



REVUE DE PRESSE

Mohamed El Khatib

(au 4 déc.)



Service presse :
Christine Delterme - c.delterme@festival-automne.com
Lucie Beraha - l.beraha@festival-automne.com
Assistées de Claudia Christodoulou - assistant.presse@festival-automne.com
01 53 45 17 13

**FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS**

10 sept - 31 déc 2018

Mohamed El Khatib

La Dispute

Théâtre de la Ville – Espace Cardin – 8 nov. au 1^{er} déc.

Théâtre de Beauvaisis – 6 déc.

Théâtre de Choisy-Le-Roi – 12 janv.

RADIO

Dimanche 10 novembre

France Culture / Tous en Scène / Aurélie Charon – de 20h à 21h

Invité : Mohamed El Khatib.

<https://www.franceculture.fr/emissions/tous-en-scene/les-enfants-de-8-ans-prennent-la-scene>

Samedi 23 novembre

France Culture / Les Matins du samedi / Caroline Broué – de 7h à 9h

Coup de cœur pour *La Dispute* de Mohamed El Khatib. (1h59-fin)

<https://www.franceculture.fr/emissions/les-matins-du-samedi/karin-viard-michelle-perrot>

PRESSE

Le Figaro – 2 septembre 2019

Les Inrockuptibles (Supplément) – 4 septembre 2019

La Terrasse – Novembre 2019

Le Piccolo – Novembre 2019

Théâtral Magazine – Novembre-Décembre 2019

Thaâtre – 4 novembre 2019

Lejournaldarmelleheliot.wordpress.com – 9 novembre 2019

Le Journal du Dimanche – 10 novembre 2019

Sceneweb.fr – 11 novembre 2019

Toutelaculture.fr – 11 novembre 2019

Theatral-magazine.fr – 12 novembre 2019

Weekend.lesechos.fr – 13 novembre 2019

Le Quotidien du Médecin – 14 novembre 2019

Libération – 15 novembre 2019

Version Femina – 17 novembre 2019

L'Humanité – 18 novembre 2019

Le Figaroscope - 20-26 novembre 2019

Télérama Sortir – 20-26 novembre 2019

Le Monde – 22 novembre 2019

Theatredublog.unblog.fr – 24 novembre 2019

Télérama Sortir – 27 novembre-3 décembre 2019

Politis – 28 novembre-4 décembre 2019

La Terrasse – Décembre 2019

Théâtre(s) – Hiver 2019

Télérama – 4-10 décembre 2019

Cap sur les festivals

FESTIVAL D'AUTOMNE
À PARIS

Du 10 septembre
au 31 décembre



FELIPE FERREIRA

Théâtre, danse, performance, cinéma... Pour sa 48^e édition, le Festival d'automne à Paris continue d'arpenter toutes les disciplines et les lieux les plus divers, s'aventurant aussi hors des théâtres (musées, lycées). À l'affiche, on retrouve les grands noms de la scène internationale : Robert Wilson (*Jungle Book*, avec CocoRosie), Frank Castorf (*Bajazet*), Milo Rau (*Oreste à Mossoul*), Christoph Marthaler (*Bekannte Gefühle, gemischte Gesichter*), Romeo Castellucci (*La Vita Nuova*) ou encore tg Stan et Tiago Rodrigues (*The way she dies, notre photo*). Côté français, Julie Deliquet (*Un conte de Noël*, d'après le film d'Arnaud Desplechin), Mohamed El Katib (*la Dispute*), Vincent Thomasset (*Carrousel et Lettres de non-motivation itinérantes*) sont de la partie. Les chorégraphes Merce Cunningham et La Ribot sont l'objet d'un « Portrait ». Enfin, une rétrospective du cinéaste américain Richard Linklater (*Boyhood*) complète le festin.

www.festival-automne.com

Théâtre

Dans un dispositif original, **ÉMILIE ROUSSET** met en scène témoignages et archives issus d'un événement crucial dans l'avancée des droits des femmes, le procès de Bobigny, tandis que **MOHAMED EL KHATIB**, avec *La Dispute*, invite les enfants de parents séparés à livrer leurs propres points de vue sur les disputes conjugales.

ENTRETIEN Hervé Pons

NOTRE IDÉE DU RÉEL

Aujourd'hui, dans le paysage théâtral contemporain, vous êtes l'un comme l'autre, et malgré des pratiques différentes, considérés comme des figures incontournables du théâtre dit documentaire. Qu'est-ce qui vous lie, quelles seraient les correspondances entre vos pratiques ?

Emilie Rousset : Partir du réel, définir le réel.

Mohamed El Khatib : Partir de l'archive, contemporaine ou plus lointaine, préexistante ou produite par nous-mêmes par le biais d'entretiens ou de la récolte de témoignages. Emilie, lorsque tu travailles sur les spécialistes par exemple, ce sont des témoignages de première main que tu génères ?

Emilie Rousset : C'est une pièce que je récris à chaque fois et j'enregistre de nouveaux spécialistes en fonction de la thématique choisie. En ce moment, je travaille à Lausanne sur l'espace public. C'est de la matière documentaire que je prélève selon les différents points de vue des spécialistes mais que je retravaille ensuite en faisant du montage.

Vous les transformez ?

Emilie Rousset : C'est la question du montage ! Est-ce que le montage est une écriture ? Je crois que oui ; je n'ai pas envie cependant de faire un montage qui déforme ou dévoie le propos de la personne que je rencontre. C'est un montage qui se veut respectueux tout en étant une réécriture complète. Ensuite, je donne la bande-son aux comédiens qui jouent

avec des oreillettes. C'est une manière d'écrire en étant au plus près de la direction d'acteur, car quand je fais le montage je pense aussi à l'acteur.

Mohamed El Khatib : Je travaille très peu avec des acteurs, à part dans *C'est la vie*, où deux acteurs évoquaient la perte de leurs enfants. Dans *Stadium*, sur les cinquante-huit personnes en scène, il n'y avait que quatre acteurs. Souvent, je recueille le témoignage de première main et, ensuite, il y a l'écriture du montage qui est effectivement une vraie écriture. Certains imaginent que, comme c'est du documentaire, cela devrait être de la réalité brute, telle quelle... Or, la caméra est placée à un endroit précis, le micro aussi, le temps est maîtrisé... Alors, quoi qu'il en soit, il s'agit d'une fabrication. Soit je présente le témoignage tel que je l'ai prélevé, au mot près, à la virgule près, et parfois même en temps réel, soit je récris, et parfois, il peut même y avoir des excroissances imaginaires. En tout cas, comme Emilie, je revendique un geste d'écriture.

Emilie Rousset : Comme les gens qui font du documentaire revendiquent la mise en scène.

Il y a avant tout le choix du sujet, les raisons pour lesquelles vous l'abordez et la manière dont vous l'abordez...

Emilie Rousset : C'est une imbrication très joyeuse et difficile à décrire. J'ai l'impression que c'est du hasard, et en même temps que ce sont des sujets qui m'habitent depuis →



**“Est-ce que le montage est une écriture ?
Je crois que oui. C’est un montage
qui se veut respectueux tout en étant une
réécriture complète”**

ÉMILIE ROUSSET

“Quand j’ai rencontré des enfants pour ce nouveau projet, je n’avais pas de sujet. En les écoutant et parce que cela a fait écho à des préoccupations intimes, la question de la séparation a surgi et s’est imposée comme le thème du spectacle”

MOHAMED EL KHATIB

longtemps. Avec Maya Boquet qui m’accompagne dans toutes mes écritures, nous tournions autour de la question de la reconstitution depuis un certain temps, et nous sommes tombées sur cette archive publiée par l’association Choisir de Gisèle Halimi, une archive militante car il est interdit de publier les sténotypies d’un procès. Certes, il y a l’aspect théâtral du procès, dans lequel justement nous ne souhaitons pas aller, mais c’était l’occasion de prolonger entre nous des discussions amicales que nous avions sur le féminisme et le militantisme. C’est pour cette raison-là que l’idée de réel me met en joie, parce que mon métier active ma curiosité sur ce qui m’entoure. J’ai l’impression d’avoir une matière inépuisable autour de moi.

Et pour vous Mohamed ?

Mohamed El Khatib : C’est une disponibilité, je crois. J’ai vu récemment une expo à Nantes du Roumain Mircea Cantor. Sur une photo, il est au bord de la route en train de faire du stop avec un panneau dans les mains, blanc, vide... Je me suis dit voilà, il y a deux types de metteurs en scène : ceux qui ont déjà écrit sur leur panneau là où ils veulent aller et comment y aller, et il y a ceux qui attendent de voir qui va s’arrêter et où il va les emmener... J’ai le sentiment que notre question n’est pas tant de comment faire de la poésie, mais plutôt d’où est-ce qu’elle peut surgir et comment être à l’affût afin d’accompagner ce surgissement. C’est essentiellement accidentel. Quand j’ai rencontré des enfants pour ce nouveau projet, je n’avais pas de sujet. En les écoutant et parce que cela a fait écho à des préoccupations intimes, la question de la séparation – qui m’était étrangère mais dont je me suis rendu compte qu’elle pourrait me concerner dans la mesure où ces enfants pourraient être mes enfants – a surgi et s’est imposée comme le thème du spectacle.

La famille aussi est un thème récurrent de votre théâtre ?

Mohamed El Khatib : Oui, c’est vrai, il y a l’intimité familiale, le deuil parent/enfant, les enfants et la séparation, mais aussi la question des classes populaires. Une question intime mais qui m’importe aussi pour des raisons collectives quant à ce que l’on voit sur les scènes de théâtre. Comment faire émerger les classes populaires ?

Qu’avez-vous appris dans ces derniers travaux ?

Emilie Rousset : Que je ne peux pas avoir une vision globale du féminisme et de là où l’on en est parce que je rencontre toujours plus apte que moi à émettre cette

cartographie. En revanche, je peux raconter quel a été mon chemin avec cette archive qui m’a passionnée, parce qu’elle abordait beaucoup de sujets comme la question du droit des femmes, du corps et de la politique, de la justice comme moteur social, des questions de morale. J’avais besoin de me replonger dans ce moment très fondateur des idées pour pouvoir comprendre un peu mieux ce qui se passe aujourd’hui.

Mohamed El Khatib : J’ai découvert un sujet. Je ne parvenais pas à écrire un texte tout public, alors j’ai demandé à rencontrer des enfants et, de fil en aiguille, je me suis rendu compte qu’untel le mercredi ne pouvait pas aller au judo parce qu’il était chez son père, qu’un autre n’était là qu’un week-end sur deux. Alors j’ai demandé à la classe qui avait des parents séparés, et les trois quarts des élèves ont levé la main. C’est un sujet sur lequel on n’entend jamais les enfants. A 7 ou 8 ans, ils ne sont pas encore inhibés, ils répondent très naturellement aux questions. On comprend qu’ils se rendent compte de tout, de tous les indicateurs qui, dans un couple, sonnent l’heure de la séparation. Je mesure par ce projet le silence des parents et les hypothèses des enfants, le pire étant : ils se sont séparés à cause de moi. Je me suis rendu compte qu’il y avait un manque cruel de mots.

Chacun de vous, dans cette quête du réel, passez par la fiction, Emilie en amont, Mohamed en aval. Vous créez alors un espace fictionnel ?

Emilie Rousset : C’est l’espace de ce que j’ai envie de montrer de moi à travers le document, ce que je perçois que le théâtre peut lui apporter...

Mohamed El Khatib : L’espace du théâtre! ●

Reconstitution : le procès de Bobigny, conception et écriture Maya Boquet et Emilie Rousset, mise en scène et dispositif Emilie Rousset, **du 10 au 14 octobre au T2G – Théâtre de Gennevilliers**, tél. 01.41.32.26.26, theatre2gennevilliers.com ; **les 19 et 20 octobre au Théâtre de la Cité Internationale**, Paris XIV^e, tél. 01.43.13.50.50, theatredelacite.com ; **le 16 novembre au !POC!** à Alfortville, tél. 01.58.73.29.18, lepoc.fr ; **le 30 novembre au Théâtre de Rungis**, tél. 01.45.60.79.00, theatre-rungis.fr ; **le 1^{er} février au Théâtre de Chelles**, tél. 01.64.21.02.10, theatredechelles.fr
La Dispute, conception et réalisation Mohamed El Khatib, **du 8 novembre au 1^{er} décembre au Théâtre de la Ville – Espace Cardin**, Paris VIII^e, tél. 01.42.74.22.77, theatredelaville-paris.com ; **le 6 décembre au Théâtre du Beauvaisis** à Beauvais, tél. 03.44.06.08.20, theatredubeauvaisis.fr ; **le 12 janvier au Théâtre de Choisy-le-Roi**, tél. 01.48.90.89.79, theatrecinemachoisy.fr

Festival d’Automne à Paris, tél. 01.53.45.17.17, festival-automne.com

La Dispute

THÉÂTRE DE LA VILLE – ESPACE CARDIN / CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE MOHAMED EL KHATIB

Poursuivant son travail avec des non-professionnels, l'auteur et metteur en scène Mohamed El Khatib aborde dans cette nouvelle création la question de la séparation amoureuse à travers un point de vue quasi absent des études sur le sujet : celui des enfants.

Après deux spectacles consacrés à la mort, au deuil (*Finir en beauté* et *C'est la vie*), une pièce sur et avec des supporters du RC Lens (*Stadium*) ou une *Conversation avec Alain Cavalier*, vous vous intéressez à la rupture conjugale. Qu'est-ce qui vous a mis sur la voie de tel ou tel sujet ?

Mohamed el Khatib : Ce peut être une rencontre, comme avec la femme de ménage de *Moi, Corinne Dadat*, un événement de ma vie personnelle – dans *Finir en beauté*, où j'évoque le deuil de ma mère – ou encore une observation sur un fait de société. Mais dans le cas de *La Dispute*, ce n'est rien de tout ça. Ce spectacle est né de l'invitation du Théâtre de la Ville à créer une pièce pour le jeune public. Cela m'a poussé à rencontrer de nombreux enfants, à échanger avec eux de manière libre, sans intentions précises. J'ai constaté combien la séparation conju-

gale faisait partie de leur quotidien. Et combien la parole de l'enfant sur le sujet était absente.

En quoi cette parole est-elle différente de celle des adultes, qu'il s'agisse des parents ou des spécialistes de la question ?

M.e.K. : J'ai été surpris par la liberté totale, par le détachement avec lequel les enfants parlent de la séparation de leurs parents, qui chargent au contraire beaucoup l'événement. De même que les psychologues. J'ai voulu donner à entendre cette liberté, en choisissant des enfants de divers milieux sociaux et de différentes zones géographiques.

Vous avez rencontré de très nombreux enfants, à Paris et à l'occasion de vos tournées, pour n'en sélectionner finalement qu'un. Quels ont été vos critères, en plus des



Mohamed El Khatib.

© Marion Poussier

« J'ai été surpris par la liberté totale, par le détachement avec lequel les enfants parlent de la séparation de leurs parents. »

aspects sociaux et géographiques que vous évoquez ?

M.e.K. : J'ai choisi de travailler avec des

enfants de huit ans, qui ont encore une grande spontanéité, mais qui ont déjà développé une vraie lucidité sur le monde qui les entoure. Un enfant de cet âge repère tous les signes qui font qu'un couple n'est plus un couple. Je tenais aussi à ce qu'ils n'aient jamais eu d'expérience théâtrale, et que leurs parents ne soient pas comédiens, afin qu'ils abordent l'aventure avec le regard le plus vierge possible.

Comment avez-vous accompagné le récit de vos jeunes interprètes ? Serez-vous avec eux au plateau ?

M.e.K. : À partir des entretiens réalisés en amont, j'ai mis en place avec chacun un canevas de récit, qui les guide pour déployer leur témoignage. Cela permet de conserver le naturel, la fragilité de leur parole. Très façonnés par l'apprentissage de la poésie, leur faire apprendre un texte par cœur était de toute façon impossible. Tout comme faire monter un adulte sur scène. Il est important de conserver la belle singularité de leur parole.

Propos recueillis par Anaïs Heluin

Théâtre de la Ville – Espace Cardin,
1 av. Gabriel, 75008 Paris. Du 8 novembre au
1^{er} décembre 2019, à 15h et à 20h.
Tél. 01 42 74 22 77.
www.theatredelaville-paris.com.
Également au **Théâtre du Beauvaisis**
le 6 décembre et au **Théâtre de Choisy-le-Roi**
le 12 janvier 2020.

CRÉATION

Mohamed El Khatib invite des enfants au plateau

Le metteur en scène de *Stadium* invite les spectateurs à découvrir le regard posé par des enfants sur la séparation.

La première de *La Dispute*, nouvelle création de Mohamed El Khatib aura lieu le 8 novembre à l'Espace Cardin, où elle sera jouée jusqu'au 1^{er} décembre. Programmé dans le cadre du Festival d'automne à Paris, ce spectacle n'a de commun avec la pièce de Molière que le titre. Il est ici question de disputes conjugales comme prémices à la séparation amoureuse, du point de vue des enfants. À l'origine de cette création, il y a l'invitation faite par Emmanuel Demarcy-Mota, directeur du Théâtre de la Ville et du Festival d'automne, à Mohamed El Khatib de s'adresser pour la première fois à l'enfance et à la jeunesse. Si le metteur en scène considère que sa pièce s'adresse plus aux adultes qu'au jeune public, toute la création s'articule autour de témoignages et de la présence d'enfants au plateau. Les recherches ont commencé lors de résidences en établissements scolaires menées par l'équipe du collectif Zirlib alors que la thématique de la pièce n'était pas encore définie.

« Nous étions en lien avec le service des relations avec les publics du Théâtre de la Ville qui nous a permis de nous rendre dans des écoles primaires. Les enfants venaient discuter avec nous par petits groupes, alternant entre leur salle de classe et un petit espace où, avec mon équipe, nous enregistrons et filmions des discussions très ouvertes, menées à bâtons rompus sur tout type de sujet. Je ne sais pas à quoi pense un enfant de huit ans, alors nous nous laissons porter par leur parole. » Le sujet de la séparation a émergé de ces discussions. « Il est arrivé par les paroles très concrètes et pragmatiques d'enfants de parents séparés, sur leur quotidien. Un jour, j'ai demandé en classe qui était concerné directement par cette réalité et les trois quart des élèves ont levé la main. J'ai souhaité consacrer le spectacle à ce sujet car je trouve qu'il est peu traité du point de vue des enfants. Nous avons essayé de travailler à partir de la parole des parents, mais celle-ci est déjà documentée ; cela nous intéressait moins, relève Mohamed El Khatib. Avec les enfants, les échanges sont très simples, très directs et immédiats. Et s'ils n'ont pas envie de faire quelque chose, ils le disent. Ce qui a été plus difficile dans l'écriture du spectacle, ça a été de conserver



La Dispute, de Mohamed El Khatib (en répétitions)

la spécificité de l'histoire de chaque enfant tout en recréant des situations pour donner vie à ces témoignages. »

Les enfants au plateau

L'écriture de *La Dispute* s'est nourrie au gré des tournées du créateur de *Stadium*, *Moi Corinne Dadat* et *Finir en beauté*. « Je demandais aux théâtres qui nous accueillent, comme le Théâtre du Bois de l'Aune, à Aix-en-Provence (13), ou le TNB (35), de nous faire rencontrer des enfants de huit ans. Nous avons essayé d'avoir une grande diversité sociale dans les témoignages, et un équilibre entre citadins et enfants vivant en milieu rural. » La création du spectacle a été lancée il y a deux ans. Le nombre d'enfants qui jouera sur scène n'est pas encore décidé, autour de sept ou huit, âgés de huit ans. L'équipe de création et les lieux de diffusion doivent faire avec les contraintes liées à l'emploi de mineurs. Les enfants ne peuvent pas jouer plus de trois fois par semaine ni répéter plus de quatre heures par jour. « Je n'ai pas voulu mettre en place de double distribution qui permettrait de jouer plus souvent, précise Mohamed El Khatib.

Ce projet est créé spécifiquement pour les enfants qui sont au plateau et les temps de répétitions réduits n'ont pas été une contrainte car je ne pense pas qu'il faille beaucoup répéter avant une création. Le plus important est que le spectacle ait été bien construit et préparé, ensuite ce qu'il faut, c'est jouer devant des gens. »

Les enfants participant au spectacle viennent de Paris, Aix-en-Provence et Rennes. « Je n'ai pas choisi les "meilleurs", mais ceux qui manifestaient la plus grande envie de participer », remarque Mohamed El Khatib. Réfutant le terme de théâtre documentaire, il précise que chaque témoignage a été réécrit, et des résonances créées entre chaque enfant. Ceux-ci ne témoigneront pas de leur propre histoire, mais de celle d'un autre « afin de les protéger », remarque le metteur en scène. Partant toujours de cette idée d'être au plus près du réel, Mohamed El Khatib n'envisage pas de faire jouer les enfants quand ils auront grandi, ni de reprise de rôles. *La Dispute* tournera ainsi cette saison, et la prochaine seulement.

TIPHAINE LE ROY

à partir du

8

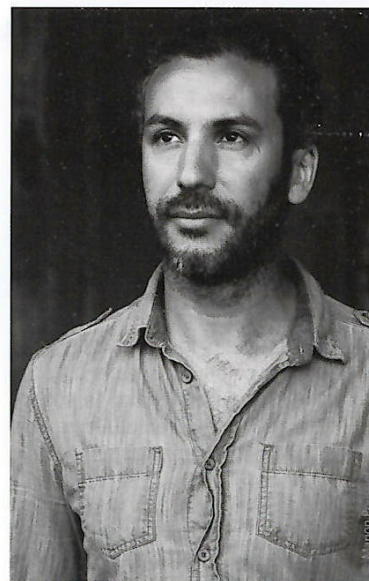
Nov.

LA DISPUTE

Théâtre de la Ville – Paris
et tournée

Mohamed El Khatib

Dans sa nouvelle création, *La dispute*, Mohamed El Khatib se penche sur les enfants et la manière dont ils perçoivent un événement devenu ordinaire dans beaucoup d'histoires familiales : la séparation des parents. Comme dans *C'est la vie*, sa pièce part d'un ancrage documentaire pour jouer avec malice sur les décalages et entre le réel et la fiction.



Ce qui abîme les enfants, c'est le silence des adultes “

Théâtral magazine : Comment est né ce projet ?

Mohamed El Khatib : Le théâtre de la Ville m'a invité à écrire un spectacle sur les enfants, ce que je n'avais jamais fait. Pendant deux ans, je me suis rendu dans de nombreuses écoles primaires où j'ai rencontré une centaine d'enfants. A partir des entretiens que j'ai eus avec eux (qui commençaient souvent par la question "Qu'aimeriez-vous dire à vos parents ?") **j'ai constaté qu'un motif revenait de manière récurrente : celui de la séparation des parents.** Et quand je leur demandais comment ils ont su que leurs parents allaient se séparer ils répondaient souvent "parce qu'ils se disputaient". Ce terme de "dispute" s'est donc imposé comme titre du spectacle.

De notre point de vue d'adulte, ces disputes ont un caractère traumatisant. Est-ce ainsi que les enfants le ressentent ?

Pas forcément. Souvent ils en parlent de manière factuelle, avec un certain pragmatisme : "chez maman on peut regarder la

télé plus longtemps, mais chez papa la chambre est plus grande." Je crois que ce qui abîme surtout les enfants et leur laisse le plus de séquelles, c'est le silence des adultes. En ce sens-là, le travail théâtral a fonctionné comme un groupe de parole. Les enfants ont pu parler de ce qu'ils vivaient, et vérifier qu'ils étaient tous confrontés aux mêmes situations. Mais surtout ils ont pu jouer avec ce qui leur arrivait et j'ai l'impression que cela leur a fait beaucoup de bien. Un psychologue était là régulièrement pour accompagner leur parole.

Sur scène, les enfants rejouent-ils leur propre situation ?

Non bien sûr ! Il est bien plus intéressant de jouer sur les frontières entre la réalité et la fiction. Toutes les histoires que nous racontons sont vraies. Mais à certains moments, je demande aux enfants de prendre en charge l'histoire d'un de leurs camarades. Et ce sont eux qui choisissent. Ainsi, même si la base du spectacle est documentaire, le passage au théâtre relève du jeu et reste

basé sur le plaisir des enfants...

Comment avez-vous choisi les enfants qui montent sur scène ?

D'abord en fonction de leur âge. J'ai travaillé avec des enfants de huit ans, un âge particulier, caractérisé par une grande spontanéité, et en même temps, déjà, une capacité d'observation, de distanciation, d'humour. Il y a entre six et huit enfants sur scène, originaires de milieux différents car la séparation des parents est un thème qui transcende les différences sociales...

Propos recueillis par
Jean-François Mondot

■ *La Dispute*, conception et réalisation
Mohamed El Khatib (programmé dans le
cadre du Festival d'Automne)

> Du 8/11 au 1er/12 Théâtre de la Ville,
Espace Cardin, Paris

> 6/12 Théâtre du Beauvaisis, Beauvais

> 7/12 Le Grand Bleu, Lille

> du 12 au 14/12 CDN Orléans / Centre-
Val de Loire,

et tournée en 2020

Thaâtre – 4 novembre 2019

« J'AI BEAUCOUP DE RESPECT POUR LE RÉEL,
MAIS JE N'Y AI JAMAIS CRU. »

MOHAMED EL KHATIB

Entretien réalisé par Bérénice Hamidi-Kim

*Le souhait de cet entretien est venu d'un vif intérêt pour le geste documentaire à l'œuvre dans tes spectacles, notamment *Moi*, *Corinne Dadat*, *Finir en beauté* et *Stadium*¹. Il s'agit d'abord d'un intérêt pour ce qu'engage, sur le plan du processus de création, de la dramaturgie et de la réception, la présence d'acteurs non-professionnels et plus largement de personnes présentes au titre de leur propre vie, de ce qu'elles ont réellement vécu ou de la place qu'elles occupent dans l'espace social, qu'il s'agisse de toi ou d'autres. Comment se passent alors ces rencontres ? Comment se joue ensuite la collaboration ? Cet intérêt tient aussi à la façon dont ton travail assume pleinement le fait que construire une esthétique documentaire implique un geste d'écriture, ce qui est assez rare et explique d'ailleurs que ton œuvre suscite des débats. Quelles formes d'écriture textuelle puis scénique engage ta démarche, de la « récolte » des témoignages comme on dit souvent*

¹ *Moi*, *Corinne Dadat*. Ballet documentaire pour femme de ménage et danseuse, création le 13 novembre 2014 à la Scène nationale d'Orléans ; *Finir en beauté*, création le 1^{er} octobre 2014 à la Friche La Belle de Mai (Marseille) dans le cadre du Festival Actoral ; *Stadium*, création le 16 mai 2017 à L'Hippodrome (Douai). Les trois spectacles ont donné lieu à des publications : Mohamed EL KHATIB et Marion POUSSIER, *Corps de ballet*, Paris, Filigranes Éditions, 2014 ; Mohamed EL KHATIB, *Finir en beauté. Pièce en un acte de dévès*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015 ; Mohamed EL KHATIB, *Stadium*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

aujourd'hui, à la mise en scène des paroles et des corps, en passant par le montage et les répétitions ? Mais avant d'entrer plus avant dans toutes ces questions, la première serait de savoir comment t'est venue cette envie... ou ce besoin. D'après les entretiens et articles qui retracent la généalogie de ta démarche artistique, il semble que tout ait commencé, ou plutôt recommencé, au moment de Finir en beauté et Moi, Corinne Dadat.

Tout a commencé en 2010, en effet, et de façon pas très heureuse. J'avais écrit un texte, *À l'abri de rien*², puis j'avais demandé à des acteurs de venir le jouer, et nous avons fait un spectacle... disons correct. Et il n'y a rien de pire que de monter un spectacle correct. Les acteurs jouaient bien, la scénographie était belle mais il ne s'était rien passé : nous n'avions rien déplacé, ni les spectateurs, ni nous-mêmes, autrement dit, c'était un geste inutile, ou plutôt utile à l'ordre théâtral bourgeois institué. Je me rends compte maintenant qu'il s'agissait d'un exercice de style. À l'époque, je voulais sans doute faire du théâtre comme il fallait en faire. Comme une façon d'en être... Peut-être que j'attendais qu'on dise de mes spectacles qu'ils manifestaient une maîtrise de la mise en scène, de la direction d'acteurs, ce genre de choses. Cela a induit une expérience assez douloureuse durant tout le processus de travail, avec les acteurs, avec les collaborateurs. Alors que ce qui m'intéresse dans le spectacle vivant est précisément de trouver des formes extrêmement vivantes qui laissent place à l'accident, j'avais fait exactement le contraire. J'avais tenté de tout contrôler, de prendre le moins de risques possible et de fabriquer un objet parfaitement calibré. Je pensais m'opposer au théâtre dominant alors que j'en reproduisais exactement la forme : un spectacle comme il faut, avec des acteurs comme il faut, en somme, du théâtre tout à fait inoffensif. C'était assez violent de réaliser que j'avais d'une certaine façon trahi un idéal politique. Bref, je n'en étais pas très heureux et je ne savais pas si j'allais continuer à faire du théâtre. Voilà où j'en étais en 2010. J'ai continué... Et en 2012, j'ai reçu une commande d'écriture sur l'enfance. Comme je n'avais pas trop d'idée, je suis allé interroger ma mère, qui était alors à l'hôpital, pour qu'elle me raconte quel enfant j'avais été. J'enregistre toutes nos conversations pour mémoire. Et il se trouve qu'elle décède dans la foulée en février 2012. Quelques mois plus tard, j'ai voulu trouver une façon de partager cet événement. Il me semblait qu'on parlait très peu

² *À l'abri de rien*, création le 11 octobre 2010 au Théâtre Nicolas Peskine (Blois). Voir aussi Mohamed EL.KHATIB, *À l'abri de rien. Fragments morts*, Ploërmel, Éditions Fragmentaires, 2009.

de ce type d'expérience au théâtre, alors qu'elle nous concerne tous : soit nous avons déjà perdu notre mère, soit nous allons la perdre, et paradoxalement c'est un thème relativement tabou dans nos sociétés occidentales. Il s'agissait également de la question de la fin de vie. Qu'est-ce que ça signifie, qu'est-ce que ça fait, d'annoncer à quelqu'un qu'il a un cancer, de le dire à ses proches, etc. ? Comme j'enregistrais systématiquement à cause de cette commande d'écriture, j'ai incidemment enregistré les médecins quand ils faisaient leurs diagnostics dans la chambre. J'ai recueilli des paroles rares et précieuses de médecins tantôt désemparés tantôt ahuris, qui me disaient : « – Bon ben, votre mère, on ne sait pas ce qu'elle a, c'est comme un cancer. – Ah bon, c'est comme un cancer ? Donc, ce n'est pas un cancer ? »... Quand j'ai réécouté les enregistrements, je me suis dit que c'était cela qu'il fallait partager : ce qui m'était donné par mon environnement, ce réel qui affleure, là. Ça n'avait plus de sens pour moi d'aller dans ma chambre inventer une histoire. C'est comme ça qu'a commencé le processus d'écriture de *Finir en beauté*. Mais les mauvais réflexes sont revenus, j'ai d'abord voulu faire du théâtre comme avant : j'ai demandé à un musicien de composer, si bien qu'à un moment donné, on n'entendait plus la voix de ma mère parce que la musique s'imposait. Par ailleurs, comme j'avais filmé ma mère à l'hôpital, je voulais qu'on projette ces films sur un écran et notre premier réflexe a été de sortir un panneau quatre par trois et de proposer une immersion visuelle et sonore. Au bout de six mois de travail, enfin, il y a eu un tournant : quelque chose n'allait pas, il y avait quelque chose d'un peu indécent. D'une chose fragile, j'étais en train de faire un objet spectaculaire et complaisant... la machinerie théâtrale me happait de nouveau. J'avais mis en place tout un dispositif qui empêchait qu'on entende ma mère alors que c'était précisément pour ça que je faisais ce spectacle. J'ai donc commencé par enlever la musique, pour qu'on entende davantage la musique de sa voix. C'est une musique qu'on n'entend plus, le grain d'une voix, sa musicalité, et puis c'est une voix particulière, qui parle un arabe mêlé à des mots français, avec un accent, c'est aussi ça que je voulais donner à entendre. Puis je me suis dit que ça n'avait pas de sens non plus de se retrouver comme au cinéma avec cet écran qui produisait une mise à distance trop importante, et qu'à vouloir tellement capter l'attention, on ne saisissait plus rien. Si bien que j'ai fini par prendre un téléviseur, très modeste – la télé de ma mère, en somme. Enfin, pas si modeste que ça, d'ailleurs : c'est le propre des classes populaires, quand on n'a pas d'argent, d'avoir un grand écran à la maison, avec

quelques autres signes distinctifs de richesse extérieure comme la voiture. C'est une priorité, même si vous mangez des patates à chaque fin de mois – mais ça, c'est une autre question, qui m'importe beaucoup par ailleurs... Pour revenir à *Finir en beauté*, je prends donc cette télé et je me rends compte qu'elle produit quelque chose d'intéressant, parce qu'elle oblige à une forme de concentration : il faut faire l'effort d'aller regarder cet écran qui n'est pas très grand. Mais les images posaient un dernier problème : quand on voyait ma mère, quelque chose se fermait, parce qu'on ne voyait pas tant ma mère qu'une femme à l'hôpital. Alors, j'ai décidé d'enlever l'image et de ne garder que le son, les mots de ma mère et du médecin, avec des sous-titres. Cette décision a permis de mieux entendre ce qui se jouait, et a permis aussi que cette mère ne soit plus seulement ma mère mais potentiellement la mère de chacun : sans image, l'imaginaire est davantage stimulé et le spectateur peut projeter ses propres histoires. Ce choix a été salutaire et a changé mon rapport au documentaire. L'image était une façon pour moi de dire au spectateur : « Attention, ceci est vrai, en voilà la preuve tangible, voilà le document original. » Le détour et l'absence d'image permettaient de mieux atteindre le spectateur sans l'encombrer de « ma réalité », et en accordant plus d'attention à la parole. Cela a permis aussi de mieux entendre que le médecin non plus ne parlait pas vraiment français : dans ce genre de moments, la langue devient trouée, et tout le monde se met à balbutier, le corps médical autant que la famille : « – Oui, bon, docteur, vous croyez que... ? Combien de temps ? – Ben, euh... pas bien... euh... le diagnostic, c'est, écoutez, c'est... » Progressivement, j'ai réussi à éliminer ce qui était superflu pour raconter cette histoire. Dans le spectacle, on entend ma mère, ce médecin et une ou deux personnes de mon environnement familial, mes sœurs, qui posent quelques questions. Je voulais aussi rendre compte de différents aspects de l'expérience de la maladie et du deuil, par exemple, le fait que tout nous semble soudainement futile quand la mort survient. Ça ne dure pas longtemps, quelques semaines seulement, après quoi les problèmes de frigo redeviennent importants et tout ce qui est anecdotique reprend globalement sa place. Mais il y a une période où tout est perçu d'une façon très intense. J'ai tâché de restituer ce moment pour lequel je ne pouvais pas continuer à faire du théâtre comme avant, ça n'avait pas de sens. Le virage, l'acte de naissance est là. C'est comme si je m'étais autorisé, à partir de ce moment, à dépouiller mon geste jusqu'à l'os, à me débarrasser de la machinerie

théâtrale pesante, qui oblige insidieusement à produire des formes plus ou moins consciemment normées.

Après un spectacle aussi personnel, comment en es-tu venu à Moi, Corinne Dadat ?

Au moment où je fais *Finir en beauté*, je rencontre Corinne Dadat, qui est femme de ménage. J'ai toujours été attentif, pour plusieurs raisons, à ce qu'on appelle les « petites gens », etc. Nous avons eu une rencontre un peu houleuse. Au début, elle ne dit pas bonjour, je lui demande pourquoi, et elle me répond : « Tu veux que je te dise le nombre de fois où j'ai dit bonjour dans ma vie et où personne ne m'a répondu ? » Bref, on s'est accrochés, et finalement on a sympathisé. Cette rencontre m'a assez vite déplacé, j'ai pu constater le nombre de clichés répandus sur la vie de femme de ménage, et cette rencontre les a fait voler en éclats. Et puis Corinne est quelqu'un d'assez incroyable, elle a une présence remarquable et il est devenu évident pour moi de l'inviter à venir sur scène. Ce qui m'a rendu heureux quand nous avons commencé à travailler, c'est que je me suis rendu compte que je ne pouvais pas la diriger. Elle rejetait en bloc ce que je proposais, et de fait, j'essayais de la contraindre à un cadre conventionnel. C'est elle qui m'a permis de m'apercevoir que je faisais de nouveau fausse route : alors que je l'avais choisie parce que je n'avais pas envie de travailler avec une actrice de théâtre, j'étais en train de lui demander ce que j'aurais demandé à une actrice professionnelle. C'était sa liberté que je cherchais, et je passais mon temps à la contraindre... Grâce à Corinne, un peu comme dans *Finir en beauté*, je suis parvenu progressivement à lâcher prise, en abandonnant une partie du texte, et à laisser place à davantage d'improvisation, en acceptant que le spectacle soit plus fragile : tant pis s'il y a des longueurs, si c'est moins précis, ce n'est plus l'endroit du travail que je cherche, mais le caractère vivant que Corinne apporte, tous les accidents qu'elle permet de générer sur les plateaux font que je suis heureux sur scène avec elle. L'autre chose qui m'intéressait, théâtralement, était de montrer le corps ouvrier au travail...

Nous reviendrons sur cette question, très importante dans ton travail, de la présence des corps en scène, qu'il s'agisse du tien ou de celui des acteurs non-professionnels, mais auparavant, peux-tu nous en dire plus sur ta démarche

d'écriture ? Tu dis que tu as « abandonné une partie du texte » : concrètement, comment le spectacle Moi, Corinne Dadat a-t-il été écrit ?

C'est assez simple : j'ai arrêté d'écrire tout seul. *À l'abri de rien*, je l'avais écrit dans ma chambre. À partir de *Finir en beauté*, je n'ai plus écrit qu'à partir de collectes de « matériaux » existants comme on dit – des mails, des SMS, des actes administratifs de décès, de naissance, et beaucoup d'entretiens que j'enregistre, soit à la caméra, soit au dictaphone. L'essentiel de mon travail d'écriture consiste à agencer ces matériaux hétéroclites, parce qu'en organisant certaines frictions, jaillit parfois un sens inattendu. Je fais davantage un travail de composition, qui est une forme d'écriture parmi d'autres. *Moi, Corinne Dadat* est assez symptomatique de ce travail qui articule trois types de parole. D'abord, il y a les mots que Corinne a explicitement dits à l'occasion d'un entretien enregistré, et qu'elle reproduit relativement strictement. Ensuite, il y a des moments improvisés, structurés par des points de rendez-vous et des passages obligés, où Corinne sait qu'à tel moment elle doit parler de ceci, puis de cela, mais dans des formulations qu'elle peut adapter, selon son humeur, selon l'actualité. Dans ces séquences, nous savons de quoi nous allons parler et nous avons une idée approximative de la durée, mais pour le dire vite, ça sort comme ça sort. Et puis, il y a un troisième type d'écriture, que l'on pourrait appeler des excroissances fictionnelles : à partir de ce que m'a raconté Corinne, nous avons imaginé des situations, des choses qui partent d'elle la plupart du temps, que j'ai réécrites en complicité avec elle et qu'elle dit/joue, sans que ce soit traité différemment des autres matériaux. Tout cela se télescope, des choses vraies, d'un point de vue factuel ou objectif, se mêlent à des choses fictionnelles sans que le spectateur puisse faire nécessairement la part des choses. Si on m'interroge après les spectacles, je peux expliquer pourquoi nous avons transformé des éléments – pour des raisons dramaturgiques, de rythme, ou parce que je voulais traiter telle idée, aborder telle question. Parfois, les choses sont arrivées à une collègue de Corinne, et nous avons incorporé ce propos au récit de son expérience, c'est pour ainsi dire la liberté qu'offre le théâtre...

Est-ce qu'il y a aussi pour toi un enjeu de transformation des personnes réelles en personnages ?

Disons que s'autoriser cette entrée fictionnelle est aussi et surtout une façon de ne pas cantonner au documentaire les personnes que je rencontre – qui, la plupart du temps, sont issues des classes populaires. Souvent, quand on parle de groupes sociaux fragilisés, je

pense aussi aux Palestiniens, aux sans-papiers, aux migrants, on les enferme dans le documentaire. Pourquoi n'auraient-ils pas le droit à la fiction ? C'est un moteur puissant, j'ai été marqué par la remarque de Godard qui s'interrogeait sur le fait que la question palestinienne génère essentiellement du documentaire. Certes, il y a Elia Suleiman et quelques autres, mais les exemples sont rares. C'est important que des spectacles et des films rappellent que l'imaginaire n'est pas un privilège et que tout le monde a un droit de « fictionner », la fiction étant une pratique relativement confortable, mais c'est un autre sujet. On a le droit d'inventer, on a le droit de s'inventer des vies, de « fictionner » dès lors qu'on est sur une scène. Quand je vois une pièce, ma question n'est jamais de savoir si c'est vrai ou pas, mais plutôt si ce geste a une force et une utilité esthétiques et politiques qui opèrent un déplacement ou si c'est simplement un acte théâtral finalement conservateur.

Y a-t-il des « mensonges » expressément demandés par Corinne ?

Pendant la création du spectacle, elle a pu dire des choses auxquelles je tenais, mais qu'elle a refusé de dire sur scène, essentiellement pour des raisons familiales. Cela a fait l'objet de discussions : je lui ai proposé de tordre un peu la réalité, pour que l'on puisse faire entendre telle idée, que je trouvais nécessaire au spectacle, tout en lui permettant de se protéger et de protéger sa famille.

Dans les spectacles, il ne s'agit pas de mensonge mais de mise en fiction. Mais le jeu avec des matériaux de la vie réelle de personnes réelles implique aussi une réflexion sur la responsabilité éthique qui doit être assez différente quand elle concerne ta vie et celle des autres, qu'il s'agisse de tes proches ou des personnes que tu convies sur scène du fait de leur vie. As-tu en tête des moments où cette question – forcément un peu brûlante et explosive – s'est posée de manière particulièrement délicate ?

Pas tant que ça. La question éthique se pose d'abord dans la relation avec les personnes qui participent à mes projets en explicitant autant que possible le cadre de travail et tous les enjeux liés à la création d'un spectacle et sa diffusion dans un cadre public. Pour le reste, on est au théâtre. D'ailleurs, je n'écris pas dans les programmes que tout ce que vous allez entendre est parfaitement vrai, je ne fais pas de reportage pour *Envoyé spécial*, je ne croise pas les sources, je peux si nécessaire « trafiquer » la réalité : ça s'appelle un travail d'écriture. En dehors du spectacle en revanche, je peux tout à fait expliquer pourquoi telle ou telle chose a été transformée. Le détour par la fiction peut s'avérer utile quand les gens sont en prise directe

avec les événements dans un temps très court. C'est d'ailleurs un procédé qui donne lieu à des accusations étranges. Quand Édouard Louis a écrit *En finir avec Eddy Bellegueule*, je crois qu'il est parti d'enregistrements de sa mère qu'il a d'abord tâché de retranscrire littéralement. Mais il s'est rendu compte que quelque chose ne passait pas, que cette retranscription exacte ne permettait pas de rendre réellement compte de la parole de sa mère. Il s'est donc mis à réécrire, et il s'est fait accuser d'avoir trafiqué la réalité, des gens se sont offusqués de cette méthode. Pourtant, c'est ce qui a permis à l'auteur d'être au plus près de sa mère, et je pense que c'est lui le mieux placé pour juger de cela.

Dans cet exemple, la légitimité d'Édouard Louis à réécrire tient donc au fait qu'il s'agit de sa propre vie et de son regard sur sa mère, tout comme, dans Finir en beauté, il s'agit de ton regard sur ta mère et sur ta propre histoire d'enfant de tes parents. Mais qu'en est-il quand il s'agit non de la vie de l'auteur mais de celle d'autres personnes, comme dans tes autres spectacles ?

Dans *C'est la vie*³, j'ai travaillé avec deux acteurs, Daniel Kenigsberg et Fanny Catel qui sont aussi deux parents qui ont perdu un enfant. C'est un tel poids, que je ne voulais pas que l'on soit asphyxié par le témoignage originel, avec toute la charge tragique dont il est porteur. Très vite, il m'a paru nécessaire de faire un pas de côté, pour tenter – en vain évidemment – de mettre la douleur à distance raisonnable pendant le travail de création. C'était un effort difficile, voire insurmontable, que je leur demandais. Certaines modifications ne leur étaient pas acceptables. Daniel a pu me dire : « Tu peux modifier certaines choses, mais d'autres, pour moi, sont intouchables. » Où placer le sacré ? On poursuivait un double objectif, une forme de fidélité de mémoire pour Daniel, et un objectif théâtral pour moi. On ne travaillait de fait pas au même endroit et il fallait trouver des espaces de rencontre. Il a accepté *in fine* des excroissances « semi-fictionnelles » grâce à la mise en place d'un protocole précis. Nous avons rédigé un document de type *fact-checking*, remis aux spectateurs et publié à la fin du livre, qui répertoriait toutes les transformations liées à l'écriture, pour que les spectateurs aient

³ *C'est la vie*, création le 14 mars 2017 au Centre Dramatique National d'Orléans. Voir aussi Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie. Une fiction documentaire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017, et Daniel KENIGSBURG, « Jouer le rôle de sa vie », entretien réalisé par Giorgia Foti, *théâtre* [en ligne], Chantier #5 : Realia. Usages et pratiques documentaires sur la scène contemporaine, mis en ligne le 4 novembre 2019. URL : <https://www.thaetre.com/2019/11/04/jouer-le-role-de-sa-vie/>

connaissance de la vérité factuelle et de tous les points de désaccord entre nous. Y sont passés en revue tous les faits qui ont posé problème dans l'écriture du spectacle. Cet exercice m'a beaucoup intéressé, et a permis par ailleurs de partager avec le spectateur le processus d'écriture. Le *fact-checking* est très répandu aux États-Unis. Si vous envoyez un article à un journal, des gens sont payés pour contrôler la vérité factuelle et si vous écrivez qu'il faisait 32° tel jour, quelqu'un va vérifier l'information et s'il faisait 31°, il vous fera rectifier. Vous aurez beau dire que 32° sonne mieux, il vous répondra que ce n'est pas le problème, qu'il faisait 31°. Je trouvais stimulant de transformer ce *fact-checking* en matériau théâtral, ça posait la question de l'écriture, de la création littéraire. Et dans le fond : qui écrit, qui est l'auteur ?

C'est une question, justement : qui est l'auteur de tes spectacles, selon toi ? Et qui est l'auteur, juridiquement ? Autrement dit, qui touche les droits d'auteur ? C'est une question économique mais aussi politique...

Nous en avons assez peu discuté dans ce spectacle. Quelques échanges mails, qui figurent sous une forme remaniée dans le texte du spectacle :

DANIEL. Excuse-moi, il faut que je te pose une question, qu'en est-il des droits d'auteur ?

MOI. Il n'y a pas de problème. C'est moi l'auteur.

DANIEL. Oui, mais tu as écrit à partir de nos vies. Ce sont nos entretiens, et parfois tu as repris les choses telles quelles.

MOI. Pas vraiment telles quelles, parfois j'ai changé une virgule ou deux, j'ai changé un mot qui va changer le rythme de la phrase.

DANIEL. Oui mais c'est nous qui avons fait la moitié du travail.

J'ai voulu laisser une trace de ces échanges, parce que ce sont des questions politiques concrètes, tu as raison, et importantes. On a un peu tendance à faire croire qu'il n'y a pas de problèmes dans le théâtre, que tout le monde s'aime et qu'on fait un métier formidable etc., alors que c'est très souvent conflictuel et que les enjeux économiques sont importants. À cette occasion, j'ai appelé un certain nombre de metteurs en scène, pour leur demander comment ils s'y prenaient pour les droits d'auteur, et ça m'a permis de me rendre compte que c'est la foire totale. Beaucoup travaillent à partir d'improvisations, et quand vous mettez l'improvisation d'un acteur dans le spectacle, il peut considérer qu'il est propriétaire de son improvisation. « Tu l'as reprise telle quelle, donc j'estime être associé

à 10 % des droits d'auteur. » Dans ces processus de co-écriture, il est compliqué de dire qui est l'auteur. Or, ça n'existe plus beaucoup, le modèle de l'auteur qui rédige tout dans sa chambre, puis arrive aux répétitions en disant : « Voilà le texte, ne changez rien, vous le jouez comme ça, et je perçois 100 % des droits d'auteur. » Il faut définir les règles du jeu en amont. C'est vrai que jusqu'à ce projet-là, je ne me posais jamais la question : j'estimais que j'étais l'auteur, puisque c'est moi qui construisais la pièce, l'agencement, la dramaturgie etc. Et puis il faut aussi dire que ce n'était pas un véritable enjeu financier, ça ne correspondait pas à des sommes importantes. Pour *Finir en beauté* et *Moi, Corinne Dadat*, ce sont des montants faibles, personne n'allait se battre pour réclamer 10 %... Les choses se sont compliquées avec la notoriété et les tournées qui se démultiplient. Pour *Stadium*, les sommes en jeu n'étaient pas négligeables. Quelles compensations doit-on trouver avec les collaborateurs qui ont enrichi le projet ? À chaque fois, il faut trouver un arrangement où chacun se sente reconnu. C'est vrai que c'est à la fois une question économique et une question symbolique, une façon de reconnaître l'implication de chacun.

La question ne s'était pas du tout posée avec Corinne ?

Non, pas vraiment. D'abord, parce que j'étais encore dans le fonctionnement hégémonique du metteur en scène qui gère toute la chaîne de production, et que par ailleurs Corinne était la mieux payée du spectacle. Elle est femme de ménage, salariée au régime général et payée au SMIC, donc quand elle pose des congés sans solde pour venir jouer avec nous, la moindre des choses est qu'elle ne perde pas d'argent et qu'elle en gagne bien sûr. Et puis c'est aussi grâce à elle d'une certaine façon que la compagnie s'est mise à tourner à l'étranger, donc il était normal qu'elle soit rétribuée sérieusement. C'est l'arrangement que nous avons trouvé au sein de la compagnie, ce qui explique que la question des droits d'auteur ne s'était pas posée. Quant à moi, à l'époque je gagnais 1700 euros par mois en tant que permanent de la compagnie, et les droits d'auteur me permettaient de bonifier un salaire relativement faible au vu de mon activité.

Je voudrais revenir à cette notion de fact-checking. À la fin de C'est la vie, tu rends hommage à Que faire de ce corps qui tombe⁴ de John d'Agata et Jim Fingal, et à cette démarche de fact-checking, avec ce jeu entre d'un côté la pulsion verbatim, je dirais, et de l'autre la mise en fiction, la réécriture perpétuelle

⁴ John D'AGATA et Jim FINGAL, *Que faire de ce corps qui tombe*, trad. Henry Colomer, Bruxelles, Vies parallèles, 2015.

du texte de la réalité. J'aurais envie que tu reviennes un peu sur la manière dont tu exhibes ce travail de réécriture, dont tu nous donnes à voir à la fois le « mensonge » et son dévoilement, le mode d'emploi.

Je m'y suis mis malgré moi, car dans un premier temps, je n'avais pas envie de justifier mon processus de travail, alors ça a été d'abord une concession, pour éviter que Daniel ne quitte le projet. Mais *in fine* j'ai trouvé que cet outil – le récit circonstancié de la confrontation entre réel et fiction – était assez précieux, et je suis heureux que cet objet existe et explicite tous les problèmes que nous avons rencontrés pendant le processus de travail; et qui à mon sens font entièrement partie de la création. J'aurais pu faire un *fact-checking* pour *Stadium*, qui expliquerait que Kevin n'est pas le vrai Kevin que nous avons rencontré, c'est l'acteur Luc Bataïni, par ailleurs, ce n'est pas l'anniversaire d'Yvette... Enfin, c'était son anniversaire le soir de la première, mais nous avons décidé de continuer à dire tous les soirs que c'était son anniversaire, car ça fait un « moment de théâtre » etc. Que ce soit le vrai jour de son anniversaire ou pas, on s'en moque, la question est plutôt l'intérêt que génère cette scène, y compris le trouble qu'elle suscite dans la réception. Pour moi, le *fact-checking* n'est intéressant que quand il vient interroger l'écriture, comme c'est le cas dans *C'est la vie*. Je me suis aperçu que si Daniel bataillait autant pour ainsi dire, c'est qu'il tenait naturellement à la vérité de l'histoire – qui par ailleurs est son histoire. Mais s'il a été nécessaire de faire exister ce *fact-checking* aux yeux du spectateur, c'est parce qu'il ne venait pas simplement rétablir une vérité factuelle, mais qu'il permettait de mettre au jour un procédé d'écriture et donc de rendre le lecteur ou le spectateur complice de la fabrication du récit.

Pour toi, cette transfiguration des faits en fiction est-elle une manière d'écrire la vérité d'une situation à partir de faits réels ? « À partir de », c'est-à-dire en se basant sur, mais aussi en s'éloignant de... Parce que cela t'importe, visiblement, que la fiction soit basée sur une histoire vraie... Pourquoi ?

Pour le dire vite, la question essentielle en matière de théâtre, c'est l'écriture. Que ce soit « d'après une histoire vraie », peu importe, l'important est la force du récit, sa charge politique et poétique... La case « documentaire » implique pour certains spectateurs que tout doit être absolument vrai, d'où chez certains un sentiment de trahison, parfois. Dès lors qu'on se rend compte dans *Stadium* que l'arbitre n'est pas le « vrai » arbitre, qu'il y a un doute sur qui est qui, cela génère de l'inconfort. Et cet inconfort m'intéresse, cette ambiguïté qui déjoue les attentes : vous anticipiez quelque chose et

vous êtes tout à coup confronté à autre chose, que vous avez du mal à appréhender. C'est une façon de mettre le spectateur au travail qui me plaît assez. Il faut rappeler que le documentaire n'est qu'un point de vue sur la réalité, ni plus ni moins. Après, il faut se garder des propos trop généralistes, car chacun de mes projets a sa propre nécessité. Quand on a créé le spectacle *Conversation*⁵ avec Alain Cavalier, la règle du jeu était : toute la vérité rien que la vérité de nos vies. Nous n'avons rien justifié ni explicité, les gens sont libres de recevoir nos paroles comme ils le souhaitent. Mon travail est de produire un objet qui génère des questions et qui constitue une expérience inédite pour les spectateurs, mais aussi pour ceux qui la traversent de l'intérieur, c'est-à-dire les personnes qui participent au processus de création, acteurs professionnels ou non... et pour moi. Il faut que le spectacle produise du sens pour ceux qui le font, c'est aussi cela mon travail.

Est-ce pour cette raison-là aussi qu'il l'importe de partir de faits réellement vécus par ceux qui participent à l'écriture du spectacle ? Parce que cela rend plus forte l'expérience vécue ensemble ?

Oui. Mais je crois que ce jeu avec la vérité factuelle est aussi une façon pour moi de démarquer ma démarche de celle de *Striptease*, même si je suis un inconditionnel de cette émission dans sa version belge, qui permet une immersion assez formidable chez les gens, et notamment au sein des classes populaires très peu visibles dans l'espace audiovisuel. Il me manque quelque chose avec cette démarche de type *ready-made*, c'est le point de vue affirmé de celui qui écrit le film. J'ai besoin de sentir la personne qui est derrière la caméra. Quand je regarde les *Portraits XL* d'Alain Cavalier, le fait que ce soit lui derrière la caméra m'importe autant que ce qu'il y a devant.

Qu'est-ce que tu entends par là ? En quoi tes spectacles ont-ils à voir avec le ready-made tout en le décalant, à la fois dans le rapport aux « participants » et dans le rapport aux spectateurs ?

L'opération conceptuelle de base du *ready-made* consiste à prélever un morceau de « réalité » de l'extérieur, et à le déplacer, et donc à en changer le sens. En opérant ce déplacement, on change le contexte et donc le cadre de réception de l'objet. Cela donne forcément un autre point de vue sur cet élément de la réalité qui a été

⁵ *Conversation entre Alain Cavalier & Mohamed El Khatib*, création le 11 novembre 2017 au Théâtre national de Bretagne (Rennes).

importé dans un lieu de l'art – que ce soit une salle d'exposition ou un théâtre... Cette opération m'intéresse, mais une fois opéré ce déplacement, je veux ajouter une autre couche en élaborant un travail d'écriture, de co-écriture, je dirais. C'est aussi une façon d'inventer avec la personne que j'invite au plateau quelque chose que je n'aurais pas inventé en son absence, de la rendre complice de cette expérience au lieu de l'instrumentaliser. Si bien que les personnes en question sont irremplaçables, alors que pour moi, les acteurs professionnels sont interchangeables : quand un interprète est malade, on le remplace par un autre. Peut-être qu'on perd un peu, qu'il est un peu moins bon, mais *in fine*, on s'en moque. En revanche, si Corinne Dadat n'est pas là, le spectacle *Moi, Corinne Dadat* ne se joue pas, il n'existe pas. De même, si Daniel Kenigsberg et Fanny Catel sont absents, le spectacle *C'est la vie* n'a pas de sens pour moi. D'ailleurs, à un moment, Corinne a eu des problèmes de disponibilité et nous avons dû annuler des dates. Certains responsables de théâtre ne comprenaient pas et me disaient : « Tu peux la remplacer, je connais telle ou telle actrice qui ferait très bien la femme de ménage. » Mais ce n'est pas l'enjeu. Ça ne m'intéresse pas, car je ne veux pas faire un exercice de style. Cela rejoint aussi mes attentes de spectateur, j'avoue que ça ne m'intéresse pas du tout de voir un acteur jouer le pauvre, je trouve même ça indécent, y compris s'il est excellent et qu'il joue vraiment bien le type qui n'a pas d'argent, qu'il imite à merveille l'accent chti, etc. Pour moi, ça n'a aucun intérêt, ça ne déplace rien et c'est même rétrograde sur le plan politique.

Qui s'agit-il de déplacer ? Toi ? Ceux que tu « invites » ? Les spectateurs ? Tout le monde à la fois ?

Quand je dis « déplacer », c'est d'abord au sens premier du terme. Corinne n'était jamais partie de chez elle, elle n'avait jamais quitté le département du Cher. C'est une expérience, pour elle, d'aller jouer dans toute la France puis à l'étranger, de gagner de l'argent en faisant un spectacle, etc. Le déplacement se joue au-delà du plateau, et il a lieu sur tous les plans. Pour moi, l'impact social a autant d'importance que l'impact esthétique. Quand Corinne voit le budget de production du spectacle dans lequel elle joue, c'est important qu'elle me dise : « Avec 280 000 euros (qui était le coût de fabrication de ce spectacle), je peux m'acheter deux pavillons à Bourges. » Ça remet les choses en perspective, et ce n'est pas démagogique de le souligner. Quand nous avons joué à La Colline, j'ai eu des retours contrariés de certains de mes pairs parce que la feuille de salle

contenait le budget de production du spectacle. Mais qu'est-ce que ça signifie, de considérer qu'il est indécent de rendre ces chiffres publics, qu'au théâtre, on est au-dessus de ces questions d'argent et qu'on n'en parlera pas ? Je trouve que c'est un vrai indicateur et qu'il est important de savoir combien vaut le travail de chacun, combien gagnent les acteurs et celui ou celle qui les embauche. Y a-t-il des différences conséquentes au sein des équipes ? Ce n'est pas forcément un problème qu'il y ait des différences, mais on devrait être en capacité d'expliquer ces choix-là. Combien met-on dans la scénographie et le décor, les costumes, dans les salaires, etc., en bref, comment utilise-t-on l'argent public qu'on mobilise ? C'est une question éthique. Pour revenir à la question posée, l'enjeu central pour moi est de savoir comment on déplace les Français. Mon problème n'est pas que les classes populaires aillent voir du théâtre bourgeois comme si c'était LA référence, et donc le risque de déplacer les pauvres vers cette norme bourgeoise... Pour moi, l'enjeu est de déplacer à la fois les bourgeois et les classes populaires pour les sortir de leur zone de confort et les amener vers une esthétique inédite pour tous.

Sur cette question des enjeux politiques des choix économiques, et plus largement de la collaboration avec des personnes qui ne sont pas des acteurs professionnels, je voudrais revenir sur ta collaboration avec Corinne. Votre rencontre a changé vos vies respectives, la tienne sur le plan artistique, mais la sienne a été plus fortement modifiée concrètement, puisqu'elle exerce aujourd'hui à temps partiel une autre profession, celle de comédienne. Dans le spectacle, vous dites qu'elle est devenue intermittente, est-ce exact ?

Non, c'est le contraire... Cela dit, elle a eu un rôle dans les projets qui ont suivi *Moi, Corinne Dadat*, qu'il s'agisse de *Stadium* ou du film que je viens de finir, *Renault 12*. Elle est devenue un fil conducteur dans le travail, une sorte de *running-actor*. Elle pourrait devenir intermittente mais elle ne le souhaite pas, elle est femme de ménage à 70 % et, 30 % de son temps, elle fait du théâtre. En tournée, elle signe des autographes à la fin du spectacle, mais dès le lundi, elle retourne nettoyer les toilettes de son établissement, et elle tient à maintenir son activité principale. Cette expérience a transformé des choses chez elle, en termes de bien-être social, et pour moi c'est aussi important que le spectacle lui-même, qui d'ailleurs n'est pas mon geste le plus abouti. Je trouve par exemple *C'est la vie* beaucoup plus puissant, parce que ce spectacle pose des questions esthétiques et politiques essentielles. Je refuse qu'un spectacle ne soit qu'un témoignage, je souhaite

toujours qu'il formule une question de théâtre en même temps. Par exemple, la question du deuil en soi ne m'intéresse pas plus que ça, elle m'intéresse dans *C'est la vie* parce qu'elle s'accroche à la question de l'acteur : suis-je le mieux placé pour jouer mon propre rôle ? Autrement dit, quelqu'un devrait-il nécessairement témoigner pour le témoin ? C'est souvent ce que l'on fait au théâtre, vous obtenez une parole, et vous demandez à des acteurs de venir l'interpréter. Politiquement, je me méfie des « experts » en tout genre. Et les experts, dans le champ théâtral, ce sont les acteurs, les metteurs en scène, car ce sont eux qui viennent parler « à la place de » ou « pour », mais trop souvent sans préciser d'où ils parlent... Pourquoi solliciterais-je une actrice pour parler à la place de la femme de ménage, alors que cette femme de ménage peut le faire ? Ou disons qu'elle peut le faire, mais cela prend du temps, ce sont des processus qui prennent deux ou trois ans et cette durée est impérative, sinon cela peut être extrêmement violent. Je ne veux surtout pas opérer comme le font les médias qui tendent un micro à des inconnus en leur demandant de formuler un avis en trente secondes. Aucune parole ne peut émerger de cette façon, surtout pas la parole de personnes qui ne sont pas rompues à l'exercice de la prise de parole.

As-tu eu à faire face à une incompréhension de la part de producteurs ou de programmeurs te suggérant que ce type de projets avec des « vrais gens » relevait plutôt de financements « politique de la ville » ou « politique sociale » ? C'est de fait un discours assez courant, même si depuis quelques années des metteurs en scène reconnus au sein de l'institution théâtrale s'y sont mis – je pense par exemple à D'un 11 septembre l'autre d'Arnaud Meunier, mais il s'agit de projets ponctuels d'un artiste qui, pour l'essentiel, travaille avec des acteurs professionnels.

Ça a changé. J'ai eu du mal à faire éditer mes pièces et tourner mes spectacles. On me signifiait que ce n'était pas du théâtre puisqu'il n'y avait pas de personnages, pas d'écriture théâtrale etc. Ces arguments relevaient tantôt d'une forme d'ignorance à l'égard des écritures dites documentaires, tantôt d'une défiance envers la dimension sociale de mon geste. Or, je refuse justement cette séparation qui relève d'une éthique bourgeoise. Par ailleurs, la question sociale m'importe, mais elle n'a d'intérêt sur un plateau que si elle ne vient pas écraser la question théâtrale, je ne fais pas des tracts militants (quoique), mais il faut que cette parole politique trouve une forme esthétique qui soit assez forte et qui interroge le théâtre, la façon de faire du théâtre. Cela dit, je trouve rétrospectivement que j'ai eu de la chance, j'ai vite eu comme interlocuteurs quelques partenaires

bienveillants, des scènes nationales qui ont accepté de financer des projets totalement incertains. Et puis j'ai travaillé à L'L, à Bruxelles, un centre de « recherche expérimentale en arts de la scène », qui était un lieu assez incroyable. Vous déposiez un projet de recherche et vous étiez financé pour votre recherche, qui pouvait ou non aboutir à un spectacle. Au bout d'un an ou deux, s'il n'y a pas de production, on vous remercie d'avoir élaboré un protocole et d'avoir vérifié les hypothèses que vous aviez émises. C'est une aide désintéressée, qui vise à faire progresser l'artiste dans sa recherche. C'est très rare d'être payé pour ce type de travail, cela n'existe quasiment pas en France. Les DRAC ont parfois mis au point des dispositifs un peu semblables, appelés « laboratoires », mais ce n'est pas tout à fait juste, parce que dès lors que 10 000 ou 20 000 euros sont investis dans un laboratoire, il y a toujours une attente, une arrière-pensée, celle de la production d'un spectacle. Pourtant, c'est vital pour les artistes d'avoir le temps de chercher, de ne pas être simplement dans la (re)production de formes. Je trouve qu'on fonctionne à l'envers : pour avoir de l'argent, il faut produire un spectacle et avoir une date de création mais, dès lors, vous êtes coincé. Mettons que la date soit fixée au 15 décembre : si le 1^{er} septembre vous vous rendez compte que ce que vous vouliez faire avec cinq acteurs ne fonctionne pas, c'est trop tard, l'idée est vendue et le 15 décembre il faut produire quelque chose. Donc, vous produisez. Vous ne serez pas forcément heureux et vous allez recourir à des procédés efficaces permettant d'aboutir à quelque chose qui tienne la route, pour vous protéger, vous ne pourrez pas prendre de risque. À L'L, c'est le contraire, c'est la prise de risque qui est financée et, une fois que le travail existe, on peut entrer en production et faire advenir un spectacle. Pas avant. Ça fait réaliser des économies à tout le monde : à la puissance publique qui finance et aux artistes qui ont le droit à l'échec. C'est difficile de faire admettre le contraire : en France, le système de subvention pousse à produire plus. Par exemple, je suis conventionné par le Ministère de la Culture et je dois donc réaliser deux spectacles tous les trois ans et assurer cent-vingt dates pour ne pas, en théorie, « perdre » ce conventionnement. Si je monte *L'Avare* de Molière, je pourrai facilement faire mon quota, alors que si je monte un texte sur la mort de deux enfants, je vais trouver moins de producteurs et moins de lieux de diffusion, parce que la mort, c'est plus compliqué, que le texte est écrit par un artiste vivant nettement moins connu que Molière etc. Autrement dit, les critères prennent rarement en compte la nature des différents projets de compagnie. Une autre difficulté que j'ai rencontrée plus

récemment est celle de faire reconnaître au même titre que mes spectacles le film que j'ai réalisé, *Renault 12*. De fait, il s'agit pour moi du même geste artistique, et par ailleurs, j'ai mis deux ans à monter ce film, ce qui explique que je n'ai pas fait davantage de spectacles. C'est compliqué de faire valoir ces choses-là, parce qu'on fonctionne encore avec des grilles disciplinaires totalement inadaptées à la réalité de notre travail. C'est compliqué de passer du théâtre à la danse, aux arts plastiques... et au cinéma, plus encore ! Certes, ça évolue, mais c'est encore laborieux du côté de l'institution. Puis est apparue la case du théâtre dit « documentaire »... On est encore pris dans les critères dominants de la production théâtrale, c'est un héritage assez lourd, dont il est difficile de s'échapper. Si vous voulez produire vos formes avec plus de liberté, vous avez la possibilité d'aller dans le domaine de la performance, plus accueillant mais moins bien doté. C'est une bagarre permanente, même si mon travail est présenté partout en France et à l'étranger. J'en ai fini de me « justifier » sur le fait de faire ou ne pas faire du théâtre, je le vis très bien. D'ailleurs, je risque de ralentir ma production théâtrale pour la production cinématographique, qui est moins coûteuse en voyages, et me permettra de réduire un peu mon empreinte carbone...

Même si c'est un compliment pour toi, quand on te dit : « Ce n'est pas du théâtre », il s'agit tout de même d'une critique très dure – et ignorante de l'histoire des esthétiques documentaires – qui revient à dire que si c'est un geste documentaire, ce n'est pas un geste artistique. Cela nous amène à la question de la réception de ton travail, moins par le public et la presse, que par une partie de la critique, universitaire notamment.

Les tentatives de disqualification du travail m'importent peu, elles en disent davantage sur ceux qui les formulent et sur leur rapport aux critères dominants de la réussite d'une production théâtrale. Comme il n'y a pas d'acteurs la plupart du temps, vous ne pouvez pas recourir aux grilles traditionnelles d'évaluation du jeu de l'acteur, ce n'est pas le sujet. Quand je fais *Fimir en beauté* et que je raconte la mort de ma mère, je n'ai aucune formation, je ne suis pas acteur – et par ailleurs, je ne suis pas un très bon acteur – mais je pense que ce n'est pas la question. Le sujet, c'est le récit, sa singularité dans le paysage, la façon dont l'histoire est partagée et parvient, par des outils formels, à atteindre des gens. Il y a donc cette question des acteurs, et aussi celle de l'écriture. Pour certains, je n'accomplis pas un vrai geste de création parce que je ne ferais que du « copier-coller » d'éléments du réel. Comme si le geste de création était nécessairement adossé à de

la fiction. Comme si le documentaire supposait un traitement brut de la réalité, que l'artiste ne modifierait pas. Mais la réalité n'existe pas en soi : quand vous faites un documentaire, vous mettez la caméra quelque part, donc vous avez forcément un champ et un hors-champ. C'est une construction : la construction d'un regard, et plus encore une construction sociale. Comme le dit Valère Novarina : « J'ai beaucoup de respect pour le réel, mais je n'y ai jamais cru. »

Les critiques tourment essentiellement autour de la présence et plus exactement du statut des « acteurs non-acteurs », autrement dit non-professionnels. Je suis marquée par le fait que ceux qui critiquent ton travail t'adressent en fait deux reproches assez contradictoires. D'une part, en effet, tu ferais un « théâtre-réalité » qui ne décollerait pas du réel. D'autre part, tu manipulerais les acteurs et les spectateurs en faisant dire à des artistes non-professionnels des choses qu'ils ne diraient pas d'eux-mêmes, et en donnant à voir et à entendre aux spectateurs des personnes de classes populaires, tes spectacles construisant donc un discours que d'aucuns jugent « populiste » – je pense à l'article très virulent de Diane Scott⁶. Le nœud du reproche semble donc tenir en fait à l'origine sociale de certains « témoins », que tu instrumentaliserais et « exhiberais » même, pour reprendre les termes eux aussi très violents utilisés par le critique Jean-Pierre Thibaudat, qui semble implicitement considérer que ces non-acteurs sont nécessairement démunis et passifs dans le processus de travail avec toi⁷. Comment reçois-tu ces critiques politiques ?

Si seulement elles étaient politiques. Ce n'est pas le cas, c'est pour ça que je ne les considère pas. Ils œuvrent chacun à la perpétuation d'un théâtre qui s'est déconnecté de la société et qui ne m'intéresse que très modérément. Quand un animateur de blog dit de *Stadium* qu'après la télé-réalité, je fais du théâtre-réalité, je trouve ça cocasse... Bon, ce sont des formules gratuites qui ne veulent rien dire, sauf à démontrer une méconnaissance totale de la télé-réalité, ou une mauvaise foi à l'encontre de l'écriture que je mène en complicité avec les personnes qui participent à mes créations. Le fait que j'invite les témoins eux-mêmes, sans passer systématiquement par les acteurs,

⁶ Diane SCOTT, « Corinedada », Revue *Incise*, n° 4, 2017, p. 63-91.

⁷ Jean-Pierre THIBAUDAT, « De la négation du travail d'acteur, études de cas : les taupes, la femme de ménage », *Les Blogs de Médiapart*, 28 novembre 2016, URL : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/271116/de-la-negation-du-travail-d-acteur-etudes-de-cas-les-taupes-la-femme-de-menage> ; Jean-Pierre THIBAUDAT, « Après la télé-réalité, le théâtre-réalité exhibe les individus », *Les Blogs de Médiapart*, 3 octobre 2017, URL : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/021017/apres-la-tele-realite-le-theatre-realite-exhibe-les-individus>

que ces témoins s'autorisent à créer de la fiction, et que je m'autorise à en créer avec eux, peut déstabiliser les spectateurs. Je peux l'entendre. Mais le reproche d'instrumentalisation, lui, est problématique. Parce qu'on me reproche d'instrumentaliser une femme de ménage, des supporters de foot, au motif que je leur mets des mots dans la bouche, mais curieusement, on ne me fait pas ce procès pour *C'est la vie*, alors que Daniel et Fanny sont « instrumentalisés » exactement de la même façon. Pourquoi cette différence de traitement ? On considère qu'eux ne sont pas dupes, qu'ils sont suffisamment intelligents, qu'ils ont suffisamment de recul ? Comme si le consentement des classes populaires ne valait rien. C'est un procès classique, cela dit, qui est fait régulièrement à Bruno Dumont notamment... En soi, c'est assez anecdotique comme attaque, mais c'est symptomatique d'un point de vue rétrograde sur certaines formes de théâtre qui produisent de l'inconfort pour le spectateur mais, j'y insiste, pas pour les acteurs. Les formes que je crée sont faites, par exemple, pour que les supporters de football viennent sur scène dans un univers qui leur soit familier, pour éviter justement qu'ils soient jetés en pâture au voyeurisme des spectateurs. Et puis pour moi, sur scène, ce sont les supporters eux-mêmes qui produisent l'émotion du spectacle, et il n'est pas là question de sociologie. Encore faut-il avoir une disposition à la joie et pouvoir se défaire de l'exotisme de son regard. Ces critiques ressemblent, je crois, à une forme de mépris qui ne dit pas son nom.

En même temps, tu viens bien de montrer combien les questions esthétiques sont aussi politiques, et combien les questions politiques sont aussi des questions esthétiques. Je voudrais revenir plus précisément à l'expression « théâtre-réalité ».

C'est sans fondement, la « télé-réalité » repose sur un travail de montage et de trafic du réel aux dépens des « enfermés ». Nous faisons le contraire : la mise en forme ne sert jamais à se moquer des gens que je fais venir sur scène et pour qui j'ai une tendresse infinie, ou à provoquer du rire malgré eux. J'œuvre à les rendre complices de cette expérience, et à la co-écrire avec eux. On discute énormément pour évacuer tous les implicites. Je leur explique de quoi les gens peuvent potentiellement rire, et de quelle façon on peut cultiver une forme d'autodérision, qui est déjà très présente chez les gens avec qui je travaille. Après, bien sûr, peut-être que des spectateurs rient par mépris, mais c'est leur problème. Donc, cette question de l'exhibition, de l'instrumentalisation du fait de l'origine des acteurs, je la trouve

hors-sujet. S'il y a une forme d'instrumentalisation, elle est réciproque et on tente de l'expliciter dans le travail, d'autant qu'une négociation permanente existe. Quand j'ai affaire à un « ultra » du club de Lens, et qu'il me dit qu'il veut faire passer telle idée dans le spectacle alors que ces réflexions ne m'intéressent pas politiquement ou théâtralement, il faut que l'on arrive à trouver un terrain d'entente. Parce que cela m'importe que cette personne soit sur scène, qu'on entende sa parole, sa voix, et qu'on voie ce type de corps qu'on n'a pas l'habitude de voir au théâtre, et, pour cela, il faut que la personne se sente à l'aise. Donc, nous négocions, pour qu'il se sente bien et qu'en même temps, le spectacle ne soit pas le réceptacle d'idées réactionnaires, ce qui suppose que je trouve un traitement scénique permettant aux idées de ce supporter d'être entendues comme telles, parce qu'après tout, il est rare, et utile selon moi, d'entendre un discours de cette nature. Et moi, je suis sur scène et je l'entends, ce discours, et j'y réagis. Une autre manière pour moi d'inscrire une réciprocité, c'est aussi de bien payer les acteurs, qu'ils gagnent de l'argent avec moi, tout comme je gagne de l'argent avec eux. Je suis désolé, je reviens à ces questions d'argent, mais je trouve que c'est un réel indicateur des choix politiques que vous opérez. Voilà pourquoi je refuse de ne pas payer les amateurs. C'est pour ça que mes spectacles coûtent cher, enfin, plus exactement, que *Stadium* coûte très cher, parce qu'il y a beaucoup de monde sur scène et que les cinquante-huit personnes sont payées. Cette rétribution est nécessaire, tout comme il est important que le livre *Stadium*, qui est un vrai objet d'art et qui, au vu de son coût de fabrication, devrait coûter quarante-cinq euros, soit vendu dix euros. Il me paraissait inconcevable de faire un livre qui ne puisse pas être acheté par les gens avec qui nous avons travaillé. Cette question éthique se pose en permanence, et à plusieurs niveaux. La force des acteurs amateurs, c'est une forme de curiosité, d'authenticité, le fait que l'accident soit possible, mais dès lors que vous jouez dix fois de suite, c'est terminé, ils deviennent de mauvais acteurs ou pire encore, parce que la qualité d'un acteur professionnel, sa spécificité, c'est précisément qu'il est capable de maintenir un certain niveau dans la répétition, ce que ne peuvent pas faire les amateurs, ou très difficilement. Cela implique donc de trouver des stratégies pour que ce soit en quelque sorte chaque fois la première fois. C'est un des enjeux de mon travail.

Le travail des acteurs professionnels diffère donc du travail des amateurs, à tes yeux. Je voudrais revenir sur une différence, une évolution, peut-être, de ce

point de vue, entre Moi, Corinne Dadat et Stadium. Dans le premier cas, il est explicite pour les spectateurs qu'une personne sur scène est une artiste professionnelle (la danseuse contorsionniste) et l'autre, non. En revanche, dans Stadium, tu as fait le choix d'entretenir un flou sur cette ligne de partage, puisque la feuille de salle comporte simplement la mention : « avec la participation d'une soixantaine de supporters du Racing Club de Lens ». Pourquoi était-il important pour toi de faire ce choix ?

Dans *Stadium*, il y a cinquante-huit personnes dont quatre acteurs professionnels, qui ne sont pas des supporters. Ces quatre acteurs sont utiles pour moi, parce qu'ils permettent de faire entendre certains récits qui sont importants dans la construction du spectacle. Cela me permet aussi d'avoir un joker, parce qu'eux sont là en toutes circonstances, ce qui n'est pas le cas des supporters : concrètement, les soirs de match par exemple, certains ne sont pas là... Ils peuvent tous avoir des choses à faire plus importantes que le théâtre, et je m'en réjouis, mais moi, je dois quand même assurer le spectacle malgré ces imprévus. Je voulais donc que des acteurs puissent prendre le relais de certaines paroles, ponctuellement, certains soirs. C'est pour cette raison que j'ai décidé de m'appuyer sur un petit noyau d'acteurs professionnels. Mais je ne veux pas les mettre en avant en particulier, parce que je ne vois pas en quoi ils seraient plus importants que les autres. Pour moi, tous ont le même statut le temps de la représentation, ils défendent une même idée et je ne veux pas établir une hiérarchie entre ceux qui bénéficient du régime de l'intermittence et ceux qui sont au régime général...

Professionnels et non-professionnels sont-ils rémunérés de la même manière ?

En général, oui, dans nos productions tout le monde perçoit le même salaire. Pour *Stadium*, non. Les acteurs professionnels sont rémunérés davantage, parce que je leur demande une plasticité plus grande : ils doivent être en capacité de reprendre au pied levé une partition, combler une absence, apprendre un texte en vingt-quatre heures etc. J'ai des attentes spécifiques à leur égard. Yvette, je lui demande simplement d'être Yvette, et si son fils n'est pas là, je ne lui demande pas de compenser son absence, de raconter quelque chose d'autre.

C'est aussi cette absence de distinction qui heurte certains.

La « distinction », c'est exactement de ce dont il s'agit. On passe notre temps à classer et j'essaye de ne pas alimenter la machine. Rendre les frontières plus poreuses et déjouer les statuts, c'est ça qui

m'intéresse. Néanmoins, si on me pose la question après la pièce, je peux aisément indiquer qui est acteur « de profession » et qui ne l'est pas. Ce qui est étonnant d'ailleurs, c'est que souvent les gens se trompent...

Pour revenir à la question du témoignage et des influences que tu revendiques, quelles autres démarches artistiques t'inspirent, hormis John d'Agata et Jim Fingal, Sophie Calle ou Alain Cavalier sur lequel nous reviendrons plus spécifiquement ? Te sens-tu proche du travail d'autres metteurs en scène qui travaillent des esthétiques du témoignage ?

Il y a mille façons de pratiquer l'art documentaire, de recourir aux témoignages, de la simple toile de fond pour nourrir une fiction à l'invitation de témoins réels sur scène. Ce choix-là me semble légèrement plus récent. Plusieurs de ces démarches m'intéressent, celle de Rimini Protokoll quand elle va plus loin que la simple exposition de situation, celle de Milo Rau, du groupe Berlin... En France, il me semble que c'est une tendance moins poussée, même si certains artistes y recourent ponctuellement. En théâtre, je me sens proche de Tiago Rodrigues, je pense aussi à Fanny de Chaillé et Joris Lacoste dont je trouve le travail particulièrement stimulant. Jérôme Bel aussi qui, avec *Gala* par exemple, signe une pièce qui est un modèle d'égalité. Il y en a d'autres et beaucoup sans doute que je ne connais pas. Je suis forcément passé à côté de certains spectacles, car ces derniers temps j'en vois surtout dans le cadre de festivals quand je tourne à l'étranger... Cela dit, je ne me sens pas proche de toutes les démarches au même titre. J'aime beaucoup le travail de Milo Rau, la façon dont il joue avec la mise en fiction, tout en étant très rigoureux par rapport aux sources, aux archives, procès-verbaux, comptes-rendus... Il procède avec son équipe à un vrai travail d'enquête fouillé, bien plus que moi, car comme auteur, ce rapport aux sources m'intéresse moins. Mais comme spectateur, je trouve ça passionnant. Là où je me sens très proche de son travail, c'est dans l'attention qu'il porte au fait que le théâtre génère des conséquences concrètes sur le réel. C'est ce que j'ai trouvé incroyable dans un de ses projets, *Les Procès de Moscou* (2013). Il recrée le procès des Pussy Riots sur scène avec le procureur et les vrais avocats. Le plus fort, pour moi, est le retour de ces avocats, qui expliquent que pour eux, le véritable procès a eu lieu au théâtre alors qu'au tribunal, ce n'était que du théâtre justement, un simulacre de jugement. Sur scène, ils ont pu juger véritablement de l'affaire au nom de principes de justice et non pas d'enjeux politiques. Ça, c'est très fort, pour moi, quand le théâtre

arrive à un tel degré d'engagement. Et dans le fond, c'est ce qui m'intéresse et qui, peut-être, m'éloigne du théâtre « de salon ». Les effets de réel ne m'intéressent pas. L'enjeu esthétique ne m'importe ni plus ni moins que le fait que la création ait un impact sur la vie d'Yvette, sa rétribution financière et symbolique, l'effet sur l'estime que va générer sa prise de risque dans ce type de projet, les rencontres qu'elle va faire, ce qu'elle va vivre, par exemple, à l'Opéra de Vienne quand le spectacle y sera joué. C'est aussi important que le geste esthétique. Geoffroy de Lagasnerie⁸, sur les rapports entre art et politique, explique très bien cet équilibre précaire : quand la volonté politique écrase le propos esthétique, malgré les meilleures intentions politiques du monde, vous avez une mauvaise œuvre, et donc le geste est manqué. Et à l'inverse, si vous êtes performant formellement, mais que votre pièce est vidée de toute substance politique, autant s'abstenir. Il me semble que dans la production théâtrale d'aujourd'hui, on fait surtout face à ce problème-là, beaucoup de pièces sont un peu vides de sens, et déconnectées des enjeux qui traversent la société. Sans compter que le système de production aujourd'hui freine considérablement la prise de risque.

Ce qui t'importe, c'est donc que le théâtre soit un acte qui ait un effet dans le réel et pas un effet de réel, et que les participants au projet théâtral en soient des acteurs sociaux au sens plein, qu'ils se sentent agissants. Reste qu'ils sont aussi des acteurs sur scène, et cela peut être fragilisant pour eux. Je voudrais revenir maintenant plus concrètement sur la manière dont tu travailles la présence scénique avec ces acteurs non-professionnels, qui jouent leur propre rôle. Qu'est-ce que tu cherches à atteindre comme type de présence, et comment travaillez-vous concrètement pendant les répétitions ?

Je dirais que mon objectif est de dénaturer le moins possible ces corps, y compris quand ils sont encombrés et encombrants comme dans *Moi*, *Corinne Dadat* et *Stadium*, voire dans *Conversation*. C'est aussi une des raisons pour lesquelles je répète très peu. Tout au plus une dizaine de jours. Ça n'a pour moi aucun sens de faire et refaire les mêmes choses – soi-disant pour les faire mieux – devant des fauteuils vides. Dans *C'est la vie*, c'est une question un peu

⁸ Geoffroy DE LAGASNERIE, « La vérité est un concept oppositionnel », entretien sur l'art et la politique avec Thomas Ostermeier et Florian Borchmeyer, programme de la Schaubühne pour la saison 2017-2018, publication de la version française sur le site de Geoffroy de Lagasnerie, 26 juin 2017. URL : <https://geoffroydelagasnerie.com/2017/06/26/la-verite-est-un-concept-oppositionnel-entretien-sur-lart-et-la-politique-avec-thomas-ostermeier-et-florian-borchmeyer/>

différente, parce que ce sont des corps d'acteur, qui sont encombrés eux aussi, mais différemment, davantage par une pratique du jeu intériorisée, par une façon connotée de s'exposer en public. Je ne fais donc pas le même travail avec Daniel et Fanny qu'avec Corinne ou les supporters de Lens – quoique parfois, ils sont dans le même état de dénuement... J'essaie de maintenir leur état de corps, de trouver des manières d'éviter qu'au moment où ils s'exposent en public, quelque chose ne se fige, ne se referme, que leur corps devienne une contrainte pour eux. Tout le travail consiste à trouver avec eux une façon d'être sur le plateau qui leur permette d'être le plus libre possible, le plus simple possible, sans chercher à produire d'effet.

Qu'est-ce que tu entends exactement par « ne pas produire d'effet » ?

C'est être dans un état de disponibilité, d'ouverture qui permette que les gens puissent projeter ce qu'ils veulent sur vous, sans que vous ne cherchiez à raconter une histoire, un peu comme une page vierge. Parce que, dès que vous produisez, vous induisez une lecture. Cela implique d'être centré, d'avoir un ego relativement stabilisé, et de trouver une forme de tranquillité qui fait que ce n'est pas embarrassant d'être regardé. Paradoxalement, je trouve cela plus facile avec les amateurs. Et puis, je me répète mais il y a vraiment des personnes qui, sans être des acteurs professionnels, ont des présences saillantes. Je pense à Corinne mais aussi à Yvette Dupuis du RC Lens : quand elle entre en scène, elle est là, elle n'a rien à produire, elle existe et fait effraction dans la vie des spectateurs avec puissance. C'est ce qu'il y a de plus difficile à faire, être simplement là. Pour certains, donc, c'est tout simple, pour d'autres, c'est moins évident et il faut travailler davantage. Avant, je commençais systématiquement le travail par cet exercice de base : vous entrez, il y a des gens en face de vous, vous trouvez une position où vous êtes à l'aise, puis vous prenez en compte les gens qui sont face à vous, sans rien produire. Et c'est ce qu'il y a de plus dur, parce que la plupart du temps, très vite, vous vous sentez fragile, et votre corps vous trahit, parce que c'est compliqué de se montrer, et alors vous commencez à jouer voire surjouer, assez spontanément vous entrez dans un rapport de séduction... Je trouve ça important, encore une fois, qu'existent sur scène des corps et des personnes qu'on n'a pas l'habitude de voir au théâtre. Mais c'est très délicat, et je fais très attention à ce que les participants arrivent à une forme de bien-être sur scène, ou tout du moins, qu'ils apprennent à être à l'aise avec leur malaise.

En fait, tu dis que la question de l'acteur ne t'intéresse pas, mais elle est au cœur de tes préoccupations de metteur en scène...

Oui, j'ai probablement dit ça par provocation, et c'est un mauvais réflexe. En vérité, c'est une question centrale pour moi. Simplement, je ne la travaille pas au même endroit que beaucoup de metteurs en scène, je veux simplement que la personne invitée sur le plateau parle avec sa propre musicalité, ce qui est en fait une exigence énorme, qui m'oblige à trouver des dispositifs pour que la personne soit suffisamment à l'aise pour le faire, et évidemment, il n'est pas question de donner des indications du type : « Tu vas là, et au moment où lui s'assoit, tu te lèves, etc. », bref de l'encombrer avec des inepties théâtrales, pas question de singer des pratiques professionnelles qui me sont de toutes façons étrangères.

Ont-ils l'espace de proposer eux aussi leurs propres mises en fiction de leurs témoignages ?

Oui, complètement. Y compris après la première. C'est une négociation permanente. Il arrive qu'une personne me dise qu'elle n'aime pas telle séquence, tel moment. On tâche alors de trouver ensemble un chemin pour qu'elle s'y retrouve dans sa partition, et qu'en même temps, le sens de l'ensemble ne soit pas altéré. C'est mon rôle d'être le garant du geste esthétique d'ensemble.

Quel type de fictionnalisation pourrait abîmer la proposition ? Tu dis notamment être très soucieux que les récits soient « vraisemblables ». Pourquoi est-ce important pour toi ? Est-ce lié au fait de vouloir faire un théâtre documentaire ?

La question du vraisemblable m'intéresse, c'est vrai, mais pas parce que je cherche un théâtre « documentaire » pur, j'ai une définition large du documentaire qui embrasse jusqu'à la fiction. Mais dans la fiction, quand on bascule dans l'invraisemblable et dans l'extraordinaire, ça me concerne moins. J'aime que la fiction reste reliée à la vie des gens, à ce qui peut se passer dans leur environnement. L'invraisemblable ou plutôt la fiction hors-sol ne m'intéresse pas (en tout cas au théâtre). Au-delà d'être amusante, la formule d'Alain Cavalier est aussi très juste : « Voir Alain Delon mourir pour la quatorzième fois, quel intérêt ? » Au bout d'un moment, on n'y croit plus et la seule question qui reste est de savoir s'il est mort mieux ou moins bien que dans le film précédent. C'est un peu vite dit, il faudrait plus de temps pour aborder la paresse de la fiction. Ce n'est pas très heureux, la façon dont je vous parle...

d'autant que dans ma démarche, chaque projet a ses propres règles du jeu, et je ne peux pas généraliser.

En quoi Alain Cavalier est-il une figure importante pour toi ? J'aimerais aborder à présent l'influence de cet artiste sur ton travail, mais aussi le statut de Conversation dans ton œuvre. Car ce spectacle met en scène une rencontre entre deux hommes et entre deux artistes qui partagent le choix d'un art documentaire – de la rencontre pour l'un, du portrait pour l'autre, pourrait-on dire – et donc le choix d'une collaboration avec des non-professionnels. Mais il s'agit aussi d'une rencontre un peu asymétrique, qui s'est faite sur la base de ton admiration pour ses films, si j'ai bien compris. C'est un peu un hapax de ce point de vue dans ton œuvre. Comment s'est faite cette rencontre et comment en es-tu (en êtes-vous ?) arrivé(s) à cette forme très intimiste, cette conversation plus ou moins improvisée ?

Conversation est sans doute l'objet théâtral qui me procure le plus de plaisir. Théâtralement, le projet le plus abouti me semble être *C'est la vie*, mais celui que j'affectionne le plus est certainement celui-là... Les spectacles, c'est un peu comme ses enfants, on les aime tous mais on a toujours des préférés, même si on ne peut pas le dire ! D'une certaine façon, c'est aussi mon spectacle le plus risqué, et ça, je le dois à Alain Cavalier. C'est lui qui m'a transmis la confiance nécessaire. D'abord, je lui ai écrit, pour lui dire que j'aimais beaucoup ses films, et je lui ai demandé si on pouvait se rencontrer. J'étais persuadé qu'il ne me répondrait pas... mais il se trouve qu'il a répondu. On s'est rencontrés et une complicité s'est tissée au fil du temps. Il est venu voir mes spectacles, on a beaucoup échangé. Deux ans plus tard, nous avons décidé de faire quelque chose ensemble, sans savoir encore si ce serait une pièce ou un film. *In fine*, je ne sais plus comment, nous avons opté pour un objet scénique dont le format nous offrirait une liberté totale. Et très vite, nous avons mesuré que nous étions de piètres acteurs et nous avons donc décidé de créer un dispositif de proximité, de jouer pour une soixantaine de personnes tout près de nous. Nous avons aussi décidé d'être légèrement « amplifiés », ce qui nous permet d'avoir une réelle conversation, de la dénaturer le moins possible. La scénographie aussi est très légère : une table sur laquelle se trouvent les objets qui ont été importants dans mes spectacles et ceux qui ont compté dans ses films. Un autre objet est important : un minuteur, qu'Alain a ramené de sa cuisine. Les gens entrent, nous arrivons, nous mettons le minuteur en route en le réglant sur soixante minutes, puis j'explique aux gens la règle du jeu et je pose la question rituelle : « Alain, par quoi on commence ? » À partir de là, nous improvisons pendant une heure, en partant des objets, des histoires

personnelles que nous choisissons de partager et des questionnements sur la vie politique issus de nos trajectoires. C'est une sorte d'enquête sur la vie de chacun. Nous sommes libres et, pourtant, c'est pour moi le spectacle le plus éprouvant, car tout est improvisé donc il faut être là, avec une présence et une attention extrêmes. Cela implique aussi d'accepter les silences, accepter le rythme réel d'une conversation. Le choix de ne pas fixer de texte est venu d'Alain, qui a refusé parce que cela risquait de nous enfermer dans la reproduction d'un exercice dans lequel nous ne sommes pas bons et dont on risquait de se lasser au bout de quelques fois. Nous avons quelques repères, nous nous sommes échangé des rêves pendant longtemps, donc nous savons que nous avons ce point de rendez-vous, et pendant une heure, nous faisons la traversée de nos histoires familiales respectives, qui sont deux facettes de l'histoire coloniale française. Parallèlement à ces questions micro-géopolitiques, il y a également une sorte de traversée du théâtre et du cinéma. La mienne est évidemment relativement brève, celle d'Alain Cavalier s'étend sur presque un siècle : il a commencé par faire des films avec Romy Schneider, Catherine Deneuve, Alain Delon, Gérard Depardieu, mais, à un moment, il a abandonné toute cette machinerie pour s'affranchir du poids économique de la production française. Le cinéma, c'est le théâtre puissance dix, pour tout, la lourdeur des équipes, l'argent en jeu : nous sommes vraiment des petits joueurs avec nos spectacles à 300 000 euros (ce qui déjà est vraiment excessif). Avec ces sommes-là, vous n'existez pas au cinéma. À un moment de sa carrière, Alain a abandonné tout cela pour travailler caméra au poing, une toute petite caméra, qui lui a permis de faire ses films seul, de réaliser ses portraits de façon artisanale. Ce virage a été très important pour moi, il m'a aidé à prendre le virage que j'ai finalement enclenché avec *Finir en beauté*, il m'a permis de me dire que c'était possible de faire un geste émancipé de la production *mainstream*... Souvent, on se dit : « Il me faut de l'argent, sinon je ne pourrai pas travailler » mais, parfois, cela aide de faire avec peu. Je ne veux pas avoir l'air de dire que c'est bien de travailler sans argent, mais c'est important de réussir à s'en affranchir et de ne pas être totalement dépendant, de préserver sa liberté vis-à-vis des contraintes du système théâtral, du système cinématographique, des appels à projet, des bourses du CNC qui vous obligent à calibrer votre scénario avant d'avoir commencé le tournage, etc. Alain a retrouvé cette liberté, il s'est échappé de contraintes pesantes en faisant ses films, seul. Aujourd'hui il peut faire les films qu'il veut, au rythme qu'il veut. Pour

moi, c'est un modèle de liberté. Zéro concession. J'aimerais en arriver là, n'être guidé que par ma nécessité politique et éthique, ainsi que la curiosité des rencontres.

Imposer ses règles du jeu, ce n'est pas un caprice, mais la condition pour préserver son intégrité et l'intégrité de son travail ?

Oui. Par exemple, très vite, nous nous étions dit que ces « conversations », pour maintenir un état de fraîcheur, ne pouvaient se donner que deux fois par mois. C'est ainsi qu'on a joué tous les 15-16 du mois uniquement. C'était le rythme juste pour cette performance, et on s'y est tenus. Après, c'est vrai que c'est plus facile pour moi maintenant, imposer ses conditions est toujours plus simple quand vous n'avez pas de souci pour diffuser votre travail et que vous occupez une position dominante dans le champ théâtral. Mais, j'insiste, ce projet avec Alain est aussi très important pour moi parce que, théâtralement, il m'a emmené dans un endroit où je ne serais pas allé seul. Parce que, parfois, c'est merveilleux, mais parfois c'est laborieux, on est en situation de fragilité permanente... C'est aussi ce qui est beau, quand vous vous retrouvez nu. Pour ça, je suis prêt à payer cher, en tant que spectateur : voir quelqu'un qui prend des risques. L'autre élément précieux, c'est la légèreté de ce projet dans tous les sens du terme. On n'a pas fait la moindre répétition. On a beaucoup discuté, analysé, réfléchi, mais pas le moindre training de quoi que ce soit. Pas de décor, pas de costume, pas de coaching, pas de dramaturges, pas de lumière, pas de bande sonore. Non seulement on n'inflige pas nos goûts personnels aux spectateurs, mais en plus c'est le spectacle le plus responsable sur le plan écologique. On se déplace à deux le jour même, uniquement en train, avec chacun une petite valise. Ça n'a l'air de rien, mais je vous assure que c'est l'avenir du théâtre.

C'est aussi, on y revient, parce qu'Alain Cavalier ou toi n'êtes pas des témoins en situation de fragilité, même si vous n'êtes pas des acteurs professionnels. Je voudrais revenir sur les spectacles dans lesquels tu ne te mets pas en scène comme témoin (Finir en beauté, Conversation) mais plutôt comme « metteur en scène du théâtre public » (Moi, Corinne Dadat, Stadium). Ta présence scénique y est différente. Quel est l'enjeu, pour toi ? Est-ce une manière de faire corps avec des invités qui pourraient se sentir seuls sur scène face au public habituel du théâtre ou que les spectateurs de théâtre pourraient regarder autrement qu'ils ne regardent Alain Cavalier, ou toi ?

Dans *Moi, Corinne Dadat* ou dans *Stadium*, je fais un peu office de passeur. C'est important, pour moi, d'être en scène, d'abord et avant tout pour prolonger sur le plateau la rencontre initiale. Mais bien sûr, je me sens une responsabilité particulière quand il s'agit de Corinne Dadat par exemple. Si je la laissais seule, j'aurais le sentiment de la mettre dans un vivarium, pour qu'on la regarde comme un objet d'étude. C'est la moindre des choses que je l'accompagne et que je partage le risque de l'exposition avec elle ou avec les supporters du RC Lens. Je suis sur scène avec eux, d'une part, pour assumer la signature – façon d'affirmer que si vous voulez jeter des tomates, c'est sur moi qu'il faut les jeter – et d'autre part, parce que j'essaie d'être une présence rassurante pour eux autant que le garant du maintien du désordre. C'est aussi une façon de faire sentir au spectateur, souvent par le prisme de l'humour, une porosité honnête entre les gens qui sont invités sur le plateau et moi.

Ta présence rassure, mais elle guide aussi, parfois !

Oui, c'est vrai, mais pas dans tous les spectacles. Parfois dans *Moi, Corinne Dadat*, si le rythme faiblit, ou si Corinne commence à cabotiner, j'interviens, de façon à ce que ce soit en permanence vivant, qu'on ne devienne pas des caricatures de nous-mêmes et qu'on ne tombe pas dans la reproduction. Je fais office de facilitateur, parfois de régisseur ou d'assistant. Dans *Stadium*, je me sens davantage un intermédiaire entre les spectateurs et les supporters. Ils sont très loin les uns des autres, et moi je sers un peu à combler cette distance, parce que je peux poser un certain nombre de questions plus ou moins naïves, que les spectateurs n'oseraient pas poser. En même temps, je suis également le représentant de la petite-bourgeoisie culturelle, je joue de ce ressort-là qui génère de l'inconfort chez le spectateur à plusieurs titres parce que le double jeu de miroir critique n'est pas très intéressant, l'enjeu est ailleurs. Par ailleurs, j'ai une vraie empathie envers eux, parce que les gens avec qui je travaille sont des gens que j'aime. Quand bien même je ne partage pas leurs idées, je voudrais qu'on les regarde tels qu'ils sont, tels que je les ai rencontrés ou tels que je les aime. J'essaie d'être le plus honnête possible dans cette présence-là, de ne pas jouer à reproduire quelque chose mais de restituer la rencontre.

Tu disais tout à l'heure que tu travailles avec des gens que tu aimes, et tu évoquais à propos de Stadium des supporters qui ont des idées politiques que tu ne partages pas du tout. Comment négocies-tu cette altérité-là, pas simplement dans le spectacle, mais dans la relation avec les personnes en question ? C'est aussi cela,

j'imagine, le prix de refuser l'entre-soi : se confronter à des idées dont on préfère souvent se tenir éloigné... Est-ce qu'il y a des gens que tu as rencontrés et avec lesquels tu as finalement choisi de ne pas travailler pour ce type de raisons ?

Non, jamais. La personne dont je parlais tout à l'heure ne fait pas que voter Front National mais elle va se présenter aux prochaines Municipales dans le Nord. Je pourrais disqualifier cette personne comme on a tendance à le faire du haut de notre suffisance, mais j'ai fait le même pari qu'avec Corinne. Je pense que les premières raisons du vote extrême droite sont liées à l'absence de mixité sociale. Chaque fois que vous tenez des propos racistes ou homophobes, s'il n'y a que des gens comme vous autour, vous n'aurez pas la moindre contradiction et pas la moindre possibilité de mettre en doute votre vision du monde. Provoquer ces situations de dialogue permet de désamorcer les discours de repli. Et bien sûr, ça va dans les deux sens. Un projet dure deux ou trois ans, de la rencontre aux tournées, forcément, ce sont des espaces qui les changent et qui me changent ! C'est valable pour le travail scénique mais aussi au-delà, nos façons de vivre ensemble, de voyager... J'avais été marqué à l'époque par un texte de Bernard Stiegler dans lequel il écrivait qu'il faut prendre soin des électeurs du Front National. Pas les disqualifier, les rejeter avec mépris, mais prendre le temps de les comprendre, développer une attention intransigeante mais bienveillante. Il n'y a pas d'intérêt à convaincre des convaincus, et c'est ça, le problème de l'art, aujourd'hui, c'est l'entre-soi... C'est ce qui m'a donné envie de faire un film, d'ailleurs. Au théâtre, on s'adresse à des gens éduqués, tandis que le cinéma touche une audience beaucoup plus large, et au fond les gens à qui j'aimerais m'adresser viennent très peu voire pas au théâtre, ce ne sont pas forcément les gens avec qui je suis d'accord, mais j'aimerais les toucher plus largement.

Dans le processus de création, le débat politique entre toi et certains participants semble avoir été un enjeu important, mais ce n'est pas tellement montré au spectateur. On sent davantage ta volonté de désamorcer les préjugés potentiels du public de théâtre, au risque de gommer un peu certaines aspérités dans les portraits.

C'est davantage suggéré de mon point de vue. Je ne sais pas si le maire de Grenay était là le soir où tu as vu le spectacle. Normalement, juste après l'intervention du supporter d'extrême-droite, ce maire communiste entre en scène et fait le bilan de toutes les trahisons de la gauche. Je l'ai invité, d'une part, parce qu'il est supporter du RC Lens depuis très longtemps et va au stade

régulièrement, et d'autre part, parce que dans sa ville en 2012, 74 % des électeurs ont voté François Hollande, tandis qu'en 2017, exactement 74 % ont voté Marine Le Pen. Il vient expliquer ce qui s'est passé à Grenay, pourquoi les gens peuvent changer radicalement de bord le temps d'un quinquennat.

Tout au long de l'entretien, tu as beaucoup employé le mot de « rencontre ». Qu'entends-tu exactement par là ?

Ce qui permet de désamorcer le risque d'instrumentalisation est le temps long du processus de travail. Pour *Stadium*, nous avons travaillé pendant deux ans et demi. On n'arrive jamais directement pour recueillir des paroles dans le but de faire une pièce de théâtre. On sympathise avec des gens, on crée une relation de confiance, on passe du temps avec eux, on va chez eux, au café, au stade. Et parfois au bout de deux ans, on se dit qu'il y a peut-être un récit à construire, à partager. Et à ce moment-là, seulement, on leur demande s'ils acceptent de venir avec nous sur scène pour porter leur histoire. C'est au terme d'un processus long que se pose la question du théâtre. Et la plupart du temps, bien après le théâtre, la relation perdure.

Quand tu dis « on », de qui parles-tu ?

La structure que j'ai co-fondée il y a 10 ans et qui s'appelle Zirlib, regroupe des plasticiens, des photographes, un musicien, des vidéastes... Dans le cadre de nos immersions, selon les projets, on se partage le travail. À Lens, nous avons passé deux ans, Fred Hocké (plasticien) et Violaine de Cazeneuve (plasticienne), avant d'être rejoints par le danseur Éric Domeneghetty puis la photographe Yohanne Lamoulère. D'ailleurs, même quand le spectacle est un simple solo, il y a toujours cinq-six personnes qui travaillent sur le projet.

Comment se passe le travail d'enregistrement des témoignages ?

Nous filmons systématiquement les premiers entretiens puis, après la période de récolte des témoignages, suit un long travail de dérushage et des scénarios commencent alors à se dessiner. Puis on retourne voir les témoins, on leur montre les matériaux et on construit quelque chose ensemble.

Donc, si je comprends bien, certains entretiens resteront de simples entretiens, tandis que d'autres marquent le début d'une collaboration au plus long cours, durant tout le processus de création. Quelles sont les raisons qui te poussent

à choisir tel témoin plutôt que tel autre ? As-tu le souci d'une certaine « représentativité » du panel ?

Tous les entretiens font sens et peuvent potentiellement alimenter le spectacle, donc au départ on n'a pas d'*a priori* car quand le projet commence, l'idée du spectacle est lointaine... Par exemple, pour *Moi, Corinne Dadat*, nous avons rencontré une cinquantaine de femmes de ménage. La pièce est le réceptacle de la vie de Corinne mais aussi de cette enquête de nature sociologique. J'arrive avec un questionnaire semi-ouvert, voire semi-très-ouvert : il y a un certain nombre de questions par lesquelles je sais que je vais passer, puis j'essaie de me laisser guider par la conversation, toujours. Ça me permet de me rendre compte, intuitivement, de l'existence de récurrences, de problématiques qui reviennent. Par exemple, pour le spectacle que je prépare avec des enfants de huit ans⁹, *La Dispute*, j'ai d'abord réalisé une centaine d'entretiens avec des enfants sans savoir où j'allais. Ces conversations spontanées ont fait émerger la question des parents séparés. Je n'avais pas de sujet, mais la récurrence de cette problématique m'a été imposée par les enfants. Sa formulation et son analyse au prisme du regard de l'enfance ont été pour moi une expérience très forte. Après, quand j'ai décidé d'en faire un spectacle, je ne voulais pas faire de casting – ça me paraît toujours un peu obscène. Donc j'ai simplement demandé aux enfants s'ils accepteraient de venir raconter leurs histoires sur scène. On a quasiment pris tous ceux qui étaient motivés, et non pas les « meilleurs ». Parfois, pour des raisons géographiques, ça n'a pas pu se faire, parfois un des parents était d'accord mais pas l'autre... Je me souviens avoir procédé de la même façon pour *Stadium*, il n'y a pas eu de casting, ont participé à la création tous les supporters qui en ont manifesté le désir. Je ne sais pas si c'est comme par enchantement, mais à chaque fois, on a constitué des groupes très hétérogènes, ce qui permet d'avoir une vraie diversité sur scène. Pour les quelques acteurs de *Stadium*, c'est un concours de circonstance, je suis dans le train avec Caroline Guiela-Nguyen au moment où j'apprends que l'arbitre ne peut plus faire le projet, je lui demande si elle ne connaît pas un acteur qui serait crédible en arbitre, elle me dit : « Tu devrais prendre Jean-Claude Oudoul, il est excellent et n'a pas de travail. » Et je l'ai pris sans le moindre essai. Il était d'ailleurs un peu surpris. Bref,

⁹ *La Dispute*, création le 8 novembre 2019 au Théâtre de la Ville (Paris) dans le cadre du Festival d'Automne.

tout ça pour dire que j'aime beaucoup ces processus aléatoires qui sont risqués mais relativement démocratiques...

Tu parlais de sociologie, et il est vrai que dans ta formation et tes références, la sociologie est assez présente. Le nom de Bourdieu vient assez évidemment à l'esprit. Est-ce que c'est un point d'appui conscient dans ton travail ?

Disons que ma présence dans les projets est une forme d'observation participante. J'essaie à la fois d'observer, de garder la distance, et en même temps, quand il y a un drapeau à déplier, je participe. Je ne suis pas supporter du Racing Club de Lens, mais je suis impliqué avec les gens. Bref, oui, je peux assumer un certain héritage bourdieusien, pour le dire vite, lié à la volonté de vouloir comprendre les gens et aussi, en regard, de toujours te demander d'où tu parles, de situer la parole de chacun et les formes d'oppression qui la sous-tendent. Deux livres de Bourdieu en particulier m'ont beaucoup touché : *Ce que parler veut dire*, et puis évidemment *La Distinction*, qui a été très important pour moi. J'essaie toujours de saisir le contexte et les tensions sociales à l'œuvre, de ne pas prendre les gens simplement comme des individualités autonomes, parce que, même s'il s'agit toujours de rencontres intimes, elles sont toujours prises dans des contextes qui ne sont pas neutres, ces mêmes contextes qui génèrent des formes de domination. Donc j'ai une certaine vigilance quant aux interactions sociopolitiques et je suis particulièrement attentif aux classes populaires...

Cela explique sans doute certaines critiques...

Sans doute. C'est plutôt sain d'ailleurs. Ça ne me gêne pas que mes spectacles soient perçus, même si ça me paraît erroné, comme des manifestes sociologiques. Mais là où je m'éloigne de la sociologie pure et dure, c'est par le travail formel. Si j'étais sociologue, je serais contraint de recouper les sources, d'élaborer des protocoles rigoureux, etc. Au lieu de cela, je prends la liberté de manipuler la fiction, de ne pas me centrer sur la quête d'une vérité factuelle, mais de la confronter à une forme de vérité sensible, subjective, qui à mon avis produit aussi de la pensée. C'est à ce moment-là que je m'éloigne du cadre universitaire. D'ailleurs, je trouve dommage qu'à l'université les rendus de travaux soient systématiquement de laborieux mémoires académiques, alors que ça pourrait être des productions qui prennent des formes davantage sensibles. Mais les choses semblent évoluer également à l'université.

Quel est ton public rêvé, celui que tu voudrais voir venir à tes spectacles ?

C'est la société française que je voudrais voir au théâtre, dans toute sa diversité. Qu'il y ait des gens très riches, des gens très modestes, des gens socialement ou géographiquement plus éloignés de la culture, habitant en périphérie, des caissières de supermarché, des ouvriers, mais aussi des banquiers, à côté de migrants. En fait, je jalouse les stades de football qui sont des modèles de mixité sociale – j'exagère un peu, mais pas tant. Simplement, je voudrais que cette ferveur populaire dans toute sa diversité soit tournée vers des objets émancipateurs et des luttes communes pour une société moins mauvaise.

Entretien réalisé
à l'Université Lumière Lyon 2
le 28 mars 2018.

Texte relu et amendé
par Mohamed El Khatib
en septembre 2019.

Le Journal d'Armelle Héliot

Critiques théâtrales et humeurs du temps



A voir de toute urgence !

Il arrive que l'on n'ait pas le temps d'écrire longuement et régulièrement sur des spectacles importants. Avant de revenir avec plus de précision sur ces trois pépites, un aperçu.

« La Dispute » de Mohamed El Khatib

Une douzaine d'enfants présente, en alternance –ils sont pour moitié sur le plateau + une filmée- le résultat d'un travail avec l'écrivain et metteur en scène Mohamed El Khatib, artiste qui se renouvelle sans cesse.

Ils avaient 8 ans quand tout a commencé. Ils ont neuf ans. Ils sont merveilleusement sensibles, intelligents, courageux et dignes.

« La Dispute » parle des disputes qu'ils ont vu éclater entre leurs parents et qui annonçait un divorce, une « séparation » comme ils disent, filles et garçons.

Sur un plateau fait d'éléments de jeu de construction style LEGO, et manipulant parfois de grandes pièces, jouant de la flûte ou d'autres instruments de musique pour deux d'entre eux, ils font face et au public à qui ils posent des questions espiègles, et à leur souffrance.

Car tous ces enfants ont subi des cassures, vivent des incertitudes –l'une d'entre eux n'a jamais connu son père- mais ils ont de l'humour, de l'esprit, ils sont drôles, solidaires, sobres, stricts. Ils connaissent leurs partitions. Ils sont pleins de charme mais n'en jouent pas. Mohamed El Khatib les porte avec admiration. Et répétons-le, ils ont une dignité sans rigidité qui force l'admiration.

Espace Cardin, Théâtre de la Ville, dans le cadre du festival d'Automne, jusqu'au 1^{er} décembre puis en longue tournée. Durée : 1h00.

Le Journal du Dimanche - 10 novembre 2019



Le metteur en scène Mohamed El Khatib avec un des enfants dans un décor de Frédéric Hocké. YOHANNE LAMOULÈRE/TENDANCE FLOUE

MES PARENTS DIVORCENT

CRÉATION Pour parler des ruptures conjugales, Mohamed El Khatib met en scène six enfants dans « La Dispute »

Théâtre jeunesse, expérimental, documentaire, amateur, professionnel. C'est au carrefour de bien des genres que se situe *La Dispute*, nouvelle création du dramaturge et metteur en scène Mohamed El Khatib. Et pour cause : la pièce a pour originalité d'être jouée par des enfants de 8 et 9 ans. Elle est d'ores et déjà programmée pour une cinquantaine de représentations en France. Dans la plupart des cas, elle se jouera du vendredi soir au dimanche après-midi afin que les douze gamins (six sur scène en alternance) puissent voyager dans les meilleures conditions, entre autres accompagnés d'une institutrice, et revenir à leurs occupations scolaires en semaine.

« *C'est comme une espèce de classe verte* », sourit Mohamed El Khatib, heureux de voir abou-

tir ce projet qui le surprend lui-même. « *Au départ, le Théâtre de la Ville m'a proposé d'écrire une pièce jeunesse, explique-t-il. J'ai accepté, mais je m'en suis très vite senti incapable. En revanche, rencontrer des enfants, leur demander pour qui ils voteraient, à quoi ils rêvent, discuter et écrire avec eux, ça, j'aimais bien.* » Au fil des ateliers, prenant conscience que le divorce devient presque une norme en France, il décide de retenir un groupe d'enfants ayant en commun d'avoir vécu l'expérience de la séparation de leurs parents.

Comme pour *Stadium*, sa pièce à succès créée avec des fans du RC Lens, ou *Moi, Corinne Dadat*, née de sa rencontre avec une femme de ménage qu'il a embarquée en tournée, Mohamed El Khatib a accouché d'un spectacle qui est autant le sien que celui de ceux qui montent sur scène : des non-professionnels issus de milieux a priori éloignés des réseaux du théâtre. « *Je l'ai d'abord fait intuitivement, mais je comprends désormais que mon travail a pour leitmotiv de briser l'entre-soi culturel. Penser à ceux qui sont exclus de la vie artistique et qui ne le savent même*

pas, c'est une responsabilité dont je me sens porteur. Je l'ai réalisé en donnant mes pièces aux États-Unis et en Angleterre, des pays où l'on voit des Noirs dans le public parce qu'ils y sont sur scène aussi. »

Une position qu'il applique avec un brin de malice aujourd'hui aux enfants, quand bien même c'est le lot commun de beaucoup de spectacles de fin d'année issus de classes de théâtre amateur ou scolaire. El Khatib propose une production très professionnelle – une scénographie « *tout en Lego* » signée Frédéric Hocké – et bien sûr forte de sa thématique sociologique :

« Au départ, j'ai cru que la pièce serait plutôt pour adultes. Mais les enfants ont une telle maturité qu'ils ont démonté les clichés que j'avais moi-même en tête sur le divorce, par exemple la tristesse. J'ai compris que les petits refont très bien leur vie et

« Les gamins ont le pouvoir de guérir leurs parents »

qu'ils savent parfaitement s'occuper de leurs parents... »

Sa pièce, si gentille et légère soit-elle avec ses répliques drôles comme tout, reflète bien à l'arrivée les problématiques du divorce du point de vue d'enfants plus lucides qu'il n'y paraît : angoisse de choisir un foyer plutôt qu'un autre, inquiétude pour le moral de papa ou maman, nécessité de dédramatiser et de parler, etc. « *Ils ont le pouvoir de guérir leurs parents et de domestiquer les situations qu'on leur impose* », constate El Khatib. Il prévoit d'adapter *La Dispute* à la télévision, pour Arte. « *Mais je ne fais pas Envoyé spécial ; si je travaille*

toujours avec le réel et le risque, ce n'est jamais sans l'imaginaire », explique cet ancien footballeur, passé par la sociologie avant de se lancer sur les planches. « *Car, comme le dit si bien le metteur en scène Valère Novarina, j'ai beaucoup de respect pour le réel mais je n'y ai jamais cru.* » ●

ALEXIS CAMPION

« *La Dispute* », jusqu'au 1^{er} décembre au Théâtre de la Ville - Espace Cardin (Paris 8^e). Puis à Beauvais (6 décembre), Lille (7), Orléans (du 12 au 14), puis Toulouse, Rennes, Marseille, etc., en 2020. Durée : 1 h. theatredelaville-paris.com

Sceneweb.fr – 11 novembre 2019

Dans La Dispute, la liberté sort de la bouche des enfants

11 novembre 2019 / dans À la une, A voir, Aix en provence, Arras, Chambéry, La Rochelle, Les critiques, Lille, Marseille, Paris, Rennes, Théâtre, Toulouse
/ par Anaïs Heluin



photo Yohanne Lamouere Tendance Floue

Dans La Dispute, créé dans le cadre du Festival d'Automne, Mohamed El Khatib poursuit son travail avec des non-professionnels. Des enfants cette fois, qui donnent leur point de vue sur la question de la séparation amoureuse d'une manière réjouissante, souvent inattendue.

Non, Mohamed El Khatib ne s'est pas mis à monter des classiques. Ni à se pencher sur les émissions théâtrales de France Culture. Le titre de sa dernière création, *La Dispute*, ne porte d'ailleurs pas longtemps à confusion. Sur un écran installé au fond d'un plateau tapissé de légos géants, une petite fille filmée en gros plan vague à ses occupations. Elle coiffe ses longs cheveux avec un peigne fluo, sort sa flûte à bec... Une fois tout le monde installé, elle finit de chasser toute ambiguïté. Si elle n'est pas présente sur scène ce soir c'est, explique-t-elle, que ses parents n'ont pas réussi à se mettre d'accord. Elle ne sera là qu'une semaine sur deux, la semaine qu'elle passe chez sa mère. Elle craint que le spectacle soit moins bien sans elle, mais elle nous souhaite tout de même une bonne soirée. Et nous fait des bisous. Le ton est donné en même temps que le sujet : **dans La Dispute, les larmes causées chez les enfants par les séparations amoureuses appartiennent au passé. Place à la pensée, à la parole. Et à une joie qui surprend et réjouit.**

« Avez-vous déjà promis à leurs enfants que vous feriez tout pour eux ? », « que vous ne vous sépareriez jamais ? ». « Leur avez-vous déjà dit qu'ils étaient ce qu'ils ont de plus précieux ? »... À peine entrés en scène, après avoir écorché à la flûte le célèbre air de trompette du Festival d'Avignon – petit clin d'œil de Mohamed El Khatib à l'institution théâtrale dont il critique volontiers l'élitisme, le manque de contacts avec la société telle qu'elle est –, les six enfants de la pièce bombardent le public, adulte, de questions. Pas de langue de bois, aucune censure dans *La Dispute*, mais des récits, des anecdotes qui abordent la rupture amoureuse sans détours. Avec toujours une malice, une impertinence qui ne semble feinte à aucun moment. Et qui brouillent les limites entre le témoignage et la fiction. S'il joue comme à son habitude avec les tentations voyeuristes du spectateur, **Mohamed El Khatib évite ainsi l'écueil de l'instrumentalisation des jeunes interprètes, dont la conscience de la parole qu'ils portent est visible à tout moment.**

Sélectionnés parmi la centaine d'enfants d'école primaire rencontrés par le metteur en scène pendant deux ans, les six comédiens de *La Dispute* – pas toujours les mêmes, du fait de leur jeune âge et de situations parentales parfois compliquées – suivent avec aisance le canevas que celui-ci leur a construit. Une structure précise, où chacun sait à quel moment développer les différents morceaux de son histoire familiale sans avoir appris de textes précis. Car il s'agit de ne pas figer le travail, qui doit tourner jusqu'à l'entrée des enfants au collège, jusqu'en mai 2020. De garder tout au long de cette période la fragilité, la spontanéité des premières dates à l'Espace Cardin. Dans leur décor où ils invitent deux playmobils géants – en faisant remarquer, au passage, tous les clichés que véhiculent ces jouets (les femmes à la maison, les bonhommes au chantier) – qui font office de parents, **les bambins déploient une riche partition chorale qui donne à entendre l'amour et le divorce d'une façon singulière et complexe.**

Sans qu'elle ne soit jamais formulée, la grande diversité des enfants présents sur scène et de ceux qui apparaissent en vidéo fait beaucoup à la force de l'ensemble. Issus de milieux sociaux et géographiques différents, ils font paradoxalement de *La Dispute* un lieu de rassemblement. Un moment de dialogue, de partage, où la différence des expressions est sans doute l'une des plus grandes sources de l'évidente joie des jeunes à être ensemble, sur ce plateau. Pour faire preuve d'une maturité trop souvent insoupçonnée, d'une capacité d'analyse et d'adaptation au changement dont font peu état les discours dominants sur la séparation des couples. Avec cette nouvelle pièce, Mohamed El Khatib atteint le but qu'il se fixe en mettant en scène des non-professionnels, que ce soient une femme de ménage (*Moi, Corinne Dada*), des supporters de foot (*Stadium*) ou encore des parents d'enfants décédés (*C'est la vie*) : renouveler les regards sur les sujets de son choix, en offrant la parole à ceux que l'on n'entend pas.

Anaïs Heluin – www.sceenweb.fr

La Dispute

Conception & réalisation : Mohamed El Khatib

Cheffe de projet : Marie Desgranges

Image, Montage : Emmanuel Manzano

Assistanat de projet : Vassia Chavaroché

Scénographie & Collaboration artistique : Fred Hocké

Environnement sonore : Arnaud Léger

Photographie : Yohanne Lamoulere

Pratique musicale : Mathieu Picard

Direction de production : Martine Bellanza

Avec 6 Enfants

Production : Collectif Zirlib

Coproduction : Tandem scène nationale (Arras-Douai) ; Théâtre National de Bretagne (Rennes) ; Malraux scène nationale Chambéry Savoie ; Théâtre Garonne – scène européenne (Toulouse) ; Bois de l'Aune (Aix-en-Provence) ; La Coursive – Scène nationale de la Rochelle ; Théâtre de Choisy-le-Roi ; Théâtre du Beauvaisis – Scène Nationale (Beauvais) ; Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

Coréalisation : Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris pour les représentations au Théâtre de la Ville-Paris

Avec le soutien du Liberté, scène nationale de Toulon et de la Scène Nationale d'Aubusson
Spectacle créé le 8 novembre 2019 au Théâtre de la Ville-Paris avec le Festival d'Automne à Paris
Zirlib est conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication – Drac Centre-Val de Loire, portée par la Région Centre-Val de Loire et soutenu par la Ville d'Orléans.

Mohamed El Khatib est artiste associé au Théâtre de la Ville à Paris et au Théâtre national de Bretagne

Durée : 1h

Théâtre de la Ville – Espace Cardin
Du 8 novembre au 1er décembre 2019

Théâtre du Beauvaisis
Le 6 décembre 2019

Théâtre de Choisy-le-Roi
Le 12 janvier 2019

CDN d'Orléans
Du 12 au 14 décembre 2019

Espace Jacques Prévert/Carros
Le 17 janvier 2020

Tandem SN Douai-Arras
Du 23 au 25 janvier 2020

Théâtre Garonne, Toulouse
Du 31 janvier au 1er février 2020

Théâtre de La coupe d'or/Rochefort
Du 13 au 15 février 2020

La Coursive-SN La Rochelle
Du 18 au 20 février 2020

Théâtre Charles Dullin- SN Chambéry
Les 13 et 14 mars 2020

CND Normandie, Mont-Saint-Aignan
Les 27 et 28 mars 2020

TNB Rennes
Du 2 au 11 avril 2020

Scène Nationale Aubusson
Le 17 avril 2020

Théâtre du Bois de l'Aune/Aix-en-Provence
Les 24 et 25 avril 2020

Le Merlan, Scène Nationale Marseille
Le 15 mai 2020

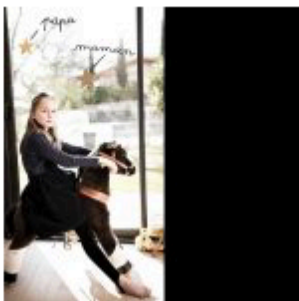
THÉÂTRE



« La dispute » : Mohamed El Khatib donne merveilleusement la parole aux enfants de divorcés au Théâtre de la Ville

11 NOVEMBRE 2019 | PAR YAËL HIRSCH

Après avoir donné la parole aux parents qui avaient perdu un enfant en 2017 au Théâtre de la Ville avec *C'est la vie*, Mohamed El Khatib, artiste associé, a, dans le cadre du Festival d'Automne, emmené son théâtre documentaire pour donner la parole à des enfants de 8 ans sur les tensions menant à la séparation de leurs parents. *La Dispute* est un petit bijou d'humour, de tendresse et de mise en scène.



Invité à créer une pièce avec des enfants, **Mohamed El Khatib** a passé plusieurs mois dans des écoles primaires pour les interviewer sur les disputes de leurs parents et la principale : celle qui mène à leur séparation. Sa vidéo est là, dès le début qui nous attend sur une scène lumineuse faite de légos et de playmobils, où le visage d'une petite fille de 8 ans s'affiche. Quand le spectacle commence dans la petite salle de l'Espace Pierre Cardin, la vidéo commence et la petite fille parle avec naturel : elle est drôle, espiègle, un peu fière de participer au spectacle et a beaucoup de recul sur les désaccords de ses parents...

Même fierté dans l'œil des six enfants choisis pour monter sur scène et « interpréter » le spectacle fait de leurs paroles. Ils ont maintenant presque tous 9 ans, ils sont très présents, ils sont un peu émus aussi, et très vite espiègles quand ils attrapent leurs flûtes pour nous interpréter les trompettes d'Maurice Jarre et nous transporter à Avignon. S'ensuit un réquisitoire contre (ou avec!) les parents devant des tribunes blanches montées en légos : « Comment avez décidé de nous l'annoncer? », « Vous saviez qu'après, rien ne serait plus comme avant ? » « Vous avez jamais pensé qu'on allait s'inquiéter pour vous? »...

Puis directement de scène sur des ponts et des sièges en légos avec des parents playmobils ou depuis l'écran ou d'autres témoignages sont diffusés les paroles fusent, drôles, poétiques, merveilleusement jouées, avec tellement de vie. L'émotion est là, autour de la petite chanson d'Alain Souchon qu'une des petites filles joue à la guitare pour une autre qui a écouté sa mère lui raconter la séparation sur « Foule sentimentale », autour de la figure du pont – d'Aubusson ou Avignon et dans les larmes qui montent en même temps que le sourire dans le public dit « adulte » qui se reconnaît dans les maladroits parents ou qui revit les disputes de l'enfance au contact de ces petits acteurs « sismographes » et tellement pertinents.

Le résultat est un partage merveilleux, où les enfants eux-mêmes ne se mentent et ne nous mentent jamais ; même venue de la bouche des enfants, la vérité reste joliment maquillée au Théâtre de la Ville et, très soucieux du collage et des petits mensonges qu'il a demandé à ses jeunes acteurs Mohamed El Khatib leur demande de nous le rappeler dans un final mutin et tendre. Une pièce d'une émotion et d'une justesse folles, où beaucoup est dit, à aller voir seul ou en famille, jusqu'au 1er décembre.



la dispute from zirlib on Vimeo.

visuel : ©JOHANNE LAMOULERE

Infos pratiques

Date de début*:
08 NOVEMBRE 2019

Date de fin:
01 DÉCEMBRE 2019

Lieu:
Espace Pierre Cardin-Théâtre de la Ville

La Dispute, Mohamed El Khatib au Théâtre de la Ville - (12/11/19)

Dans sa nouvelle création, *La dispute*, Mohamed El Khatib se penche sur les enfants et la manière dont ils perçoivent un événement devenu ordinaire dans beaucoup d'histoires familiales : la séparation des parents. Comme dans *C'est la vie*, sa pièce part d'un ancrage documentaire pour jouer avec malice sur les décalages et entre le réel et la fiction. "Le théâtre de la Ville m'a invité à écrire un spectacle sur les enfants, ce que je n'avais jamais fait. Pendant deux ans, je me suis rendu dans de nombreuses écoles primaires où j'ai rencontré une centaine d'enfants. A partir des entretiens que j'ai eus avec eux (qui commençaient souvent par la question "Qu'aimeriez-vous dire à vos parents ?") j'ai constaté qu'un motif revenait de manière récurrente : celui de la séparation des parents..."



[> Lire l'interview de Mohamed El Khatib dans Théâtral magazine n°80](#)

La Dispute, conception et réalisation Mohamed El Khatib
(programmé dans le cadre du Festival d'Automne)

> Du 8/11 au 1er/12 Théâtre de la Ville, Espace Cardin, Paris

> 6/12 Théâtre du Beauvaisis, Beauvais

> 7/12 Le Grand Bleu, Lille

> du 12 au 14/12 CDN Orléans / Centre-Val de Loire,
et tournée en 2020

Weekend.lesechos.fr – 13 novembre 2019

« La Dispute » : la rupture à hauteur d'enfants au Théâtre de la Ville

Vincent Bouquet / Journaliste | Le 13/11 à 15:00



Sur le plateau, construit en Lego®, la petite troupe, au courage fou et à l'incroyable aplomb, se confie, via des discussions en son sein ou des séquences enregistrées face caméra. Photo Yohanne Lamoulère

Coutumier d'un théâtre du réel, Mohamed El Khatib invite douze enfants, présents en alternance sur la petite scène de l'Espace Cardin, à raconter la séparation de leurs parents. Un exercice étonnamment lumineux qui a les forces, mais aussi les faiblesses, du strict témoignage.

Les titres sont parfois trompeurs. Ceux qui s'attendraient à assister, avec « La Dispute », à une énième représentation de la pièce de Marivaux en seraient pour leurs frais. Comme à son habitude, Mohamed El Khatib s'intéresse moins aux classiques qu'au réel, et, de préférence, à ses pans les plus douloureux. Dans sa « Dispute », point de marivaudages, mais plutôt une restitution, par la bande, du délitement du couple.

À LIRE AUSSI



FESTIVAL D'AUTOMNE : « STADIUM »
MANQUE SON BUT

Alors que le Théâtre de la Ville lui avait demandé d'écrire un texte « pour » la jeunesse, le metteur en scène a finalement composé un texte « sur » la jeunesse. Pendant deux ans, il est allé à la rencontre d'une centaine d'enfants âgés de six à

dix ans. A partir de ces entretiens, il a tiré un fil rouge, celui de la séparation parentale vécue par certains.

Après avoir obtenu l'accord de l'inspection du travail, désormais réticente à l'idée de voir des enfants monter sur scène, Mohamed El Khatib a pu en convier une douzaine, présents en alternance, sur la petite scène de l'Espace Cardin. De ce projet, on pouvait craindre beaucoup, tant on connaît les inclinations du metteur en scène, capable de relater le décès de sa propre mère (« Finir en beauté ») ou de demander à des comédiens-parents de raconter la mort de leurs enfants (« C'est la vie ») pour jouer avec les tentations voyeuristes des spectateurs. Sauf que cette fois, et c'est heureux, Mohamed El Khatib a posé des limites, et instauré une distance, afin d'éviter tout sentiment de malaise.

MATURES ET LUCIDES

Sur le plateau, construit en Lego®, la petite troupe, au courage fou et à l'incroyable aplomb, se confie, via des discussions en son sein ou des séquences enregistrées face caméra. Comme tout ce qui est rare, cette parole est précieuse. Elle dit, à hauteur d'enfants, les conséquences d'une rupture parentale, avec son lot de mensonges et de non-dits. Matures et lucides, hérauts d'une parole libre et étonnamment lumineuse, ils se plaisent aussi à jouer à chat, à dessiner pour s'expliquer ou à massacrer les trompettes avignonnaises de Maurice Jarre à la flûte à bec. Comme pour dire qu'ils restent des enfants, confrontés, à leur corps défendant, à des problèmes d'adultes, devenus moins responsables qu'eux.

Souvent drôle et touchant, le procédé théâtral fonctionne tant qu'il veille à conserver sa spontanéité. Quand la troupe paraît prise dans un exercice de récitation, fondé sur des répliques qu'on devine soufflées par le metteur en scène, la sincérité s'écroule, comme lorsqu'ils instruisent le procès des adultes à coups de questions sentencieuses.

Surtout, Mohamed El Khatib n'a pas cherché à transcender les témoignages récoltés, a refusé de les mettre en perspective avec des travaux intellectuels - qui semblent, à en croire le programme, n'avoir qu'une « *utilité relative* » à ses yeux. N'apprenant, au sortir, que peu de chose, on peut s'interroger, au-delà de la réussite formelle, sur le fond de sa démarche. Qu'a à nous dire le metteur en scène si ce n'est que les enfants sont capables de rebondir et que les parents ne sont pas infailibles ? S'il s'agit bien de cela, nous ne l'avions pas attendu pour le savoir.

Théâtre

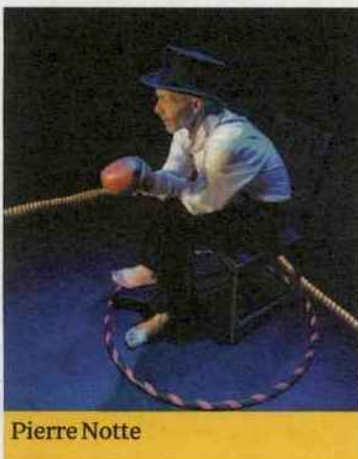
Pierre Notte et deux autres spectacles L'amour du théâtre

Écrivain, metteur en scène, Pierre Notte joue lui-même « L'Effort d'être spectateur », un texte en forme de conférence acrobatique dans lequel il décline tous les amours possibles du théâtre.

● Pierre Notte est un personnage à part du monde du théâtre. Il a été journaliste, il a été secrétaire général de la Comédie-Française. Il est depuis 2009 conseiller littéraire et artiste associé au Rond-Point. Il a monté nombre de ses pièces dans cette institution, dévoué par Jean-Michel Ribes aux écritures contemporaines.

En cet automne, on le retrouve, seul en scène, avec un réjouissant opus qu'il a créé l'été dernier au festival off d'Avignon, « L'Effort d'être spectateur » (Les Solitaires intempestifs, 15 €), une plongée joyeuse dans le petit monde du théâtre aujourd'hui (1). Une fausse conférence, tenue par Pierre Notte lui-même, excellent interprète et compositeur à ses heures. Cela donne au spectacle, conçu sous le regard de la sagace Flore Lefebvre des Noëttes (qui a raconté sa vie sur les planches avec intelligence), une plasticité particulière. C'est Pierre Notte, d'ailleurs, qui signe les musiques qui accompagnent ce moment jubilatoire.

L'auteur-interprète balaie les comportements des spectateurs et des artisans du théâtre. Il égratigne au passage quelques esprits forts de la mise en



scène. Très proche du public, dans la petite salle du Rond-Point, il joue, pieds nus, de tout son corps et de son visage expressif. Il s'amuse. C'est lucide et de mauvaise foi, c'est véridique et délirant. C'est l'amour du théâtre qui s'exprime. Pierre Notte jongle avec des observations, des analyses, des sentiments, avec une virtuosité qui enchante. On a son plein de théâtre en à peine plus d'une petite heure jubilatoire.

Avec des enfants

Jubilatoires également, deux spectacles joués par des enfants. Pour tous les publics. D'une part « **la Dispute** » de Mohamed El Khatib (2). Une commande du Théâtre de la Ville, qui, sous l'impulsion d'Emmanuel

Demarcy-Mota, fait une belle place au jeune public. L'auteur a réuni des enfants de 8 ans (ils en ont aujourd'hui 9!) et les a écoutés. Ils ont un lien : leurs parents ont divorcé et l'une n'a jamais connu son père. Ils sont donc des artisans de cette « Dispute », qui parle des signes qui leur avaient fait tout comprendre. Leur maturité, leur dignité, leur humour, leur force morale - car ces enfants souffrent mais font face -, tout ici force l'admiration et fait naître une forme véritable de théâtre.

Autre production particulière qui réunit des enfants et des adolescents, la reprise du travail mené par le danseur et chorégraphe Thierry Thieû Niang et Jean Bellorini, au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, sur **les Sonnets** de Shakespeare (3). Un bijou de spectacle, drôle et grave, plein d'imagination et source d'émotions profondes. À voir ou revoir.

Armelle Héliot

(1) Théâtre du Rond-Point, jusqu'au 1^{er} décembre (puis en tournée jusqu'en avril), à 18 h 30 du mardi au samedi, dimanche à 15 h 30. Durée 1 h 15. Tél. 01.44.95.98.21, theatredurondpoint.fr

(2) Théâtre de la Ville à l'Espace Cardin, jusqu'au 1^{er} décembre (puis en tournée, dans toute la France avec des représentations de fin de semaine afin de ne pas compromettre les études). Durée 1 heure. Tél. 01.42.74.22.77, theatredelaville-paris.com

(3) Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis, les 22, 23, 29, 30 novembre. Tél. 01.48.13.70.00, theatregerdphilipe.com

Spectacles bien sonnés Vous savez, ces mélodies qui restent en mémoire sans qu'on sache pourquoi ? Elles feront l'objet d'un spectacle mis en scène par Samuel Achache lors du festival Mesure pour mesure à Montreuil. Temps fort autour des liens entre théâtre et musique, l'événement proposera aussi une conférence-performance-concert autour de Buster Keaton ou un répertoire de musiques post-punk période conquête spatiale. Nouveau Théâtre de Montreuil (93), jusqu'au 19 décembre.

CULTURE/ SCÈNES



Dans la Dispute, les six enfants manipulent à leur guise décors en Lego et parents Playmobil. YOHANNE LAMOULÈRE. TENDANCE FLOUË

Mohamed El Khatib et les mômes de la discorde

Condensant les récits de plusieurs centaines d'enfants dont les parents sont séparés, le metteur en scène réussit dans «la Dispute» à obtenir de ses six jeunes interprètes une alchimie libératrice.

Il ont 8 ans et se déplacent sur un Lego dont les pièces s'imbriquent avec des petits bruits caractéristiques. Ce sont eux, les enfants, qui organisent l'espace, construisent des pupitres ou un siège, déplacent une maman Playmobil ou vont chercher un père habillé en footballeur. «*Bonjour les cli-chés, on n'a pas trop le choix chez Playmobil.*» C'est joyeux et rythmé, les six jeunes amateurs qui ont pris le plateau sont visiblement heureux d'être là, face à nous, les adultes, qu'ils mettent sur la sellette en leur adressant, deux fois durant la représentation, une mitraille de questions, «*car peut-être qu'il y a des parents ce soir dans la salle.*» Laquelle salle répond affirmativement un

peu comme au Guignol du Luxembourg. Comment concevoir un spectacle qui ne soit pas exhibitionniste ni manipulateur, avec des enfants qui évoquent le sujet le plus intime, banal et explosif qui soit : la séparation de leurs parents, et parfois le constat, comme le note très calmement une petite fille, que ses parents «*étaient déçus d'obtenir une garde alternée car aucun d'eux ne voulait la garde, maman avait besoin de temps pour travailler, et la nouvelle amoureuxse de papa ne voulait pas d'enfant à la maison.*» Durant cette heure, il arrive que les spectateurs soient bouleversés, et ce sont les enfants, par leurs sourires, une certaine distance qu'ils prennent lorsque ce qu'ils énoncent

est trop dur à entendre, qui paraissent prendre en charge cette émotion et protéger le public.

Flûte à bec. Lorsqu'on s'installe dans la salle, l'œil est attiré par Swann, projetée sur le mur de Lego, qui se coiffe, se décoiffe, s'approche de la caméra, fait des grimaces, puis demande si on l'entend. Non, elle n'est pas là ce soir, elle s'excuse car «*normalement*», elle joue dans le spectacle. Mais comme ses parents n'ont pas réussi à se mettre d'accord, elle est sur le plateau un week-end sur deux. «*Et voilà, pas de chance pour vous, c'est la mauvaise semaine*», sourit-elle en nous souhaitant une bonne représentation. Qui commence par l'air des trompettes d'Avignon, joué à la flûte à bec, et comme il se doit, il y a forcément un enfant qui joue faux. Expres-faux ? Vraiment faux ? Ou manière de nous signaler que la perfection n'est pas l'objectif ?

Comme toujours dans les spectacles de Mohamed El Khatib, il est impossible de discerner l'invention du documentaire, à moins de poser la question au metteur en scène. Ce qui emporte, c'est comment les enfants prennent au sérieux les contraintes et les transforment en quelque chose de libérateur, se battent avec l'apprentissage du texte construit à partir de leurs propres mots. Comment ils luttent contre la récitation et obéissent à l'injonction paradoxale d'être spontanés. Ce qui entraîne, c'est comment le groupe se forme, suscite une dramaturgie, converse et échappe à ce qui aurait pu être un catalogue d'anecdotes. Ce sont les enfants rencontrés dans toutes sortes d'écoles primaires («*dans plein de pays*», croit savoir Aaron), qui ont choisi le sujet de la pièce. «*La "dispute", comme les enfants l'appellent, était le thème qui revenait systématiquement quel que soit le milieu social. Elle revenait le*

plus souvent sous la forme de ses conséquences : l'organisation du temps et de l'espace, avoir deux maisons mais pas forcément deux chambres, une maison qu'on dit chez soi, et l'autre qu'on nomme "chez papa"», explique Mohamed El Khatib. Avec sa cheffe de projet, Marie Desgranges, le metteur en scène a rencontré une centaine d'enfants dans plusieurs écoles primaires, «*250*», précise Aaron. «*Mais il n'y a pas eu de sélection*», affirme El Khatib. «*Notre crainte*, ajoute Marie Desgranges, *était qu'on apprenne des choses terribles lors de l'élaboration du spectacle. Dans ce cas, on ne peut pas faire comme si de rien n'était. Il y a des paroles qu'on n'a pas pu intégrer au spectacle mais qu'on a dû gérer.*»

Changements. Les enfants ont le droit de mentir. Comme Imran, par exemple, qui a fait croire au metteur en scène, grâce à des détails qui ne s'inventent pas, que ses parents étaient séparés, pour être intégré dans le spectacle. Les enfants peuvent choisir de ne pas dire leur propre histoire, mais celle de leur camarade. A moins que ce soit le metteur en scène qui le décide, en mêlant plusieurs récits. Camille regrette que sa partie lui paraisse éloignée de sa propre vie car «*ça aurait été plus facile d'apprendre le texte et je n'aurais pas eu à mentir.*» «*Même si c'est ça, le théâtre*» coupe un garçon. Eloria, elle, déplore des changements de texte permanents. «*C'est un peu énervant : t'apprends un texte, tu le sais bien avec tous les détails, et tous les jours, ça change, Mohamed t'en apporte un nouveau.*» Le metteur en scène, lui, souhaite que les enfants parviennent à des moments «*plus improvisés*», qu'ils se détachent du texte. Durant les répétitions brevissimes – vacances de la Toussaint et cinq jours en août, certains enfants arrivant trois jours avant la première –, il ne s'agit pas de faire et refaire. Et c'est séparément mais sur le même plateau que Mohamed El Khatib travaille avec chacun d'entre eux. Un enfant, qui s'est renseigné avant de venir, questionne : «*C'était une femme, Marie Vaux ?*»

ANNE DIATKINE

LA DISPUTE de MOHAMED EL KHATIB avec six enfants de 8 ans. Jusqu'au 1^{er} décembre au Théâtre de la Ville, Espace Cardin, 75008, dans le cadre du Festival d'automne à Paris. Le 6 décembre à Beauvais (60), le 12 janvier à Choisy-le-Roi (94).

Version Femina - 17 novembre 2019



Théâtre

Maux de mêmes

Le dramaturge Mohamed El Khatib s'empare d'un sujet de société somme toute banal, le divorce, mais en donnant cette fois la parole aux enfants. Créée à partir de témoignages glanés lors d'entretiens dans les écoles primaires, joués par six jeunes amateurs, *la Dispute* est un spectacle audacieux qui restitue une vision nouvelle de la séparation, vécue et ressentie

par ceux qui la vivent en première ligne. Éclairant. E.C.

Jusqu'au 1^{er} déc. à l'Espace Pierre Cardin, 1, av. Gabriel, 8^e. 01 42 74 22 77.
theatredelaville-paris.com. De 10 à 22 €.

Culture & Savoirs

THÉÂTRE

Les enfants nous regardent et nous tendent un miroir

Pour la première fois, le metteur en scène Mohamed El Khatib fait monter sur scène de très jeunes comédiens. Un théâtre documentaire de création qui donne *la Dispute*.

La vie comme une aire de jeu géante en forme de Lego. Des Lego que l'on s'amuse à dé-placer, à défaire pour refaire, reconstruire un bout de décor, le banc de la cour d'école, les murs de sa chambre, son bureau d'écolier. Deux Playmobil géants à chaque bord du plateau, présence silencieuse des parents. Les gamins occupent l'espace, courent, se passent la parole comme on se passe la balle, jouent à chat, s'arrêtent, reprennent leur souffle et nous regardent, droit dans les yeux.

Ils s'appellent Aaron, Amélie, Camille, Eloria, Ihsen, Imran, Jeannette, Maëlla, Malick, Ninon, Solal. Ils ont 7 ans, l'âge du sourire à trou, les yeux rieurs, un brin moqueurs, parfois traversés d'éclairs de gravité. Tous ont en commun d'être des enfants du divorce. Ils ont vécu la séparation du haut de leur jeune âge. Ils en parlent avec une liberté surprenante, une maturité impressionnante.

Mohamed El Khatib les a rencontrés, eux mais au total une centaine, au fil de ses pérégrinations dans plusieurs écoles élé-

mentaires. Une immersion dans le monde de l'enfance pour répondre à une proposition du Théâtre de la Ville, dont il est artiste associé, et du Festival d'automne. De ces rencontres-dialogues, le sujet s'est imposé devant son ampleur : la séparation des parents. Un phénomène « massif et désormais naturel », dit-il. « Quand j'arrivais dans une classe, la moitié des enfants avaient des parents séparés. Qui dit séparation, dit nouvelles architectures familiales avec garde alternée, week-ends et vacances alternés, recompositions, nouvelles fratries parfois. Face à ces bouleversements, les enfants font preuve d'une très grande lucidité. » Leur capacité de résilience frappe à l'écoute de leurs paroles.

Des mots sur des non-dits

C'est eux qui ont trouvé le titre de la pièce, sans hésitation, *la Dispute*. Parce que les parents ont beau tenter de cacher la séparation, les disputes – leur fréquence, leur intensité – se révèlent des baromètres fiables. « Comment avez-vous décidé de nous l'annoncer ? Est-ce que vous l'avez dit à vos parents avant de nous l'annoncer ? Ce jour-là, vous avez fait exprès de préparer notre plat



Six filles et garçons de 7 ans parlent d'un sujet qui s'est imposé naturellement: la rupture parentale. Y. Lamoulère/Tendance Floue

préféré? Vous espériez qu'avec des frites et du ketchup à volonté, la pilule passerait mieux?» Voilà quelques-unes des cent questions posées par l'une d'eux, debout derrière son pupitre-Lego, aux parents. Un côté faussement solennel parce que tout ça reste un jeu, une mise à distance d'une souffrance réelle, un tribunal pour de faux où les enfants ne jugent pas, jamais, et qui permet de mettre des mots sur des non-dits, des silences.

La résilience, c'est aussi les sourires complices, entre eux, avec la salle, les parents, les leurs, des moments de douleur balayés par la vie qui l'emporte, un élan vital insoupçonné, leur capacité à mettre à distance les tensions familiales, les larmes cachées. «On

« Quand j'arrivais dans une classe, la moitié des élèves avaient des parents séparés. »

MOHAMED EL KHATIB
METTEUR EN SCÈNE

petite communauté d'enfants joyeuse, qui regarde la vie, le monde des adultes, droit dans les yeux.

On doit à Mohamed El Khatib des moments de théâtre d'une force et d'une douceur des plus singulières, qui traitent de sujets inha-

bituels, convoquant sur le plateau le peuple des invisibles. Que ce soit avec *Corinne Dada*, femme de ménage, *Stadium* avec des supporters du club de Lens, *Finir en beauté* sur la mort de sa mère, *C'est la vie* sur la mort d'un enfant, El Khatib ose casser les codes, transformer des histoires ordinaires en histoires extraordinaires, proposer à des non-professionnels de franchir le pas et de monter sur une scène. Spectacle après spectacle, il affirme un théâtre documentaire de création, un genre qu'il a su réinventer, renouveler. Parce qu'un jour, il a entendu Valère Novarina dire: «J'ai beaucoup de respect pour le réel mais je ne l'avais jamais vu.» ●

MARIE-JOSÉ SIRACH

Jusqu'au 1^{er} décembre, au Théâtre de la Ville. Le 6 décembre, à Beauvais. Le 12 janvier, à Choisy-le-Roi. Une tournée en France et à l'étranger est en cours.

PREMIER BALCON

LE THÉÂTRE PAR ARMELLE HÉLIOT

Joies et angoisses des très verts paradis

..... Ils avaient 8 ans. Ils en ont 9. Une éternité pour ces enfants réunis sur le plateau de la petite salle de l'Espace Cardin. Un radeau multicolore fait d'éléments de style Lego, identiques aux blocs légers qu'ils manipulent pour figurer diverses constructions. Ils sont six. La moitié du groupe car, à leur âge, il n'est pas question de jouer tous les jours. Et ils jouent ! Se jouent des codes, enjoués et très sérieux. Emmanuel Demarcy-Mota, qui a fait des créations destinées au jeune public une ligne de force de sa programmation du Théâtre de la Ville, avait demandé à l'écrivain et metteur en scène Mohamed El Khatib de composer un spectacle. Le magicien de *Stadium* ou des conversations avec Alain Cavalier a choisi d'aller vers les enfants et de construire avec eux *La Dispute*. Plusieurs mois durant, et dans toute la France, il s'est rendu dans des écoles primaires, à la rencontre d'enfants de 8 ans. Il se trouve qu'une large majorité d'entre eux avait des parents séparés. Passé par la sociologie, l'artiste singulier qu'est Mohamed El Khatib tenait un thème. Il a laissé ces garçons et ces filles s'exprimer. Ensemble, ils ont élaboré ce moment pas comme les autres qui se moire de nuances troublantes. Ils s'adressent à nous. Nous posent des questions. Se racontent. S'épaulent et dialoguent mais ne se jugent pas. Ils ont 8 ans, donc. Une année durant, les questions qui les taraudent se sont précisées et ils ont acquis une maturité

confondante. En chacun de ces enfants il y a de la douleur, des souffrances vives. Leurs parents ne voulaient pas leur dire, mais ils avaient tout compris. De leurs chagrins, de leurs angoisses, ils font matière grave et pourtant légère, triste et pourtant joyeuse. Ils sont dignes et exemplaires. Le talent est là comme un supplément de grâce.

Le même sentiment étroit qui découvre le travail mené par le metteur en scène Jean Bellorini - et directeur de l'institution - et par le danseur et chorégraphe Thierry Thieû Niang, au Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. Le spectre des âges est ici plus large. Des petits, mais aussi des adolescents et des presque adultes. Dans un décor amusant et élaboré, avec piscine et eau bleue où l'on s'ébat, heureux, on distille des poèmes d'amour. *Les Sonnets* de Shakespeare nous saisissent, frais et purs, tendres et lucides. L'effort que suppose la transmission de tels bijoux de la plus haute littérature traduit l'engagement formidable des acteurs et de leurs guides. Une délicate plongée à partager. On sort de là grandi. ■

« *La Dispute* »,
Espace Cardin,
ven.-sam. 20h, dim. 15h.
Tél. : 01 42 74 22 77.
Jusqu'au 1^{er} déc.
Puis en tournée.

« *Les Sonnets*
de Shakespeare »,
Théâtre Gérard-Philippe
de Saint-Denis,
les 22, 23, 30 nov. à 20h,
le 29 à 15h30.
Tél. : 01 48 13 70 00.

La Dispute

Mise en scène de Mohamed El Khatib. Durée : 1h. Jusqu'au 1^{er} déc., 20h (ven., sam.), 15h (dim.), Espace Pierre-Cardin, 1-3, av. Gabriel, 8^e, 01 53 45 17 17, festival-automne.com. (10-22€).

TT Le plancher, assortiment de pièces de Lego colorées, accueille trois filles et trois garçons entre 8 et 9 ans. Leur metteur en scène, Mohamed El Khatib, les a rencontrés en menant une enquête dans des écoles primaires. Il préparait un spectacle sur la jeunesse. Tous sont enfants de parents séparés ou divorcés. Et tous viennent témoigner de cette réalité, avec leurs mots à eux, leurs émotions, leurs réflexions et leurs questions. Leurs questions surtout. Elles s'adressent à leurs mères et leurs pères. Mais elles filent aussi en droite ligne vers le public, qui les encaisse sans sourciller. Cette représentation évite habilement les écueils qui la menaçaient : le pathos,

la culpabilisation, la sentimentalité. En une heure dense et drôle, la petite bande manie l'humour et l'émotion avec un aplomb confondant. Et s'offre même le luxe, en fin de parcours, de nous faire douter de la véracité de ce qui vient de se dire. Et si tout ça n'était que du théâtre ?

Quand les parents se séparent

Mohamed El Khatib présente à l'Espace Cardin « La Dispute », interprété par des enfants de 8 ans

THÉÂTRE

La *Dispute* n'est pas une pièce de Marivaux. Cet automne, c'est le titre d'un spectacle de Mohamed El Khatib qui donne la parole à des enfants d'aujourd'hui. Ils sont six sur le plateau bâti en Lego, dans le studio de l'Espace Cardin. Avant qu'ils n'arrivent, on voit sur un écran une petite fille qui joue avec ses cheveux. Elle nous explique qu'elle n'est pas là, parce que ses parents n'ont pas réussi à se mettre d'accord : sa mère veut bien qu'elle fasse le spectacle, son père non. La voilà, *La Dispute* : le sort des enfants dont les parents sont séparés. Qu'en pensent-ils ? S'y attendaient-ils ? Comment le vivent-ils ? Ces questions, Mohamed El Khatib les a posées à des filles et des garçons âgés de 8 ans qu'il a rencontrés un peu partout en France, pendant deux ans, dans différents milieux sociaux.

Au départ, il ne pensait pas faire un spectacle sur le sujet. Il voulait simplement écrire une pièce avec des enfants, comme il l'a fait, précédemment, avec une femme de ménage (*Moi, Corinne Dadat*) ou les supporters du Racing Club de Lens (*Stadium*). Mohamed El Khatib aime mener des conversations, tirer un fil et mettre sur scène des gens qui d'ordinaire n'y sont pas. Avec les enfants, il a procédé de la même manière. Le fil s'est imposé de lui-même : « J'ai observé que la très grande majorité d'entre eux avaient des parents séparés », écrit-il dans la préface de sa pièce publiée par Les Solitaires intempestifs (72 pages, 10 euros), où il explique également pourquoi il s'est concen-

Ces enfants s'entraident, se donnent des conseils, se renvoient dans les cordes, à l'occasion

tré sur l'âge de 8 ans : « C'est à la fois un âge où demeurent une grande naïveté et une spontanéité dénuée de jugement moral, tout en étant un âge de conscience et d'hyperlucidité, d'appréhension du monde. »

Une nouvelle vie

La Dispute ne contredit pas ces propos. Au contraire. Les trois filles et les trois garçons qui sont sur le plateau, et changent selon les soirs (ils sont douze en tout, qui jouent en alternance) vont droit au but et s'adressent parfois directement aux adultes dans la salle : « On pourrait être vos enfants. C'est pas forcément un cadeau. Mais vous pourriez aussi être nos parents, et ça c'est pas un cadeau non plus. » Pour tous les enfants, la séparation, née de la dispute entre leurs parents dont ils ont tous parlé à Mohamed El Khatib – d'où le titre du spectacle – est l'élément fondateur d'une nouvelle vie.

Pour chacune et chacun, elle prend une tournure différente. Il y a Maëlla, qui chaque semaine traverse un pont, à Aubusson, où son père et sa mère, qui ne veulent plus se parler, se tiennent chacun à un bout. « J'aime pas les ponts »,

dit-elle. Il y a Aaron, dont le père est parti, officiellement en voyage d'affaires, sans revenir. Sa mère lui a dit qu'il saurait la vérité à 18 ans. « Si ça se trouve, mon père, c'est un agent secret », pense tout haut le garçon. « Non, c'est pas possible, arrête de dire des conneries... », lui rétorquent ses camarades... Car ils s'entraident, ces enfants, ils se donnent des conseils, se renvoient dans les cordes, à l'occasion. Ils jouent aussi avec le décor en Lego, ils apportent sur scène une mère ou un père, toujours en Lego, et ils tiennent leur place avec sérieux. Toutes les paroles prononcées ont été exprimées au cours des entretiens, mais, sur scène, elles sont prises en charge par les unes ou les autres. C'est dans ce décalage que se glisse le théâtre, et que se préservent les identités des participants de cette *Dispute* émouvante et souvent drôle.

« Est-ce que je peux dire quelque chose aussi ? », demande Imran, vers la fin. « C'est-à-dire que moi, mes parents, ils ne sont pas séparés... Mais comme tous mes copains ils ont des parents séparés, et que je voulais absolument faire le spectacle, ben au casting j'ai dit que mes parents... ils étaient séparés. Quand je l'ai dit à mes parents, ils m'ont disputé. Mais je crois qu'ils sont quand même contents que je fasse le spectacle. » Faut-il préciser qu'Imran fait un tabac ? ■

BRIGITTE SALINO

La Dispute, de et mis en scène par Mohamed El Khatib. Espace Cardin, 1, avenue Gabriel, Paris 8^e. Vendredi et samedi à 20 heures ; dimanche à 15 heures. De 10 € à 22 €. Durée : 50 min. Jusqu'au 1^{er} décembre.

Théâtre du blog

La Dispute de Mohamed El Khatib

Posté dans 24 novembre, 2019 dans [critique](#).

La Dispute texte et mise en scène de Mohamed El Khatib

D'abord surpris par la commande par le Théâtre de la Ville d'une pièce pour la jeunesse, l'auteur en a détourné le projet et s'est adressé aux enfants. Pendant de longs mois, il est allé à la rencontre de filles et de garçons de huit ans : un âge charnière qui marque la sortie d'une enfance fusionnelle avec les parents pour les faire entrer dans l'univers du réel, celui de l'école, des copains ou de la famille. Ils peuvent ainsi parler de leurs préoccupations quotidiennes et de leur entourage. Sur une trentaine d'entretiens, la séparation des parents est apparue comme une préoccupation centrale, qu'elle soit déjà effective ou qu'ils la redoutent. Témoins privilégiés, si l'on peut dire, ils ont leur propre ressenti et parlent assez crûment des avantages et inconvénients de la rupture.

Mohamed El Khatib, qui aime ce qui naît de rencontres a priori sans objet préconçu, a ainsi terminé chacun de ces échanges par une question ouverte : «Aujourd'hui quelle question aimerais-tu poser à tes parents ?» Ce long processus lui a permis de créer un climat de confiance, gage d'une parole authentique, loin des regards parentaux et donc libre des normes inculquées par les adultes. Ont alors commencé des ateliers de théâtre avec un petit groupe d'enfants volontaires. Tous ne sont pas sur scène et certains apparaissent à l'écran. Leurs visages s'adressent directement à nous, puissants témoignages recueillis dans l'intimité de leur chambre ou dans une salle de classe vide.

Dans un décor de Lego géants, huit enfants qui ont maintenant neuf ans prennent la parole tour à tour, dans une vraie/fausse spontanéité qui n'empêche en rien le naturel de s'exprimer. La fraîcheur des propos recueillis trouve, dans leurs bouches, la sincérité d'une re-création : comme s'ils jouaient à la marchande ou à l'école, ils s'incarnent totalement dans leurs paroles et leurs jeux. Avec, cependant un regard en coin, la petite distance de ceux à qui il ne faut plus en conter... Ils sont les premiers témoins des déchirements parentaux et leurs antennes les alertent parfois avant même les intéressés : quand il n'y a plus d'amour, ils le savent d'instinct. Ils attendent ce qui va se passer et espèrent, pour certains, que la rupture, enfin admise, nettoiera les nuages accumulés à la maison.



Photo Yoanne Lamoulere/tendance floue

La plupart veulent croire que rien n'est perdu. On est surpris par leur lucidité et par les stratégies qu'ils déploient pour ne pas être de simples objets transitionnels : une semaine chez l'un, une semaine chez l'autre. Après tout, il y a des avantages : anniversaires et Noël des deux côtés. Et rien ne les fait plus rigoler que les séances chez le psychothérapeute : «Cela vous rassurait qu'on fasse des dessins ? »

La réussite de cet acte artistique tient en particulier à la position assignée aux spectateurs : « Il y a des parents dans la salle ? » Aucun quatrième mur ne vient les protéger de ces petites personnes. A la fin, une longue adresse directe au public met tout un chacun dans le bain de ses propres expériences, présentes ou passées. Ce moment est le miroir de nos errances amoureuses. Nous renions hardiment les engagements que nous prenons : « Qui d'entre vous a tenu ses promesses? » et pleins d'une indulgence sarcastique, ils nous balancent : «Vous avez fait pour le mieux et si c'était à refaire... vous ne feriez pas mieux ! » La conclusion s'impose d'elle-même : « Est-on obligé de vous prendre comme modèles ? ».

Le talent de Mohamed El Khatib est présent à chaque instant, transcendant avec humour l'ingénuité et parfois la souffrance de chacun. Il a su faire de ces enfants, non pas les juges des adultes mais des jeunes personnes en pleine puissance d'être et de pensée qui considèrent leurs parents comme des animaux étranges dont il faut parfois se méfier et dont on ne peut pas (encore) se passer.

Marie-Agnès Sevestre

Jusqu'au 1^{er} décembre, Théâtre de la Ville-Espace Cardin,1 avenue Gabriel, Paris (VIII ème).

Le 6 décembre, Théâtre du Beauvaisis, 40 rue Vinot-Préfontaine, Beauvais (Oise).

Le 12 janvier, Théâtre Paul Eluard, 4 avenue de Villeneuve-Saint-Georges, Choisy-le-Roi (Val-de-Marne).

Du 23 au 25 janvier, Tandem-Scène Nationale d'Arras (Pas-de-Calais)

La Dispute

Mise en scène de Mohamed El Khatib. Durée : 1h. Jusqu'au 1^{er} déc., 20h (ven., sam.), 15h (dim.), Espace Pierre-Cardin - Théâtre de la Ville, 1, av. Gabriel, 8^e, 01 53 45 17 17. (10-22 €).

TT Le plancher, assortiment de pièces de Lego colorées, accueille trois filles et trois garçons entre 8 et 9 ans. Leur metteur en scène, Mohamed El Khatib, les a rencontrés en menant une enquête dans des écoles primaires. Il préparait un spectacle sur la jeunesse. Tous sont enfants de parents séparés ou divorcés. Et tous viennent témoigner de cette réalité, avec leurs mots à eux, leurs émotions, leurs réflexions et leurs questions. Leurs questions surtout. Elles s'adressent à leurs mères et leurs pères. Mais elles filent aussi en droite ligne vers le public, qui les

encaisse sans sourciller.
Cette représentation évite
habilement les écueils
qui la menaçaient : le pathos,
la culpabilisation, la
sentimentalité. En une heure
dense et drôle, la petite bande
manie l'humour et l'émotion
avec un aplomb confondant.
Et s'offre même le luxe, en fin
de parcours, de nous faire
douter de la véracité de ce
qui vient de se dire. Et si tout
ça n'était que du théâtre ?

Politis - 28 novembre-4 décembre 2019



Les mômes pour le dire

THÉÂTRE

Dans *La Dispute*, Mohamed El Khatib met en scène six enfants s'exprimant sur le thème du divorce. Une parole riche et libre, souvent inattendue.

Anaïs Heluin

La Dispute,
Mohamed
El Khatib,
du 8 novembre
au 1^{er} décembre
à l'Espace
Cardin-Théâtre
de la Ville (75),
le 6 décembre
au Théâtre du
Beauvaisis (60),
du 12 au
14 décembre
au CDN
d'Orléans (45),
le 12 janvier
au Théâtre
de Choisy-
le-Roi (94)...
Le reste de la
tournée sur
www.zirilib.fr

En quelques années, Mohamed El Khatib est devenu une figure majeure du paysage théâtral français. Cela depuis son seul-en-scène *Finir en beauté* (2014), où il racontait le deuil de sa mère à la manière d'un archéologue de l'intime. En questionnant aussi sa relation à sa langue maternelle, l'arabe, et son rapport avec la langue théâtrale très reconnaissable qu'il se forge de création en création.

Soutenues et accueillies par les institutions et les lieux les plus prestigieux, ses pièces, qui traitent de sujets très différents, ont un point commun. Un but, qui est de faire entrer par la scène le spectateur auquel il aimerait s'adresser. Celui qui « ne veut pas venir au théâtre car l'idée ne lui effleure même pas l'esprit de s'asseoir dans un fauteuil et de regarder du théâtre », dit-il en introduction du livre paru aux Solitaires intempestifs à l'occasion de son précédent spectacle, *Stadium*, où il mettait en scène une soixantaine de supporters du RC Lens.

Créé à l'Espace Cardin dans le cadre du Festival d'automne, *La Dispute* est né de l'invitation lancée par le Théâtre de la Ville à Mohamed El Khatib : créer un spectacle pour le jeune public, chose inédite pour lui. En rencontrant des enfants, en dialoguant avec eux librement pour se mettre en condition, il a rapidement constaté qu'il ne pourrait répondre à cette attente, que sa manière habituelle d'aborder le plateau ne se prêtait pas à une écriture pour l'enfance. Mais pourquoi pas avec des enfants ? Découvrant chez eux une parole qu'il ne soupçonnait pas, il détourne la commande et poursuit son travail de mise en scène de non-professionnels.

Frappé par la récurrence de la question du divorce dans ses échanges informels, le metteur en scène décide d'y consacrer son spectacle. Comme il le fait remarquer avec malice sur la feuille de salle, *La Dispute* n'est donc pas du tout une pièce de Marivaux.

Grâce à une scénographie simple, efficace, Mohamed El Khatib place son travail loin de tout pathos. Tapissé de Lego géants, le plateau est, pour les six enfants qui y entrent, un espace non seulement de jeu théâtral, mais aussi, bientôt, de jeu tout court. Où la réalité et la fiction se mêlent dans une structure conçue par le metteur en scène de sorte que chacun sache à quel moment développer quel morceau de son histoire familiale, sans que le récit soit figé par la répétition.

Dans *La Dispute*, Mohamed El Khatib laisse une fois de plus place à la fragilité. En fanfare ou presque car, avant d'entrer dans le vif du sujet, les enfants écorchent à la flûte à bec le célèbre air de trompette du Festival d'Avignon. Un clin d'œil de l'artiste à une institution théâtrale à laquelle il reproche volontiers son élitisme, son manque de dialogue avec la société française telle qu'elle est : complexe, plurielle, à l'image des

jeunes qui livrent au public des bribes de leur vie familiale.

Accompagnés de témoignages vidéo d'autres enfants de leur âge – tous ont entre 8 et 10 ans –, les six bambins de *La Dispute* disent la séparation de leurs parents sans la réserve des adultes. Et souvent avec une capacité d'analyse et un humour inattendus. Avec un mélange de maturité et de naïveté qui fait toute la saveur de la proposition. De même que la diversité sociale et géographique des enfants choisis par Mohamed El Khatib, qui lui permet de faire cohabiter une grande variété d'expériences et de paroles. Et de créer ainsi un temps de rencontre, de dialogue unique, qui contribue à la réparation des difficultés vécues par chaque enfant. Révolu, le temps des larmes fait place à une joie évidente, à un plaisir d'être au plateau qu'on devine lié au long travail mené en commun, et à la liberté que prend le groupe avec le réel.

En fin de spectacle, l'un des membres du petit collectif confesse par exemple que tout ce qu'il a raconté était faux. Que ses parents ne sont pas divorcés mais que, pour participer au spectacle, il a dû affirmer le contraire à Mohamed. En toute légèreté, *La Dispute* rend ainsi hommage à l'un des fondements du théâtre : le mensonge. ●

La Dispute

CONCEPTION ET MISE EN SCÈNE MOHAMED EL KHATIB

Nouvel artiste associé à Malraux, l'auteur et metteur en scène Mohamed El Khatib aborde dans cette création la question de la séparation amoureuse à travers le point de vue des enfants.

Mohamed El Khatib travaille très régulièrement avec des non-professionnels sur des sujets qui le touchent, que ce soit des événements de sa vie personnelle ou des faits de société. Il a notamment consacré deux spectacles à la mort : *Finir en beauté* à propos du deuil de sa mère et *C'est la vie* avec les comédiens Fanny Catel et Daniel Kenisberg, qui ont chacun perdu un enfant. Il a aussi mis en scène une pièce sur et avec des supporters du RC Lens (*Stadium*) ou une *Conversation avec Alain Cavalier*. Avec *La Dispute*, il explore le sujet de la dispute conjugale, à

partir de la parole des enfants, qui est souvent selon lui absente des débats. « *J'ai choisi de travailler avec des enfants de huit ans, qui ont encore une grande spontanéité, mais qui ont déjà développé une vraie lucidité sur le monde qui les entoure. Un enfant de cet âge repère tous les signes qui font qu'un couple n'est plus un couple.*

Faire entendre la parole des enfants

Je tenais aussi à ce qu'ils n'aient jamais eu d'expérience théâtrale, et que leurs parents ne soient pas comédiens, afin qu'ils abordent

La Dispute.



© Yohanne Lamoulère / Tendances Floues

21

théâtre

l'aventure avec le regard le plus vierge possible. J'ai été surpris par la liberté totale, par le détachement avec lequel les enfants parlent de la séparation de leurs parents. J'ai voulu donner à entendre cette liberté, en choisissant des enfants de divers milieux sociaux et de différentes zones géographiques. » confie-t-il. Après avoir rencontré de nombreux enfants, il

a choisi douze comédiens en herbe, qui s'expriment en alternance. Avec chacun d'entre eux il a mis en place un canevas de récit, qui les guide pour déployer leur témoignage. Sur un sujet largement partagé.

Anaïs Heluin

Les 13 et 14 mars 2020.

THÉÂTRE

LA DISPUTE

Attention parents, les enfants jouent. Et ils ne font pas semblant.



Ce sont eux, les enfants, qui ont trouvé le titre de la pièce. *La Dispute*. Non pas celle de « Marie Vaux » comme le croyait l'un d'eux, mais celle qui annonce la fin, la fin d'une histoire d'amour, une séparation, le début d'une autre vie. Ils ne sont pas bien grands. Huit ans. Autant de filles que garçons, venus de tous horizons et qui ont croisé la route de Mohamed El Khatib.

Artiste associé au Théâtre de la Ville, c'est la première fois que Mohamed El Khatib créé un spectacle « jeune public ». Même si l'étiquette « jeune

public » semble ici étriquée au regard du propos qui s'adresse à tous, surtout aux adultes. Ces enfants, le metteur en scène les a rencontrés en milieu scolaire. Il a pris le temps et le soin de les écouter. A l'arrivée, ils sont six sur le plateau, qui vont jouer sur une immense aire de jeu en Lego, où les parents sont représentés par deux Playmobil géants flanqués à chaque extrémité. Autant de filles que de garçons qui ne font pas semblant et portent un récit sans filtre, parfois dur, parsemé d'éclats de rire, avec une distance et une maturité impressionnantes. Il y a chez eux une liberté de parole que les adultes ne s'autorisent pas. Alors les mômes se fâchent, pas parce que les parents se séparent mais parce qu'ils ne leur disent pas la vérité. Debout derrière un pupitre-légo, ils les interpellent à haute et intelligible voix, les abreuvent de questions sur les silences et les non-dits, leur lâcheté aussi.

On est soufflé par leur maturité, leur capacité de résilience et leur élan de vie. Même si rien n'est simple, même si certaines situations sont terribles, s'ils ont parfois des coups de blues, ils continuent de s'amuser, de rire, de vivre.

C'est avec une grande délicatesse que Mohamed El Khatib les a écoutés avant de les diriger. Ce n'est pas un regard d'adulte, une vue d'en haut mais un travail à hauteur de leur regard d'enfant, une façon de préserver ainsi leurs mots, leur spontanéité. C'est ce qui donne sa force et sa douceur au spectacle, ce parti pris de les considérer comme des êtres pensants. / MARIE-JOSÉ SIRACH

texte et mise en scène Mohamed El Khatib, avec la troupe d'enfants / **à voir** à Choisy-le-Roi, Carros, Douai, Toulouse, Rochefort, La Rochelle, Chambéry, Rouen, Rennes, Aubusson, Aix-en-Provence, Marseille...



LA DISPUTE

DOCUMENT

MOHAMED EL KHATIB

TT

Ils sont vaillants, ces neuf enfants de 9 ans, se tenant à leur pupitre et s'adressant au public (intronisé comme de possibles parents), avec des questions tranchées... Avez-vous choisi le moment pour nous annoncer votre séparation? Pensiez-vous que vos disputes

ne nous faisaient pas mal? Sur une scène en Lego géants qu'ils transforment peu à peu, ils exposent d'une manière chorale le point de vue d'enfants dont les parents sont séparés. À peine retouchés mais tissés par le metteur en scène Mohamed El Khatib, les mots sont les leurs. Avec leurs corps pas en-

core tout à fait dépliés et leurs sourires furtifs, ils témoignent. Simplement. Direct, poignant, et drôle aussi. — **E.B.**

| 1h | Dans le cadre du Festival d'automne, le 6 décembre à Beauvais (60) et le 12 janvier à Choisy-le-Roi (94); le 7 décembre à Lille, du 12 au 14 à Orléans (45); du 23 au 25 janvier à Arras (62)...