

Date de soumission : 03/03/2020 Date d'acceptation : 18/03/2020 Date de publication : 10/05/2020

ENTRETIEN AVEC CHRISTOPHE MARTIN¹ AUTOUR DE L'ADAPTATION THÉÂTRALE DE *BLEU BLANC VERT* DE MAÏSSA BEY

INTERVIEW WITH CHRISTOPHE MARTIN ABOUT THE THEATRICAL ADAPTATION OF MAÏSSA BEY'S *BLEU BLANC VERT*

Propos recueillis par Houda Hamdi

Houda HAMDİ

Université 8 Mai 1945 Guelma / Algérie
houda.hmd@gmail.com

Résumé : Dans cet entretien Christophe Martin nous parle de son expérience d'adaptation théâtrale du roman *Bleu blanc vert* (2006) de l'écrivaine algérienne d'expression française Maïssa Bey. Il revient sur sa première rencontre avec ce texte, les spécificités de ce travail, les difficultés rencontrées, les techniques adoptées, ainsi que sur les enjeux d'aborder et de créer un travail d'entre-deux : l'Algérie et la France.

Mots-clés : adaptation théâtrale, théâtre algérien, littérature algérienne, réception, Maïssa Bey, Kheireddine Lardjam, El Ajouad

Abstract : In this interview, Christophe Martin comments his experience with the theatrical adaptation of *Bleu blanc vert* (2006), a novel written by Algerian francophone female writer Maïssa Bey. He recalls his first encounter with the text, the specificities of this work, the difficulties encountered, the technics used, along with the issues raised while creating an in-between work - between Algeria and France.

Keywords : theatrical adaptation, Algerian theatre, Algerian literature, reception, Maïssa Bey, Kheireddine Lardjam, El Ajouad

* * *



Houda HAMDİ – Tout d'abord, comment s'est faite la rencontre avec *Bleu blanc vert* de Maïssa Bey ?

Christophe MARTIN – *Bleu blanc vert* a été ma première rencontre avec l'œuvre de Maïssa Bey. Elle demeure le point d'orgue de mon travail d'auteur sur l'Algérie. En 1998, j'ai écrit *Syndromes aériens*², une pièce de théâtre constituée de deux monologues, celui

¹ Christophe Martin a écrit une vingtaine de pièces, mises en scène notamment par Philippe Minyana, Pascal Antonini, Bruno Lajara, Didier Ruiz, Kheireddine Lardjam, la Cie Metalovoice, ou lui-même. Également auteur de nouvelles, de récits de vies, il écrit souvent à partir de témoignages collectés lors de résidences dans différents territoires. Il collabore régulièrement avec les Tréteaux de France, Centre dramatique national dirigé par Robin Renucci.

² Publié dans la revue *Algérie Littérature/Action* (n° 26, décembre 1998).

d'un jeune homme et celui d'une jeune femme, qui pourraient tous deux être algériens, même si ce n'est pas spécifié. Texte né de ma rencontre avec des comédiens français d'origine algérienne et de l'intérêt pour ce pays, lié à mon histoire familiale. *Syndromes aériens* a été créé par le metteur en scène Didier Ruiz. Ce dernier, lors d'un voyage en Algérie, a rencontré Kheireddine Lardjam, metteur en scène, directeur artistique de la compagnie El Ajouad, et lui a transmis mon texte. En 2007, ils ont effectué une mise en scène commune de cette pièce présentée en Algérie et en France. Par la suite, Kheireddine Lardjam, enthousiasmé par cette première expérience sur *Syndromes aériens*, m'a proposé de travailler avec lui sur un spectacle qui traiterait des relations entre l'Algérie et la France. Parmi nos lectures préparatoires, il a lu le premier *Bleu blanc vert* de Maïssa Bey et m'a demandé mon avis. J'ai eu un véritable coup de cœur pour ce roman. Kheireddine, qui l'avait tout autant apprécié, m'a proposé d'en faire une adaptation théâtrale. J'ai été immédiatement enchanté par cette perspective, sans trop me poser de questions dans un premier temps, guidé par le plaisir de la lecture et le désir de partager cette œuvre.

H.H. – Donc pour vous, ce texte serait un texte qui relate le rapport entre l'Algérie et la France ? Si oui, dans quel sens ?

Chr. M. – *Bleu blanc vert* est une histoire d'amour entre Ali et Lilas, un homme et une femme, un jeune Algérien et une jeune Algérienne. Âgés d'une douzaine d'années au moment de l'indépendance, ils ont d'abord été Français et pétris de culture française. Premier déracinement à l'intérieur de leur propre pays : passer d'une école française à une école algérienne, mais la culture française reste vivace (en dehors des difficultés à changer le système scolaire), pour elle à cause de son amour pour la littérature diffusée principalement en langue française, pour lui qui devient avocat parce que sa langue de plaidoirie est « naturellement » le français.

La première difficulté pour les enfants qu'ils sont lors de l'indépendance est de comprendre ce basculement linguistique et culturel, un peu forcé mais passage obligé et légitime pour ce tout jeune pays afin d'affirmer sa nouvelle identité après 130 ans de colonisation. Sauf que tout au long du roman, les deux personnages n'ont de cesse de constater que cette double culture constitue leur identité et qu'à vouloir chasser l'une et trop affirmer l'autre, ils se perdent. Ainsi ils sont partagés entre deux langues, deux cultures, et la langue française malgré les lois reste très présente, elle n'est pas « évacuée » du jour au lendemain.

Ce n'est pas un texte politique, tout est ancré dans le quotidien des deux personnages principaux et de leurs familles : problèmes journaliers, difficultés, joies, peines, qui témoignent pourtant de l'évolution de ce pays de 1962 à 1992, mettent en relief les abus de la jeune république socialiste, la corruption, et remettent en question des traditions.

Sous l'aspect presque banal des personnages, ni exaltés, ni caricaturaux, ni indifférents, simplement vivants, percent leur bouillonnement, leurs contradictions, leurs désirs, leurs rêves confrontés à la réalité.

Le mode de narration du roman qui donne la parole successivement à l'un et à l'autre permet de sentir combien ils s'aiment mais aussi se différencient, s'opposent. Roman sur la difficulté d'aimer, qui plus est dans une société partagée entre la culture française, qui

exalte l'amour, et la « tradition » où le mariage est surtout une promesse de renouvellement des générations, avec des espaces bien définis : aux femmes le foyer, les enfants ; aux hommes l'extérieur, le travail, les cafés. Le roman raconte comment ce couple « moderne » s'accommode de la tradition, comment ils essayent de bouger la place traditionnelle de l'homme et de la femme, avec des succès et des échecs.

Leur relation est comme une métaphore de l'évolution de la toute jeune république socialiste, leur immeuble en représente le cadre. Ils ont envie de construire leur amour, leur vie, leur pays, leur État, malgré tous les obstacles. Cet immeuble est le symbole de l'Algérie qui se construit, un immeuble presque neuf au moment de l'indépendance, bâti par les Français, habités par des Algériens, moderne, plein de promesses au début et qui se détériore au fur et à mesure. Un immeuble dont les habitants se désintéressent progressivement des parties communes pour ne plus s'occuper que de leurs appartements. Et puis un jour, les habitants remettent à neuf l'immeuble ensemble, dans un grand élan collectif qui suscite l'espoir, espoir vite déçu.

Ali et Lilas ne sont pas nés dans cet immeuble, ils l'ont habité peu avant ou juste après l'indépendance, c'est leur nouveau pays, leur nouveau territoire, ils vont l'aimer, le détester, vouloir le quitter, s'y enfermer. Et même s'ils le quittent finalement, il n'est pas facile à lâcher, ils y ont toute leur vie, tous leurs souvenirs.

H.H. – Comment pourriez-vous qualifier cette expérience d'adaptation ? Quelles en étaient les difficultés, les aspects les plus marquants ?

Chr. M. – Le challenge de l'adaptation était de faire dialoguer, même symboliquement, des personnages qui s'expriment dans le roman l'un après l'autre, qui dialoguent à distance. Comment les faire dialoguer dans le même espace / temps ? Leurs places sont-elles inamovibles ? La voix de l'homme et celle de la femme peuvent-elles se mêler ?

Avec l'accord du metteur en scène, avec qui j'étais dans un échange perpétuel, j'ai souhaité garder la double narration du roman (*Elle* et *Lui*) qui en fait sa force.

Évidemment, cela n'a pas été sans difficulté. Ainsi ce qui nous apparaissait extrêmement théâtral est rapidement devenu une contrainte, un problème à résoudre. Car il paraissait difficile de se contenter d'un spectacle constitué de deux monologues alternés. Si cette narration fait la singularité et la force du roman, elle ne nous paraissait pas tenir la distance sur une scène de théâtre. Nous avons pourtant voulu garder la structure du roman, et sa chronologie, son côté « saga » sur une période de trente ans.

Je me suis inspiré du travail de celui que je considère comme un maître en la matière, en ce qui concerne l'adaptation de roman au théâtre, Didier Bezace, avec qui j'ai travaillé dans les années 1990 au théâtre de l'Aquarium qu'il dirigeait (il a notamment adapté et mis en scène *La femme changée en renard* de David Garnett, *Le piège* d'Emmanuel Bove, *Pereira prétend* d'Antonio Tabucchi). Didier Bezace ne réécrit pas le roman, il n'écrit pas une pièce à partir du roman, il ne transforme pas le récit en dialogues. Il se permet juste parfois de changer le « il » ou « elle » par un « je ». Les comédiens sont à la fois narrateurs et personnages, ils glissent subtilement de l'un à l'autre. Ils racontent l'histoire et, à certains moments, la jouent. J'ai adopté ce principe pour l'adaptation de *Bleu blanc vert*. Les deux comédiens sont à la fois narrateurs, ils racontent l'histoire au public. Alors bien sûr, ce ne sont pas des narrateurs extérieurs, ils sont *Lui* et *Elle*, Ali et Lilas. Et puis, à

certaines moments, l'autre intervient directement et ils passent à une scène dialoguée. Ainsi, nous passons de l'épique au dramatique. Et toute l'adaptation fonctionne selon ce principe, ce glissement.

Dans le roman, les deux personnages « rapportent » parfois quelques moments de dialogues vécus auparavant, bribes de dialogues dont je me suis servi pour écrire des scènes beaucoup plus théâtrales. Je ne les fais pas dialoguer avant leur première rencontre. Leur premier dialogue « théâtral » intervient lors de leur premier échange verbal (dans le roman), mais ils se croisent auparavant sans s'adresser la parole.

H.H. – *Qu'en est-il du texte : est-ce que vous-avez dû le retravailler ?*

Chr. M. – Je n'ai pas réécrit le texte, j'ai repris des phrases du roman de Maïssa Bey pour en faire des dialogues. Mon travail se rapproche plus du montage. Ainsi, une phrase dite par *Elle* dans un chapitre peut répondre à une phrase dite par *Lui* dans un autre chapitre, mais j'ai fait en sorte que cela ne change pas ce qu'ils veulent dire, le contexte devait rester absolument le même. Il était très important de garder la langue de Maïssa Bey, de ne pas réécrire, de ne pas synthétiser, de ne pas résumer. Toutes les phrases, tous les mots, sont ceux du roman.

Je me suis servi de la proximité des personnages aux moments-clés de l'histoire pour les faire dialoguer ou non. Ainsi, avant leur rencontre, l'adaptation n'est constituée que de monologues. À partir de leur rencontre, il y a beaucoup plus de dialogues. Et ensuite, selon leur proximité, j'ai privilégié le dialogue ou au contraire le monologue. Par exemple, quand ils commencent à s'éloigner l'un de l'autre, les dialogues se font plus rares, l'adaptation se concentre sur des monologues où ils se confient, pour montrer qu'ils se sentent de plus en plus seuls.

H.H. – *Est-ce qu'il y aurait une autre spécificité de cette adaptation que vous aimeriez partager avec nous ?*

Chr. M. – Autre leçon de Didier Bezace, l'adaptation ne se fait pas simplement « à la table » mais « sur le plateau ». Ainsi, nous avons eu deux sessions de travail sur scène avec les comédiens, l'une de 8 jours à Alger en décembre 2008 et l'autre de 15 jours en janvier 2009 qui nous ont permis d'affiner l'adaptation, de voir ce qui fonctionnait et ce qui fonctionnait moins. Ce que nous appelons la « vérité du plateau » nous a conduit à modifier le texte en conséquence. Ce travail avec les comédiens, dans l'espace, les décors, avec également le musicien qui venait ponctuer certaines scènes, a été très important pour déterminer ce qu'il était possible de faire passer dans la mise en scène, le jeu, les regards, les contacts physiques, les échanges non verbaux. Ainsi certains mots pouvaient être remplacés par des jeux de scène, par exemple. Ce travail a d'ailleurs continué jusqu'à la première du spectacle, par petites touches au fur et à mesure qu'on s'approchait de l'échéance.

Cette partie du travail sur le plateau a aussi facilité les coupes. Car une autre difficulté de cette adaptation était la longueur du roman. Il était nécessaire de couper, car il fait près de 300 pages. Le temps du roman n'est pas le temps du théâtre, en l'occurrence il était impossible de tout dire. Nous avons notamment été obligés d'abandonner les histoires et

personnages secondaires, pour se concentrer sur Ali et Lilas. Nous avons perdu de la complexité des situations, des personnages, nous avons schématisé, ce fut parfois un crève-cœur, mais il était impossible de faire un spectacle de 12h, surtout constitué en grande partie de monologues. S'il est frustrant de couper, d'enlever des passages du roman qu'on apprécie particulièrement, ce manque, ces béances parfois, doivent permettre de renforcer l'envie du spectateur de lire le roman. Quand les spectateurs s'empressent d'acheter le roman à la sortie du spectacle, c'est une des plus belles récompenses d'une adaptation théâtrale. Ce travail m'a aussi donné envie de lire tous les autres livres de Maïssa Bey, ainsi que les études critiques sur son œuvre, activité absolument nécessaire pour saisir au mieux les préoccupations de l'auteur.

HH – Et l'auteure ? Est-ce que vous avez eu l'occasion de la rencontrer ?

Chr. M. – Je n'ai pas eu de contact avec Maïssa Bey pendant tout ce travail. Il avait été convenu qu'elle nous laisse œuvrer sur l'adaptation sans aucune intervention de sa part. Kheireddine Lardjam, le metteur en scène, l'avait juste rencontrée pour lui exposer le projet d'adaptation et obtenir son accord. J'étais donc dans l'échange avec le metteur en scène. Je n'ai rencontré Maïssa Bey qu'à la fin du travail d'adaptation, à l'occasion de la présentation d'une étape du travail au théâtre régional d'Oran en janvier 2009. Rencontre suivie d'un débat où Maïssa Bey a été violemment critiquée par des personnes qui ne supportaient pas sa vision de l'évolution de la société algérienne de 1962 à 1992, notamment ce qu'elle dénonce dans le roman par la voix de ses personnages : la « confiscation » de la révolution par les dirigeants du pouvoir en place et les militaires.

HH – Est-ce que la « violence » de cette rencontre a affecté la suite de votre travail ?

Chr. M. – Nous nous sommes rendus compte avec Kheireddine, à ce moment-là, qu'il serait compliqué de faire tourner la pièce en Algérie. Non pas à cause d'un problème de censure, le roman est d'ailleurs diffusé en Algérie sans que cela soulève le moindre problème, mais parce que la force du théâtre fait qu'une telle parole, sur scène, semble déranger. Cependant, nous n'avons pas voulu travailler à une version algérienne plus susceptible d'être diffusée dans ce pays. Nous avons voulu simplement être au plus près du roman, de ce qu'il raconte. L'important était de ne pas trahir le propos de Maïssa Bey. Jamais nous n'avons tenu compte d'un public cible ou spécifique, que ce soit en France ou en Algérie.

HH – Pour conclure, pourriez-vous partager avec nous vos impressions sur la réception de l'adaptation ?

Chr. M. – Si le roman se déroule en Algérie, il a rencontré un certain écho en France. Non seulement du fait des liens entre les deux pays, mais aussi parce que le roman et son adaptation traitent d'abord d'une histoire d'amour, une histoire universelle. Évidemment, le spectacle a suscité l'intérêt de la communauté algérienne en France, mais le public lors

des différentes représentations était très divers³. C'est la force des grands romans de réussir à rendre universel une situation particulière. Par cette adaptation, j'ai simplement voulu donner à entendre une des plus belles voix de l'Algérie aujourd'hui.

Sources bibliographiques

- BEY M. 2006. *Blanc, blanc, vert*. La Tour-d'Aigues. L'Aube.
GARNETT D. et Maurois A. 1924). *La femme changée en renard*. Paris. Bernard Grasset.
BOVE E. 1991. *Le piège*. Paris. Gallimard.
TABUCCHI A. et COMMENT B. 1999. *Pereira prétend*. Paris. 10-18.

³ Le spectacle a été créé le 19 mai 2009 au Centre dramatique national de Valence dans le cadre du festival *Temps de paroles* puis il a été joué une trentaine de fois lors des saisons 2009-2010 et 2010-2011 partout en France.