

On pourrait dire
qu'il y a presque
autant de rapport
ou d'expérience
à la langue qu'il y a
de personnages.

-Ludovic Lagarde-

Quai ouest

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 21-22

Entretien avec Ludovic Lagarde

Peux-tu nous rappeler dans quel contexte Koltès écrit *Quai ouest* et pourquoi mettre en scène cette pièce aujourd'hui ? Quelle est son action d'ensemble ?

Bernard-Marie Koltès commence à concevoir *Quai ouest* lors d'un voyage à New York en 1981, avec la prescience du grand tournant qui va dissoudre l'idéalisme des années 1970 dans le capitalisme financier des années 1980. Ce bouleversement, qui se joue en moins d'une décennie, va façonner le monde tel que nous le connaissons aujourd'hui : un univers dans lequel la « marge » (comme espace de subversion sociale mais aussi comme source de créativité artistique) a disparu pour laisser la place au tout économique. Car cette pièce est d'abord l'histoire d'un milieu : un quartier décati, à l'abandon, traversé par la lumière changeante, et dans lequel coexistent des individus. Un jour, un homme du nom de Koch vient là pour se tuer. Mais ce n'est pas n'importe quel homme, c'est un administrateur de biens, et ce n'est pas n'importe

quel endroit, ce sont des docks avec une population en marge ; alors, tout l'équilibre de ce milieu est rompu. Dans ses premières notes, Koltès écrivait ainsi : c'est « l'histoire de la désagrégation d'un milieu par un corps étranger ».

C'est une pièce à huit personnages, avec beaucoup de scènes qui s'enchaînent sur trois jours. Comment caractérises-tu la dramaturgie de cette pièce ?

Le récit fonctionne comme un kaléidoscope : dès lors que la lumière change ou qu'un personnage opère un quart de tour, une mécanique se met en marche, et c'est tout un paysage qui se recompose, toute une faune qui doit adapter sa conduite. C'est ce qui explique qu'il y ait à la fois une grande cohérence dans les actions des personnages et dans la chronologie des actions, mais pas d'intrigue unique. Il nous donne à voir un groupe de personnes qui réagissent à un événement fondateur, comme dans un fait divers. On pourrait dire qu'à chaque fois qu'un personnage entre en scène, c'est sa propre histoire qui est racontée, et la pièce semble changer de sujet.

La pièce repose sur une collision entre la bourgeoisie et la marge : la bourgeoisie étant ce « corps étranger » dont tu parlais et l'existence d'une marge sociale,

«le milieu» qui se désagrège. Peux-tu revenir sur les liens et les formes d’alliance qui tissent ce milieu dont on observera la désagrégation ?

D’abord, il y a l’histoire d’une famille d’émigrés sud-américains. On ne sait pas exactement d’où ils viennent. L’Argentine? Le Chili? La Bolivie? Le père, Rodolphe, est un vétéran inquiétant, un ancien militaire. Quelle guerre a-t-il fait? Au service de quelle junte? Les années Pinochet? Cécile, sa femme, qu’il dit avoir enlevée à son milieu d’origine est une autochtone, une indigène christianisée, passée du côté de la culture des colons. Ils sont venus à New York, avec leurs deux enfants, Charles et Claire, on ne sait pas pourquoi, émigration économique ou politique. En arrivant, ils ont sans doute fait trois pas en sortant d’Ellis Island et ont trouvé un endroit pour habiter, près des docks. Ils vivent dans la précarité, pas loin de la misère. Ils habitent près du hangar où se passe l’action. Ce hangar, c’est un peu l’endroit de Charles, c’est là où il fait des affaires. Que fait-il exactement? Opère-t-il des larcins? Drague? Deal? Vol? Il est aussi question des ouvriers du port. Claire, elle a quatorze ans, c’est la petite sœur. Elle occupe dans la famille une place négligée, peut-être parce que c’est une fille, peut-être parce que son père la considère comme une bâtarde. Ce jour-là, elle

décide d’échapper à son milieu, de partir avec son frère et de grandir en accéléré.

Ensuite il y a les complices de Charles. Abad, on peut deviner que c’est un réfugié venant d’Afrique. Il y a un flash-back dans la pièce où il est décrit dormant sous la neige. C’est Charles qui le découvre et le prend sous son aile. Ils vont former un duo. L’important, c’est qu’il soit échoué dans ce hangar, c’est un exclu, et c’est son milieu. Il est par ailleurs doublement exclu, car si on lit attentivement son monologue intérieur qui n’est pas destiné à être joué mais qui est quand même dans la composition de la pièce, Koltès le compare à un albinos banni de sa communauté par le père, et il convient d’aborder cette caractéristique comme une métaphore de l’homosexualité.

L’autre complice de Charles, c’est Fak. C’est un petit voyou qui traîne là. On ne sait pas d’où il vient. Il n’a pas de passé, pas d’histoire, pas de rêve. Il vient de nulle part et va nulle part. C’est l’instant présent. Il n’est que commerce. Il a une grande force en lui, peut envoyer le monde en l’air en une pichenette comme l’écrit Koltès dans ses notes. Il a un rapport à l’objet de son désir qui est celui d’un camé. C’est un type addict. L’assouvissement de son désir pour les femmes ne lui procure aucune jouissance. C’est une sorte de voyou mais avec l’esprit d’un trader

« L'écriture dans
Quai ouest appelle
l'intimité. C'est du
théâtre de chambre
dans un endroit par
essence vaste. »

qui va devenir une figure importante de la société au tournant des années 1980.

Enfin il y a les « corps étrangers » à ce milieu, Maurice Koch et sa secrétaire Monique, qui viennent de l'autre côté du fleuve, du centre de la ville. Ils incarnent la bourgeoisie, la propriété, l'argent.

Peux-tu développer l'aspect politique de la pièce ?

Le soubassement politique et dramaturgique de la pièce, c'est le tournant des années 1980. Koltès est beaucoup plus politique qu'on ne le croit. Koch, c'est le capitalisme ancien. Le gestionnaire des années 1970, issu de l'après-guerre, époque où grosso modo un PDG gagnait entre trois et quatre fois plus qu'un simple salarié. Il faisait partie de l'entreprise, dans une hiérarchie organique, avec le paternalisme comme ciment. Soudain, au tournant des eighties, le PDG est déconnecté de l'entreprise et des salariés et on lui attribue des stock-options. Le capitalisme passe à une étape financière, c'est un capitalisme post-industriel. Les actionnaires prennent de la vigueur, ils sont reliés au PDG par l'intermédiaire des stock-options.

La pièce commence avec la pulsion de mort du vieux capitalisme et se termine par la prise de

pouvoir de Fak. Elle commence avec une menace imminente qui pèse sur les docks, une menace de fermeture et de destruction. Koltès achève la pièce en 1983, au moment précis du virage de la rigueur en France. *Quai ouest* est comme la pièce-emblème de ce tournant néo-libéral.

Il y a un aspect, plutôt souterrain dans la pièce, qui touche au sexe. Est-ce un axe que tu travailles dans ta mise en scène ?

Koltès, quand il vit à New York pour écrire *Quai ouest*, va probablement la première fois dans ces hangars parce que ce sont des lieux de rencontres sexuelles. Dans sa correspondance avec Michel Guy (fondateur-directeur du Festival d'Automne, ancien ministre de la Culture sous Giscard de 1974 à 1976) New York, c'est Babylone, écrit-il. C'est un lieu sexuel. C'est le moment où la communauté gay va s'identifier fortement. On parle de Christopher Street, de Greenwich Village, des premières *gay pride*.

Koltès ne veut pas parler spécifiquement d'homosexualité dans la pièce. La doxa théâtrale de l'époque préférerait que les choses soient ouvertes, métaphoriques, générales. Il fallait que cela soit résonne de manière universelle. Rien dans la pièce n'est littéral sur l'homosexualité. Et pourtant c'est

là et ça se balade. Le personnage que Charles rencontre et qu'il trahit, qu'il « aime » selon ses propres mots, c'est Abad.

Il y a l'acte sexuel entre Claire et Fak. Ici, la sexualité est abordée plus explicitement et de manière brutale et triste. Le schéma familial est pervers. Le frère échange sa sœur contre des clés de voitures tandis que la sœur se donne contre la promesse que son frère ne quittera pas les lieux. Koltès y fait planer des pulsions incestueuses. Le seul moment d'amour à proprement parler est une discussion sur la mécanique de la Jaguar où les personnages se comprennent enfin. En fait, dans la pièce, ces questions autour de l'amour et de la sexualité se baladent comme quelque chose de douloureux et de non résolu. C'est brinquebalant et problématique.

Le rapport entre Charles et sa mère est très particulier, aussi.

Dans une émission de radio, ce matin (*Talmudique* sur France Culture), il était question du concept freudien du « Fort-Da ». La dramaturgie de ce concept, c'est l'enfant qui joue avec une bobine de fil qu'il lance au loin pour la faire revenir. Il éprouve le plaisir de la lancer au loin et de la perdre. C'est le rapport de l'enfant à la mère qui est symbolisé.

Dans ce jeu, il ne se sent plus l'unique objet de désir de sa mère. En écoutant m'est revenu le personnage de *Permanent vacation* (le premier film de Jim Jarmusch) qui joue avec un yo-yo. J'ai proposé à Micha [Lescot] que Charles en ait un. Comment cela peut jouer? Le lien entre Charles et sa mère est très fort. Cette fameuse scène ambivalente où elle lui fait de l'ombre et le met dans l'ombre...

La pièce a été conçue à New York. C'est, semble-t-il, un point de départ décisif dans la genèse du texte.

Quai ouest est pour moi indissociable de New York. Cette ville est le temple de la mixité, le lieu où l'hétérogénéité est admise et même célébrée, où les identités s'affirment, où la mobilité est possible, et où chacun peut «réussir», selon le terme consacré. Dans le même temps, on y pratique une forte ségrégation par l'argent, avec ses quartiers infréquentables comme, à l'époque, le Bronx ou Harlem, bien éloignés du *financial district* et de ses buildings chics. On notera d'ailleurs que la Trump Tower, immeuble symbolique s'il en est, a été construite en 1983, c'est-à-dire au moment même où Koltès multipliait les allers-retours pour écrire et où le maire de la ville, un certain Ed Koch, décidait de nettoyer les quartiers insalubres... et de

raser le Pier 52 [Lieu de rendez-vous du milieu gay sur les bords de l'Hudson river].

Ensuite, New York était et reste une ville-spectacle. Pour y survivre, il est nécessaire de s'inventer un personnage à la hauteur de la compétition, du show. On se *looke*, on se la joue, on porte ses décorations de vétérans bien en vue, on surfait son accent, son style, ou sa religion, en somme on offre une représentation de soi-même, de quelque milieu social qu'on soit... Cette rivalité spectaculaire, spécifique à New York, influe sur les personnages de la pièce.

Koltès accordait d'ailleurs beaucoup de soin à la création de ses personnages, laquelle précédait l'intrigue. Il documentait leur vie, leur caractère, leurs désirs, leurs secrets; et ensuite seulement les confrontait les uns aux autres, avec pour chacun un style, une manière de parler. Dans une note «pour mettre en scène *Quai ouest*», il écrivait ainsi: «Il ne faudrait jamais chercher à déduire la psychologie des personnages d'après le sens de ce qu'ils disent, mais au contraire leur faire dire les mots en fonction de ce qu'on a déduit qu'ils étaient de ce qu'ils font.»

Enfin, un matériau a été très important pour moi pour l'imaginaire de la pièce, ce sont les vidéos de

Nelson Sullivan, un artiste qui vivait à West Village, très implanté dans la communauté gay. C'était un type qui se filmait tout le temps. Il accrochait une caméra sur lui et il pratiquait une forme de selfie en se promenant dans Greenwich Village. En les visionnant, tu découvres l'ambiance, le climat de l'époque et de ces quartiers. Elles m'émeuvent vraiment. On peut même voir sa dernière vidéo. Il meurt le 4 juillet 1989, à quarante et un ans d'une crise cardiaque. Il sort de chez lui, avec son chien et son petit copain, et ils se rendent au bord du fleuve en face de chez lui. Ils se promènent au bord de la jetée, les hangars ont disparu, et là tu vois exactement le climat que Koltès décrit dans *Quai ouest*, la lumière, l'eau...

Tu évoques cette « manière de parler » dont est pourvu chaque personnage. Il y a une langue koltésienne. On a souvent dit que Koltès était un romancier qui écrivait du théâtre. Toi-même, tu es le metteur en scène d'Olivier Cadot, un homme de roman. Qu'est-ce qui te touche dans cette langue ? Comment la caractérises-tu ?

Dans les années 1980, ce qui dominait, c'était la corporalité de la langue. Une langue qui se devait d'être héroïque. L'acteur devenait un héros par la langue. Puis le réalisme, importé d'Allemagne, est

« Chaque scène doit être sujette à interprétation, comme dans les rêves. Il faut parvenir à accorder l'onirique et le vraisemblable. »

venu bousculer tout ça. Comme l'émergence des texte-matériaux ou des écritures de plateau.

Une chose très importante pour moi, que j'ai comprise assez vite, est que *Quai ouest* est une pièce de chambre. Cette langue n'est pas à préférer, à surcorporaliser, mais à ramener à la relation intime, voire quelquefois au chuchotement comme Koltès le suggère lui-même. Les acteurs seront munis de micro HF. Il y aura un gros dispositif sonore. On pratiquera des nuances, bien sûr, car par exemple, il y a la fameuse scène où Koch hurle dans une tempête de grêle.

Koltès a un style, son style si reconnaissable bien sûr, mais dans *Quai ouest*, on pourrait dire qu'il y a presque autant de rapport ou d'expérience à la langue qu'il y a de personnages. Le langage de Cécile est très imagé, métaphorique, baroque, foisonnant, colonisé et contrarié. À la fin, c'est sa langue primitive, le quechua, qui sort littéralement d'elle-même. Celui de Claire, encore pétri d'enfance, se frotte à une expérimentation condensée de la vie dans son aspect tragique. Abad ne parle pas, sauf à Charles, mais on ne peut pas entendre ce qu'il dit. Sa voix c'est celle de Charles, son double blanc. Le langage de Fak est sans affect. C'est celui du troc, du marchandage, du commerce, du deal, il suit une pure logique fermée sur un objectif :

le gain. Et sait s'adapter à son « client ». Rodolphe, lui, est dans le combat et la vengeance. Sa langue est contaminée par la violence et la stratégie guerrière.

Koch et Monique, eux, emploient au début la langue de la bourgeoisie, celle pragmatique et choisie de la classe dominante. À l'épreuve des situations qu'ils rencontrent dans la pièce, leur langue devient plus vulgaire ou plus inventive et plus sincère, elle s'effondre selon ou prend de la hauteur. Le langage de Charles, lui, est multiple. Il embrasse chaque discours, il peut naviguer dans tous ces milieux et semble les connaître, comme un voyou lettré ou un poète. On pourrait dire qu'il peut donc naviguer dans tous les styles de jeux.

En ce qui concerne le respect du style ou la musicalité, pour être franc, tout comme chez Olivier Cadiot, plus c'est écrit, plus c'est musical, plus c'est poétique, et moins je m'en soucie. C'est l'acteur qui travaille, moi j'écoute et j'ajuste. Il faut bien entendu savoir ce qui se joue. Après, c'est une affaire de placement, de trajectoire... Il faut bien respecter la ponctuation et restituer la bonne énergie nichée dans l'écriture. Alors l'écriture embarque le corps et la voix et le rythme et la bonne vitesse et l'intensité et c'est ça qui fait sens et génère l'émotion.

Je pense beaucoup à l'œuvre de Michel Foucault à propos de *Quai ouest*. Entre autres ce fameux texte qui donne un nom aux lieux marginaux qui génèrent leurs propres règles et qui peuvent opérer comme lieux physiques de l'utopie, *Les Hétérotopies* [Éditions Lignes]. Mais aussi une de ses œuvres difficiles : *L'Archéologie du savoir* [Éditions Gallimard, 1969]. Il y est question de la littérature comme une archive et du travail archéologique sur l'archive donc sur l'écriture. Je ressens cela avec Koltès. Sans doute que sa façon de travailler en accumulant des notes et des conduites de personnages et plein d'histoires secrètes qu'il détruisait après pour n'en garder que l'écume au bout du compte me conduit à cela. Le fait aussi que l'écriture comme infusée dans ce début des années 1980 fait miroiter de multiples traces de cette époque, celle de la new wave, chic et funèbre.

Quels seraient les éléments choisis pour rendre compte de cet univers koltésien, lié à la ville de New York et à cet espace urbain désaffecté ?

L'écriture dans *Quai ouest* appelle l'intimité. C'est, comme je le disais, du théâtre de chambre dans un endroit par essence vaste. Paradoxe ? Des alcôves dans un hangar ? Koltès part de Pier 52

à New York sur les bords de l'Hudson river, un lieu de rendez-vous du milieu gay et d'une faune nocturne bigarrée dans le tout début des années 1980. Ce lieu est à l'origine de la pièce, son point de départ, le décor initial, en quelque sorte, un personnage secret. Et comme tout personnage koltésien, il est frappé du sceau de la complexité. L'auteur indique dans la pièce plusieurs espaces de jeux, alternant plusieurs décors, d'une scène à l'autre : l'extérieur et l'intérieur du hangar, une autoroute attenante abandonnée, la jetée qui donne sur le fleuve... Il est plus proche en faisant cela d'une écriture cinématographique que proprement théâtrale. Avec Antoine Vasseur, nous avons voulu faire exister ce décor-personnage, travailler son «aura», trouver son potentiel dramatique et onirique, en créant une façade portuaire, trouée, qui soit comme réversible, intérieur/extérieur, une surface de projection fantasmatique qui se transforme par la lumière, une façade qu'on frôle, derrière laquelle on apparaît, on disparaît, derrière laquelle on imagine. Elle est conçue comme un bas-relief, une arche au bord de l'eau. Par ailleurs, Koltès décrit très précisément les événements de son et de lumière dans l'écriture de *Quai ouest*. Ces indications influent sur la perception de l'espace et du temps, appellent des sensations contenues dans certaines images, augmentent

la dimension onirique de la pièce et lui donne ce «cachet» si particulier qui en a fait sa renommée.

Concernant ce travail de mise en scène, j'ai eu un déclic. Deux jours après la première session de répétitions qui a duré trois semaines et qui aboutit à un premier bout à bout de la pièce, un matin, en me réveillant, j'ai compris quelque chose qui allait désormais me guider dans le travail de mise en scène. Ça concerne le rapport entre le réalisme et le conte. Rodolphe, c'est un personnage shakespearien. On a l'impression que c'est Léontes dans *Le Conte d'hiver*. On peut aussi trouver une forme de réalisme magique dans le personnage de Cécile. Le motif de la chaussure chez Claire renvoie au conte. Il y a l'aspect onirique du hangar. Les indications concernant le soleil, les couleurs du jour, de la lumière, de la nuit, tous les bruits. Il faut coordonner toutes ces choses et j'y suis parvenu justement en pensant à la logique du rêve. Il faut aborder l'unité de la pièce avec un effet de montage, de temporalité étrange, entrecoupée de cuts. Les scènes doivent se terminer par des cuts et ça part aussitôt vers autre chose. Cela m'aidera à créer le hors-champ onirique, le travail sur l'image, sur le son, tout en conservant le vraisemblable des situations. Chaque scène doit être sujette à interprétation,

comme dans les rêves. Il faut parvenir à accorder l'onirique et le vraisemblable.

Peux-tu revenir sur tes choix de distribution? Comment l'as-tu pensée?

Quand j'ai relu attentivement la pièce pour penser la distribution, j'ai littéralement entendu la voix de Micha Lescot pour le personnage de Charles. On avait travaillé ensemble pour la première fois sur *La Collection* de Harold Pinter et ça m'a semblé évident. Charles est une sorte d'Hamlet contemporain. Faussement désinvolte, brillant, mais «empêché» comme le dit Koltès.

Qui pouvait jouer Cécile la mère de Charles joué par Micha? La grande actrice de sa génération : Dominique Reymond. Ils se connaissent bien et s'apprécient beaucoup après avoir joué et beaucoup tourné *Les Chaises* de Ionesco dans la mise en scène de Luc Bondy. Avec son parcours, son talent, sa voix, son rapport si beau et si personnel au texte, ce serait tellement merveilleux qu'elle accepte, me disais-je en allant à notre premier rendez-vous...

Maurice Koch, c'était aussi une évidence pour moi, c'était pour mon cher, le merveilleux Laurent Poitrenaux. Et je savais qu'il aimait beaucoup cette pièce depuis longtemps.

Rodolphe, c'est Laurent Gréville. Je l'ai rencontré un soir quand il est venu voir *La Collection* à La Rochelle (il y habite). On a bu un verre après le spectacle et le courant est passé. Je me suis souvenu qu'il avait été élève de Chéreau à l'école de Nanterre-Amandiers au moment de la création de *Quai ouest*. Il a croisé Koltès durant cette période. Je suis rentré à Paris et... c'était ça! avec son côté loup de mer secret. Il était le Rodolphe que je cherchais.

Pour Claire et Fak, j'ai souhaité rencontrer de jeunes comédiens sortant des écoles pendant une semaine d'auditions au [Jeune théâtre national]. Nous avons vu à peu près quatre-vingts jeunes talents... Léa Luce Busato et Antoine de Foucault se sont imposés très naturellement. Ils sont magnifiques tous les deux. Ils ne sont ni l'un ni l'autre dans l'emploi à priori ou le cliché de leur rôle, ni femme enfant pour Léa Luce ni petite frappe pour Antoine, et pourtant...l'alliage entre leur jeunesse et leur maturité, leur joie et leur gravité, donne à leur personnage exactement ce qu'il faut, à la fois de la force et de la douceur, de la tendresse et de l'autorité.

Le personnage Abad est central dans *Quai ouest* et le choix de l'acteur est crucial. Il ne dit pas un mot audible sur la scène mais sa présence, son jeu

et son parcours sont au cœur de la pièce. Sur les conseils de Vincent Baudriller, j'ai joint Dieudonné Niangouna [écrivain, auteur et metteur en scène. Ses textes sont édités aux éditions Les Solitaires Intempestifs] qui a été d'une aide précieuse et m'a envoyé une liste très documentée de huit acteurs noirs. Nous avons fait des essais en compagnie de Micha, et Kiswendsida Léon Zongo s'est imposé d'emblée par sa présence, son allure, sa faculté d'écoute, son engagement... Il est un grand acteur sans aucun doute.

Enfin, j'ai proposé à Christelle Tual (avec qui nous venons de réaliser *Sur la voie royale* de Elfriede Jelinek et qui y fait une performance extraordinaire) d'interpréter pour la troisième fois de sa carrière le rôle de Monique. L'évidence même, bien sûr!

Entretien réalisé par Frédéric Vossier,
Conseiller artistique et pédagogique au TNS,
à Strasbourg le 20 juin 2021

Questions à Dominique Reymond

À ma connaissance, Bernard-Marie Koltès est un auteur que vous n'avez encore jamais joué. Que représente-t-il pour vous, alors qu'aujourd'hui il est considéré comme un auteur classique de répertoire? Pouvez-vous, par exemple, raconter à quel moment et comment vous l'avez découvert?

Dans les années 1980, j'ai dû croiser Bernard-Marie Koltès plusieurs fois à Nanterre (pendant qu'il y avait *Quai ouest* dans la grande salle, je jouais *John & Mary* de Pascal Rambert dans l'autre salle) et au *Petit Robert*, rue Cauchois, chez Henri Fischer¹, l'ami de tous. Nous avons aussi un autre ami commun : Hammou Graïa (comédien ayant joué notamment dans *Les Paravents* de Jean Genet, mis en scène par Patrice Chéreau à

Nanterre-Amandiers en 1983). Mais je ne l'ai jamais rencontré vraiment. Je crois que sa timidité et sa discrétion étaient légendaires. On parlait beaucoup de lui. Sa collaboration avec Patrice Chéreau était entourée de mystère. Peut-être quelque chose d'un peu douloureux, de sombre, émanait de son univers, qui suscitait l'admiration et parfois la jalousie. Je me souviens avoir subodoré que pour jouer ses pièces il fallait une bonne carrure et un bon mental...

Qu'est-ce qui a déterminé votre choix d'accepter le personnage de Cécile dans la mise en scène de *Quai ouest* par Ludovic Lagarde?

Dans le temps «d'avant le virus», Ludovic m'a contactée pour me proposer le personnage de Cécile. Je me souviens m'être dit «Ah oui, Koltès est maintenant dans le domaine public, il n'appartient plus à Chéreau». En dehors du fait que j'étais heureuse de retrouver mes amis Micha Lescot et Laurent Poitrenaux et de découvrir Christelle Tual que j'ai toujours appréciée dans sa singularité et son élégance, j'ai beaucoup aimé la façon dont Ludovic m'a parlé du personnage. Avec une simplicité, presque bonhomme. Il n'y avait rien de pesant. Aucune gravité... Cela m'a fait du bien, cette légèreté. J'en manque un peu parfois avec

¹ Henri Fischer est le propriétaire du restaurant *Le Petit Robert*.

le théâtre. Mon tempérament inquiet renâcle facilement à y aller. Là, j'étais confiante. Et je n'avais pas de réponse à donner dans l'urgence. La première fois que je lis une pièce, je le fais mal, un peu volontairement, pour voir si malgré cela quelque chose me saute à la figure. Ce fut le cas. Les mots de Cécile, certains passages me sont parvenus sans que j'aie les chercher.

Qu'est-ce qui vous a marqué le plus dans l'histoire de *Quai ouest* ?

Ces êtres perdus qui ne savent pas montrer leur amour et remplissent le vide de leur logorrhée, avec leur mal-être et leur quête à jamais impossible à assouvir...

Comment traversez-vous son écriture ?

Le temps qu'il a passé à écrire cette pièce, c'est-à-dire deux ans, c'est beaucoup. Il met « sa peau sur la table », ce qui n'est pas le cas de tous les écrivains. En lisant la pièce bien après qu'on me l'ait proposée (je ne me précipite jamais par peur...), je me suis rendue compte de ce génie de la langue, celle qui impose sa propre loi et soulage considérablement du poids de l'incarnation, comme chez les grands auteurs. Il suffit de dire la langue. Il est inutile d'ajouter son « petit soi »

pour palier ses manques. Il indique à la première lecture par quel côté prendre cette masse. Il n'y a justement pas de côté, c'est une viande à malaxer. L'ingérer et l'expulser le plus rapidement possible si on peut (il en parle dans l'annexe de l'édition de la pièce publiée par les Éditions de Minuit, la rapidité due à un besoin pressant). J'essaie de m'emparer de l'écriture en lisant quotidiennement le texte. S'y collent naturellement des différences de rythme, de sensations... Puis il faut essayer des attitudes, c'est tout.

Comment approchez-vous le personnage de Cécile ? Quelles sont les lignes d'élaboration et de travail ?

Ce qui me plaît dans le personnage de Cécile, c'est son rapport au soleil et à la terre, elle dompte les éléments. C'est aussi son lien indéfectible avec les ancêtres, son rapport aux croyances, à la religion maya ou aztèque, elle est chrétienne aussi car elle a intériorisé la religion imposée par les colons espagnols. Elle est héritière de toutes ces cultures. Elle se démène comme un diable pour survivre et préserver sa fille de la laideur du monde, mais au fond, elle est ailleurs, condamnée par une maladie incurable dont elle ne connaît pas le nom. Pour ce rôle, il n'y a sûrement rien à décider, il faut laisser advenir en soi la simple puissance du texte.

Perméables à ce qu'ils rencontrent sur leur chemin, les personnages se transforment au contact des autres. Pour l'instant, il faut être à l'écoute de ses pressentiments, ce qu'on ne trouve pas dans les livres. Être accompagnée et seule, comme toujours au théâtre.

Quelle est la principale difficulté du texte et du personnage de Cécile ?

La difficulté du rôle serait le lien à trouver entre les scènes. Que font les personnages hors-scène ? Il faut construire une forme de cohérence évolutive. Cécile va vers la mort qui adviendra dans peu de temps, irrémédiablement. Faut-il chercher des signes avant-coureurs, les montrer ? Je crois beaucoup aux solutions visuelles qui en disent plus qu'un paragraphe. Encore faut-il trouver la bonne.

Vous avez déjà traversé des périodes de répétitions. Quelles sont vos impressions dans ces premiers moments de traversée et d'incarnation ?

Quand je commence à répéter, en général, je ne suis pas «à la noce». Je ne comprends rien, je n'entends rien. Une fois sur la sellette, je ne me sens pas fière du tout. Je ne me trouve vraiment pas très intéressante. Aucune idée ne me traverse l'esprit, ou une intuition consolatrice. Rien. Et je

« [Koltès] met "sa peau sur la table", ce qui n'est pas le cas de tous les écrivains. »

me dis pour la énième fois : pourquoi continuer ? s'obstiner ? jusqu'à quand s'infliger cela ? La tension empêche la moindre créativité et c'est à partir de ce marasme, de ce grand découragement qu'une petite étincelle commence à briller par en-dessous. J'écris des notes sur des petits carnets et au lieu que ce soit des aides dramaturgiques, ce sont mes petits sentiments du moment que j'inscris (exemples : « Je me surprends à justifier mes intentions que je n'ai pas. » ou alors « Allez ! Couchés les démons ! » ou « Ose ! » ou « Là, je me trompe carrément de direction, mais j'y vais quand même. » ou « Pas compris depuis le début que c'était une scène intimiste ? », etc.

Comment Ludovic Lagarde aborde-t-il avec vous ce texte et l'univers de cet auteur ? Comment travaillez-vous sous sa direction ?

Ludovic laisse les scènes se dérouler la plupart du temps s'il n'y a pas une raison majeure de les arrêter. Il observe, sait regarder, souvent debout, pointe ce qu'il voit, relève un contresens, éclaire une zone mal comprise. Très présent et silencieux comme un miroir qui renvoie ce que fait l'acteur créateur et rend celui-ci propriétaire de ce qu'il propose comme si cela venait réellement de lui, et cela vient de lui. Il parle peu, conscient que les mots

parfois enferment ou enlèvent la protection des ailes du papillon. On refait plusieurs fois les scènes en ajoutant et retranchant comme un matériau à sculpter. Ce n'est pas dans le spectaculaire, ni dans la profération, mais quelque chose qu'il veut près d'une vérité connectée à soi, qui sera amenée à éclore dans le temps qui reste. Nous avons devant nous un été entier pour que ça advienne...

J'aime me confronter à de nouveaux univers, de nouveaux rêves, du nouveau avec de l'ancien. Maintenant, Koltès est un « classique »...



















Production Théâtre National de Bretagne, Compagnie Seconde nature

Coproduction Théâtre National de Strasbourg, Nanterre-Amandiers - Centre dramatique national, Scène nationale d'Albi, La Comédie de Clermont-Ferrand - Scène nationale, TAP - Théâtre Auditorium de Poitiers, Le Tandem - Scène nationale Arras/Douai

Avec la participation artistique du Jeune théâtre national
Avec le soutien de La Villette, Paris

Le décor est réalisé par les ateliers Devineau.

Musique additionnelle *Come Rain or Come Shine* (Harold Arlen - Johnny Mercer)
par Ray Charles

Spectacle créé le 28 septembre 2021 au Théâtre National de Bretagne à Rennes

Tournée Arras, Le Tandem - Scène nationale Arras/Douai, du 11 au 12 janvier 2022 | Nanterre, Théâtre de Nanterre-Amandiers - Centre dramatique national, du 3 au 19 février 2022

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

Directeur de la publication : Stanislas Nordrey | Entretien et questions écrites : Frédéric Vossier
Réalisation du programme : Cédric Baudu, Suzy Boulmedais et Chantal Regairaz | Graphisme :
Antoine van Waesberge | Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : L-R-21-012169 - 1085253 - L-R-21-012170 - L-R-21-012171 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, décembre 2021



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Quai ouest* sur les réseaux sociaux :

#QuaiOuest

Quai ouest

8 | 16 déc

Salle Koltès

Texte

Bernard-Marie Koltès

Mise en scène

Ludovic Lagarde

Avec

Léa Luce Busato - Claire

Antoine De Foucauld - Fak

Laurent Gréville - Rodolfe

Micha Lescot - Charles

Laurent Poitrenaux - Koch

Dominique Reymond - Cécile

Christèle Tual - Monique

Kiswendsida Léon Zongo - Abad

Dramaturgie, assistantat

à la mise en scène

Pauline Labib-Lamour

Scénographie

Antoine Vasseur

Lumière

Sébastien Michaud

Costumes

Marie La Rocca

assistée de

Armelle Lucas

Maquillage et coiffure

Cécile Kretschmar

Musique

Pierre-Alexandre «Yuksek»

Busson

Son

David Bichindaritz

Image

Jérôme Tuncer

Stagiaire à la dramaturgie

Juliette Porcher

Laurent Poitrenaux et **Dominique Reymond** sont artistes associé-e-s au TNS.

Le texte de la pièce est publié aux Éditions de Minuit.

Équipe technique de la compagnie : Régie générale François Aubry, Corto Trémorin | Régie plateau Éric Becdelièvre | Régie lumière Sylvain Brossard, Sébastien Michaud | Régie son David Bichindaritz, Vincent Hursin | Régie vidéo Guillaume Mercier | Maquillage Mityl Brimeur

Équipe technique du TNS : Régie générale Stéphane Descombes | Régie plateau Karim Rochdi | Régie lumière Zélie Champeau | Électricien Hugo Haas | Régie son Ève-Anne Joalland | Régie vidéo Victor Égéa | Habilleuse Gwendoline Bouget | Lingère Anne Richert

spectacles à venir

Cœur instamment dénudé

Création au TNS

Lazare *

.....

11 | 22 janv

Salle Gignoux

BIFACE

Expériences au sujet de la Conquête du Mexique 1519-1521

Bruno Meyssat

.....

26 janv | 3 fév

Salle Gignoux

Le Dragon

Evgueni Schwartz | Thomas Jolly *

.....

31 janv | 8 fév

Salle Koltès

PARAGES | 10

Nouveau numéro de la revue du TNS

La revue présente un premier *focus* consacré à Elfriede Jelinek avec des poèmes de jeunesse.

Les éditions Théâtrales font l'objet d'un second *focus*.

.....

À l'unité 15 € | À l'abonnement 40 € pour 4 numéros
tns.fr/parages

* Artistes associés au TNS

TNS Théâtre National de Strasbourg
03 88 24 88 00 | tns.fr | #tns2122