

Entretien avec François Bon et Charles Tordjman

Ce qui vous a saisis dans la fermeture des usines Daewoo, c'est la dimension sociale de ce drame ?

François Bon : La première implication théâtrale de Charles, c'est le théâtre populaire de Lorraine. Un théâtre fréquenté par les gens de ces villes ouvrières. Et la première catastrophe, pour eux, a d'abord été celle de la sidérurgie. Quand on va à Longwy, là où il y avait les usines de trois kilomètres de long, maintenant il n'y a plus que des champs. Des champs où même l'herbe pousse mal. Au moment de l'implantation des usines Daewoo, le discours officiel était celui du rebond, c'est-à-dire : les aciéries c'est le passé, c'est fini, mais avec l'électronique, vous avez une deuxième chance ! Le plus ahurissant finalement, c'est le mépris. On installe les gens, on les fait travailler, et puis, quand les aides publiques sont finies, au revoir, terminé. La réaction de Charles a été : « ce n'est pas possible qu'on ne fasse rien, qu'on n'aille pas à cet endroit-là ». La nouveauté c'est qu'avant, quand on cassait les usines, on voyait la destruction, et que là, il n'y avait pas de destruction visible. Pas de trace. Une phrase tirée de *L'Est Républicain* (janvier 2003) m'a particulièrement frappé, c'était : « Ils ont reçu leur lettre de licenciement et pris déjà contact avec la cellule de reclassement, installée dans les locaux de la maison d'accueil pour personnes âgées au chef-lieu de canton ». Mais ce que nous faisons n'est pas du théâtre social. Nous ne cherchons pas à apprendre quelque chose aux gens, nous ne délivrons pas de message. C'est plutôt le contraire. Nous cherchons à comprendre, chercher ce que nous avons, nous, à recevoir de cet événement. Personnellement, je me suis aussi senti en danger, à cause de l'usage qui était fait du langage. Ça veut dire quoi, de tripatouiller une phrase avec, « maison », « personnes âgées », « cellule de reclassement » ? Ça sert à ça, le langage, à cautionner ? Où est l'humanité là-dedans ? Où sont ces filles qui demandent : et quand on rentre à la maison, qu'est-ce qu'on leur dit, à nos gosses, de ce qu'on a fait dans la journée ? Même travail de vocabulaire à faire côté pouvoir, quand on lit les textes de la *Mission interministérielle sur les mutations économiques*. Pour eux, une usine qui dure 5 ans et qui s'en va, c'est normal. Ils disent que c'est une « mutation », que les usines, aujourd'hui, se déplacent et que le travail n'est plus quelque chose de définitif. Pour eux, le seul vrai problème est que les travailleurs ne parviennent pas à comprendre cette nouvelle logique.

Votre volonté première a été d'aller dans les usines pour témoigner, puis une pièce s'est fabriquée. Mais quel a été le point de départ de votre collaboration entre vos deux approches ?

Charles Tordjman : C'est la quatrième pièce que je monte et dont l'auteur s'appelle François Bon. C'est sa pièce et en même temps, c'est bien ensemble qu'on l'a inventée. S'il faut dire que ce monde est injuste et si notre théâtre peut le dire, je sais d'avance qu'il ne s'agit pas entre nous d'une discussion de bistrot mais d'un réel engagement. Je savais qu'on allait se retrouver sur ce terrain. Ce qui me passionne, dans l'expérience Daewoo, et qui m'a passionné, avant, dans d'autres pièces que j'ai montées avec François, c'est qu'à chaque fois, il va dans des endroits où il y a des fractures. Et à chaque fois, il revient avec des écritures, des formes théâtrales différentes, qui m'obligent à me demander par quel bout il faut les prendre.

FB : Mais ce n'est pas forcément du témoignage. La première fois qu'on est entré dans cette usine, c'était juste après la vente aux enchères. On s'est mis à causer avec les gars dans l'usine vide. Tout était vendu, même les murs, même le matériel de la cantine. On s'est retrouvé dans la situation elle-même, comme si on était à la fois dans un décor et dans quelque chose de complètement irréel. Il y avait un camion grue qui enlevait l'enseigne Daewoo sur le toit. À ce moment-là, on était encore dans l'idée du témoignage : prendre contact avec les syndicats, avec les femmes qui travaillaient là, projeter sur la scène une parole de colère, témoigner de la violence qui leur était faite... Puis, on a vu que l'usine devenait une coque vide où il n'y avait plus aucune trace, et on s'est aperçu que même ce que les gens avaient à dire n'incluait pas cette violence. J'ai découvert que le témoignage seul ne pouvait pas servir et que mon boulot passait par les signes, par les strates de paroles accumulées. Dans une ville où l'auto-école s'appelle « L'avenir ». J'ai passé du temps dans les supermarchés, j'ai vu des gens se parler et se séparer pour ne pas montrer le peu qu'ils étaient en train d'acheter. J'ai travaillé sur les statistiques : après ces licenciements collectifs, le taux de divorce augmente, de même que le taux de suicide et les cancers. Il s'agissait donc de retrouver le sens, là où dans le réel il avait été gommé. Ce qui fait que, dans la pièce, on n'a pas voulu travailler sur des personnages fixes : de scène en scène, les actrices changent de rôle. La notion de personnage est un enjeu, non pas une donnée de départ. On n'a pas campé la chômeuse, la syndicaliste, la révoltée, la déprimée... Nous nous demandons ce que c'est que de ne plus avoir de légitimité sociale, de durée ni de prévision possible pour sa vie. C'est quelque chose qu'évidemment on traverse tous, artistes compris. De cette façon, on ne témoigne pas d'un objet extérieur, on tra-

vaille pour savoir en quoi cet objet nous interroge, en quoi cette violence sociale faite à d'autres nous interroge dans notre propre rapport au quotidien.

CT : Et cette violence est aujourd'hui palpable, c'est ce qui est fascinant. Le patron coréen, il n'est même pas là, il est en fuite, comme les capitaux. En plus, ces ouvrières fabriquaient des télévisions, c'est-à-dire la meilleure arme pour aveugler. Et là, c'est comme si des centaines de personnes avaient été aveuglées. Bien sûr, on ne leur a pas crevé les yeux, on leur a tout enlevé gentiment. Cela me fait penser au fait que, pendant des années, on a entendu que le théâtre dit réaliste, ce n'était pas bien. On lui a même collé le gros mot de « naturalisme ». Et, à force de répéter ce genre de gros mots, on a enlevé au théâtre la possibilité d'effectuer des actes de reconnaissance. De dire : celui-là, la violence qui lui est faite, je la vois, l'injustice qu'il vit, je la vis. Alors, c'est vrai que nous ne faisons pas du théâtre naturaliste. On ne va pas reproduire l'usine, ni les intérieurs, nous restons dans un travail d'abstraction. Mais, en même temps, j'aime bien que les mots soient compris par le public, et que l'on se dise : c'est mon frère qui est blessé. Il y a quand même un théâtre qui touche l'humanité.

Comment saisir ce langage, cette humanité, cette réalité, capter cette fracture ?

FB : C'est un réel qui est dur à saisir, dans la mesure où il est extrêmement codé. Quand on travaille sur les phases de violence, le discours syndical, par exemple, se stérilise à mesure qu'on essaye de le prononcer. Les moments où le réel bascule et où les participants eux-mêmes ne savent pas vers quoi il bascule, eux, appellent à la représentation. Dans les trois usines, au dernier jour, il y a eu une fête. Ce n'était pas coordonné, parce que dans les trois cas, c'était des syndicats différents et qui ne s'entendaient pas. Le dernier soir a donc été un moment de danse, de fête, de rigolade. Un autre moment de bascule, c'est quand les chefs ont été séquestrés. Ce n'était pas prémédité. Ces moments-là deviennent des gestes de théâtre dans le réel. Pour moi, tout d'un coup, il y avait une matière qui émergeait, c'est-à-dire que ce qu'on représente devient directement une interrogation sur le chemin du réel, là où le réel ne sait pas quel chemin il va prendre.

Comment s'est élaborée l'écriture de Daewoo, par des allers-retours, ou tout en bloc ?

FB : Le premier texte que j'ai écrit était un *cut-up* : j'ai pris tous les mots que j'avais trouvés dans les journaux et j'ai tout brassé, à la manière de William Burroughs. Evidemment, ça ne donnait pas un texte de théâtre. Mais, pour moi, ça a été comme si j'avais trouvé ma violence. Ensuite, la première partie que j'ai écrite a été le monologue : celui d'une fille qui va au cimetière pour rendre visite à son ancienne copine de la boîte. D'autres parties sont venues, comme ça. Après le casting, j'ai écrit différemment, pour des personnes précises. Je suis aussi beaucoup intervenu dans une première phase de répétition, d'improvisation, qui a duré trois semaines. Sur certains passages, il y a des amplifications qui viennent, et inversement, d'autres choix qui semblent trop rhétoriques. Les cartes se redistribuent. Par contre, l'intuition d'un quatuor de filles, ça m'était venu dès le départ. J'écris, je repars, j'écris... À la fin, c'est un peu l'histoire du couteau dont on a changé la lame et le manche.

CT : Le dialogue et l'échange ont été extrêmement simples. C'est allé très vite, aussi. Ces trois semaines de répétition ont été passionnantes parce que ça fonctionnait un peu comme au cinéma. Quand un truc ne marchait pas, dans les deux heures qui suivaient on avait une nouvelle proposition de François.

FB : Ce théâtre s'écrit presque à la vitesse de la parole, mais sur des temps extrêmement brefs, et à condition d'obtenir une vraie densité de concentration. Je suis resté six mois sans dételer, sans rien faire d'autre que Daewoo. Je me suis mis à noter de façon narrative tout ce que je voyais : mes ballades dans la ville, des entretiens qui seront d'ailleurs publiés. Mais c'est très différent du travail littéraire, dans le sens où le roman est constamment amendable, qu'il est possible de l'oublier et d'y revenir. Mais tant que cette pièce n'a pas de version définitive, je n'écris pas autre chose.

CT : J'ai eu aussi la possibilité de reprendre la pièce en silence, sans la présence de François. C'est bon aussi que l'auteur ne soit pas là, d'avoir la liberté d'être infidèle, de ne pas mettre le texte sur un piédestal. Jusqu'au dernier moment, on a relancé de nouvelles propositions.

Quels types d'éléments nouveaux avez-vous introduit au cours du travail ?

FB : Par exemple, un jour, on arrive à Daewoo et on découvre que la boîte qui était chargée de faire le reclassement s'est elle-même déclarée en liquidation judiciaire dès qu'elle a touché l'argent. Même l'argent public, consacré à la reconversion, avait été escroqué ! Donc, a priori, ça rajoutait encore de la misère sur la misère, une plaie sur la plaie... Et, du coup, les comédiennes se sont mises à délirer avec cette histoire grave, le genre d'histoire typique avec laquelle, normalement, on ne peut pas le faire. Nous avons saisi cet élément que nous avons traité sur le mode de la farce. C'est un risque que je n'aurais jamais pris si les actrices elles-mêmes ne m'y avaient pas mené.

CT : J'ai trouvé ce que j'espérais : que la pièce ne soit pas narrative. Au tout début, on avait pensé aux pièces didactiques de Brecht, on avait même parlé de séquences. On s'était dit : tiens, c'est comme dix pièces de théâtre de trois minutes chacune. Il n'y a pas de continuité psychologique, pas d'évolution des personnages. J'ai été assez content de voir que c'était possible, d'avoir une structure fracturée, qui donne d'abord du plaisir à monter par sa rapidité. En plus, j'aime bien que ce soit un écrivain de romans qui arrive au théâtre avec sa rhétorique à lui, sa propre écriture. Ce ne sera pas de l'écriture théâtrale classique. Je ne sais plus ce que c'est que l'écriture théâtrale, d'ailleurs, et je suis très content d'être dérouté. Comme on s'en amuse, et comme ces filles ont imposé le fait qu'elles étaient comédiennes et qu'elles pouvaient tout faire, de la tristesse à l'immense farce, on a voulu garder cette structure saccadée. On ne va pas essayer de tout lisser pour avoir un univers propre.

François Bon, avez-vous un mode ou un modèle d'écriture théâtrale ?

FB : Mon modèle restera Racine ou se trouvera dans cet espace littéraire où Koltès hérite de Racine, c'est-à-dire un théâtre de texte et purement de texte. Pourtant, cette force symbolique mêlée à l'aspect concret d'une pièce, je souhaite qu'elle se déploie avec la même violence que Rodrigo Garcia, un metteur en scène avec qui je me sens en grande fraternité. Je suis conscient que je ne propose pas la même chose théâtralement, je suis conscient qu'on n'est pas dans les canons de la mode, mais je suis aussi très content qu'il y ait un Charles Tordjman pour m'autoriser cela.

Comment la relation entre le concret et le symbolique se noue-t-elle dans la pièce ?

FB : Il y a d'abord une accumulation de tous les signes concrets. Par exemple, chez Daewoo, il y avait, au sol, tout un dispositif rationnel pour les déplacements des chariots, les allées pour les arrivées des matériaux étaient peintes en rouge, et les chariots qui évacuaient le produit final passaient sur des traces jaunes. Là, tout d'un coup, il y a des géométries concrètes. À partir du moment où j'ai cette trace-là, je peux écrire. Ma phrase, je sais où je peux la mettre. J'ai besoin d'une accumulation suffisamment précise. Je me suis fait faire la liste de toutes les personnes virées. Quel boulot pour celles qui en ont retrouvé, où ont-elles travaillé ? Et celles qui n'en ont pas, qu'est-ce qu'on leur a proposé ? Sur ma liste, je vois : remplacement au supermarché. Mais qu'est-ce qu'on exige, qu'est-ce qu'il faut comme diplôme ? Et pour travailler dans un magasin de coiffure ? Et dans le journal, on parle de celle qui a repris un bistrot avec son beau-père, etc. C'est comme ça que je peux trouver les mots. C'est dans un rapport au concret qui fait que le concret se trie lui-même et devient présence. Mais il n'y a pas de solution toute faite. Le texte de théâtre reste une énigme, parce que s'il est logique, il s'écroule, et s'il est illogique, il a des chances de tenir. L'obsession, c'est comment tenir sur cet illogique.

CT : La pièce est assez simple. Quatre femmes ont été licenciées. Un an après, on les retrouve lors d'une fête du dernier jour que François appelle « la fête de l'abandon ». Et tout de suite, on sent qu'il y a des conflits. Et c'est très bien ainsi, parce que le théâtre avance par conflits. Certaines disent : après tout, on s'en fout, on danse. D'autres répondent qu'elles ne peuvent pas danser, parce que cela va fissurer le bloc, rompre l'unité. Après, on revient en arrière, comme au cinéma, sous forme de flash-back : comment on a occupé l'usine, comment on s'est battu, comment ça a flingué mon couple, comment ça m'a flinguée, comment ça en a flingué une pour de vrai, et comment on se situe par rapport à celle qui s'est flinguée pour de vrai. Et qu'est-ce que c'est de ne pas avoir de travail ? Ça n'a l'air de rien cette question, mais comment la traite-t-on au théâtre ? À présent, je sais que c'est une tragédie, qu'il y a toute l'histoire de la tragédie derrière cette pièce, mais je ne pouvais pas l'exprimer dans un dispositif frontal. J'avais besoin que le public partage quelque chose avec les actrices et que l'on entende tout jusqu'au bout, toutes les blessures. Il y a des endroits qui sont faits pour entendre ça. Pas simplement sous forme d'infos : 1800 employés de Daewoo sont licenciés, mais sous une forme précise. Celles qui s'appellent Christine ou Samira, il faut les entendre. Ainsi, l'espace est très fracturé, c'est un chemin où les actrices pourront être sur de multiples scènes et le public être placé sur des gradins, comme dans des îlots, de telle manière qu'un spectateur puisse ressentir le besoin d'aller chercher l'actrice qui joue à l'opposé.

Comment fait-on pour que ce retour de la question sociale au théâtre ne relève pas d'une forme de compassion sociale, que l'on peut observer même au sein des pièces, films ou documentaires les plus généreux et empathiques ?

CT : Il ne suffit pas simplement de dire : halte au chômage et non au capital barbare ! Il ne faut donc pas raconter trop de salades, et ne pas faire des éditoriaux de début de saison théâtrale où l'on proclame que l'art fait bouger le monde. Mais il y a un moment où il faut quand même bien le faire sur le plateau. C'est l'endroit où l'être intime peut être en

conformité avec l'être public. Quand à Avignon, l'été dernier, j'entendais dire qu'il fallait refonder un pacte social entre l'artiste et la société, cela me paraît indispensable. Et nous-mêmes, nous devons être les premiers à le refonder ce pacte. Alors il ne passe pas forcément que par *Daewoo*, ou par la dénonciation d'autres violences. Mais aujourd'hui – ou alors il faut être sourd, muet et aveugle – on est obligé de s'engager, dans ce monde insensé qui laisse autant de gens sur le carreau. Il faut parfois être un peu radical, donner des coups de tête, quitte à mettre un peu en danger l'institution. Cela dit, je ne me sens pas non plus original en travaillant sur ces fractures. Je continue ma route.