

JOUER LE RÔLE DE SA VIE

DANIEL KENIGSBURG

Entretien réalisé par Giorgia Foti

En janvier 2014, Sam, le fils du comédien Daniel Kenigsberg, se suicide à l'âge de vingt-cinq ans. Quelques mois plus tard, Joséphine, la fille de la comédienne Fanny Catel, meurt d'une maladie orpheline, à deux ans et demi. Le metteur en scène Mohamed El Khatib leur propose alors de se réunir « pour réfléchir à la notion suspecte de "deuil" »¹.

Dans *C'est la vie*, spectacle créé le 14 mars 2017 au Centre Dramatique National d'Orléans, Daniel Kenigsberg et Fanny Catel portent le récit de cette perte partagée, né de longues discussions avec Mohamed El Khatib, né d'une réécriture qui assume aussi sa part de fiction et d'infidélité, non pas au mort, mais au survivant endeuillé. Cette scène documentaire inédite interroge les limites de la représentation et le double corps du comédien.

Daniel Kenigsberg a bien voulu revenir avec nous sur cette expérience théâtrale singulière. À travers sa parole profuse, généreuse et volontiers humoristique, sa réflexion sur son travail d'acteur rencontre inévitablement une réalité intime difficilement partageable, celle du deuil d'un enfant².

¹ Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie. Une fiction documentaire*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017, p. 15.

² Nous empruntons le titre de cet entretien à une déclaration de Mohamed El Khatib : « *Jouer le rôle de sa vie* est une expression malheureusement circonscrite à des considérations de carrière. À ces acteurs de bonne foi que j'ai conviés, je

Pour commencer, je souhaiterais qu'on revienne sur la genèse de C'est la vie. Le texte publié revient sur cette genèse de même que le guide du spectacle distribué lors de la représentation, mais cette présentation est-elle fiable ? Cela s'est-il vraiment passé comme ça ?

Je vais te donner ma version, je crois que c'est à peu près la même. Mais avant, j'ai besoin de faire un pas de côté en guise de préambule. On imagine difficilement un metteur en scène contacter un agent artistique en lui disant : « Je sais qu'un de vos comédiens a perdu un enfant. Ayez l'obligeance de nous mettre en contact, je voudrais lui proposer de faire un spectacle autour de ce drame. » Avec Mohamed, on se connaissait. On était liés par une espèce d'amitié ou de camaraderie professionnelle depuis plusieurs années. Pour commencer vraiment par le commencement, j'ai rencontré Mohamed dans de très jolies circonstances. À l'époque, je me suis retrouvé dans une situation inédite dans ma vie, je m'étais fait virer par un metteur en scène, parce que je posais trop de questions. C'était Gabriel Dufay (tu peux noter son nom, je fais comme Mohamed, je balance). Ça a été très douloureux pour moi parce que j'avais l'impression que je ne comprenais plus l'époque. Jusque-là, surtout quand les productions étaient pauvres, les relations avec les metteurs en scène avec lesquels je travaillais étaient toujours basées sur la parole donnée et le respect, même dans les moments rudes de création. Et là, alors qu'il s'agissait d'un spectacle sur le monde du travail, je travaillais avec un jeune metteur en scène que j'avais beaucoup aidé, que j'avais beaucoup soutenu, qui n'avait pas un rond, mais qui se comportait déjà comme un patron de merde. J'étais assez remué. J'avais la chance d'être dans un univers familial plutôt joli, et tout le monde autour de moi m'a dit : « Oh ça va, personne n'est mort ! Bouge-toi un peu les fesses, etc. » De là, j'ai réagi. Comme souvent, il faut traverser une crise pour que les choses se

propose de faire leur travail comme jamais en se demandant si la répétition fait de nous des personnages, si notre pratique a encore à voir avec du théâtre et s'il est légitime de gagner de l'argent sur le dos de nos enfants. En somme, il est inutile de faire croire que vous êtes triste quand vous êtes triste. C'est donc la question de l'acteur que nous allons poser » (Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, dossier du spectacle, URL : http://www.zirlib.fr/assets/dossier_web2.pdf). Nous retrouvons l'expression dans l'une des répliques de Daniel Kenigsberg : « C'est compliqué la question de l'acteur. Ce que je peux en dire là, c'est que "jouer le rôle de sa vie" est une expression malheureuse, que la répétition ne fait pas de moi un personnage, et qu'à chaque fois que je signe mon contrat, j'ai le sentiment de gagner de l'argent sur le dos de mon fils » (Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, *op. cit.*, p. 24).

mettent en branle. Une nouvelle du dramaturge israélien Hanokh Levin me hantait depuis très très longtemps et je souhaitais l'adapter : *Menschel et Romanska*³. Le mot « *menschel* » est très intéressant parce que « *mensch* », en yiddish, ou même en allemand, veut dire « l'homme » dans sa grandeur, l'humanité, le type bien quoi, qui se conduit d'une façon magnifique au moment où il faut. Mais le « *el* » est un diminutif : le grand homme devient un peu plus merdeux. Je me suis démené pour monter ce projet. J'ai entraîné avec moi Olivier Balazuc – metteur en scène avec qui j'avais travaillé et qui a très vite eu envie de partager cette aventure avec moi – tout comme Laurence Sendrowicz, la traductrice de Hanokh Levin en France, qui avait par ailleurs travaillé avec lui. Le travail d'adaptation et de répétition a commencé dans ma cuisine. Cela tombait bien puisque ma prétention était de le jouer aussi bien dans un appartement que dans une salle de théâtre. J'ai proposé le spectacle à Jean Lambert-Wild qui, à l'époque, dirigeait la Comédie de Caen. Il est tout de suite entré en co-production, ça l'a intéressé, aussi bien l'idée de le jouer dans de petits endroits – chez les gens, dans des appartements – qu'au théâtre, à Caen, Avignon... C'est un spectacle qui a vécu, je l'ai joué au moins une centaine de fois. Quand j'ai dit à Jean Lambert-Wild que je pouvais le jouer partout, il m'a répondu : « D'accord, tu vas venir le jouer dans mon bureau. » Je me suis donc retrouvé à jouer dans son bureau, devant l'équipe du théâtre, pour leur présenter le spectacle. On m'a précisé qu'un inspecteur, responsable de la distribution des spectacles destinés à être joués dans les lycées professionnels de la région, serait là. J'écoute à moitié et j'entends surtout : « inspecteur ». « Inspecteur », pour moi, c'est un type de soixante-dix ans, en costume trois-pièces, Troisième République, qui me faisait peur à l'école alors qu'il n'était pas là pour nous mais pour juger et noter nos professeurs. Cet inspecteur, c'était Mohamed El Khatib qui, à l'époque, travaillait pour la région Basse Normandie. À la fin du spectacle, nous faisons connaissance, Mohamed était le seul à connaître Hanokh Levin. On est devenus potes très vite parce que Mohamed a un humour qui est proche de celui de Hanokh Levin, qui est proche du mien, que je pourrais définir comme un regard microscopique sur la vie, sur les hommes, sur la société, empreint d'une grande méchanceté, qui peut se transformer aussi en tendresse, bien sûr, pour l'humanité. On s'est rencontrés là-

³ *Menschel et Romanska*, texte de Hanokh Levin, adaptation d'Olivier Balazuc, Laurence Sendrowicz et Daniel Kenigsberg, mise en scène d'Olivier Balazuc, création le 17 octobre 2007 au Théâtre Paris-Villette.

dessus. Dans les années qui ont suivi, il avait une petite compagnie et j'ai contribué plusieurs fois à son travail en enregistrant des *voix-off* pour ses spectacles. On entretenait une amitié professionnelle. On a tenu cette relation, comme ça, pendant des années. J'avais lu le texte de *Finir en beauté*⁴, avant qu'il ne soit publié. Je faisais certainement partie des premiers lecteurs. Neuf mois après la mort de Sam, Mohamed m'envoie le mail qui est dans le guide du spectacle⁵. Je lui réponds que je suis extrêmement troublé par cette proposition. J'en parle à Muriel, ma femme. Je ne dors pas de la nuit. J'étais à l'époque très brisé. On se voit, on discute. Je le vois prendre son ordinateur, sa carte bleue et me prendre un billet pour aller à Marseille voir la première de *Finir en beauté*. Je vais à Marseille, je vois *Finir en beauté*, je fais la connaissance de Fanny qui est là aussi. Je suis complètement ému. Je m'y retrouve. Avec Fanny, pour le peu qu'on se dit, on se comprend. On a l'impression d'être des extraterrestres. Il y a nous, puis il y a les autres. Sam doit alors être mort depuis moins d'un an. Pour Fanny, c'est beaucoup plus frais. Je pense que Joséphine est morte depuis trois, quatre mois. Mohamed joue dans le cadre du festival Actoral, il est très impressionné par l'engouement qu'il y a autour de son spectacle. Il s'imaginait le jouer une vingtaine de fois, un peu comme s'il donnait un kaddish. À partir de là, il y a pour moi une évidence. Je fais lire le texte à Muriel. Il se trouve qu'il jouait le spectacle dans un festival de danse, un peu en douce, à Paris. Margot, ma fille, va le voir. Elle sort de là, elle ne le connaît pas, elle l'embrasse. J'ai dit : « Ok, je marche. » J'avais besoin de l'accord de Muriel et de Margot. Le reste du monde, je n'en avais rien à foutre. J'ai proposé à Mohamed d'écrire et de lui envoyer tout ce que j'écrirais. Il en était tout à fait d'accord. Je n'ai pas relu, pas corrigé, pas essayé de faire propre. Il y avait cette brutalité. Je crois que j'ai découvert quelque chose que beaucoup de gens qui écrivent mettent du temps à découvrir. Écrire en étant au plus près de soi. Je crois que je ne trahis pas Fanny en te disant que ce n'était pas du tout son truc, à elle, d'écrire. Mohamed s'est servi d'une partie de ces textes, entre autres, dans son processus d'écriture.

⁴ Mohamed EL KHATIB, *Finir en beauté. Pièce en un acte de décès*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015. Le spectacle a été créé le 1^{er} octobre 2014 à la Friche La Belle de Mai (Marseille) dans le cadre du Festival Actoral (festival international des arts et écritures contemporaines).

⁵ Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, guide pratique distribué aux spectateurs lors de la représentation théâtrale, p. 6 [voir encadré 1].

GENÈSE

GUIDE PRATIQUE DU SPECTACLE *C'EST LA VIE*

Objet : C'est la vie

le dimanche 14 septembre 2014 à 23h56, Mohamed <elkha-tibm@aol.com> a écrit :

Chère Fanny, cher Daniel,

Je vous avais parlé, voilà quelques mois, d'un projet de création provisoirement intitulé *La Vie d'Ahmed le magnifique*. Il était question de réunir un conseil d'administration avec les meilleurs gestionnaires du pays, et de réaliser un spectacle parfaitement efficace sur la question des migrants. Mais ce protocole ne tient plus.

Et aujourd'hui, je n'ai plus envie de travailler avec des acteurs.

Ça n'a plus de sens pour moi ; sauf comme un recours ponctuel, une coquetterie amicale, ou le détournement d'une pratique qui m'est devenue étrangère – ou éventuellement, travailler avec Gérard Depardieu, et là c'est encore autre chose.

Mais faire du théâtre, avec des acteurs qui disent le texte, ce n'est plus mon truc, si tant est que cela l'ait vraiment été. Des gens le font très bien, et parfois c'est beau quand une langue émerge, quand un corps apparaît... Tout ça pour dire que ce spectacle n'existera jamais.

Pourtant, j'aimerais vous revoir. Cela fait un moment que je voulais vous écrire, mais j'ai toujours pensé que le temps est notre allié le plus précieux dans cette affaire.

Avec *Finir en beauté*, ma perception du monde en général et du théâtre en particulier s'est sévèrement modifiée. Quand l'ordre des choses est bouleversé – ma mère était trop jeune pour mourir –, on est confronté à une expérience peu enviable. Paradoxalement, je sens parfois qu'on m'envie d'avoir cette expérience supplémentaire, d'être en somme plus vieux que tous ceux qui ont encore leur mère.

Et finalement, vous deux qui avez perdu un enfant, je crois que je vous envie un peu d'avoir vécu un événement que je ne connais pas.

Dans *À l'abri de rien*, je me demandais ce qu'il y avait de pire que la mort d'une mère. Naturellement, je répondais « la mort d'un enfant ». Mais sans y croire réellement. C'était tout à fait théorique. Et classer les douleurs, mettre en équation les deuils n'a pas grand intérêt. J'imagine que la tristesse est proportionnelle à chaque rapport singulier et intime. Ça me fait penser à cette autre question de l'amour proportionnel : si j'ai trois enfants, alors je les aime autant chacun. Je n'arrive pas à y croire. Bref,

j'ai tout un tas de questions-cons que je me pose parfois.
Alors voilà, j'aimerais vous inviter à participer à un travail, qui n'a rien de psychanalytique, qui n'aura aucune vertu apaisante – j'en ai conscience –, à nous revoir pour réfléchir à la notion suspecte de « deuil ». Je ne connaissais pas vos enfants, je ne crois pas les avoir croisés, en tout cas je ne m'en souviens pas. J'aimerais que vous puissiez me parler d'eux, de leur disparition de votre vie.
À ce jour, de cela je ne sais pas ce qu'il peut advenir, ni même si cela doit devenir quelque chose.
Peut-être qu'on s'arrêtera là.
En tout cas, soyez tout à fait tranquilles si vous souhaitez renoncer à cette tentative pour quelque raison que ce soit.
Car le chemin risque d'être difficile.
Et laborieux. Et pas très heureux.
Du moins dans un premier temps. Voire dans un second temps.
Bien amicalement,
Mohamed

Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, guide pratique distribué aux spectateurs lors de la représentation théâtrale, p. 6.

Il y a eu un certain nombre de rencontres en plus de ces échanges de pages ?

Bien sûr. Il y a évidemment eu du *off* et nous avons fait des résidences de travail. La première a eu lieu au Centre Dramatique National d'Orléans. Mohamed nous avait demandé d'apporter des objets qui avaient un lien avec nos enfants, avec leur vie. J'avais apporté une dédicace de Jamel Debbouze à Sam⁶, la coupe de judo de Sam⁷, un classeur avec des centaines de lettres que des gens

⁶ Certaines anecdotes autour de ces objets sont intégrées, plus ou moins fidèlement, dans la représentation théâtrale. Daniel Kenigsberg évoque notamment Jamel Debbouze : « Quelques jours plus tard, je reçois une carte de Jamel Debbouze. Plus jeune, il a été le baby-sitter de Sam. » (Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, *op. cit.*, p. 32). La vérité des faits est rétablie dans le *fact-checking* que le spectateur découvre à la fin du guide pratique et qui figure en annexes dans le texte publié : « NAME-DROPPING : Il est fait mention d'une lettre écrite par Jamel Debbouze. Certes, mon fils était fan de Jamel, mais en aucun cas celui-ci n'a été son baby-sitter. Par ailleurs, le caractère *people* de cette assertion paraît déplacé, bien que j'en perçoive toute l'efficacité spectaculaire » (*ibid.*, p. 51).

⁷ *Ibid.*, p. 41 : « J'aimerais t'offrir quelque chose. C'est la coupe de Sam. Il l'avait gagnée au judo. Enfin, il ne l'avait pas vraiment gagnée, il avait perdu en finale.

m'ont envoyées après la mort de Sam, des photos de Sam. Sam, petit, chantant aux Bouffes du Nord. On retrouve certains de ces objets dans le spectacle. Arrivés au CDN, on avait mis à notre disposition un studio de répétition, un cube noir. Mohamed, Fred Hocké et Nicolas Jorio se sont regardés et ont compris que ça n'irait pas⁸. Nous sommes donc retournés à la maison du CDN, qui permet d'accueillir les artistes, et de les loger dans des conditions plus agréables que la chambre d'hôtel de tournée au tarif syndical. Ça a la chaleur d'une vraie maison, avec un jardin, c'est très joli. Dans cette maison, Mohamed nous a proposé de faire des enregistrements vidéo autour de thèmes successifs : la mort, l'annonce, l'après, etc. Nous avons dû tourner pendant une journée. Il y avait aussi ces objets qui pouvaient initier ou relancer la discussion. Mohamed commence à avoir de l'expérience dans cette démarche. On était ensemble à Beauvais il y a quelques jours, il allait interroger des gardiens de musée l'après-midi pour son film *Gardien party*. Il m'a confié qu'au début de la conversation, il parle souvent complètement d'autre chose pour établir la relation et faciliter l'avènement de la parole. Je me souviens avoir commencé à raconter le monologue d'*Andromaque* à Fred, dans le jardin, alors que Mohamed était sorti. Il me dit d'attendre et commence à filmer, alors que je ne me rappelle que de bribes de texte. On savait tous pourquoi on venait. C'était une ambiance assez forte, avec une constante émotion. Dans le spectacle, on doit voir une quinzaine de minutes de vidéo qui me concernent. Bien sûr, on a dû enregistrer au moins quatre heures de témoignage. Je suis au plus cru que je puisse être. Je ne fais pas l'acteur devant la caméra. Mais j'ai une expérience d'acteur, donc je sais aussi que la meilleure façon d'être acteur, c'est de ne pas faire l'acteur, de se laisser déposséder. Quand Mohamed travaille avec des gens qui ne sont pas acteurs, ils n'ont pas mon *background*. Je l'ai parce que j'ai soixante-cinq ans : les questions de représentation, de distance, d'image, je les ai travaillées toute ma vie. On en revient au *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. J'en profite pour dire quelque chose sur la direction d'acteur de Mohamed. Tout son travail de metteur en scène était de nous obliger à ne rien faire. Ça a été le travail le plus dur de ma vie d'acteur : on arrive, on fait un sourire,

Mais comme c'était injuste et qu'il n'arrêtait pas de pleurer, sur le chemin du retour, je lui ai acheté cette coupe. Et j'aimerais que tu la gardes. Je sais pas de quoi t'es championne, mais j'ai envie de te l'offrir. »

⁸ Tous trois sont membres du collectif Zirlib, Frédéric Hocké en tant que plasticien, Nicolas Jorio en tant que musicien.

on dit bonjour et je m'entends dans la vidéo faire le récit de la mort de Sam. Je devais me confronter à l'écoute d'un texte tellement émouvant, tellement terrible, sans pour autant en être simple spectateur, mais en enlevant toutes les résonances que ce récit pouvait avoir en moi, les effets qu'ils pouvaient faire sur mon corps. Les mots d'ordre étaient : détente, légèreté, détente, légèreté. Amusement. Presque. Là, maintenant, ça va très bien, mais c'était terrible d'empêcher le corps de réagir, de tout venir parasiter. C'était un travail d'acteur absolument terrible. J'entendais le drame définitif de ma vie et je restais en écoute. Quand j'y pense, c'est énorme. C'est du funambulisme. Tu en arrives à des choses vraiment théâtrales. Si tu regardes le public, cela revient à lui dire : « Vous avez vu comme je suis malheureux ? Alors, ça vous fait quoi, ça vous fait quoi quand je vous raconte que mon gosse, il monte et puis il tombe, là, comme ça ? » Il faut partager avec le public, mais ne jamais quémander la pitié. Donc, il ne faut pas regarder le public. Il ne faut pas se planquer les mains, rien. Rien, rien. Jouer, là, c'est faire : rien. Là, Mohamed fait un travail de direction qui est balaise. Étonnamment, on devait rester trois jours dans cette maison, mais au bout d'un jour et demi, Mohamed a dit que ça suffisait et qu'on pouvait rentrer chez nous. C'est quelque chose qui se reproduira souvent. On était payés, bien évidemment. Tout cela s'est toujours fait dans un cadre professionnel. C'est très important, parce que si ce n'est pas dans un cadre professionnel, de quoi s'agit-il ? Avant, je suis allé chez l'analyste. Cela n'avait rien à voir. Et puis c'est moi qui payais...

Si on compare brièvement C'est la vie avec Finir en beauté, il y a beaucoup moins de documents. La question d'inclure ou non certains documents s'est-elle posée ? Est-ce un choix de ta part de ne pas inclure, par exemple, des photographies ou des vidéos de ton fils ?

La question ne s'est jamais posée. Dans *Finir en beauté*, Mohamed est dans un rapport d'intimité avec sa mère. J'ai longtemps dit que *C'est la vie* était, pour moi, un rituel. Et ça l'est toujours un peu. Mais Mohamed n'en a jamais fait un hommage à Sam Kenigsberg.

Les enregistrements vidéo ne sont pas retranscrits dans le texte. Pourquoi ?

Adresse-toi à l'auteur. Il considère peut-être que ce n'est pas le texte du spectacle, je ne sais pas. Quand le texte a été publié, les vidéos étaient déjà là. Il a donc fait le choix de ne pas les mettre.

Durant les résidences, tu as bien conscience que tout ce qui est dit sera potentiellement réutilisé comme matériau d'écriture : est-ce qu'il y a des choses que tu t'empêches de dire ?

Que je m'empêche de dire ? Il y a très peu de choses que je m'empêche de dire. C'est en confiance.

Et après, dans tout ce qui a été récolté...

Attends, on va y venir. Ça, c'est la première résidence. Mohamed, en rentrant, va écrire, il va mettre du temps, me demander des précisions. On fait ensuite une deuxième résidence durant laquelle il nous donne un document qu'il a écrit. Je le lis et je me souviens de trouver la trame, la construction, l'architecture très intelligentes. Mais je lui dis : « Tout ça est superficiel. » Je lui précise : « Quand je dis "superficiel", ce n'est pas dans le sens où "ce n'est pas grand-chose". Je dis "superficiel" parce que tu es un mètre en-dessous du niveau de la mer. Et ce que je vis, ce n'est pas un mètre en-dessous. C'est trois cents. » Le texte que je lis ne rend pas compte de ma déchirure, telle que je l'ai exprimée dans les pages que j'avais écrites. Mohamed me dit, et je pense qu'il a raison : « Plus, ce n'est pas supportable pour le spectateur. » Donc, en ce qui concerne la première version du texte qu'il nous propose, on se fâche. Ce texte n'est pas au niveau de ce que je vis, loin de là. Il y a des choses dans le texte qui ne me conviennent absolument pas, que je trouve fausses, que je n'assume pas. Il se permet de dire des choses sur Muriel et Margot que je ne trouve pas justes. Certains termes ne recouvrent pas ma réalité. Il n'est pas question pour moi de dire ce que je ne peux pas dire. Mohamed tente alors de défendre la chose théoriquement : « Oui, mais tu auras le *fact-checking*, pour rectifier ta vérité par rapport à ce que dit l'auteur. » Je lui réponds que, pour moi, c'est un cache-sexe : ça ne cache rien, un cache-sexe, ça fait semblant. Ce qui m'intéresse, c'est le moment où ça se joue sur le plateau. L'idée du *fact-checking* a d'ailleurs toujours été présente, c'était son truc : « Tout ce avec quoi tu n'es pas d'accord, tu pourras le mettre dans le *fact-checking*. » Sauf que c'est lui qui l'a écrit, le *fact-checking* !... À chaque fois, et je ne le faisais pas exprès, je disais « *fact-fucking* ». Je n'y ai jamais cru. Je vais donc le faire chier, comme aucun acteur n'a fait chier un auteur. Je vais tout discuter. Tout discuter. Il me propose autre chose, ça ne me plaît pas. Moi, j'arrête, j'arrête le projet. Il revient à la charge. À l'intérieur de cette « disputation », Mohamed était très honnête en me disant : « Ne t'inquiète pas, de toute façon, j'ai prévenu tous les coproducteurs en leur disant que ce spectacle

pouvait s'arrêter à n'importe quel instant. » Ça faisait partie du truc. Le plus souvent, on a trouvé des portes de sortie. Parfois, c'était tout simplement : « Non, parce que je ne peux pas. » Et il acceptait. Il y avait aussi une question d'âge, je me souviens qu'il m'avait dit : « Quand je m'engueule avec toi, c'est comme avec mon père... » Il n'y avait pas de méchanceté du tout. Il défendait son truc, je défendais mon truc. Et puis on trouvait des solutions. Et souvent, on trouvait des solutions qui nous faisaient sortir par le haut. Un exemple : je lis dans le texte « la petite musique que Sam avait prévue pour son enterrement ». Je lui dis : « Non mais t'es malade. T'essaies de faire croire qu'il y a un ordre des choses. Il n'y a pas d'ordre des choses. Sam n'a rien ordonné. Il n'a rien prévu du tout. » Et Mohamed propose une solution brillante pour sortir de cette impasse : la musique n'arrive pas durant le spectacle alors qu'elle est annoncée par les cartels des écrans. Je me moque de ce soi-disant *bug* technique et je pourris le régisseur incapable d'envoyer un effet son ! « Je n'en ai jamais voulu de cette musique », dit mon personnage⁹ ! Et je raconte alors pendant dix minutes des histoires juives parce qu'il faut bien que le spectacle continue. *The show must...* Et on raconte toujours des histoires juives, pour que la vie continue. À l'enterrement de Sam, j'ai cité un autre Sam : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer... »¹⁰ L'idée des histoires juives vient de Mohamed. Lorsqu'on était en résidence, il m'avait demandé de préparer une soirée d'histoires juives. Et donc, pendant deux heures, j'avais raconté cinquante histoires juives, dont certaines que nous avons conservées pour cette séquence. Mohamed, c'est l'art de la récup'. Je suis avec lui en voiture à Orléans. Ma fille, Margot, m'envoie un SMS : « J'espère qu'il a pris une assurance dégâts des eaux parce que tu vas tout inonder. » Je le raconte à Mohamed, comme on raconte une blague à un copain, en sachant qu'il peut l'utiliser. Mohamed le recontextualise dans son texte autrement, en

⁹ Ce passage ne figure pas dans le texte publié où nous lisons simplement : « *Entracte. Les acteurs se réhydratent. Sam avait semble-t-il indiqué, parmi ses dernières volontés, une musique, que vous écoutez actuellement, et que Daniel trouve un peu ridicule* » (*ibid.*, p. 26). La vérité est néanmoins rétablie dans le *fact-checking* : « **DÉSACCORD FACTUEL** : L'auteur précise que Sam aurait indiqué une musique parmi ses dernières volontés. En aucun cas. Il n'a rien laissé. J'ai simplement retrouvé une vague lettre d'adieu en fouillant méticuleusement dans son ordinateur. Pour moi, cette assertion est difficilement acceptable. Faire croire à un ordre, alors que c'est de rage suicidaire qu'il s'agit » (*ibid.*, p. 51).

¹⁰ Samuel BECKETT, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.

disant qu'on travaillait à table¹¹. Mais ça n'a aucune importance. Ça ne me pose aucun problème. On sait bien comment se construisent les récits. Tiens, un autre exemple de la récupération « khatibienne ». On joue à Porto. Mohamed, lui, est au Maroc. On dort dans le théâtre qui met des appartements à notre disposition. La fille des relations publiques du théâtre qui nous pilote nous indique qu'il y a un code pour entrer dans les appartements. Elle nous donne le code et on entend « 0401 ». Avec Muriel, on se regarde : c'est la date d'anniversaire de naissance de Sam.

Suivie d'une étoile...

Suivie d'une étoile. On reste tétanisé. Dans le ricanement lugubre, j'envoie un SMS à Mohamed. Il me répond : « Mets-le dans le spectacle. » Il récupère, il récupère. C'est cru, c'est fort. Mets-le dans le spectacle. Oh que oui. Je le place après la première partie. Il y a un cartel qui indique : « *Les comédiens se réhydratent.* » Je dis toujours des conneries à Fanny à ce moment-là. C'est un moment qui m'appartient, un aparté qui apparaît comme non joué et qui l'est, et il faut toujours essayer de trouver une connerie à dire. Généralement, c'est moi qui décide. Dernièrement, je disais : « Tu sais, j'ai joué dans cette salle, j'ai joué *Andromaque*, c'était quinze jours après la mort de Sam. » D'ailleurs, ce n'était pas quinze jours, c'était un mois. J'avais maigri de quinze kilos, sauf que la compagnie ne pouvait pas me payer un costume parce que ça coûtait quatre-cents euros. Comme je flottais dans mon costume, ils m'ont fait un faux ventre. Sam était mort et je jouais avec un faux ventre. Je raconte ça : que j'ai joué avec un faux ventre. Comme si c'était un enfant mort, mais ça, je ne le dis pas. C'est la seule partie du spectacle qui est improvisée. Tout ce qui pourrait poser problème est récupéré dans la force de l'instant. Par exemple, si on a un trou, Mohamed conseille de dire qu'on a un trou et Olivier, le régisseur, nous enverra le texte.

Dirais-tu que c'est une écriture qui s'est faite à plusieurs mains ?

J'ai souvent travaillé en compagnonnage avec les metteurs en scène. Dans les années 1980, les danseurs avaient envie de convier des acteurs sur un plateau. Mais ils ne leur donnaient pas de texte, il

¹¹ Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie, op. cit.*, p. 24 : « Pour vous dire, pendant la création, on était à table et Mohamed y avait laissé traîner son téléphone. Un SMS arrive et je ne sais pas pourquoi, l'air de rien, je lorgne sur le téléphone et c'est un message de ma fille Margot. Elle lui écrivait : "J'espère que tu as pris une assurance dégât des eaux, parce qu'avec mon père c'est l'inondation assurée..." »

y avait donc une certaine autonomie chez l'acteur-créateur-inventeur. J'ai travaillé comme ça avec Mathilde Monnier, notamment dans son premier spectacle *Je ne vois pas la femme cachée dans la forêt*. Il y avait malgré tout un malaise : on se sentait géniaux, on inventait des choses formidables, mais c'était l'autre qui ramassait. J'ai complètement réglé cette question aujourd'hui. Je suis sur un plateau pour faire des propositions, verbales, mentales, gestuelles, dans un cadre que m'offre un metteur en scène, mais c'est lui qui signe, c'est lui qui choisit. Au cinéma, le montage est une écriture. Mohamed écrit aussi par le montage et je respecte beaucoup cela. Des idées, moi, j'en ai plein. Mais je suis incapable de faire un spectacle. Ce n'est pas pareil. Je considère que faire des propositions physiques, de jeu, d'intention, ou des propositions verbales, fait partie de ce que je dois faire. J'ai dépassé complètement l'ego, l'ego de l'acteur. J'ai même envie de dire, en forçant le trait, que c'est moi qui utilise Mohamed El Khatib pour dire ce que j'ai envie de dire, si on veut parler d'utilisation.

TRAITÉ DE L'AUTEUR

GUIDE PRATIQUE DU SPECTACLE *C'EST LA VIE*

Objet : Acte d'auteurité ?

le vendredi 30 décembre 2016 à 23h46, Daniel

<d.kenigsberg@orange.fr> a écrit :

Cher Mohamed,

Tu es l'auteur de ce spectacle : par son concept, par sa mise en scène, par tes textes et par le montage de ce dont nous avons témoigné, Fanny et moi. Aussi, par le choix que tu as fait dans la matière (textuelle et orale) que j'ai apportée et que tu as gardée ou qui t'a fait réagir.

Les mots que j'ai écrits constituent l'expérience d'écriture la plus forte de ma vie, dans l'engagement vital qu'ils portent.

Dans ce spectacle, avec Fanny, nous ne sommes pas uniquement interprètes, pas plus que nous sommes l'objet ou le sujet d'un documentaire. Par ailleurs, il ne s'agit pas non plus d'une création collective.

Mais alors que faisons-nous exactement ?

Ne pas poser les questions que je pose nous réduirait à ça.

La question de l'ego, ici, si elle existe, est à son palier minimum. Je

suis malheureusement ailleurs.

Aussi je souhaiterais être associé à la déclaration de droits d'auteur du spectacle. Le pourcentage, je ne le discuterai pas, l'enjeu n'est pas financier, mais j'ai besoin que l'affectation de ce pourcentage passe par un acte officiel : la répartition des droits, etc., pour ne pas me sentir utilisé ou dépossédé.

Sans ce protocole, je crois que je serai dans une gêne.

Je ne te reproche pas de ne pas avoir abordé cela, je pense que tu ne te poses pas ces problèmes. Ces questions sont inhérentes à la forme et à la singularité de ton travail.

On en parle, ou on n'en parle pas, moi j'en parle.

Je t'embrasse.

D.

Objet : Re : Acte d'auteurité ?

le dimanche 1^{er} janvier 2016 à 13h57, Mohamed

<elkhatibm@aol.com> a écrit :

Cher Daniel,

C'est un sujet inhérent à la nature du processus de travail et de mon écriture pour les projets que j'ai menés ces dernières années. Ma pratique relève de la fiction documentaire, ou de la fiction documentée par les rencontres que je fais. Effectivement, vous n'êtes pas seulement interprètes, vous êtes les premiers témoins indispensables.

Qui est le propriétaire de cette œuvre ? Qui en est l'auteur ?

Dans le doute, je suis allé voir dans le dictionnaire et à « Auteur », il dit :

- *Personne qui est à l'origine de quelque chose de nouveau, qui en est le créateur, qui l'a conçu, réalisé.*
- *Personne qui a fait profession d'écrire, homme ou femme de lettres.*
- *Personne qui a commis une infraction ou une tentative d'infraction en exécutant les actes matériels qui la révèlent.*

J'ai l'impression de m'y retrouver. Aujourd'hui, les formes de collaboration collective permettent d'élargir la notion d'auteur, rendant chaque participant producteur potentiel de contenu, et réduisant par là-même mon salaire...

La bise.

M.

Objet : Re : Re : Acte d'auteurité ?
le mercredi 4 janvier 2016 à 12h07, Daniel
<d.kenigsberg@orange.fr> a écrit :

Mon cher,
Aujourd'hui, 4 janvier, c'est l'anniversaire de Sam, mais il n'aura pas de cadeau.
Début de ce mois de janvier de merde.
Pour l'instant, notre vie en société n'a pas trouvé d'autres marqueurs de la réalité et du droit que la transaction matérielle.
Mais si tu donnes suite à ma demande d'associé minoritaire à l'écriture, je reverserai illico mes dividendes à l'équipe sous forme de vodka.
Je relève dans ton texte une chose avec laquelle je ne suis pas d'accord : je ne suis pas le premier témoin.
Je suis l'irremplaçable acteur malheureux de cette histoire. Avant, pendant, et après le spectacle.
Je me rends compte que perdre un gosse, c'est aussi un moyen de finir une psychanalyse.
Ça ne rend pas la vie très heureuse, mais cela permet de dire ce qu'on veut dire.
Bises

Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, guide pratique distribué aux spectateurs durant la représentation théâtrale, p. 33-34.

Pourrais-tu revenir sur la question des droits d'auteur qui fait trace dans le guide du spectacle¹² ?

Mohamed m'avait demandé une référence pour la publication. En lui donnant, je lui rappelle qu'on n'avait jamais parlé de la question des droits d'auteur. Je lui précise que, pour moi, il est l'auteur, le metteur en scène, l'initiateur de ce spectacle. Néanmoins, il sait très bien comment on a travaillé. Je lui dis mon désir d'être inscrit aux droits d'auteur pour une somme symbolique. Je ne voulais pas être dépossédé, je ne voulais pas avoir à lui demander l'autorisation de

¹² Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, guide pratique distribué aux spectateurs lors de la représentation théâtrale, p. 32-34 [voir encadré 2].

me servir de mon texte, etc. Mohamed me répond alors : « C'est très intéressant, la question que tu poses, la question de savoir ce qu'est un auteur dans ce type de travail. Sache que tu en es le premier témoin. » Je rétorque : « Non, tu en es le premier témoin et j'en suis l'acteur irremplaçable. » On a trouvé un accord, bien entendu. Une fois l'accord passé, il m'a rappelé pour me demander si tout ce qui s'était dit de notre débat pouvait figurer dans le guide et dans le livre. Ça me touche complètement, j'adore cet humour, cette stratégie, c'est merveilleux, je trouve ça très intelligent. Honnêtement, je me suis bagarré sur le texte et le livret-guide de la représentation, mais pas sur la publication du livre aux Solitaires Intempestifs. À part un ou deux chercheurs, les différences entre le texte et le spectacle joué, tout le monde s'en fiche ! De toute façon, ça va finir au pilon. (Mais non ! Je suis un pessimiste !) Bref... j'avais besoin d'être inscrit aux droits d'auteur : si quelqu'un souhaite monter le spectacle, je ne le voudrais pas. Il faudra passer par moi. Il y a eu une lecture au Brésil. Je n'en fais pas quelque chose de sacré. Mais je sais qu'ils ne peuvent pas aller jusqu'à la représentation.

Des choses extrêmement importantes sont dites dans ces échanges avec Mohamed El Khatib, notamment cette phrase selon laquelle tu n'es pas le témoin, mais bien « l'acteur irremplaçable ».

C'est noté, ça ? Tu vois, ce n'est pas un tiède. On a été assez loin dans l'affrontement, j'étais très violenté. Très très violenté. Depuis la mort de Sam, par ailleurs, je suis dans l'entièreté comme je ne l'avais jamais été. Quand j'aime, j'aime. Quand je n'aime pas, je n'aime pas. Il y a une radicalité des appréciations, des jugements. Tu as tellement l'impression d'avoir touché... enfin... de savoir ce que c'est que la réalité. Et puis il y a aussi eu, dans cette aventure, des moments de grande beauté. On s'est quand même retrouvés, après tout ce que tu peux imaginer, toute cette détresse dans la composition du spectacle, avec Fanny qui jouait enceinte, Mohamed qui attendait et a eu une petite fille, moi qui suis devenu grand-père... Tout ça, au même moment. Nous sommes quand même des gens qui nous réunissons pour faire un spectacle sur la mort des enfants, et en même temps, on sort tous notre téléphone pour montrer les photos des mômes. C'est très joyeux, ça ! On fait la nique à la mort, à ce moment-là ! Mohamed dit qu'il ne pourrait pas faire ce spectacle aujourd'hui. Il l'a fait avant d'avoir un enfant. Aujourd'hui, il n'oserait pas.

À la fin de la pièce, il y a cette réplique que tu portes : « Tu sais Fanny, je voudrais pas te faire offense tu vois, et je respecte totalement ton chagrin, sauf que ta fille, toi tu l'as aimée pendant cinq ans ta fille... Alors que moi je l'ai aimé pendant vingt-cinq ans... »¹³

On s'est beaucoup bagarrés là-dessus et je ne dis pas exactement ce qui est écrit. C'est le « sauf » que je n'ai pas voulu dire. J'ai toujours refusé d'entrer dans une concurrence victimaire avec Fanny, et on y est arrivés. L'expérience de Fanny, je ne la connais pas. Et elle ne connaît pas la mienne. Ce sont des expériences différentes. Mais j'ai laissé cette formulation dans le texte édité aux Solitaires Intempestifs parce que j'ai aussi conscience de beaucoup me prendre la tête, alors que je suis le seul à le faire.

Cela se retrouve parfaitement dans l'agencement des témoignages. Il y a finalement très peu d'interactions entre vous deux.

Oui, l'interaction n'est pas dans le texte. L'interaction est sur le plateau, dans le partage, dans le jeu. Il y a notre amour, notre regard. Nous savons quelque chose, nous, que les autres ne savent pas. À la fin de la représentation, j'offre la coupe de Sam à Fanny. C'est encore une récupération « elkhatibienne ». Pour la première résidence, comme je l'ai dit, Mohamed nous avait demandé d'apporter des objets signifiants, en rapport avec Sam et Joséphine. J'ai apporté cette coupe. À la compétition de judo, Sam avait gagné tous ses combats mais par un mystère organisationnel, il n'était pas le gagnant. Sam, petit, voulait toujours être le gagnant, et l'était souvent. Son drame est aussi là. Comme il pleure comme une madeleine, en rentrant sur le boulevard Voltaire, dans un magasin de sport, je lui achète la coupe. Arrivés à la maison, on dit qu'il a gagné, ce qui n'était pas tout à fait faux. Ce fut notre secret. Je raconte l'histoire à Mohamed qu'il récupère pour écrire cette fin amère qui montre notre amitié avec Fanny et qui en fait une championne du monde de sa catégorie. Quelle est cette catégorie ? Nous, les survivants à nos enfants, qui sommes aussi des parents et des grands-parents, en même temps que des *Takal* et des *Shakoul*¹⁴... C'est assez terrible ce

¹³ Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie*, op. cit., p. 40.

¹⁴ *C'est la vie* soulève notamment la question du pouvoir inclusif et exclusif de la langue française dès qu'il s'agit de nommer les parents ayant perdu un enfant, ces « orphelins à l'envers ». Cet impensé de la langue française trahit un rapport problématique de la société avec la figure de l'endeuillé, tenu à l'écart de l'espace public. Ce qui ne saurait être nommé, sinon à l'aide d'une terrible périphrase, ne saurait exister. Dans *C'est la vie*, Daniel Kenigsberg et Fanny Catel interrogent « ce

qui se passe à la fin des représentations. On ne salue pas. C'est quoi, saluer ? C'est aussi mettre fin au spectacle. Mais il n'y a pas de fin. Par contre, par respect pour le public, on est là, ils peuvent nous faire un clin d'œil, etc. Pratiquement à toutes les représentations, des gens qui ont perdu un enfant viennent nous voir, et ils nous remercient d'avoir dit quelque chose qu'eux ne peuvent pas dire. Je ne l'avais pas prévu, ça. Le caractère, non pas militant, mais en tout cas d'aide par la parole. Nous, nous pouvons parler. Eux, ils ne peuvent pas. Ça leur fait beaucoup de bien. Ça les déculpabilise aussi. Au cours de la représentation, Fanny se demande si elle fera un autre enfant ou pas. Je me souviens d'une femme qui nous a dit qu'elle avait retrouvé une certaine forme de liberté depuis qu'elle avait perdu son enfant et qu'elle préférerait ne plus en avoir. C'est une parole forte, par rapport à l'idée que l'on se fait de la mère... Elle osait le dire. Ce qu'elle a ressenti, par rapport à toute cette misère, cette douleur... Moi-même, je n'ai plus cette angoisse que j'avais avant : « Où il est ? Il va revenir, hein ? Il est en retard, il n'a pas téléphoné, il répond pas, ce con. » Je suis libéré de ça aussi... Avec ce spectacle, je vois cette merveille du théâtre, que j'ai déjà connue ailleurs : des gens ressortent avec des petites étoiles, ils sont touchés, émus. On partage quelque chose de très fort. Ils repartent avec un autre regard. On les a emmenés ailleurs. Il y a eu un déplacement. On a vécu quelque chose ensemble. Une émotion très forte et pas « pourrie ». Ça a été les chercher loin. Ils reçoivent le spectacle, dans sa globalité, dans son engagement, sa vérité. On est vraiment dans du théâtre populaire. « Populaire », je ne sais pas si c'est le mot juste... Ce que je veux dire, c'est que ce dont on parle est l'affaire de toute le monde. Ceux qui ont des enfants, bien sûr, mais aussi ceux qui n'en ont pas. Je crois qu'on parle à tout le monde. C'est aussi pour ça que j'aime ce spectacle. Mohamed dit que c'est le spectacle auquel il est le plus attaché. J'ai aussi rencontré des gens qui apprécient ce spectacle théâtralement, pour l'intelligence et la spécificité de son positionnement. Et puis il y a ceux qui passent à côté en se disant : « Ils ont trouvé le bon truc. C'est un peu honteux quand même. » Très souvent, certains spectateurs me demandent si ça m'a fait du bien. Je réponds que je ne sais pas comment je serais si je ne l'avais pas fait. Le mot qui revient souvent, c'est « thérapie ». Je ne

territoire » « délaissé » par le français, là où l'hébreu avec le terme « *shakoul* » (signifiant « l'ours à qui on a enlevé sa portée ») et l'arabe avec le terme « *takal* » (« qui a perdu ses bourgeons ») sont parvenus à nommer l'irreprésentable (voir plus précisément Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie, op. cit.*, p. 34).

comprends pas trop. Il faut ajouter que ce spectacle tourne beaucoup moins que les autres spectacles de Mohamed. Mais là où on joue, il est superbement accueilli. Alors que Mohamed est tout à fait repéré dans le circuit du théâtre public, il y a beaucoup de frilosité de la part des programmeurs. Du fait du sujet, mais aussi de la jauge. On fait cent-quarante places. Ça veut dire que, même quand on affiche complet, c'est peu. Étonnamment, on a de belles dates à l'étranger. Ils repèrent que quelque chose se passe, qu'il y a un phénomène théâtral intéressant. Et puis je voulais aussi dire autre chose. Quand je joue, maintenant, dans l'ensemble, ça va bien. C'est plutôt trois jours après que je le paye cher : « Ok, et alors ? Sam est toujours mort. »

Vous en êtes à combien de représentations maintenant ?

Je ne sais pas, je dirais une soixantaine. Peut-être, je ne sais pas. Ce n'est pas si mal, aujourd'hui, pour du théâtre public. Mais ce n'est jamais soixante fois de suite. Il y a des pauses. On reprend. Quand j'ai joué trois jours, ça va. Je suis bien content d'arrêter un peu. Mais le spectacle lui-même s'est construit avec des pauses, sur deux ans au moins. Il y a eu différentes étapes. Il y avait du travail invisible, des choses qui mûrissent, qui se simplifient.

C'EST LA VIE

MOHAMED EL KHATIB

DANIEL. [...] Je suis à Paris pour l'enterrement.
Sam a toujours eu le sens du spectacle.
Je sais pas si on peut dire ça, mais ça a été impressionnant.
Cinq cents personnes. Plus de place au cimetière Montparnasse. Y avait plus de monde que pour Luc Bondy. Si on avait fait payer les entrées, on aurait remboursé l'enterrement d'un coup.
Chez les juifs, normalement, le père ne porte pas le cercueil, mais j'ai insisté pour le faire.
C'est très très lourd.
J'ai prévenu le public que j'allais dire le kaddish. Et quand tu dis le kaddish pour ton fils, la seule chose à laquelle tu penses, c'est qu'il ne sera pas là pour dire le kaddish sur ta tombe à toi.
J'ai très bien dit le texte.

Je suis quand même acteur, quoi.
Et aujourd'hui, je peux dire que, théâtralement, c'était très très fort.
C'était la pièce parfaite.

Mohamed EL KHATIB, *C'est la vie. Une fiction documentaire*,
Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017, p. 30-31.

Ce qui m'interpelle aussi, c'est la durée du projet, entre le moment où vous décidez tous les trois de cette création et aujourd'hui, en 2019, où le spectacle continue de tourner, en s'imprégnant de cette vie qui continue de se dérouler.

Tout grand spectacle résonne avec la vie. Quand tu joues de grands textes, ils entrent en relation avec l'époque, donc avec ta vie. Des choses bougent, et cela joue sur le spectacle. Alors qu'au début, j'avais du mal à comprendre que je travaillais, je m'en rends compte aujourd'hui. Quand je regarde le nombre de représentations par mois, alors que je suis à la retraite, je me dis : « Ah ouais, c'est bien, quinze cents balles, plus la retraite... » Il y a cette phrase que je dis dans le spectacle : « à chaque fois que je signe mon contrat, j'ai le sentiment de gagner de l'argent sur le dos de mon fils. »¹⁵ Sauf que je n'en suis absolument pas gêné. Maintenant, ce sont des salaires... Bien entendu, quand nous avons créé le spectacle, c'était tout autre chose... Au début, je tombais en larmes à la fin du spectacle. Je m'écroulais complètement. Je réagis différemment maintenant. À chaque nouvelle date, je suis content. On voit du pays, on gagne de l'argent, on travaille. Mais si ça s'arrête, et bien, ça s'arrête. Il y aura un certain soulagement à ce que ça s'arrête. Et, pour autant, il y aura toujours un certain plaisir à ce que cela se joue.

Ce qui se dit dans C'est la vie fait-il encore écho en toi, malgré le temps long de la création puis des représentations ?

J'ai été tellement pointilleux sur le texte, au mot près, que je suis arrivé à une épure. J'ai encore une petite gêne, mais ce n'est pas grand-chose, et je me suis adouci dans ma violence. Quand Mohamed me fait dire : « Et quand tu dis le kaddish pour ton fils, la seule chose à laquelle tu penses, c'est qu'il ne sera pas là pour dire le

¹⁵ *Ibid.*, p. 24.

kaddish sur ta tombe à toi »¹⁶ : ce n'est pas la seule chose à laquelle je pense. Sinon, j'ai tout fait pour être le plus entier possible au moment où je suis sur le plateau. C'était tellement dur de faire ça ! Si, en plus, il fallait que je me force à dire des mots que je n'assume pas, ce serait trop ! Je refusais d'être emmené dans le truc de Mohamed : je suis Daniel Kenigsberg qui joue le rôle de Daniel Kenigsberg mais qui ne dit pas ce que Daniel Kenigsberg dirait ? Ce n'est pas possible. J'avais besoin d'une réunification entre moi et le personnage. Je me retrouve parfois à « me » regarder sur la vidéo, en me disant : « Ah tiens, il était mieux hier. » C'est « Je est un autre ». J'entends ce que je n'entendais pas avant. Quand je parle de la dépression de Sam, je fais une incise : « Il n'allait pas bien. La dépression... On croit que la dépression, c'est de ne pas aller bien. Non, c'est comme un iceberg. On ne voit que la petite partie. » Moi j'entends iceberg/Kenigsberg. Alors quand tu l'entends dix fois... Mais quand nous avons enregistré les vidéos, il n'y avait aucun contrôle, si ce n'est qu'il y avait cette décision de venir là et de parler. Ce n'est pas rien.

Quand on regarde les critiques, que ce soit pour Finir en beauté ou C'est la vie, un argument revient régulièrement, en faveur de la pièce, qui est l'absence de pathos. Mohamed El Khatib le dit lui-même, et on le retrouve dès Finir en beauté : il a un rapport très factuel avec la mort et le deuil. On nous donne à entendre les faits aux dépens de ce qui travaille et tiraille à l'intérieur.

Oui, c'est parce qu'il travaille sur et dans une grande pudeur. On est vraiment dans quelque chose qui est de l'ordre de l'esthétique. Je peux avoir des difficultés d'acteur à tenir ce fil si ténu, mais comme lecteur et comme spectateur, je partage complètement cette rigueur avec Mohamed. Nous avons ces choses en commun : l'humour et la pudeur. Je ne supporte plus ce que j'appelle le violon et la crème fraîche. Je peux tomber en admiration et en pleurs devant un tableau de Rothko mais je ne peux plus être ému par du « sous-Chagall ». La représentation de la douleur de l'humanité, j'ai besoin qu'elle passe par une abstraction, sinon c'est du cirque. En littérature, c'est pareil. Ça me dégoûte le « Vous avez vu comme on a souffert, comme j'ai mal » ! Le trop, je ne le reçois pas. Je ne suis pas ému. Mais ça, c'est depuis longtemps, c'est un rapport à l'art. Avec Mohamed, on se rencontre sur la forme. Sur-jouer la douleur, c'est tout aussi grossier pour moi qu'un représentant qui met le pied en

¹⁶ *Ibid.*, p. 31 [voir encadré 3].

travers de la porte pour te vendre des produits Tupperware. C'est la grossièreté des nouveaux riches. Ça me répugne.

Certes, la douleur n'est jamais « jouée » ou pire, « sur-jouée », mais il faut préciser également qu'elle est rarement dite. De plus, Mohamed El Khatib ne laisse jamais sombrer ni le spectateur, ni le comédien. Il y a un véritable effort pour désamorcer toute forme de pathos, selon divers dispositifs : l'esthétique documentaire privilégie les faits sur l'introspection de l'endeuillé ; le jeu sur la métathéâtralité permet de tenir en bride les émotions ; les temps émotionnellement forts sont sans cesse contrebalancés par des temps plus légers, d'un humour grinçant...

Mohamed ne le sait pas, mais c'est un auteur juif. Pourquoi casse-t-on un verre à un mariage juif ? Parce que dans le moment de bonheur, il y a aussi la chute du Temple. On vit ça et ça, en même temps. C'est pour ça que l'expression « faire son deuil » est une saloperie. Tu ne guéris pas de ça, mais tu peux, en même temps, accueillir d'autres moments. Il n'y a pas de sacralisation de la douleur, du malheur, etc.

C'est une question qui revient souvent dans le spectacle, notamment quand tu dis : « J'ai toujours été impressionné par les larmes des acteurs. Moi, j'ai jamais su pleurer sur commande. Précisément, tout le travail de ce spectacle a consisté au contraire à ne pas pleurer. »¹⁷

C'est une question de pudeur, encore une fois. Je peux pleurer avec des intimes, avec quelqu'un que j'aime. Pour moi, les larmes, le sperme, c'est du domaine de l'intime. Se caresser sous le regard et la complicité d'une amoureuse, oui. Se masturber dans la rue, non, non. Je fais volontairement ce parallèle. Et puis, il y a tellement de faux pleurs. Il faudrait peut-être s'intéresser à ce qu'est le pleur au théâtre. Quels sont les personnages qui pleurent ? Ça donne quoi, quand les gens pleurent sur un plateau ? On va tout de suite avoir l'image italienne ou grecque des pleureuses. La Dame aux Camélias, elle pleure ? C'est quoi le sur-jeu pour un acteur ? Dans le sur-jeu, tu asphyxies le spectateur, tu le tétanises. Ça peut marcher... Mais ça ne m'intéresse pas d'entrer dans une relation d'étouffement. Voilà, je crois que j'ai compris pourquoi les pleurs me dégoutent. On ne joue pas avec ça. Même si ça marche. Il arrive qu'en jouant, j'aie une image de Sam. Il y a des moments où je suis à la limite de pleurer sur le plateau. Ce sont des moments qui m'intéressent beaucoup maintenant. Ce sont des moments de vérité où je me dis : « Là, qu'est-ce

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

que je fais ? Je continue à m'exciter ? » Ça a un peu à voir avec le fantasme d'un homme quand il se masturbe. Tu as des images, des souvenirs, des impressions, précises ou non, d'un pied, d'un sein, des choses qui vont alimenter le fantasme. Ces images, tu peux les casser. Quand je raconte la bar-mitsva de Sam, que je lis le texte et que je revois les images de Sam...

C'est Fanny qui lit le texte, non ?

C'est vrai : en me voyant dans cette fragilité, Mohamed a trouvé cette astuce. Mais moi je m'imagine la scène. Et ce n'est pas la scène de la bar-mitsva que je vois. C'est une autre scène. Parce que chez les juifs, la bar-mitsva se fait le jour où on sort les rouleaux de la Torah pour les lire en public, mais il y a une première répétition générale le jeudi. Je me rappelle de ce jeudi-là. Sam était tout petit. C'était le grand problème de sa vie. Il y avait un décalage total entre son intelligence et son physique. Il a eu une adolescence très tardive. C'est l'un des drames de sa vie. Il avait deux ans de retard, physiquement. Et deux ans d'avance, dans la tête. Tu vois la solitude que ça implique ? J'étais monté avec lui pour la lecture. La Torah, c'est lourd, c'est bien quinze kilos. Et, à un moment, il faut qu'il porte ces rouleaux. Je les porte avec lui. Et puis, tout d'un coup, je l'ai laissé les porter. J'ai eu l'image de l'avion qui a un planeur et qui coupe le fil pour laisser voler le planeur tout seul. À cet instant, je me suis dit : « Ça y est, il vole tout seul. » Il m'arrive donc d'avoir cette image dans le spectacle. Qu'est-ce que je fais ? Je la pousse ? « Ah ouais, pousse-la pépère. Tu vas pleurer, ça va être bien. » Et là, je l'arrête. Je casse l'image. Voilà pourquoi ces moments me touchent particulièrement, parce que je me situe à la limite. Est-ce que je passe du côté des crapules ? L'émotion vient : si je la force, je passe du côté de la crapule. Rester juste avant, c'est encore beaucoup plus émouvant. D'un point de vue théâtral, la transformation que je vais avoir dans la voix, parce qu'il y a une émotion qui monte, est bien plus émouvante que les grosses larmes. Il faut aussi dire qu'on joue sans lumière ou, plus exactement, sans quatrième mur. Tu ne peux pas savoir pour moi la difficulté de jouer à Paris, avec des gens qui ont connu Sam, quand tu les vois pleurer dans la salle. On est dans du *close-up*, c'est de la magie qui se fait à cinquante centimètres de toi. Je suis beaucoup plus peinarde en province. Ma fille n'a jamais vu le spectacle. Mais elle est au courant de tout, elle a des espions. Elle a lu le texte, j'ai eu son acceptation. À l'enterrement de mon père, j'ai dû faire un discours. À un moment, j'ai été pris par l'émotion et j'ai

senti que j'allais pleurer. C'était en 2006, il n'était pas encore question de Mohamed El Khatib. Je ne voulais pas pleurer, parce que j'avais des choses à dire, parce que ce n'était pas ça que je voulais transmettre. Attitude d'acteur. J'ai fait un silence. J'ai respiré très fort. Et, à l'intérieur de ce silence, dans ma tête, je me suis dit : « Putain, ce silence, il est très fort. » Tu vois ? Toute mon ambiguïté ou ma pratique d'acteur. Je ne voulais pas toucher les gens par mes larmes. J'ai marqué un silence et j'ai entendu dans ma tête : « Tu vois, papa, on fait un carton ! » Une espèce d'adresse folle, moi qui ne crois absolument pas en un quelconque monde futur.

Quand il s'agit de témoigner du deuil qu'on est en train de vivre, quelle place accorde-t-on au mort et quelle place accorde-t-on à soi ?

Dans ce spectacle, je ne parle pas de Sam. Je parle de ce qu'est devenu le monde, pour moi, sans Sam. Je ne parle que de moi. Lui, Sam, il est mort, il est pourri, il n'existe plus, en tant que personne. Moi, j'ai perdu mon immortalité. Sam, c'était... Quelque chose de moi qui traversait le monde. Là, c'est fini. Quand Sam est mort, j'ai eu l'impression que le système solaire dans lequel j'étais éclatait. Vide sidéral. Il me reste quelques pensées magiques maintenant, notamment : « Putain, Sam aurait vachement aimé ce spectacle. » Je voudrais ajouter quelque chose qui me tient à cœur, quelque chose que j'ai raconté à Mohamed, mais qu'il ne pouvait pas traiter, parce que ça dépassait le cadre de la pièce. Sam a été enfoncé par le système élitaire des grandes écoles. Quelle que soit la part qu'a prise ici sa maladie psychiatrique, il n'a pas trouvé sa place ou il n'a pas été capable de dire non à l'École Normale, extrêmement normative, qui a refusé les choix qu'il faisait. Il était en Histoire, sans l'avoir vraiment choisi. Il a fait un master sur les enfants cachés... bien entendu... Puis il s'est pris de passion pour le yiddish. Au bout de deux ans, il traduisait les poètes surréalistes yiddish. Il s'était construit tout un cursus en parallèle mais l'École Normale lui a bien fait comprendre que ce n'était pas du tout ce qui était prévu. Il a tout laissé tomber de peur de perdre son statut de normalien. Je lui avais pourtant dit de laisser tomber et de continuer le yiddish si c'est ce qu'il voulait. Il ne l'a pas fait. J'en veux énormément à l'École Normale. Il y a un mec là-bas que je persécute, je lui envoie un mail tous les six mois. Il ne me répond pas, ce n'est pas grave. Des chercheurs de yiddish, en France, de l'âge de Sam, il doit y en avoir trois. Quand tu sais qu'au ghetto de Varsovie, des gens ont fait des études sur la famine en milieu urbain, dont ils étaient eux-mêmes les sujets

d'observation. Ils ont tout consigné dans des malles qui ont été enterrées puis retrouvées. Ces documents sont en yiddish, il faudra bien des historiens pour travailler dessus. Ce sont les Américains qui vont le faire. Ce que je dis, c'est peut-être des conneries. Sam était peut-être un peu frappé, mais avec le temps ça se serait peut-être atténué. La maladie psychiatrique, ça existe. Mais je pense qu'au moment de sa mort, il n'était plus fou... Tu pourrais aussi me poser simplement cette question : « Pourquoi as-tu fait ça, Daniel ? » Peut-être que ça relève de la chance des artistes de pouvoir transformer ce qui leur arrive et changer la merde en or...

Entretien réalisé à Paris
le 18 mars 2019.

Texte relu
par Daniel Kenigsberg.