

Théâtre indien contemporain

Krishna Baldev Vaid,
Dharamvir Bharati, Habib Tanvir

Théâtre indien contemporain

Traduction de
Jyoti Garin, Muriel Calvet, Annie Heulin

The logo for Orizons 2019 features a large, stylized letter 'O' on the left. Inside the 'O', there are two palm trees and a wavy line representing water. To the right of the 'O', the word 'Orizons' is written in a serif font, with the 'O' in 'Orizons' being smaller and positioned above the 'r'. Below 'Orizons', the year '2019' is written in a smaller, sans-serif font.

Orizons
2019

Dans la même collection, depuis 2013

Éric Colombo, *Par où passe la lumière...*, 2013

Raymond Espinose, *Lisières, Carnets 2009-2012*, 2013

Henri Heinemann, *Chants d'Opale*, 2013

Lucette Mouline, *Zapping à New York*, 2013

Antoine de Vial, *Americadire*, 2013

Guy R. Vincent, *Séceph l'Hispéen*, 2013

Jean-Louis Delvolvé, *Le gerfaut*, 2014

Toufic El-Khoury, *Léthéapolis*, 2014

Gérard Laplace, *La façon des Insulaires*, 2014

Andrée Montero, *Le frère*, 2014

Laurent Peireire, *Ostentation*, 2014

Michèle Ramond, *Les saisons du jardin*, 2014

Michèle Ramond, *Les rêveries de Madame Halley*, 2014

Michel Arouimi, *Quatre adieux*, 2015

Jean-Pierre Barbier-Jardet, *Procès à la mémoire de mon ombre*, 2015

Dominique Capela, *La Gravité*, 2015

Patrick Corneau, *Vies épinglées*, 2015

Chantal Danjou, *Les cueilleurs de pommes*, 2015

Raymond Espinose, *Villa Dampierre*, 2015

Henri Heinemann, *L'Éternité pliée*, Journal, *Le Voyageur éparpillé*, tome V, 2015

Henri Heinemann, *Et puis...*, 2015

Fanny Lévy, *Une existence au fil de son passage en ce monde*, 2015

A. Lichtenbaum, *Éphraïm égaré ou la justice des nations*, 2015

Lucette Mouline, *Épidémie*, 2015

Lucette Mouline, *Le sexe est bohème*, 2015

Max Memmi, *Les femmes de Jean*, 2015

Maurice Couturier, *Vers là d'où je viens*, 2016

Jean-Louis Delvolvé, *Octogénèse ou le sourire de Tagès*, 2016

Robert Havas, *Parlons rat*, 2016

Fanny Lévy, *Dieu compte les larmes des femmes*, 2016

Pierre-Jean Memmi, *La promesse*, 2016

Lucette Mouline, *Eva et Maad*, 2016

Robert Poudérou, *Quelqu'un*, 2016

Jean-Pierre Barbier-Jardet, *Les miroirs ardents*, 2017
Caroline Barbier-Beltz, *La passion d'Isaac*, 2017
Monique Lise Cohen, *Métamorphose au ciel des solitudes*, 2017
Solange Combe, *L'Hôtel de Paris*, 2017
Chantal Danjou, *Les jardins d'essais*, 2017
Chantal Danjou, *Journal de la main*, 2017
Raymond Espinose, *Distances*, Carnets 2012-2015, 2017
Lucette Mouline, *La jeune fille qui n'aime pas l'été*, 2017
Mahmoud-Turki Khedher, *Les Funérailles de l'Éclipse*, 2017
Max Memmi, *On n'est pas sérieux quand on a dix-sept ans*, 2017
Lucette Mouline, *La jeune fille qui n'aime pas l'été*, 2017
Luisa Valenzuela, *Le masque sarde — Le profond secret de Perón*, 2017

Daniel Cohen, *Le Trésor familial des rythmes*, 2018
Maurice Couturier, *Le Rapt de Lolita*, 2018
Gérard Laplace, *Child on board*, 2018
Max Memmi, *La Genèse ou l'amour fou*, conte, 2018
Paul Messerschmitt, *Le complexe d'Hercule*, 2018
Lucette Mouline, *Dieu... ce Saharien ?*, 2018
Lucette Mouline, *La leçon de l'espion*, 2018
Lucette Mouline, *La Chine dans la peau*, 2018
Lucette Mouline, *Les hommes de mes livres*, 2018
Lucette Mouline, *Le mystère de David*, 2018
Claude Prin, *Shakespeare Dernier Acte* suivi de *Le Prince de Chausey*, 2018
Gianfranco Stroppini, *L'entremêlement*, 2018

Krishna Baldev Vaid, Dharamvir Bharati, Habib Tanvir, *Théâtre indien contemporain*, 2019
Chantal Danjou, *La jumelle qui dansait au milieu du jour*, 2019
Quentin Debray, *Jean et Julie*, 2019
Claude Prin, *L'Or du Mexique* suivi de *Loewe Story* et de *Les Désarrois du Président Harry*, 2019

Pour la collection complète des publications « Littératures », depuis 2008, voyez en ligne : www.editionsorizons.fr

Note liminaire

Intention des traductrices

Les trois auteurs présentés ici appartiennent à la même génération, nés dans les années 1920 : Krishna Baldev Vaid, encore vivant, est né en 1927 ; Dharamvir Bharati est né en 1926 et mort en 1997 ; quant à Habib Tanvir, il a vécu de 1923 à 2009. Deux d'entre eux (Vaid et Tanvir) sont nés dans l'actuel Pakistan. Ils ont donc tous trois vécu la Partition en 1947 et relatent cette expérience comme l'épreuve la plus traumatisante de leur vie.

La langue

Donner un texte *pour le théâtre* et un texte qui fasse entendre la diversité indienne, telles sont les deux intentions qui ont guidé notre travail de traduction directement du hindi vers le français.

Le hindi est la langue officielle de l'Inde (l'anglais lui étant associé), parlée par une large moitié nord du sous-continent. C'est une des langues du groupe indo-aryen issue du sanskrit, avec de nombreux emprunts aux langues arabo-persanes et, depuis la colonisation britannique, à l'anglais. Les trois pièces rassemblées dans ce recueil illustrent amplement le plurilinguisme présent en Inde :

— Dans *La faim, c'est le feu*, le dénuement du vocabulaire et de la syntaxe hindi utilisés par Vaid ainsi que l'usage de l'anglais sont spécifiquement destinés à « coller » au langage d'une certaine bourgeoisie vaniteuse et parvenue et qu'on ne retrouve dans aucune autre des pièces de Vaid, ni non plus dans ses romans.

— *L'Époque aveugle* ayant comme trame épique le *Mahābhārata*, Bharati intègre naturellement plusieurs passages en sanskrit dans l'invocation et la proclamation déclamées au tout début de la pièce. De nombreuses métaphores sont directement empruntées au théâtre sanskrit, un des plus anciens au monde, ce qui

confère à l'*Époque aveugle* son souffle épique caractéristique. Au-delà du message universel délivré par Bharati, une des raisons du succès de cette pièce tient au fait que le spectateur indien connaît pas cœur toutes les « petites histoires » et la trame de la Grande histoire du *Mahābhārata* et donc y trouve ses repères immédiatement.

— Quant à Habib Tanvir, c'est à l'ourdou qu'il fait référence dans *Agra Bazar* en regrettant la perte de cette culture, laminée par l'arrivée des Britanniques et la généralisation de l'imprimerie, cette pièce se déroulant au début du XIX^e siècle. Il fait aussi amplement appel aux langues (panjabi) et parlars du nord de l'Inde (ceux de Delhi et d'Agra) et aux registres lexicaux de différentes communautés présentes sur scène (par exemple les eunuques, les fakirs, les dévots hindous et sikhs...).

Le plurilinguisme vivant en Inde permet à n'importe quel spectateur indien de se retrouver dans ces méandres linguistiques pour apprécier les pièces présentées ici. Ce métissage linguistique varie selon les classes et le niveau d'éducation ; il en est un signe, comme en français l'utilisation de certains niveaux de langue.

Les chants et la musique

Un autre point commun à ces trois pièces est l'omniprésence de la musique et des chants qui illustrent la passion des Indiens pour la poésie chantée (et que l'on retrouve par exemple dans le cinéma populaire *Bollywood*, les films étant émaillés de nombreuses chansons).

D'ailleurs la formation permettant l'accès aux grandes troupes théâtrales nationales ou régionales, telles que le *National School of Drama*, *Motley Productions*, *Rage Productions*, *Primetime Theatre Company*, *Ansh Theatre Group*... intègre tous les arts scéniques : théâtre bien sûr, mais aussi chant, danse...

— Dans *La faim, c'est le feu*, on peut résumer en un seul chant toute la problématique de la faim développée par Vaid, sous la forme d'un slogan qu'il avait entendu dans son enfance :

bhūkh āg hai !
bhūkh āg goliyom se bujha na pāegī !
phail jāegī!
jel bhej doge...
jel ko jalāegī!
bhūkh āg hai!

La faim, c'est le feu.
La faim, c'est un feu qui ne s'éteindra pas avec des balles.
Elle se propagera !
Si vous l'envoyez en prison,

*Elle brûlera la prison !
La faim, c'est le feu !*

— Les chants narratifs sont abondamment utilisés par Bharati tout au long de *L'Époque aveugle*, à la manière d'un coryphée grec dans le théâtre antique, comme dans ce premier chant :

*ṭukare-ṭukare ho bikhar cukī maryādā
usako donom̄ hī pakṣom̄ ne torā hai
pāṇḍava ne kuch kam kaurava ne kuch zyādā
yaha raktapāt ab kab samāpta honā hai
yaha ajab yuddha hai nahim̄ kisī kī bhī jay
donom̄ pakṣom̄ ko khonā hī khonā hai
andhom̄ se śobhit thā yug kā simhāsan
donom̄ hī pakṣom̄ mem̄ vivek hī hārā
donom̄ hī pakṣom̄ mem̄ jītā amdhāpan
bhay kā andhāpan matatā kā andhāpan
adhikārom̄ kā andhāpan jīt gayā
jo kuch sundar thā śubha thā komalatam thā
vaha hār gayā dvāpar yug bīt gayā*

Piétinée, brisée, l'éthique a volé en éclats.

Les deux camps l'ont brisée.

Les Pāṇḍava, un peu moins, les Kaurava, un peu plus.

Ce bain de sang, quand va-t-il cesser ?

C'est une guerre étrange ; la victoire n'est à personne.

Pour les deux camps, c'est perte sur perte.

L'Époque est aveugle, un aveugle occupe le trône.

Dans les deux camps, la clairvoyance a perdu.

Dans les deux camps, l'aveuglement a triomphé.

L'aveuglement de la peur, l'aveuglement de l'amour égoïste,

L'aveuglement du pouvoir ont triomphé.

Le beau, le juste, ce qu'il y avait de plus tendre a perdu...

C'est la fin de l'époque Dvāpara, l'âge de bronze dont Krishna était le roi.

— Dans la pièce de Tanvir, *Agra Bazar*, qui rend hommage au poète populaire ourdou méconnu Nazir Akbarabadi, plusieurs de ses poèmes sont déclamés ou chantés, par exemple ici par le jeune garçon Hamid sous la forme d'un *ghazel*¹ :

1. Dans la poésie arabe et persane classique ainsi que dans la littérature ourdoue, le *ghazel* (*ġazal*) est un bref poème d'amour fréquemment symbolique, aux distiques sémantiquement indépendants et rimant : AA, BA, CA...

*qāsid tū merā nām to lijo na vahān lekin
 kahanā koī martā hai terā cāhane vālā
 jaisā ki vaha hī mujhse khafā rūṭha calā thā
 Allāh ne kyom tab hī mujhe mār na dālā
 śāyad vahī ban-ṭhanke calā hai kahīm ghar se
 hai yaha to usī cānda-sī sūrat kā ujālā
 saharā merī mere hāl pe koī bhī na royā
 'gar phūṭ ke royā to mere pānv kā chālā
 auron ko jo girte hue dekhā to liyā thām
 ham gir bhī parē to bhī na zālim ne sambhālā
 ham tujhse isī roz ko rote the nazīr āha
 kyom tūne parhā isq-o-muhabbat kā risālā*

*Ne lui dis pas mon nom, messenger,
 Mais dis-le lui : « Il se meurt celui dont tu es la bien-aimée ».
 Elle partit, en colère contre moi quand elle me quitta.
 Pourquoi Allah à cet instant ne me tua-t-il pas ?
 Là, ce doit être elle qui quitte la maison, si bien parée.
 Oui, de son visage radieux, c'est bien la clarté.
 Dans le désert, nul ne versa de larmes sur mon lot,
 Il n'y eut que les cloques de mes pieds pour éclater en sanglots.
 Quand d'autres tombèrent, elle courut pour les aider,
 Mais la Cruelle m'ignora quand moi-même je tombai.
 Hélas, pauvre Nazir, tu fus averti chaque jour !
 Pourquoi dévoras-tu si ardemment le livre de l'Amour ?*

La musique est aussi présente dans ces trois pièces, à des degrés divers.

Chez Vaid, une formule de propagande politique dans la bouche des mendiants devient le titre de la pièce : *La faim, c'est le feu !* On imagine un air simple pour accompagner ce slogan, une sorte de slam (chanté-parlé), parole libre à qui veut la prendre.

L'Époque aveugle s'ouvre par une invocation, puis une déclamation psalmodiées. Quatorze chants narratifs jalonnent la pièce avec deux fonctions principales : une distanciation par rapport à l'action et la description de l'enchaînement de celle-ci. Ils ont un rôle structurel d'encadrement des scènes et soulignent la force symbolique des mots pour en renforcer l'émotion. Ce rôle dévolu dans le théâtre sanskrit classique au *sūtra-dhāra* (« celui qui tient le fil de la narration ») est repris ici tel quel et confère à la pièce son caractère classique et universel. Au-delà de la musique omniprésente comme on le voit, la pièce est très contrastée au plan sonore avec d'un côté, l'utilisation fréquente de bruits (rire sauvage de Bhīma, cri de

Gandhārī, tonnerre effroyable de l'arme céleste, cris bestiaux d'Āśvatthāmā) ou de mélodies (flûte de Krishna, chants narratifs) et de l'autre, le silence monotone indifférent des deux gardes et les nombreuses pauses explicitées dans les didascalies.

Habib Tanvir a fait de l'utilisation de la musique vivante dans ses pièces sa marque de signature. Par exemple, dans les années 1970, il expérimente l'apport dans la narration d'un répertoire musical (*pāṇḍavanī*), un style de chant folklorique régional (Madhya Pradesh, Orissa et Andhra Pradesh) pour raconter l'histoire des Pāṇḍava dans l'épopée du *Mahābhārata* dont Bhīma est le héros. Dans *Agra Bazar* on dénombre 25 chants, sans compter les extraits de poèmes de Nazir, appuyant le propos des défenseurs de la poésie. Sa matière première est puisée dans ses souvenirs d'enfance et ses recherches permanentes de nouvelles sources, démontrant son intérêt quasi-anthropologique pour perpétuer, à l'instar d'un Béla Bartók, le patrimoine de la musique populaire. Il ne recherche pas la pureté musicale, faisant jouer des acteurs non professionnels, mais privilégie l'impression produite chez le spectateur par la spontanéité et l'authenticité des acteurs. Les mélodies ont un rôle philosophique (chants des fakirs) ou narratif (cris des vendeurs) ; seul le *bañjaranāmā* est un chant composé par Khalili de Bhatinda (Panjab). Toute son œuvre est sous-tendue par sa volonté de mettre la culture populaire au service de la narration théâtrale, permettant son accès au plus grand nombre, et pas seulement aux élites.

Nous avons souhaité rester aussi fidèles que possible aux intentions des auteurs en conservant dans notre traduction les termes non-hindi (anglais, sanskrit ou ourdou). C'est le souci d'une *traduction pour le théâtre* qui nous a guidées : il faut que cette diversité indienne « joue » pour le spectateur francophone.

Que ceux qui aiment et connaissent l'Inde puissent se délecter au tableau vivant du théâtre indien contemporain. Que ceux qui ne la connaissent pas encore puissent en le découvrant apprécier ce qui de si loin nous dit tant aussi sur nous, comme toujours au théâtre.

Krishna Baldev Vaid (1927-)

La faim, c'est le feu

Traduit du hindi par :
Jyoti Garin et Muriel Calvet

Titre original : भूख आग है

Repères biographiques

Krishna Baldev Vaid, né en 1927 à Dinga au Panjab (aujourd'hui côté pakistanaï), est un écrivain d'expression hindi.

Il a survécu au carnage effroyable qui a accompagné la Partition du sous-continent indien et considère sa transplantation involontaire vers le côté indien de la frontière comme son expérience existentielle la plus traumatisante. Vaid a étudié dans les universités du Panjab et de Harvard et a enseigné dans des universités indiennes (Chandigarh, Delhi) et américaines (State University of New York).

Reconnu pour son travail iconoclaste et novateur, il a publié des romans, des nouvelles, des pièces de théâtre, des journaux, des critiques littéraires et des traductions. Son travail a été traduit et publié en anglais, en français, en allemand, en italien, en polonais, en russe, en japonais et dans plusieurs langues indiennes.

Krishna Baldev Vaid s'est dégagé de tout modèle et a su donner une voix originale, dans une écriture brève, parodique, philosophico-farcesque, toujours surprenante, à des problèmes de fond, comme ici la misère et la faim. Auteur d'une vingtaine de romans et recueils de nouvelles en hindi, de textes critiques (en anglais, sur Henry James, en hindi, sur la littérature et l'art) et de traductions (en hindi : Beckett, Racine, Lewis Carroll, en anglais : Nirmal Verma, Bhisham Sahani, Muktibodh, etc.), il a participé aux activités de création et de critique littéraire au Bhārat Bhavan à Bhopal et a reçu de nombreuses distinctions, nationales et internationales. De ses pièces de théâtre, jouées avec succès à Delhi, deux ont été traduites en anglais (par l'auteur) dans la revue *Hindi*. Ont paru aussi en français, aux éditions Caractères, *La splendeur de Maya* (recueil de nouvelles) et *Lila* (roman) et, aux éditions Langues & Mondes — l'Asiathèque, en édition bilingue hindi-français, *Histoire de renaissances* (recueil de nouvelles).

Parmi ses autres pièces, écrites sur le tard, citons *Notre vieille* (*hamārī burhiyā*), *Questions et rêves* (*savāl aur sapnā*), *l'Arène familiale* (*parivār akhārā*), *Le sourire de Mona Lisa* (*Monā Lisā kī muskān*), *Ce qu'on appelle l'amour* (*kahte hain jisko pyār*).

Synopsis de la pièce

Dans la présente pièce *La faim, c'est le feu*, écrite en 1998, il y a d'un côté un père, une mère et leur fille adolescente, une famille de nouveaux riches hindous ; de l'autre un vieillard, une vieille femme et une jeune fille, musulmans, réunis par la misère. Le père, un businessman malhonnête, a gardé au fond de lui-même le souvenir de ses parents, ardents militants marxistes épris de justice sociale. La mère, égoïste et gâtée, se complaît dans le luxe et se gave de sucreries car elle a toujours faim et écarte toute pensée qui pourrait déranger son bien-être douillet. Son état — elle attend un enfant, un fils sûrement... — contribue à renforcer son assurance de femme apparemment bien installée dans la vie. Enfin la fille. Elle aime ses parents tels qu'ils sont mais, du fait qu'elle a une « prof de hindi » attachante qui lui demande d'écrire une dissertation sur la faim, elle est amenée à se poser des questions qui vont entraîner la famille dans un bouleversement considérable.

En effet, pour qu'elle puisse écrire un essai digne de ce nom, le père décide d'aller chercher de vrais pauvres, ceux qui souffrent réellement de la faim, de la faim « starvation » et non pas de la faim « appetite », celle dont sa mère fait l'étalage tout au long de la pièce. Ils se rendent donc sur la place de la grande mosquée de Jama Masjid et rencontrent les trois autres personnages qu'ils ramènent chez eux et qui profitent au passage d'une aubaine : pouvoir manger de la viande ! Les trois miséreux sont musulmans, donc doublement méprisés. Le marché est clair : s'ils aident leur fille, ils auront à manger et retourneront d'où ils viennent. Mais l'auteur va bouleverser les rapports de pouvoir et nous rappeler qu'il y a encore une force du peuple en Inde et que l'oubli, le reniement de l'histoire indienne est une trahison.

Cette peinture acerbe d'une société répugnante oppose des mondes contradictoires dans le contexte urbain de Delhi : riches/pauvres, hindous/musulmans, vieux/jeunes. Issue des idéaux de la jeunesse de l'auteur dont il s'est malgré tout peu à peu détaché, cette pièce traduit son espoir d'un monde meilleur porté par la jeunesse. Bien que peu réaliste, son caractère onirique ne doit pourtant pas conduire à une interprétation caricaturale ou simpliste, comme l'explique lui-même Vaid dans sa préface traduite ci-dessous.

Préface de l'auteur à l'édition originale

J'écris cette préface car j'ai l'impression confuse qu'à l'automne de ma vie j'ai commis un acte fortuit ou désagréable pour lequel j'ai besoin de demander pardon ou de me justifier. C'est une peu comme si soudain, à cet âge mûr, je commençais à me faire pousser la barbe et les moustaches, ou bien je quittais mon épouse bien-aimée pour aller flirter avec une jolie jeunette !

La faim, c'est le feu est ma première tentative aboutie de production théâtrale. En effet, aucune de mes pièces précédemment écrites ne s'est réellement incarnée durablement. J'avais écrit quelques pièces pour la radio au début de ma carrière. Parmi celles-ci, deux ou trois n'étaient pas si mauvaises ; l'une d'entre elles était même plutôt réussie ! L'écriture de ces pièces correspondait à un besoin purement alimentaire, aussi ces tentatives me paraissaient discutables d'un point de vue artistique. Voilà probablement pourquoi je me suis abstenu de les publier. À cette même époque, j'avais aussi écrit une authentique pièce de théâtre. Je l'ai peaufinée pendant plusieurs années. Alkazi et plusieurs autres metteurs en scène ont même projeté de la monter, mais en vain. Sans doute une des raisons était que j'avais disparu de la scène littéraire indienne, étant allé m'installer aux États-Unis. Encore maintenant, quelques vieux metteurs en scène, connaissant ce travail tombé dans l'oubli, m'en demandent des nouvelles, mais je préfère ne plus en parler. Néanmoins, quelque part au fond de moi, je nourris l'idée qu'un jour, je la reprendrai, j'essaierai de lui donner un nouveau nom, une nouvelle forme, un nouveau souffle.

Bien des années après cette première tentative, j'ai écrit une autre pièce. Elle parut dans la revue *Kalpanā* sous le nom de *Hāy hāy kyon* (*Pourquoi gémir ?*). Plusieurs metteurs en scène en ont pris connaissance, un ou deux d'entre eux avaient même projeté de la monter, et finalement quelques représentations eurent lieu à Delhi sous la direction de Balraj. J'étais toujours tapi aux États-Unis, mais le sourd bruit des applaudissements est parvenu jusqu'à mes oreilles. J'ai toujours aussi l'intention secrète de donner un nouveau départ à *Hāy hāy kyon*¹.

Mais l'écriture de cette pièce n'a pour autant pas ôté l'épine dramaturgique de mon esprit... C'est un peu comme un cheveu coincé dans un morceau de verre : vous ne pouvez pas l'extirper ! Le souffle indomptable de la dramaturgie reste continuellement niché chez de nombreux romanciers et, dès que l'occasion se présente, ce besoin d'écriture théâtrale devient irrépressible. Mais avec plus ou moins de bonheur. Je pense à Henry James qui a écrit cinq pièces de théâtre « ratées », alors qu'il avait atteint un statut reconnu de romancier. Puis à James Joyce qui n'a écrit qu'une seule pièce singulière, *Exiles*, que quelques metteurs en scène un peu fous montent encore de temps en temps. Quant à Samuel Beckett, son talent de dramaturge incontestable a quelque peu mis au second plan son œuvre romanesque, pourtant d'une rare profondeur et dont la matière est souvent plus dense.

Le chétif dramaturge niché en moi depuis le début tente ici de transformer sa crainte en courage et est impatient de voir quels fruits cet arbre qui a fructifié tardivement peut donner.

1. Cette pièce, jouée dans les années 1970 a en effet été reprise ultérieurement en 2002 par Vaid dans une version sensiblement modifiée sous le nom de *L'arène familiale* (*parivār akhārā*) — Montaut, Le théâtre hindi aujourd'hui, 2012.

Le germe de cette pièce *La faim, c'est le feu* remonte à ma prime jeunesse et, devenue graine, s'est envolé pour venir se poser sur mon cœur. J'étais jeune et comme nombre de mes camarades, je rêvais d'aurores rouges et de sociétés dorées sans classe : une société sans pauvreté, sans sécheresse (de la terre), sans hiérarchie, sans haine, sans faim... Nous fredonnions une formule de l'IPTA² dont voici les paroles :

La faim, c'est le feu.

La faim, c'est un feu qui ne s'éteindra pas avec des balles.

Elle se propagera !

Si vous l'envoyez en prison,

Elle brûlera la prison !

Bétel en bouche ou après quelques bières, portant un linceul imaginaire sur la tête, nous longions les rues en gambadant et chantions cet air, le poing levé, les yeux tournés vers le ciel. Parfois des larmes perlaient spontanément et, à travers ces larmes scintillantes, nous croyions apercevoir les rayons rougeoyants de l'aurore au loin.

La faim, c'est le feu est une tentative de raviver ce feu jamais éteint, en soufflant sur ses braises toujours incandescentes.

D'un côté, cette pièce est une élégie à ces rêves d'antan, et de l'autre un refrain pour les garder vivaces. Je me suis depuis longtemps détaché de l'idéologie et de la révolte qui les avaient générés ; mais je demeure attaché à ces rêves merveilleux qui ne sont pas morts pour moi.

La faim, c'est le feu est essentiellement une pièce satirique. Satire au trait synthétique. Sa vraisemblance n'est pas réalisme, sa pensée n'est pas idéalisme. J'espère que les lecteurs, les metteurs en scène et les spectateurs ne la caricatureront pas !