

Ce mélange entre civilisation et sauvagerie me fascine, parce que c'est pour moi, depuis toujours, le principe même du théâtre.

- Charles Berling -

**Dans la solitude
des champs de coton**

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 16-17

Charles Berling

entretien

Vous aviez prévu de mettre en scène et jouer *Dans la solitude des champs de coton* avec Léonie Simaga. Peut-on revenir sur l'origine du projet et parler des changements qui ont eu lieu ?

Au départ, c'est Léonie Simaga qui m'avait proposé qu'on mette en scène ce texte ensemble et qu'on le joue, elle dans le rôle du dealer et moi dans celui du client. J'avais joué Roberto Zucco [mis en scène par Jean-Louis Martinelli, créé au TNS en mars 1995] ; je désirais, depuis longtemps, retrouver l'écriture de Bernard-Marie Koltès. C'est un auteur majeur, il est rare qu'un écrivain arrive à saisir la réalité qui nous entoure en lui donnant un tel souffle poétique. Et *Dans la solitude des champs de coton* est un texte particulièrement fort.

Nous avons donc conçu ce projet ensemble, constitué l'équipe – je suis d'ailleurs très heureux du choix commun des collaborateurs, qui continuent à travailler avec moi sur le projet : Massimo Troncanetti pour le décor, Marco Giusti pour la

lumière, Sylvain Jacques pour la musique, Frank Micheletti pour la préparation physique, Roxana Carrara à l'assistanat et bien sûr Alain Fromager, précieux comme collaborateur artistique.

Faire la mise en scène à deux était un risque, et les divergences artistiques qui ont été mises à jour lors du travail concret au plateau ont provoqué le départ de Léonie du projet.

Son idée que le dealer soit joué non par un homme mais par une femme noire m'avait, dès le départ, totalement séduit. Je continue à penser le projet en ce sens : c'est Mata Gabin qui interprétera le dealer.

Et vous ferez seul la mise en scène. Comment l'envisagez-vous ?

Ce qui compte pour moi, comme toujours quand je mets en scène, c'est de préparer le projet et répéter pour qu'au final la pièce – le texte – apparaisse dans son évidence. Je me considère, en tant que metteur en scène et acteur, comme un interprète ; je ne veux jamais suppléer au geste de l'auteur.

Les très grands textes – comme c'est le cas ici – peuvent supporter de multiples licences d'interprétation. Mais ce qui m'intéresse, c'est de rendre la pièce la plus concrète et lumineuse possible, telle qu'elle m'apparaît quand je la lis,

quand je la travaille, la joue ; qu'elle ne soit pas un théâtre poétique suspendu en dehors de toute réalité mais, au contraire, qu'elle y plonge. Et en même temps, toute la force de la pièce est justement qu'elle ne cède jamais au réalisme, à l'anecdote : elle ouvre des possibilités immenses. C'est là qu'est sa dimension poétique.

Pour commencer, il m'apparaissait important que le décor soit « monumental ». La pièce est courte, il n'y a que deux personnages ; pour moi, il ne doit pas s'agir pour autant d'un spectacle pour « petite salle ». J'ai presque envie de dire que ce doit être un « grand show » ; en tout cas, il ne faut pas avoir peur du spectaculaire dans une œuvre telle que celle-ci.

Parce que Koltès est un auteur populaire. Je voudrais que l'on voie cette pièce non pas comme une œuvre intellectuelle extraordinaire, qui concerne seulement les connaisseurs de théâtre, fascine les milieux culturels mondiaux par son génie... je veux qu'elle atteigne les cœurs, que même une personne qui n'a jamais mis les pieds au théâtre puisse être touchée par ce que ça lui raconte de puissant, se dire : « comment se fait-il que cette pièce, dont je ne comprends pas tout, se rapporte à ce point à moi ? ». C'est capital pour moi, dans la mise en scène que je vais proposer, de faire en sorte qu'il s'agisse d'un théâtre populaire.

C'est aussi un texte très « physique », où il est beaucoup question du corps ; qu'attendez-vous du travail avec le chorégraphe Frank Micheletti ?

Effectivement, il s'agit d'un combat. Il s'agit aussi, pour les acteurs, de trouver une dimension physique extrêmement primaire. La pièce demande un investissement corporel puissant. C'est pourquoi je voulais faire un travail préparatoire avec Frank Micheletti, en vue d'aiguiser les acteurs physiquement. Certains éléments de cette préparation restent présents, mais il n'est pas question d'intégrer une « chorégraphie » dans le spectacle.

Nous avons travaillé avec Frank Micheletti sur plusieurs thèmes de combat. Il y a trois gestes capitaux dans la pièce : l'offre de la veste, la main posée sur le bras et le crachat. Pour moi, une des clés de la mise en scène est de comprendre comment articuler ces trois événements.

Dans la scénographie, telle que nous l'avons conçue avec Massimo Troncanetti, nous partons du principe que le client, qui est blanc, sort du public. C'est quelqu'un qui a été « vomi » du public ou par le public, vomi de l'espace des spectateurs d'un théâtre, rejeté... quand bien même il fait semblant de venir en toute liberté. C'est pourquoi il

« Ce qui m'intéresse,
c'est de rendre
la pièce la plus
concrète et
lumineuse possible,
telle qu'elle
m'apparaît quand
je la lis, quand je la
travaille, la joue. »

y a, dans le décor, une passerelle : le client émerge de la salle. Il va vouloir traverser le plateau et n'y arrivera jamais. Parce qu'il y a un obstacle, créé par la rouerie, la malice, le désespoir du dealer. Dans un jeu physique et de langage va s'opérer ce tournoiement, ce combat, ce reniflement permanent entre ces deux êtres qui à la fois se ressemblent et sont totalement étrangers l'un à l'autre.

Des gens doctes du monde entier ont écrit des commentaires magnifiques sur la pièce ; mais ce qui m'intéresse, c'est de comprendre à travers les mots de Koltès, à travers les gestes qu'il indique, la situation concrète qui s'anime et qui me paraît trouver un écho particulièrement fort en nous aujourd'hui.

Comment envisagez-vous le rapport entre les personnages et qu'apporte, selon vous, le fait que le dealer soit interprété par une femme ?

À mon sens, le fait que le dealer soit interprété par une femme – alors que le rôle est écrit pour un homme – renforce l'aspect indéfini, obscur, mystérieux de ce personnage. Koltès fait dire au client : « Devant vous, je suis comme devant ces hommes travestis en femmes qui se déguisent en homme, à la fin, on ne sait plus où est le sexe. »

Il y a dans l'indéfinition du personnage du dealer quelque chose qui me bouleverse profondément.

Dans le choix de Mata Gabin ce qui m'a séduit c'est sa personnalité « multiple ». C'est une femme qui vient d'Afrique – de Côte d'Ivoire –, qui a été élevée en Corse, qui a aussi des origines antillaises, etc. Bref, elle est traversée par des cultures multiples. Ce que je peux comprendre car c'est aussi mon cas d'une certaine manière ; j'ai des origines marocaines. Cela a son importance, parce que la pièce est aussi une confrontation entre l'Afrique et l'Occident, entre deux façons de voir le monde, deux cultures. Le client dit au dealer : « Mais si je vous amenais parmi les miens, que vous fussiez, vous, l'étranger forcé de cacher son étonnement, et nous les autochtones libres de s'étaler, on vous entourerait en vous montrant du doigt, on vous prendrait à coup sûr pour un manège de foire, et l'on me demanderait où l'on achète les tickets ».

La confrontation dont il est question va bien au-delà de celle de deux individus. C'est une des forces majeures de la pièce. Le thème de l'esclavage, notamment, est central. L'esclavage est dans le corps même du dealer, et il le recrache.

Comme toujours dans l'écriture de Koltès, il y a à la fois une ouverture constante du sens et une très

grande précision. Dans la mise en scène que je propose, il y a un moment où le client « exhibe » le dealer. Il le découvre, physiquement, et le donne à voir : pour moi, dès le début, le public existe, c'est le troisième personnage – au départ, le client est une des particules du public, dont il émerge ; parce qu'aujourd'hui, en France comme en Europe, le public de théâtre est majoritairement blanc et a tendance à regarder les Arabes et les Noirs comme des étrangers. Le dealer s'offre au client, donc, mais aussi au public – c'est un être noir, qui raconte sa peau – et ce faisant, puisqu'il est interprété par une femme, il laisse entrevoir sa féminité...

Ce à quoi le client répond par une agressivité immense. Parce que dès que l'autre s'offre à lui, ça lui est insupportable... On sait à quel point nous sommes conditionnés à ne pas accepter, de façon simple, l'amour. L'offrande de l'autre.

Deux principes différents s'affrontent. On voit bien, par exemple, qu'il y a deux registres d'agressivité. Celle du dealer n'est pas la même que celle du client. L'agressivité du client est typiquement occidentale, extrêmement frontale, clivante, jugeante, faite de défense, de peur ; elle témoigne d'une culpabilité énorme... Selon moi, c'est à ce personnage que Koltès lui-même devait s'identifier, comme tout occidental pétri, mâtiné de culpabilité

au fondement religieux. Tandis que l'animisme qui anime le dealer est évident. Le rapport de force n'est pas du tout bâti sur les mêmes énergies. Alors les personnages se bousculent, justement, et évoluent énormément. Et il y a, dans la pièce, un moment pour chacun des personnages où ils lâchent prise et se livrent. Mais jamais en même temps.

Comment avez-vous construit la dramaturgie du spectacle ? Avez-vous défini plusieurs parties dans la pièce ?

Koltès l'a fait lui-même en écrivant. Le cheminement en est extrêmement précis et la mise en scène le suit.

Un être, le dealer, est sur son territoire – qui est un *no man's land*, un *nowhere*, la rue – et un autre être, le client, veut traverser ce territoire qu'il ne connaît pas. L'essentiel est de comprendre le rapport animal qui existe entre eux et, en même temps, le désir de langage – donc de civilisation. Ce mélange entre civilisation et sauvagerie me fascine, parce que c'est pour moi, depuis toujours, le principe même du théâtre. Comment faire émerger la sauvagerie qui est en nous, dans un cadre un peu civilisé ? Alain Fromager est un collaborateur précieux, qui a lu beaucoup au sujet de Koltès et a nourri constamment nos réflexions autour de son théâtre.

Est-ce que vous considérez la pièce comme un bref moment d'échange qui est dilaté dans l'écriture ? Est-ce que c'est une chose qu'il vous intéresse de traiter dans la mise en scène ?

Je travaille sur l'idée d'ellipses, grâce notamment au son et à la lumière. Parfois, un personnage dit ou fait quelque chose qui entraîne une transformation de la situation. J'évoquais notamment les « épisodes » de la veste, du crachat et de la main sur le bras ; ce sont des temps forts.

Dans le parcours que nous avons construit avec Marco Giusti, chaque effet de lumière évoque toujours une possible réalité. Mais si on considère l'enchaînement, la façon dont les effets se succèdent, cela relève de l'impossible. Ce pourrait être – c'est ce que j'ai dit à Marco – un effet de la volonté du dealer : non seulement il connaît son endroit, mais il en maîtrise un certain nombre d'éléments, en particulier sa lumière et son obscurité. En même temps, c'est cela, augmenté du travail de Sylvain Jacques au son, qui permet de créer des ellipses. Pour moi, il n'est pas question d'un temps réaliste, d'une continuité – qui partirait du crépuscule pour arriver à l'aube, par exemple.

La lumière permet aussi des « disparitions » : à un moment, pendant que le client parle, le dealer

« Le thème
de l'esclavage,
notamment,
est central.
L'esclavage est
dans le corps
même du dealer,
et il le recrache. »

disparaît, on ne sait plus où il est. C'est la force de ce personnage : sa fluidité.

Cette notion de fluidité d'un personnage, elle est très présente, par exemple, chez Roberto Zucco. Cela m'intéressait beaucoup quand je le jouais. Je pense que c'est un des thèmes sous-jacents de l'univers de Koltès : la façon dont des êtres se fondent dans des réalités, tout en étant dans une dynamique de rébellion permanente. Zucco est le contraire d'un grand costaud qui défonce les portes ; il se répand tel un liquide et passe par en-dessous, pour mieux dynamiter l'espace. Il y a, chez le dealer, cette même dimension.

Cette fluidité est-elle aussi, selon vous, présente dans la pensée des personnages ? Dans l'écriture même ?

C'est justement une chose dont nous parlons constamment avec Mata Gabin : elle est sensible, comme moi, au développement d'une pensée longue comme Koltès sait les écrire. Il y a cette phrase de lui que tout le monde répète à l'envi : « Jouer comme pris d'une formidable envie de pisser et quitter la scène au plus vite »... Je pense que ça a à voir avec la longueur de cette pensée, mais ça peut être aussi un piège et l'idée d'urgence n'empêche pas qu'on prenne son temps et qu'on

occupe les silences, qui font partie intégrante du texte. Une chose me paraît capitale : quand un personnage arrête de parler, cela ne signifie pas qu'il a fini de dire. Et s'il reprend la parole, c'est peut-être parfois parce que l'autre garde le silence, qu'il peut utiliser aussi comme une arme.

Le silence m'intéresse. Tout comme le travail sur le son, que compose Sylvain Jacques et qui permet des ruptures, des attentes... Je ne vois pas du tout cette pièce comme une logorrhée permanente. Je respecte tous les choix et j'ai vu plusieurs versions de la pièce où c'est parfois ce qui était proposé ; mais ce qui m'intéresse, c'est de plonger au cœur de la situation, de faire comprendre au spectateur où sont les enjeux du combat, où est le danger de cette confrontation et comment ces deux personnages vont se refuser l'un à l'autre, tout en se désignant éperdument.

Pour moi, c'est ce que raconte la pièce. C'est très concret et en même temps très théâtral, parce qu'il s'agit d'une forme pure, loin d'un réalisme quelconque. Et je suis convaincu que l'on peut raconter une situation de façon très simple et très claire sans pour autant en perdre le mystère.

Quand vous avez conçu l'espace avec Massimo Trocanetti, avez-vous évoqué un pays, un endroit précis ?

Non. Nous avons travaillé autour de photos de ruelles de Chine, il y a l'idée d'une perspective, d'une ruelle qui part au lointain, avec toutes ses enseignes lumineuses. C'est un symbole du consumérisme, des voies commerçantes. C'est de cela dont nous avons parlé également avec Marco, pour la lumière. Il est beaucoup question d'électricité dans la pièce. L'idée du court-circuit m'intéresse, l'étincelle, la fébrilité de l'arc électrique, cela me plaît vraiment, dans cette pièce : la dangerosité des rapports électriques.

Nous avons regardé ces ruelles chinoises mais je pensais aussi aux camps de réfugiés palestiniens au Liban, où je m'étais rendu, avec les fils électriques qui débordent des murs et se croisent dans une anarchie totale...

Au fond, cela pourrait se passer n'importe où. Ce décor, c'est comme l'écriture de Koltès : il faut rendre les choses concrètes mais il ne faut pas fermer le sens. C'est une rue d'une zone périurbaine, qui pourrait être à Kinshasa comme à Pékin, ou Paris.

L'idée de consumérisme est importante car il est question, dans la pièce, du commerce humain, sous toutes ses formes, allant de l'amour le plus primitif jusqu'au contact commercial...

Pendant la préparation du spectacle, j'étais, à un moment, à Murano – à côté de Venise – et un vendeur d'objets en verre, de lustres, m'a montré tout son magasin. Je ne pensais qu'à la pièce et je voyais son regard de vendeur – avec beaucoup de sourire et de charme – qui cherchait absolument à me vendre quelque chose. Au fur et à mesure qu'il comprenait que je ne lui achèterai rien, je voyais la forme de haine que cela engendrait dans son regard, même s'il restait très poli, parce qu'il ne pouvait pas être totalement certain que cela ne déboucherait sur aucune vente... Il m'a ouvert tout son magasin, pendant plus d'une heure ; j'avoue que ce qui m'intéressait était de voir évoluer son regard.

Peut-on parler du client, que vous interprétez ?
Comment l'envisagez-vous ?

Le client sort du public, il est habillé comme pourrait l'être n'importe qui dans la salle. On peut penser qu'il s'agit d'un cadre supérieur. Mais, au fur et à mesure, on va constater que ce costume est éliminé. Il dit : « Car ce n'est pas le matin que je me réveille, et ce n'est pas dans des draps que je couche » ; c'est un clochard, il a été éjecté, il dort dans la rue.

C'est un « déclassé » ; il dit aussi : « plus on habite haut, plus l'espace est sain, mais plus la chute est dure ; et lorsque l'ascenseur vous a déposé en bas,

« C'est un des thèmes sous-jacents de l'univers de Koltès : la façon dont des êtres se fondent dans des réalités, tout en étant dans une dynamique de rébellion permanente. »

il vous condamne à marcher au milieu de tout ce dont on n'a pas voulu là-haut », etc. C'est très clair.

Ce à quoi le dealer répond plus loin : « J'évite les ascenseurs comme un chien évite l'eau ». Il se moque de monter ou descendre, ce qui est l'obsession du client qui, lui, est un être fini, foutu... Il se suicide. Il veut l'agressivité parce qu'il veut mourir ; il veut se prendre un coup.

Là, on est vraiment dans le judéo-christianisme, la culpabilité ! Par la suite, il dit : « vous êtes un bandit trop étrange, qui ne vole rien ou tarde trop à voler... », puis « Peut-être en effet n'êtes-vous pas étrange, mais retors ; peut-être n'êtes-vous qu'un serviteur déguisé de la loi comme la loi en secrète à l'image du bandit pour traquer le bandit ». Il le soupçonne d'être non un dealer mais un flic, alors il se met à se justifier, dit qu'il n'a rien fait. Il cherche toujours à devancer les ennuis... Cette peur, cette culpabilité, me touchent énormément.

Bien sûr, il ne s'agit pas de dire au public ce qu'il faut penser, chacun se racontera sa propre histoire, y mettra ce qui lui appartient...

Je pense que pour que les choses restent ouvertes, je dois avoir en tête une vision très précise : je sais comment je veux être habillé, je sais ce que signifie pour moi sortir du public...

Ce que traduit Koltès est que, dans un groupe d'hommes, tout individu a le sentiment d'être en marge. Le sentiment que le groupe est cohérent et qu'il n'y a pas sa place. Le client croit à l'homogénéité factice du public ; du coup, il s'en sent rejeté parce qu'il est, finalement, comme nous tous, à titre individuel. Dans nos sociétés actuelles, l'individu se sent, au fond de lui, filtré, banni. Alors que c'est lui qui crée l'idée que le groupe est une entité homogène. Comme quand on aperçoit une image fugace de l'amour – deux personnes se tenant par la main dans la rue par exemple – cela semble un couple idéal ; mais il suffit d'aller fouiller un peu pour se rendre compte qu'ils sont deux individus comme tout le monde.

Comment définiriez-vous la place d'Alain Fromager en tant que collaborateur artistique ? S'agit-il d'un « œil extérieur », par rapport au fait que vous êtes à la fois metteur en scène et comédien ?

J'ai toujours eu besoin, quand je mets en scène et joue à la fois, d'un collaborateur. Alain est acteur, il peut aussi prendre ma place sur le plateau, lisant le texte, pour que je travaille la mise en scène à partir de la salle. Le dessin que je conçois dans l'espace est géométrique, je m'attache aux rapports de force qui se lisent dans les déplacements, les

regards, ce que peuvent produire les courbes, les droites... Koltès lui-même en parle. J'aime fouiller dans la parole de l'auteur pour comprendre où il veut nous emmener.

Alain peut donc parfois être sur le plateau à ma place et quand il est en salle, il me raconte ce qu'il ressent. Il est l'œil bienveillant, complice. Sa présence m'est indispensable, parce que le théâtre c'est une école, c'est une culture, ce sont des chemins qui se croisent et se recroisent. Alain et moi avons beaucoup travaillé ensemble, on se connaît, on sait comment se parler. Il a joué également dans *Roberto Zucco* ; nous avons un grand souvenir de ce travail avec Martinelli. Tout cela fait que nous sommes totalement « en phase », nous savons ce que nous souhaitons, l'endroit où nous voulons que l'écriture de Koltès nous mène. Les discussions que nous avons sont précieuses car elles sont le fruit d'une longue expérience partagée.

De manière générale, en tant qu'acteur, qu'est-ce qui vous attire dans un projet ? La langue, le thème, le rôle, le metteur en scène, l'équipe ?

La curiosité. Le sentiment qu'il s'agit d'une chose que je n'ai pas encore faite. La découverte d'un auteur, d'acteurs, d'un metteur en scène... Et, évidemment, l'idée d'être bouleversé par un rôle,

ce qui est le cas avec le client. Chaque phrase me touche profondément, me va droit au cœur. Quand je lis un rôle, je sens immédiatement l'adéquation qu'il peut y avoir avec moi, l'émotion qui s'en dégage, le lien très intime qui peut exister. Parce qu'ensuite, quand je joue, je ne m'économise pas, j'y mets toute ma vie.

Vous dirigez depuis septembre 2011 – avec Pascale Boeglin-Rodier – le théâtre Le Liberté à Toulon. Qu'est-ce qui vous a incité à faire ce choix d'être à la tête d'un lieu ? J'ai envie de dire que vous pourriez vous en passer...

Tout à fait, car c'est une vraie charge ! Ce qui est fondamental pour moi c'est qu'il s'agit de Toulon, ma ville d'enfance, d'adolescence. C'est une ville à la fois meurtrie et magnifique, que j'aime profondément. J'ai commencé le théâtre à Toulon, à l'âge de quatorze ans.

Dès mon adolescence, au lycée Dumont d'Urville, j'ai dirigé la troupe de théâtre. À seize ans, j'assistais à des cours de l'École du TNS en tant qu'auditeur libre, je regardais comment les gens travaillaient et je m'en nourrissais pour faire des propositions à mes camarades. La façon dont les choses se construisent, l'aspect « fabrique », m'a toujours intéressé, parce que le processus détermine le résultat.

« Dans ma vie,
je n'ai jamais
considéré le théâtre
comme un luxe
ou un beau
divertissement ;
c'est une réelle
nécessité. »

Je n'ai jamais été un acteur ou un metteur en scène qui se tient en dehors des contingences de production. Je connais bien toutes les étapes nécessaires pour qu'un spectacle arrive sur un plateau.

En ce qui concerne le cinéma, j'ai aussi une boîte de production. C'est une évidence pour moi. Un acteur, une œuvre, ce n'est pas suspendu en l'air en dehors des réalités ; c'est lié à des convictions, des luttes, des outils. L'histoire du théâtre subventionné en France m'intéresse, c'est un terrain qu'il faut défendre. Diriger un lieu, c'est n'est pas se contenter en tant qu'acteur ou metteur en scène d'être passif ou critique à l'égard des gens qui dirigent d'autres lieux, mais faire des propositions. C'est ce que nous faisons Pascale et moi. Nous avons le désir de questionner ce qu'est notre théâtre idéal, comment faire du théâtre aujourd'hui, pourquoi et pour qui. C'est passionnant.

Quand Le Liberté a été créé à Toulon, cela m'a intéressé d'évidence. C'est vrai que je n'en ai pas « besoin », cela me prend beaucoup de temps et je pourrais dire que « ça ne rapporte pas » ; mais c'est pour moi un rapport fondamental à ma ville, à mon pays, au théâtre, à la culture en général.

C'est pareil pour Stanislas [Nordey] : il joue, il met en scène, il n'a *a priori* pas « besoin » de diriger un lieu. Cet été, lui et moi avons lu à Avignon des extraits de *Corps de bataille*, les textes de Valérie Lang ; l'engagement dont il est question est magnifique, c'est ce qui m'intéresse [les textes de Valérie Lang, édités par Les Solitaires Intempestifs, évoquent notamment les enjeux de diriger un lieu, le TGP, à Saint-Denis]. Parce que je pense qu'on ne doit pas faire de l'art – surtout du théâtre – en étant coupé des réalités d'une société.

C'est ma relation au théâtre. À seize ans, ce qui m'a « fabriqué » en tant qu'acteur est d'aller trouver Jean-Pierre Vincent au TNS, assister au travail. À Toulon, avec la troupe du lycée, on allait faire des spectacles dans les usines en grève... Dans ma vie, je n'ai jamais considéré le théâtre comme un luxe ou un beau divertissement ; c'est une réelle nécessité.

Vous parliez du TNS où vous étiez auditeur libre lors de la direction de Jean-Pierre Vincent. Vous y avez aussi joué sous la direction de Jean-Louis Martinelli. Que vous évoque ce lieu ?

Une très longue et belle histoire. En 1983, j'y ai joué pour la première fois dans *Dernières nouvelles*

de la peste, de Bernard Chartreux – le dernier spectacle de Jean-Pierre Vincent avant son départ pour la Comédie-Française. Dans les années 90, j'ai joué dans les spectacles de Jean-Louis Martinelli [directeur du TNS de 1993 à 2000] et j'y ai aussi mis en scène *Ordure* de Robert Schneider [1996] ; le dernier spectacle que j'y ai joué est *Œdipe le tyran* [de Sophocle, 1998]. J'étais heureux d'y revenir en juin dernier, pour travailler avec Lazare sur la lecture de son texte *Je m'appelle Ismaël*, avec les élèves de l'École.

C'est un lieu fondateur pour moi, j'y ai vécu de très belles émotions.

Charles Berling

Entretien avec Fanny Mentré, le 2 septembre 2016, à Paris

Questions à Mata Gabin

Fanny Mentré : Que représente pour vous l'écriture de Bernard-Marie Koltès, et plus particulièrement *Dans la solitude des champs de coton* ?

Mata Gabin : Avant de relire cette pièce-ci particulièrement, j'avais souvenir d'avoir vu *Roberto Zucco* à plusieurs reprises, *Quai Ouest* et *Tabataba* aussi dans des salles parisiennes, il y a quelques années. Je trouve cette écriture à la fois moderne et soutenue. Il a écrit un combat, une joute verbale, c'est comme une lutte des mots : « je dis cela, et tu répondras peut-être cela, alors je te redirais ça et on en arrivera là », etc. Le client et le dealer combattent à l'intérieur d'eux-mêmes et en dehors. Aussi paumés et aussi grandioses l'un que l'autre.

J'avais vu le spectacle mis en scène par Patrice Chéreau, dans lequel il jouait face à Pascal Greggory, c'était bluffant. On m'a aussi beaucoup parlé de Isaac de Bankolé dans le rôle du dealer. Quel merveilleux challenge de jouer moi aussi ce spectacle !

J'avais été saisie par la façon dont les échanges, qui paraissaient longs à la lecture, étaient soudain fluides et très compréhensibles dans la bouche de Pascal Greggory et de Patrice Chéreau ; le fait que chacun des personnages, le dealer et le client, développe sa pensée comme une plaidoirie, avec précision et poésie. Ça me raconte personnellement à quel point le dialogue est important chez l'être humain. Si on comprenait ce que se disent les animaux peut-être qu'on serait ébloui par la poésie des mouettes ? Qui sait ?

Non mais sérieusement, l'humain a cette magnifique façon de communiquer avec les mots, c'est juste délicieux quand un auteur comme Bernard-Marie Koltès s'empare de la langue et nous transporte aussi loin.

Son écriture me fait l'effet d'un mantra indien, comme des incantations, on se retrouve dans une sorte de transe. Qu'on le lise ou qu'on l'écoute, il y a un mouvement qui passe dans le corps. Et puis aussi, on a déjà envie de mieux parler dans sa vie de tous les jours, il nous tire vers le haut. On se rend compte de la subtilité de la langue française et du sens puissant de certains mots. On se rend compte de la valeur des mots, de leur douceur, de leur violence, et de la force des images qu'ils véhiculent. On pourrait croire que c'est très

« Son écriture
me fait l'effet
d'un mantra
indien, comme
des incantations,
on se retrouve
dans une sorte
de transe. »

« intello » et compliqué, mais si on est sincère, c'est très simple en vérité, c'est très organique, très vivant. Pour moi, cette écriture, l'écriture de Koltès, c'est de la superbe tragédie moderne. Je remercie l'univers d'avoir la chance de travailler cette pièce, donc de rencontrer au plus près cet auteur.

Que met-elle en jeu, selon vous, chez les acteurs ?

J'ai envie de dire : la mémoire. Wahooo ! Y'a du pain sur la planche ! Mais plus sérieusement, il faut que l'acteur accepte de s'abandonner au texte. Tout y est... tout est dit, tout est apporté sans ambiguïté, ou justement avec une si subtile ambiguïté qu'elle en devient limpide. Même si parfois la construction de la pensée a l'air sinueuse, la pensée elle-même est toujours droite et très claire. Koltès a dû bien s'amuser à construire ses phrases dans un ordre inversé, qui donne une musique unique. Comme un chant spontané brillant et désespéré. Cela met en jeu, à mon avis, la capacité à accepter le dépouillement scénique, cet endroit qui ne ressemble à rien et qui pourrait donc être n'importe où.

Il faut aussi se placer dans une intemporalité. Rien n'indique l'époque, rien ne s'accroche à l'actualité, et tant mieux, ça peut être hier, ça peut être dans un mois ou il y a vingt-cinq ans. Qu'importe. Ce qui

compte, c'est qu'il y a des désirs, des métaphores, des hommes et des animaux. L'actrice que je suis va devoir se fondre dans la prose de l'auteur, prendre en compte son rythme et son souffle. L'exercice est vertigineux et en même temps très excitant.

Comment envisagez-vous de travailler sur le personnage du dealer qui, à l'origine, a été écrit pour un homme ?

Tout d'abord je fais une grande confiance à Charles Berling, il a un regard et un parcours qui est plus qu'intéressant et aussi très rassurant. Alors, je fais confiance à son choix.

Et puis, personnellement, je suis contente de jouer un personnage qui justement est un homme parce qu'à l'origine nous sommes tous et toutes des Hommes, avec ce grand « H ».

Maintenant, j'avoue que je vais m'appuyer sur mon vécu, sur mon parcours personnel. Je suis un caméléon : ma mère biologique est africaine, mon père biologique est antillais, et j'ai été élevée par mon oncle et ma tante, lui corse, elle martiniquaise. Mon enfance, je l'ai passée en Castagniccia (Corse du Nord) avec une grand-mère argentine, à Casabianca, un petit village du pays Bastiais, et un grand-père italien ancien

commissaire divisionnaire et amoureux de la littérature. Grâce à lui, j'ai aimé la lecture. Mon adolescence a été ivoirienne, à Abidjan entre la piscine luxueuse de l'Hôtel Ivoire, le collège Jean Mermoz et les petits maquis façon « Aya de Yopougon ». J'écoutais Alpha Blondy et Barbara, Fela Kuti ou Viktor Lazlo, mais je chantais aussi en Corse, « La Gabreta bianca ». J'aime le mafé, la coppa, le boudin créole et le champagne rosé.

Ça donne le tournis au début mais ça vous remplit de mille et une vitesses, et de tonnes de saveurs.

Et ce mélange est mon jardin, mon terreau, ce sont mes cultures, mes origines, et c'est là que je vais puiser ma force pour donner la spécificité à ce dealer, qui pour moi ne sera ni homme, ni femme. Il sera un être, confronté à un autre. Et j'espère servir au mieux l'écriture de Koltès et la mise en scène de Charles Berling.

Selon vous, qu'est-ce que cela peut changer dans les rapports entre les deux personnages ?

Je ne sais pas trop, on peut se servir de mon corps féminin, pour parfois accentuer les moments de séduction du dealer, ou pas. On peut donner une connotation sexuelle à certains de ses propos, ou pas. Mais je n'ai pas l'impression que le fait que je

sois une femme soit un enjeu qui prenne tant de place. Je peux me tromper, nous sommes en début de travail – pour moi en tout cas – donc les choses peuvent peut-être changer, mais ma féminité sera utilisée je pense assez légèrement, j'ai l'impression. À voir. Là je demande un joker, le théâtre, c'est le mouvement et je ne sais pas sur quel pied nous danserons quant au fait que je sois une femme.

Que vous inspire l'idée de ce duo avec Charles Berling ?

Une immense joie et un grand trac à la fois. Mais sa bienveillance est si présente que je retrouve mon âme d'enfant qui a envie de s'amuser et de bien faire. On va jouer au gendarme et au voleur comme dans la cour de récréation !

Et puis je pense que c'est le public qui dira l'effet que cela fait, nos deux personnes ou personnalités sur ce plateau, dans ce récit. En tout cas pour l'avoir entendu en répétition le « couple scénique » marche bien, *dixit* Alain Fromager.

Vous êtes comédienne mais vous écrivez également, de plus vous chantez dans le groupe Mata Gabin Muzik. Pensez-vous que ces différentes « casquettes » vont nourrir votre rapport au texte de Koltès, notamment à sa rythmique ?

J'en suis certaine. Quand on lit la pièce, déjà, et puis ensuite quand on l'apprend pour la jouer, on sent, on entend la musique de Koltès, c'est du jazz, c'est du rap, c'est parfois de la chanson à texte, c'est très très musical, justement. Il y a une ivresse, une sorte de pulsation. C'est pourquoi je parlais plus haut de transe. Il y a des phrases qui vous donnent la chair de poule comme une chanson. Il y a des termes qui reviennent comme un refrain, il y a des mots qui paraissent inventés tellement ils donnent parfaitement l'état du personnage. Le texte est profondément musical. Et oui j'espère que la chanteuse en moi saura et voudra bien faire danser les mots et chanter scander slammer donner le texte de Koltès au mieux. C'est l'envie, c'est l'idée, c'est l'espoir que je nourris. Que mes différentes casquettes soient des atouts.

Pensez-vous que la pièce demande un travail particulier sur le corps ?

Oh que oui ! Oh que oui !

J'ai la sensation que c'est comme si je recommençais le théâtre au tout début. Je sens que je dois réapprendre à écouter avec le corps autant qu'avec mes oreilles. Il me faut retrouver la part animale qui est en moi, pour savoir être statique mais en énergie et pouvoir, d'une seconde à l'autre, savoir

bondir, physiquement ou verbalement. Un petit documentaire animalier sera le bienvenu !

Je plaisante. Mais c'est vrai que le corps a une place prépondérante dans cette pièce. Le dealer est chez lui, sur son territoire, le client est venu vers l'inconnu. Il me faut m'approprier le plateau, comme si j'y dormais, j'y mangeais, comme si j'y vivais au quotidien, comme si quelque part, je tenais les murs des immeubles pour ne pas qu'ils tombent.

Mon corps doit être ancré dans le sol d'une façon solide et souple en même temps. Comme mon cerveau qui doit être ancré dans le texte et léger dans la bouche. Il me faut trouver la souplesse et la puissance dans mon corps.

Cette pièce est comme un match de boxe opposant corps et prose, il me faut l'aborder avec force et avec intelligence. Dans mon travail, sur scène, je dois trouver et perdre constamment cet équilibre entre force et réflexion.

« Cette pièce est comme un match de boxe opposant corps et prose, il me faut l'aborder avec force et avec intelligence. »













Production Le Liberté - Scène nationale de Toulon | Coproduction Théâtre National de Strasbourg, Théâtre du Gymnase - Marseille, Anthéa - Théâtre d'Antibes
Avec le soutien de La Spedidam

Création le 1^{er} octobre 2016 au Théâtre National de Strasbourg

Tournée 16-17

Toulon du 8 au 11 novembre 2016 au Liberté - Scène nationale | Antibes les 22 et 23 novembre 2016 à l'Antea Antipolis - Théâtre d'Antibes

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184
67005 Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretiens et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giezma | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, septembre 2016



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Dans la solitude des champs de coton* sur les réseaux sociaux :

#DansLaSolitude

Dans la solitude des champs de coton

1^{er} | 11 oct

Salle Koltès

CRÉATION AU TNS

COPRODUCTION

Texte

Bernard-Marie Koltès

Mise en scène

Charles Berling

Avec

Charles Berling - Le Client

Mata Gabin - Le Dealer

Conception du spectacle

Charles Berling

et **Léonie Simaga**

Collaboration artistique

Alain Fromager

Décor

Massimo Troncanetti

Lumière

Marco Giusti

Musique

Sylvain Jacques

Chorégraphie

Frank Micheletti

Assistanat à la mise en scène

Roxana Carrara

Le texte est publié aux Éditions de Minuit

Équipe technique de la compagnie Régie générale Marie Scotto Di Perrotolo | Régie son Claire Petit | Régie lumière Nirvan Rougeot | Régie plateau Stéphane Grand | Direction technique William Leclerc

Équipe technique du TNS Régie générale Bruno Bléger | Régie lumière Patrick Descac | Électricienne Julie Nowotnik | Régie son Sébastien Lefèvre | Régie plateau Denis Schlotter | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Anne Richert

Pendant ce temps, dans L'autre saison...

« Histoires de Guerriers »

Les événements de l'École | Projet d'élèves
Jean-Luc Lagarce | Camille Dagen

.....
5-8 oct | TNS

Les Terrains vagues

Les événements de l'École | Projet d'élèves
Pauline Lefebvre-Haudepin

.....
5-8 oct | TNS

Walter Benjamin

Les samedis du TNS

.....
Sam 8 oct | 14h | Espace Grüber

Lazare

Les soirées avec les auteurs

.....
Lun 24 oct | 20h | Salle Koltès

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | #tns1617