

# Il faut apprendre à cheminer avec l'auteur

*Entretien avec Patrice Chéreau*

Patrice Chéreau  
a donné cet entretien à  
Didier Méreuze  
en octobre 1987.

*Didier Méreuze* : Votre première mise en scène d'un texte de Bernard-Marie Koltès – *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS* – coïncide avec votre arrivée à la direction du Théâtre des Amandiers de Nanterre. C'est même ce spectacle qui a marqué son inauguration. Ce n'est pas un hasard ?

*Patrice Chéreau* : C'est un hasard et pas. C'est grâce à Hubert Gignoux, qui a toujours énormément défendu Koltès, que j'ai découvert *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS*. Koltès me l'avait envoyée par la poste et je n'y avais pas vraiment fait attention – dans la mesure où les pièces qui vous arrivent par la poste sont rarement bonnes et qu'on ne les lit presque jamais. Et puis j'ai rencontré Gignoux qui savait qu'il s'agissait d'un grand auteur, d'une écriture. Je l'ai lue. Et même si, au départ, je n'y suis pas entré tout de suite, parce que ça parlait d'histoires de l'Afrique, d'un chantier – tout un monde avec lequel je n'avais pas d'atomes crochus –, j'ai compris, à la première ligne, qu'il s'agissait effectivement d'un véritable auteur, mais un auteur comme il n'y en a pratiquement pas en France, et qui ne se compare absolument pas à ce que l'on appelle communément les «jeunes auteurs» du théâtre français, à l'écriture plus volontiers logomachique. Après, il a fallu faire abstraction des gens qui se contentaient de dire «oui, c'est pas mal» avec une moue, par distraction, et trouver l'occasion de la monter. J'ai même failli le faire au TNP. Et puis il y a eu *PEER GYNT*. En fait, ce n'est qu'au moment de mon arrivée à Nanterre que le projet a pu se réaliser. C'était très bien : cela correspondait, pour moi, à une volonté de mettre en avant les auteurs contemporains – puisque, ensuite, j'ai monté *LES PARAVENTS* de Genet. Deux mises en scène d'auteurs contemporains – dont la première coïncidait avec l'inauguration de la saison –, ça me semblait un minimum.

Travailler sur une œuvre classique et travailler sur une pièce contemporaine, ça n'est pas la même chose. Monter un «classique» pose moins de problèmes qu'un texte contemporain. On y a des références. On peut se battre secrètement contre une mise en scène que l'on a vue, une interprétation que l'on juge contestable.

Et même si on se lance dans des propositions aberrantes sur *DOM JUAN*, *LE MISANTHROPE* ou *HAMLET*, ça ne tire pas vraiment à conséquence. Parce que chacun peut toujours lire ou relire ces pièces et que les autres interprétations courent toujours.

Dès que l'on aborde les textes contemporains, on se place sur un terrain beaucoup plus délicat : il n'y a plus de mode d'emploi. On se retrouve en présence d'un objet non identifié, totalement neuf – qu'il ait déjà été joué ou non –, qui ne répond à aucune norme habituelle. Et le fait d'avoir travaillé sur Shakespeare ou Tchekhov n'est d'aucun secours. L'absence de références contraint à chercher ailleurs. Il faut parvenir à faire entendre le plus exactement et le plus simplement possible ce qui doit être entendu, tout en donnant à l'œuvre présentée toutes les chances de survie. C'est aussi une responsabilité très lourde...

*D.M.* : Mais, dans le cas de Bernard-Marie Koltès, vous avez bien fini par définir vos propres règles...

*P.C.* : Il est évident qu'on dégage plus facilement des règles lorsqu'on monte le même auteur pour la troisième ou la quatrième fois. Encore que ce n'est pas à la première pièce de Bernard-Marie Koltès que j'ai perdu pied, mais à la seconde. Avec *COMBAT DE NÈGRE ET DE CHIENS*, j'étais resté critique ; avec *QUAI OUEST*, j'étais admiratif. Je me suis laissé étouffer par le respect envers l'auteur Koltès et je n'ai pas vu les pièges. Or, il y en avait puisqu'il s'agissait, comme chaque fois, de fabriquer un prototype sans savoir finalement où j'allais aboutir. C'est valable à propos de n'importe quel auteur contemporain. Lorsque j'ai monté *LES PARAVENTS* de Genet, je me suis heurté au même type de problèmes. En réalité, je crois même que j'en ai compris à peine la moitié. Pour le reste, je ne savais pas toujours très bien ce que je mettais en scène. Mais, à un moment donné, tout cela n'a plus d'importance. Il faut laisser parler l'auteur. Lui sait. Avec *DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON*, j'ai essayé d'être à la fois admiratif et sceptique, et surtout de rester critique, d'aimer Koltès pour ce qu'il est, de le traiter comme un auteur comme les autres. Et je l'aborde de la même manière que

j'aborde Shakespeare ou Marivaux, en lui étant infidèle comme j'ai l'habitude de l'être avec eux.

Cela dit, si je commence à avoir des références dans l'œuvre de Koltès, ce ne sont que des références tirées de l'expérience de ses pièces que j'ai déjà mises en scène. Son théâtre ne ressemble à rien qui existait déjà, à aucun auteur – même contemporain – que j'ai pu monter, comme Genet, par exemple, même si de temps en temps il peut y faire penser. Et, s'il y a des références à rechercher, c'est plutôt du côté du roman qu'on peut les trouver ou, encore, d'une tradition pratiquement ignorée en France : celle du mélange d'un usage très pur de la langue et d'une sorte de parler « métèque ». C'est une écriture qui se rapproche un peu de la façon dont certains Noirs américains parlent l'anglais ou certains Haïtiens le français... Et c'est ce mélange qui est très complexe, délicat à trouver et à rendre. Bernard en parlerait certainement mieux que moi.

*D.M.* : Quelle est votre attitude face à cette écriture ? Intervenez-vous au cours de son élaboration ?

*P.C.* : Quelle idée ! Je ne me vois pas en train de demander à quelqu'un comme Bernard-Marie Koltès de reprendre son texte, d'apporter des corrections. Ce serait d'ailleurs très compliqué puisque, s'il l'a écrit d'une certaine façon, c'est que, pour lui, c'était la seule possible et que je sais qu'il ne l'écrira pas autrement. Comme je sais aussi que, si je lui demande de couper lui-même quelque chose, il me répondra très naïvement qu'il l'a déjà fait avant de m'apporter son texte puisque, pour une pièce de quatre-vingts pages, il en écrit peut-être au moins quatre cents. En fait, toutes les coupes, tous les travaux de réécriture ont déjà eu lieu depuis longtemps. Il me suffit de regarder l'état de ses brouillons et je sais tout le temps que cela lui prend.

À la rigueur, la seule chose que je pourrais faire, ce serait de lui proposer d'intervertir des scènes. Mais, dans la réalité, je sais que, si j'en ressens la nécessité, je le ferai tout seul, moi-même, comme je le fais avec n'importe quel auteur. De même si des coupes me semblent indispensables parce

que le texte est trop peu clair ou trop long... Mais c'est tout. Je n'ai rien à exiger. Je ne suis pas l'auteur de la pièce, je travaille sur un texte achevé que j'ai choisi ou que l'on m'a apporté. À moi de faire avec.

Je ne crois pas au metteur en scène qui aurait la science infuse et qui dirait à l'auteur : « tel passage est mauvais », « tel passage est théâtral »... Il faut apprendre à cheminer d'abord avec l'auteur.

Ses textes sont écrits de telle sorte qu'on ne peut pas mettre un mot à la place d'un autre et que la ponctuation est essentielle. Il fait partie des auteurs qui connaissent la différence entre un point et un point-virgule, qui savent que ce n'est pas la même chose. Si l'acteur ne respecte pas ces ponctuations, il transforme tout le texte, parce qu'elles indiquent des respirations. En fait, chacune de ses pièces est le fruit d'un travail très poussé, d'une critique sauvage qu'il s'est faite à lui-même. Donc, à un moment donné, tout ce qui reste, tout ce qui est écrit, est indispensable. Il n'y a plus que de l'os. Ce qui peut être déroutant, pour l'acteur, c'est que son théâtre est très dur, très brutal, avec une violence même dont on a rarement idée. Mais il n'est absolument pas désespéré. Pas plus que ne l'est le théâtre de Tchekhov ou de Shakespeare que je trouverais plutôt même optimiste et en même temps d'une extraordinaire violence, brutalité. Dire qu'une pièce comme *DANS LA SOLITUDE DES CHAMPS DE COTON* est désespérée serait aussi incongru que de parler d'un dialogue de clowns et de déclarer que ces gens-là sont désespérés. Ils peuvent être grotesques, dérisoires, drôles, ridicules... Mais c'est tout. Or le problème pour un comédien, c'est qu'il lui est justement plus facile d'être désespéré que dur ou violent. Parce que le désespoir est plus sentimental et qu'on a toujours tendance, au théâtre, à magnifier les choses, à se montrer pathétique. Et c'est cela qu'il faut éviter. Pour faire entendre mieux que cette pièce est une pièce drôle, d'une dérision totale, profonde parce que clownesque.

*Propos recueillis par Didier Méreuze.*