

Ce que produit  
la politique sur un corps,  
sur une vie, est une  
expérience universelle.  
Quel que soit le pays,  
si tu as un père ouvrier,  
il mourra plus jeune  
qu'un père cadre.

- Édouard Louis-

**Qui a tué mon père**



**TNS** Théâtre National de Strasbourg

*1968-2018 le TNS a 50 ans !*

Saison 18-19

# Entretien avec **Édouard Louis**

Le rapport au théâtre était présent dans *En finir avec Eddy Bellegueule* : c'est ce qui t'a permis d'aller au lycée d'Amiens. Le nom que tu as choisi – Louis – vient d'un personnage de Jean-Luc Lagarce. Peux-tu parler de cette relation au théâtre ?

Le théâtre a été pour moi le premier instrument de la fuite et de la transformation. Dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, j'ai parlé de mon enfance, celle d'un enfant gay, *queer* né dans un village et destiné à « finir à l'usine ». Du fait de mon homosexualité, il m'était impossible de construire un rapport heureux à mon environnement. À l'école, on me traitait de « sale pédé », je n'avais pas d'amis. Et quand je rentrais chez moi, j'entendais : « Pourquoi tu es comme ça ? Tu nous fais honte. » Je cherchais désespérément un moyen d'être aimé, un moyen par lequel je pourrais m'entendre dire « on accepte ton existence ».

À l'école primaire, j'avais déjà fait des petits ateliers de théâtre. J'avais le souvenir d'avoir été à l'aise ; je

n'avais pas peur, j'étais un peu exubérant, excessif. Quand une professeure a créé un club de théâtre au collège, je m'y suis inscrit – plus ou moins consciemment, c'était dans la logique de chercher un endroit où être aimé, accepté. Et en effet, pour la première fois on me regardait, on m'applaudissait, pour la première fois on me félicitait de ce que je représentais, de ce que j'étais. Pour moi, chaque applaudissement au théâtre était un son qui venait couvrir le bruit de l'insulte.

J'ai senti cette porte ouverte et je m'y suis engouffré. À Amiens, un lycée proposait une filière d'art dramatique; je voulais y aller. Dans ma famille comme dans le milieu environnant, personne n'allait au lycée. Tout le monde s'orientait vers un CAP, ou allait directement travailler en usine. Le collège était socialement très homogène : les élèves venaient des villages anciennement ouvriers, qui étaient alors habités par des gens dans la précarité, survivant en partie grâce aux aides sociales. Tout le monde nous disait que le BAC n'était « pas pour nous ».

Je ne dis pas que passer un CAP est quelque chose de mauvais évidemment, je n'attache aucune importance aux titres scolaires mais la question, c'est celle du choix. C'est toujours pareil : si tu viens de la bourgeoisie, tu as le choix entre faire

Sciences Po ou devenir menuisier – par goût; si tu viens des classes populaires, tu ne penses même pas à Sciences Po, le lycée est déjà un autre monde, inaccessible. Il y a une absence totale de choix (et il faudrait ajouter que pour un enfant des classes dominantes qui a structurellement et sociologiquement le choix entre CAP ou Sciences Po, ils ne sont pas beaucoup à choisir le CAP).

Le théâtre est ce qui m'a permis d'accéder au lycée. Étant gay, j'avais appris à «jouer des rôles» pour survivre, parce que je n'avais pas la possibilité de dire qui j'étais dans mon enfance, comme presque tous les enfants LGBT. C'est mon homosexualité qui m'a obligé à fuir, ma famille, mon milieu – ce que j'ai considéré comme un échec à l'époque : je n'avais pas réussi à «être des leurs». J'ai saisi cette possibilité de partir et de jouer des rôles car ce que je voulais, au fond, c'était devenir quelqu'un d'autre. Et c'est un fait notable : il y avait en option théâtre bien davantage de «transfuges de classes» que dans les autres spécialisations. Il y avait, par exemple, quatre jeunes femmes qui venaient de la banlieue d'Amiens et vivaient dans une cité. Le théâtre permettait cet autre départ.

Pour autant, je pense qu'il faut se méfier car on entend souvent des discours naïfs sur «le théâtre qui a le pouvoir d'ouvrir les esprits, qui peut sauver

des vies... » Le théâtre n'a pas sauvé mon père, ma mère, mon frère, ni mon cousin qui est mort à trente ans en prison. Le théâtre n'est pas un instrument magique qui viendrait briser le déterminisme. Mais dans ma condition d'exclu à cause de ma sexualité, le théâtre a été, à un moment, c'est vrai, l'endroit où j'ai pu me réinventer.

Tu as pensé devenir acteur ?

Oui, pendant un certain temps. En plus de l'option théâtre au lycée, j'ai suivi des cours au conservatoire d'Amiens, j'ai fait partie d'une troupe. Je consacrais quinze heures par semaine au théâtre ; ça me manque parfois. Mais aujourd'hui, c'est l'écriture qui a pris presque toute la place dans ma vie.

Pour moi, le rapport au théâtre a pris une autre direction. Dès mes deux premiers romans, un dialogue s'est enclenché avec le monde du théâtre. Je parlais de mon désir d'être aimé : dans ma vie d'auteur aujourd'hui, comme dans mon enfance, c'est dans le monde du théâtre que je me suis senti le mieux accueilli.

Il y a eu des adaptations d'*En finir avec Eddy Bellegueule* et d'*Histoire de la violence* en Norvège, Hongrie, Angleterre, Suède, États-Unis, etc. Thomas Ostermeier a mis en scène *Histoire de la violence* à la Schaubühne de Berlin. À chaque fois, ce sont

de grands moments de discussions, d'échanges, ce sont des moments souvent bouleversants pour moi. Stanislas [Nordey] et moi nous sommes rencontrés à l'occasion de sa lecture d'*Histoire de la violence* au TNS [le 12 février 2016]. À partir de là, il y a eu une vraie complicité non seulement amicale mais intellectuelle et théâtrale qui s'est instaurée. J'ai été ravi qu'il me propose d'écrire pour le théâtre ; je l'admire et j'avais envie d'écrire pour lui.

Le théâtre permet d'atteindre un public que le livre, dans sa forme seule, ne peut pas atteindre.

Dans mon enfance, la forme « livre », pour moi, pour ma famille, c'était la manifestation de la vie qu'on n'aurait jamais. C'était comme un objet qui nous criait : « Tu ne seras jamais la personne qui lira ce livre. Tu ne feras jamais partie de ce monde où les gens ont le temps, le luxe, les capacités de le lire ». Un livre était une agression beaucoup plus grande que les signes de richesse économique qui, à la rigueur, pouvaient nous faire un peu rêver – même si c'était une forme d'aliénation. Si on voyait le salon doré de l'Élysée, on rêvait, alors que si on voyait un livre, on était plutôt humiliés.

Cette violence de la culture pose la question de comment faire de la culture autrement. Stanislas en est conscient. Il y a toujours une autocélébration et une naïveté de la bourgeoisie qui voudrait dire :

« Pour moi, chaque applaudissement au théâtre était un son qui venait couvrir le bruit de l'insulte. »

la culture, c'est ce qui sauve. Ce qui m'a frappé et m'a tout de suite intéressé chez Stanislas, c'est qu'il n'est pas dans ce discours. Il sait aussi que parfois, la culture, ça écrase, ça humilie, ça exclut. La culture qui accueille les gens plutôt que de les violenter est loin d'être majoritaire. C'est à partir de là qu'il essaye de créer.

Dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, il y avait des propos virulents sur ton père et ton milieu familial. Dans *Qui a tué mon père*, le regard semble se déplacer : il y a des souvenirs heureux, ce qui était peu présent précédemment. Comment ce chemin s'est-il opéré ?

*Qui a tué mon père* est l'histoire d'un retour. Quand les deux premiers romans sont sortis, j'ai reparlé avec ma famille et j'ai commencé à revoir mon père. J'avais 21 ans et je ne l'avais pas vu depuis quatre ans – presque un quart de ma vie.

Quand il a ouvert la porte, j'ai eu un choc. Mon père est jeune – une cinquantaine d'années – mais il n'a plus de souffle. Il a besoin d'une machine pour l'aider à respirer la nuit, il a énormément de difficultés à se déplacer, il a subi des opérations suite à une « éventration » – terme médical que je ne connaissais pas et qui signifie que ses organes quittent sa cavité abdominale –, il a des taux de

cholestérol et de diabète très élevés... Il n'a pas de « grande maladie » – cancer ou leucémie –, mais est-ce normal d'être dans cet état à la cinquantaine ? La condition de son corps est due à ce que le monde social lui a infligé, à sa place au monde, à ce que les gouvernements français successifs lui ont infligé. J'ai voulu écrire cela.

Et, comme tu le dis, c'est une question de « placement » de regard ; ce livre n'entre pas en contradiction avec les précédents. Après m'être penché essentiellement sur la violence qu'il exerçait, je me suis focalisé sur celle qui s'était exercée sur lui tout au long de sa vie. C'était déjà présent dans *En finir avec Eddy Bellegueule* : à travers l'évocation de son enfance, de sa jeunesse, j'essayais de montrer comment sa violence était produite par celle subie. Cela traverse tout ce que j'ai écrit et je le formule très clairement dans *Qui a tué mon père* : la manière dont les individus peuvent être victimes de la violence qu'ils exercent.

Quand on parle des classes populaires, il y a toujours deux alternatives, deux discours : l'un profondément de droite idéologiquement – celui du « Figaro », des politiciens comme Macron... –, qui dit : « les fainéants », « ceux qui ne veulent pas travailler », « ceux qui sont même un peu dangereux, un peu sales »... Et l'autre, prétendument de gauche, qui

dit : « Il y a de la simplicité, de l'authenticité, de l'entraide ; c'est très dur mais c'est beau... » ; ce que je définis comme une sorte de « pasolinisme » – on retrouve toujours chez Pasolini ou encore Genet des figures de l'authenticité des classes populaires, des gens qui savent savourer la vie malgré ou peut-être grâce aux malheurs qui les accablent, dont la violence est belle... Je caricature volontairement, mais ces deux discours sont prédominants et très ancrés dans les structures mentales.

Ce que j'ai voulu, dans mes livres, c'est échapper à ces deux alternatives – qui peuvent varier dans leur mode d'expression mais sont, au fond, figées. C'est pareil quand les gens parlent des banlieues, des cités : soit c'est un monde dangereux, soit c'est la vraie vie, avec des gens qui sont « combattifs » malgré tout, etc.

Il y a quand même bien d'autres choses à dire au sujet des rapports de pouvoir et de domination !

J'ai voulu montrer comment un homme des classes populaires comme mon père a pu être la victime de la violence qu'il exerçait, comment elle venait « traverser son corps ». C'est plus radical et plus critique je pense : plutôt que de dire que la domination s'exerce sur des gens qui sont écrasés par elle, dire que cette domination est tellement forte, s'abat avec une telle puissance, qu'elle pousse les gens à la continuer, la prolonger.

Cela va à l'encontre de tous ces discours qui laissent à penser qu'il y aurait chez les classes populaires une violence « innée » – belle comme une révolte contre l'injustice ou immonde comme l'agression homophobe. Je prends souvent l'exemple du roman *Beloved* de Tony Morrison, qui nous invite à repenser la violence, le pouvoir et la domination. C'est l'histoire de Seth, esclave noire qui vit dans une plantation de coton et qui décide de s'enfuir pour sauver ses enfants. Alors que les propriétaires de la plantation les retrouvent, elle égorge son bébé, sa fille. C'est Seth qui est condamnée pour ce geste, mais on comprend bien que c'est la violence esclavagiste qui s'est prolongée à travers son corps. Le fait qu'elle puisse trancher la gorge de son enfant, y penser sur l'instant comme la seule issue pour sauver sa fille, naît de la violence que le pouvoir esclavagiste a inscrite en elle – et qu'elle reconduit malgré elle.

C'est ce déplacement qui s'est opéré entre *En finir avec Eddy Bellegueule* et *Qui a tué mon père* : partir de la violence exercée par mon père contre sa femme, contre moi, contre les étrangers avec le vote Front national, pour en chercher la source. Je m'intéresse à la violence comme un flux, qui traverse les corps.

« Aujourd'hui,  
j'habite à Paris,  
j'ai fait des études,  
j'écris des livres :  
un gouvernement  
peut me répugner,  
me dégoûter,  
mais il n'aura jamais  
sur moi l'effet qu'il  
peut avoir sur mon  
père ou ma mère. »

Peut-on dire que *Qui a tué mon père* est l'histoire d'un homme mais aussi l'histoire d'un fils devenu adulte, qui porte un regard politique sur la vie de ce père ?

J'ai voulu raconter l'histoire d'un homme – mon père – de mes premiers souvenirs d'enfance avec lui jusqu'à sa mort sociale. J'ai écrit sa biographie par le prisme de notre relation, parce que c'est ce qui me paraît le plus honnête : raconter sa vie à travers la manière dont je l'ai connu, mes souvenirs de lui, de nos silences, ses insultes aussi, notre séparation... et aujourd'hui.

Je ne voulais pas faire un travail d'archiviste, une enquête, aller voir des anciens amis de mon père... Je voulais que la forme soit concentrée. Je voulais raconter son histoire de sa naissance jusqu'à aujourd'hui avec un axe précis : montrer de quelle manière la politique avait structuré la vie de mon père, l'avait définie et mise en danger – jusqu'à pouvoir la détruire.

Je m'étonnais que la politique disparaisse presque toujours des biographies. Beaucoup de livres retracent la vie de gens et on ne voit jamais l'intervention de la politique dans le processus de transformation de la vie d'une personne et dans sa mort, qu'elle soit sociale ou physique. Je pense que c'est dû au fait que presque tous les écrivains sont

des gens qui viennent de milieux privilégiés, de la bourgeoisie.

C'est une idée que j'avais développée dans *Pierre Bourdieu : L'insoumission en héritage* [ouvrage dirigé par Édouard Louis, auquel ont participé Annie Ernaux, Didier Eribon, Arlette Farge, Frédéric Lordon, Geoffroy de Lagasnerie et Frédéric Lebaron, édition Presses Universitaires de France, 2013]. Cela m'a frappé, quand je suis arrivé à Paris et que j'ai rencontré des gens qui étaient issus d'un milieu différent du mien, à l'ENS [École nationale supérieure], l'EHESS [École des hautes études en sciences sociales] ou à la Sorbonne : pour eux, la politique ne changeait presque rien, la succession des gouvernements n'avait pas d'incidence profonde.

C'était frappant parce que, quand on parle des classes populaires, on insiste toujours sur ce qui ne change pas, sur la stabilité des modes de vie à la campagne, etc. Or, j'avais exactement l'expérience inverse : quand j'étais enfant, chaque nouveau gouvernement qui arrivait était une tempête dans nos vies. Alors que pour la bourgeoisie parisienne, cela ne change rien.

Pour le milieu d'où je venais, la création de la CMU, c'était pour certains la possibilité d'aller chez le médecin pour la première fois, ça voulait dire potentiellement allonger son espérance de vie

de dix ans ou quinze ans peut-être. C'était plus que concret. Chaque élection était un possible bouleversement : est-ce qu'une aide sociale va être créée? Est-ce qu'une aide va être retirée? Est-ce qu'il va y avoir des programmes pour nous aider? Ou contre nous?

Par exemple, l'idée de couper certaines « petites » lignes de la SNCF! On vit loin de tout, dans un territoire enclavé, on n'a pas accès aux villes donc pas à l'emploi... couper des lignes ferroviaires, ça entraîne des logiques de classe. On enclave encore plus des territoires, on isole des gens encore plus et on ne développe que les lignes de la bourgeoisie, Paris / Aix-en-Provence...

La bourgeoisie, les privilégiés, sont protégés par leurs capitaux : la possession de l'argent et des biens – ce que Bourdieu appelle le capital économique – et la possession de diplômes – le capital scolaire et culturel. Aujourd'hui, j'habite à Paris, j'ai fait des études, j'écris des livres : un gouvernement peut me répugner, me dégoûter, mais il n'aura jamais sur moi l'effet qu'il peut avoir sur mon père ou ma mère. Je pense que c'est pour ça qu'on parle aussi peu de la politique dans une biographie : la plupart des gens qui écrivent vivent hors de ces répercussions.

Et la plupart des gens des milieux populaires ne l'analysent pas ou même n'en parlent pas. Par exemple, ce que tu dis de manière très concrète, est-ce que ton père le formulerait ?

Non, et c'est ce qui est dramatique. Si aujourd'hui tu avais interviewé mon père et non pas moi, lui l'aurait dit : « Je vais bien. » Parce qu'il vit dans une telle situation de violence permanente que pour lui, c'est normal. Pour lui, c'est la vie, ça ne s'appelle pas la violence puisque tout le monde autour de lui a toujours vécu comme ça.

Il n'y a pas longtemps, j'ai rencontré le nouveau compagnon de ma sœur. Il travaille sur des chantiers, porte des sacs de ciment, depuis sept ans. Il a vingt-quatre ans. Quand je lui demande comment il endure ça, il me dit : « J'ai mal au dos, des fois je n'en dors pas de la nuit, j'ai mal partout, mais bon ça va, je sais que c'est comme ça, c'est le métier. »

Et j'avais envie de lui hurler : « Ce n'est pas normal, à vingt-quatre ans, d'avoir mal au dos comme ça, ce n'est pas normal de ne pas pouvoir dormir à cause de ça. » Il me disait avec le sourire : « Tu sais, c'est le métier de mon père, et à cinquante ans, il ne peut presque plus bouger... Je sais que c'est ce qui va m'arriver. » Ça paraissait tellement normal pour lui... Et, comme tu le dis, ce serait la même chose avec mon père.

Comme une partie de la bourgeoisie s'accommode parfaitement de la situation dans laquelle notre monde est, ces gens vont dire : « Oui, ça va » ; il ne peut pas marcher plus de dix mètres sans être essoufflé « mais bon, il a l'air heureux quand même et il a une belle télé. »

Il faut un travail personnel, intellectuel, politique, pour percevoir la violence du monde, la souffrance des gens. Je me souviens de François Fillon face à des aides-soignantes travaillant dans une maison de retraite. Elles parlaient de leur épuisement, de la pénibilité du travail, du fait qu'elles sont deux la nuit pour gérer plus de quatre-vingt pensionnaires... et lui leur répondait qu'il allait falloir travailler 39 h plutôt que de recruter du personnel, il fallait faire un effort, parce que la France est endettée, il était incapable de voir la violence qui traversait la vie de ces femmes...

Dire la vérité du monde social, c'est toujours s'attaquer au monde social parce que les classes dominantes construisent des instruments de déni. On produit tous les jours des manières de ne pas voir la violence, ne pas voir la souffrance. C'est pour cela que *Qui a tué mon père* a cette forme très directe, où je dis les noms des gens qui ont détruit sa santé.

Comme le monde social n'arrête pas de dénier la violence, je me suis dit : « Quel serait le type de

littérature qui pourrait permettre de forcer les gens à voir la réalité ? » Parce que la littérature est souvent un outil qui permet aux gens de détourner la tête – un peu comme quand on voit un SDF dans la rue : on regarde ailleurs. On ne veut pas voir.

Quand *En finir avec Eddy Bellegueule* ou *Histoire de la violence* ont été publiés et que je disais que ce qui y est écrit est vrai, les gens me disaient : « mais on s'en fiche que ce soit vrai ou pas, c'est de la littérature, c'est cela qui compte. » Pourquoi ce déni ? J'avais l'impression que toutes les ambassadrices et les ambassadeurs de la littérature me suppliaient de mentir en voulant absolument me faire parler de « littérature » justement. Mais si c'est vrai, pourquoi est-ce que je ne le dirais pas ? Si les gens que je décris, si les situations que je décris, sont vrais, pourquoi est-ce que je ne le dirais pas ?

Dans le cas des deux premiers livres, l'ambiguïté ne naît-elle pas du mot « roman » qui figurait sur la couverture – mot qu'on ne retrouve pas sur celle de *Qui a tué mon père ?*

Pour moi, ce que le mot roman veut dire, ce qu'il implique, c'est une construction formelle, une construction littéraire. Mais construction n'est pas synonyme de fiction. La vérité est une construction, une addition. Pierre Bourdieu fait des tableaux et

« On produit tous  
les jours des manières  
de ne pas voir  
la violence, ne pas  
voir la souffrance.  
C'est pour cela que  
*Qui a tué mon père*  
a cette forme très  
directe, où je dis les  
noms des gens qui  
ont détruit sa santé. »

des graphiques, produit des concepts – c'est-à-dire des choses qui n'existent pas à l'œil nu, là, dans la rue. C'est cette construction qui permet de dire la vérité qu'on ne verrait pas sans cela.

J'avais envie de subvertir la catégorie « roman ». Mais je voyais bien que trop de gens utilisaient la littérature pour ne pas voir ce qu'il y avait dans mes livres : on me parlait de fiction, de style...

Parfois aussi, l'idéologie des gens est tellement forte qu'ils ne lisent même pas ce qui est dans le livre, ils y plaquent ce qu'ils veulent croire. Combien de personne ont dit, à propos d'*En finir avec Eddy Bellegueule* : « C'est l'histoire d'un enfant sensible, raffiné, dans un endroit où les gens sont durs et incultes... » Or, je n'arrête pas de dire dans ce livre que j'étais aussi raciste que mes parents, que je disais des insultes homophobes et que pour moi c'était un échec terrible de m'enfuir ; ce n'est que longtemps après que j'ai compris que ça m'avait sauvé.

Je m'enfuyais parce qu'on me crachait dessus, pas parce que j'étais sensible ou que je voulais devenir Koltès ou Simone de Beauvoir. La deuxième partie du livre s'appelle *L'échec et La fuite...* C'est pourtant clair. C'est justement contre ce type de narration que j'ai écrit *Eddy Bellegueule*, contre l'histoire banale et violente de « la fleur qui éclot au milieu de la boue ». C'est l'histoire d'un enfant qui ne veut

surtout pas fuir, qui essaye de coucher avec une fille, qui essaye de correspondre à son milieu, et qui échoue.

Est-ce pour empêcher ces interprétations que tu as donné à *Qui a tué mon père* cette forme « directe » dont tu as parlé ?

Oui, c'est né de ce questionnement : « Quelle forme trouver, qui me permettrait de forcer la personne à lire ce que j'ai à dire ? »

C'est ce qui est au cœur de ce projet : la littérature engagée, aujourd'hui, ne suffit plus. Parler de la violence, de la réalité du monde social, ça ne dérange plus les gens. La littérature engagée n'est plus un problème parce qu'on ne brûle plus de livres, on n'en interdit plus en France ; c'est bien la preuve que tu peux y dire plus ou moins tout ce que tu veux. Soit les gens l'ignoreront, soit ils plaqueront leur idéologie sur ce que tu écris.

C'est pourquoi il faut passer d'une littérature engagée à ce que j'appelle une « littérature de la confrontation ». Utiliser la forme littéraire, la manière d'écrire, la manière dont on lit – donc les outils de la littérature : la narration, la forme, la façon dont les paragraphes ou les chapitres sont annoncés – pour aller plus loin aujourd'hui.

Il fallait pouvoir intégrer la politique, les mesures

des gouvernements qui se succèdent, avec la même fluidité qu'un souvenir de mon père et moi enfant allant à la mer, il fallait mêler tout ça dans un même souffle, dans une même énergie. Écrire ce qu'on s'interdit d'ordinaire dans une biographie – ce qu'on s'interdit en littérature.

*Qui a tué mon père* est mon premier ouvrage d'une littérature de la confrontation, d'un théâtre de la confrontation.

Il s'agit d'une littérature qui dirait la réalité et qui en même temps trouverait le moyen de dire : « Regarde. Tu ne peux pas regarder ailleurs. » Et donc dire le nom des gens qui produisent la mort d'autres gens.

Et cette fois, comme tu le faisais remarquer, il n'y a pas écrit « roman » sur la couverture.

Avais-tu dès le début la clairvoyance de l'ensemble et l'idée d'arriver au fait de nommer les femmes et hommes politiques ?

À la minute où j'ai revu mon père après quatre ans d'absence, en voyant l'état de son corps, j'ai tout de suite pensé : c'est Sarkozy qui lui a fait ça, c'est Hollande qui lui a fait ça, c'est El Khomri, c'est Chirac... J'ai vu l'enchaînement des réformes qui l'avaient tué. Et je me suis tout de suite dit qu'il fallait que je raconte cette histoire, que personne ne raconte.

Mais moi-même, j'ai éprouvé des difficultés. Je me suis dit : est-ce qu'il faut faire ça ? Je n'ai pas envie d'écrire Sarkozy ou Chirac dans un livre, ils ne méritent pas d'être en littérature. On n'a pas envie de ça quand on écrit.

Après coup, ce réflexe m'a intéressé, parce que c'était comme une forme d'interdiction tacite.

Si on écrit un livre sur un parent mort à la guerre, on ne va pas se poser cette question ; il est évident que ça peut être de la littérature. Mais si on dit Chirac ou Sarkozy... Il y aurait donc des moments de l'histoire plus historiques que d'autres ? Et des morts, des mises à mort, plus littéraires que d'autres ? Alors des gens peuvent condamner des vies et s'en tirer par une forme d'oubli – parce que ça ne serait écrit nulle part, parce que ça ne serait pas littéraire ?

Si c'est la vérité, si c'est de l'histoire, alors les noms doivent apparaître. Et si quelque chose n'est pas dicible en littérature, c'est problématique : ça signifie que la littérature a exclu des manières de raconter, et qu'il faut la changer.

L'intérêt en littérature est de faire ce qui semble impossible à faire – comme dans tous les arts. J'ai été frappé par le film de Ken Loach, *Moi, Daniel Blake*, l'histoire d'un homme malade qu'on somme de retourner au travail. Les alternatives qu'on lui propose sont : soit tu meurs de faim en perdant

« À mon sens, ce qui nous définit n'est pas ce qu'on fait mais ce qu'on n'a pas pu faire, parce que la société nous en a empêchés. »

ta pension, soit tu meurs en retournant au travail. Donc, le gouvernement lui laisse deux options : soit tu meurs, soit tu meurs. Ce serait risible si ce n'était pas vrai. J'ai été bouleversé par ce film parce que j'y ai reconnu ce que mon père a vécu. Cette traque incessante, cet acharnement des gouvernements contre les plus faibles, ce n'est pas du cinéma, c'est la réalité.

Ce que produit la politique sur un corps, sur une vie, est une expérience universelle. Quel que soit le pays, si tu as un père ouvrier, il mourra plus jeune qu'un père cadre. Et en ce qui concerne l'espérance de vie en bonne santé, qui est un indice plus juste encore, les écarts sont gigantesques.

Peux-tu parler du lien entre masculinité et violence, dont il est question dans tes écrits ?

La violence que mon père a subie et qu'il a basculée sur les autres est due en grande partie à la masculinité, au « masculinisme ». Il y a une obligation de construire sa masculinité, en ayant des mauvaises notes, en quittant tôt l'école pour travailler... L'école est un « truc de pédé », la culture c'est « efféminé ». S'il y avait moins d'homophobie dans notre société, peut-être que mon père aurait eu un destin social différent, parce qu'il aurait eu un rapport à l'école différent. Toutes ces réalités sont

enchâssées les unes aux autres. Là aussi, il y a une responsabilité des gouvernements : s'ils luttèrent davantage contre la domination masculine, contre l'homophobie, ça aurait une incidence sur tout le monde. Le combat contre l'homophobie, ça ne concerne pas que les homosexuels.

L'histoire du monde, c'est l'histoire d'une guerre – un acharnement permanent contre les gays, contre les noirs, contre les classes populaires, contre les transsexuels... Il est davantage question de celui contre les classes populaires dans *Qui a tué mon père*, mais tout est lié. Toutes les questions du genre, de la sexualité, du racisme sont liées.

Dans *Qui a tué mon père*, le temps passé entre père et fils semble extrêmement bref ; on arrive vite au dernier souvenir d'enfance. Ces souvenirs sont très visuels, pleins de sensations, mais les mots sont souvent terribles ou absents – il n'y a pas de vraie conversation. Dirais-tu que c'est aussi une écriture du silence ?

Quand je me suis dit qu'il fallait que j'écrive sur ce qui a fait et défait la vie de mon père, je me suis très vite heurté à ça : je ne sais presque rien de lui. Nous n'avons jamais parlé – à part récemment quelques fois, mais c'est évidemment très dur pour nous ; il y a beaucoup de silence parce qu'on

n'a plus le même langage, on n'a pas la même manière de parler, de penser, de se mouvoir et de s'adresser à l'autre.

Ce n'est pas un hasard si j'ai choisi comme nom de famille «Louis», qui est le prénom d'un personnage de Jean-Luc Lagarce dans *Juste la fin du monde* – en plus d'être le deuxième prénom de mon ami le plus proche. Quand j'ai lu le texte de Lagarce au lycée, pour l'épreuve théâtrale du BAC, j'ai été saisi par ce théâtre qui est comme une succession de monologues de gens qui ne savent plus s'adresser aux autres – sauf pour faire des reproches ou dire de petites phrases banales. J'ai tout de suite reconnu cette impossibilité.

Aujourd'hui, même si mon père et moi nous sommes rapprochés, il y a un mur entre nous : c'est la violence du monde social, l'impossibilité de se dire les choses. On essaie de créer un rapport ensemble. Mais les mots sont toujours un terrain délicat...

Ce que pense sans doute mon père sans le formuler, c'est que sa vie ne vaut pas le coup d'être racontée. Il pense qu'elle n'a pas de sens et qu'il n'y a pas lieu de se révolter, de s'insurger contre ce qu'il a subi.

Et il a toujours appris qu'être un homme, c'est être du côté du silence. La parole, c'est le monde des femmes. Quand j'ai commencé à écrire *Qui a tué mon père*, je me suis rendu compte que presque

tout ce que je savais de lui, de son passé, m'avait été raconté par ma mère. Je restais beaucoup à la maison avec ma mère, ma sœur, des femmes, pendant que mon père allait au café avec mes frères. J'étais bien content d'être dans ce « monde de la parole », qu'on dit féminin.

Comme je le dis dans le livre, ce dont je me souviens de mon père, c'est surtout ce qui n'a pas eu lieu. Je pourrais faire une histoire de tout ce qu'on n'a pas fait ensemble.

Il y a dans le livre, cette idée d'une vie qui pourrait s'écrire « en négatif » : il n'a pas eu d'argent, il n'a pas pu étudier...

Il y a tout ce dont il a été privé et – c'est le plus grave : ce dont il n'a pas pu rêver parce que pour lui, ce n'était pas possible de l'imaginer. Et cela n'est pas l'histoire de mon père, mais de tellement de gens.

Pourtant, on donne toujours en exemple les exceptions – comme toi, en l'occurrence, qui es devenu écrivain. On dit que tout est possible pour tout le monde en France, qu'il suffit de « vouloir ». Est-ce aussi contre cette affirmation que tu as écrits ?

Oui, bien sûr. Je retourne la question sartrienne : quelle est la relation entre l'action et l'être ? Est-ce

que ce sont nos actes qui nous définissent? À mon sens, ce qui nous définit n'est pas ce qu'on fait mais ce qu'on n'a pas pu faire, parce que la société nous en a empêchés. Soit parce qu'elle a bloqué nos désirs, soit parce que son système est entré tellement tôt dans nos têtes qu'elle a rendu certains rêves inimaginables. C'est une telle fiction, l'idée que tout est possible pour tout le monde. La réalité est l'histoire de choses et de rêves dont les individus sont privés.

La classe politique dominante au fond n'arrête pas de parler des gens comme mon père, mon frère, il y a une forme d'obsession à l'égard des classes populaires dans le champ politique.

Quand j'ai commencé à étudier la sociologie, j'y lisais un mot récurrent : l'exclusion. Il me semble inexact car dans la réalité il s'agit davantage de persécution que d'exclusion. Les classes populaires sont toujours au centre des discours. Il n'y a qu'à entendre Macron : «Vous n'allez pas me faire pleurer avec votre tee-shirt; la meilleure façon de se payer un costard, c'est travailler», « Dans une gare on rencontre des gens qui sont tout et des gens qui ne sont rien », il faut des « premiers de cordée », avec l'idée que la bourgeoisie tire tout le monde vers le haut, il faut bien sûr surveiller et punir les chômeurs...

Les gouvernements parlent tout le temps des classes populaires. C'est justement quand on est un peu privilégié qu'on peut «s'exclure» de cette politique, sinon c'est impossible. Même quand il n'y a pas de lois, il y a les insultes. L'histoire des gouvernements est celle de leur incapacité à ne pas insulter les pauvres. Encore plus aujourd'hui, où je trouve que nous vivons la fin de la honte d'insulter les pauvres. Quand Valérie Trierweiler a dit qu'Hollande les appelait «les sans dents», il s'en est défendu, parce qu'il restait encore cette idée qu'on n'insulte pas les pauvres en public, au moins il se cachait et Valerie Trierweiler a été une sorte de lanceuse d'alerte. Macron, lui, assume totalement ce mépris, la honte a disparu.

Comment est-ce que ton père peut recevoir ce livre ? Est-ce que ce n'est pas violent pour lui d'être «raconté» ?

Si, probablement. C'est complexe, entre la violence d'être raconté et le besoin d'être représenté.

Il y a une idée émise par Pierre Bergounioux que je trouve belle et juste : les classes dominantes vivent deux fois ; d'une part en existant dans leur corps et d'autre part en ayant leur vie représentée dans les journaux, les livres. Les classes populaires n'ont pas cette deuxième vie. C'est d'ailleurs peut-être ce qui explique en partie le vote Front national : une

« Le théâtre est peut-être l'endroit où on peut dire et montrer. Le lieu où la littérature de confrontation peut prendre corps. »

tentative désespérée d'exister une deuxième fois. J'imagine bien que ça n'a pas fait plaisir à mon père de lire *Eddy Bellegueule* et *Histoire de la violence*, mais c'est aussi ce qui nous a permis de nous parler à nouveau.

Si l'on a peur de produire de la violence, il y a des choses qu'on ne dira jamais. C'est ce qui dévoie une partie des livres sur les classes populaires : il y a, en réponse aux insultes des gens de pouvoir, un désir d'idéalisation, une « mythologisation ». Comme cela, on ne blesse personne. Mais alors que dit-on de la vie d'un gay ou d'un noir dans un village où le vote pour l'extrême droite est exponentiel ? On ne peut pas s'interdire de parler de la réalité à cause de la peur de blesser.

Est-ce le fait d'avoir fait des études de sociologie qui t'a donné le désir et la clairvoyance de poser une vision d'ensemble, sociétale, sur ton histoire personnelle ?

Oui, c'est Pierre Bourdieu ou Didier Eribon qui m'ont fait comprendre beaucoup de choses, notamment que mes sentiments les plus personnels étaient historiques...

Oui, pardon de t'interrompre, mais il faut arriver à ces lectures, comment as-tu fait ?

*Retour à Reims* de Didier Eribon a été déterminant – c’est le premier livre de sociologie que j’ai lu et il me parlait de moi avec une telle force.

Auparavant, j’avais lu *Harry Potter* pendant mon enfance – et je considère que ces livres font partie des plus beaux de ma vie. Je lisais aussi les pièces pour l’option théâtre au lycée – mais souvent uniquement les scènes que je devais jouer, car j’avais quand même encore une certaine aversion de la lecture. À cette époque, je rêvais d’être instituteur – c’est-à-dire le summum pour les enfants des classes populaires, avec l’attrait pour ce métier magnifique et ce qu’il représente. Mon meilleur ami de l’époque était justement le fils d’une institutrice. Je passais beaucoup de temps chez eux et elle savait d’où je venais. Un jour elle m’a dit, à propos de *Retour à Reims* : « Vous devriez lire ça, son histoire est comme la vôtre, sauf qu’il est homosexuel ». Ça faisait dix-sept ans que je cachais ma sexualité et c’était la première fois que, de manière détournée, quelqu’un m’autorisait à lire un écrit lié à l’homosexualité. Avec toute la finesse de ce « sauf », elle m’invitait à le lire pour d’autres raisons : l’histoire d’un homme qui était sorti de son milieu. Alors que j’étais loin d’être à l’endroit de Didier Eribon ! J’étais un élève moyen dans un lycée en Picardie. J’ai lu ce livre avec difficulté mais il m’a bouleversé et je me suis dit : « Je veux faire

comme cette personne». Je ne vivais pas à Paris, je n'avais pas connu Foucault, Bourdieu, Duras, mais le principe d'identification a été très fort. Du jour au lendemain, je me suis mis à lire Bourdieu, Derrida, Butler, Duras, Proust, Simon... Tout ce que je pouvais. Je ne comprenais presque rien mais je me disais : « Si tu le lis encore et encore, tu vas finir par comprendre, par en tirer quelque chose. » C'est ce qui m'a aidé à avoir, ou au moins à tenter d'avoir une « vision d'ensemble », comme tu le dis.

Comment est-ce que tu organises ton temps en général ? Tu écris chaque jour ?

J'écris, j'enseigne et je voyage pour mes livres. Quand je dis j'écris, je devrais plutôt dire que parfois j'écris et parfois j'essaie d'écrire. Il y a des moments où je suis devant mon ordinateur mais où je n'arrive à rien. L'écriture est le moyen dans lequel je suis le plus à l'aise pour m'exprimer. Mais je n'ai pas un rapport « heureux » à l'écriture. Je m'impose un rythme : j'écris tous les jours de midi à dix-huit heures. Et je lis énormément...

Le théâtre amène une manière d'écrire différemment, que je découvre. C'est une forme plus courte, qui induit un autre rapport au temps. Pour un roman, tu te projettes sur trois ou quatre ans. Pour un texte de théâtre – et je sais bien sûr qu'il y

a des exceptions –, il y a un rapport beaucoup plus dynamique, plus urgent, tu penses à la personne qui va le mettre en voix. Quand j'écrivais *Qui a tué mon père*, je pensais à Stanislas, au théâtre.

Qu'est-ce qui t'a donné envie de destiner *Qui a tué mon père* à Stanislas au théâtre ?

La soirée au TNS avec Stanislas autour d'*Histoire de la violence* a été pour nous l'occasion de faire connaissance personnellement – avant, il connaissait mes livres et je connaissais son théâtre. Stanislas m'a proposé d'écrire pour le théâtre. Comme je l'admirais, j'avais envie d'écrire pour lui. J'ai commencé à écrire un texte sur mon père, que je voulais, au début, théâtral au sens le plus classique du terme : avec des dialogues, des personnages, des didascalies... Mais le texte partait dans une autre direction, qui s'imposait à moi. J'ai choisi de la suivre plutôt que chercher à « fabriquer » du théâtre.

J'avais une telle colère après avoir vu mon père, j'avais une telle envie d'écrire, je ne pouvais pas m'empêcher d'être dans ce sujet et dans cette forme ; je sentais que c'était juste, que c'était ce que je devais faire.

Je l'ai écrit pendant plusieurs mois et quand je l'ai eu fini, j'ai contacté Stanislas pour lui dire : « J'ai écrit un texte, mais il ne ressemble pas à une pièce

au sens classique.» Je lui ai dit : «Je te l'envoie, mais si tu ne veux pas le mettre en scène, je comprendrais. Tu peux me dire "je ne l'aime pas", tu peux me dire "je l'aime bien mais ça n'est pas un texte de théâtre selon moi". Tu peux tout me dire et ça ne changera rien à notre amitié.»

Du théâtre, il reste dans le texte un caractère très oral, une forme d'adresse – et un paragraphe un peu extraterrestre au début qui définit la situation... Et Stanislas m'a dit, après l'avoir lu : «Je veux le faire.» Auparavant, lors de nos discussions, il m'avait dit que souvent les romanciers, lorsqu'ils écrivent pour la scène pour la première fois, essaient de faire en sorte que ça «ressemble» à du théâtre – en donnant un caractère «forcé» au dialogue. Il m'avait invité à me sentir libre dans la forme.

Tout à l'heure, tu as parlé d'une écriture visuelle ; c'est vrai que l'image est très importante. Pour moi, *Qui a tué mon père* devait avoir une forme très photographique, très imagée. Ce sont les images qui parlent, et les émotions qu'elles véhiculent.

Il y a eu tout un mouvement en littérature, du nouveau roman au post nouveau roman, où les émotions, les sentiments, n'étaient pas un matériau littéraire « noble » – Marguerite Duras était l'une des rares à faire exception. Or, je pense que l'émotion

est révolutionnaire dans l'art. Je pense notamment au sublime spectacle *SAIGON* de Caroline Guiela Nguyen où la narratrice répète plusieurs fois « cette histoire est une histoire pleine de larmes ». On peut aujourd'hui revenir aux émotions en littérature, au théâtre. C'est essentiel de pouvoir parler de la politique en disant combien elle peut affecter un corps, tuer des gens. Il faut le dire et le montrer. Le théâtre est peut-être l'endroit où on peut dire et montrer. Le lieu où la littérature de confrontation peut prendre corps.

**Édouard Louis**

Entretien réalisé par Fanny Mentré le 19 mars 2018 à Paris

# Questions à **Claire Ingrid Cottanceau**

Fanny Mentré : Tu es actrice et plasticienne, tu es aussi collaboratrice artistique auprès de Stanislas Nordey depuis 2006. Dans le cadre de *Qui a tué mon père*, cette collaboration revêt un caractère particulier car Stanislas est seul en scène et tu es donc « l'œil extérieur ». En quoi consiste ce regard ?

Claire Ingrid Cottanceau : En nommant ce temps de partage, quinze ans, est nommé l'engagement que nous avons l'un à l'autre, Stanislas et moi. Une confiance absolue – un regard partagé construit avec nos évidences communes et nos complémentarités. Dire mon travail en quelques phrases...

Mon premier geste est de comprendre au plus juste la nécessité de mettre en scène tel ou tel projet.

Le second sera de partager avec Stanislas et Emmanuel Clolus, les pistes esthétiques. Prolonger les réflexions et proposer des artistes à associer au projet. Mettre en lien tous les outils

de représentation, y inscrire mes propositions émanant de mes espaces de réflexion – réflexion plus picturale et musicale que verbale.

C'est sans doute ce qui fait que Stanislas et moi sommes si complémentaires : lui, c'est le mot qui le guide et moi, c'est le silence derrière les mots. Il arrive en répétitions avec une pile de livres ouvrant le sens ; j'arrive avec de la musique, des inspirations iconographiques. On pourrait dire (un peu pour rire) : Stanislas est l'homme politique et c'est de son geste politique que s'ouvre un champ poétique – Je suis la femme poétique qui ouvre par ce geste poétique un champ politique !

C'est à partir de ces deux trajectoires de pensée que se partage la mise en scène. Mais, bien sûr, c'est Stanislas qui signe. C'est donc lui qui acte toutes propositions.

Pour *Qui a tué mon père*, deuxième monologue que nous partageons – le premier était *La Conférence* de Christophe Pellet, en 2011 – ce travail est amplifié. Stanislas est dedans / dehors. Sa confiance en mon regard est garante du projet.

Le temps fait bien les choses. Nos années partagées offrent un vocabulaire commun. Notre franchise est totale. Aucune langue de bois, aucune complaisance. Nous sommes l'un et l'autre extrêmement exigeants et ne lâchons jamais rien. Le plateau devient atelier. Il offre des volumes,

des sensations, des couleurs, des sons, des mouvements. Je travaille avec tous les créateurs afin que la toile soit cohérente et sensible.

Pour *Qui a tué mon père*, la question de l'abandon, du lâcher-prise était un de mes objectifs dans l'accompagnement de Stanislas-acteur.

Tu as aussi participé à la dramaturgie. Quelles ont été les orientations des recherches? Quels questionnements majeurs avez-vous rencontrés?

Je parlerais d'une question qui nous a habités pendant longtemps – celle de la représentation du père.

Le père d'Édouard Louis a cinquante ans. Édouard Louis en a vingt-sept. Stanislas porte la parole d'Édouard Louis. Il n'a plus vingt-sept ans. Comment ne pas brouiller la question temporelle du texte? Comment parler du silence du père? Comment traduire cet acte : parler à celui qui, on le sait, ne répondra pas? Édouard Louis a écrit son livre, son père n'était pas avec lui. La page était la représentation de son père.

À nous de trouver « une équivalence » au plateau. Très vite, la possibilité d'engager un acteur nous a semblé fautive et réductrice. Soit le réel devait s'inviter au plateau, en l'occurrence le père d'Édouard (le vrai!), soit la fiction du père devait s'inventer.

De là est venue l'idée de la sculpture. J'ai amené

« Comment parler  
du silence du père ?  
Comment traduire  
cet acte : parler  
à celui qui, on le sait,  
ne répondra pas ? »

en répétitions une reproduction d'une œuvre de Maurizio Cattalan, qui nous a inspirés pour proposer à Anne Leray, artiste sculptrice, de rêver à la figure du père. Des études de postures comme chez Cattalan, racontant les symptômes d'une vie, se sont mises en place. Anne Leray s'est emparée de la proposition avec une grande délicatesse et force. Ainsi, des pères sont nés... Ils sont témoins du récit. Ils sont témoins de la solitude des êtres.

Que pourrais-tu dire sur les choix esthétiques du spectacle ?

Édouard Louis, en écrivant le portrait de son père, se portraitise lui-même. *Qui a tué mon père* est un double portrait. Il décrit la trajectoire d'un homme, d'un père. Il décrit le regard d'un fils sur son père.

Il était évident pour moi que le plateau devenait un atelier de la reconstitution d'une mémoire – la mémoire est par essence déficiente et fictionnée car elle ne peut se poser comme vérité mais comme symptôme d'UNE vérité. Cet atelier de la mémoire se devait donc d'être onirique et sensible. Un espace poétique qui porte le texte et le corps dans son abandon premier.

Le scénographe Emmanuel Clolus, partenaire merveilleux de tous les projets, est un des piliers de

la réflexion, ses espaces sont l'édifice de l'écriture scénique. La créatrice lumière Stéphanie Daniel offre avec grâce leur mise en vibration.

Pour *Qui a tué mon père*, nous a rejoints Olivier Mellano, compositeur qui par son art ajuste et sous-tend le sensible. C'est le quatrième spectacle auquel il participe avec nous.























**Production** Théâtre National de Strasbourg

**Coproduction** La Colline – théâtre national

Création le 12 mars 2019 à La Colline – théâtre national

---

**Tournée Paris** du 12 mars au 3 avril 2019 à La Colline – théâtre national | **Béthune** du 9 au 11 oct 2019 à la Comédie de Béthune | **Bordeaux** du 15 au 18 oct 2019 au Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine - TnBA | **Sartrouville** 5 et 6 nov 2019 au Théâtre Sartrouville Yvelines CDN | **Orléans** le 22 janv 2020 au CDN d'Orléans | **Lausanne** (Suisse) du 25 au 28 fév 2020 au Théâtre Vidy-Lausanne | **La Roche-sur-Yon** 5 et 6 mai 2020 au Grand R – Scène nationale de la Roche-sur-Yon | **Villefranche-sur-Saône** le 13 mai 2020 au Théâtre de Villefranche

---

**Théâtre National de Strasbourg** | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184  
67005 Strasbourg cedex | [www.tns.fr](http://www.tns.fr) | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré  
Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Marion Oddon | Graphisme : Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Valblor, Illkirch-Graffenstaden, avril 2019



Partagez vos émotions et réflexions  
sur *Qui a tué mon père* sur les réseaux sociaux :

**#QuiATueMonPere**

# Qui a tué mon père

2 | 15 mai

Salle Koltès

Texte

**Édouard Louis**

Mise en scène

et interprétation

**Stanislas Nordey**

Collaboration artistique

**Claire Ingrid Cottanceau**

Lumière

**Stéphanie Daniel**

Scénographie

**Emmanuel Clolus**

Composition musicale

**Olivier Mellano**

Création sonore

**Grégoire Leymarie**

Clarinettes

**Jon Handelsman**

Sculptures

**Anne Leray**

**Marie-Cécile Kolly**

Avec la participation

amicale de

**Wajdi Mouawad**

**Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS.**

**D'après le livre d'Édouard Louis**

**QUI A TUÉ MON PÈRE**

Copyright © 2018 Tous droits réservés

**Le texte est publié aux Éditions du Seuil, mai 2018.**

**Équipe technique du TNS :** Régie générale Antoine Guilloux | Régie Lumière Olivier Merlin | Électricien Franck Charpentier | Régie plateau Charles Ganzer | Machinistes Daniel Masson, Karim Rochdi | Accessoiriste Olivier Tinsel | Régie Son Mathieu Martin | Régie vidéo Hubert Pichot | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Mandy Cadillon

# autour du **spectacle**

## **Rencontre avec Stanislas Nordey**

.....  
Samedi 11 mai | 14h | Librairie Kléber

# pendant ce temps dans **L'autre saison**

## **Sexes, sexualités, genres : liberté et multiplicité**

Samedis du TNS

Rencontre-débat avec Maxime Cervulle

.....  
Sam 4 mai | 14h | Salle Koltès

## ***Histoire de la littérature récente, Tome II***

Carte blanche à Laurent Poitrenaux

Olivier Cadiot | Lu par Laurent Poitrenaux

.....  
Sam 18 mai | 16h | Espace Grüber

## **Questionnaire TNS 2068**

Retrouvez chaque mois trois nouvelles questions  
à l'accueil du TNS et sur [tns.fr](http://tns.fr)

**TNS** Théâtre National de Strasbourg  
03 88 24 88 00 | [www.tns.fr](http://www.tns.fr) | #tns1819