduire l'autocritique de la dérision et l'humour dans le théâtre. Et là, quand celui-ci est en plus encadré par du sens politique, ça fait l'effet d'une bombe. Et les gens en Algérie le vivent vraiment comme un soulagement. Par exemple, dans mon dernier spectacle que j'ai joué à Alger, *El moudja wellat* [*Le retour de la vague*], je critiquais carrément le pouvoir et son esprit maraboutique. Quand je parle du ministère de la santé, je raconte par exemple que je passe devant le tombeau d'un grand marabout d'Alger, qui est Sidi Abou Ahmen, et que je vois des policiers, des Mercedes et des motards, des gardes du corps. Je demande à un jeune ce qui se passe. « Le marabout est sorti de sa tombe ? » Il me dit : « Non, penses-tu, c'est un ministre qui vient lui rendre visite. » « Un ministre ? » Il me répond : « Oui. Tu vois, les marabouts, ils sont faits pour le peuple. Mais ils veulent nous les prendre. » « Pourquoi ? Quel problème il a, ce ministre ? » « Les médecins ont fait grève. Il est venu voir le marabout pour avoir une idée. Le marabout lui a dit : ajoute-leur 40 pour-cent de salaire. Ils seront soulagés. »

Et c'est comme ça qu'on a augmenté les médecins ! La paix sociale en Algérie a été achetée par l'argent du pétrole.

Oui. De ce qu'on peut percevoir à travers vos pièces, on comprend que le pouvoir profite des revenus pétroliers.

Oui, il utilise ça énormément pour se maintenir. Mais pour revenir à cette comparaison sur la dérision... Ici, j'écris en français, j''écris peut-être bien en français... tandis que là-bas, j'invente la langue. Ce qui impressionne les gens, c'est comment je suis parvenu à dire des choses aussi complexes que personne ne pouvait exprimer. Ici, la langue française est une langue codifiée. On l'utilise, on la traite... Mais là-bas, pour traiter de certaines choses, il faut inventer la langue en conséquence. La manière dont j'invente la langue est plus qu'un apport littéraire à l'intérieur de la langue. Il est l'invention d'une langue. Et c'est ce qui fascine tout le monde.

Donc vous pensez que vos pièces en arabe sont plus inventives et plus fantaisistes que celles en français.

C'est ce qui fait bien plus leur subversion. Il n'y a pas de subversion sans invention de langue.

Pourtant, vous écrivez toujours des pièces en français ; et elles ont du succès. Donc elles doivent avoir aussi...

Je ne dis pas que mes pièces en français n'ont pas de succès ; Mais si je dois comparer les effets... Il y a d'abord une relation au public qui est complètement différente ; il y a un travail sur la langue qui est complètement différent, il y a un traitement de l'humour qui se place dans deux univers et qui se vit différemment. Je ne donne pas de jugement de valeur sur ces différences.

Si vous deviez comparer ces deux traitements de l'humour, qu'est-ce que vous verriez comme plutôt caractéristique du français ? Par exemple dans les pièces que vous avez écrites d'abord pour un public français, comme *Mémoires à la dérive*.

Moi quand j'écris, je ne pense pas du tout à l'autre langue. Quand j'écris en français, je suis dans la langue française, dans son registre et sa culture, avec les possibilités qu'elle me donne. Encore qu'il faut s'en méfier... Mais c'est un chapitre que j'ouvrirai tout à l'heure. J'écris en français, j'ai envie de dire des choses à un public français que je connais ; et je poursuis mon

idée à travers la langue française. Ça donne le résultat que ça donne ; je ne traduis pas dans ma tête. Et quand j'écris en arabe, c'est la langue qui me pose un problème. Je travaille donc sur cette langue et j'ai envie de dire des choses. C'est pour ça que je dis que le métis n'est pas seulement bi-culturel. Nous sommes aussi une troisième dimension parce qu'on ne sait pas où les jonctions se sont faites entre les deux langues. Moi, je ne sais pas, en toute honnêteté, à partir de quand je suis dans mon algérianité, et à partir de quand je suis dans ma francité ; Les choses sont imbriquées en moi. Elles sont interpénétrées à l'intérieur de moi. Et moi, j'exprime cette fusion ; Je n'exprime pas « ça plus ça ». Ce n'est pas une addition. C'est avoir une troisième dimension propre à cette bi-culturalité. Un bi-culturel français-arabe n'est pas le même qu'un bi-culturel français-espagnol... Ce sont des jonctions et une pluralité qui définit une identité.

Quand je dis que je m'en méfie, c'est parce que moi, je vis dans une société où il faut voir que ceci ne peut pas se dire là et là, parce que quand ma société algérienne a un espace d'expression, de liberté et de tolérance sociale... Quand je me lève publiquement et que je dis un certain nombre de choses, c'est le public qui va me casser la gueule avant le pouvoir. Pourquoi ? Parce qu'il y a un espace de tolérance. C'est comme ce qui s'est passé avec notre ami le Flamand qui est venu à Avignon, Jan Fabre, qui a fait tous ces trucs. Quand il met une femme en train d'uriner sur scène, et du sang qui coule... Il y a des gens qui ont gueulé. Et dans la même veine, *Anathème*... c'était scandaleux : « Ce n'est pas du théâtre ! Il se fout de la gueule de qui ! » Il y a des choses que le public lui-même rejette ; Quand je suis sorti d'*Anathème*, il y avait trente personnes derrière moi, des enseignants, et qui demandaient : « mais qu'est-ce que vous en pensez ? » Bon c'est des choses expérimentales. Mais c'est pour dire qu'un lieu social a sa tolérance sociale au niveau du discours. La langue française, sur ma propre problématique, me donne des tolérances et des ouvertures qui ne sont par contre plus assumées par ma société algérienne. Je tombe alors dans un discours au-delà de ma réalité. Quand j'ai écrit *Les fils de l'amertume*, il fallait vraiment me surveiller pour que je reste à l'intérieur de ma société, tout en écrivant en langue française. Sinon je vais parler de quelque chose qui n'existe pas. Ce serait comme les feuilletons égyptiens qui ont été célèbres dans les années 70 dans tout le monde arabe. Ils écrivent des histoires avec une langue arabe soit disant comprise par tous, mais qui ne traite en réalité des problèmes d'aucune société. Là, la fiction est dans la fiction. Ce qui fait que ce sont des histoires qui sont admises par tous, qui sont tolérées sur le plan politique malgré toutes les différences des pays arabes.

Et par rapport à l'humour, à la manière de susciter le rire du spectateur, avez-vous des ressorts et des fonctionnements différents pour l'écriture en français ou en arabe ? Qu'est-ce qui fait que vous allez, à un moment, vous dire que ceci ou ça va faire rire le public ?

Non, ça ne fonctionne pas comme ça. D'abord, je ris moi-même beaucoup. Il y a des choses qui, au départ... dans mes pièces, on ne rit pas du début jusqu'à la fin. Il y a un équilibre, des moments très dramatiques, il y a des moments très rigolos. Je pense qu'il y a des réalités que je veux traiter et qui me viennent par le rire. Et puis il y a des réalités pour lesquelles, même si j'ai envie d'introduire le rire, il ne passe pas. Parce que la manière de les traiter globalement n'est pas une manière qui débouche sur une chute, sur de l'humour. La légèreté avec laquelle on aborde les choses... pour en rire, il faut une certaine distance par rapport à la chose, et en plus, une distance partagée. Parce que si le public n'a pas la même distance, il ne va pas rire. Il y a des types qui ont ri d'handicapés et on a gueulé...

Dans vos pièces, en général vous essayez de prévoir quand même que le public va pouvoir rire à certaines répliques ou dans certains passages. Je prends l'exemple de *Mémoires à la dérive*. Il y a pas mal de passages drôles, même sur le rapport des Algériens à leur pays. Je pense notamment au dialogue final entre le fils et l'esprit du père sur le fait que l'Algérie indépendante est quand même en guerre.

C'est une réalité.

Oui, mais c'est une manière de le dire qui va susciter le rire.

Je construis ça... Je ne sais pas. L'idée vient... L'idée est simple au départ. C'est : les martyrs ne savent pas ce que c'est que l'indépendance. Nous, en 62, on ne savait pas ce que ça allait être, l'indépendance. Donc, si tu veux que ce martyr-là, qui est mort pendant la guerre d'Algérie, s'interroge sur l'indépendance, ça devient une idée évidente. Maintenant, quelles questions il pose, et comment on lui répond, c'est une autre... Et là, j'ai installé la dérision pour aboutir à cette contradiction. Qu'on se fasse la guerre avec des ennemis... mais entre Musulmans, je ne l'ai jamais compris. C'est pour aboutir à cette incompréhensibilité. Le rire,

à ce moment-là, rend disponible une écoute. Si dès la première question, il me demande : « mais comment est l'indépendance » et que je réponds : « aujourd'hui on est en guerre entre Musulmans », tout le monde va rejeter ça. C'est une idée trop forte. À ce moment-là, il faut ouvrir l'esprit du spectateur, l'amuser de manière à ce qu'il puisse admettre en douceur cette idée, qui est une vérité, et qui est celle qui devait être dite.

Pour vous, l'humour, la dérision, constitue dès lors une manière d'amener une vérité sans la dire de manière directe, trop violente.

Oui. Moi je crois que le rire établit une complicité entre nous et le spectateur, qui fait que ça le rend disponible. Il a confiance quand il nous écoute. On a beaucoup plus confiance en des gens qui nous font rire, avec qui on partage un rire, parce qu'on ressent ce qu'on a partagé. Beaucoup plus que sur le plan tragique.

Dans l'écriture de vos pièces, quand vous traitez de quelque chose de douloureux ou de tragique, est-ce que vous vous dites à un moment qu'il ne faut pas que ça devienne complètement tragique et écrasant, et que vous puissiez aussi réintroduire un élément de dérision ? C'est en fait une hypothèse que je développe dans ma thèse : je pense que certains dramaturges contemporains cherchent à traiter de questions douloureuses, sans dénier ce poids, mais en introduisant aussi un aspect qui va produire un décalage par rapport à cet écrasement.

Moi je dirais les choses autrement. J'ai traité par exemple de l'intégrisme. Je sais que les gens rient de l'intégrisme, même en Algérie sous le feu. Mais nous sommes d'abord des hommes de théâtre ; Nous écrivons quelque chose qui parle aux gens, qui les distrait quelque part. Ils passent un moment agréable. Et ce n'est pas parce que je vis une douleur que je suis tenu d'emmerder mon monde avec ça. Je n'ai pas le droit ; Et mon métier, l'art de l'art, est justement de dépasser ce qui est douloureux, pour pouvoir le dire à quelqu'un qui est distant par rapport à cette douleur et qui s'en fout. Donc la responsabilité de notre art réside là-dedans. Il n'y a pas d'art autrement. C'est comme pour un peintre à qui on donne 30 centimètres sur 40, et qui doit nous donner l'infini, le ciel, l'étendue, l'espace... Je crois que l'humour est parfois la dignité même de l'auteur. L'humour, le rire, sauve ma dignité, rétablit

ma dignité. Ce n'est pas parce que, par opposition, on pleure. Ce n'est pas pour dire aux gens : « j'en ris, je ne pleure pas. » C'est le fait qu'ils savent que je dois en pleurer et que si j'en ris, c'est que j'ai mis en jeu une dimension humaine qui est respectable. Et à ce moment-là, la situation devient respectable par elle-même. L'humour a donc plusieurs fonctions à travers les spectacles. À partir du moment où on a envie d'être léger, de rire sur des choses... il y a des fois où le rire prédispose à l'écoute, il y a des fois aussi où le rire replace les choses à leur juste valeur. Moi je crois que quand on voit, dans les informations, des litres de sang, de vrais cadavres, on a démystifié la mort, on a tout démystifié. C'est un excès de choses. Et l'excès dans la représentation, dans le spectacle, amène le contraire du respectable. Quand on est dans la douleur ou les pleurs pendant une heure et demie, moi je sors. Moi, en tant que spectateur, je sors ; je ne suis pas là pour ça.

Oui. Il y a effectivement des pièces aujourd'hui écrites ou montées sur ce mode-là. Je voudrais montrer qu'il y a aussi des écritures théâtrales francophones contemporaines qui ne sont pas que dans l'excès ou le performatif. Il y a je pense aussi des textes qui visent à raconter des histoires, à créer des univers fictionnels, tout en proposant une relation au public. J'ai l'impression qu'il y a dans cette perspective un héritage brechtien. C'est pourquoi je souhaitais vous interroger sur votre rapport à Brecht. Je sais que vous l'avez adapté. Vous en êtes vous inspiré ?

Oui, j'ai adapté *L'exception et la règle*. On a tous connu Brecht et sont théâtre. Ce dont les gens ici en Europe ne se rendent pas compte, c'est du fait que, en réalité, nous sommes biculturels arabe et français, mais là où on a pris conscience de beaucoup de choses, à distance, c'est qu'on était inondé de culture des pays de l'Est. Nous on connaît Wajda par cœur ; on connaît Mondatchek par cœur et le cinéma russe entièrement par cœur. Les Hamlet russes, *neuf jours d'une année*, *Quand passent les cigognes*... tout le cinéma hongrois, tout le cinéma tchèque. Tout ça était en cinémathèque et on allait voir ces films-là pour un sou. J'ai vu pour la première fois *Terre promise*, huit heures de film de Wajda, un monument... On a été nourri à cette littérature, à ce théâtre. Nous qui vivions une situation « à la russe », on a pris conscience de ce qui se passait. Ce qui fait qu'on dit qu'on est bilingue francophone, mais que sur le plan de la culture, notre expérience historique en fait est beaucoup plus riche que ça. Moi par exemple j'ai connu tous les pays de l'Est, à l'époque où ils étaient « Est ». Mon frère a fait ses études, son doctorat d'Etat en énergie nucléaire – c'était un des pères du laser à

l'époque – à Moscou. J'ai été le voir d'ailleurs là-bas à Moscou, j'y ai passé deux mois. Donc, nous avons connu tous ces pays qui font la moitié de l'Europe aujourd'hui ; on était au carrefour de la pensée moderne, d'une manière très étroite. Nous, en tant que colonisés, décolonisés, virés au socialisme, on a toute la culture de l'Est et leur vision : les ballets... il n'y a pas un ballet d'Union soviétique qu'on n'a pas vu à Alger. Les ballets de Hongrie, les ballets tchèques... Moi personnellement, directeur du théâtre d'Annaba, j'ai eu les chœurs de l'armée rouge – Alexandrov dans ses derniers récitals. Je l'ai fait rentrer sur scène.

On n'a en effet pas tellement conscience de cela.

On donc aussi hérité de l'humour de ces pays. Leur humour qui n'est pas négligeable... L'humour russe, c'est quelque chose ! On est un brassage de cette culture moderne. On est aussi héritiers de cela. On a tendance à trop nous réduire à nos pays ou à notre francophonie. Je trouve que c'est tout à fait limitant.

On enseignait le russe à l'école en Algérie ?

Non, le russe existait comme langue dans les écoles, mais comme actuellement le chinois. Les Chinois sont là aujourd'hui en Algérie. Ma mère pendant le mois de Ramadan ne nous donne plus des boureks mais des nems ! (rire) Il y a une influence, une perméabilité de nos frontières qui a fait qu'on a eu accès à énormément de choses malgré tout.

Et par rapport aux idées et aux pièces de Brecht, vous pensez que celles-ci ont eu une influence sur vos écrits ?

Oui, par notre côté socialiste. Mais moi je n'ai jamais cru à Brecht, je me suis toujours bagarré avec ça – la distanciation, et tout ça... Moi, j'ai compris que, d'abord, notre public n'a pas connu le théâtre bourgeois, ne s'est jamais fait avoir par une culture. Alors pour la lui casser dans son imaginaire et lui reconstruire quelque chose... Notre public, il est vierge. Alors comment prendre la vierge ? C'est tout. C'est donc au contraire un théâtre qui ne doit pas l'inquiéter. Ce qui inquiète le peuple chez nous, c'est le pouvoir, ce n'est pas nous. En

Europe maintenant, ça devient aussi comme ça ; ça se voit que ce sont les pouvoirs qui inquiètent. Sarkozy a fait vivre à la France une situation que nous avons vécue sous Boumediene. C'est-à-dire qu'il a inquiété la société française, malgré les institutions, malgré l'auto-contrôle par les institutions. Ils ont tous votés contre lui car ils en avaient marre d'avoir peur. Voilà des politiques qui inquiètent. Ce que dit Hollande – « je serai un Président normal » – c'était mon opinion en 1970. C'est écrit dans des interviews. A l'époque, il y avait les punks, les hippies... C'était ça l'image de l'artiste. Ça passait par le refus et le rejet de la société conventionnelle. Moi je disais à l'époque : « on va effrayer notre public avec ça. Il faut être normaux – la veste, la chemise, le pantalon... Mais il faut lui dire des choses étonnantes. » Il fallait étonner pas par ce qu'on disait sur scène. En plus, quand on était dans cette tenue normale, on rassurait le pouvoir. Un flic en civil va suivre beaucoup plus un type déguisé qui de temps en temps prend une cigarette de shit que quelqu'un habillé normalement. Il se dit que celui-là, c'est un fils de famille... Alors qu'en réalité, on peut être en train d'aiguiser de vrais couteaux au niveau de notre écriture. Il fallait être dans l'apparence des artistes normaux. J'ai utilisé ce terme : « je suis un homme normal pour un public normal. C'est le pouvoir qui est anormal. »

En ce qui concerne les techniques que Brecht recommandait dans ses textes théoriques – par exemple l'introduction d'un narrateur qui présente les situations – pensez-vous que cela vous ait influencé ?

Oui, mais nous, d'instinct... Pour nous ça existe. On a le poète, le récitant.

Vous aviez déjà ça avant, et par ailleurs ?

On a le poète qui se lève et qui parle devant les gens. Mon spectacle que je viens de faire, où je suis tout seul, ce n'est pas un « one-man show ». C'est un poème d'une heure et demi, que je dis sur scène, sur l'histoire de l'Algérie. Et moi je suis monté moi-même sur scène non pas parce que je le voulais. Au début, moi, j'écrivais pour le théâtre, je mettais en scène occasionnellement... Mais à un moment où on se met à dire des choses très importantes, les gens demandent : « qui a dit ça ? Qu'il vienne lui-même le dire. » À partir d'un certain

moment, on ne peut pas déléguer la parole à un acteur. Ils ne le reconnaissent pas. Ils disent : « tu viens toi. » Et c'est comme ça que je suis monté sur scène.

Vous pensez alors que votre manière d'écrire pour le théâtre est plus due à votre héritage culturel arabo-berbère et algérien qu'à une influence brechtienne.

Je fais confiance à mon héritage et à mon désir de dire des choses. Je ne me fie pas au fait de suivre des mouvements d'expression car les mouvements sont toujours maîtrisés par les politiques. Ce qui a été dit après Brecht, comment il a été monté et exporté ailleurs, ce sont des mouvements politiques qui l'ont décidé. Les mouvements, pour moi, c'est toujours inquiétant sur le plan culturel. Il y a des gens qui créent à partir de tel mouvement – les surréalistes par exemple –, mais après, le surréalisme est devenu tout à fait autre chose. Quand on commence à synthétiser ce qui a été dit, quand on commence à codifier... Et vous les universitaires, vous jouez un très grand rôle là-dedans ! On installe une codification générale. Après, ce que cette codification a de signifiant intéresse les politiques, qui en font ce qu'ils veulent. Et les artistes sont alors obligés de repartir, de réinventer encore. Parfois, on met en voie de garage des mouvements très intéressants, qu'on ressort à un moment où on sait qu'ils sont plus dangereux qu'ils ne l'ont été.

Les universitaires ne sont pas non plus unanimes. Il y a aussi chez eux des tendances...

Oui mais c'est au bout de ce débat universitaire...

Il y a des universitaires qui ne sont pas du tout convaincus par ce que je cherche à montrer, ni même de l'intérêt de certaines œuvres que j'ai choisi d'étudier. Il n'y a pas d'uniformisation, après débat, d'une position universitaire.

Je dis simplement que quand le tout est passé à la critique, qu'elle soit de droite, de gauche... Et bien il y a une synthèse qui se fait au bout du chemin et c'est ça qui va définir le mouvement. Il y a des gens qui ont certainement attaqué Brecht à le démolir. Ils ont été utiles autant que ceux qui l'ont glorifié. C'est l'ensemble de la critique universitaire. Mais ce qu'elle

a d'avantageux, c'est que les gens y disent scientifiquement pourquoi ils adhèrent ou pas à tel ou tel texte. Leur travail est fondé sur l'observation précise. Ils défendent un point de vue, ce n'est pas l'article de la gazette ; c'est reconnaissable à un niveau de recherche et à un niveau de communication.

Pour vous, Brecht n'a-t-il pas été une référence ? Vous ne vous êtes pas dit que vous alliez le suivre dans ce que vous écriviez ?

J'ai abordé ces auteurs par l'adaptation. Comme je maîtrise l'arabe algérien – ce qui est rare parce que ce n'est pas parce que c'est du dialecte, que tout le monde le parle, que tout le monde peut l'écrire et en faire une littérature –, on s'adressait beaucoup à moi pour traduire et adapter des pièces. J'ai adapté *L'exception et la règle* parce que c'est une situation très « à l'algérienne ». Les personnages, ces syndicats.... Ils sont en plein désert ! C'est une matière et un univers que nous connaissons. C'est une recherche de pétrole ; c'est comment un patron traite le coolie ; l'esclavage... Nous avons connu ça. Cela fait référence au colonialisme, au pétrole, à tout ! Je l'ai adapté et ça a d'ailleurs très bien fonctionné. Mais par contre on m'avait demandé par exemple d'adapter *Maître Puntila et son valet*. Comment adapter ça dans un pays où l'alcool est interdit ? Où l'alcool est négatif à cent pour cent ? Alors que c'est l'alcool qui dans la pièce va régénérer la conscience, qui va éveiller la conscience du maître et l'amener au niveau de son valet. Comment on peut traduire ça ? En plus, on ne connaît pas en Algérie les cuites à l'allemande. Notre ivresse, c'est plutôt celle de *Zorba le Grec*. Je pourrais facilement traduire *Zorba* en algérien. Il y a dix mille Algériens qui travaillent en Algérie et qui pourraient avoir cette situation. Le chef du syndicat des étudiants algériens en 1970 était surnommé *Zorba* parce que c'était un bon vivant. Il y a des comportements qui sont traduisibles et d'autres, intraduisibles. La relation à la femme est tellement différente dans le répertoire universel par rapport à ce qu'on vit en Algérie. Comment traduire des personnages et comment maintenir ? Qu'est-ce qu'adapter ? C'est garder la structure de la pièce et donner des équivalents aux conflits d'une société à l'autre. Comment le faire si la position sociale ou les vécus des femmes ne leur donnent pas la possibilité de connaître ce type de conflits, comment mettre à la place d'Antigone une Fatima Zohra ? C'est en abordant Brecht sous cet angle-là que j'ai compris où il allait et où il n'allait pas pour l'Algérie et que sa théorie était, bon...

Vous ne vouliez pas produire un théâtre militant dans le sens de Brecht, avec la problématisation des situations, des dilemmes et des narrateurs qui interrogent ?

Oui... Brecht, qu'est-ce qu'il cherchait ? Il ne voulait pas d'une identification du public à ce qu'il était en train de lui montrer sur scène. Il dit : « ça c'est le jeu des petits bourgeois. Ils ont eu les gens par les princesses par les princes... » L'ouvrier vit alors par procuration la vie du bourgeois. Je suis d'accord avec Brecht là-dessus. Mais donner de la distanciation, c'est aussi amener les gens à réfléchir sur leur condition. Là on est déjà dans une élaboration ; ça devient de l'école. L'Algérien ne vient pas d'abord pour qu'on lui donne des leçons. Si tu assois un Algérien par terre dans une salle et que tu lui dis que tu vas lui faire une leçon, il va sortir.

Je crois que, partout dans le monde, il n'y a pas beaucoup de spectateurs qui resteraient volontairement !

Il ne s'agit donc plus d'être dans ce rapport-là ! Au contraire, on essaie de... Quel a été le rôle des pouvoirs algériens à l'indépendance ? La guerre de libération a mobilisé tout le peuple, à part les traîtres qui étaient repérés ou qui se sont enrôlés dans l'armée française. Tout le reste des Algériens étaient mobilisés et politisés parce que tous les soirs, leur vie était en jeu, malgré eux. Le pouvoir à l'indépendance était donc là pour démobiliser les gens. Sa technique, sa façon d'avancer était de démobiliser, de faire sortir les gens du champ politique. Comment s'y prenait-il ? Par la culpabilisation du peuple. « Vous êtes des minables... » Il n'y a pas pire qu'un enfant du peuple au pouvoir pour attaquer le peuple. Or c'étaient tous des enfants du peuple – que ce soit Boumediene ou Chadli, c'étaient des bergers. Ils ont culpabilisé le peuple et notre rôle, notre subversion en Algérie, était de dire au peuple : « tu es bien. Comme tu es, tu es très bien ! C'est eux les cons. » Mais il fallait le lui prouver. Il fallait lui donner cette émotion de lui-même. Et là, la distanciation de Brecht ne valait rien ! On n'était pas du tout dans le même rapport intellectuel et émotionnel.

Dans vos pièces, on trouve tout de même des personnages qui ont une épaisseur concrète, qui ont une personnalité, une certaine affirmation d'eux-mêmes. On sent qu'ils ont une volonté, pas au sens où ce serait des héros – ce ne sont pas nécessairement des

personnages auxquels on va s'identifier –, mais le spectateur peut les situer et leur donner des contours. Je pense par exemple à la cadette dans *Au-delà du voile...*

C'est une conscience ; c'est plus qu'un personnage. C'est ce que dit Roselyne Baffet, qui a travaillé sur mon théâtre. C'est la conscientisation dans le théâtre et par le théâtre. Il ne s'agit pas de montrer un personnage exemplaire. C'est de demander : « où est ta conscience là-dedans ? » C'est elle, et sa conscience lui dit ça. Et toi, que te dit ta conscience ? Boualem dans *Boualem zid el goudam* était déjà le même personnage. Je travaille à ce niveau-là.

Mais par exemple, Karim, dans *Confessions d'un musulman de mauvaise foi* ? Il est plus qu'une conscience ; il est plus ambigu.

Non. Ça ce sont de véritables personnages. C'est la seule pièce où ce sont des vrais personnages. Karim se débat dans ses contradictions. Il a connu une Française, c'est son rêve... et puis on lui dit, au nom de la religion, qu'il ne peut pas vivre son rêve. Il faut voir où se situent les points de rupture, c'est-à-dire, qu'est-ce qui fait qu'on transgresse l'interdit ? Cette pièce est, à moitié, sur cette problématique essentielle. Où est la transgression ? A partir de quel moment on transgresse l'interdit.

Vos personnages sont peut-être des consciences, mais ils ont tout de même aussi plus complexes. Ce ne sont pas tout à fait des figures d'allégories. On sent aussi souvent leurs hésitations, des ambiguïtés. Ils peuvent correspondre à un être humain concret avec sa division et ses incertitudes.

Dans mon théâtre en français, oui.

Mais pas dans votre théâtre en arabe algérien ? Il y a bien sûr dans plusieurs pièces le personnage de l'auteur, ou dans *Prophètes sans dieu*, le personnage de Jésus ou de Moïse. Mais ceux-ci refusent à un moment de correspondre à cette dimension allégorique. Il y a une rupture dans la dimension allégorique pour revenir à un plan plus humain, celui des acteurs avec leurs refus.

Ils refusent de continuer à jouer une pièce qui n'est pas assumée. On ne peut pas être lâche et ne pas porter le personnage dont on parle. Oui... mais ça, c'est autre chose, *Prophètes sans dieu*. La pièce que je travaille aujourd'hui [*Exil sans GPS*] ressemble un peu à ça. Aujourd'hui, je m'intéresse à la question de ce qui nous arrive sur le plan mondial de cette crise-là, de ce qu'elle engendre aussi une grosse crise culturelle. En même temps, on ne peut plus faire du théâtre sans tenir compte de la réalité. Où est la réalité dans l'expression, où est la fiction ? C'est ça que j'essaie de résoudre dans cette pièce. Ça m'est un peu difficile mais ça va venir.

Ce que je trouvais vraiment intéressant dans vos pièces et dans votre manière de créer des personnages, c'est le fait que ceux-ci aient à la fois une dimension de « conscience » ou d'allégorie, et à la fois une dimension humaine, avec sa faiblesse et ses doutes. Vous liez les deux.

Ce sont des humains. C'est leur dimension humaine. Ils se confrontent à quelque chose ; ils doutent. Et souvent – comme dans *Boualem* – ce sont deux personnages qui existent dans chacun de nous. Il y a un moment où l'un va prendre le dessus sur l'autre et dans *Les confessions*, j'ai éclaté tous ces personnages en leur donnant leur juste place sociale. Karim, il a envie de faire plaisir à tout le monde, autant à l'institut, à sa mère, à son père, à Dieu... mais il éclate. C'est des contradictions qu'on lui fait subir. Sa dimension humaine, sa générosité, est immense. Il n'agit en fait pas par égoïsme.

Quand sa mère vient le chercher chez la Française, elle est égoïste. Elle vient et elle ne pense qu'à elle du début à la fin. Elle est dans un égoïsme total, dans un comportement maternel accaparant par rapport à la générosité du personnage qui, lui, veut faire plaisir à tout le monde et qui en est déchiré. C'est impossible. C'est comme ça que les personnalités s'affirment. C'est, à un moment, dire : « toi, je ne peux plus te faire plaisir. Va te faire foutre ! »

Je trouvais aussi intéressant que dans *Mémoires à la dérive*, l'auteur soit à la fois une entité et à la fois un être singularisé, qui parle de son enfance...qu'il soit plus en chair et plus proche de ce qu'un spectateur peut ressentir.

C'est parce qu'on est dans un rapport psychanalytique, du début jusqu'à la fin. On est dans un milieu complètement froid parce qu'il sait qu'il ne peut plus, qu'il est bloqué. Il fabrique donc tout cet environnement. Et c'est quand il assiste à la torture de son père, c'est là qu'il s'humanise. C'est quand il a peur pour son père, c'est quand il retrouve son père après.

Il y a plusieurs allusions à la psychanalyse dans certaines de vos pièces. Vous-même, vous avez étudié cela ?

J'étais passionné par ça ; j'ai lu beaucoup... mais bizarrement, je n'y crois pas. Je me réfère plutôt à une copine qui est venue à Paris au moment de l'intégrisme et à qui j'ai demandé : « Alors, quel boulot tu as trouvé ? » Elle a fait psychologie là-bas. Elle me dit : « j'ai trouvé un travail avec des enfants. » On lui a dit qu'il fallait qu'elle se fasse psychanalyser pour ça. Mais pour elle, ce n'était pas possible. Elle m'a dit que si elle commençait à ouvrir tout ça, ça va avoir une dimension de haine et personne ne pourra résoudre le problème. » Je lui ai dit d'aller le dire à un psy : « Peut-être il pourra te donner un papier ou te faire un truc très court. » Elle a été voir un psy et elle lui a dit qu'elle avait tout tassé au fond et que c'était garanti que c'était scellé, que rien n'allait remonter. Elle se sentait bien aujourd'hui et elle avait besoin de travailler. S'il commençait à fouiller, ça allait être une catastrophe.

J'ai donc cette idée de la psychanalyse, que je trouve très juste. Ou bien c'est l'écriture qui a été pour moi salvatrice, c'est-à-dire que c'est vrai que quand je ne joue pas pendant une période, je commence à être malade, à faire des rhumes... J'ai besoin de la dynamique du jeu. Je ne peux pas la remplacer par la course tous les jours ! Je crois que l'écriture y est pour quelque chose. Je suis en état de réflexion permanente, sur moi-même, sur les autres, sur ce que je vais écrire. Je crois que les gens qui vont voir un psychanalyste, c'est parce qu'il les met dans un état similaire de réflexion sur eux-mêmes, sur les autres, sur ce qui nous entoure. C'est aussi bête que ça.

Qu'est-ce que vous aviez lu sur le sujet ?

J'ai abordé Bachelard au départ. *La psychanalyse du feu...* ça m'a passionné. Au début de l'écriture se posait pour moi un gros problème : la gestion du temps. Je suis tombé sur Bachelard, *L'instant...* Mon frère revenait de l'Union soviétique, et je lui pose la question à l'époque où je n'avais pas encore entamé mes supérieures mathématiques : « le temps est-il continu ou discontinu ? » (Je lisais alors Bachelard) Il m'a dit : « le temps, c'est petit t. Dans les équations physiques. Tu l'amènes et là où il va, tu le suis. Continu, discontinu ? Tu t'en fous. C'est petit t. » Alors que moi, ce problème du temps me posait vraiment question. Comment gérer le temps dans une écriture ? A l'époque, on avait des lectures très sérieuses et pour la psychanalyse, c'était par exemple le livre sur les foules fascistes, *Psychologie des foules et analyse du moi*. Là, ça m'a paru d'une clarté terrible parce qu'on vivait ça. On était sur le même terrain. C'était pour moi une lecture très contemporaine, très actuelle. Comme si Freud l'avait écrit pour nous. Bon Freud... Comme tout le monde, je m'y suis intéressé... Je me disais aussi que c'était surtout les surréalistes. J'ai été très sensible à ce mouvement, j'ai adoré Paul Eluard et comment il composait ses images. En réalité, l'écriture de la poésie populaire en Algérie est aussi une maîtrise de l'inconscient par le conscient. Dans l'oralité de nos poètes, quand ils improvisent, c'est à 50 pour cent leur inconscient qu'ils expriment. Ils produisent des images complètement biscornues. Il y a par exemple un long poème de 350 vers, qui est de toute beauté, et qui présente un gars qui, au bord d'une rivière, trouve un crâne et qui parle avec lui. Il commence par : « Crâne de malheur, je t'en prie parle-moi. Est-ce que tu es de ce pays ou alors, d'où viens-tu ? » Et à partir de là, il fait le tour du monde. C'est une métaphore simple, mais à l'intérieur, des images au niveau inconscient. Même la dimension érotique des choses n'est pas exprimée, mais elle existe bien au niveau symbolique. Ça, ça m'a toujours fasciné dans la culture populaire. Grâce aux surréalistes – Breton... j'ai lu *Nadja* en une nuit, je me suis relevé je l'ai relu et je me suis dit que c'était exactement ça. Si on raconte une histoire chez nous, c'est ça. Mais quand c'est construit au niveau littéraire, de l'écriture, c'est une démarche consciente. Et c'est ça la maîtrise ou l'évolution culturelle.

Et la psychanalyse par rapport à la culture arabe ?

Ça n'existe pas du tout. Aujourd'hui, il y a des psychanalystes musulmans : des imams ! (rire) j'ai appris ça quand je suis rentré. Ma mère m'a dit : « Le voisin d'en haut va mal. Il est bureaucrate et dans son bureau, ils ont dû lui faire des crasses. » Le type a déprimé complètement. « Sa femme a ramené les imams et l'imam lui parle, lui raconte le Coran. Et le

type est soulagé. » Ce sont des phénomènes qui existent. À l'époque où j'ai baigné dans ce domaine, c'est quand j'étais avec Kateb Yacine pour traduire son œuvre : on vivait dans un hôpital psychiatrique, l'hôpital Franz Fanon. Un des psychiatres nous avait laissé sa villa pendant un mois. J'ai appris plus tard que la mère de Kateb Yacine était en fait internée dans le pavillon des femmes. Tous les matins, il voulait qu'on aille marcher. Et on passait toujours par ce pavillon des femmes.

Dans ma première troupe, *Théâtre et culture*, on avait un copain psychiatre qui travaillait à Blida et qui nous invitait pour qu'on joue pour les malades. On a donc eu aussi cette relation avec les malades psychiatriques. La salle était pleine : on allait jusqu'à 400 spectateurs. Après, on faisait un débat. Les psychiatres étaient là et voyaient les réactions. J'ai même fait une tournée avec des médecins français qui étaient venus. On leur parlait par exemple des vieilles guérisseuses, qui guérissent par exemple l'impuissance. Elle prenne la main au type et elles lui parlent pendant une demi heure et le type part guéri – ou du moins croyant qu'il est guéri. Les médecins voulaient savoir ce qu'elles lui racontaient. Alors je me suis fait passer pour un malade ; c'était la meilleure façon ! Elle me dit : « viens mon fils ». Elle me demande le nom de mon père, de ma mère, de mes grands-pères... Elle remonte comme ça mes origines et elle me raconte une histoire reconstituant la valeur de mes familles, pour me dire que je ne peux pas, sur le plan identitaire, laisser ça, que j'appartiens à quelque chose et que je suis de cette racine et que je dois pouvoir la perpétuer. Evidemment, on sort de là très valorisé ! C'est un discours de valorisation énorme, pas de la personne même, mais de ce sur quoi il est bâti, construit.

Tant qu'on est dans les origines, il ya eu en Algérie des gens qui ont fait du théâtre en arabe avant l'indépendance. Avez-vous eu des contacts avec ces gens-là ? Vous avez vu leurs spectacles pendant votre jeunesse ?

Il y a beaucoup de choses enregistrées et qu'on connaît. Mais ça n'a pas une grande ampleur. Il y avait soit les arabisants qui mythifiaient la culture arabe... Ceux-là ont écrit un théâtre épique, une sous-production égyptienne, sans valeur. Maintenant, les auteurs populaires, qui étaient cadrés par le colonialisme, ne se sont pas épanouis dans des pièces mais dans des sketches. Par exemple, une soirée musulmane à la radio, c'était un chanteur – chaabi – puis un animateur qui raconte une blague entre chaque morceau, et la partie théâtre, c'est un sketch

d'un quart d'heure. Tout le monde écoutait ces moments-là. C'étaient les samedis de la salle Pierre Bordes – où j'ai d'ailleurs sévi pendant un moment. Ça se passait dans cette salle et en direct sur la radio. Ils organisaient une après-midi avec des sketches. Bachtarzi a écrit des pièces, mais ce sont des adaptations, et après l'indépendance ; le théâtre pré-indépendance était un peu réduit, et trop surveillé.

Vous n'avez alors pas vu des représentations du théâtre d'ombres ou de marionnettes ?

Des karagouzs ? Mais ça, ça remonte aux Turcs, à 1830. C'était très loin. Il n'y en avait plus. C'est dans la préhistoire !

Dans les livres...

Oui, ils reviennent toujours sur ça. Ils inventent une histoire mais ce n'est pas vrai.

Et les conteurs qui racontaient des histoires sur les places publiques ?

Moi je les ai connus dans mon enfance, vers la fin du colonialisme. Et encore... ils dégénéraient. Oui, à l'époque il y avait des gens comme ça et c'était signifiant. Mais après 130 ans de colonialisme, tout ça c'était des vieux imbéciles avec un violon à une seule corde, qui racontent n'importe quoi pour reproduire la tradition. On a plus hérité de la poésie populaire, parce qu'elle était restée dans les foyers. La parole reste la parole et on ne peut pas enlever ça. Mais le reste, comment cette parole était fabriquée et véhiculée, c'est autre chose !

Dans les livres sur le théâtre et la littérature populaire maghrébine, on parle souvent du personnage de Djeha...

Oui, c'est un personnage. Mais chacun l'a utilisé à sa manière. Dans les contes populaires, quand on amuse les gosses, on raconte ces anecdotes de Djeha. Il y a le Djeha bourgeois qui est complètement débile et qui mange, qui boit – il a été représenté par exemple à la télévision tunisienne. Il y a le Djeha de Kateb Yacine, « Nuage de fumée » qui est complètement

pertinent. C'est un type qui n'existe pas en soi et qui fait des coups, qui fait prendre conscience aux gens. Donc il y a le Djeha populaire, le Djeha des bas fonds, le Djeha des bordels, le Djeha des bourgeois...

Y a-t-il d'autres figures des contes populaires connues ?

Non, il y a Djeha, qui est du monde arabe en général. Non, il y a très peu de choses. C'est pour cela que, quand on a commencé à faire du théâtre à l'Indépendance, c'était enthousiasmant. Tout était à faire, à inventer... la langue, les personnages... Quels personnages étaient déterminants dans notre société ? quel type de conflits allait-on assumer, quelle manière de jouer en arabe dialectal ?

Vous aviez fait beaucoup de théâtre à l'école, en français ou en arabe ? Sur la couverture d'une édition d'une de vos pièces, il y a une photo de vous enfant, sur scène.

C'est à la Médersa. A l'école française, la première fois où j'ai vu du théâtre, c'était *Cinna* par la Comédie Française, en 1956, quand j'étais au collège. On nous a emmenés au théâtre, d'ailleurs le théâtre dont je suis devenu directeur ensuite. Oui, on a eu une excellente formation parce que la France espérait que nous devenions les piliers de la culture française. On a eu les meilleurs professeurs, et leurs salaires étaient bons parce qu'ils prenaient des risques.

Et à l'école vous avez fait du théâtre ?

Non, j'ai commencé à la Médersa. On avait une formation pour devenir imam, cadi... on nous éduquait donc à la prise de parole en public d'une manière rigoureuse. A dix ans, on faisait un vrai discours face à 50 parents. Le cheik écrivait pour nous des pièces... Sur la couverture des *Fils de l'amertume*, je suis à droite, ma sœur au milieu et mon frère à gauche.

Et votre sœur venait à la Médersa ?

Ma mère s'est battue pour ça. Mes sœurs étaient les seules de toute l'histoire de la Médersa, et jusqu'à aujourd'hui... Elles ont reçu une éducation religieuse, et elles n'étaient pas voilées. Elles jouaient au théâtre avec nous. Mon père aussi le voulait. Il était orphelin. Oui... Il y a beaucoup de conditions qui amènent à l'évolution. Mon père était pendant la guerre un représentant FLN qui créait le lien avec la communauté mozabite de laquelle je suis issu. C'était un personnage assez important. Et comme la Médersa est privée et gérée par les parents, il a réussi à imposer ça. Il a dit : « Moi, j'ai envie que mes filles deviennent musulmanes et qu'elles apprennent l'Islam. Où voulez-vous qu'elles l'apprennent ? On a fait la Médersa pour que les garçons apprennent l'arabe et l'Islam. Et mes filles ? Elles restent ignorantes là-dessus ? » Il a donc imposé ça.

Vous être allé à l'école française jusqu'au lycée ?

J'ai fait l'école élémentaire à Guelma, là où je suis né. À partir de la 5^e, on est parti à Annaba, au collège, à 60 kilomètres, dans la plus grande ville à côté.

Vous y alliez seul ? Ou bien est-ce que votre famille a déménagé ?

Non, non. Ils ont déménagé bien après, au moment de l'indépendance. On a fait le collège en tant qu'interne, et jusqu'au bac. Ensuite, ça a été la fac, Alger... L'indépendance étant là, tout le monde a bougé. Il y a eu une grande mobilité des gens à l'indépendance.

J'aimerais à présent aborder vos débuts théâtraux. Lorsque vous avez écrit votre première pièce en arabe, c'était dans quel cadre ?

C'était pour un groupe de théâtre ; j'avais rejoint le groupe « Théâtre et culture ». C'est avec eux que j'ai commencé. C'était une écriture collective : on écrivait des pièces comme par exemple *La situation de la femme en Algérie*. C'était une écriture collective ; on était 15. On pensait les situations sous forme de petites saynètes. Je suis rentré dans cette équipe en ayant une pièce, qui s'appelle *Peuple ! Peuple !* Je l'ai écrite entièrement sous forme de poème. Ils l'ont montée et ensuite, je les ai encouragés à l'écriture, parce qu'ils n'avaient pas d'auteur ; ils

faisaient uniquement des adaptations. On est parti sur des écritures collectives. Puis j'ai adapté *La poudre d'intelligence* de Kateb Yacine. Ca a continué dans ce sens-là jusqu'à mon départ pour le service militaire. Quand le suis sorti de mon service, j'ai écrit dans l'entreprise. A l'époque, le groupe de théâtre avait éclaté. J'étais recruté dans une entreprise qui était dirigée par un copain. Je lui ai fait créer un service culturel. C'est dans le cadre de ce service culturel que j'ai monté la pièce *Boualem zid el goudam* [Boualem va de l'avant], qui a été jouée 800 fois.

C'est assez étonnant qu'il y ait eu à un moment en Algérie des services culturels dans les entreprises mêmes.

Non. Parce que le service public n'existait pas. Boumediene a démarré en créant les entreprises – il a dit qu'il fallait des industries. Et les entreprises avaient leurs propres cliniques, leurs propres services sociaux (les colonies de vacances...). Et dans le cadre de ces services sociaux, l'entreprise avait créé ce service culturel. Nous étions chargés d'animer les colonies de vacances, les fêtes de parents... Mais en même temps, on en a profité pour monter nos pièces. En fait, c'était dans les entreprises qu'il y avait de l'argent.

Pensez-vous que c'était un système assez libre ?

C'était un système qui disposait à l'époque de beaucoup d'argent, et qui n'avait pas d'orientation politique. Sur le plan de l'industrie, le privé était banni. Mais sur le plan culturel, il n'y avait pas de monopole. Moi, j'ai profité de l'absence d'orientation culturelle de l'Etat. Quand la chose se fait, L'Etat dit s'il est d'accord ou pas, et si tu parviens à le convaincre, il te laisse tranquille. *Boualem* a été censuré pendant 6 mois. Mais il a suffi que Boumediene parte à l'AOR à l'époque, qu'il s'affronte aux Saoudiens sur le plan des non-alignés et qu'il dise une phrase que j'ai dite dans la pièce 6 mois avant lui – « je n'irai pas au paradis le ventre creux ». Il a dit : « le peuple musulman n'ira pas au paradis le ventre creux », alors que la pièce commence comme ça. Le lendemain, le syndicat m'appelle et me dit qu'on rejoue la pièce. Je lui demande : « qu'est-ce qui t'arrive ? » et il me répond : « t'as pas lu les journaux ? » je vais acheter les journaux et en première page, la phrase de Boumediene. Et c'est ça qui a fait lever la censure !

C'était donc une liberté, mais qui était en même temps liée...

Liée à ce que dit le pouvoir, parce qu'il n'y a pas d'orientation.

Dans les pièces que vous avez écrites en français et que vous montez maintenant, est-ce que vous avez eu ou avez l'envie de recourir à des jeux de mots, ou à des comparaisons décalées ?

Je ne construis pas le rire. Il est vraiment dans ma nature. Quand je finis la mise en scène, je me rends compte de ce qui est bon ou pas, mais pas au niveau de l'écriture. Quand je finis la mise en scène, je me dis : « tiens, là, ils vont rire ». Et souvent, quand ils ne rient pas, je me dis qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Parfois, je suis surpris par des réactions lorsque je suis sur scène ; parce qu'ils ont entendu quelque chose dont je pensais, moi, que ce ne serait pas tout à fait audible. Mais le public l'entend et réagit à ça. Et on en est surpris !

Quand vous écrivez, vous évaluez déjà si ça va produire un effet sur le public ?

Non. Je ne suis pas en relation avec le public très tôt dans l'écriture. D'abord je poursuis ce que j'ai envie de faire. Parfois, je me dis que je déconne un peu trop, que c'est trop léger par rapport au sérieux de la chose.

Vous vous censurez ?

Non. Je dis que c'est incongru. Une écriture, c'est une discipline. J'ai envie d'aller dans ce sens-là mais je me dis qu'à cause de la légèreté, du fait qu'ils rient, là... Et bien après, ça ne va plus. Il faut que je puisse continuer... Si ça bloque, il faut redévelopper la chose autrement, parce que tout n'a pas été dit. Ce n'est pas simple de cerner les choses !

Non en effet !

Pourriez-vous revenir sur les circonstances qui vous ont décidé à écrire des pièces en français. Comment cela s'est-il passé quand vous êtes arrivé en France en 93 ?

Ça n'a pas été simple. J'ai mis deux ans à le faire. On réagit d'abord à la chose. J'étais dans un élan créatif en Algérie, avec une réflexion, des projets... Et ça s'arrête ! Je viens ici ; j'ai failli ne pas avoir de papiers parce que j'avais un visa d'un an et je comptais dessus, sans plus, en ne sachant pas ce qui allait se passer en un an. C'est grâce à un copain qui cherchait à faire ses papiers et qui m'a indiqué qu'un ami que j'avais perdu de vue était un avocat spécialisé pour ça. Je n'avais pas fait de papiers, pas été à la police... Je ne savais pas où j'étais ; on ne savait pas combien de temps ça allait durer ! On ne savait rien. Ce n'est qu'au bout d'un an que j'ai compris qu'il fallait que je m'y mette. Je ne connaissais pas les acteurs, ni les théâtres. Je ne connaissais personne ; Ce n'est pas parce que je parle français que je peux faire du théâtre en France. Je propose au festival de Limoges le montage du *Conseil de discipline* ; la directrice, Monique Hamelin, a contacté 8 metteurs en scène en leur envoyant le texte. Les huit ont refusé. Ils ont dit : « non, ce texte sur la guerre de libération... » Il y en a même une qui m'a dit : « vous connaissez trop de choses sur la guerre de libération. Moi, je ne peux pas me mettre entre ça. » Personne n'a voulu. Il se trouve qu'en Belgique, à Bruxelles, Jean-Claude Idée en a fait une lecture. Et à tout hasard, je dis à la fin de la lecture : « voilà, on va monter la pièce en Belgique avec cette équipe. » j'ai présenté ça comme officiel et Jean-Claude Idée m'a dit : « Oui, pourquoi pas ? On va essayer de le faire dans l'atelier d'écritures. » On a trouvé de l'argent, démarché... et on l'a monté, avec une tournée de 150 représentations ! Bon, c'était marginal parce que je faisais ça dans les lycées et collèges. On n'a pas voulu me mettre face à un public. C'est au bout de ce chemin que Jean-Louis Hourdin est venu me voir et m'a dit : « je dois monter un texte d'un pied-noir, Louis Hardy, sur un massacre. Avec ce qui s'est passé et ce qui se passe aujourd'hui... » Je lui ai dit oui. Je lis le texte, très bien écrit ; Et je dis : « moi, j'aurais pu écrire la même chose, sur la guerre d'Algérie. Il a été intègre, honnête. Il a perdu son père, assassiné par le FLN. » Hourdin me dit : « tu es sûr ? alors tu viens travailler avec nous. » Et j'ai été un peu le garde-fou de cette démarche. Ensuite, j'ai mené des débats avec eux, des liens se sont créés avec Jean-Louis. Un été, j'ai écrit 300 pages, *Les fils de l'amertume*. Je me suis dit : « maintenant, je vais m'exprimer ici ! Qu'est-ce que j'ai à dire ? Quelle est mon idée là-dessus ? » Il fallait que je m'y mette et que je réfléchisse à ça. Et c'est en écrivant ces pages... je les ai remises à Jean-

Louis Hourdin. Je lui demande ce qu'il en pense et je lui dis que de là, je peux tirer une pièce. Il a été partant, mais il m'a demandé comment, où, quand. Il se trouve que le copain chez qui je logeais et qui m'a sauvé la vie, Olivier Gaussot, attaché culturel à l'ambassade de France en Algérie, est mort à ce moment-là. À son enterrement, j'ai fait le discours, l'oraison funèbre. Faivre d'Arcier, directeur du festival d'Avignon, était là. Je l'avais d'ailleurs déjà rencontré chez Olivier. En sortant il m'a dit qu'il avait apprécié mon discours. Je lui ai parlé de mon projet avec Jean-Louis Hourdin. Je lui ai remis le texte et deux jours après, à 5 heures de l'après-midi – je m'en souviendrai toujours –, il me dit : « Slimane, on est preneur ! Tu viens demain avec Jean-Louis. » On est allé et il m'a proposé de choisir la salle que je voulais dans le In.

Pourquoi le cloître des Célestins ?

Parce que ça se passait dans une cours intérieure. La pièce se passe dans une cours intérieure, place de marché, place de mosquée... Les arcades du cloître derrière nous, les deux platanes, me disaient quelque chose. D'ailleurs, on a « déguisé » les arcades romanes en arcades maures, avec des petites lumières vertes. Les gens étaient offusqués ! On jouait sous les platanes, c'était magnifique. Et c'était archi-comble tous les soirs. Mais, un silence de mort devant la situation. Le discours de l'intégriste, joué par Agoumi, a été applaudi par l'ambassadeur d'Algérie en France. Les gens dans le public ont failli le lyncher !

Donc, c'est Faivre d'Arcier qui m'avait donné ma chance. Et malheureusement, là, j'étais dans le cercle réel de la création théâtrale, quand beaucoup de gens ont dit : « non celui-là, il faut qu'il sorte. » Et on m'a mis dans la périphérie ; Et c'est comme ça que j'ai fait *Prophètes sans dieu*. Il ne fallait pas selon eux que « ce type » rentre dans le cercle du cercle.

Et en ce qui concerne l'édition de vos textes : vous avez envoyé vos textes à Lansman ou vous l'avez rencontré ?

Je l'ai rencontré à Bruxelles. Il était financé par l'association Beaumarchais. Beaumarchais m'a soutenu et je l'ai rencontré. Il fait du bon boulot. Je ne savais pas ce que c'était que l'édition puisque je n'ai pas édité mes textes en Algérie ; Quand on m'a proposé ça... C'est

Le conseil de discipline qui a été le premier édité, je me suis dit : « tiens, c'est bien ça. » Et j'ai continué. Pour les romans, je n'ai pas cherché à en écrire ; on est venu me voir.

Quels sont vos projets ?

Depuis longtemps, j'ai envie d'écrire une pièce de rencontre, comme celle des prophètes, mais entre Sartre, Camus et Kateb Yacine. J'ai déjà commencé à travailler. Si on a de l'argent, je pense que je foncerai pour ça. Je ne sais quel est mon devenir en Algérie, s'il y aura de véritables changements.

Cela vous paraît-il plus facile de monter un projet en France ou en Algérie ?

Les difficultés ne sont pas les mêmes, mais elles existent des deux côtés. En Algérie, ça traîne ; en France, il n'y a pas de sous. Je n'ai plus... Enfin, c'est plus passionnant de faire du théâtre en Algérie quoi ! Je sens que le théâtre a un véritable sens là-bas pour le public, pour la relation avec lui. Ici, bon, c'est produire une pièce, ça a un sens, mais...

Mais vous ne ressentez pas de répercussion politique ?

Voilà ! On s'emmerde un peu quoi ! On a l'impression que les gens de théâtre disent : « on fait notre métier mais ça s'arrête là. »

Alors qu'en Algérie par contre, vous avez l'impression que le public vient vraiment pour entendre un message subversif.

C'est une vraie responsabilité d'abord, non pas sur mon succès, mais au niveau de la parole qu'on peut avoir aujourd'hui. Il y a tellement de problèmes que ça rend... Il y a un théâtre latent, une telle tragédie dans la société que c'en est plus passionnant et plus difficile peut-être, mais ça vaut le coup. Le public nous le rend bien.

Tandis qu'ici, vous trouvez le public...

Le public, c'est le public quoi... Nous, les auteurs, on ne gère pas le public. C'est les directeurs de théâtre qui gèrent le public. C'est un intermédiaire. Moi, je ne connais pas mes publics quand je traverse la France. Il y en a qui m'écrivent par mails après – des enseignants, des contacts... Mais est-ce que... Le contact direct que j'ai avec le public algérien n'a rien à voir avec le contact que j'ai ici alors que je suis sûr que le public français a beaucoup aimé mon travail. Les Belges et les Canadiens aussi me disent qu'ils sont heureux de voir mes pièces. Mais je rentre dans une salle, je joue, je pars et c'est tout. Je ne vis pas avec ce public d'une part, et d'autre part, le public blâmera ou félicitera plutôt le lendemain le directeur d'avoir fait venir la pièce. Le directeur joue sa place auprès du public bien plus que nous.

Tandis qu'en Algérie, vous avez l'impression que...

Ah oui, là, on est responsable en direct.

Le public algérien a une vraie motivation pour venir au théâtre ?

Il a besoin d'une vraie parole ; ça c'est sûr. Imaginez-vous que le Président ne parle pas l'arabe dialectal. Il ne peut pas faire de discours au peuple. On ne sait pas dans quelle langue parlent les responsables politiques. Les gens ont besoin qu'il y ait quelque part une parole sociale. Ajoutez à cela qu'il n'y a pas de projet social ! Ca complique énormément les choses.

J'ai rencontré pourtant des Algériennes qui disaient plutôt que les choses en Algérie se passaient très bien, et que dans les villes, tout le monde connaissait le français et que c'était une langue de dialogue. Mais bien sûr elles avaient fait des études et avaient donc une vision particulière.

Les Algériens ont fortement besoin de se rassurer. Ils sont tellement inquiets sur leur pays qu'ils ont besoin de rassurer les étrangers sur leur pays. Donc il y a des phrases

« publicitaires » comme ça – « tout le monde parle français », « ça se passe bien »... Non, les problèmes sont complexes. Je ne dis pas que... Il y a beaucoup de côtés positifs, mais on ne peut pas, par rapport à une complexité comme celle de la société algérienne, dire que tout va très bien... C'est dramatique à tous les niveaux.

Vos pièces sont-elles parfois traduites en tamazigh ?

Oui, oui, en kabyle oui. *Babor* a été traduite. Là on m'a demandé encore de traduire la dernière pièce que j'ai faite. Mais là aussi, on a peur des traductions. Ce n'est pas fait par des professionnels ; c'est subjectif. Mais c'est traduit même en mozabite, en touareg. J'ai été traduit en arabe classique par la bibliothèque d'Alexandrie. C'est le comble du comble n'est-ce pas ? Venir écrire en français alors que j'écrivais d'abord en arabe dialectal pour être retraduit en arabe.

En effet.

Prophètes a été traduit en 18 langues.

Par rapport au multilinguisme de l'Algérie, pensez-vous que ça puisse poser encore des problèmes à l'avenir ? Je sors ici du champ du théâtre et de la littérature, mais c'est parce que je trouve la situation multicommunautaire de l'Algérie intéressante car elle peut être mise en parallèle de ce point de vue – et toute proportion gardée – avec la Belgique.

Non, cette diversité est gérée maintenant. La base est posée ; les Kabyles ont le droit de parler leur langue. Effectivement, lorsque je pars à Tizi Ouzou, je parle avec des Kabyles en arabe, ils me répondent en kabyle. Heureusement que je comprends les deux. Ils défendent leur langue. C'est légitime quand ils ont été frustrés autant. Il ne faut justement pas laisser la tension des langues s'installer. Mon père était commerçant, il parlait tous les dialectes. Il mettait la version qu'il fallait en fonction du client. C'est aussi simple. En plus, c'est des langues qui sont proches, qui s'apprennent vite.

Exacerber les tensions entre les langues mène à des conflits, comme entre les Flamands, qui ont de l'argent, et les francophones à qui ils disent : « vous allez voir ! »

Et la France ne fait rien, elle vous lâche !

Oh mais on ne lui demande rien.

Oui oui bien sûr. Mais heureusement que vous avez l'unité royale qui se trouve au milieu. La position de l'Europe à Bruxelles renforce aussi la position du pays. Tout ça oblige quand même à être respectueux d'une intégrité de territoire.

Et en Algérie, qu'est-ce qui fait alors l'unité entre les diverses communautés ?

C'est la guerre de libération d'abord, puis l'intégrisme. Tout ça, ce sont des éléments fondateurs de la société algérienne moderne. Malheureusement, la guerre de libération a été mal traitée. La question de l'intégrisme a été mal réglée. Donc, on traîne à l'intérieur des contradictions. Mais ces points fondent tout de même la société algérienne moderne. Tout l'intégrisme n'a pas réussi à faire éclater l'Algérie. Alors que la Yougoslavie a éclaté avec moins que ça.

Pensez-vous que la situation par rapport à l'intégrisme va se résoudre ou empirer ?

En Algérie, c'est vraiment une étape qui est dépassée. Les jeunes disent : « non, je ne me bats plus pour Dieu. Dieu est capable de se battre. Quand je me bats pour ma croûte, j'honore Dieu ! » Voilà où le discours a été ramené. C'est fini ! Il va falloir peut-être attendre deux ou trois générations, qu'ils oublient...

Y a-t-il moins d'attentats ?

Il y en a, mais c'est maîtrisé. L'Algérie donne des conseils aux Américains sur le plan de la gestion des intégristes. C'est une police et une armée qui est... D'ailleurs ils ont vite surveillé les frontières libyennes ; ils ont renvoyé tout le monde aux frontières. Ils ont fait de l'accueil mais la frontière était entièrement gardée et c'était pour contrôler les gens. Ils préfèrent leur ouvrir la porte et les contrôler. Ils ont envoyé tous les terroristes dans le Sud et maintenant c'est le Mali qui est sujet à ça. Les intégristes sont rentrés une journée au Mali, il s'est coupé en deux !

Pensez-vous que l'ouverture démocratique en Algérie va aller dans le même sens ?

Je crois que là où les Occidentaux se sont trompés avec le printemps arabe, et n'ont rien compris à ce qui se passe, c'est que la problématique des sociétés arabes doit s'analyser plus profondément qu'au niveau d'un rejet des pouvoirs. Ce n'est pas parce que ce sont des pouvoirs corrompus qu'on peut les convertir à une démocratie. On ne peut pas leur faire une démocratie fantoche du style de la Lybie. Il faut un cheminement. Si les révolutions ne naissent pas à l'intérieur du peuple comme une vraie volonté, rien ne se fait de correct. Quand les occidentaux ont aidé l'Egypte et la Lybie, le peuple s'est dit : « c'est nous qui avons fait la révolution. » Il est persuadé que c'est lui qui a cassé la baraque. Puis après il entend qu'on lui dit que c'est les Français et l'Otan qui ont aidé. La réaction normale sera pour le peuple de s'enfermer dans un nationalisme exacerbé ou dans un islamisme exacerbé. Et le gouvernement va logiquement arriver aux mains des islamistes. Ce serait la catastrophe si ça cassait en Lybie, l'Iran irait s'en mêler et ce serait une deuxième guerre. J'en suis très inquiet.

Enfin, ce n'est pas comme ça qu'on va faire évoluer les peuples arabes. La méthode du Maroc est finalement encore plus fiable. On garde la monarchie sur un mode constitutionnel ; alors que toutes les républiques arabes sont en réalité des républiques monarchiques. Il faudrait en fait commencer par l'Arabie Saoudite. Comment dire aux Arabes d'instaurer une démocratie alors qu'en Arabie Saoudite, à qui on ne dit rien, c'est le tchador, l'interdiction de conduire pour les femmes... C'est la même chose pour le Qatar qui est en train de donner de l'argent pour que tous les pays arabes explosent. Qu'a-t-il d'exemplaire sur le plan politique ? Les gens le savent d'ailleurs et disent : « oui bon un tel à la limite, il faisait marcher le pays ! »

En Algérie, le système tient-il surtout grâce à l'administration, alors que le Président est plutôt une figure pragmatique, sans laquelle le pays pourrait fonctionner ?

Non, c'est plus complexe et plus organisé. Et les Européens ne veulent pas entendre ça. C'est d'ailleurs la cause de l'enlissement en Egypte. Enfin, Bouteflika pourrait, s'il meurt, être remplacé par un mannequin ou un sosie.

Merci pour ces remarques éclairantes sur votre œuvre et sur la situation de l'Algérie.

Élisabeth Castadot : Je souhaitais vous demander d’abord comment vous définiriez la tonalité générale de vos pièces.

Paul Pourveur : Je la définirais plutôt comme tragi-comique ! Enfin, disons que le fond est peut-être toujours un peu tragique chez moi. Mais j’essaie aussi de dynamiter la tragédie ou de la mettre à distance par des aspects plutôt humoristiques.

Est-ce que lorsque vous écrivez, vous recherchez des répliques ou des ou des situations qui vont choquer le public dans ses habitudes et dans ses tabous ? Est-ce que c’est ce que vous avez voulu faire dans *Contusione è minima* ?

C’est vrai qu’il y a une part importante de mon écriture qui renvoie à une dimension sexuelle : le sexe occupe une grande place dans mes pièces. Ce que j’essaie de faire, c’est de déstabiliser les spectateurs dans leurs certitudes. J’essaie donc de placer des provocations, des points d’interrogations, comme par exemple Pétrarque le faisait : il mettait des points d’interrogation partout dans les livres qu’il lisait, comme s’il questionnait ou remettait en doute le fait que dominant Dieu, le roi etcetera. C’est un peu ce rôle-là que j’essaie d’avoir : mettre des points d’interrogation dans la marge d’un texte.

Et plus précisément par rapport à *Contusion è minima*, que vous avez écrit pendant et après l’affaire Dutroux ?

Oui, là il fallait... Disons que, évidemment, avec l’affaire Dutroux, il y a eu une impression que toutes les structures – que ce soit la police, la justice –, que tout était en train de s’effondrer, qu’il n’y avait plus aucune moralité, plus aucune éthique non plus. Et c’est alors dans cette atmosphère-là que j’ai écrit *Contusione è minima*. Je voulais travailler sur cette obscénité de la moralité. Et une fois qu’on commence à parler d’obscénité, il ne faut pas se retenir ; il faut y aller évidemment.

Je remarque que, dans vos pièces, vous introduisez beaucoup de passages à la troisième personne : soit les personnages parlent d’eux-mêmes à la troisième personne, soit une voix extérieure commente la situation ou l’état intérieur des personnages, livrant au spectateur en quelque sorte des didascalies subjectives. Pourquoi ces passages à la 3^e personne qui rompent complètement avec les conventions traditionnelles de la dramaturgie ? Quelle place ce procédé a-t-il dans votre œuvre et d’où vient-il ?

Tout ça a à voir avec la manière dont on construit un personnage. Si on prend un personnage classique, il est toujours défini par un passé ou par un contexte. Ces personnages sont toujours des objets finalement assez fermés. Ce que j’essaie de faire, c’est d’ouvrir, de fragmenter le personnage en plusieurs points de vue sur une « identité », sur un objet qui pourrait être un personnage. Mais ce n’est pas un personnage qui est formé d’un bloc ; c’est toujours plusieurs approches ou points d’attaque concernant le personnage. En fait, cela découle aussi de ma méfiance par rapport à la notion d’identité. L’identité est en fait multiple et souvent artificielle ou virtuelle. L’éclatement des points de vue est peut-être une influence brechtienne mais ce n’est pas une reprise telle quelle de Brecht.

Comment situeriez-vous la recherche d’humour ou d’ironie dans vos pièces ? Est-ce que c’est important pour vous qu’il y ait un niveau « méta », une sorte de couche supérieure faite de commentaires décalés et de remarques inattendues ?

En ce qui concerne l’ironie, je crois que c’est une séquelle de notre époque postmoderne. Mais ce n’est pas cynique ou destructeur. Disons que dans un texte, j’essaie d’employer ce niveau décalé pour déstabiliser le spectateur. Lorsqu’il croit se trouver sur un terrain sécurisé, il y ait de petites mines ironiques qui le déstabilisent et obligent à requestionner le sens de la pièce ou le sens de son interprétation.

Je suis intriguée par le fait que vous introduisiez dans vos textes des références à des personnes réelles, à des chansons ou à des films connus. Quel effet voulez-vous produire en évoquant des données connues de la réalité vécue par le spectateur, au sein d’univers clairement fictifs, sans décors réalistes et sans quatrième mur ?

J'essaie de créer un cadre référentiel dans lequel le spectateur soit inclus. Lorsque j'écris, je pense beaucoup au spectateur. C'est le spectateur qui amène finalement ce cadre référentiel à partir duquel il va interpréter la pièce. C'est une manière d'introduire le spectateur au cœur de l'univers de la pièce, tout en le laissant y apporter aussi son propre univers, sa vision des références évoquées, qu'il les connaisse bien ou pas. Par exemple, dans *Shakespeare is dead*, j'ai introduit beaucoup de références à la réalité culturelle et aux figures des années soixante et septante. Tous les spectateurs n'auront peut-être pas vu les films de Godard que j'évoque, mais c'est un nom connu, qui permet de créer une atmosphère. Je n'ai pas d'a priori sur les éléments auxquels je fais référence. J'essaie de les mettre en tension. Par exemple, Pour *White-out*, le metteur en scène qui m'avait passé commande voulait une adaptation du roman de Faulkner *Light in August*. Mais comme je ne fais jamais ce qu'on me demande et que je bénéficie toujours d'une très grande liberté que me laissent les metteurs en scène, j'ai proposé de mettre le roman en tension avec cette grande saga mélodramatique qu'est *Gone with the wind*, et surtout avec sa version cinématographique qui est si connue.

Quelle place occupe la thématique des relations entre homme et femme ou des relations de couple dans votre œuvre ?

Cette relation est fondamentale, évidemment, puisque c'est aussi la relation la plus importante dans notre vie. Cette relation qu'on peut avoir avec l'autre, ou une autre, peut nous porter plus loin ou bien nous détruire. Mais c'est toujours avec plaisir qu'on se laisse détruire par une femme, je crois...

Et c'est l'homme ou bien la femme qui prime dans votre œuvre ?

La femme est beaucoup plus forte que l'homme. Cela a à voir avec ce qui s'est produit dans les années cinquante-soixante, avec le féminisme et la révolution féministe. La femme est bien partie pour un avenir glorieux, tandis que l'homme depuis ces années cherche toujours un peu sa place. Il a été très déstabilisé par le féminisme et il ne sait plus très bien où il doit se placer dans une relation, ce qu'il doit faire ou ne pas faire. Il a essayé plusieurs trucs. Il y a eu les nouveaux pères, qui s'occupaient des enfants, de la lessive... Mais les femmes en ont eu marre. Puis, il y a eu le métrosexuel. Enfin, il y a eu plein de phases par lesquelles l'homme

est passé, mais c'est toujours une question de positionnement vis-à-vis de la femme. Il ne sait plus très bien comment se positionner pour trouver sa place dans le couple... C'est compliqué d'être un homme aujourd'hui (*rires*).

Dans *Shakespeare is dead*, la femme et l'homme meurent tous les deux.

Oui. Mais c'est quand même elle qui est le moteur de la pièce.

Un gros chapitre des questions que je souhaitais vous poser concerne bien sûr la situation actuelle de la Belgique. Vous avez parlé de sa création artificielle, mais est-ce que sa situation aujourd'hui a une influence sur votre manière d'écrire ?

Oui, je crois que ça a une influence. Même si je ne représente pas cette situation, je pense qu'elle influence quand même tous les écrivains qu'elle concerne. Je crois que de toute façon, la situation de la Belgique a une influence sur l'écriture, surtout maintenant : c'est assez mouvementé. Dernièrement, j'ai écrit une pièce bilingue, pour Sylvie Landuyt. Sylvie Landuyt qui est une actrice, a connu le parcours contraire au mien : moi, j'avais des parents francophones qui ont été habiter en Flandres, et elle, elle avait un père flamand, et sa famille a été habiter à Cuesmes. Elle a eu un trajet contraire au mien et je trouvais cela intéressant d'écrire aussi là-dessus. C'est une pièce qui se passe dans les années soixante.

Est-ce que vous voyez plus de convergences ou de divergences entre les milieux artistiques néerlandophones et francophones ? Y a-t-il des modes de travail différents de part et d'autre ? Comment cela se passe-t-il avec les uns et avec les autres ?

De toute façon, il y a des divergences du point de vue de la culture ; il y a la culture romane et puis il y a la culture plutôt germanique. Et il y a d'autres modes de fonctionnement, d'autres codes qui s'installent du point de vue du théâtre. Depuis les années septante et quatre-vingts, les néerlandophones ont été beaucoup plus influencés par Brecht et par Heiner Müller que la partie francophone. Lorsqu'un acteur francophone joue Mac Beth, il monte sur scène et il part du fait qu'il « est » Mac Beth. Un acteur néerlandophone va partir du fait qu'il va essayer de

jouer Mac Beth mais qu'il n'est pas sûr d'y parvenir. Les néerlandophones peuvent aussi passer plus du temps prévu pour les répétitions à discuter autour de la table, puis monter sur scène et très bien savoir ce qu'ils ont à faire. Il y a des divergences mais, bon, on est tous Belges ! Enfin, Belge je ne sais pas ce que ça veut dire...

Et des convergences ?

Il y a des convergences... Mais, justement, ce qui est intéressant c'est d'avoir des différences. C'est beaucoup plus intéressant de travailler avec quelqu'un qui a des différences que de se retrouver dans l'autre. Ça peut donner de très beaux résultats. C'est en fait les divergences qui nous unissent.

Dans vos pièces, vous placez très souvent à la fin une bibliographie qui renvoie à des essais, des films ou même à des poèmes, mais quasi jamais de pièces de théâtre – sauf pour *Shakespeare is dead* évidemment. Pourquoi cette « mise à l'écart » de la littérature dramatique ?

Ce n'est pas une mise à l'écart mais, disons que quand je travaille un thème – que ce soit la science quantique ou la lingerie féminine ou, comme maintenant, l'architecture – j'ai besoin, pendant un ou deux mois, de faire uniquement de la recherche, d'explorer le thème, de connaître le sujet. Et ce sujet, on le découvre surtout à travers des livres, des études, des essais historiques ou scientifiques. C'est une nourriture que j'emploie pour l'écriture, même si je n'emploie que cinq pour cent. Une pièce de théâtre ou un livre, ce serait déjà le thème retravaillé et interprété, donc ça me semble moins intéressant. Et puis il y a le danger que je sois influencé par le traitement d'un certain auteur concernant ce thème. Donc, je préfère me diriger vers des sources qui sont en grande partie scientifiques.

Au départ, vous n'aviez pas commencé par l'écriture théâtrale ; vous travailliez surtout pour la télévision et le cinéma. Comment y êtes-vous venu ?

C'est vrai qu'au départ, je trouvais le théâtre ringard. Mais pendant les années quatre-vingts, il y a eu tout ce mouvement en Flandres avec tous ces jeunes metteurs en scène qui sortaient de l'école et qui voulaient révolutionner le théâtre. Là, il y avait Jan Fabre, The Needcompany avec Jan Lauwers, il y avait aussi Guy Cassiers. Il y avait plein de compagnies à ce moment-là qui débutaient, et qui voulaient effectivement s'opposer au grand théâtre, au théâtre classique. Ces compagnies ont alors ouvert la porte à des gens d'autres disciplines, pour amener un air frais au théâtre. C'est comme ça que j'y suis rentré. Le metteur en scène Lucas Vandervost m'a demandé de travailler pour sa compagnie, De Tijd. Il m'a demandé tout de suite d'écrire trois pièces pour lui. À cette époque, on prenait le temps de développer une collaboration pour trouver le ton juste. On avait aussi de la chance parce que la presse soutenait ce mouvement d'innovation au théâtre. Comme les pièces pour De Tijd avaient bien marché, j'ai été demandé par Guy Cassiers. Et en fait, depuis lors, je ne travaille que grâce à la commande. Je n'ai jamais dû écrire une pièce pour essayer de la vendre.

Et vous le feriez ou pas ?

Mais si, mais comme les commandes se suivent... Et en plus, ce sont des commandes très libres. Il y a à cinquante pour cent des metteurs en scène qui me donnent un thème. Mais pour le reste, ils me commandent une pièce et je peux faire ce que je veux. Donc c'est comme si j'écrivais une pièce que j'avais envie d'écrire. En plus, il y a plein de pièces pour lesquelles le metteur en scène me propose un thème sur lequel je voulais déjà travailler, comme la science quantique ou l'architecture, ou comme pour *Shakespeare is dead* ou *La tyrannie du temps*.

Est-ce qu'il y a des auteurs flamands –de théâtre ou pas – qui vous ont marqué et influencé ?

Il y a évidemment notre père à tous, Hugo Claus, qui a quand même eu une influence sur tous les auteurs en Flandres. C'est inévitable. J'aime aussi beaucoup Peter Verhelst. Du côté francophone, il y a Jean-Marie Piemme bien sûr, mais aussi Marie Henry, du Groupe Toc. C'est intéressant ce que fait ce groupe...

Je dois avouer que je ne lis pas tellement de théâtre. Mais je vais quand même au théâtre de temps en temps ! Pour voir des pièces en français et en néerlandais – mais uniquement des nouveaux textes. J'essaie de me tenir au courant des deux côtés.

Est-ce qu'il y a des auteurs contemporains qui selon vous écrivent dans la même direction que vous ?

Je ne sais pas en fait. Disons que ma connaissance est quand même assez limitée du point de vue théâtre... Heiner Müller est important pour moi puisque c'est à la représentation de ses textes dans les années quatre-vingts que je me suis dit : « Tiens, le théâtre peut être intéressant. C'est pas le théâtre vieillot ou ringard, avec des 'vrais' décors. Il y a autre chose qui est possible. » C'est Heiner Müller qui m'a introduit au théâtre. Lucas Vandervost m'a convaincu de travailler avec sa compagnie en m'emmenant voir *Hamlet-Machine*, alors remarquablement bien joué par une actrice extraordinaire.

Comment se passe votre travail de composition du texte ? Comment faites-vous pour que les différents fils que vous tirez se recroisent ou se recoupent sans s'emmêler quand même ? Vous lisez beaucoup avant la rédaction. Mais comment faites-vous pour tisser tous les fils lorsque vous rédigez ?

Je passe beaucoup de temps à structurer la pièce. Mais il y a un truc qui m'aide : ma formation. J'ai fait du montage de films. Et au montage, on réécrit en fait le film. La structure est très importante, le timing est très important pour raconter l'histoire. Je crois que ces trucs de montage m'aident beaucoup... Mais à part ça, dès que la pièce est à mi-chemin ou au trois quart, je retravaille beaucoup la structure pour voir si tous les agencements, si tous les fils concordent. Donc là, je passe beaucoup de temps. Oui, c'est beaucoup de travail puisque je tiens aussi compte de ce que le spectateur pourrait suivre, ou va suivre, pourrait éventuellement interpréter ou ne pas interpréter... C'est un travail très technique, qui n'est absolument pas instinctif : savoir à quel moment... Aussi du point de vue du rythme, si tout est juste. Parce que ce n'est pas grave de perdre le spectateur, c'est bien aussi de temps en temps de perdre le spectateur pendant quelques minutes ; c'est conscient, pour que le

spectateur puisse aussi terminer un raisonnement. Mais il faut le reprendre à un certain moment.

Vous faites un vrai travail pour que le spectateur soit inclus dans votre pièce, avec des références qu'il partage mais aussi avec cette structure qui le perd et le ramène. Vos textes ne sont donc pas que de l'ordre du fragmentaire ou de l'éclaté.

Le fragmentaire a beaucoup évolué depuis les années soixante septante. Au début, c'était plus du sampling. On prend n'importe quels fragments de textes et on met ensemble et on voit ce que ça donne. Mais depuis, cela a quand même beaucoup évolué et c'est devenu une forme plus affinée où, effectivement, il y a le fragmentaire qui est structuré sur une certaine logique... En dessous de cela, ce fragmentaire est soutenu par un fil rouge causal. Et c'est ce fil rouge causal qui permet au spectateur de chaque fois revenir dans la pièce quand il se sent perdu ou quand il ne sait plus suivre, ou quand il ne sait plus faire de liens. Je crois que le fragmentaire a beaucoup évolué : c'est devenu une forme plus ouverte pour le spectateur. Au début, on faisait n'importe quoi – enfin je connaissais des auteurs qui prenaient vingt ou trente bouquins, et qui prenaient n'importe quel fragments et qui les mettaient ensemble pour voir ce que ça donnait. On a beaucoup expérimenté et appris surtout. Tous les auteurs qui commençaient alors dans les années quatre-vingts et qui étaient demandés par ces nouvelles compagnies étaient des auteurs qui venaient d'autres disciplines et qui n'avaient pas de formation ou de connaissance profonde du milieu théâtral. Il y avait alors beaucoup d'expériences – il y en avait beaucoup qui rataient aussi – mais c'était toujours intéressant pour savoir jusqu'où on peut aller, qu'est-ce qui fonctionne ou pas. C'était plus du travail de laboratoire.

Je voudrais revenir sur votre travail d'inclusion d'un regard distancié et décalé à l'intérieur même de vos textes. J'aime particulièrement votre travail des didascalies dans *La minute anacoustique*. J'ai l'impression que c'est un moment d'élaboration de cette voix à la fois extérieure et à la fois incluse. Est-ce le cas ?

Effectivement, c'est une mise en place du commentaire afin de créer deux points de vue. Dans *La minute anacoustique*, les personnages ne sortent jamais d'eux-mêmes, ils fonctionnent

toujours en tant que personnages, et c'est vraiment les didascalies qui ont une influence, ou pas, qui mènent la danse, ou pas... Ça devient en effet très double ce qui se passe. Dans le spectacle de Gill Champagne, il a fait un personnage des didascalies ; c'est un acteur qui jouait en fait le rôle des didascalies. Quand j'ai écrit ça, je me suis dit : « Peut-être que le metteur en scène ne va pas employer les didascalies ; ça pourrait peut-être aussi fonctionner comme ça. » Mais ils voulaient tout employer. Comme Philippe Sireuil avec *Shakespeare is dead*. Je savais, avec la version hollandaise, que la pièce était un peu trop longue et je voulais retirer deux ou trois choses. Mais lui ne voulait pas ; il voulait vraiment faire tout de A à Z.

Moi, ça ne m'a pas du tout paru long !

J'ai découvert vos pièces parce que je suivais les cours de théâtre d'Hélène Gailly et que j'avais été la voir jouer dans *Décontamination*. J'avais trouvé intéressant le fait que dans cette pièce – mais c'est aussi le cas dans d'autres œuvres –, vous mettiez souvent vos personnages dans des espaces d'entre-deux, non réalistes. Pourquoi ces espaces de transition ?

C'est un espace de transition, le rituel du passage - entre ce que l'on a été et ce que l'on peut devenir. Dans *Décontamination*, c'est plus anecdotique. C'était dans les années nonante, le mur de Berlin était tombé et Bush, le père, parlait d'un nouvel ordre mondial. Et ça semblait tellement bizarre puisque le nouvel ordre mondial, évidemment, c'était le nouvel ordre américain. Un metteur en scène m'a téléphoné et m'a demandé une pièce là-dessus. J'ai lu plein de choses là-dessus, lorsque la guerre au Kosovo a éclaté. J'ai dit au metteur en scène : « On doit aller en Serbie, à Belgrade. » C'était au moment où Milosevic était encore là. La Serbie, c'était le mauvais élève : ils étaient les méchants pour le nouvel ordre mondial. On a été à Belgrade, mais c'était compliqué de rentrer parce qu'il y avait l'embargo. On a quand même réussi à rentrer et on a pu rencontrer beaucoup de monde – des politiciens du pouvoir en place et aussi de l'opposition. Quand on y est allé, on devait passer par Munich – puis Munich-Belgrade. Mais à Munich, on a dû attendre au moins huit heures à cause d'un problème avec les avions. C'est en attendant dans l'aéroport, dans la zone de transit, que le contexte de *Décontamination* s'est mis en place.

J'essaie toujours pour un projet de coupler la recherche à un voyage.

Pourquoi ?

Parce que j'aime bien voyager pour commencer. C'est chouette de partir. Pour *Marrakech* j'ai été à Marrakech, pour *Shakespeare is dead*, j'ai été à Stratford-upon-Avon. Les voyages permettent aussi d'approcher un projet d'une manière différente – un peu comme un touriste.

Et pour une pièce qui se passe en Turquie, j'ai été en Turquie.

Quelle pièce ?

Cela s'appelle *Sivas*. C'était une commande d'un metteur en scène turc. En 1993, il y avait eu un festival culturel à Sivas. Et les fondamentalistes avaient mis le feu à un hôtel où étaient les artistes. Il y avait eu vingt-cinq morts, dont des enfants. Ce qui a mis le feu aux poudres était le fait que le traducteur turc des *Versets sataniques* était là. Un metteur en scène m'avait alors demandé d'écrire une pièce là-dessus. Je lui avais dit : « écoute, est-ce que ce ne serait pas mieux que ce soit un Turc qui écrive ça ? » Mais il m'avait dit : « non, les Turcs sont trop émotionnels, trop mélodramatiques, ça va pas être bien. Tu viens avec un regard extérieur ! » J'ai donc été trois fois là-bas, invité par la compagnie. Je n'avais jamais été en Turquie. Il y avait une commémoration pour les morts de l'hôtel. En fait, ce n'était pas vraiment une commémoration ; c'était plutôt une manifestation. Et plus le cortège se rapprochait de l'hôtel, plus il y avait de policiers. Mais les policiers n'étaient pas là pour nous, ils étaient là pour retenir les fondamentalistes ! Et là, je me dis : 'Merde quoi ! qu'est ce que je fais ici' Cela devenait dangereux. Mais j'ai aussi employé cette expérience-là pour écrire la pièce. C'est bien de se rendre sur place pour avoir d'autres impressions... Cela fait aussi partie de la recherche.

La recherche sur la littérature contemporaine se focalise souvent sur le désarroi que ressentirait le sujet contemporain face à une perte des valeurs et des repères, et sur le fait que les auteurs d'aujourd'hui mettraient surtout en mots et en scène un certain essoufflement ou un pressentiment apocalyptique. Comment vous situeriez vous, vous, par rapport à cela ?

Je crois que ce sont surtout les nostalgiques qui prétendent qu'il n'y a plus de valeurs. Je crois que les repères sont ailleurs et puis... Il y a aussi des repères virtuels, des valeurs virtuelles ! C'est un peu dangereux de dire qu'il n'y a plus de repères ou de valeurs. Ça me semble assez démagogique de vouloir prétendre ça, parce que je crois que chez les jeunes, les valeurs se trouvent ailleurs. Ça ne correspond peut-être pas à ce que nous croyons être des repères et des valeurs mais... Je n'aime pas tellement cette tendance de dire : oui, avant, c'était mieux, avant, il y avait des repères et des valeurs et maintenant plus.

Mais par exemple, par rapport à la déconstruction du récit : avant il y avait un début, un milieu et une fin qui cadrerait le lecteur ou le spectateur...

Oui mais enfin, le modèle classique « début, milieu, fin »... C'est un système qui n'est plus crédible pour parler de la réalité actuelle. La réalité actuelle est beaucoup plus complexe. Elle est aussi virtuelle... Il y a plein de différentes approches de cette réalité. Aujourd'hui, comme le monde est devenu plus complexe, c'est presque obscène d'employer des structures traditionnelles puisque ça simplifie tout ! Vous imaginez de parler de la crise en Palestine avec une structure traditionnelle... Ça veut aussi dire qu'il y aurait un bon et un méchant... Bon, on peut laisser la fin ouverte évidemment, et expliquer les motivations, mais ça va vraiment simplifier tout ce bordel qu'il y a en Palestine. Donc, il faut employer d'autres structures pour, justement, amener cette complexité, ce chaos, sur scène et dans la narrativité.

Mais vous ne reliez pas ce chaos dans la narrativité avec une sorte de crise des valeurs.

Enfin, c'est toujours dangereux de parler de valeurs. Je crois que les valeurs, elles sont toujours là. Il y a d'autres valeurs peut-être, mais... Il y a toujours cette tendance apparemment de dire : « ouais, ça va très mal, il n'y a plus de valeurs, il n'y a plus d'éthique, il n'y a plus de morale... Avant, c'était pas comme ça ! » C'est un discours qui m'ennuie un peu, parce que si on voit les jeunes, ils ont des valeurs, ils ont des repères. Donc, je ne vois pas où est le problème.

Non, moi non plus !

Ce sont les moralistes qui disent qu'il n'y a plus de valeurs ou de repères... Où vont-ils chercher ça ? Est-ce qu'ils ont fait une enquête, est-ce qu'ils ont interviewé tous les jeunes ?

Oui... Mais certains parlent du fait que le sujet contemporain est déboussolé par toutes les informations différentes et les différents systèmes auxquels il est confronté.

Mais c'est ça le problème. Il y a beaucoup de gens qui ne savent pas manier la complexité évidemment, ou qui se battent contre la complexité alors qu'elle gagne toujours. Mais si on vit dans un monde complexe, il faut accepter cette complexité et essayer de l'appréhender, c'est tout ! Il ne faut pas se battre contre ce truc !

Apparemment il y a cette nouvelle tendance qui veut que les gens pensent de moins en moins d'une façon linéaire mais plus d'une manière associative. Peut-être que cette façon de penser associative est nécessaire pour appréhender la complexité.

Je vous remercie pour ces précieuses indications concernant votre démarche artistique.

Sommaire

Annexe I

Entretien avec Jean-Claude Grumberg à Paris, le 27 octobre 2012 p. 2

Annexe II

Entretien avec Slimane Benaïssa à Roubaix, le 16 juin 2012 p. 24

Annexe III

Entretien avec Paul Pourveur à Bruxelles, le 21 janvier 2011 p. 56

Élisabeth Castadot : Vous avez parfois dit que vous étiez un grand amateur de vaudevilles. Par contre, vous vous êtes aussi insurgé contre la domination du boulevard sur la scène actuelle. Qu'est-ce qui fait selon vous le plaisir et l'intérêt du vaudeville, et qu'est-ce qui le distingue des pièces de boulevard ?

Jean-Claude Grumberg : Le vaudeville... mais il faut s'entendre. Si on parle de Feydeau, c'est une sorte de génie du vaudeville, c'est la qualité qui fait son excellence. Quelle époque de Feydeau... Certains auteurs écrivaient des choses très vulgaires, comme de tout temps ; Feydeau employait les mêmes méthodes, mais il y mêlait une sorte d'acuité. Il avait une vie très intéressante car il était le fils d'une demi-mondaine juive, mariée avec Ernest Feydeau, qui travaillait à la bourse et était lui-même écrivain. Ils recevaient dans leur salon le tout Paris, à la fois artistique, politique et financier. Feydeau décrit ce monde-là d'une manière à la fois extraordinairement vivante et avec une sorte de précision. En plus, on supposait qu'il était soit le fils du Duc de Morny, frère de Napoléon III, soit de Napoléon III lui-même. Quand il a été interné – il a eu la syphilis et il est devenu fou –, il s'est fait la tête du duc de Morny, qui était aussi celle de Napoléon III puisque les deux frères portaient les mêmes moustaches et la même barbiche. Donc j'ai eu une sorte de passion pour ce personnage, et quand j'ai découvert que sa mère était juive, cela m'a re-passionné encore plus parce que je me sentais... Il y a quatre chefs-d'œuvre qui ne sont pas des vaudevilles au sens où ces pièces ne font pas la durée d'une grande soirée. Ce sont les quatre pièces sur le couple – *On purge bébé*, *Feu la mère de Madame*, *Ne te promène donc pas toute nue*, *Occupe-toi d'Amélie* – qui sont beaucoup montées actuellement alors que quand j'étais jeune auteur, les tenants du théâtre signifiant ne voulaient pas jouer Feydeau, pas plus que Labiche. Ou alors ils jouaient Labiche en y ajoutant des arrière-plans très dénonciateurs, alors que ni dans le cas de Feydeau ni dans le cas de Labiche, il n'y avait une préoccupation politique. Ce n'était pas des anarchistes, mais c'est leur passion pour l'exactitude qui rend les choses comiques et qui nous apprend. Il y a eu d'autres grands auteurs de vaudeville qui avaient cette sensibilité. Lorsqu'on lit quelque chose sur la politique dans Flers et Caillavet par exemple, même si ça a un siècle, on retrouve la vie politique d'aujourd'hui – les gens qui attendent de savoir s'ils vont être nommés ministres ou non... J'ai eu une passion pour ça : je trouve que c'est bien de faire rire et qu'on

peut décrire le monde à travers un prisme assez simple, en présentant des gens qui veulent se tromper...

C'est donc pour la précision de l'observation de ces auteurs de vaudeville que...

Et l'acuité ! C'est-à-dire que c'est de l'acuité que naît le comique. Ils vont jusqu'au bout. En plus, dans le cas de Feydeau, c'est une sorte de mathématicien. Il compte les rires, il prévoit tout ! Il fait le métier en grand.

Je vais alors enchaîner sur ce que vous avez souvent dit pour expliquer votre disposition à la drôlerie. Celle-ci se comprendrait en regard du principe de la littérature yiddish qui cherche toujours à faire rire en même temps qu'à faire pleurer. Lorsque vous-même vous travaillez à un texte, est-ce que vous cherchez à équilibrer les doses ?

Il faut toujours faire une différence entre ce que les gens répondent quand on leur pose des questions et ce qu'ils font vraiment. Quand j'ai commencé à écrire, je ne pensais pas que j'allais répondre à ce précepte yiddish, que j'ignorais à l'époque. Il se trouve que les choses sont sorties comme ça, et puis après, il fallait bien, si on me demandait une explication, que je théorise ça.

Et maintenant ça sort toujours comme ça ? Vous ne vous dites pas, quand vous écrivez, que vous devez ajouter ou retirer des motifs à rire ?

Peut-être que maintenant, consciemment, dans le choix du sujet, je me demande s'il y a de la place pour le rire. Il y a des sujets que je m'interdis peut-être de traiter parce qu'il faudrait les aborder avec plus de grandeur ou de solennité. La chose très difficile que j'ai eu à écrire, c'était évidemment *L'Atelier*. C'était un monde que je connaissais très bien, où j'avais beaucoup ri, où j'avais vu beaucoup de gens pleurer, où j'avais vu ma mère, où je m'étais vu moi-même... Pour revenir à la question précédente, de savoir ce qui distingue ce théâtre-là et ce rire-là de l'autre, c'est les scrupules. C'est-à-dire que j'ai des scrupules quand j'écris et quand le parle des miens, je vais avoir des scrupules. J'ai moins de scrupules quand j'écris *Les Vacances*... C'est cette idée du scrupule qui fait que vous n'êtes pas libre de faire rire avec n'importe quoi. Alors quand je dis que je n'ai pas de scrupules, j'en ai quand même plus que des auteurs dont l'objectif serait uniquement de faire rire. Il y a une part de gêne dans le

fait d'aborder certains sujets, comme il peut y avoir aussi une part de gêne à recevoir certains sujets traités aujourd'hui par des gens qui pensent pouvoir le faire sans retenue. Chacun apporte ses limites. Je ne me préoccupe donc pas du rire. Je me souviens que quand l'ai donné à lire *Vers toi Terre promise* à mon épouse et à son frère, ils m'avaient dit : c'est trop triste, ça ne peut pas se jouer. Or une fois monté, les rires étaient là. Mais il y avait des gens dans la salle qui ne supportaient pas ces rires. Quand je jouais *L'Atelier*, j'étais sur le plateau et quand il n'y avait pas de rire, j'étais très anxieux. Et quand il y avait des rires, je me demandais pourquoi les gens riaient... En fait je ne m'occupe pas de ça.

Jamais ?

Si, quand j'écris des *Ça va ?*, je sais bien que si ça ne fait pas rire... Oui parfois je me demande si ça peut faire rire ou pas... Après ça demande un style de jeu particulier. Si vous avez des acteurs qui sont emphatiques, vous n'allez pas faire rire. Il peut y avoir de très grands comédiens qui sont incapables de trouver ça. Quand j'ai travaillé avec Jean-Paul Roussillon, il ne s'occupait jamais du rire, il jouait la situation. Si vous jouez Feydeau, vous devez jouer la situation, et pas vous occuper du rire. Il y a des gens qui sont incapables de ne pas penser au rire à tout prix, de jouer la situation, ils vont souligner les choses et vous allez perdre le fait que c'est la justesse qui crée le rire. Ça, c'est le travail de l'acteur. Quand Ardit et Hiegel ont lu pour la première fois *Moi je crois pas !*, on était sous la table tellement on riait. Ils découvraient le texte et ils avaient cette justesse et cette invention. Le travail du metteur en scène était d'essayer de préserver cette justesse. Il n'y a qu'un problème tant pour le rire que les larmes, c'est la justesse ! Bon, qu'est-ce que la justesse ? Certains vous diront : ah non ce n'est pas tout à fait juste ça...

Je comprends ce que vous dites et je pense que c'est lié au fait que le rire a quelque chose de ténu et tient au fait que les choses sont légèrement contournées. J'étais juste curieuse de savoir s'il y avait un moment d'examen lorsque vous écrivez...

Non, ce n'est pas conscient. Ça sort comme ça. Si je me mets à travailler dessus, je ne suis pas sûr d'y parvenir. Il faut que ça sorte. C'est plutôt comme si je me mettais en état d'improvisation ou d'inconscience. C'est là où on a un rapport avec Lacan, chez l'auteur de théâtre. Je pense que chez le romancier, c'est tout à fait différent : il doit établir des relations. L'auteur de dialogues doit être dans une forme de spontanéité et d'échange ; c'est pour ça que

je n'écris pas de monologue – même si on peut trouver des systèmes pour avoir une seule personne en scène et créer des échanges.

Concernant le rapport avec le yiddish... J'ai vécu jusqu'à 16 ou 17 ans, et même jusqu'à aujourd'hui, dans un monde où même les gens qui se prenaient au sérieux étaient obligés de faire des blagues. Quand mon grand-père parlait, je ne savais jamais s'il essayait de me faire rire ou s'il était sérieux. Ça faisait partie de l'environnement. Moi, je ne parle pas yiddish, mais j'ai ça dans l'oreille. C'est une manière de répondre ! C'est peut-être aussi ce fait, qu'on retrouve chez beaucoup d'auteurs, le fait d'être à la fois Français et considéré par les autres comme pas tout à fait Français, avec en plus dans mon cas une difficulté relative à la seconde guerre mondiale... C'est peut-être une manière de regarder justement ceux qui se réclament de la culture française, dont je me réclame aussi ; mais je suis obligé de faire un petit détour. Quand vous parlez de détour, il est plutôt là. Je suis à la fois tout ce qu'il y a de Français, si on me le demande, mais en même temps, j'ai bien conscience que c'est le hasard qui m'a mis là. Par exemple, à la préfecture de police, lorsque je devais faire refaire mon passeport en urgence, j'ai répondu à une dame qui me demandait : « - comment êtes-vous Français ? » Je lui ai répondu : « - comme vous, par hasard. » Elle m'a fait jeter à la rue par les gendarmes. Je l'avais insultée ; c'est-à-dire j'avais mis en doute sa qualité de Française. Pour reconnaître que c'est le hasard qui a fait ce que vous êtes – ou peut-être pas tout ce que vous êtes mais du moins le point de départ –, c'est une difficulté.

Ça m'intéresse beaucoup ce que vous dites là sur le hasard. Selon vous, pourquoi est-ce tellement un problème ? À quoi tient le fait que les gens se sentent tellement touchés ?

Justement ! Ne se sentant pas acté par une identité quelconque, ils veulent que le peu qu'ils ont soit très important. Moi aussi, d'un certain point de vue... Dès qu'on dit du mal des juifs, ça m'énerve. Je peux même devenir violent. Alors que la plupart du temps, c'est simplement le fait d'imbéciles. Je supporte les imbéciles dans des tas de circonstances, mais pas dans cette circonstance qui porte atteinte à des gens, avec lesquels je m'identifie, mais pas nécessairement dans tous les domaines... en fin de compte, je pense que les imbéciles sont bien partagés dans le monde ; Mais c'est d'une autre espèce. L'avantage d'être juif, ou étranger, c'est de comprendre qu'on n'est pas né avec un drapeau dans le derrière !

Vous pensez que c'est une particularité des Français ?

Je pense que le nationalisme français est très important. Cette idée d'exemplarité, de République, de Révolution... L'histoire de France a rendu fiers les Français.

Vous avez alors ressenti un énorme décalage entre cette espèce d'autodépréciation juive et cette fierté française ?

Il n'y a pas d'autodépréciation. C'est plutôt le contraire et c'est le problème. Ça donnerait presque un sentiment de supériorité. C'est peut-être ça qui nous est reproché d'ailleurs. La preuve : De Gaulle nous considérait comme des gens – je ne sais plus sa formule – terribles !

Peut-être devrais-je parler plutôt de capacité à avoir un regard décalé, plus lucide ?

Un regard différent, peut-être pas plus lucide. Mais disons qu'au moins... Les grands auteurs de théâtre de langue française aussi. Beckett est un Irlandais qui choisit la langue française et qui s'installe en France, mais qui a conscience qu'il vient d'un autre endroit où le catholicisme règne et où il y a des tas de querelles dans lesquelles il n'entre pas, dont il ne dit rien, il n'en parle jamais. Ionesco, qui vient de Roumanie et est à demi juif mais il le tait parce qu'en Roumanie, c'était extrêmement difficile. Il arrive en France et il invente presque la dérision moderne au théâtre. Et puis, il y a Adamov, qui est aussi d'origine étrangère et qui, par d'autres chemins, fabrique un théâtre qui combat aussi le nationalisme et l'idée de la supériorité. Ce sont des auteurs qui – dans le cas de Beckett – masquent l'humour, lequel va éclater quand les gens vont s'habituer à cette façon, principalement par *Godot*.

Vous avez une impression de décalage...

En fait je pense qu'un Belge de langue française, vis-à-vis de la France, se sent exactement dans la même situation quand il vient en France. J'ai un ami qui est à la fois Belge et juif, Serge Kribus. Même si les juifs belges ont gardé beaucoup plus de rapport avec le yiddish, je ne parviens pas à expliquer pourquoi. Mais aussi bien en Belgique qu'en France, on a été très liés au communisme, dont on a été déçus très vite. On a une lourde histoire ; on était comme au cœur d'une sorte de cuisine particulièrement indigeste. Le XXe siècle nous a particulièrement gâtés.

Oui, la mayonnaise a mal tourné. Je vais revenir aux questions que j'avais préparées car j'ai pensé à certains aspects pendant que vous parliez mais ça m'a échappé. Enfin je garde en tête l'histoire du nationalisme et des identités.

Vous parliez tout à l'heure du fait que certaines pièces de Feydeau sont plus montées maintenant qu'à vos débuts. Selon vous, est-ce que l'humour est toujours mal considéré voire banni par les directeurs des scènes contemporaines, ou bien cela a-t-il changé ? Et si oui, quelles seraient les causes de cette évolution ?

De toute façon, il y a quelque chose qui a pratiquement disparu : c'est l'engagement politique. Tous ces gens qui dirigeaient des grands théâtres et dont le souci était la Révolution ont disparu – même si c'est les mêmes dans certains cas. On ne peut plus lutter pour quelque chose qui s'est défait, ce qui complique des tas de chose. Au moment où Vilar était à Chaillot, lorsqu'on prononçait le mot [pè] sur scène, les gens applaudissaient pendant 15 minutes, ils se levaient.

Ah PAIX, j'avais compris autre chose, excusez-moi.

Non, non... Il y avait une sorte d'accord très simple avec le public : la guerre, c'était à bannir, et la paix, on se levait et on applaudissait. Maintenant, de quelle paix s'agissait-il ? On va peut-être comprendre comme vous : paix / pet... Aujourd'hui, même ceux qui désirent faire un théâtre engagé se trouvent dans une difficulté. Ils peuvent être anarchistes, revenir avec un répertoire passé, militer contre le racisme... Mais ils peuvent alors se heurter à un contrefeu qui leur oppose que les racistes, ce sont ceux qui n'aiment pas les racistes ! On ne sait plus ce que pense le public et on ne peut plus établir facilement – sinon par le rire – de la complicité. Il faut se dire aussi que le sens échappait. Les gens adoraient Giraudoux, mais quand on lit attentivement Giraudoux, il y a des pièces qui sont à la limite du pétainisme. Donc le sens échappait. Maintenant, comme il y a de moins en moins de sens dans les pièces, cette perte du sens n'a plus vraiment d'importance. Il y a beaucoup de pièces de divertissement, et puis il y a tout un théâtre désespéré. Face à cette complication et à ce vide, ça répond par des pièces de Sarah Kane, ou par des spectacles de metteurs en scène qui se flattent de faire trois heures avec dix pages – c'est le record de lenteur... Mais il y a une énorme variété, et aussi une sorte d'accord entre les tenants du théâtre subventionné pour monter par exemple trois fois *Oncle Vania* dans l'année, cinq fois *La cerisaie*, et quand ils vont monter une pièce d'Ibsen, ils vont

toujours choisir *Maison de poupée*. Il y a peu de curiosité. Mais en même temps, ce sont des pièces d'une qualité extraordinaire, et pourquoi en priver le public ? Je me souviens que quand *Cyrano de Bergerac* est tombé dans le domaine public, on a eu cinq productions de *Cyrano*... Avec une production de *Cyrano*, on peut monter vingt pièces contemporaines. Mais on a quand même aujourd'hui des théâtres comme le Rond-Point qui se consacrent entièrement à l'écriture contemporaine ; ce qu'on n'avait pas avant. C'est vrai que dans les années 70, quand j'ai été joué à l'Odéon, Pierre Dux voulait qu'il y ait deux œuvres contemporaines inédites par an jouées dans son théâtre. Et au Théâtre de la Ville, ils faisaient pareil. Des auteurs contemporains étaient donc joués dans des très grands théâtres et c'était très bien.

Et quant à l'évolution vers plus de rire, vous verriez ça comme une conséquence de la fin de...

Oui, la fin de l'hégémonie du marxisme au théâtre, qui les a laissés absolument désemparés. Moi, je voulais être comme eux, mais je n'y arrivais pas, parce que le rire faisait obstacle. Je n'avais peut-être pas les convictions assez fermes. Et puis mon histoire n'était pas la même.

Comme question annexe : vous ne regrettez pas du tout cette fin ?

Ah non je ne regrette pas du tout cet hyper sérieux qui régnait et cette critique marxiste. J'avais fini par dire à un critique : « moi je ne ferai pas la Révolution. Faites-là et moi, j'écirai des pièces sur votre révolution. Au lieu que vous écriviez des articles sur ma manière de faire la Révolution, moi je vais écrire des pièces sur votre Révolution. »

Donc vous n'avez rien regretté à la fin du régime soviétique ou à la chute du mur de Berlin ?

Moi, j'ai regretté la chute du mur de Berlin pour une toute autre raison : parce que ça ennuyait les Berlinoises. Je trouvais que pour un peuple qui avait accepté le Nazisme, c'était bien qu'il reste un petit souvenir. Je ne regrettais bien évidemment pas la fin du bloc de l'Est. Je connaissais des Tchèques, des Allemands de l'Est, des Roumains... et je savais ce qu'ils enduraient. Mais disons, sous forme de boutade, que j'étais de ceux qui regrettaient qu'on enlève le mur, mais pas pour obliger les gens à rester comme ça. Plutôt parce qu'une frontière

au milieu d'une ville, qui sépare les gens comme j'avais été séparé moi-même de ma mère... Quand j'ai vu les ennuis qu'on pouvait avoir à traverser Berlin lorsque je n'avais pas tout à fait le bon visa, je trouvais ça formidable !

Dans certains de vos commentaires, vous parlez du fait que vous vous êtes senti interpellé quand une spectatrice vous a demandé ce que vous faisiez de la vengeance. J'avais envie de prendre le contrepied de cette question et de vous demander ce que vous pensiez du pardon.

La différence entre la vengeance et le pardon, c'est que la vengeance est quelque chose que vous êtes obligé de refouler. Le pardon, non. Pour qu'il y ait pardon, il faut qu'il y ait une réflexion. Vous n'êtes pas tenté de pardonner spontanément, tandis que vous pouvez être tenté par la vengeance. C'est un peu comme la mémoire et l'oubli. On dit qu'on milite pour la mémoire, mais en fait on milite contre l'oubli. On peut pas commander la mémoire. Le Pardon ? Personne ne me demande de pardonner quoi que ce soit.

Personne ne vous demande... Mais vous en parlez un peu dans *Mon père, inventaire* quand vous évoquez les décrets de rectification des actes de décès.

Oui, tout ça a fait qu'il y avait beaucoup de mauvaise conscience et que cette mauvaise conscience a été liquidée petit à petit. Pour moi, par exemple, ce que Chirac a dit me ... Autant je détestais la position de Mitterrand, autant je trouvais dans les mots que Chirac avait prononcés – je savais bien que ce n'était pas lui qui les avait écrits – qu'il faisait ça avec une sorte d'emphase...Voilà ! Là, il y a des choses tout à fait particulières : il y avait après la guerre un grand mensonge dans le fait de dire que la France pendant la guerre était à Londres et n'avait pas été associée aux crimes, et que ceux qui étaient restés en France, ce n'étaient pas des vrais Français. Maintenant, on sait qu'il y a beaucoup de traces de Vichy dans la législation française. Ça a donné ne serait-ce que le Théâtre National Populaire – Vilar était issu d'aides voulues par une politique culturelle d'aide à de jeunes compagnies. C'était l'époque... Ça n'est pas pour mettre en cause ou pour juger Vilar, ni personne d'autre. Mais on ne peut pas dire que Vichy et Pétain n'ont pas existé, n'ont rien fait, n'ont rien dit ! Ils ont peut-être fait des choses qui dans un sens sur le plan de la culture n'étaient peut-être pas négatives... Mais en même temps, ils organisaient le classement des uns et des autres : le fichage des gens, grâce à Vichy, a fait un grand pas. Maintenant, on sait qu'IBM avait fourni

du matériel aux Nazis, pour permettre la classification des gens ! La modernité est liée à l'histoire. On ne peut pas dire qu'untel est blanc l'autre est noir. Il y aurait beaucoup de gens à pardonner si on devait pardonner : ils se pardonnent bien eux-mêmes. Maintenant il y a les enfants des gens qui ont été internés pour faits de collaboration qui écrivent des livres sur leur douleur... Bien sûr qu'ils avaient de la douleur. Quand ça devient des grands livres comme *Le chagrin des Belges*, mais quand c'est – je ne sais pas si ça a été fait mais par exemple – le petit-fils de Degrelle qui écrit des histoires sur Degrelle, c'est pas forcément passionnant. Chacun son histoire et je ne vais pas pardonner un par un. Ce que je ne pardonne absolument pas, c'est... Louis-Ferdinand Céline, je ne veux pas lui pardonner ! Je ne comprends pas cette passion qu'on des lecteurs, ou même des gens qui ne l'ont jamais lu d'ailleurs, pour ce personnage. On peut le qualifier de grand écrivain... mais en fait, quand on se trompe à ce point-là, on n'est pas un grand écrivain ! On peut être un homme dans l'erreur. Je pense que l'humanisme d'un homme comme Giono... Giono a eu des liens avec Vichy, mais ténus, peut-être plutôt pour qu'on lui foute la paix, ou parce que c'était le retour à la terre, on lui demandait des nouvelles. Mais dans Giono, il n'y a pas un mot de haine. Et dans Marcel Aymé, qui était très proche de l'idéologie et des idées de Céline, dans ses écrits au moins, il n'y a pas un mot de haine. Je ne peux pas pardonner à un homme qui voulait ma mort. Et je ne pardonne pas non plus à tous ces gens qui font mousser Céline en répétant que c'est l'inventeur de la langue littéraire française moderne. Moi je préfère que ce soit Queneau qui a inventé la langue française. Et la littérature moderne, je préfère la chercher du côté de Dos Passos, de Sherwood Anderson, des Américains ou des Soviétiques... J'ai plus de mal à pardonner à Aragon aussi. Moi, mes pardons sont des pardons littéraires. Je peux pardonner à Drieu La Rochelle parce qu'il a toujours été net avec ce qu'il était : il est entré dans une erreur tragique et puis il s'est tué. Mais lui non plus ne m'a pas demandé pardon !

Je suis assez frappée quand je lis ou je joue vos textes, par le fait que le personnage n'est jamais radicalement mauvais, il manifeste toujours par certains aspects, une préoccupation pour l'autre ou pour « le bien »... Est-ce que pour vous, la nature humaine est en son fond radicalement mauvaise, ou est-ce qu'il est possible de s'attaquer à ce mal ?

Je ne me pose pas de questions de cet ordre-là. Si j'écrivais une pièce sur Himmler – ce que je ne fais pas et ce que je ne ferai sans doute jamais – je me demanderais comment le présenter : dans ses œuvres ? ou dans son être ? Il y a des personnages fascinants comme ça dans le

nazisme. Magda Goebbels, élevée dans une famille juive, qui tuera ses enfants et se suicidera dans le bunker... Il y a une sorte de reniement de toute sa jeunesse : elle s'agrége à ce qu'il y a de plus opposé à ce que ses parents adoptifs lui ont confié, avec cette difficulté qu'avaient les juifs allemands à comprendre qu'ils étaient plus juifs qu'allemands aux yeux des autres. Mais évidemment, je choisis les personnages que je veux traiter. Par rapport à Léon, dans *L'Atelier*, j'ai connu beaucoup de patrons qui n'étaient pas spécialement sympathiques, mais je n'ai pas choisi le plus antipathique, d'abord parce que ce n'est pas un personnage que j'écris pour moi, mais pour les autres. Je veux aussi témoigner du fait qu'il n'a pas choisi d'être patron, il est devenu patron. On ne naît pas patron, et il faut des patrons. Ça, c'était un des grands problèmes quand on a monté la pièce : les comédiens qui voulaient jouer ce rôle me disaient toujours : « c'est un salaud ! » Moi je leur disais que non ; c'est pour ça que j'ai fini par le jouer moi-même.

Maintenant, cette idée passe peut-être un peu mieux.

Oui, c'était terrible. Les acteurs voulaient des décors terrifiants, mais je leur disais que c'était un simple appartement. Ils m'évoquaient le travail comme esclavage, le travail aux pièces, l'exploitation... Je leur répondais que le travail aux pièces avait ses vertus : le type qui était rapide, il était sorti des ateliers car il avait gagné son argent très vite. Ma mère, qui était lente, a été virée au moment du passage au travail horaire, parce qu'elle n'arrivait pas à produire le minimum requis, alors qu'avant il n'y avait pas de minimum. Si tu étais lent, tu restais une heure de plus. Mais c'est quelque chose qu'il était difficile de comprendre. En plus, vous savez bien que dans le milieu du théâtre, il peut y avoir de vrais tyrans qui montent des pièces sur la démocratie et le partage des responsabilités. Il y a des contradictions, qui rendent cela proche de nous, mais qui ne sont pas si dramatiques ! Mais je ne serais pas pour qu'on trouve de l'humain jusqu'au bout chez tout le monde... Pour un tueur en série par exemple, il y a un moment où il faut arrêter de dire qu'il doit être protégé, qu'on doit le comprendre et qu'il doit aller chez Lacan pour comprendre pourquoi il a fait cela...

Vous ne pourriez pas écrire *Roberto Zucco* ?

Je ne comprends pas bien le but, sinon pour les auteurs, de chercher l'humain, la faille, même dans le plus étranger. Je pense que Koltès était passionné par ça. Moi non, je cherche la contradiction dans des personnages qui me sont proches. En fait, j'ai compris très vite – et ça

a été ma chance – qu'on écrivait pour s'exprimer, pour dire sa douleur ou sa colère, sa joie, qu'il y avait cette obligation là mais que, en même temps, on devait faire attention de ne pas écrire ce que le voisin écrivait. Il fallait chercher ce qu'on pouvait écrire soi-même que les autres ne pouvaient pas écrire. Bien sûr au début ça n'a pas vraiment été comme ça, quand j'écris *Demain une fenêtre sur rue*, j'écris plus ou moins la même chose que les autres. Mais déjà avec *Amorphe*, je suis dans une autre catégorie, ou alors avec *Rixe*, que j'ose écrire parce que je ne suis pas joué. C'est en fait comme jouer un rôle. Moi j'aurais pu jouer Richard III, mais pas le Général de Gaulle. Ma taille ne s'y prêtait pas... Il faut absolument savoir, trouver ce qu'on peut faire mieux que les autres, ou de différent, ce qu'on peut faire et que les autres ne font pas. Ça peut être infime. Je pense que si on veut écrire, il faut un jour se rendre compte qu'on n'écrit pas pour faire plaisir ou pour gagner sa vie, ça ne suffit pas.

Vous avez l'impression d'avoir réalisé cela très vite ?

Oui. On avait perdu une petite fille par mort subite du nourrisson et j'ai écrit *Chez Pierrot* sur cette douleur-là. Je me suis aperçu non que cela me soulageait mais qu'écrire, c'était exprimer ce qu'on ressentait individuellement. Au départ, j'avais l'idée qu'écrire allait être un moyen de gagner ma vie. Puisque j'étais comédien et que ça ne marchait pas, je me disais que je pouvais écrire des textes de commande, des sketches. J'avais écrit une pièce pour Jacques Fabri mais ça ne s'était pas très bien passé. Je lisais les pièces d'Eugène O'Neil, qui parlait de tout et dans tous les styles, mais c'était une sorte de modèle d'un géant et je ne m'imaginais pas que je pouvais prétendre... Par contre, entre O'Neil et Beckett, j'ai glissé *Chez Pierrot*, sans me préoccuper de la forme. C'est sorti comme on crache ! À partir de là, je ne pouvais plus écrire seulement comme un substitut du jeu d'acteur, qui me permettait de gagner ma vie, à l'époque où j'aurais joué n'importe quoi d'ailleurs : on m'aurait proposé de jouer *Mon cul sur la commode*, j'aurais couru jouer ça, pour gagner ma vie et pour faire du théâtre. Mais cet événement, ce deuil face auquel je ne savais absolument pas comment me comporter, dont je ne savais pas quoi faire, m'a fait changer. Je ne dis pas que ça console... Je n'aurais pas non plus écrit *Maman revient, pauvre orphelin* si je n'avais pas subi tous les ennuis de santé et la perte de mon œil. En 20 minutes, j'ai écrit ce texte, puis je n'arrivais plus ni à l'allonger ni à le modifier. Tout ce qui est réfléchi, calculé, ne va pas forcément dans le bon sens dans l'écriture. Parfois, je vois des pièces dans lesquelles on sent que les auteurs se sont appliqués, qu'ils ont travaillé, mais que ça n'est pas sorti. Ça ne sort pas d'eux. C'est sans doute assez frustrant car effectivement dans l'écriture romanesque, on peut écrire pas à pas, en planifiant.

Au début, j'écrivais une pièce pour enfant, j'écrivais ça en une après-midi. Maintenant c'est plus difficile parce que j'essaie de ne pas refaire les mêmes choses. Mais avant que ce ne soit du boulot, il a fallu que ce soit du plaisir, du plaisir et du soulagement !

Je ne sais pas si j'ai répondu à votre question...

Non, mais ce n'est pas grave ! *Mathieu Legros* était donc cette pièce que vous aviez écrite à la demande de Jacques Fabri ?

Oui. Il y avait un gros problème dans la 2^e partie. Je n'ai jamais réussi à faire une bonne 2^e partie. J'avais fait une première version de la première partie, mais Fabri m'a dit qu'il ne l'aimait pas et qu'il voulait que je la réécrive. Mais en fait il voulait la réécrire avec moi.

Et de cette pièce, vous diriez qu'elle est « sortie » de vous ?

Si c'est sorti aussi. Mais je n'avais pas encore cette idée qu'il fallait que je m'exprime. Finalement, le premier vrai travail que j'ai fait est l'adaptation du *Duel*. Je me suis rendu compte que tout ce que j'avais traité par après y était déjà présent. Ce n'est pas parce qu'on n'est pas conscient d'une chose qu'elle n'est pas déjà là. J'ai subi une analyse ; ça a modifié des choses dans l'écriture, ça a ouvert un certain nombre de choses. Mais après, je n'ai plus pu avoir l'ambition que j'avais quand j'ai écrit *Amorphe* ou *L'Atelier*. J'ai pu finir *Zone libre*, mais j'étais plus dispersé. C'est peut-être aussi à cause du fait que je ne veux pas refaire les pièces précédentes. Et puis ça ouvre des portes mais on n'a pas le temps de suivre tous les chemins. C'est parce que j'étais perdu que j'ai arrêté l'analyse. Mais en même temps, je n'aurais pas pu écrire *Mon père. Inventaire* sans l'analyse.

Parce que vous avez repensé à votre père ?

Parce que j'y ai pensé !

Vous n'y pensiez jamais avant ?

Si, mais d'une autre manière. Je voudrais aussi dire que s'il y a une chose que m'a apporté l'analyse, c'est la possibilité de faire plusieurs choses en même temps. Jusqu'à ce moment-là, j'écrivais une seule pièce. J'écrivais *L'Atelier*, ça durait cinq ans et je ne faisais rien d'autre.

J'ai vu que je pouvais écrire pour la télé : pendant l'analyse, je n'ai écrit presque que pour la télé, tout en ayant le désir d'écrire pour le théâtre. J'écrivais des pièces d'une autre nature, comme *L'Indien sous Babylone*. Je me suis aperçu qu'en fin de compte, je pouvais écrire une petite pièce le matin, un bout d'un article le soir et de la documentation l'après-midi. Cela m'a permis de faire des choses que je m'interdisais de faire avant parce que je ne voulais écrire que du théâtre.

Est-ce que ça a été la découverte qu'il y avait aussi d'autres voies que le théâtre ?

Non, qu'on pouvait faire plusieurs choses et qu'au contraire, quand on avait plein de choses à faire en même temps, on finissait par faire ce qu'on avait à faire. Tandis que quand on a qu'une seule chose à faire, on ne la finit pratiquement jamais !

Ah oui, c'est un peu le cas pour les thésards !

Je voudrais revenir sur votre désir de drôlerie. J'ai lu dans un article que vous trouviez que la bêtise et racisme étaient très théâtraux et propices au comique. Vous expliquiez aussi que l'écriture des sketches des *Autres* a été déclenchée par le délire raciste d'un plombier, dans lequel vous aviez été entraîné et par rapport auquel vous aviez ressenti un malaise dont vous aviez du mal à sortir. Pourriez-vous expliciter ce point ?

En fait, il ne m'avait pas entraîné... C'est drôle parce que le rapport est un peu celui, si difficile à décrire, entre le créateur, l'écrivain de théâtre et le spectateur. Un type vient pour réparer ma chaudière. À l'époque, j'habitais rue du Faubourg Saint-Denis. Il commence à me parler du quartier et il me dit : « il y en a plein ici ! » Il parlait des Arabes. Je ne réponds pas parce que ma chaudière est démontée. Mais comme je ne réponds pas, il pense que je suis d'accord avec lui et il se met à développer. Physiquement, je ne peux pas l'agresser, il est plus costaud que moi, ma chaudière est démontée, je ne saurai pas la remonter, et donc il faut qu'il reste et qu'il finisse. Je dois donc de temps en temps acquiescer. Après cela, la seule manière que j'ai trouvée de m'en tirer, c'est d'écrire *Rixe*. Mais c'est une époque où je ne suis pas joué. J'écris plutôt cela pour me mettre à jour, pas en pensant à une représentation.

Aujourd'hui, la difficulté quand on joue *Rixe*, c'est que beaucoup de gens dans le public pensent soit que j'ai raison et que ce que le personnage dit, je le pense. Soit ils me désapprouvent. Ceux-là peuvent petit à petit comprendre qu'il s'agit d'une exagération. Mais ceux qui approuvent pensent que j'ai beaucoup de courage et ils applaudissent certaines

répliques. Mais quand ils comprennent, si jamais ils le comprennent, que j'ai écrit ça pour les mettre, eux, sur la sellette, ils se fâchent. Certains agressent le comédien qui jouent Henri, ou sortent au milieu de la représentation en hurlant, ou viennent féliciter l'acteur parce qu'il leur a « bien mis dans la gueule aux bougnoules ». On est dans une grande difficulté, dont on n'est pas entièrement responsable : la télévision fait qu'à force de voir des gens qui s'expriment directement, on finit par penser qu'il n'y a que le premier degré. On a l'impression que si vous écrivez ça, c'est que vous pensez ça !

En 68, ce n'était pas comme ça ?

En 68, je ne me suis pas posé la question. Ça paraissait tellement exagéré : on n'avait pas encore tiré par la fenêtre pour ces raisons. Par contre, lorsque la pièce a été reprise au Petit Odéon dans les années 80, été précédent la reprise, il y a eu entre 10 et 13 incidents de cette nature. Mais les critiques continuaient à considérer que c'était exagéré et n'établissaient pas le rapport avec ces faits divers. Il y a là quelque chose. Ce qu'il y a d'extraordinaire, c'est que *Rixe* a été écrit il y a 50 ans.

Oui, j'ai vu la pièce il y a deux ans, et j'étais frappée par la présence et l'actualité du sujet. Il n'y a que quand le personnage parle des Pieds noirs que l'on se souvient que ça date d'il y a un certain temps.

C'est vrai que si j'avais déjà été joué à l'époque, je n'aurais peut-être pas osé écrire ça car j'aurais perçu le problème de la représentation. Dans *Moi je crois pas !*, le sketch sur le négationnisme a été mal reçu par une critique pourtant en général assez amicale. Elle a dit à des gens que je connais : « Comment se permet-il d'écrire ça ? Il faut lui dire que ce n'est pas bien. » Soit elle a peur que ce soit repris par des gens qui n'ont de toute façon pas besoin de moi pour soutenir leurs propos, soit elle pense que je pense ce que j'écris, et alors quelque chose lui échappe, ou elle a peur que le public pense que je pense ça. Je ne sais pas de quoi elle a peur mais c'était aussi une réaction du genre : « on ne rigole pas avec ça ». Il y a quelque chose qui dérange dans l'ironie ou la mise en cause indirecte du racisme. Je peux raconter aussi une autre histoire : dans *Moi je crois pas !*, il y a une scène sur le 11 septembre. Après le spectacle, à Spa, on va manger avec les comédiens et leurs amis. Une conversation commence et je m'aperçois que les amis des comédiens pensent que le 11 septembre, c'est un complot américain – et c'est ce que je fais dire au personnage dans la pièce. Face à ça, je leur

réponds que je ne vis pas dans ce monde-là et que je ne veux pas y vivre. Ils me répondent qu'alors, je crois à l'angélisme des puissants et des gouvernants. Je leur dis non : « - je crois qu'ils sont capables de faire des choses terribles, mais pas de la manipulation de cet ordre-là. » Je m'aperçois aussi que les comédiens qui l'ont joué eux-mêmes pensent cela. Je leur demande alors : « - pourquoi jouez-vous ça ? » Tout cela montre qu'on est dans une situation où ça devient tellement difficile qu'il faudrait absolument ne jouer que des conneries. C'est ce qui se passe : on a des comiques partout, et tout le monde se moque simplement des mêmes hommes politiques, au même moment, avec plus ou moins d'habileté. Mais cette idée de rire de la bêtise générale... Et comme pour le révisionnisme en général, ils me disent qu'on a quand même le droit d'enquêter, d'essayer de savoir. Je leur demande : « - savoir quoi ? Des avions sont rentrés dans des tours et il y a eu des morts », « - savoir qui a envoyé ces avions. » Visiblement, il y a quelqu'un qui le revendique. » Ils me demandent alors : « - mais qui ça arrangeait ? » Et ils répètent finalement tous les arguments que j'ai mis dans la pièce. Il y a donc le racisme, le complotisme, et la bêtise en général qui est à l'œuvre, le désir de paraître plus intelligent que le voisin, moins dupe. Pour eux, j'étais un enfant, et eux les adultes qui ont une vraie compréhension du monde, qui voyaient que les Américains avaient pu faire la guerre en Irak grâce à ça, que tout avait été planifié. Je leur répondais que ce serait vraiment formidable si c'était un monde où il y avait des gens qui étaient aux commandes et qui planifiaient tout et qui pensaient faire ça pour provoquer tel ou tel événement. Mais ce n'est pas comme ça : en réalité, il se passe des choses, et puis, on ne sait pas comment les gérer.

Vous préférez croire au hasard...

Qu'au complot en tout cas ! Et je préfère vivre dans un monde comme ça. À supposer qu'ils aient raison, je ne veux pas vivre dans leur monde, je n'en suis pas !

Ce que je trouve très intéressant et touchant dans vos textes, c'est la manière dont vous mettez en évidence cette part de bêtise qui peut habiter chaque être humain à un moment ou à un autre. Pensez-vous que cette part de bêtise peut être réduite ?

Non, ça fait partie de l'humain. Mais il y a la bêtise, et puis il y a l'innocence. Il y a ceux qui ne savent pas, et ceux qui font comme s'ils savaient. Je m'amuse peut-être plus de ceux qui font comme s'ils savaient. Je raconte volontiers cette histoire à propos de ma mère. Elle avait très peur des Chinois. Je lui demandais pourquoi et ce qu'ils lui avaient fait. Elle me disait de

me taire et que c'était dégueulasse. En fait, elle avait entendu que quand naissait un Français, il naissait six Chinois. Elle s'imaginait les femmes chinoises comme des truies, qui mettaient bas des « portées ». Elle ne voyait pas que ce n'était qu'une proportion ; pour elle, c'était monstrueux et elle ne voulait surtout pas que je lui en parle même pour lui expliquer. C'est la manière dont on reçoit l'information qui induit parfois la bêtise. Je ne sais pas comment cela avait été formulé mais ma mère avait compris que la femme chinoise accouchait de six enfants à la fois ; ce qui pour une truie est la norme, mais pour une femme... Elle voyait là une horreur. J'ai donc vécu avec une femme qui avait beaucoup d'intuition, mais qui prenait les informations au pied de la lettre. Elle pouvait me faire rire avec des trucs complètement terrifiants. Pourtant, elle avait elle-même éprouvé le racisme et les préjugés. Elle me racontait comment, réfugiée avec sa famille dans une petite ville du Nord pendant la guerre de 14, on les avait pris pour des Allemands. On lui avait fait enlever son foulard pour voir si elle avait la tête carrée. Comme elle était née à Paris et qu'elle parlait français, elle a expliqué qu'ils n'étaient pas Allemands mais juifs. On lui a fait enlever ses sabots pour voir si elle avait les pieds fourchus ! Et ça, c'est dans les années 15-16 du XX^e siècle, pas au Moyen-âge ! C'est une des premières histoires qu'elle m'a racontée. On ne parlait pas de la guerre, mais on parlait quand même d'une forme de bêtise de l'antisémitisme le plus primaire.

C'est vrai que les préjugés n'évoluent pas spécialement avec la même vitesse que la technologie et la société. Pensez-vous que l'être humain pourra un jour dépasser les préjugés ?

Vous savez, il va y avoir un moment où dès qu'on dira un mot, on ira voir la définition sur Internet... Les malentendus pourront se régler plus vite. Moi, je n'ai pas tout ça, donc je peux continuer à créer des malentendus. Je pense qu'il y aura aussi des erreurs et de la bêtise qui se glisseront toujours dans la mécanique : on a déjà annoncé sur un site Internet que j'étais mort ! Il y a quelque chose qui fait que ça revient : les quiproquos... Par exemple, lorsque la loi pour la rectification des actes de décès a été votée grâce à Badinter – on pouvait demander l'indication « mort à Auschwitz » –, les officiers d'État civil modifiaient les registres et on pouvait les consulter par Internet. J'ai demandé qu'on m'envoie ces formules pour mon père et mon grand-père. Comme mon père s'appelait Zacharie, c'était devenu dans les registres « née à et décédée à ». C'était pareil pour mon grand-père, déporté avec lui, qui s'appelait Naphtali. Selon les registres, j'avais donc perdu ma grand-mère et ma mère ! Même quand on

essaie de corriger des erreurs, on en crée d'autres ! Donc je pense qu'on est à l'abri et qu'il y aura toujours de la bêtise à moudre !

Ça ne vous paraît pas trop décourageant pour les générations futures ?

Ah je pense qu'un monde où il n'y aurait pas du tout de bêtise serait insupportable. Dans le même sens, il est certain qu'il y a beaucoup trop de corruption dans le monde. Mais un monde sans aucune corruption me paraîtrait invivable. Il faut quand même que vous puissiez avoir une marge. Un jour j'ai failli me faire lyncher dans un train car j'ai dit à un contrôleur qu'il agissait avec zèle. Il m'a dit qu'il ne faisait que son travail. Pour moi, je ne lui reprochais rien, mais je lui disais qu'il faisait son travail avec zèle... Et c'est ce qui peut arriver de pire... Pour lui, c'était insupportable que je lui dise ça. Il trouvait qu'il faisait très bien son travail. Selon moi, il ne faisait pas « bien » son travail, il le faisait avec zèle. Un juif roumain m'a raconté qu'en Roumanie, il y avait beaucoup de corruption, aujourd'hui comme à l'époque, mais que lui, il devait sa vie à la corruption. Sans cela, il serait mort dans un camp. Il a pu acheter sa survie. Dans un monde où ça va très mal, c'est bien qu'il y ait un petit peu de corruption. Dans ces situations-là, si tout le monde est traité de la même manière, tout le monde est mort !

Est-ce que vous incluez dans vos textes des détails cocasses ou des contradictions que vous avez entendus dans des discours ou des situations que vous avez observés ?

Oui bien sûr. Le premier dialogue des *ça va* ? que j'ai fait s'appuie sur un échange entendu un jour où j'allais rejoindre ma femme au café. Un mec en retrouve un autre et lui demande « ça va », l'autre répond : « non j'ai envie de me foutre en l'air. » Le premier répond : « Encore ! » Après j'ai continué la série ; ça m'a pris sept ans de ma vie à écrire des *ça va* à cause de ces deux types, et je n'ai pas réussi à faire beaucoup mieux !

Je reviens sur les effets et les traits de l'humour et du rire. Beaucoup de penseurs ont considéré que le rire et le comique pouvaient avoir un aspect malveillant, étant donné qu'il s'accompagnait d'une exclusion et d'un sentiment de supériorité par rapport à l'objet dont on rit. Est-ce que vous ne craignez pas que le public se moque simplement des personnages, et que ça donne l'impression que le personnage n'est qu'un être

ridicule, mis au ban, affligé d'une tare par laquelle eux ne sont pas concernés, comme c'était le cas pour certains personnages de Molière ?

Mais les personnages ridicules de Molière sont glorifiés, ce sont de grands personnages !

Oui, mais les spectateurs considéraient quand même que c'étaient des êtres risibles.

Quand la troupe de Molière ne jouait pas devant la Cour, elle jouait devant un public, qui savait reconnaître en Sganarelle la grandeur de Sganarelle !

Mais dans le cas de l'avare ? Ce personnage est plutôt stigmatisé et il est mis à l'écart de la société.

Mais on ne rit pas d'un homme, on rit d'un personnage, qui a un travers. On va utiliser son avarice pour atteindre ce travers. En outre, dans *L'Avare*, tous les personnages sont plus ou moins ridicules. C'est la description d'un monde, pas seulement d'un personnage. Il y a une différence entre se moquer de Sarkozy ou de Hollande directement, et écrire sur la figure de président de la République, sans le nommer, en lui attribuant des ridicules. Qui se retrouve dans l'avare ? Les plus grands avares vont vous dire : « moi, je suis extrêmement généreux ». Molière a créé des types, il n'y a donc pas de danger que quelqu'un se sente visé et exclu. Quand on lit *Les frères Karamazov* et qu'on considère le père, qui a eu Smerdiakov avec une clocharde, on juge le père à la fois comme un monstre et à la fois comme un être fascinant. Quand vous lisez Tchekhov, vous aimez presque tous les personnages, pourtant, il se moque aussi de certains d'entre eux – le type qui tombe tout le temps, à qui il n'arrive que des malheurs... mais il y a une tendresse de Tchekhov vis-à-vis d'eux. Alors que chez Dostoïevski, il n'y a aucune tendresse pour les personnages, mais cela n'empêche que c'est fascinant, et pas seulement méprisable. Ce n'est pas un jugement... Si vous vous demandez : « qu'est-ce que le public va penser de mon personnage ? », vous ne pouvez pas écrire. Vous mettez un personnage en relation avec d'autres, et ce sont ces interactions qui sont importantes. Si quelqu'un qui est raciste se retrouve dans les propos extrêmes d'Henri, dans *Rixe*, dans lesquels celui-ci dit qu'il n'aime personne. Il parle des Bretons, des Auvermuches, des Espingouins... Si ces spectateurs continuent à trouver le personnage normal et sympathique, et à l'approuver, au moment où il prend un fusil et où il tue quelqu'un, s'ils ne rompent pas avec le personnage, c'est leur problème, ce n'est plus le mien. Je n'ai pas à me

soucier d'eux. Ce n'est pas moi qui les rends comme ils sont. C'est que même le meurtre ne leur fait pas peur et qu'ils sont irrécupérables.

Après, il y a des choses que je ne ferais pas. Je n'aurais par exemple pas écrit *Les Bienveillantes*, bien que je ne l'aie pas lu. Mais ce que j'en ai lu me fait dire que je ne l'aurais pas écrit – peut-être parce que je n'en aurais pas été capable, mais ce n'est pas la question. Chacun se met des limites : moi, je n'écirais pas des pièces qui se passent dans des camps de concentration, parce que la représentation ne rendrait pas justice aux corps des victimes. Pour rendre justice à leurs corps, il faudrait le faire jouer par des grands malades... Il y a eu une pièce comme ça, sur le procès de Nuremberg, un type qui jouait un témoin était atteint d'une maladie qui faisait fondre ses muscles. Quand il entra en scène, la réalité physique des camps et des conséquences qu'elle avait sur les individus était présente. On n'était plus au théâtre, on était à l'endroit où il faut être quand on parle de ça. On me compare souvent à un dramaturge juif autrichien, Tabori, qui a écrit *Mein kampf, Farce*. Moi, je n'aurais pas écrit les pièces de Tabori. Je ne porte pas de jugement sur son travail ; je pense que pour écrire dans un pays, face à un public qui a été impliqué, il faut être extrêmement provoquant. Moi, je vis dans un autre contexte – je peux certes décrire un collabo, un flic, un gendarme – mais je n'ai pas à créer un malaise ni à provoquer. Quand on joue Tabori ailleurs, je ne comprends d'ailleurs pas comment les gens supportent ce qu'il raconte. Mais ce qui compte, c'est ce qu'on accepte pour soi, jusqu'où on va, pas pour le public.

Pour terminer, je dois vous avouer ma perplexité par rapport à *Linge sale*. Je n'arrive pas très bien à établir de lien entre cette pièce et le reste de votre œuvre.

C'est très simple : j'étais dans une période dépressive, je n'arrivais pas à écrire et je ne savais plus quoi faire. Et puis un jour, je m'assieds et j'écris toute la première partie. Puis, au bout d'un moment, j'en ai marre et j'invente la rupture et le passage à la répétition ; et je finis la pièce comme ça. Comme je travaillais beaucoup avec Jean-Paul Roussillon, il se trouve que le personnage principal était très inspiré par cet acteur, par son physique, sa violence et son calme. Je lui ai fait lire et il m'a dit qu'il voulait le jouer. En fait ça ressemble à des *ça va ?*... C'est comme une démonstration du...

Mais qu'est-ce qui vous amené à écrire sur ce lieu ?

Et bien la laverie est un lieu de convivialité, où les gens se parlent.

Et pour l'apparition des comédiens et de la répétition ?

C'était ce que je vivais à l'époque, c'est-à-dire un milieu où la chose importante c'était où on va bouffer.

Et de quoi aviez-vous envie ?

Je n'avais envie de rien, c'était ça mon problème.

Ce n'était pas pour proposer une réflexion sur les comédiens ?

Mais non puisque je ne le savais pas en la commençant.

Et par rapport à la place de la famille aujourd'hui ?

Non. C'est juste un groupe qui répète une mauvaise pièce. Ils veulent la couper puis rajouter les scènes qui ont été coupées, ils ne sont pas assez nombreux... Ça répond quand même au fait qu'aujourd'hui, on ne peut plus multiplier les personnages, ni les décors, et qu'on est contraint par exemple, d'inventer des solutions, de faire jouer une femme par un homme, ou même par un technicien...

C'est quand même une pièce sur les contraintes de l'activité théâtrale.

C'est des nouvelles contraintes ! Si on regarde le répertoire du début du siècle précédent, on avait 70 personnes sur scène comme rien. Aujourd'hui, si vous en avez trois, les gens lèvent les bras en l'air.

Pourtant la pièce a été jouée à Avignon...

On jouait six fois à Avignon.

Mais pas pour une petite salle.

Mais quand je l'ai écrite, je ne le savais pas.

Et par rapport au commentaire que vous avez écrit pour le programme, selon lequel le sujet de la pièce est « d'apprendre à laver son linge sale sans famille » ?

Oui, c'est des personnages... qui emballent toutes les deux minutes, qui cherchent... « Deux » passe par exemple de la pédicure à la tripière...

Dans la préface du *Duel*, vous écrivez que ce texte contient déjà les questions que l'on retrouve ensuite dans l'ensemble de votre œuvre. Mais dans *Linge sale*, ces questions du fascisme quotidien et du rapport à l'autre sont moins évidentes et plus ténues.

Oui... Peut-être est-ce parce que j'écrivais au même moment *Zone libre* : j'introduisais entre Simon et Maury des antagonismes dont je ne voulais pas, ou que je voulais atténuer. J'avais donc besoin d'écrire une pièce où je pouvais avoir deux personnages qui soient en conflit permanent, pour des petits riens. C'est presque un exutoire au conflit : dès qu'il y en a un qui dit un mot, l'autre le prend mal... Enfin, moi c'est une pièce que j'aime bien.

Pour moi, c'est la pièce par rapport à laquelle je suis la plus partagée, il y a des passages que je trouve intéressants et d'autres par rapport auxquels je ne sais pas comment réagir. Je crois que si je devais la voir sur scène, j'en serais un peu interloquée...

Ça dépend comment c'est joué ! C'est un prétexte à jeu.

Oui, on sent que c'est une pièce où il y a des enjeux, mais ils sont moins immédiatement perceptibles et traduisibles que dans d'autres textes...

Les enjeux sont microscopiques ! Mais comme ça se passe dans un tout petit périmètre....

Bien. Alors je vais terminer en vous demandant s'il y a des auteurs de théâtre contemporains avec lesquels vous échangez, si ce n'est Jean-Michel Ribes et Serge Kribus bien entendu ?

Avec lesquels je parle, il n'y en a pas ! Si, je parle avec Jean-Michel, mais il a plutôt été mon metteur en scène. On parle assez peu de son propre travail d'auteur. Avec Serge, on a développé des liens d'amitié depuis qu'il m'a envoyé sa première pièce. On se voit très souvent et on suit réciproquement ce qu'on fait. Il y avait Claude Roy, qui n'était pas un auteur de théâtre, qui lisait et qui commentait mes pièces. Lui, la pièce qu'il aimait moins c'était *L'indien sous Babylone*... ça fait aussi partie de la période dépressive.

Vous-même, vous allez parfois voir des représentations d'œuvres d'auteurs contemporains ?

Oui, mais pas souvent. Il y a quand même un auteur dont j'aime beaucoup les textes, c'est Marc Dugowson, qui a écrit une pièce qui s'appelle *Un siècle d'industries*. Il a beaucoup de mal à se faire jouer car c'est un théâtre très dur. Sinon, j'ai aussi des liens d'amitié avec Victor Haïm, mais c'est ancien, on s'est connu il y a 50 ans.

Jean-Claude Grumberg, je vous remercie de tout cœur pour toutes ces réponses. Je pourrais continuer sans fin cette conversation si passionnante, mais je vais tout de même arrêter ici.

Oui, il y a un moment où vous devez vous libérer car les œuvres existent indépendamment de l'intention de leurs auteurs.

Merci beaucoup pour toutes ces informations sur votre travail.

Élisabeth Castadot : Je voulais vous demander de revenir sur le moment où vous avez écrit *Au-delà du voile*. Pourriez-vous en retracer les circonstances d'écriture ? Comment cela s'est-il passé en Algérie dans ces années-là, puis en France lorsque vous avez présenté la pièce ?

Slimane Benaïssa : J'ai écrit la pièce en urgence en Algérie. Quand il y a eu le 5 octobre, il y a eu ce semblant de démocratie qui s'est déclenché. Nous, en tant qu'auteurs de théâtre algériens, on était concentré sur le parti unique : « ouvrir le parti unique, ouvrir vers la démocratie... » Et voilà subitement qu'on nous dit : « la démocratie est là, il y a plusieurs partis, il y a plusieurs journaux... » Il y a eu un désarroi dans le théâtre. On ne savait plus quoi dire, comment s'adresser au public... Il y avait aussi déjà une montée, dans cette démocratie, de l'islamisme. Ce qui fait que c'était inquiétant sans l'être.

La problématique du voile devenait alors une véritable problématique. Ma mère était toujours voilée mais selon la façon traditionnelle. Les femmes en Algérie portaient un voile, selon les régions... Et subitement, le voile prend une dimension militante, des significations politiques. Son uniformisation – c'est-à-dire qu'il fallait se voiler uniquement avec ce voile-là, au détriment des voiles connus auparavant – faisait que je me suis senti obligé d'élucider ce problème-là. Et donc je me suis attaqué à la problématique du voile. Puis on me propose des tournées en France. Donc, j'ai dû traduire la pièce moi-même en français. Et je n'aurais jamais dû le faire parce qu'on a tendance, quand on est bilingue, à vouloir redire autre chose mais dans une sensibilité propre à la culture française. Ce n'est pas uniquement une translation d'une langue à l'autre, un travail de traducteur normal et classique... Comme je suis l'inventeur du sens dans la pièce en arabe, j'ai voulu réinventer, garder ce même sens et le protéger dans la langue française. Ce qui fait que ça a donné un résultat qui, sur le champ, à l'époque, n'était pas heureux. J'ai dû la revoir avant l'édition.

La version publiée n'est donc pas tout à fait celle des premières représentations en France ?

Actuellement elle se joue tout le temps. Elle est en train de se jouer, et elle se joue encore en France.

Et en ce qui concerne la bouqqala, avec les acronymes des partis, est-ce une véritable traduction ? Je me demandais en travaillant la pièce s'il y avait eu cette volonté de maintenir en français ce qui était dit dans la pièce en arabe ?

Oui... Parce que sinon, je balance toute la scène. Dans la bouqqala, c'est la technique du quatrain qui prévaut. Ce jeu-là existe dans toute la Méditerranée. J'ai donc choisi cette forme pour aboutir à l'idée que c'était ça, notre nouvelle démocratie : on ne sait pas ce que ça va donner, où ça va... donc j'ai gardé ça car je ne pouvais pas l'éviter. Ou alors il fallait changer complètement la scène.

Est-ce que dans les quatrains, il y a des allusions ou des références à des faits ou des personnes connues à ce moment-là ?

Oui oui... enfin ce ne sont pas des personnes. C'est « comment les gens percevaient tel ou tel parti. »

Ça c'est difficile pour quelqu'un qui n'a pas vécu la situation...

A percevoir, oui. C'est, disons, dans le référent collectif de l'Algérie à l'époque.

C'est difficile quand la pièce est jouée en France ou en français dans un pays francophone... pour le spectateur, c'est compliqué de saisir ce qui se passe.

C'est ça le drame de la traduction, surtout quand on part d'une langue orale, qui a une expérience très populaire. C'est comme si on traduisait l'argot en français, on y perd beaucoup de choses. Les référents ne sont pas les mêmes, l'imagerie n'est pas la même.

En arabe dialectal, c'était une scène destinée à faire rire ?

Ah les gens riaient beaucoup.

En tant que Belge francophone, je perçois le fait que cela doit être une scène un peu parodique, mais c'est difficile de ressentir cela concrètement.

Oui. J'ai une copie de la version algérienne, au théâtre national algérien. Elle a été enregistrée à la télévision algérienne et quand elle a été diffusée en plein mois de Ramadan, il y a eu des bagarres dans les familles. Ça a été un scandale.

Quand vous avez écrit la pièce en urgence, c'était pour qu'elle soit représentée avant 1991, avant l'arrêt du processus d'élection ?

Bien avant. L'arrêt des élections se fait en 1992. La pièce a été représentée en Algérie en décembre 1991. J'étais en tournée avec la pièce ici en France en 1992.

Vous l'avez donc aussi traduite vraiment très vite.

Pensez-vous que, par rapport aux pièces que vous aviez écrites en arabe, vos pièces en français changent de tonalité ? J'ai par exemple entendu un Français me dire : « Ah les pièces de Slimane Benaïssa en arabe étaient beaucoup plus drôles et beaucoup plus fantaisistes que ce qu'il a écrit en français, qui est beaucoup plus rationnel ».

Oui, j'essaie la fantaisie, là je n'y arrive pas. C'est parce qu'on est bloqué par quelque chose.

Pourtant, moi je trouve que ce que vous écrivez en français est quand même plein d'humour et de fantaisie. Je n'étais personnellement pas d'accord avec cette remarque, mais je ne peux évidemment pas lire vos pièces en arabe dans le texte.

Moi je pense que ce n'est pas moi qui ai changé, c'est la réception du public. Ici en France, les gens sont habitués au théâtre, ils sont habitués à l'humour. Ils ont la critique à portée, les Muppet show, les Guignols... Tout ça fait partie de la dérision ; ça fait partie du milieu quotidien, de la culture de l'Européen de manière générale. Tandis que pour l'Algérien, toute cette dérision n'existe pas. On tolère à peine maintenant et malgré ce semblant de démocratie des dessins dans les journaux. Donc le monde de la dérision, au niveau social, n'existe pas. On ne se fout pas de la gueule de quelqu'un socialement. Mais l'humour, chez l'Algérien, existe ; c'est-à-dire que les copains se racontent des blagues... Sur le terrorisme par exemple il y a énormément de blagues qui circulent – j'en racontais d'ailleurs ce matin quelques-unes. Donc, l'humour existe comme dans tout pays méditerranéen, mais au niveau social, qu'est-ce qui est permis de dire et toléré ? Il y a alors un comique, qui est « Bébête » : c'est le comique officiel, c'est une sorte de bouffon du roi débile. La pertinence de ce que j'ai fait, par rapport à cela, était d'introduire l'autocritique de la dérision et l'humour dans le théâtre. Et là, quand celui-ci est en plus encadré par du sens politique, ça fait l'effet d'une bombe. Et les gens en Algérie le vivent vraiment comme un soulagement. Par exemple, dans mon dernier spectacle que j'ai joué à Alger, *El moudja wellat* [*Le retour de la vague*], je critiquais carrément le pouvoir et son esprit maraboutique. Quand je parle du ministère de la santé, je raconte par exemple que je passe devant le tombeau d'un grand marabout d'Alger, qui est Sidi Abou Ahmen, et que je vois des policiers, des Mercedes et des motards, des gardes du corps. Je demande à un jeune ce qui se passe. « Le marabout est sorti de sa tombe ? » Il me dit : « Non, penses-tu, c'est un ministre qui vient lui rendre visite. » « Un ministre ? » Il me répond : « Oui. Tu vois, les marabouts, ils sont faits pour le peuple. Mais ils veulent nous les prendre. » « Pourquoi ? Quel problème il a, ce ministre ? » « Les médecins ont fait grève. Il est venu voir le marabout pour avoir une idée. Le marabout lui a dit : ajoute-leur 40 pour-cent de salaire. Ils seront soulagés. »

Et c'est comme ça qu'on a augmenté les médecins ! La paix sociale en Algérie a été achetée par l'argent du pétrole.

Oui. De ce qu'on peut percevoir à travers vos pièces, on comprend que le pouvoir profite des revenus pétroliers.

Oui, il utilise ça énormément pour se maintenir. Mais pour revenir à cette comparaison sur la dérision... Ici, j'écris en français, j''écris peut-être bien en français... tandis que là-bas, j'invente la langue. Ce qui impressionne les gens, c'est comment je suis parvenu à dire des choses aussi complexes que personne ne pouvait exprimer. Ici, la langue française est une langue codifiée. On l'utilise, on la traite... Mais là-bas, pour traiter de certaines choses, il faut inventer la langue en conséquence. La manière dont j'invente la langue est plus qu'un apport littéraire à l'intérieur de la langue. Il est l'invention d'une langue. Et c'est ce qui fascine tout le monde.

Donc vous pensez que vos pièces en arabe sont plus inventives et plus fantaisistes que celles en français.

C'est ce qui fait bien plus leur subversion. Il n'y a pas de subversion sans invention de langue.

Pourtant, vous écrivez toujours des pièces en français ; et elles ont du succès. Donc elles doivent avoir aussi...

Je ne dis pas que mes pièces en français n'ont pas de succès ; Mais si je dois comparer les effets... Il y a d'abord une relation au public qui est complètement différente ; il y a un travail sur la langue qui est complètement différent, il y a un traitement de l'humour qui se place dans deux univers et qui se vit différemment. Je ne donne pas de jugement de valeur sur ces différences.

Si vous deviez comparer ces deux traitements de l'humour, qu'est-ce que vous verriez comme plutôt caractéristique du français ? Par exemple dans les pièces que vous avez écrites d'abord pour un public français, comme *Mémoires à la dérive*.

Moi quand j'écris, je ne pense pas du tout à l'autre langue. Quand j'écris en français, je suis dans la langue française, dans son registre et sa culture, avec les possibilités qu'elle me donne. Encore qu'il faut s'en méfier... Mais c'est un chapitre que j'ouvrirai tout à l'heure. J'écris en français, j'ai envie de dire des choses à un public français que je connais ; et je poursuis mon

idée à travers la langue française. Ça donne le résultat que ça donne ; je ne traduis pas dans ma tête. Et quand j'écris en arabe, c'est la langue qui me pose un problème. Je travaille donc sur cette langue et j'ai envie de dire des choses. C'est pour ça que je dis que le métis n'est pas seulement bi-culturel. Nous sommes aussi une troisième dimension parce qu'on ne sait pas où les jonctions se sont faites entre les deux langues. Moi, je ne sais pas, en toute honnêteté, à partir de quand je suis dans mon algérianité, et à partir de quand je suis dans ma francité ; Les choses sont imbriquées en moi. Elles sont interpénétrées à l'intérieur de moi. Et moi, j'exprime cette fusion ; Je n'exprime pas « ça plus ça ». Ce n'est pas une addition. C'est avoir une troisième dimension propre à cette bi-culturalité. Un bi-culturel français-arabe n'est pas le même qu'un bi-culturel français-espagnol... Ce sont des jonctions et une pluralité qui définit une identité.

Quand je dis que je m'en méfie, c'est parce que moi, je vis dans une société où il faut voir que ceci ne peut pas se dire là et là, parce que quand ma société algérienne a un espace d'expression, de liberté et de tolérance sociale... Quand je me lève publiquement et que je dis un certain nombre de choses, c'est le public qui va me casser la gueule avant le pouvoir. Pourquoi ? Parce qu'il y a un espace de tolérance. C'est comme ce qui s'est passé avec notre ami le Flamand qui est venu à Avignon, Jan Fabre, qui a fait tous ces trucs. Quand il met une femme en train d'uriner sur scène, et du sang qui coule... Il y a des gens qui ont gueulé. Et dans la même veine, *Anathème*... c'était scandaleux : « Ce n'est pas du théâtre ! Il se fout de la gueule de qui ! » Il y a des choses que le public lui-même rejette ; Quand je suis sorti d'*Anathème*, il y avait trente personnes derrière moi, des enseignants, et qui demandaient : « mais qu'est-ce que vous en pensez ? » Bon c'est des choses expérimentales. Mais c'est pour dire qu'un lieu social a sa tolérance sociale au niveau du discours. La langue française, sur ma propre problématique, me donne des tolérances et des ouvertures qui ne sont par contre plus assumées par ma société algérienne. Je tombe alors dans un discours au-delà de ma réalité. Quand j'ai écrit *Les fils de l'amertume*, il fallait vraiment me surveiller pour que je reste à l'intérieur de ma société, tout en écrivant en langue française. Sinon je vais parler de quelque chose qui n'existe pas. Ce serait comme les feuilletons égyptiens qui ont été célèbres dans les années 70 dans tout le monde arabe. Ils écrivent des histoires avec une langue arabe soit disant comprise par tous, mais qui ne traite en réalité des problèmes d'aucune société. Là, la fiction est dans la fiction. Ce qui fait que ce sont des histoires qui sont admises par tous, qui sont tolérées sur le plan politique malgré toutes les différences des pays arabes.

Et par rapport à l'humour, à la manière de susciter le rire du spectateur, avez-vous des ressorts et des fonctionnements différents pour l'écriture en français ou en arabe ? Qu'est-ce qui fait que vous allez, à un moment, vous dire que ceci ou ça va faire rire le public ?

Non, ça ne fonctionne pas comme ça. D'abord, je ris moi-même beaucoup. Il y a des choses qui, au départ... dans mes pièces, on ne rit pas du début jusqu'à la fin. Il y a un équilibre, des moments très dramatiques, il y a des moments très rigolos. Je pense qu'il y a des réalités que je veux traiter et qui me viennent par le rire. Et puis il y a des réalités pour lesquelles, même si j'ai envie d'introduire le rire, il ne passe pas. Parce que la manière de les traiter globalement n'est pas une manière qui débouche sur une chute, sur de l'humour. La légèreté avec laquelle on aborde les choses... pour en rire, il faut une certaine distance par rapport à la chose, et en plus, une distance partagée. Parce que si le public n'a pas la même distance, il ne va pas rire. Il y a des types qui ont ri d'handicapés et on a gueulé...

Dans vos pièces, en général vous essayez de prévoir quand même que le public va pouvoir rire à certaines répliques ou dans certains passages. Je prends l'exemple de *Mémoires à la dérive*. Il y a pas mal de passages drôles, même sur le rapport des Algériens à leur pays. Je pense notamment au dialogue final entre le fils et l'esprit du père sur le fait que l'Algérie indépendante est quand même en guerre.

C'est une réalité.

Oui, mais c'est une manière de le dire qui va susciter le rire.

Je construis ça... Je ne sais pas. L'idée vient... L'idée est simple au départ. C'est : les martyrs ne savent pas ce que c'est que l'indépendance. Nous, en 62, on ne savait pas ce que ça allait être, l'indépendance. Donc, si tu veux que ce martyr-là, qui est mort pendant la guerre d'Algérie, s'interroge sur l'indépendance, ça devient une idée évidente. Maintenant, quelles questions il pose, et comment on lui répond, c'est une autre... Et là, j'ai installé la dérision pour aboutir à cette contradiction. Qu'on se fasse la guerre avec des ennemis... mais entre Musulmans, je ne l'ai jamais compris. C'est pour aboutir à cette incompréhensibilité. Le rire,

à ce moment-là, rend disponible une écoute. Si dès la première question, il me demande : « mais comment est l'indépendance » et que je réponds : « aujourd'hui on est en guerre entre Musulmans », tout le monde va rejeter ça. C'est une idée trop forte. À ce moment-là, il faut ouvrir l'esprit du spectateur, l'amuser de manière à ce qu'il puisse admettre en douceur cette idée, qui est une vérité, et qui est celle qui devait être dite.

Pour vous, l'humour, la dérision, constitue dès lors une manière d'amener une vérité sans la dire de manière directe, trop violente.

Oui. Moi je crois que le rire établit une complicité entre nous et le spectateur, qui fait que ça le rend disponible. Il a confiance quand il nous écoute. On a beaucoup plus confiance en des gens qui nous font rire, avec qui on partage un rire, parce qu'on ressent ce qu'on a partagé. Beaucoup plus que sur le plan tragique.

Dans l'écriture de vos pièces, quand vous traitez de quelque chose de douloureux ou de tragique, est-ce que vous vous dites à un moment qu'il ne faut pas que ça devienne complètement tragique et écrasant, et que vous puissiez aussi réintroduire un élément de dérision ? C'est en fait une hypothèse que je développe dans ma thèse : je pense que certains dramaturges contemporains cherchent à traiter de questions douloureuses, sans dénier ce poids, mais en introduisant aussi un aspect qui va produire un décalage par rapport à cet écrasement.

Moi je dirais les choses autrement. J'ai traité par exemple de l'intégrisme. Je sais que les gens rient de l'intégrisme, même en Algérie sous le feu. Mais nous sommes d'abord des hommes de théâtre ; Nous écrivons quelque chose qui parle aux gens, qui les distrait quelque part. Ils passent un moment agréable. Et ce n'est pas parce que je vis une douleur que je suis tenu d'emmerder mon monde avec ça. Je n'ai pas le droit ; Et mon métier, l'art de l'art, est justement de dépasser ce qui est douloureux, pour pouvoir le dire à quelqu'un qui est distant par rapport à cette douleur et qui s'en fout. Donc la responsabilité de notre art réside là-dedans. Il n'y a pas d'art autrement. C'est comme pour un peintre à qui on donne 30 centimètres sur 40, et qui doit nous donner l'infini, le ciel, l'étendue, l'espace... Je crois que l'humour est parfois la dignité même de l'auteur. L'humour, le rire, sauve ma dignité, rétablit

ma dignité. Ce n'est pas parce que, par opposition, on pleure. Ce n'est pas pour dire aux gens : « j'en ris, je ne pleure pas. » C'est le fait qu'ils savent que je dois en pleurer et que si j'en ris, c'est que j'ai mis en jeu une dimension humaine qui est respectable. Et à ce moment-là, la situation devient respectable par elle-même. L'humour a donc plusieurs fonctions à travers les spectacles. À partir du moment où on a envie d'être léger, de rire sur des choses... il y a des fois où le rire prédispose à l'écoute, il y a des fois aussi où le rire replace les choses à leur juste valeur. Moi je crois que quand on voit, dans les informations, des litres de sang, de vrais cadavres, on a démystifié la mort, on a tout démystifié. C'est un excès de choses. Et l'excès dans la représentation, dans le spectacle, amène le contraire du respectable. Quand on est dans la douleur ou les pleurs pendant une heure et demie, moi je sors. Moi, en tant que spectateur, je sors ; je ne suis pas là pour ça.

Oui. Il y a effectivement des pièces aujourd'hui écrites ou montées sur ce mode-là. Je voudrais montrer qu'il y a aussi des écritures théâtrales francophones contemporaines qui ne sont pas que dans l'excès ou le performatif. Il y a je pense aussi des textes qui visent à raconter des histoires, à créer des univers fictionnels, tout en proposant une relation au public. J'ai l'impression qu'il y a dans cette perspective un héritage brechtien. C'est pourquoi je souhaitais vous interroger sur votre rapport à Brecht. Je sais que vous l'avez adapté. Vous en êtes vous inspiré ?

Oui, j'ai adapté *L'exception et la règle*. On a tous connu Brecht et sont théâtre. Ce dont les gens ici en Europe ne se rendent pas compte, c'est du fait que, en réalité, nous sommes biculturels arabe et français, mais là où on a pris conscience de beaucoup de choses, à distance, c'est qu'on était inondé de culture des pays de l'Est. Nous on connaît Wajda par cœur ; on connaît Mondatchek par cœur et le cinéma russe entièrement par cœur. Les Hamlet russes, *neuf jours d'une année*, *Quand passent les cigognes*... tout le cinéma hongrois, tout le cinéma tchèque. Tout ça était en cinémathèque et on allait voir ces films-là pour un sou. J'ai vu pour la première fois *Terre promise*, huit heures de film de Wajda, un monument... On a été nourri à cette littérature, à ce théâtre. Nous qui vivions une situation « à la russe », on a pris conscience de ce qui se passait. Ce qui fait qu'on dit qu'on est bilingue francophone, mais que sur le plan de la culture, notre expérience historique en fait est beaucoup plus riche que ça. Moi par exemple j'ai connu tous les pays de l'Est, à l'époque où ils étaient « Est ». Mon frère a fait ses études, son doctorat d'Etat en énergie nucléaire – c'était un des pères du laser à

l'époque – à Moscou. J'ai été le voir d'ailleurs là-bas à Moscou, j'y ai passé deux mois. Donc, nous avons connu tous ces pays qui font la moitié de l'Europe aujourd'hui ; on était au carrefour de la pensée moderne, d'une manière très étroite. Nous, en tant que colonisés, décolonisés, virés au socialisme, on a toute la culture de l'Est et leur vision : les ballets... il n'y a pas un ballet d'Union soviétique qu'on n'a pas vu à Alger. Les ballets de Hongrie, les ballets tchèques... Moi personnellement, directeur du théâtre d'Annaba, j'ai eu les chœurs de l'armée rouge – Alexandrov dans ses derniers récitals. Je l'ai fait rentrer sur scène.

On n'a en effet pas tellement conscience de cela.

On donc aussi hérité de l'humour de ces pays. Leur humour qui n'est pas négligeable... L'humour russe, c'est quelque chose ! On est un brassage de cette culture moderne. On est aussi héritiers de cela. On a tendance à trop nous réduire à nos pays ou à notre francophonie. Je trouve que c'est tout à fait limitant.

On enseignait le russe à l'école en Algérie ?

Non, le russe existait comme langue dans les écoles, mais comme actuellement le chinois. Les Chinois sont là aujourd'hui en Algérie. Ma mère pendant le mois de Ramadan ne nous donne plus des boureks mais des nems ! (rire) Il y a une influence, une perméabilité de nos frontières qui a fait qu'on a eu accès à énormément de choses malgré tout.

Et par rapport aux idées et aux pièces de Brecht, vous pensez que celles-ci ont eu une influence sur vos écrits ?

Oui, par notre côté socialiste. Mais moi je n'ai jamais cru à Brecht, je me suis toujours bagarré avec ça – la distanciation, et tout ça... Moi, j'ai compris que, d'abord, notre public n'a pas connu le théâtre bourgeois, ne s'est jamais fait avoir par une culture. Alors pour la lui casser dans son imaginaire et lui reconstruire quelque chose... Notre public, il est vierge. Alors comment prendre la vierge ? C'est tout. C'est donc au contraire un théâtre qui ne doit pas l'inquiéter. Ce qui inquiète le peuple chez nous, c'est le pouvoir, ce n'est pas nous. En

Europe maintenant, ça devient aussi comme ça ; ça se voit que ce sont les pouvoirs qui inquiètent. Sarkozy a fait vivre à la France une situation que nous avons vécue sous Boumediene. C'est-à-dire qu'il a inquiété la société française, malgré les institutions, malgré l'auto-contrôle par les institutions. Ils ont tous votés contre lui car ils en avaient marre d'avoir peur. Voilà des politiques qui inquiètent. Ce que dit Hollande – « je serai un Président normal » – c'était mon opinion en 1970. C'est écrit dans des interviews. A l'époque, il y avait les punks, les hippies... C'était ça l'image de l'artiste. Ça passait par le refus et le rejet de la société conventionnelle. Moi je disais à l'époque : « on va effrayer notre public avec ça. Il faut être normaux – la veste, la chemise, le pantalon... Mais il faut lui dire des choses étonnantes. » Il fallait étonner pas par ce qu'on disait sur scène. En plus, quand on était dans cette tenue normale, on rassurait le pouvoir. Un flic en civil va suivre beaucoup plus un type déguisé qui de temps en temps prend une cigarette de shit que quelqu'un habillé normalement. Il se dit que celui-là, c'est un fils de famille... Alors qu'en réalité, on peut être en train d'aiguiser de vrais couteaux au niveau de notre écriture. Il fallait être dans l'apparence des artistes normaux. J'ai utilisé ce terme : « je suis un homme normal pour un public normal. C'est le pouvoir qui est anormal. »

En ce qui concerne les techniques que Brecht recommandait dans ses textes théoriques – par exemple l'introduction d'un narrateur qui présente les situations – pensez-vous que cela vous ait influencé ?

Oui, mais nous, d'instinct... Pour nous ça existe. On a le poète, le récitant.

Vous aviez déjà ça avant, et par ailleurs ?

On a le poète qui se lève et qui parle devant les gens. Mon spectacle que je viens de faire, où je suis tout seul, ce n'est pas un « one-man show ». C'est un poème d'une heure et demi, que je dis sur scène, sur l'histoire de l'Algérie. Et moi je suis monté moi-même sur scène non pas parce que je le voulais. Au début, moi, j'écrivais pour le théâtre, je mettais en scène occasionnellement... Mais à un moment où on se met à dire des choses très importantes, les gens demandent : « qui a dit ça ? Qu'il vienne lui-même le dire. » À partir d'un certain

moment, on ne peut pas déléguer la parole à un acteur. Ils ne le reconnaissent pas. Ils disent : « tu viens toi. » Et c'est comme ça que je suis monté sur scène.

Vous pensez alors que votre manière d'écrire pour le théâtre est plus due à votre héritage culturel arabo-berbère et algérien qu'à une influence brechtienne.

Je fais confiance à mon héritage et à mon désir de dire des choses. Je ne me fie pas au fait de suivre des mouvements d'expression car les mouvements sont toujours maîtrisés par les politiques. Ce qui a été dit après Brecht, comment il a été monté et exporté ailleurs, ce sont des mouvements politiques qui l'ont décidé. Les mouvements, pour moi, c'est toujours inquiétant sur le plan culturel. Il y a des gens qui créent à partir de tel mouvement – les surréalistes par exemple –, mais après, le surréalisme est devenu tout à fait autre chose. Quand on commence à synthétiser ce qui a été dit, quand on commence à codifier... Et vous les universitaires, vous jouez un très grand rôle là-dedans ! On installe une codification générale. Après, ce que cette codification a de signifiant intéresse les politiques, qui en font ce qu'ils veulent. Et les artistes sont alors obligés de repartir, de réinventer encore. Parfois, on met en voie de garage des mouvements très intéressants, qu'on ressort à un moment où on sait qu'ils sont plus dangereux qu'ils ne l'ont été.

Les universitaires ne sont pas non plus unanimes. Il y a aussi chez eux des tendances...

Oui mais c'est au bout de ce débat universitaire...

Il y a des universitaires qui ne sont pas du tout convaincus par ce que je cherche à montrer, ni même de l'intérêt de certaines œuvres que j'ai choisi d'étudier. Il n'y a pas d'uniformisation, après débat, d'une position universitaire.

Je dis simplement que quand le tout est passé à la critique, qu'elle soit de droite, de gauche... Et bien il y a une synthèse qui se fait au bout du chemin et c'est ça qui va définir le mouvement. Il y a des gens qui ont certainement attaqué Brecht à le démolir. Ils ont été utiles autant que ceux qui l'ont glorifié. C'est l'ensemble de la critique universitaire. Mais ce qu'elle

a d'avantageux, c'est que les gens y disent scientifiquement pourquoi ils adhèrent ou pas à tel ou tel texte. Leur travail est fondé sur l'observation précise. Ils défendent un point de vue, ce n'est pas l'article de la gazette ; c'est reconnaissable à un niveau de recherche et à un niveau de communication.

Pour vous, Brecht n'a-t-il pas été une référence ? Vous ne vous êtes pas dit que vous alliez le suivre dans ce que vous écriviez ?

J'ai abordé ces auteurs par l'adaptation. Comme je maîtrise l'arabe algérien – ce qui est rare parce que ce n'est pas parce que c'est du dialecte, que tout le monde le parle, que tout le monde peut l'écrire et en faire une littérature –, on s'adressait beaucoup à moi pour traduire et adapter des pièces. J'ai adapté *L'exception et la règle* parce que c'est une situation très « à l'algérienne ». Les personnages, ces syndicats.... Ils sont en plein désert ! C'est une matière et un univers que nous connaissons. C'est une recherche de pétrole ; c'est comment un patron traite le coolie ; l'esclavage... Nous avons connu ça. Cela fait référence au colonialisme, au pétrole, à tout ! Je l'ai adapté et ça a d'ailleurs très bien fonctionné. Mais par contre on m'avait demandé par exemple d'adapter *Maître Puntila et son valet*. Comment adapter ça dans un pays où l'alcool est interdit ? Où l'alcool est négatif à cent pour cent ? Alors que c'est l'alcool qui dans la pièce va régénérer la conscience, qui va éveiller la conscience du maître et l'amener au niveau de son valet. Comment on peut traduire ça ? En plus, on ne connaît pas en Algérie les cuites à l'allemande. Notre ivresse, c'est plutôt celle de *Zorba le Grec*. Je pourrais facilement traduire *Zorba* en algérien. Il y a dix mille Algériens qui travaillent en Algérie et qui pourraient avoir cette situation. Le chef du syndicat des étudiants algériens en 1970 était surnommé *Zorba* parce que c'était un bon vivant. Il y a des comportements qui sont traduisibles et d'autres, intraduisibles. La relation à la femme est tellement différente dans le répertoire universel par rapport à ce qu'on vit en Algérie. Comment traduire des personnages et comment maintenir ? Qu'est-ce qu'adapter ? C'est garder la structure de la pièce et donner des équivalents aux conflits d'une société à l'autre. Comment le faire si la position sociale ou les vécus des femmes ne leur donnent pas la possibilité de connaître ce type de conflits, comment mettre à la place d'Antigone une Fatima Zohra ? C'est en abordant Brecht sous cet angle-là que j'ai compris où il allait et où il n'allait pas pour l'Algérie et que sa théorie était, bon...

Vous ne vouliez pas produire un théâtre militant dans le sens de Brecht, avec la problématisation des situations, des dilemmes et des narrateurs qui interrogent ?

Oui... Brecht, qu'est-ce qu'il cherchait ? Il ne voulait pas d'une identification du public à ce qu'il était en train de lui montrer sur scène. Il dit : « ça c'est le jeu des petits bourgeois. Ils ont eu les gens par les princesses par les princes... » L'ouvrier vit alors par procuration la vie du bourgeois. Je suis d'accord avec Brecht là-dessus. Mais donner de la distanciation, c'est aussi amener les gens à réfléchir sur leur condition. Là on est déjà dans une élaboration ; ça devient de l'école. L'Algérien ne vient pas d'abord pour qu'on lui donne des leçons. Si tu assois un Algérien par terre dans une salle et que tu lui dis que tu vas lui faire une leçon, il va sortir.

Je crois que, partout dans le monde, il n'y a pas beaucoup de spectateurs qui resteraient volontairement !

Il ne s'agit donc plus d'être dans ce rapport-là ! Au contraire, on essaie de... Quel a été le rôle des pouvoirs algériens à l'indépendance ? La guerre de libération a mobilisé tout le peuple, à part les traîtres qui étaient repérés ou qui se sont enrôlés dans l'armée française. Tout le reste des Algériens étaient mobilisés et politisés parce que tous les soirs, leur vie était en jeu, malgré eux. Le pouvoir à l'indépendance était donc là pour démobiliser les gens. Sa technique, sa façon d'avancer était de démobiliser, de faire sortir les gens du champ politique. Comment s'y prenait-il ? Par la culpabilisation du peuple. « Vous êtes des minables... » Il n'y a pas pire qu'un enfant du peuple au pouvoir pour attaquer le peuple. Or c'étaient tous des enfants du peuple – que ce soit Boumediene ou Chadli, c'étaient des bergers. Ils ont culpabilisé le peuple et notre rôle, notre subversion en Algérie, était de dire au peuple : « tu es bien. Comme tu es, tu es très bien ! C'est eux les cons. » Mais il fallait le lui prouver. Il fallait lui donner cette émotion de lui-même. Et là, la distanciation de Brecht ne valait rien ! On n'était pas du tout dans le même rapport intellectuel et émotionnel.

Dans vos pièces, on trouve tout de même des personnages qui ont une épaisseur concrète, qui ont une personnalité, une certaine affirmation d'eux-mêmes. On sent qu'ils ont une volonté, pas au sens où ce serait des héros – ce ne sont pas nécessairement des

personnages auxquels on va s'identifier –, mais le spectateur peut les situer et leur donner des contours. Je pense par exemple à la cadette dans *Au-delà du voile...*

C'est une conscience ; c'est plus qu'un personnage. C'est ce que dit Roselyne Baffet, qui a travaillé sur mon théâtre. C'est la conscientisation dans le théâtre et par le théâtre. Il ne s'agit pas de montrer un personnage exemplaire. C'est de demander : « où est ta conscience là-dedans ? » C'est elle, et sa conscience lui dit ça. Et toi, que te dit ta conscience ? Boualem dans *Boualem zid el goudam* était déjà le même personnage. Je travaille à ce niveau-là.

Mais par exemple, Karim, dans *Confessions d'un musulman de mauvaise foi* ? Il est plus qu'une conscience ; il est plus ambigu.

Non. Ça ce sont de véritables personnages. C'est la seule pièce où ce sont des vrais personnages. Karim se débat dans ses contradictions. Il a connu une Française, c'est son rêve... et puis on lui dit, au nom de la religion, qu'il ne peut pas vivre son rêve. Il faut voir où se situent les points de rupture, c'est-à-dire, qu'est-ce qui fait qu'on transgresse l'interdit ? Cette pièce est, à moitié, sur cette problématique essentielle. Où est la transgression ? A partir de quel moment on transgresse l'interdit.

Vos personnages sont peut-être des consciences, mais ils ont tout de même aussi plus complexes. Ce ne sont pas tout à fait des figures d'allégories. On sent aussi souvent leurs hésitations, des ambiguïtés. Ils peuvent correspondre à un être humain concret avec sa division et ses incertitudes.

Dans mon théâtre en français, oui.

Mais pas dans votre théâtre en arabe algérien ? Il y a bien sûr dans plusieurs pièces le personnage de l'auteur, ou dans *Prophètes sans dieu*, le personnage de Jésus ou de Moïse. Mais ceux-ci refusent à un moment de correspondre à cette dimension allégorique. Il y a une rupture dans la dimension allégorique pour revenir à un plan plus humain, celui des acteurs avec leurs refus.

Ils refusent de continuer à jouer une pièce qui n'est pas assumée. On ne peut pas être lâche et ne pas porter le personnage dont on parle. Oui... mais ça, c'est autre chose, *Prophètes sans dieu*. La pièce que je travaille aujourd'hui [*Exil sans GPS*] ressemble un peu à ça. Aujourd'hui, je m'intéresse à la question de ce qui nous arrive sur le plan mondial de cette crise-là, de ce qu'elle engendre aussi une grosse crise culturelle. En même temps, on ne peut plus faire du théâtre sans tenir compte de la réalité. Où est la réalité dans l'expression, où est la fiction ? C'est ça que j'essaie de résoudre dans cette pièce. Ça m'est un peu difficile mais ça va venir.

Ce que je trouvais vraiment intéressant dans vos pièces et dans votre manière de créer des personnages, c'est le fait que ceux-ci aient à la fois une dimension de « conscience » ou d'allégorie, et à la fois une dimension humaine, avec sa faiblesse et ses doutes. Vous liez les deux.

Ce sont des humains. C'est leur dimension humaine. Ils se confrontent à quelque chose ; ils doutent. Et souvent – comme dans *Boualem* – ce sont deux personnages qui existent dans chacun de nous. Il y a un moment où l'un va prendre le dessus sur l'autre et dans *Les confessions*, j'ai éclaté tous ces personnages en leur donnant leur juste place sociale. Karim, il a envie de faire plaisir à tout le monde, autant à l'institut, à sa mère, à son père, à Dieu... mais il éclate. C'est des contradictions qu'on lui fait subir. Sa dimension humaine, sa générosité, est immense. Il n'agit en fait pas par égoïsme.

Quand sa mère vient le chercher chez la Française, elle est égoïste. Elle vient et elle ne pense qu'à elle du début à la fin. Elle est dans un égoïsme total, dans un comportement maternel accaparant par rapport à la générosité du personnage qui, lui, veut faire plaisir à tout le monde et qui en est déchiré. C'est impossible. C'est comme ça que les personnalités s'affirment. C'est, à un moment, dire : « toi, je ne peux plus te faire plaisir. Va te faire foutre ! »

Je trouvais aussi intéressant que dans *Mémoires à la dérive*, l'auteur soit à la fois une entité et à la fois un être singularisé, qui parle de son enfance...qu'il soit plus en chair et plus proche de ce qu'un spectateur peut ressentir.

C'est parce qu'on est dans un rapport psychanalytique, du début jusqu'à la fin. On est dans un milieu complètement froid parce qu'il sait qu'il ne peut plus, qu'il est bloqué. Il fabrique donc tout cet environnement. Et c'est quand il assiste à la torture de son père, c'est là qu'il s'humanise. C'est quand il a peur pour son père, c'est quand il retrouve son père après.

Il y a plusieurs allusions à la psychanalyse dans certaines de vos pièces. Vous-même, vous avez étudié cela ?

J'étais passionné par ça ; j'ai lu beaucoup... mais bizarrement, je n'y crois pas. Je me réfère plutôt à une copine qui est venue à Paris au moment de l'intégrisme et à qui j'ai demandé : « Alors, quel boulot tu as trouvé ? » Elle a fait psychologie là-bas. Elle me dit : « j'ai trouvé un travail avec des enfants. » On lui a dit qu'il fallait qu'elle se fasse psychanalyser pour ça. Mais pour elle, ce n'était pas possible. Elle m'a dit que si elle commençait à ouvrir tout ça, ça va avoir une dimension de haine et personne ne pourra résoudre le problème. » Je lui ai dit d'aller le dire à un psy : « Peut-être il pourra te donner un papier ou te faire un truc très court. » Elle a été voir un psy et elle lui a dit qu'elle avait tout tassé au fond et que c'était garanti que c'était scellé, que rien n'allait remonter. Elle se sentait bien aujourd'hui et elle avait besoin de travailler. S'il commençait à fouiller, ça allait être une catastrophe.

J'ai donc cette idée de la psychanalyse, que je trouve très juste. Ou bien c'est l'écriture qui a été pour moi salvatrice, c'est-à-dire que c'est vrai que quand je ne joue pas pendant une période, je commence à être malade, à faire des rhumes... J'ai besoin de la dynamique du jeu. Je ne peux pas la remplacer par la course tous les jours ! Je crois que l'écriture y est pour quelque chose. Je suis en état de réflexion permanente, sur moi-même, sur les autres, sur ce que je vais écrire. Je crois que les gens qui vont voir un psychanalyste, c'est parce qu'il les met dans un état similaire de réflexion sur eux-mêmes, sur les autres, sur ce qui nous entoure. C'est aussi bête que ça.

Qu'est-ce que vous aviez lu sur le sujet ?

J'ai abordé Bachelard au départ. *La psychanalyse du feu...* ça m'a passionné. Au début de l'écriture se posait pour moi un gros problème : la gestion du temps. Je suis tombé sur Bachelard, *L'instant...* Mon frère revenait de l'Union soviétique, et je lui pose la question à l'époque où je n'avais pas encore entamé mes supérieures mathématiques : « le temps est-il continu ou discontinu ? » (Je lisais alors Bachelard) Il m'a dit : « le temps, c'est petit t. Dans les équations physiques. Tu l'amènes et là où il va, tu le suis. Continu, discontinu ? Tu t'en fous. C'est petit t. » Alors que moi, ce problème du temps me posait vraiment question. Comment gérer le temps dans une écriture ? A l'époque, on avait des lectures très sérieuses et pour la psychanalyse, c'était par exemple le livre sur les foules fascistes, *Psychologie des foules et analyse du moi*. Là, ça m'a paru d'une clarté terrible parce qu'on vivait ça. On était sur le même terrain. C'était pour moi une lecture très contemporaine, très actuelle. Comme si Freud l'avait écrit pour nous. Bon Freud... Comme tout le monde, je m'y suis intéressé... Je me disais aussi que c'était surtout les surréalistes. J'ai été très sensible à ce mouvement, j'ai adoré Paul Eluard et comment il composait ses images. En réalité, l'écriture de la poésie populaire en Algérie est aussi une maîtrise de l'inconscient par le conscient. Dans l'oralité de nos poètes, quand ils improvisent, c'est à 50 pour cent leur inconscient qu'ils expriment. Ils produisent des images complètement biscornues. Il y a par exemple un long poème de 350 vers, qui est de toute beauté, et qui présente un gars qui, au bord d'une rivière, trouve un crâne et qui parle avec lui. Il commence par : « Crâne de malheur, je t'en prie parle-moi. Est-ce que tu es de ce pays ou alors, d'où viens-tu ? » Et à partir de là, il fait le tour du monde. C'est une métaphore simple, mais à l'intérieur, des images au niveau inconscient. Même la dimension érotique des choses n'est pas exprimée, mais elle existe bien au niveau symbolique. Ça, ça m'a toujours fasciné dans la culture populaire. Grâce aux surréalistes – Breton... j'ai lu *Nadja* en une nuit, je me suis relevé je l'ai relu et je me suis dit que c'était exactement ça. Si on raconte une histoire chez nous, c'est ça. Mais quand c'est construit au niveau littéraire, de l'écriture, c'est une démarche consciente. Et c'est ça la maîtrise ou l'évolution culturelle.

Et la psychanalyse par rapport à la culture arabe ?

Ça n'existe pas du tout. Aujourd'hui, il y a des psychanalystes musulmans : des imams ! (rire) j'ai appris ça quand je suis rentré. Ma mère m'a dit : « Le voisin d'en haut va mal. Il est bureaucrate et dans son bureau, ils ont dû lui faire des crasses. » Le type a déprimé complètement. « Sa femme a ramené les imams et l'imam lui parle, lui raconte le Coran. Et le

type est soulagé. » Ce sont des phénomènes qui existent. À l'époque où j'ai baigné dans ce domaine, c'est quand j'étais avec Kateb Yacine pour traduire son œuvre : on vivait dans un hôpital psychiatrique, l'hôpital Franz Fanon. Un des psychiatres nous avait laissé sa villa pendant un mois. J'ai appris plus tard que la mère de Kateb Yacine était en fait internée dans le pavillon des femmes. Tous les matins, il voulait qu'on aille marcher. Et on passait toujours par ce pavillon des femmes.

Dans ma première troupe, *Théâtre et culture*, on avait un copain psychiatre qui travaillait à Blida et qui nous invitait pour qu'on joue pour les malades. On a donc eu aussi cette relation avec les malades psychiatriques. La salle était pleine : on allait jusqu'à 400 spectateurs. Après, on faisait un débat. Les psychiatres étaient là et voyaient les réactions. J'ai même fait une tournée avec des médecins français qui étaient venus. On leur parlait par exemple des vieilles guérisseuses, qui guérissent par exemple l'impuissance. Elle prend la main au type et elles lui parlent pendant une demi heure et le type part guéri – ou du moins croyant qu'il est guéri. Les médecins voulaient savoir ce qu'elles lui racontaient. Alors je me suis fait passer pour un malade ; c'était la meilleure façon ! Elle me dit : « viens mon fils ». Elle me demande le nom de mon père, de ma mère, de mes grands-pères... Elle remonte comme ça mes origines et elle me raconte une histoire reconstituant la valeur de mes familles, pour me dire que je ne peux pas, sur le plan identitaire, laisser ça, que j'appartiens à quelque chose et que je suis de cette racine et que je dois pouvoir la perpétuer. Evidemment, on sort de là très valorisé ! C'est un discours de valorisation énorme, pas de la personne même, mais de ce sur quoi il est bâti, construit.

Tant qu'on est dans les origines, il ya eu en Algérie des gens qui ont fait du théâtre en arabe avant l'indépendance. Avez-vous eu des contacts avec ces gens-là ? Vous avez vu leurs spectacles pendant votre jeunesse ?

Il y a beaucoup de choses enregistrées et qu'on connaît. Mais ça n'a pas une grande ampleur. Il y avait soit les arabisants qui mythifiaient la culture arabe... Ceux-là ont écrit un théâtre épique, une sous-production égyptienne, sans valeur. Maintenant, les auteurs populaires, qui étaient cadrés par le colonialisme, ne se sont pas épanouis dans des pièces mais dans des sketches. Par exemple, une soirée musulmane à la radio, c'était un chanteur – chaabi – puis un animateur qui raconte une blague entre chaque morceau, et la partie théâtre, c'est un sketch

d'un quart d'heure. Tout le monde écoutait ces moments-là. C'étaient les samedis de la salle Pierre Bordes – où j'ai d'ailleurs sévi pendant un moment. Ça se passait dans cette salle et en direct sur la radio. Ils organisaient une après-midi avec des sketches. Bachtarzi a écrit des pièces, mais ce sont des adaptations, et après l'indépendance ; le théâtre pré-indépendance était un peu réduit, et trop surveillé.

Vous n'avez alors pas vu des représentations du théâtre d'ombres ou de marionnettes ?

Des karagouzs ? Mais ça, ça remonte aux Turcs, à 1830. C'était très loin. Il n'y en avait plus. C'est dans la préhistoire !

Dans les livres...

Oui, ils reviennent toujours sur ça. Ils inventent une histoire mais ce n'est pas vrai.

Et les conteurs qui racontaient des histoires sur les places publiques ?

Moi je les ai connus dans mon enfance, vers la fin du colonialisme. Et encore... ils dégénéraient. Oui, à l'époque il y avait des gens comme ça et c'était signifiant. Mais après 130 ans de colonialisme, tout ça c'était des vieux imbéciles avec un violon à une seule corde, qui racontent n'importe quoi pour reproduire la tradition. On a plus hérité de la poésie populaire, parce qu'elle était restée dans les foyers. La parole reste la parole et on ne peut pas enlever ça. Mais le reste, comment cette parole était fabriquée et véhiculée, c'est autre chose !

Dans les livres sur le théâtre et la littérature populaire maghrébine, on parle souvent du personnage de Djeha...

Oui, c'est un personnage. Mais chacun l'a utilisé à sa manière. Dans les contes populaires, quand on amuse les gosses, on raconte ces anecdotes de Djeha. Il y a le Djeha bourgeois qui est complètement débile et qui mange, qui boit – il a été représenté par exemple à la télévision tunisienne. Il y a le Djeha de Kateb Yacine, « Nuage de fumée » qui est complètement

pertinent. C'est un type qui n'existe pas en soi et qui fait des coups, qui fait prendre conscience aux gens. Donc il y a le Djeha populaire, le Djeha des bas fonds, le Djeha des bordels, le Djeha des bourgeois...

Y a-t-il d'autres figures des contes populaires connues ?

Non, il y a Djeha, qui est du monde arabe en général. Non, il y a très peu de choses. C'est pour cela que, quand on a commencé à faire du théâtre à l'Indépendance, c'était enthousiasmant. Tout était à faire, à inventer... la langue, les personnages... Quels personnages étaient déterminants dans notre société ? quel type de conflits allait-on assumer, quelle manière de jouer en arabe dialectal ?

Vous aviez fait beaucoup de théâtre à l'école, en français ou en arabe ? Sur la couverture d'une édition d'une de vos pièces, il y a une photo de vous enfant, sur scène.

C'est à la Médersa. A l'école française, la première fois où j'ai vu du théâtre, c'était *Cinna* par la Comédie Française, en 1956, quand j'étais au collège. On nous a emmenés au théâtre, d'ailleurs le théâtre dont je suis devenu directeur ensuite. Oui, on a eu une excellente formation parce que la France espérait que nous devenions les piliers de la culture française. On a eu les meilleurs professeurs, et leurs salaires étaient bons parce qu'ils prenaient des risques.

Et à l'école vous avez fait du théâtre ?

Non, j'ai commencé à la Médersa. On avait une formation pour devenir imam, cadi... on nous éduquait donc à la prise de parole en public d'une manière rigoureuse. A dix ans, on faisait un vrai discours face à 50 parents. Le cheik écrivait pour nous des pièces... Sur la couverture des *Fils de l'amertume*, je suis à droite, ma sœur au milieu et mon frère à gauche.

Et votre sœur venait à la Médersa ?

Ma mère s'est battue pour ça. Mes sœurs étaient les seules de toute l'histoire de la Médersa, et jusqu'à aujourd'hui... Elles ont reçu une éducation religieuse, et elles n'étaient pas voilées. Elles jouaient au théâtre avec nous. Mon père aussi le voulait. Il était orphelin. Oui... Il y a beaucoup de conditions qui amènent à l'évolution. Mon père était pendant la guerre un représentant FLN qui créait le lien avec la communauté mozabite de laquelle je suis issu. C'était un personnage assez important. Et comme la Médersa est privée et gérée par les parents, il a réussi à imposer ça. Il a dit : « Moi, j'ai envie que mes filles deviennent musulmanes et qu'elles apprennent l'Islam. Où voulez-vous qu'elles l'apprennent ? On a fait la Médersa pour que les garçons apprennent l'arabe et l'Islam. Et mes filles ? Elles restent ignorantes là-dessus ? » Il a donc imposé ça.

Vous être allé à l'école française jusqu'au lycée ?

J'ai fait l'école élémentaire à Guelma, là où je suis né. À partir de la 5^e, on est parti à Annaba, au collège, à 60 kilomètres, dans la plus grande ville à côté.

Vous y alliez seul ? Ou bien est-ce que votre famille a déménagé ?

Non, non. Ils ont déménagé bien après, au moment de l'indépendance. On a fait le collège en tant qu'interne, et jusqu'au bac. Ensuite, ça a été la fac, Alger... L'indépendance étant là, tout le monde a bougé. Il y a eu une grande mobilité des gens à l'indépendance.

J'aimerais à présent aborder vos débuts théâtraux. Lorsque vous avez écrit votre première pièce en arabe, c'était dans quel cadre ?

C'était pour un groupe de théâtre ; j'avais rejoint le groupe « Théâtre et culture ». C'est avec eux que j'ai commencé. C'était une écriture collective : on écrivait des pièces comme par exemple *La situation de la femme en Algérie*. C'était une écriture collective ; on était 15. On pensait les situations sous forme de petites saynètes. Je suis rentré dans cette équipe en ayant une pièce, qui s'appelle *Peuple ! Peuple !* Je l'ai écrite entièrement sous forme de poème. Ils l'ont montée et ensuite, je les ai encouragés à l'écriture, parce qu'ils n'avaient pas d'auteur ; ils

faisaient uniquement des adaptations. On est parti sur des écritures collectives. Puis j'ai adapté *La poudre d'intelligence* de Kateb Yacine. Ca a continué dans ce sens-là jusqu'à mon départ pour le service militaire. Quand le suis sorti de mon service, j'ai écrit dans l'entreprise. A l'époque, le groupe de théâtre avait éclaté. J'étais recruté dans une entreprise qui était dirigée par un copain. Je lui ai fait créer un service culturel. C'est dans le cadre de ce service culturel que j'ai monté la pièce *Boualem zid el goudam* [Boualem va de l'avant], qui a été jouée 800 fois.

C'est assez étonnant qu'il y ait eu à un moment en Algérie des services culturels dans les entreprises mêmes.

Non. Parce que le service public n'existait pas. Boumediene a démarré en créant les entreprises – il a dit qu'il fallait des industries. Et les entreprises avaient leurs propres cliniques, leurs propres services sociaux (les colonies de vacances...). Et dans le cadre de ces services sociaux, l'entreprise avait créé ce service culturel. Nous étions chargés d'animer les colonies de vacances, les fêtes de parents... Mais en même temps, on en a profité pour monter nos pièces. En fait, c'était dans les entreprises qu'il y avait de l'argent.

Pensez-vous que c'était un système assez libre ?

C'était un système qui disposait à l'époque de beaucoup d'argent, et qui n'avait pas d'orientation politique. Sur le plan de l'industrie, le privé était banni. Mais sur le plan culturel, il n'y avait pas de monopole. Moi, j'ai profité de l'absence d'orientation culturelle de l'Etat. Quand la chose se fait, L'Etat dit s'il est d'accord ou pas, et si tu parviens à le convaincre, il te laisse tranquille. *Boualem* a été censuré pendant 6 mois. Mais il a suffi que Boumediene parte à l'AOR à l'époque, qu'il s'affronte aux Saoudiens sur le plan des non-alignés et qu'il dise une phrase que j'ai dite dans la pièce 6 mois avant lui – « je n'irai pas au paradis le ventre creux ». Il a dit : « le peuple musulman n'ira pas au paradis le ventre creux », alors que la pièce commence comme ça. Le lendemain, le syndicat m'appelle et me dit qu'on rejoue la pièce. Je lui demande : « qu'est-ce qui t'arrive ? » et il me répond : « t'as pas lu les journaux ? » je vais acheter les journaux et en première page, la phrase de Boumediene. Et c'est ça qui a fait lever la censure !

C'était donc une liberté, mais qui était en même temps liée...

Liée à ce que dit le pouvoir, parce qu'il n'y a pas d'orientation.

Dans les pièces que vous avez écrites en français et que vous montez maintenant, est-ce que vous avez eu ou avez l'envie de recourir à des jeux de mots, ou à des comparaisons décalées ?

Je ne construis pas le rire. Il est vraiment dans ma nature. Quand je finis la mise en scène, je me rends compte de ce qui est bon ou pas, mais pas au niveau de l'écriture. Quand je finis la mise en scène, je me dis : « tiens, là, ils vont rire ». Et souvent, quand ils ne rient pas, je me dis qu'il y a quelque chose qui ne va pas. Parfois, je suis surpris par des réactions lorsque je suis sur scène ; parce qu'ils ont entendu quelque chose dont je pensais, moi, que ce ne serait pas tout à fait audible. Mais le public l'entend et réagit à ça. Et on en est surpris !

Quand vous écrivez, vous évaluez déjà si ça va produire un effet sur le public ?

Non. Je ne suis pas en relation avec le public très tôt dans l'écriture. D'abord je poursuis ce que j'ai envie de faire. Parfois, je me dis que je déconne un peu trop, que c'est trop léger par rapport au sérieux de la chose.

Vous vous censurez ?

Non. Je dis que c'est incongru. Une écriture, c'est une discipline. J'ai envie d'aller dans ce sens-là mais je me dis qu'à cause de la légèreté, du fait qu'ils rient, là... Et bien après, ça ne va plus. Il faut que je puisse continuer... Si ça bloque, il faut redévelopper la chose autrement, parce que tout n'a pas été dit. Ce n'est pas simple de cerner les choses !

Non en effet !

Pourriez-vous revenir sur les circonstances qui vous ont décidé à écrire des pièces en français. Comment cela s'est-il passé quand vous êtes arrivé en France en 93 ?

Ça n'a pas été simple. J'ai mis deux ans à le faire. On réagit d'abord à la chose. J'étais dans un élan créatif en Algérie, avec une réflexion, des projets... Et ça s'arrête ! Je viens ici ; j'ai failli ne pas avoir de papiers parce que j'avais un visa d'un an et je comptais dessus, sans plus, en ne sachant pas ce qui allait se passer en un an. C'est grâce à un copain qui cherchait à faire ses papiers et qui m'a indiqué qu'un ami que j'avais perdu de vue était un avocat spécialisé pour ça. Je n'avais pas fait de papiers, pas été à la police... Je ne savais pas où j'étais ; on ne savait pas combien de temps ça allait durer ! On ne savait rien. Ce n'est qu'au bout d'un an que j'ai compris qu'il fallait que je m'y mette. Je ne connaissais pas les acteurs, ni les théâtres. Je ne connaissais personne ; Ce n'est pas parce que je parle français que je peux faire du théâtre en France. Je propose au festival de Limoges le montage du *Conseil de discipline* ; la directrice, Monique Hamelin, a contacté 8 metteurs en scène en leur envoyant le texte. Les huit ont refusé. Ils ont dit : « non, ce texte sur la guerre de libération... » Il y en a même une qui m'a dit : « vous connaissez trop de choses sur la guerre de libération. Moi, je ne peux pas me mettre entre ça. » Personne n'a voulu. Il se trouve qu'en Belgique, à Bruxelles, Jean-Claude Idée en a fait une lecture. Et à tout hasard, je dis à la fin de la lecture : « voilà, on va monter la pièce en Belgique avec cette équipe. » j'ai présenté ça comme officiel et Jean-Claude Idée m'a dit : « Oui, pourquoi pas ? On va essayer de le faire dans l'atelier d'écritures. » On a trouvé de l'argent, démarché... et on l'a monté, avec une tournée de 150 représentations ! Bon, c'était marginal parce que je faisais ça dans les lycées et collèges. On n'a pas voulu me mettre face à un public. C'est au bout de ce chemin que Jean-Louis Hourdin est venu me voir et m'a dit : « je dois monter un texte d'un pied-noir, Louis Hardy, sur un massacre. Avec ce qui s'est passé et ce qui se passe aujourd'hui... » Je lui ai dit oui. Je lis le texte, très bien écrit ; Et je dis : « moi, j'aurais pu écrire la même chose, sur la guerre d'Algérie. Il a été intègre, honnête. Il a perdu son père, assassiné par le FLN. » Hourdin me dit : « tu es sûr ? alors tu viens travailler avec nous. » Et j'ai été un peu le garde-fou de cette démarche. Ensuite, j'ai mené des débats avec eux, des liens se sont créés avec Jean-Louis. Un été, j'ai écrit 300 pages, *Les fils de l'amertume*. Je me suis dit : « maintenant, je vais m'exprimer ici ! Qu'est-ce que j'ai à dire ? Quelle est mon idée là-dessus ? » Il fallait que je m'y mette et que je réfléchisse à ça. Et c'est en écrivant ces pages... je les ai remises à Jean-

Louis Hourdin. Je lui demande ce qu'il en pense et je lui dis que de là, je peux tirer une pièce. Il a été partant, mais il m'a demandé comment, où, quand. Il se trouve que le copain chez qui je logeais et qui m'a sauvé la vie, Olivier Gaussot, attaché culturel à l'ambassade de France en Algérie, est mort à ce moment-là. À son enterrement, j'ai fait le discours, l'oraison funèbre. Faivre d'Arcier, directeur du festival d'Avignon, était là. Je l'avais d'ailleurs déjà rencontré chez Olivier. En sortant il m'a dit qu'il avait apprécié mon discours. Je lui ai parlé de mon projet avec Jean-Louis Hourdin. Je lui ai remis le texte et deux jours après, à 5 heures de l'après-midi – je m'en souviendrai toujours –, il me dit : « Slimane, on est preneur ! Tu viens demain avec Jean-Louis. » On est allé et il m'a proposé de choisir la salle que je voulais dans le In.

Pourquoi le cloître des Célestins ?

Parce que ça se passait dans une cours intérieure. La pièce se passe dans une cours intérieure, place de marché, place de mosquée... Les arcades du cloître derrière nous, les deux platanes, me disaient quelque chose. D'ailleurs, on a « déguisé » les arcades romanes en arcades maures, avec des petites lumières vertes. Les gens étaient offusqués ! On jouait sous les platanes, c'était magnifique. Et c'était archi-comble tous les soirs. Mais, un silence de mort devant la situation. Le discours de l'intégriste, joué par Agoumi, a été applaudi par l'ambassadeur d'Algérie en France. Les gens dans le public ont failli le lyncher !

Donc, c'est Faivre d'Arcier qui m'avait donné ma chance. Et malheureusement, là, j'étais dans le cercle réel de la création théâtrale, quand beaucoup de gens ont dit : « non celui-là, il faut qu'il sorte. » Et on m'a mis dans la périphérie ; Et c'est comme ça que j'ai fait *Prophètes sans dieu*. Il ne fallait pas selon eux que « ce type » rentre dans le cercle du cercle.

Et en ce qui concerne l'édition de vos textes : vous avez envoyé vos textes à Lansman ou vous l'avez rencontré ?

Je l'ai rencontré à Bruxelles. Il était financé par l'association Beaumarchais. Beaumarchais m'a soutenu et je l'ai rencontré. Il fait du bon boulot. Je ne savais pas ce que c'était que l'édition puisque je n'ai pas édité mes textes en Algérie ; Quand on m'a proposé ça... C'est

Le conseil de discipline qui a été le premier édité, je me suis dit : « tiens, c'est bien ça. » Et j'ai continué. Pour les romans, je n'ai pas cherché à en écrire ; on est venu me voir.

Quels sont vos projets ?

Depuis longtemps, j'ai envie d'écrire une pièce de rencontre, comme celle des prophètes, mais entre Sartre, Camus et Kateb Yacine. J'ai déjà commencé à travailler. Si on a de l'argent, je pense que je foncerai pour ça. Je ne sais quel est mon devenir en Algérie, s'il y aura de véritables changements.

Cela vous paraît-il plus facile de monter un projet en France ou en Algérie ?

Les difficultés ne sont pas les mêmes, mais elles existent des deux côtés. En Algérie, ça traîne ; en France, il n'y a pas de sous. Je n'ai plus... Enfin, c'est plus passionnant de faire du théâtre en Algérie quoi ! Je sens que le théâtre a un véritable sens là-bas pour le public, pour la relation avec lui. Ici, bon, c'est produire une pièce, ça a un sens, mais...

Mais vous ne ressentez pas de répercussion politique ?

Voilà ! On s'emmerde un peu quoi ! On a l'impression que les gens de théâtre disent : « on fait notre métier mais ça s'arrête là. »

Alors qu'en Algérie par contre, vous avez l'impression que le public vient vraiment pour entendre un message subversif.

C'est une vraie responsabilité d'abord, non pas sur mon succès, mais au niveau de la parole qu'on peut avoir aujourd'hui. Il y a tellement de problèmes que ça rend... Il y a un théâtre latent, une telle tragédie dans la société que c'en est plus passionnant et plus difficile peut-être, mais ça vaut le coup. Le public nous le rend bien.

Tandis qu'ici, vous trouvez le public...

Le public, c'est le public quoi... Nous, les auteurs, on ne gère pas le public. C'est les directeurs de théâtre qui gèrent le public. C'est un intermédiaire. Moi, je ne connais pas mes publics quand je traverse la France. Il y en a qui m'écrivent par mails après – des enseignants, des contacts... Mais est-ce que... Le contact direct que j'ai avec le public algérien n'a rien à voir avec le contact que j'ai ici alors que je suis sûr que le public français a beaucoup aimé mon travail. Les Belges et les Canadiens aussi me disent qu'ils sont heureux de voir mes pièces. Mais je rentre dans une salle, je joue, je pars et c'est tout. Je ne vis pas avec ce public d'une part, et d'autre part, le public blâmera ou félicitera plutôt le lendemain le directeur d'avoir fait venir la pièce. Le directeur joue sa place auprès du public bien plus que nous.

Tandis qu'en Algérie, vous avez l'impression que...

Ah oui, là, on est responsable en direct.

Le public algérien a une vraie motivation pour venir au théâtre ?

Il a besoin d'une vraie parole ; ça c'est sûr. Imaginez-vous que le Président ne parle pas l'arabe dialectal. Il ne peut pas faire de discours au peuple. On ne sait pas dans quelle langue parlent les responsables politiques. Les gens ont besoin qu'il y ait quelque part une parole sociale. Ajoutez à cela qu'il n'y a pas de projet social ! Ca complique énormément les choses.

J'ai rencontré pourtant des Algériennes qui disaient plutôt que les choses en Algérie se passaient très bien, et que dans les villes, tout le monde connaissait le français et que c'était une langue de dialogue. Mais bien sûr elles avaient fait des études et avaient donc une vision particulière.

Les Algériens ont fortement besoin de se rassurer. Ils sont tellement inquiets sur leur pays qu'ils ont besoin de rassurer les étrangers sur leur pays. Donc il y a des phrases

« publicitaires » comme ça – « tout le monde parle français », « ça se passe bien »... Non, les problèmes sont complexes. Je ne dis pas que... Il y a beaucoup de côtés positifs, mais on ne peut pas, par rapport à une complexité comme celle de la société algérienne, dire que tout va très bien... C'est dramatique à tous les niveaux.

Vos pièces sont-elles parfois traduites en tamazigh ?

Oui, oui, en kabyle oui. *Babor* a été traduite. Là on m'a demandé encore de traduire la dernière pièce que j'ai faite. Mais là aussi, on a peur des traductions. Ce n'est pas fait par des professionnels ; c'est subjectif. Mais c'est traduit même en mozabite, en touareg. J'ai été traduit en arabe classique par la bibliothèque d'Alexandrie. C'est le comble du comble n'est-ce pas ? Venir écrire en français alors que j'écrivais d'abord en arabe dialectal pour être retraduit en arabe.

En effet.

Prophètes a été traduit en 18 langues.

Par rapport au multilinguisme de l'Algérie, pensez-vous que ça puisse poser encore des problèmes à l'avenir ? Je sors ici du champ du théâtre et de la littérature, mais c'est parce que je trouve la situation multicommunautaire de l'Algérie intéressante car elle peut être mise en parallèle de ce point de vue – et toute proportion gardée – avec la Belgique.

Non, cette diversité est gérée maintenant. La base est posée ; les Kabyles ont le droit de parler leur langue. Effectivement, lorsque je pars à Tizi Ouzou, je parle avec des Kabyles en arabe, ils me répondent en kabyle. Heureusement que je comprends les deux. Ils défendent leur langue. C'est légitime quand ils ont été frustrés autant. Il ne faut justement pas laisser la tension des langues s'installer. Mon père était commerçant, il parlait tous les dialectes. Il mettait la version qu'il fallait en fonction du client. C'est aussi simple. En plus, c'est des langues qui sont proches, qui s'apprennent vite.

Exacerber les tensions entre les langues mène à des conflits, comme entre les Flamands, qui ont de l'argent, et les francophones à qui ils disent : « vous allez voir ! »

Et la France ne fait rien, elle vous lâche !

Oh mais on ne lui demande rien.

Oui oui bien sûr. Mais heureusement que vous avez l'unité royale qui se trouve au milieu. La position de l'Europe à Bruxelles renforce aussi la position du pays. Tout ça oblige quand même à être respectueux d'une intégrité de territoire.

Et en Algérie, qu'est-ce qui fait alors l'unité entre les diverses communautés ?

C'est la guerre de libération d'abord, puis l'intégrisme. Tout ça, ce sont des éléments fondateurs de la société algérienne moderne. Malheureusement, la guerre de libération a été mal traitée. La question de l'intégrisme a été mal réglée. Donc, on traîne à l'intérieur des contradictions. Mais ces points fondent tout de même la société algérienne moderne. Tout l'intégrisme n'a pas réussi à faire éclater l'Algérie. Alors que la Yougoslavie a éclaté avec moins que ça.

Pensez-vous que la situation par rapport à l'intégrisme va se résoudre ou empirer ?

En Algérie, c'est vraiment une étape qui est dépassée. Les jeunes disent : « non, je ne me bats plus pour Dieu. Dieu est capable de se battre. Quand je me bats pour ma croûte, j'honore Dieu ! » Voilà où le discours a été ramené. C'est fini ! Il va falloir peut-être attendre deux ou trois générations, qu'ils oublient...

Y a-t-il moins d'attentats ?

Il y en a, mais c'est maîtrisé. L'Algérie donne des conseils aux Américains sur le plan de la gestion des intégristes. C'est une police et une armée qui est... D'ailleurs ils ont vite surveillé les frontières libyennes ; ils ont renvoyé tout le monde aux frontières. Ils ont fait de l'accueil mais la frontière était entièrement gardée et c'était pour contrôler les gens. Ils préfèrent leur ouvrir la porte et les contrôler. Ils ont envoyé tous les terroristes dans le Sud et maintenant c'est le Mali qui est sujet à ça. Les intégristes sont rentrés une journée au Mali, il s'est coupé en deux !

Pensez-vous que l'ouverture démocratique en Algérie va aller dans le même sens ?

Je crois que là où les Occidentaux se sont trompés avec le printemps arabe, et n'ont rien compris à ce qui se passe, c'est que la problématique des sociétés arabes doit s'analyser plus profondément qu'au niveau d'un rejet des pouvoirs. Ce n'est pas parce que ce sont des pouvoirs corrompus qu'on peut les convertir à une démocratie. On ne peut pas leur faire une démocratie fantoche du style de la Lybie. Il faut un cheminement. Si les révolutions ne naissent pas à l'intérieur du peuple comme une vraie volonté, rien ne se fait de correct. Quand les occidentaux ont aidé l'Egypte et la Lybie, le peuple s'est dit : « c'est nous qui avons fait la révolution. » Il est persuadé que c'est lui qui a cassé la baraque. Puis après il entend qu'on lui dit que c'est les Français et l'Otan qui ont aidé. La réaction normale sera pour le peuple de s'enfermer dans un nationalisme exacerbé ou dans un islamisme exacerbé. Et le gouvernement va logiquement arriver aux mains des islamistes. Ce serait la catastrophe si ça cassait en Lybie, l'Iran irait s'en mêler et ce serait une deuxième guerre. J'en suis très inquiet.

Enfin, ce n'est pas comme ça qu'on va faire évoluer les peuples arabes. La méthode du Maroc est finalement encore plus fiable. On garde la monarchie sur un mode constitutionnel ; alors que toutes les républiques arabes sont en réalité des républiques monarchiques. Il faudrait en fait commencer par l'Arabie Saoudite. Comment dire aux Arabes d'instaurer une démocratie alors qu'en Arabie Saoudite, à qui on ne dit rien, c'est le tchador, l'interdiction de conduire pour les femmes... C'est la même chose pour le Qatar qui est en train de donner de l'argent pour que tous les pays arabes explosent. Qu'a-t-il d'exemplaire sur le plan politique ? Les gens le savent d'ailleurs et disent : « oui bon un tel à la limite, il faisait marcher le pays ! »

En Algérie, le système tient-il surtout grâce à l'administration, alors que le Président est plutôt une figure pragmatique, sans laquelle le pays pourrait fonctionner ?

Non, c'est plus complexe et plus organisé. Et les Européens ne veulent pas entendre ça. C'est d'ailleurs la cause de l'enlissement en Egypte. Enfin, Bouteflika pourrait, s'il meurt, être remplacé par un mannequin ou un sosie.

Merci pour ces remarques éclairantes sur votre œuvre et sur la situation de l'Algérie.

Élisabeth Castadot : Je souhaitais vous demander d’abord comment vous définiriez la tonalité générale de vos pièces.

Paul Pourveur : Je la définirais plutôt comme tragi-comique ! Enfin, disons que le fond est peut-être toujours un peu tragique chez moi. Mais j’essaie aussi de dynamiter la tragédie ou de la mettre à distance par des aspects plutôt humoristiques.

Est-ce que lorsque vous écrivez, vous recherchez des répliques ou des ou des situations qui vont choquer le public dans ses habitudes et dans ses tabous ? Est-ce que c’est ce que vous avez voulu faire dans *Contusione è minima* ?

C’est vrai qu’il y a une part importante de mon écriture qui renvoie à une dimension sexuelle : le sexe occupe une grande place dans mes pièces. Ce que j’essaie de faire, c’est de déstabiliser les spectateurs dans leurs certitudes. J’essaie donc de placer des provocations, des points d’interrogations, comme par exemple Pétrarque le faisait : il mettait des points d’interrogation partout dans les livres qu’il lisait, comme s’il questionnait ou remettait en doute le fait que dominant Dieu, le roi etcetera. C’est un peu ce rôle-là que j’essaie d’avoir : mettre des points d’interrogation dans la marge d’un texte.

Et plus précisément par rapport à *Contusion è minima*, que vous avez écrit pendant et après l’affaire Dutroux ?

Oui, là il fallait... Disons que, évidemment, avec l’affaire Dutroux, il y a eu une impression que toutes les structures – que ce soit la police, la justice –, que tout était en train de s’effondrer, qu’il n’y avait plus aucune moralité, plus aucune éthique non plus. Et c’est alors dans cette atmosphère-là que j’ai écrit *Contusione è minima*. Je voulais travailler sur cette obscénité de la moralité. Et une fois qu’on commence à parler d’obscénité, il ne faut pas se retenir ; il faut y aller évidemment.

Je remarque que, dans vos pièces, vous introduisez beaucoup de passages à la troisième personne : soit les personnages parlent d’eux-mêmes à la troisième personne, soit une voix extérieure commente la situation ou l’état intérieur des personnages, livrant au spectateur en quelque sorte des didascalies subjectives. Pourquoi ces passages à la 3^e personne qui rompent complètement avec les conventions traditionnelles de la dramaturgie ? Quelle place ce procédé a-t-il dans votre œuvre et d’où vient-il ?

Tout ça a à voir avec la manière dont on construit un personnage. Si on prend un personnage classique, il est toujours défini par un passé ou par un contexte. Ces personnages sont toujours des objets finalement assez fermés. Ce que j’essaie de faire, c’est d’ouvrir, de fragmenter le personnage en plusieurs points de vue sur une « identité », sur un objet qui pourrait être un personnage. Mais ce n’est pas un personnage qui est formé d’un bloc ; c’est toujours plusieurs approches ou points d’attaque concernant le personnage. En fait, cela découle aussi de ma méfiance par rapport à la notion d’identité. L’identité est en fait multiple et souvent artificielle ou virtuelle. L’éclatement des points de vue est peut-être une influence brechtienne mais ce n’est pas une reprise telle quelle de Brecht.

Comment situeriez-vous la recherche d’humour ou d’ironie dans vos pièces ? Est-ce que c’est important pour vous qu’il y ait un niveau « méta », une sorte de couche supérieure faite de commentaires décalés et de remarques inattendues ?

En ce qui concerne l’ironie, je crois que c’est une séquelle de notre époque postmoderne. Mais ce n’est pas cynique ou destructeur. Disons que dans un texte, j’essaie d’employer ce niveau décalé pour déstabiliser le spectateur. Lorsqu’il croit se trouver sur un terrain sécurisé, il y ait de petites mines ironiques qui le déstabilisent et obligent à requestionner le sens de la pièce ou le sens de son interprétation.

Je suis intriguée par le fait que vous introduisiez dans vos textes des références à des personnes réelles, à des chansons ou à des films connus. Quel effet voulez-vous produire en évoquant des données connues de la réalité vécue par le spectateur, au sein d’univers clairement fictifs, sans décors réalistes et sans quatrième mur ?

J'essaie de créer un cadre référentiel dans lequel le spectateur soit inclus. Lorsque j'écris, je pense beaucoup au spectateur. C'est le spectateur qui amène finalement ce cadre référentiel à partir duquel il va interpréter la pièce. C'est une manière d'introduire le spectateur au cœur de l'univers de la pièce, tout en le laissant y apporter aussi son propre univers, sa vision des références évoquées, qu'il les connaisse bien ou pas. Par exemple, dans *Shakespeare is dead*, j'ai introduit beaucoup de références à la réalité culturelle et aux figures des années soixante et septante. Tous les spectateurs n'auront peut-être pas vu les films de Godard que j'évoque, mais c'est un nom connu, qui permet de créer une atmosphère. Je n'ai pas d'a priori sur les éléments auxquels je fais référence. J'essaie de les mettre en tension. Par exemple, Pour *White-out*, le metteur en scène qui m'avait passé commande voulait une adaptation du roman de Faulkner *Light in August*. Mais comme je ne fais jamais ce qu'on me demande et que je bénéficie toujours d'une très grande liberté que me laissent les metteurs en scène, j'ai proposé de mettre le roman en tension avec cette grande saga mélodramatique qu'est *Gone with the wind*, et surtout avec sa version cinématographique qui est si connue.

Quelle place occupe la thématique des relations entre homme et femme ou des relations de couple dans votre œuvre ?

Cette relation est fondamentale, évidemment, puisque c'est aussi la relation la plus importante dans notre vie. Cette relation qu'on peut avoir avec l'autre, ou une autre, peut nous porter plus loin ou bien nous détruire. Mais c'est toujours avec plaisir qu'on se laisse détruire par une femme, je crois...

Et c'est l'homme ou bien la femme qui prime dans votre œuvre ?

La femme est beaucoup plus forte que l'homme. Cela a à voir avec ce qui s'est produit dans les années cinquante-soixante, avec le féminisme et la révolution féministe. La femme est bien partie pour un avenir glorieux, tandis que l'homme depuis ces années cherche toujours un peu sa place. Il a été très déstabilisé par le féminisme et il ne sait plus très bien où il doit se placer dans une relation, ce qu'il doit faire ou ne pas faire. Il a essayé plusieurs trucs. Il y a eu les nouveaux pères, qui s'occupaient des enfants, de la lessive... Mais les femmes en ont eu marre. Puis, il y a eu le métrosexuel. Enfin, il y a eu plein de phases par lesquelles l'homme

est passé, mais c'est toujours une question de positionnement vis-à-vis de la femme. Il ne sait plus très bien comment se positionner pour trouver sa place dans le couple... C'est compliqué d'être un homme aujourd'hui (*rires*).

Dans *Shakespeare is dead*, la femme et l'homme meurent tous les deux.

Oui. Mais c'est quand même elle qui est le moteur de la pièce.

Un gros chapitre des questions que je souhaitais vous poser concerne bien sûr la situation actuelle de la Belgique. Vous avez parlé de sa création artificielle, mais est-ce que sa situation aujourd'hui a une influence sur votre manière d'écrire ?

Oui, je crois que ça a une influence. Même si je ne représente pas cette situation, je pense qu'elle influence quand même tous les écrivains qu'elle concerne. Je crois que de toute façon, la situation de la Belgique a une influence sur l'écriture, surtout maintenant : c'est assez mouvementé. Dernièrement, j'ai écrit une pièce bilingue, pour Sylvie Landuyt. Sylvie Landuyt qui est une actrice, a connu le parcours contraire au mien : moi, j'avais des parents francophones qui ont été habiter en Flandres, et elle, elle avait un père flamand, et sa famille a été habiter à Cuesmes. Elle a eu un trajet contraire au mien et je trouvais cela intéressant d'écrire aussi là-dessus. C'est une pièce qui se passe dans les années soixante.

Est-ce que vous voyez plus de convergences ou de divergences entre les milieux artistiques néerlandophones et francophones ? Y a-t-il des modes de travail différents de part et d'autre ? Comment cela se passe-t-il avec les uns et avec les autres ?

De toute façon, il y a des divergences du point de vue de la culture ; il y a la culture romane et puis il y a la culture plutôt germanique. Et il y a d'autres modes de fonctionnement, d'autres codes qui s'installent du point de vue du théâtre. Depuis les années septante et quatre-vingts, les néerlandophones ont été beaucoup plus influencés par Brecht et par Heiner Müller que la partie francophone. Lorsqu'un acteur francophone joue Mac Beth, il monte sur scène et il part du fait qu'il « est » Mac Beth. Un acteur néerlandophone va partir du fait qu'il va essayer de

jouer Mac Beth mais qu'il n'est pas sûr d'y parvenir. Les néerlandophones peuvent aussi passer plus du temps prévu pour les répétitions à discuter autour de la table, puis monter sur scène et très bien savoir ce qu'ils ont à faire. Il y a des divergences mais, bon, on est tous Belges ! Enfin, Belge je ne sais pas ce que ça veut dire...

Et des convergences ?

Il y a des convergences... Mais, justement, ce qui est intéressant c'est d'avoir des différences. C'est beaucoup plus intéressant de travailler avec quelqu'un qui a des différences que de se retrouver dans l'autre. Ça peut donner de très beaux résultats. C'est en fait les divergences qui nous unissent.

Dans vos pièces, vous placez très souvent à la fin une bibliographie qui renvoie à des essais, des films ou même à des poèmes, mais quasi jamais de pièces de théâtre – sauf pour *Shakespeare is dead* évidemment. Pourquoi cette « mise à l'écart » de la littérature dramatique ?

Ce n'est pas une mise à l'écart mais, disons que quand je travaille un thème – que ce soit la science quantique ou la lingerie féminine ou, comme maintenant, l'architecture – j'ai besoin, pendant un ou deux mois, de faire uniquement de la recherche, d'explorer le thème, de connaître le sujet. Et ce sujet, on le découvre surtout à travers des livres, des études, des essais historiques ou scientifiques. C'est une nourriture que j'emploie pour l'écriture, même si je n'emploie que cinq pour cent. Une pièce de théâtre ou un livre, ce serait déjà le thème retravaillé et interprété, donc ça me semble moins intéressant. Et puis il y a le danger que je sois influencé par le traitement d'un certain auteur concernant ce thème. Donc, je préfère me diriger vers des sources qui sont en grande partie scientifiques.

Au départ, vous n'aviez pas commencé par l'écriture théâtrale ; vous travailliez surtout pour la télévision et le cinéma. Comment y êtes-vous venu ?

C'est vrai qu'au départ, je trouvais le théâtre ringard. Mais pendant les années quatre-vingts, il y a eu tout ce mouvement en Flandres avec tous ces jeunes metteurs en scène qui sortaient de l'école et qui voulaient révolutionner le théâtre. Là, il y avait Jan Fabre, The Needcompany avec Jan Lauwers, il y avait aussi Guy Cassiers. Il y avait plein de compagnies à ce moment-là qui débutaient, et qui voulaient effectivement s'opposer au grand théâtre, au théâtre classique. Ces compagnies ont alors ouvert la porte à des gens d'autres disciplines, pour amener un air frais au théâtre. C'est comme ça que j'y suis rentré. Le metteur en scène Lucas Vandervost m'a demandé de travailler pour sa compagnie, De Tijd. Il m'a demandé tout de suite d'écrire trois pièces pour lui. À cette époque, on prenait le temps de développer une collaboration pour trouver le ton juste. On avait aussi de la chance parce que la presse soutenait ce mouvement d'innovation au théâtre. Comme les pièces pour De Tijd avaient bien marché, j'ai été demandé par Guy Cassiers. Et en fait, depuis lors, je ne travaille que grâce à la commande. Je n'ai jamais dû écrire une pièce pour essayer de la vendre.

Et vous le feriez ou pas ?

Mais si, mais comme les commandes se suivent... Et en plus, ce sont des commandes très libres. Il y a à cinquante pour cent des metteurs en scène qui me donnent un thème. Mais pour le reste, ils me commandent une pièce et je peux faire ce que je veux. Donc c'est comme si j'écrivais une pièce que j'avais envie d'écrire. En plus, il y a plein de pièces pour lesquelles le metteur en scène me propose un thème sur lequel je voulais déjà travailler, comme la science quantique ou l'architecture, ou comme pour *Shakespeare is dead* ou *La tyrannie du temps*.

Est-ce qu'il y a des auteurs flamands –de théâtre ou pas – qui vous ont marqué et influencé ?

Il y a évidemment notre père à tous, Hugo Claus, qui a quand même eu une influence sur tous les auteurs en Flandres. C'est inévitable. J'aime aussi beaucoup Peter Verhelst. Du côté francophone, il y a Jean-Marie Piemme bien sûr, mais aussi Marie Henry, du Groupe Toc. C'est intéressant ce que fait ce groupe...

Je dois avouer que je ne lis pas tellement de théâtre. Mais je vais quand même au théâtre de temps en temps ! Pour voir des pièces en français et en néerlandais – mais uniquement des nouveaux textes. J'essaie de me tenir au courant des deux côtés.

Est-ce qu'il y a des auteurs contemporains qui selon vous écrivent dans la même direction que vous ?

Je ne sais pas en fait. Disons que ma connaissance est quand même assez limitée du point de vue théâtre... Heiner Müller est important pour moi puisque c'est à la représentation de ses textes dans les années quatre-vingts que je me suis dit : « Tiens, le théâtre peut être intéressant. C'est pas le théâtre vieillot ou ringard, avec des 'vrais' décors. Il y a autre chose qui est possible. » C'est Heiner Müller qui m'a introduit au théâtre. Lucas Vandervost m'a convaincu de travailler avec sa compagnie en m'emmenant voir *Hamlet-Machine*, alors remarquablement bien joué par une actrice extraordinaire.

Comment se passe votre travail de composition du texte ? Comment faites-vous pour que les différents fils que vous tirez se croisent ou se recoupent sans s'emmêler quand même ? Vous lisez beaucoup avant la rédaction. Mais comment faites-vous pour tisser tous les fils lorsque vous rédigez ?

Je passe beaucoup de temps à structurer la pièce. Mais il y a un truc qui m'aide : ma formation. J'ai fait du montage de films. Et au montage, on réécrit en fait le film. La structure est très importante, le timing est très important pour raconter l'histoire. Je crois que ces trucs de montage m'aident beaucoup... Mais à part ça, dès que la pièce est à mi-chemin ou au trois quart, je retravaille beaucoup la structure pour voir si tous les agencements, si tous les fils concordent. Donc là, je passe beaucoup de temps. Oui, c'est beaucoup de travail puisque je tiens aussi compte de ce que le spectateur pourrait suivre, ou va suivre, pourrait éventuellement interpréter ou ne pas interpréter... C'est un travail très technique, qui n'est absolument pas instinctif : savoir à quel moment... Aussi du point de vue du rythme, si tout est juste. Parce que ce n'est pas grave de perdre le spectateur, c'est bien aussi de temps en temps de perdre le spectateur pendant quelques minutes ; c'est conscient, pour que le

spectateur puisse aussi terminer un raisonnement. Mais il faut le reprendre à un certain moment.

Vous faites un vrai travail pour que le spectateur soit inclus dans votre pièce, avec des références qu'il partage mais aussi avec cette structure qui le perd et le ramène. Vos textes ne sont donc pas que de l'ordre du fragmentaire ou de l'éclaté.

Le fragmentaire a beaucoup évolué depuis les années soixante septante. Au début, c'était plus du sampling. On prend n'importe quels fragments de textes et on met ensemble et on voit ce que ça donne. Mais depuis, cela a quand même beaucoup évolué et c'est devenu une forme plus affinée où, effectivement, il y a le fragmentaire qui est structuré sur une certaine logique... En dessous de cela, ce fragmentaire est soutenu par un fil rouge causal. Et c'est ce fil rouge causal qui permet au spectateur de chaque fois revenir dans la pièce quand il se sent perdu ou quand il ne sait plus suivre, ou quand il ne sait plus faire de liens. Je crois que le fragmentaire a beaucoup évolué : c'est devenu une forme plus ouverte pour le spectateur. Au début, on faisait n'importe quoi – enfin je connaissais des auteurs qui prenaient vingt ou trente bouquins, et qui prenaient n'importe quel fragments et qui les mettaient ensemble pour voir ce que ça donnait. On a beaucoup expérimenté et appris surtout. Tous les auteurs qui commençaient alors dans les années quatre-vingts et qui étaient demandés par ces nouvelles compagnies étaient des auteurs qui venaient d'autres disciplines et qui n'avaient pas de formation ou de connaissance profonde du milieu théâtral. Il y avait alors beaucoup d'expériences – il y en avait beaucoup qui rataient aussi – mais c'était toujours intéressant pour savoir jusqu'où on peut aller, qu'est-ce qui fonctionne ou pas. C'était plus du travail de laboratoire.

Je voudrais revenir sur votre travail d'inclusion d'un regard distancié et décalé à l'intérieur même de vos textes. J'aime particulièrement votre travail des didascalies dans *La minute anacoustique*. J'ai l'impression que c'est un moment d'élaboration de cette voix à la fois extérieure et à la fois incluse. Est-ce le cas ?

Effectivement, c'est une mise en place du commentaire afin de créer deux points de vue. Dans *La minute anacoustique*, les personnages ne sortent jamais d'eux-mêmes, ils fonctionnent

toujours en tant que personnages, et c'est vraiment les didascalies qui ont une influence, ou pas, qui mènent la danse, ou pas... Ça devient en effet très double ce qui se passe. Dans le spectacle de Gill Champagne, il a fait un personnage des didascalies ; c'est un acteur qui jouait en fait le rôle des didascalies. Quand j'ai écrit ça, je me suis dit : « Peut-être que le metteur en scène ne va pas employer les didascalies ; ça pourrait peut-être aussi fonctionner comme ça. » Mais ils voulaient tout employer. Comme Philippe Sireuil avec *Shakespeare is dead*. Je savais, avec la version hollandaise, que la pièce était un peu trop longue et je voulais retirer deux ou trois choses. Mais lui ne voulait pas ; il voulait vraiment faire tout de A à Z.

Moi, ça ne m'a pas du tout paru long !

J'ai découvert vos pièces parce que je suivais les cours de théâtre d'Hélène Gailly et que j'avais été la voir jouer dans *Décontamination*. J'avais trouvé intéressant le fait que dans cette pièce – mais c'est aussi le cas dans d'autres œuvres –, vous mettiez souvent vos personnages dans des espaces d'entre-deux, non réalistes. Pourquoi ces espaces de transition ?

C'est un espace de transition, le rituel du passage - entre ce que l'on a été et ce que l'on peut devenir. Dans *Décontamination*, c'est plus anecdotique. C'était dans les années nonante, le mur de Berlin était tombé et Bush, le père, parlait d'un nouvel ordre mondial. Et ça semblait tellement bizarre puisque le nouvel ordre mondial, évidemment, c'était le nouvel ordre américain. Un metteur en scène m'a téléphoné et m'a demandé une pièce là-dessus. J'ai lu plein de choses là-dessus, lorsque la guerre au Kosovo a éclaté. J'ai dit au metteur en scène : « On doit aller en Serbie, à Belgrade. » C'était au moment où Milosevic était encore là. La Serbie, c'était le mauvais élève : ils étaient les méchants pour le nouvel ordre mondial. On a été à Belgrade, mais c'était compliqué de rentrer parce qu'il y avait l'embargo. On a quand même réussi à rentrer et on a pu rencontrer beaucoup de monde – des politiciens du pouvoir en place et aussi de l'opposition. Quand on y est allé, on devait passer par Munich – puis Munich-Belgrade. Mais à Munich, on a dû attendre au moins huit heures à cause d'un problème avec les avions. C'est en attendant dans l'aéroport, dans la zone de transit, que le contexte de *Décontamination* s'est mis en place.

J'essaie toujours pour un projet de coupler la recherche à un voyage.

Pourquoi ?

Parce que j'aime bien voyager pour commencer. C'est chouette de partir. Pour *Marrakech* j'ai été à Marrakech, pour *Shakespeare is dead*, j'ai été à Stratford-upon-Avon. Les voyages permettent aussi d'approcher un projet d'une manière différente – un peu comme un touriste.

Et pour une pièce qui se passe en Turquie, j'ai été en Turquie.

Quelle pièce ?

Cela s'appelle *Sivas*. C'était une commande d'un metteur en scène turc. En 1993, il y avait eu un festival culturel à Sivas. Et les fondamentalistes avaient mis le feu à un hôtel où étaient les artistes. Il y avait eu vingt-cinq morts, dont des enfants. Ce qui a mis le feu aux poudres était le fait que le traducteur turc des *Versets sataniques* était là. Un metteur en scène m'avait alors demandé d'écrire une pièce là-dessus. Je lui avais dit : « écoute, est-ce que ce ne serait pas mieux que ce soit un Turc qui écrive ça ? » Mais il m'avait dit : « non, les Turcs sont trop émotionnels, trop mélodramatiques, ça va pas être bien. Tu viens avec un regard extérieur ! » J'ai donc été trois fois là-bas, invité par la compagnie. Je n'avais jamais été en Turquie. Il y avait une commémoration pour les morts de l'hôtel. En fait, ce n'était pas vraiment une commémoration ; c'était plutôt une manifestation. Et plus le cortège se rapprochait de l'hôtel, plus il y avait de policiers. Mais les policiers n'étaient pas là pour nous, ils étaient là pour retenir les fondamentalistes ! Et là, je me dis : 'Merde quoi ! qu'est ce que je fais ici' Cela devenait dangereux. Mais j'ai aussi employé cette expérience-là pour écrire la pièce. C'est bien de se rendre sur place pour avoir d'autres impressions... Cela fait aussi partie de la recherche.

La recherche sur la littérature contemporaine se focalise souvent sur le désarroi que ressentirait le sujet contemporain face à une perte des valeurs et des repères, et sur le fait que les auteurs d'aujourd'hui mettraient surtout en mots et en scène un certain essoufflement ou un pressentiment apocalyptique. Comment vous situeriez vous, vous, par rapport à cela ?

Je crois que ce sont surtout les nostalgiques qui prétendent qu'il n'y a plus de valeurs. Je crois que les repères sont ailleurs et puis... Il y aussi des repères virtuels, des valeurs virtuelles ! C'est un peu dangereux de dire qu'il n'y a plus de repères ou de valeurs. Ça me semble assez démagogique de vouloir prétendre ça, parce que je crois que chez les jeunes, les valeurs se trouvent ailleurs. Ça ne correspond peu être pas à ce que nous croyons être des repères et des valeurs mais... Je n'aime pas tellement cette tendance de dire : oui, avant, c'était mieux, avant, il y avait des repères et des valeurs et maintenant plus.

Mais par exemple, par rapport à la déconstruction du récit : avant il y avait un début, un milieu et une fin qui cadrerait le lecteur ou le spectateur...

Oui mais enfin, le modèle classique « début, milieu, fin »... C'est un système qui n'est plus crédible pour parler de la réalité actuelle. La réalité actuelle est beaucoup plus complexe. Elle est aussi virtuelle... Il y a plein de différentes approches de cette réalité. Aujourd'hui, comme le monde est devenu plus complexe, c'est presque obscène d'employer des structures traditionnelles puisque ça simplifie tout ! Vous imaginez de parler de la crise en Palestine avec une structure traditionnelle... Ça veut aussi dire qu'il y aurait un bon et un méchant... Bon, on peut laisser la fin ouverte évidemment, et expliquer les motivations, mais ça va vraiment simplifier tout ce bordel qu'il y a en Palestine. Donc, il faut employer d'autres structures pour, justement, amener cette complexité, ce chaos, sur scène et dans la narrativité.

Mais vous ne reliez pas ce chaos dans la narrativité avec une sorte de crise des valeurs.

Enfin, c'est toujours dangereux de parler de valeurs. Je crois que les valeurs, elles sont toujours là. Il y a d'autres valeurs peut-être, mais... Il y a toujours cette tendance apparemment de dire : « ouais, ça va très mal, il n'y a plus valeurs, il n'y a plus d'éthique, il n'y a plus de morale... Avant, c'était pas comme ça ! » C'est un discours qui m'ennuie un peu, parce que si on voit les jeunes, ils ont des valeurs, ils ont des repères. Donc, je ne vois pas où est le problème.

Non, moi non plus !

Ce sont les moralistes qui disent qu'il n'y a plus de valeurs ou de repères... Où vont-ils chercher ça ? Est-ce qu'ils ont fait une enquête, est-ce qu'ils ont interviewé tous les jeunes ?

Oui... Mais certains parlent du fait que le sujet contemporain est déboussolé par toutes les informations différentes et les différents systèmes auxquels il est confronté.

Mais c'est ça le problème. Il y a beaucoup de gens qui ne savent pas manier la complexité évidemment, ou qui se battent contre la complexité alors qu'elle gagne toujours. Mais si on vit dans un monde complexe, il faut accepter cette complexité et essayer de l'appréhender, c'est tout ! Il ne faut pas se battre contre ce truc !

Apparemment il y a cette nouvelle tendance qui veut que les gens pensent de moins en moins d'une façon linéaire mais plus d'une manière associative. Peut-être que cette façon de penser associative est nécessaire pour appréhender la complexité.

Je vous remercie pour ces précieuses indications concernant votre démarche artistique.