

ENTRETIEN AVEC JEAN-PIERRE HAN<sup>1</sup>

La première fois que je suis allé au théâtre, c'était très tard, j'avais vingt-deux ans. J'ai vu une pièce qui m'a beaucoup ému, une pièce que j'ai oubliée mais avec une grande actrice, Maria Casarès. Elle m'avait beaucoup impressionné, et tout de suite je me suis mis à écrire. J'ai commencé par une pièce d'après *Enfance* de Gorki et je l'ai montée avec des copains. C'était à Strasbourg ; Hubert Gignoux l'a vue<sup>2</sup>, il m'a proposé d'entrer au TNS<sup>3</sup>. Là, j'ai continué à écrire des pièces et à les monter avec des élèves comédiens<sup>4</sup>. J'ai continué comme cela pendant huit ans, sans qu'aucune soit jouée dans un vrai théâtre. La première qu'on a montée professionnellement, Yves Ferry et moi, c'était *La Nuit juste avant les forêts* à Avignon en 1977. Ça avait mis dix ans, j'avais écrit une dizaine de pièces.

\*

1. Ce texte a été revu par Bernard-Marie Koltès.
2. Hubert Gignoux n'était en réalité pas allé voir la pièce.
3. Bernard-Marie Koltès avait sollicité son entrée à l'école du TNS dès 1969.
4. Les premières pièces avaient été montées avec des amis qui n'avaient pour la plupart jamais joué et qui formèrent le Théâtre du Quai à Strasbourg. C'est plus tard que des élèves comédiens entrèrent dans la troupe.

Il y a une coupure très nette entre *La Nuit juste avant les forêts* et la pièce qui précède. Il y a d'abord beaucoup de temps, trois ans ; trois ans pendant lesquels je n'ai rien fait et où je pensais ne plus jamais écrire<sup>5</sup>. Et quand je me suis mis à écrire, c'était complètement différent, c'était un autre travail. Les anciennes pièces, je ne les aime plus, je n'ai plus envie de les voir montées. J'avais l'impression d'écrire du théâtre d'avant-garde ; en fait, elles étaient surtout informelles, très élémentaires. Plus ça va, plus j'ai envie d'écrire des pièces dont la forme soit de plus en plus rigoureuse, précise.

Avant, je croyais que notre métier, c'était d'inventer des choses ; maintenant, je crois que c'est de bien les raconter. Une réalité aussi complète, parfaite et cohérente que celle que l'on découvre parfois au hasard des voyages ou de l'existence, aucune imagination ne peut l'inventer. Je n'ai plus le goût d'inventer des lieux abstraits, des situations abstraites. J'ai le sentiment qu'écrire pour le théâtre, « fabriquer du langage », c'est un travail manuel, un métier où la matière est la plus forte, où la matière ne se plie à ce que l'on veut que lorsque l'on devine de quoi elle est faite, comment elle exige d'être maniée. L'imagination, l'intuition, ne servent qu'à bien comprendre ce que l'on veut raconter et ce dont on dispose pour le faire. Après, ce ne sont plus que des contraintes (écrire dans la forme la plus simple, la plus compréhensible, c'est-à-dire la plus conforme à notre épo-

5. Il y a en fait moins de deux années, au cours desquelles il continue à écrire, en particulier *La Fuite à cheval très loin dans la ville*. La période où il pensait « ne plus jamais écrire » a duré moins d'un an.

que), des abandons et des frustrations (renoncer à tel détail qui tient à cœur au profit de telle ligne plus importante), de la patience (si je mets deux ans pour écrire une pièce, je ne crois pas que la seule raison en soit la paresse).

\*

De quoi parle *Combat de nègre et de chiens* ? Je ne sais plus vraiment, car j'ai du mal à mesurer aujourd'hui la distance entre ce que je voulais écrire et ce qui est écrit – et je le saurai peut-être à nouveau lorsque les représentations commenceront.

Elle ne parle pas, en tous les cas, de l'Afrique et des Noirs – je ne suis pas un auteur africain –, elle ne raconte ni le néocolonialisme ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis.

Elle parle simplement d'un lieu du monde. On rencontre parfois des lieux qui sont, je ne dis pas des reproductions du monde entier, mais des sortes de métaphores de la vie ou d'un aspect de la vie, ou de quelque chose qui me paraît grave et évident, comme chez Conrad par exemple, les rivières qui remontent dans la jungle... J'avais été pendant un mois en Afrique sur un chantier de travaux publics<sup>6</sup>, voir des amis. Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourée de barbelés, avec des miradors ; et, à l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas

6. Chantier Dumez au Nigeria.

s'endormir, s'appelaient avec des bruits très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. Et à l'intérieur de ce cercle se déroulaient des drames petits-bourgeois comme il pourrait s'en dérouler dans le seizième arrondissement... le chef du chantier qui couche avec la femme du contre-maître, des choses comme ça. C'était mon point de départ. À partir de là, pendant un an, j'ai fabriqué les personnages, et finalement, ils ont pris de plus en plus de place.

Ma pièce parle peut-être, un peu, de la France et des Blancs – une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru – et je crois encore – que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance.

\*

En ce moment j'écris une pièce dont le point de départ est aussi un lieu. À l'ouest de New York, à Manhattan, dans un coin du West End, là où se trouve l'ancien port, il y a des docks ; il y a en particulier un dock désaffecté, un grand hangar vide<sup>7</sup>,

7. Immense hangar sur un *wharf* désaffecté de West Side où venaient autrefois accoster les paquebots de la Cunard ou de la Transatlantique.