

ENTRETIEN AVEC HUBERT COLAS

QUAND VOUS AVEZ COMMENCÉ À FAIRE DU THÉÂTRE VOUS AVEZ ÉTÉ SIMULTANÉMENT AUTEUR ET METTEUR EN SCÈNE. VOTRE PREMIER DÉSIR ÉTAIT-IL L'ÉCRITURE OU LA MISE EN SCÈNE ?

Hubert Colas Les choses sont arrivées progressivement. J'ai d'abord été acteur. Très vite, j'ai été attiré par l'écriture contemporaine. De là, je me suis avancé vers la mise en scène. Le désir d'écrire était présent. Les notes que j'écrivais devenaient une matière qui constituait des éléments dramaturgiques à partir desquels j'ai commencé à écrire.

À L'ORIGINE VOUS METTEZ EN SCÈNE SURTOUT VOS PROPRES TEXTES, PUIS D'AUTRES AUTEURS CONTEMPORAINS. ÉTAIT-CE UN DÉSIR DE PARLER DU CONTEMPORAIN AVEC DES PAROLES CONTEMPORAINES ?

Je ne séparerai pas l'œuvre classique de l'œuvre contemporaine pour parler d'aujourd'hui... La seule chose qui comptait, c'est la rencontre sensible avec un texte, c'est la rencontre avec un auteur. D'avoir rencontré Claude Régy au Conservatoire m'a rendu encore plus sensible aux écritures contemporaines.

EN 1998, VOUS MONTEZ *MARIAGE DE GOMBROWICZ*. QU'EST-CE QUI EST À L'ORIGINE DE VOTRE DÉSIR POUR CETTE ŒUVRE ?

Il s'agit plutôt d'une curiosité vis-à-vis d'une œuvre dont le style et la forme m'intriguaient. Je me demandais comment cette écriture qui avait passionné des gens comme Grotowski ou Kantor pouvait s'inscrire aujourd'hui sur un plateau de théâtre. J'étais aussi intrigué par les influences latino-américaines qui hantent la pièce. Elle porte en elle une mémoire active de générations perdues et exilées qui cherchaient une certaine renaissance, qui désiraient réinventer quelque chose. C'est la nature du regard que Witold Gombrowicz portait sur l'existence et sur l'Être, ses interrogations sur la façon dont l'homme se fabrique lui-même, sur la conscience aiguë que le pouvoir transforme et défigure les gens, sa certitude qu'un peuple, qu'une société peuvent s'assujettir volontairement à quelques-uns, c'est l'analyse de la mécanique de l'être humain ainsi décrite qui m'a passionné. J'y sentais une puissance théâtrale.

VOUS ÊTES ARRIVÉ À *HAMLET* EN PASSANT PAR *GOMBROWICZ* ?

Mariage contient une puissance satirique de l'œuvre de Shakespeare.

La représentation de l'être est en travail dans ces deux pièces. Il ne s'agit pas d'une histoire de figures ou de personnages mais d'une histoire de la langue qui avance et qui modifie les corps. Il y a une transformation par la parole et la forme dans les personnages de *Mariage*. Dans *Hamlet*, un empoisonnement par la parole contamine les corps. On retrouve la même grande question chez ces deux auteurs : quelle existence pouvons-nous avoir face à l'écoute du monde ? C'est cette histoire-là qui est la plus passionnante.

VOUS DITES "JE" QUAND VOUS PARLEZ DU DÉSIR DE MONTER *MARIAGE* ET "ON" QUAND IL S'AGIT DU DÉSIR DE MONTER *HAMLET* ?

Le "on" désigne un certain nombre d'acteurs, dont Thierry Raynaud qui jouait Henry, le héros de *Mariage* et qui joue *Hamlet*, ou Boris Lémant, ou d'autres acteurs qui travaillent régulièrement avec la compagnie. Si j'avais une histoire personnelle avec Gombrowicz et avec la compagnie, je ne peux pas dire qu'elle soit de la même nature avec *Hamlet*. J'ai réuni une troupe sans avoir complètement défini à l'avance la distribution. C'est au cours des premières lectures et des premières répétitions que nous avons établi ensemble le partage des rôles et déterminé comment cet ensemble d'acteurs allait se saisir de cette langue.

LE RÔLE D'*HAMLET* A ÉTÉ INTERPRÉTÉ DANS LA PÉRIODE RÉCENTE PAR DES ACTEURS D'ÂGES TRÈS DIVERS, ET MÊME PAR UNE ACTRICE (ANGELIKA WINCKLER DANS LA MISE EN SCÈNE DE PETER ZADEK)... PENSEZ-VOUS QUE L'ÂGE DE L'ACTEUR SOIT IMPORTANT ?

La substance de vie et les conflits qui existent dans ce corps-là doivent être pris en compte par un jeune acteur, et un jeune acteur de sexe masculin. Pourtant, les puissances de la jeunesse à l'époque de Shakespeare et celles de la jeunesse contemporaine s'étant déplacées, il n'est plus nécessaire d'avoir un très jeune acteur.

***HAMLET* DIT DANS L'UNE DES PREMIÈRES SCÈNES DE LA PIÈCE : "SI MON CORPS POUVAIT FONDRE...". POUR VOUS QUI TRAVAILLEZ BEAUCOUP SUR LES CORPS DES ACTEURS, Y A-T-IL UN TRAVAIL ENCORE PLUS PARTICULIER À EFFECTUER DANS CETTE PIÈCE ?**

Ce travail doit être fait en groupe, toujours en écoute de la transformation du corps de l'autre, en écoute de la spatialisation de la voix. Il se fait par imbrication avec l'architecture de l'écriture. Quand Hamlet dit qu'il veut fondre, il ne s'agit pas de disparaître mais d'aller dans une autre substance, de devenir une autre matière. Hamlet transporte quelque chose en lui et autour de lui, il transporte

l'espace, le regard de ce qui est en train de se mettre à jour.

VOUS ACCORDEZ UNE IMPORTANCE ESSENTIELLE À LA LANGUE, À L'ÉCRITURE DE SHAKESPEARE... JOUEREZ-VOUS LA VERSION INTÉGRALE ?

Nous tentons de jouer l'œuvre intégrale. Nous ne voulons pas nous livrer à un désossage des propos d'Hamlet, du corps d'Hamlet, mais le laisser toujours en rapport avec les autres protagonistes qui le font exister. Il faut conserver le maximum de l'environnement d'Hamlet pour alimenter ses vaisseaux et sa chair afin de lui permettre d'avancer dans la langue et donc dans la pièce. Il avance par contamination.

CETTE ATTENTION AUX MOTS ET À LA PONCTUATION VOUS A ENTRAÎNÉ VERS QUEL CHOIX EN MATIÈRE DE TRADUCTION ?

Pour les premières lectures, nous avons utilisé une traduction qui nous paraissait la plus proche de l'écriture de Shakespeare... Mais dès le début du travail sur le plateau nous avons constaté que la chair et l'architecture de la langue ne fonctionnaient pas avec le corps des acteurs. Le choix d'un mot par rapport à un autre, d'une ponctuation par rapport à une autre, peut transformer le corps. Nous voulions donc modifier le moins possible la ponctuation originale. C'est d'elle que vient le rythme qui donne forme au corps. Nous utilisons notre propre traduction collective car nous voulions rester au plus proche de la langue de Shakespeare et de sa construction musicale, rendre au plus juste l'empoisonnement verbal qui nous paraît être au centre de la pièce.

ON A SOUVENT EFFECTUÉ DES LECTURES PSYCHANALYTIQUES D'HAMLET...

Les rapports père-fils, mère-fils, amants-amantes existent et peuvent être analysés, mais je pense que les grilles de lectures psychanalytiques sont insuffisantes. Il y a des références à la famille, à la survie de l'univers familial, à la démultiplication des puissances d'amour... cela ne doit pas occulter la réflexion sous-tendue à travers les figures du pouvoir. Claudius n'est pas seul à désirer le pouvoir, Hamlet en est l'héritier. La lutte d'Hamlet pour sa survie traverse la lutte pour garder "son" pouvoir. Si il y a dans cette pièce moins de violence d'origine politique que dans d'autres tragédies historiques, moins "d'abattages" rapides et enchaînés, il y a les empoisonnements qui ont tous un lien avec la volonté de garder ou de reprendre le pouvoir. Ainsi, quand Hamlet décide de venger son père, il agit aussi par rapport à un futur politique auquel il est inextricablement lié.

QUELLE SCÉNOGRAPHIE POUR METTRE EN SCÈNE CETTE LANGUE SHAKESPEARIENNE AGISSANTE ?

La question que nous nous sommes posée, c'est celle de la représentation de ces différents lieux en permanente transformation. Au théâtre le virtuel ne peut être donné que par la parole de l'acteur, par sa capacité à faire rencontrer son imaginaire et celui du spectateur et ainsi à transformer un champ invisible en un champ matériel qui fait création d'espace, ici des espaces de la cour, des espaces extérieurs, des espaces en noir et blanc, noir du deuil, blanc du mariage de la reine avec Claudius, et des espaces d'apparition.

Propos recueillis par Jean-François Perrier