

Rencontre Rodrigue Jean — Wadji Mouawad

Marie-Claude Loiselle

Number 141, March–April 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25215ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Loiselle, M.-C. (2009). Rencontre Rodrigue Jean — Wadji Mouawad. *24 images*, (141), 52–57.



Lost Song de Rodrigue Jean

À l'occasion de la sortie en salle de sa première réalisation pour le cinéma, le metteur en scène Wajdi Mouawad avait manifesté le désir d'échanger avec le cinéaste Rodrigue Jean au sujet du film *Littoral* qu'il venait de réaliser. Presque cinq ans plus tard, nous avons imaginé inverser les choses et organiser une nouvelle rencontre entre les deux créateurs, mais avec cette fois comme objet de discussion *Lost Song*, troisième long métrage de fiction de Rodrigue Jean, qui prend l'affiche ce printemps. Un échange intense et étonnant, qui n'a pas manqué de déborder sur des considérations beaucoup vastes...

Wajdi Mouawad : J'avais lu le scénario de *Lost Song* il y a maintenant trois ans, et quelques-uns de ses moments m'avaient profondément marqué à la lecture, mais aussi, la justesse... bien que je n'arrivais pas à identifier nettement ce qui m'apparaissait aussi prodigieusement juste. Or j'ai retrouvé aujourd'hui cette même justesse dans le film. Tu m'avais beaucoup parlé des acteurs que tu cherchais, des déviances impossibles à dire qui interviendraient dans la relation entre les personnages. J'ai eu l'impression de retrouver à l'écran le scénario exactement tel que je l'avais lu, et pourtant, non. Par exemple, le bébé ne mourait pas. Tu as donc fait le pas et c'était inévitable. Quoique ce n'est pas dit clairement non plus qu'il meurt...

Dès le début du film, des sensations, des images me sont venues tout de suite. Élisabeth m'est apparue comme un personnage de

loup-garou. Le film commence par un jeu de lumières sur son visage, puis il y a ce moment où elle arrache du mur le fil de la lampe, celui où elle écarte le berceau du rayon de lumière. On peut lire ces scènes de façon réaliste, mais c'est comme si Élisabeth n'était bien que dans l'obscurité, que les seuls instants paisibles se passaient à l'extérieur, la nuit. J'ai été sensible à ton rapport à la lumière, que tu utilises non pas de manière esthétisante, mais plutôt expressive, comme si elle devenait un personnage. Ta façon d'utiliser la lumière, mais aussi le mouvement, m'a mieux fait voir ce que je n'avais pas su faire dans mon film *Littoral*. Je me suis dit : « Mais merde, je n'ai pas fait bouger l'image! » parce que le cinéma, c'est quand même du mouvement et de la lumière. Ce n'est que ça! Ton film m'a fait penser aux films de Godard : la soif de mouvement dans la lumière. Bien sûr que c'est lié à ma nature, mais j'ai aussi instinctivement vu

le film comme une tragédie grecque, avec des oracles qui s'adressent à nous en disant : « Attention, il va t'arriver telle ou telle chose », le bébé qui, tout au long, pleure presque sa mort, etc.

Rodrigue Jean : Cette idée était là dès le départ. Tu te rappelles que je voulais que le chalet soit un peu comme dans un puits, et qu'il apparaisse comme dans la tragédie où le drame se joue en plein soleil. Et le projet partait de cette question : « Qu'est-ce qui est tragique aujourd'hui, dans le capitalisme absolu dans lequel on vit ? De quelle manière le tragique pourrait-il s'y manifester ? » Et c'est vrai que dans cette tragédie la lumière devient un personnage. C'est aussi la seule chose qui ne s'interprète pas d'emblée et laisse encore une possibilité que le sens reste ouvert.

W.M. : Je me suis aussi souvenu d'une chose que tu m'avais dite lorsque j'étais en train de monter *Littoral*, et c'est : « Abstrais ton film ». En voyant *Lost Song*, là, j'ai compris ! Tu as une capacité à « trouver » le film pour nous faire prendre des raccourcis étonnants, qui est très puissante.

Mais il y a aussi pour moi la question des pères. Alors là, le film est assez affligeant à leur sujet ! Ils sont pitoyables ! Un seul père est présent et on ne fait qu'entendre une phrase de lui, sans même le voir. Les pères de Pierre et d'Élisabeth ne sont pas là, on ne sait pas où ils sont, et ce pauvre Pierre est totalement aveugle. Il ne voit pas ce qui l'attend, c'est-à-dire son absence évidente qui s'annonce. Dans quelques années, il deviendra absent à son fils. En même temps, le rapport homme-femme est vraiment très dur. Il n'y a pas de communication, les personnages ne se parlent jamais. Par exemple, Pierre vient voir Élisabeth en train de pique-niquer en lui disant qu'il la cherchait, qu'il était inquiet et elle ne lui dit rien, elle n'explique rien. On comprend qu'elle ne fait pas exprès de ne rien lui dire. C'est comme ça, c'est tout... Elle n'a rien à lui dire. Il y a une guerre puissante entre les personnages, mais qui se passe à un autre niveau. Tu vois, c'est comme ces poteaux de téléphone que l'on voit sur le bord des routes. Quand tu vois ces poteaux, tu peux te dire qu'avant, c'étaient des arbres au milieu d'une forêt et que des oiseaux venaient se poser sur leurs branches. J'ai eu l'impression qu'Élisabeth luttait continuellement contre le fait qu'elle est en train de se transformer, d'être domestiquée, prise en charge. Et le combat est désavantageux pour elle. Face à son mari et à la mère de celui-ci, c'est horrible ! il n'y a rien à faire... Elle lutte contre l'armée allemande !

R.J. : Ce que je trouve drôle, c'est que plusieurs personnes qui ont vu ce film m'ont dit l'avoir aimé plus que mes précédents (comme s'il était plus facilement accessible) alors que c'est le film le plus pernicieux que j'ai jamais réalisé. [rires] Dans *Yellowknife*, on observait davantage les personnages de l'extérieur. Le regard était plus anthropologique d'une certaine façon, alors qu'ici, il y a moins de distance.

W.M. : Une question me préoccupe beaucoup et j'aimerais te la poser. Même si ce n'est pas montré, tout porte à croire que l'enfant meurt à la fin. Comment te sens-tu face à cette espèce

de culture de la mort dont on tire profit continuellement en tant qu'artiste, cinéaste ? Cette mort qui, toujours, nous permet de raconter une histoire.

R.J. : Il y a plusieurs couches qui se superposent dans une vie, mais dans un projet aussi. Comme il faut cinq ans ici pour produire un film comme celui-là, entre le début de l'écriture et le tournage de *Lost Song* il s'est produit un événement qui est l'entrée en guerre du Canada, qui s'est mis à tuer des civils en Afghanistan. Et à côté de ça, je vois qu'il y a, au Québec, une société complètement embourgeoisée, constamment en déni de cette transformation profonde qu'elle a subie, et qui a besoin de justifier constamment son existence en retournant au terroir, alors que nous formons une des sociétés les plus urbanisée au monde. La classe de la mort, c'est la bourgeoisie, prête à tout sacrifier, même ses enfants, pour que son règne s'étende sur toute la terre. Et je vois comment cette société est indifférente aux meurtres commis en Afghanistan alors que la télévision nationale, tous les soirs, célèbre l'action des militaires canadiens.

Il y existe un discours très paradoxal au sujet de l'enfance, que l'on retrouve probablement dans tous les pays industrialisés. D'un côté, on s'indigne à grands cris des mauvais traitements faits aux enfants et, en même temps, on semble s'acharner sur ces mêmes enfants quand ils ne sont pas ce qu'on considère comme les nôtres : les enfants des pauvres, les enfants des Amérindiens, les enfants de Gaza, du Congo, de l'Afghanistan, etc. Dès qu'il y a un viol d'enfant, les médias prennent un plaisir pervers à en exposer tous les détails. Bien sûr que c'est dénoncé... superficiellement, mais dans les faits, le spectacle qu'on en donne relève plutôt du domaine de la jouissance. Je réfléchis beaucoup à ça depuis des années...

Par ailleurs, il faut dire aussi que le cinéma est mort. Au cours des années 1990, il a cessé d'être la locomotive de la culture. Or je pense aujourd'hui que ceux qui aiment réellement le cinéma ne peuvent que témoigner de sa mort. Comme un journaliste de guerre, en quelque sorte. Le mieux qu'on puisse faire, c'est de doubler la mort du cinéma par des récits mortifères.

Vincent Baudriller [NDLR : codirecteur du Festival d'Avignon] me faisait remarquer que chez nous plusieurs artistes, comme toi





par exemple, ont réinterprété le récit épique, alors que tout le théâtre postmoderne européen l'a abandonné depuis longtemps. Je pense qu'il tentait de savoir d'où cela nous vient. Je l'ai peut-être un peu déçu en allant jusqu'à lui dire qu'en cinéma ici, ça se passe un peu comme sous le régime soviétique où il fallait que les cinéastes fassent des films de science-fiction, comme Tarkovski avec *Stalker*, pour parler de leur réalité. Ici aussi on est obligé d'utiliser des moyens détournés pour aborder certains sujets.

W.M. : Oui, tout à fait!

R.J. : Pour moi, *Lost Song*, c'est ma science-fiction... Ce que le film raconte m'intéresse à peine. Le vrai propos se situe complètement ailleurs. Baudrillard a eu l'air surpris de ma réponse, mais je me suis surpris moi-même d'avoir dit ça... Ce qu'on cherche en fait dans le cinéma, c'est quelque chose d'ineffable – comme ce que tu relevais en disant que la lumière est un personnage. Mais comme ce genre de démarche est devenu impossible dans ce pays-ci, alors on invente des formes de récit qui nous sont propres, où la mort est là pour parler de la vie.

W.M. : Je comprends très bien ce que tu veux dire. Dans ton film, la science-fiction, c'est le drame psychologique. Si tout le film ne tenait qu'à ce drame psychologique-là, on pourrait se dire «so what!» mais ce qui le fait fonctionner, c'est que tu crées un jardin plus libre que le drame qui se joue.

R.J. : La matière d'un écrivain comme Dostoïevski, par exemple, c'est la psychologie. Ce n'est que ça... mais pourtant, ça n'a rien à voir avec la psychologie. Au festival de Toronto où mon film a été présenté, ils ont joué à fond la carte psychologique. On en a même parlé comme d'un film sur la dépression post-partum. C'est presque comme si j'avais réalisé une télé-réalité!

W.M. : Mais il est insupportable, ton film!

R.J. : Je l'espère! Le programmeur d'un festival à l'étranger m'a dit : «Mais il faut que cette femme parle à la fin. C'est inadmissible!» J'étais content qu'il réagisse comme ça. (Il n'a pas sélectionné le film.)

W.M. : Non mais, c'est vrai, c'est insupportable, parce que tu nous tiens dans un état de tension... Comme dans cette scène où Pierre poursuit Élisabeth dans sa voiture en criant. J'avais envie de dire : «Mais recule un peu la caméra, par pitié!» Et non. Le film est très méchant.

R.J. : Il y a aussi une réflexion à faire par rapport à l'époque. Il y a dans mon film un personnage très hystérique (Pierre) et un autre très pervers (Élisabeth), parce que tuer son enfant, ça représente un désir de contrôle absolu. J'ai aussi essayé de penser le film dans ces termes-là : «Où est-ce qu'on s'en va tous sur le plan psychique?» Ce contrôle sur tous les aspects de la vie qui se met en place, comment se manifeste-t-il chez chacun?

W.M. : Les moments qu'il a été choisi de montrer pour composer le paysage général du film m'ont aussi amené à penser à la difficulté de la transmission. Comme s'il devenait de plus en plus difficile de transmettre, de se transmettre, de génération en génération. On imagine que les mères d'Élisabeth et de Pierre viennent d'une génération où il y avait encore 12, 14 enfants par famille et maintenant qu'il n'y en a souvent qu'un seul, on imagine l'enfer, vraiment l'enfer qui s'annonce! C'est comme s'il y avait une sorte de congestion dans la transmission, l'incapacité de transmettre.

R.J. : Guy Debord a dit quelque chose de beau à ce sujet-là, que dans le capitalisme tel qu'il est aujourd'hui, les enfants grandissent en apprenant à haïr leur père, leurs parents, et qu'ils vivent seulement avec la hâte de les remplacer. Comme si chacun jouait à l'amour, mais que les enfants ne voulaient que se débarrasser le plus vite possible de leurs parents.

W.M. : Une phrase qui m'est venue en tête en regardant le film, et que j'avais beaucoup utilisée lorsque je travaillais sur ma pièce *Forêts* – mais je n'ai jamais retrouvé qui avait dit cette phrase –, c'est : «L'enfant qui vient au monde se souvient du visage de ses parents». J'ai toujours profondément aimé cette phrase, dans ce qu'elle a de paradoxal entre l'avenir et le présent, et de totalement ouvert de la part de l'enfant qui naît. Or le passage entre la phrase de Debord et celle que je viens de citer, c'est ce qui est mis en jeu dès les quinze premières minutes du film : comment l'enfant qui arrive au monde et qui ne demande qu'à vivre, apprend très rapidement à se défendre, à survivre, à résister à la solitude dans laquelle il est précipité. Par rapport à la transmission, je me suis posé beaucoup de questions sur la présence dans le film de Noémie, cet ange, cette fée qui semble sortie de la Renaissance et qui, recevant une baffe, comprend tout de suite et s'excuse... Au moment où elle part, on sent que tout va s'écrouler, comme si elle était la clef de voûte de toute cette construction. Qui est ce personnage beaucoup plus jeune que tous les autres?

R.J. : Dans le contexte du film, ce personnage incarne la possibilité de la fusion : la fusion qu'Élisabeth n'a pas pu réaliser avec son enfant. Élisabeth et Noémie flirtent entre elles avec la possibilité de cette fusion-là : une ré-union avec la Mère. C'est impossible, voué à l'échec.

W.M. : Tu nommes là ce qui semble être le fil sous-tendant tous tes films – bien que je ne voudrais pas les réduire, parce que dès que l'on définit, on réduit : l'impossibilité pour les corps amoureux de se rejoindre, qui est une impossibilité non pas d'aimer mais de se sortir de la solitude parce qu'on aime. On fait la connaissance quelqu'un, on l'aime, on veut donc qu'une vraie rencontre ait lieu et, face à l'impossibilité de cette rencontre tout s'écroule. Tout devient marchandage, perversion, destruction. Et en ce sens, j'ai vraiment l'impression d'un fil qui se déroule de façon très précise depuis *Full Blast* et *Yellowknife* jusqu'à *Lost Song*.

R.J. : Mais là, j'en ai vraiment fini avec ça. Ces trois films forment une trilogie, et elle est terminée.

W.M. : Une chose m'a toujours frappé au Québec, c'est de me retrouver dans un pays où, bien que la langue maternelle soit le français, on semble me dire que je suis trop sophistiqué dans ma manière de le parler, alors que le français n'est même pas ma langue maternelle, puisque je l'ai appris vers le début de l'adolescence. C'est quelque chose qu'on ne me dit jamais en France, au Liban ou dans d'autres pays. J'ai donc fait un petit exercice avec le propriétaire du dépanneur à côté de chez moi. La première fois, je lui ai dit : « Excusez-moi monsieur, j'aimerais avoir une pinte de lait, s.v.p. » Il me répond : « Une piasse ». Je la lui tends et lui dis : « Au revoir monsieur, à bientôt ». J'y retourne trois jours plus tard. « Bonjour monsieur, je vous demanderais une pinte de lait ». Réponse : « Une piasse ». Trois jours plus tard : « Bonjour monsieur, une pinte de lait. – Une piasse ». Une semaine plus tard, c'était : « Une pinte de lait – Une piasse ». À la fin, ç'a été : « Du lait – Une piasse ». Et je me suis dit qu'au fond, ce n'était que du troc : une piasse contre une pinte de lait. Que dans cette culture-ci, on ne parle que par troc : je donne un mot et il m'en rend un autre. Et dans ton film, cette réalité m'a tellement sauté aux yeux. Je comprenais l'aspect esthétique – dans le bon sens du terme – de l'écriture des dialogues dans une langue très hachée, très découpée, où un mot est prononcé de temps en temps. Ce genre d'écriture aurait pu fonctionner au Liban par exemple, mais aurait semblé totalement surréaliste. Ça apparaîtrait très formel, alors qu'ici, c'est encore très réaliste.

R.J. : Je suis parti du fait que je n'avais jamais vu au cinéma de représentation de notre monde comme je pense qu'il est. J'ai l'impression qu'en ce moment, soit que l'on ne parle pas – comme tu remarques que c'est le cas au Québec – ou qu'on parle trop, comme ailleurs,

mais dans une langue hypercodifiée. Je pense qu'on a atteint une situation de réelle perte du langage. À cette époque-ci – et j'en reviens toujours à la question du capitalisme absolu – la novlangue a pris toute la place. Et comme le Canada est le pays du monde où il y a la plus grande concentration de la presse, le langage se trouve complètement monopolisé par le capital. C'est la dernière chose que le capitalisme a réussi à s'approprier, mais quand on en est là, il n'y a plus rien. Que les gens parlent beaucoup ou ne parlent plus, c'est pareil, parce que le langage a perdu tout son sens. C'est pour ça que vous me fascinez, vous les dramaturges, les écrivains : vous parlez, parlez... Ce n'est plus possible de parler, mais pourtant vous parlez sans arrêt! Mais comment faites-vous? J'admire cette insolence-là!

W.M. : [*Rires*] Je n'ai pas encore vu le documentaire que tu as fait avec les jeunes prostitués, mais est-ce qu'on peut voir un lien entre ce film-là et *Lost Song*?

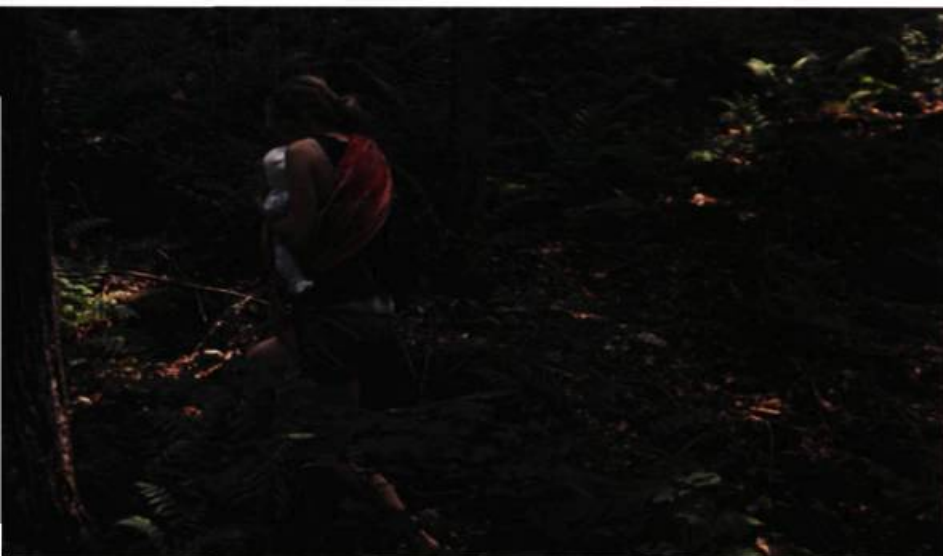
R.J. : Les garçons que j'ai filmés dans *Hommes à louer*, ce sont les enfants des femmes que l'on voit dans *Lost Song*. Ce ne sont pas des hommes, ce sont des enfants. Les féministes, à l'époque où j'étudiais la sociologie, écrivaient que les garçons sont anthropologiquement dans l'espace des femmes. Ils subissent la même oppression que les mères, jusqu'à ce qu'ils deviennent des hommes, et ensuite ils oppriment eux aussi les femmes. Ça m'avait vraiment marqué cette théorie-là et j'ai beaucoup travaillé là-dessus par la suite.

W.M. : Est-ce que, instinctivement, tu sens que tu te diriges de plus en plus vers le documentaire plutôt que la fiction?

R.J. : Pour moi, fiction et documentaire, c'est la même chose. Mais je n'invente rien, on le disait déjà il y a 30 ans. C'est sûr que sur le plan de la pratique, ce sont deux choses complètement différentes, mais à chaque fois que je fais un documentaire, je redécouvre ma pratique. L'un est dans l'autre. Lacan a dit que la fiction se présente comme la structure de la vérité. Le documentaire,



Suzie Leblanc



le vrai, c'est se plonger dans le manque, qui indiquerait le chemin de cette vérité.

W.M. : Comment l'idée d'un projet émerge-t-elle dans ton esprit ?

R.J. : Il y a plein de choses qui font naître une idée. Finalement on est un peu tous pareil, on réfléchit en partant de notre enfance; même de notre enfance imaginée. Tu n'étais pas soldat pendant la guerre civile au Liban, c'est une hallucination que tu mets en scène, en tirant parti de la mémoire, des cauchemars des autres. Je t'avais déjà dit au moment où j'avais vu pour la première fois une de tes pièces à mon retour d'Angleterre, que moi, j'étais réduit à passer ma vie à travailler sur la guerre dans l'intime. Mais d'où vient l'intimité de quelqu'un ? De l'enfance. On en a pour le reste de nos vies à travailler sur des impressions d'enfance.

W.M. : Par rapport à ma pièce *Seuls*, beaucoup de gens me parlaient de quête. Mais ce n'est pas une quête, c'est une odyssée. La quête, c'est sortir de chez soi pour aller découvrir le monde; l'odyssée, essayer de rentrer chez soi. Sans trop antagoniser ces deux choses, de quel côté crois-tu te situer entre quête et odyssée ? Parce que, quand on fait une trilogie, on construit une épopée, même si on demeure dans l'intime. L'épopée dans l'intimité est tout à fait possible. Tarkovski et Bergman nous ont plongés dans des épopées intimes, qui se passent dans le giron familial, tout en donnant l'impression de traverser des siècles. C'est absolument fascinant.

R.J. : Ce n'est pas une quête, ça, c'est sûr. Hegel a dit que chaque homme cherche à sauver sa tribu. Il y a de ça dans *Full Blast* et *Yellowknife*. Il y est question de retour et de rédemption, les conflits y sont presque primitifs – du moins par rapport à une histoire personnelle. Mais il y a des choses que j'aime mieux ne pas aborder, parce que ce serait indécent. Ces films-là sont d'une certaine façon trop personnels pour que je puisse en parler. J'ai dit à un ami à propos de *Lost Song* : « Qui a le luxe de filmer sa propre mort ? »

W.M. : Comment vis-tu avec le fait de devoir subir de multiples refus avant d'arriver à tourner ? Je me souviens d'une conversation que nous avons eue il y a trois ou quatre ans, après que ton projet eut été refusé. Tu vivais quand même relativement bien avec ça et on en rigolait un peu. On comprenait tellement pourquoi il n'avait pas été accepté et, en même temps, tu te retrouvais dans la situation de ne pas pouvoir tourner. Ça ne faisait que prouver ce que tu pressentais...

R.J. : Depuis cette conversation que nous avons eue, tout ce que l'on avait prédit est arrivé : le clientélisme favorise quelques distributeurs qui se partagent les fonds publics... Tout le monde maintenant a décidé qu'il voulait s'approprier le bien public, l'argent des taxes. La culture devrait pourtant être le bien de tous. On avait prédit ce qui allait arriver dans le milieu du cinéma, c'est ce qui arrive maintenant. Christal Films vient

de sombrer après avoir englouti des millions de dollars de fonds publics, et il est en train de se passer la même chose chez un autre « grand » distributeur. Or, comme le gouvernement le fait pour les grandes banques, Téléfilm a injecté de l'argent dans Christal parce que l'institution en avait déjà tellement mis que si elle ne continuait pas, elle allait perdre tous ses investissements. Ce n'est pas que ça nous rende heureux de voir que ce qu'on avait prédit arrive, mais c'est ce qui est. C'est une drôle d'époque pour nous, de voir l'effondrement qu'on avait prévu se passer là, sous nos yeux. Nous avons été considérés pendant vingt ans comme des illuminés, on a regardé les collègues suivre la grande marche du commerce, et maintenant... ça y est. Alors, les enjeux éthiques du présent ne se situent plus dans le fait que les sociétés d'État aient refusé mon projet. Ça vient de passer à un autre niveau avec ce qui arrive en ce moment, comme l'engagement de ce pays au côté des Américains dans les nouvelles guerres coloniales. Quand les liens naturels qui existaient dans une société sont rompus, tout ne peut que s'effondrer. Tout ce qu'il nous reste, c'est de devenir jacobins... ! On ne sait pas encore quelle forme la résistance va prendre. Il n'y a qu'à voir ce qui vient de se passer en Grèce. Les gens ne font pas le lien avec ce qu'on a vu il y a trois ans dans la banlieue parisienne, mais c'est la même chose. Ça fait l'affaire des Français de dire que c'était une révolte raciale, de jeunes Arabes, mais c'est en fait celle de la jeunesse. La même que celle d'Athènes. Et ce genre de révoltes va se multiplier. L'année prochaine, ce sera peut-être au Maroc ou en Tunisie. Les enjeux ont complètement changé.

Face au monde qui s'annonce, je pourrais te retourner la question que tu me posais et te demander ce que le théâtre va pouvoir faire.

W.M. : J'ai un agenda dans lequel il n'y a rien d'écrit, sauf une chose, au 30 août 2012 : « Mon dernier jour ici ». [NDLR : comme directeur du Théâtre français du Centre national des arts à Ottawa] Je sais que le 1^{er} septembre 2012, c'est-à-dire le lendemain, il n'y aura plus de théâtre dans ma vie. Pour l'instant, mon seul désir est de retrouver une solitude dans le rapport aux mots, au temps – parce que théâtre implique d'être souvent avec beaucoup de gens.


C'est devenu pour moi une chose très importante à laquelle je n'aurais peut-être pas aspiré sans tout ce que j'ai traversé jusqu'à maintenant dans la vie. Mais il y a aussi le fait que je sens que je ne pourrai pas rester encore très longtemps endormi dans le théâtre. Endormi comme un somnambule qui marche sur un fil et qui ne doit pas se réveiller. Je suis presque au bord du réveil, et si je me réveille, quelque chose dans mon rapport au théâtre va s'écrouler. Comment je fais pour continuer? Je ne sais pas. C'est comme quand tu te demandes : « Mais comment ils font pour parler autant? » Je commence à me poser la question moi aussi. Dans *Seuls*, le dernier spectacle que j'ai fait, plus un mot n'est prononcé durant la dernière heure. C'est comme si je sentais que j'étais en train de me réveiller de quelque chose. Je ne sais pas comment l'époque inter-fère dans ce sentiment, mais c'est impossible pour moi de penser que dans dix ans je pourrais être encore en train de faire du théâtre. C'est impossible!

Je me demande aussi comment on peut se sortir du rapport à l'État. C'est comme si on donne une partie de sa liberté à l'État et qu'en échange, on nous dit : « si tu postes une lettre, elle va se rendre à destination, s'il arrive quelque chose, la police est là »... C'est compliqué parce que la droite veut annihiler l'État pour pouvoir s'enrichir, et la gauche, sous prétexte d'un meilleur partage entre les individus, rend l'État responsable de nos vies. Il y a quelque chose d'insoluble là-dedans. Je sais que je suis très méfiant envers l'État depuis qu'il peut dire : « Je prends ton fils, je l'envoie à la guerre » et que l'on n'a pas le choix de dire oui ou non.

C'est d'autant plus dangereux que nous vivons dans des sociétés convaincues qu'elles ne peuvent pas déraiper. Ici, par exemple, je sens bien que dans la tête des gens, c'est impossible que l'on puisse déraiper. Je ne sais pas si tu as lu sur Internet ce pamphlet qui s'appelle « L'insurrection qui vient »?

R.J. : Titre inspiré du livre d'Agamben, *La communauté qui vient...*

W.M. : Il a été écrit par un groupe un peu anarchiste qui s'appelle « le comité invisible ». Les militants de ce groupe vivent en commune tout en rendant énormément service aux gens, et réfléchissent sur la manière d'agir sur le monde. Ils ont donc commencé à prendre des initiatives comme bloquer des voies de chemin de fer. Ils étaient déjà surveillés depuis un certain temps, mais là, on les a arrêtés et le pouvoir en place les a accusés de « terrorisme ». Quand on lit leur pamphlet, il n'y a rien du tout de menaçant, ce n'est pas al-Qaïda! L'État utilise de pauvres bougres, qui n'ont rien fait d'autre que d'arrêter quelques trains. On leur applique le nom de terroristes, on les arrête, on les fouille comme s'ils étaient des terroristes et on va leur faire subir un procès comme à des terroristes. Tu vois comment le pouvoir fait pour infiltrer dans l'esprit des gens la méfiance envers toute possibilité de contestation, et comment l'idée même de contestation devient toute proche de l'idée de terrorisme.

Tu te demandes comment la résistance peut se faire, mais je crois pourtant que ce n'est pas possible de la contraindre. Ça déborde toujours... Quel mouvement global va se former? Comment les choses vont se transformer? Qu'est-ce qu'on racontera de tout ça plus tard? On n'en a aucune espèce d'idée. À quoi peut servir une pièce de théâtre dans le contexte actuel? Eh bien, à rien du tout! Peut-être qu'on peut se dire que dans mille ans, quand des gens vont regarder ce qui s'est passé ici, ils pourront au moins constater que, quand même, il y a eu des artistes, que ce n'était pas complètement barbare. Des films vont rester, des textes, des traces. C'est comme une petite rivière faite de toutes ces gouttes d'eau. 

Rencontre coordonnée et transcrite par Marie-Claude Loisel

