




**Jean-Claude Carrière**

## **Entretien**

*avec Anne Segal & Gérard Cartier*

*L'ensemble de l'entretien avec Jean-Claude Carrière est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir des icônes . Cette retranscription (légèrement amendée) a été organisée en plusieurs chapitres pour en faciliter la lecture.*

*AS : Jean-Claude Carrière bonjour, et merci de nous accorder cet entretien.*

*JCC : Avec plaisir.*

*AS : Nous souhaiterions, pour ce nouveau numéro de la revue Secousse, parler de la langue du théâtre. Je ne sais pas si c'est une terminologie qui vous parle...*

*JCC : On ne l'utilise pas, en général, sous forme de langue ou de langage, mais il y a évidemment un exercice du théâtre qui, par moments, ressemble à un langage : donc oui, on peut le dire.*

### **Un parcours**

*AS : Vous vous définissez vous-même comme un conteur...*

*JCC : On me définit comme un conteur. Je ne le refuse pas : mais un conteur, faudrait-il ajouter, utilisant les moyens d'aujourd'hui (je ne suis jamais allé sur les places de Marrakech avec un petit tambour... j'aimerais bien, c'est un peu mon collègue...), utilisant *tous* les moyens d'expression, tous les médias, comme on dit, que le XX<sup>e</sup> siècle a inventés. Il est le premier siècle à avoir inventé de nouveaux langages, et ça, ça m'a fasciné toute ma vie. Si nous étions au XIX<sup>e</sup>, nous ne pourrions parler que de théâtre, précisément, et de littérature. Pensez à tout ce qui est arrivé depuis ! Et chaque nouvelle technique nécessitait l'invention, le développement, le raffinement d'un nouveau langage. Et nous y sommes encore.*

*AS : Vous avez commencé comme écrivain, puis scénariste, metteur en scène, parolier, occasionnellement acteur...*

*JCC : ...de temps en temps.*

*AS : Le fil commun de ces activités est clairement l'écriture.*

*JCC : Les écritures, oui, la notion d'écriture. Qu'est-ce que cela peut représenter ? Nous savons tous qu'à partir, disons, de Flaubert et de ses successeurs, quelque chose s'est passé dans le rapport à l'écriture et à ceux à laquelle elle se destine. Jusque-là, l'auteur était maître absolu de son histoire, de raconter une histoire, quelquefois de manière très*

brillante, comme Balzac... Mais à partir de Flaubert, l'écriture elle-même, c'est-à-dire le chemin entre l'auteur et son œuvre, devient de plus en plus intéressant, et quelquefois même plus intéressant que l'histoire que l'auteur va raconter. C'est cette distance-là entre l'auteur et l'œuvre, ce chemin qu'il a à parcourir, qu'on appelle l'écriture. Au point que certains romanciers, certains écrivains, en ont fait le sujet même de leur œuvre, jusqu'au *Nouveau Roman* par exemple. Cette analyse de l'écriture dans la littérature, on la retrouve aussi dans le cinéma, et dans l'expression théâtrale, évidemment.

*AS : Je vais aller assez vite sur tout votre parcours...*

JCC : Oui, nous n'en finirions plus... et il ne fait que commencer ! J'ai beaucoup de projets !

*AS : Je voudrais juste noter, parce que votre parcours est remarquable, que vous avez commencé en tant que romancier, assez jeune, à 26 ans. Votre éditeur, Robert Laffont, vous met en contact avec Jacques Tati, qui souhaitait faire une novélisation de deux de ses films, Les vacances de monsieur Hulot et Mon oncle. Là, vous commencez déjà...*

JCC : C'est mon premier pied dans le cinéma. Mon premier bouton de sonnette d'un bureau de production de cinéma, c'était rue Dumont d'Urville : celui de Jacques Tati, que j'ai rencontré ce jour-là. Et chez lui, j'ai rencontré Pierre Étaix, avec qui j'ai déjeuné hier, et avec qui je continue à travailler. C'est là que tout a commencé pour moi dans les *arts de représentation*, c'est-à-dire qui ne sont plus l'exercice solitaire d'une écriture, comme la littérature, mais qui demandent, à partir du moment où l'on a écrit quelque chose (que ce soit un scénario ou une pièce de théâtre), tout un processus technique de transformation avant que ça arrive aux spectateurs auxquels cela se destine.

*AS : Ensuite, vous devenez scénariste avec Pierre Étaix, qui était l'assistant de Jacques Tati. Ensuite, vous rencontrez Buñuel, avec qui vous allez avoir un très long chemin.*

JCC : Vingt ans.

*AS : En 1967, vous écrivez votre première pièce, L'aide-mémoire, qui sera mise en scène par André Barsacq.*

JCC : ...et joué par la merveilleuse Delphine Seyrig, qui m'a fait un cadeau splendide.

*AS : Ensuite, vous devenez traducteur et adaptateur de pièces avec Harold et Maude, qui est montée par Jean-Louis Barrault.*

JCC : ...et qui se joue en ce moment avec Line Renaud : on est passé de Madeleine Renaud à Line Renaud... Ça se joue en ce moment au théâtre Antoine – c'est un grand succès d'ailleurs. C'est une pièce qui a quarante-deux ans ; c'est étrange, parce que la pièce, à l'origine, était une pièce *d'époque* : écrite d'après le scénario de Colin Higgins, du film *Harold et Maude*, écrit en 69 et se passant en 68. Nous regardons ça maintenant comme une pièce presque historique. Ce qui est assez intéressant, toujours, puisque l'on va parler de langage théâtral.

*AS : Puis j'ai noté aussi votre première rencontre avec Peter Brook.*

JCC : Ça, c'est la plus longue de mes collaborations : trente-quatre ans aux Bouffes du Nord, douze ou quinze spectacles ensemble, je ne sais plus, une multitude d'expériences partout dans le monde... Et Peter est toujours là, à 87 ans, il va bien, il vient de refaire une très belle mise en scène du *Costume* aux Bouffes, que tout le monde doit aller voir. Ça, c'est une expérience unique dans ma vie, du point de vue théâtral, je veux dire. J'ai eu cette chance-là de travailler avec le plus grand homme de théâtre de son temps.

AS : *L'adaptation, c'était Timon d'Athènes de Shakespeare...*

JCC : Il y a quatre Shakespeare, oui. Il y a le *Mahābhārata* (que j'ai écrit entièrement à partir du poème épique indien), *La Conférence des oiseaux*, quatre Shakespeare, *La Cerisaie*... enfin bref.

AS : *À propos du Mahābhārata, j'ai noté cette citation où vous dites que c'est la chose la plus difficile, mais la plus passionnante, que vous avez faite.*

JCC : La plus *rewarding*, comme on dit en anglais, celle qui m'a apportée le plus. C'est un travail de onze ans, avec beaucoup de voyages en Inde, beaucoup de travail avec des groupes de théâtre, de danse et de musique indiens, ce qui m'a valu d'être citoyen d'honneur de l'Inde, où je vais souvent. C'était un travail très dur, la montagne la plus difficile à monter. C'est la base de la culture indienne, Le *Mahābhārata*, tout est dedans ; donc on ne peut pas se permettre le moindre fléchissement, la moindre interprétation. Il faut à la fois être tout à fait fidèle et tout à fait infidèle pour pouvoir le transmettre en français et en anglais, pour un public de l'Ouest, comme on dit. Mais Peter m'a été merveilleusement utile. Et tous les acteurs qui étaient avec nous.

AS : *Je me suis arrêtée là. C'était juste pour montrer votre progression dans l'écriture – et toutes les formes d'écriture...*

JCC : J'ai aussi beaucoup travaillé pour la télévision, j'aime beaucoup écrire des dramatiques pour la télévision. *La Controverse de Valladolid* est une des choses que j'ai écrites dans ma vie qui m'a valu le plus d'échos et de résonnances, partout : d'abord un film, ensuite une pièce de théâtre, et ça se joue pratiquement tous les jours quelque part. Je ne m'attendais pas du tout à ça. C'est dire à quel point le problème de l'Autre, de la différence qu'il y a (en tout cas que je mets) entre moi et un autre, qui n'est pas semblable à moi, qui n'a pas la même langue, qui n'adore pas les mêmes dieux, à quel point ce problème-là est aujourd'hui encore brûlant. Il suffit de mettre son doigt dans un événement historique comme *la Controverse de Valladolid*... Dieu sait que le thème est difficile, le titre même était assez austère, mais c'est fou l'audience que ça a eu ; c'est encore au sujet du Bac cette année. Je vais parler, au moins une fois par mois, dans un établissement scolaire.

AS : *Je cite un peu rapidement, et ce n'est pas exhaustif, les metteurs en scène et les réalisateurs avec lesquels vous avez travaillé : Louis Malle, Jean-Luc Godard, Andrzej Wajda, Milos Forman, Patrice Chéreau, Volker Schlöndorff, Michael Hanecke, etc.*

JCC : Oui, ça fait une jolie guirlande !

AS : *Très impressionnant ! On peut dire également qu'en 1983 vous avez eu le César du meilleur scénario original pour Le retour de Martin Guerre, et qu'en 1991 vous avez*

*obtenu un Molière de l'adaptateur pour La Tempête.*

JCC : On ne les compte plus, les récompenses, si on s'en mêle... il faut s'arrêter !

### **Écrire pour le théâtre**

*AS : Alors, on va commencer les questions... Interrogé sur ce que pourrait être un scénario idéal, vous aviez répondu qu'il fallait « tendre vers le scénario invisible ». Concernant l'écriture pour le théâtre, avez-vous de la même manière un fil conducteur qui vous guiderait ?*

JCC : Ce n'est pas tout à fait la même chose. Quand je dis qu'un scénario doit devenir invisible, c'est quand il est devenu un film. Si, dans le film, on voit encore les rouages, les astuces et les ficelles du scénario, c'est que quelque chose ne s'est pas passé, la chenille n'est pas devenue le papillon – c'est ce que je dis toujours à propos d'un scénario et d'un film. Au théâtre, ce n'est pas tout à fait la même chose, parce que le processus technique qui mène de l'écriture d'une pièce de théâtre à sa réalisation n'est pas le même. On y assiste tous les jours, on le perfectionne. Le travail avec Peter Brook est essentiel en ce sens : avant de présenter la pièce à un public, on la présente à divers publics, un peu partout. Nous avons joué dans des collèges, dans des prisons, pour des gens du quartier que nous invitons gratuitement. Tout ça aide peu à peu à approcher cette forme théâtrale mystérieuse, qui n'existe pas. Une forme cinématographique est immédiatement fixée dès qu'elle est filmée. C'est une image, aussi proche que possible de la réalité, et une image que l'on ne pourra plus retoucher. Tandis que la forme théâtrale change tout le temps. J'ai vu Peter Brook répéter une scène de la *Conférence des oiseaux* l'après-midi, pour le dernier jour des représentations, et comme quelqu'un lui faisait remarquer : « *Mais tu travailles encore pour ce soir, pour une représentation ?* », il a répondu : « *Oui, parce qu'il n'y a aucune raison de priver le public de ce soir d'un mieux possible* ». C'est une des phrases les plus éclairantes de ma vie. Le théâtre est constamment en métamorphose, en transformation, et c'est pour cela qu'il est proche de la vie, c'est pour cela qu'il est très proche de nous : il commence, il finit, il se développe, exactement comme nous. Il a une jeunesse, une vieillesse, et à un moment donné, c'est la dernière.

*AS : Vous parlez de la mise en scène, en fait, pas de l'écriture elle-même ?*

JCC : La grande différence également avec le cinéma, c'est qu'une fois qu'un scénario est devenu un film, on jette en général le scénario dans la poubelle, comme la peau de la chenille tombe sur le sol et rejoint la terre d'où elle était venue. Une pièce de théâtre, une pièce de Shakespeare, de Tchekhov, ou de moi ou de n'importe qui plus modestement, peut être mise en scène de quinze, vingt, vingt-cinq manières différentes, dans différentes langues, avec des points de vue de metteurs en scène et des interprétations très différentes. Ça m'est arrivé, et même quelquefois de manière désastreuse – on n'a pas toujours de bonnes surprises ! Un auteur voit quelquefois certaines de ses pièces transformées à un point que... Les gens se retournent sur lui dans la salle pour lui dire *bravo*, comme s'il était responsable de la mise en scène ! C'est aussi une confusion possible. Mais en tout cas, la pièce reste, même si on l'a mal mise en scène, mal interprétée, et mal jouée, on peut toujours la refaire. Un scénario non, ça n'est jamais arrivé que l'on refasse exactement le même scénario : même quand on fait un remake d'un film, on change toujours quelque chose. C'est ça, je crois, la différence

fondamentale. Mais le plus frappant dans le langage théâtral (dont j'ai quand même une certaine expérience maintenant) c'est que, de toutes les formes de médias, de toutes les techniques que nous utilisons – y compris la radio, y compris l'entretien écrit – il est le seul moyen de mettre en face deux groupes de personnes vivantes au même moment, sans le moindre contact technique. Nous avons travaillé avec Peter Brook, à l'époque de l'Apartheid en Afrique du Sud, dans des townships, à Soweto, et on voyait un théâtre qui était fait avec trois pierres et quatre bougies, avec rien : mais ce qui était important, c'était le rapport des acteurs et de ce public-là. Ça c'est irremplaçable. Parce qu'en fonction de l'état d'esprit du public, de l'état d'esprit des acteurs et de ce qui s'est passé ce jour-là dans le monde (dont les uns et les autres sont informés), la pièce change, quelque chose se modifie. On l'a très souvent constaté ; Peter Brook en a très souvent parlé à des scientifiques de haut niveau, dans tous les domaines, sans avoir une réponse. Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce qui fait qu'avec le même spectacle, la même mise en scène, d'un jour à l'autre les silences ne sont pas les mêmes, les rires ne sont pas les mêmes, les réactions ne sont pas les mêmes ? D'où vient la différence ? C'est extrêmement mystérieux, mais c'est ça qui fait la beauté et la vie du théâtre. C'est pour cela que je dis toujours que l'aspect éphémère du théâtre, qui un jour est balayé, qui ne laissera rien (la représentation théâtrale, car le texte restera toujours), c'est peut-être ce qui fait sa force ; certaines des grandes représentations auxquelles j'ai assistées dans ma vie ont laissé en moi quelque chose et je ne peux pas dire quoi : c'est ça peut-être le plus beau.

### Le Mahābhārata

GC : Vous parliez tout à l'heure du Mahābhārata, du fait que vous aviez passé onze ans à adapter ce grand texte...

JCC : On n'a pas fait que ça, mais ça a pris onze ans avant que nous osions le présenter.

GC : Pourriez-vous nous parler des critères qui vous ont guidés dans cet immense récit, les principales difficultés que vous avez rencontrées pour le rendre sensible au théâtre ?

JCC : Oui... Ça peut prendre un moment comme réponse... parce que c'est une histoire de onze ans ! Pourquoi avoir choisi le Mahābhārata ? C'est très simple, nous venions d'ouvrir les Bouffes du Nord avec *Timon d'Athènes* et nous cherchions des sujets nouveaux que nous pourrions présenter dans notre théâtre. En relisant Antonin Artaud et le théâtre de la cruauté, on est tombé sur le mot hindouiste : aller chercher (c'est dans le texte d'Artaud) des sujets ailleurs, dans d'autres cultures, dans d'autres civilisations, et essayer de les amener dans notre langue, sur notre théâtre et pour notre public. La première idée vient de là. Par hasard, un homme qui s'appelait Philippe Lavastine faisait à ce moment-là des conférences sur le Mahābhārata à Paris – pas exactement sur le Mahābhārata, mais sur la notion de *roi* dans l'ancien monde. On nous a dit d'aller le voir, l'homme était très spectaculaire, chaleureux, brillant, et il avait cette particularité qu'il ne traitait jamais le sujet qu'il annonçait. Il faisait de merveilleuses digressions, et il parlait... Un jour, j'étais avec Peter, et il parle du Mahābhārata. Nous n'en connaissions rien. La seule chose que nous avions lu c'était la *Bhagavad-Gītā*, que tout le monde a lu, séparée de son contexte, le texte le plus célèbre de tout l'Orient sans doute. Nous sommes allés voir Philippe Lavastine et nous lui avons demandé : « C'est quoi le Mahābhārata ? » Et il a commencé à nous parler, comme il le faisait : du poème et de tout autre chose. Nous sommes restés plusieurs soirées avec lui, et une nuit, en sortant

avec Peter Brook, nous nous sommes serrés la main dans la rue Saint-André des Arts, et nous nous sommes dits : « *Ça on le fera, un jour* ». Et Peter m'a dit deux phrases formidables ce soir-là ; il m'a dit : « *On le fera quand on le fera* », c'est-à-dire qu'on ne se fixe pas de date, on sentait que ce serait très long ; et il m'a dit aussi : « *Et ce sera aussi long que ce sera* ». Ça c'est merveilleux pour un auteur, de lui dire : « *Voilà, tu te lances...* » À partir de là, j'ai commencé à aller tous les soirs chez Lavastine, pendant des mois, à prendre des quantités de notes, à écrire des premières versions de scène, de ceci et de cela. Nous avons fait ensuite, avec Peter, une lecture commune du poème, en français et en anglais. Heureusement, il y a une version en français du XIX<sup>e</sup> siècle – la seule langue, à part l'anglais, où il y ait une version complète (la version anglaise a été faite par des indiens). Ça c'est une chance que nous avons : il n'y a pas de version espagnole, allemande, etc. À partir de ces deux lectures, qui ont pris deux ans, on commençait à connaître le poème, quand même... On s'était dit qu'il faudrait aller en Inde, mais on voulait y aller connaissant le poème. On ne voulait pas aller en Inde pour dire aux indiens : « *Alors le Mahābhārata c'est quoi, dites-moi un peu ?* » Quand on est arrivés là-bas et qu'on a commencé à travailler (on y allait avec deux ou trois acteurs) dans des centres de théâtre, surtout dans le sud de l'Inde (le Kérala, le Karnataka, le Tamil Nadu), et qu'ils voyaient que nous connaissions les personnages et ce qu'il leur était arrivé, ça créait tout de suite une véritable complicité : on travaillait sur quelque chose qui était commun, nous avons fait l'effort pendant deux ans d'apprendre à connaître cet immense poème qui, il faut le dire, est *quatorze fois* plus long que la Bible ! C'est énorme ; à l'époque, avant les e-books, il fallait deux grosses valises pour le trimballer – c'est plus commode maintenant... À partir de là, on a fait un certain nombre de voyages en Inde, on a commencé à travailler, en même temps à passer des auditions, à voir des comédiens, à parler costumes avec Chloé Obolensky, qui a fait un magnifique travail de décoration. Pour finalement, dix ans après, décider que nous étions prêts et nous lancer dans les répétitions, qui ont duré un an. La pièce durait neuf heures, en trois soirées de presque trois heures chacune, et de temps en temps nous la jouions sous forme d'un marathon : les acteurs se lançaient dans des aventures extraordinaires, surtout que c'était très physique pour certains d'entre eux. Ce qui nous intéressait, ce n'était pas tellement l'idée de faire connaître un grand texte indien à l'occident, c'était de montrer à l'occident qu'ailleurs il y a aussi des Shakespeare et des textes merveilleux, et qu'ils nous parlent directement de nous, que toute grande œuvre, d'où qu'elle vienne, comme disait Borges, tout grand auteur est notre contemporain. Les auteurs du *Mahābhārata* sont nos contemporains. Dès les trois ou quatre premières répliques de la pièce, tout le monde était saisi, parce que ça leur parlait d'eux. C'est cela la grande œuvre, il n'y a pas d'autre définition que celle-là. Vous l'ouvrez au hasard, elle vous parle de vous. J'en ai encore fait l'expérience récemment, avec *Don Quichotte* ; je l'ai ouvert au hasard, j'ai lu une page : ça pourrait faire un éditorial du *Monde* d'aujourd'hui, ou de *Libération* – mot pour mot, sur les immigrés, etc. C'est cela qui nous frappait. Dans cette pièce, qui est *située*, qui est une épopée, une grande bataille entre deux groupes de cousins qui se disputent le trône du monde – guerre qui met en jeu toute vie dans l'univers, parce qu'il y a des armes d'extermination (qui s'appellent *pashupata*) qui détruisent toute vie (et pas seulement toute vie humaine), armes rêvées bien entendu, ce qui montre bien que notre appétit d'autodestruction est très ancienne – tout dans cette pièce nous parlait directement, de très près : aussi bien les problèmes sentimentaux, amoureux même, entre tels ou tels personnages (qui eux sont éternels, nous le savons), que cette menace de destruction qui pèse sur la terre et contre laquelle se débattent les personnages du *Mahābhārata*.

AS : *Mais alors, dans une œuvre aussi immense, comment faire le choix ?*

JCC : On a d'abord fait une première lecture séparée, et ensuite une lecture commune, des deux traductions, avec un ou deux sanscritistes pour nous éclairer. Dans la deuxième lecture, on voyait déjà, par exemple, qu'il y avait trois tournois, desquels on pouvait faire une seule scène, il y avait deux exils dans la forêt, on pouvait en faire un. Il y avait beaucoup d'histoires parallèles, branchées. Un conteur, ça raconte des histoires qui sont quelquefois comme un reflet du fleuve principal du récit, et qu'on peut donc éliminer sans rien perdre d'essentiel. Peu à peu, en travaillant comme ça, on est arrivés à se dire que cela ne pouvait pas durer moins de neuf heures – ce qui est quand même une longue tâche ! On a procédé comme cela, sans aucune idée a priori. Peter n'a jamais d'idée a priori, c'est un homme extrêmement pratique, direct – qui pratique un théâtre qu'il appelle *direct*. Quelquefois ça panique les acteurs parce qu'ils ont l'impression qu'il ne sait pas ce qu'il veut. Ce dont il est très fier : non, il ne sait pas ce qu'il veut. Il sait ce qu'il *ne veut pas*, c'est différent. Il part toujours avec une idée imprécise et floue de ce qu'il veut, et tout son travail consiste à la préciser peu à peu au cours des répétitions. Il est capable de changer complètement une mise en scène après des premières représentations ; dans ce cas-là, il nous est arrivé plusieurs fois (déjà sur la *Conférence des oiseaux*) que j'aie à réécrire entièrement plusieurs scènes dans une nuit, pour les répéter le matin dans la matinée avec les acteurs et les jouer le soir. Il faut un groupe théâtral très entraîné, très confiant, les uns faisant confiance aux autres (moi aux comédiens, les comédiens à moi), et cette espèce d'unité que seule donne le sens du groupe : le sens du travail en groupe. Moi, dramaturge de Peter Brook, je participais à tout, aux exercices d'acteurs, vocaux, physiques, aux entraînements au sabre, au tir à l'arc, j'ai tout fait ! C'était indispensable, d'être au milieu d'eux. Au début des répétitions, quand enfin nous avons le casting complet et que tout le monde était là, la première chose qu'a faite Peter, c'est de me demander de lire toute la pièce à tous les comédiens. C'était assez dur pour moi. Même, il me faisait de temps en temps passer des auditions avec des acteurs, sans leur dire que j'étais auteur. Il était là avec ses assistants et il passait une double audition – pas de moi, il n'était pas question que je joue : de l'acteur et de la scène. Moi-même, devant jouer ce que j'avais écrit, c'était prodigieusement intéressant, parfois dur, parfois décevant et difficile, de devoir comme on dit défendre ce qu'on a écrit, comme si c'était attaqué. C'était tout à fait passionnant d'être pris dans le tourbillon et de ne pas être l'auteur qui reste chez lui, avec ses manchettes, qui écrit comme au XIX<sup>e</sup> siècle, qui apporte sa pièce aux acteurs puis qui s'en lave les mains et qui arrive à la première pour tout critiquer. Non, c'est tout à fait autre chose, c'est un tout autre processus.

AS – *Dans l'introduction au Mahābhārata vous écrivez : « Le récit dramatique et cinématographique d'abord, le récit romanesque aujourd'hui, imposent des procédés de construction, d'écriture, de mise en scène, qui n'ont aucun rapport possible avec la composition du poème épique. Cela va de soi. Il faut toujours trahir la lettre pour rester fidèle à l'esprit ». Pourriez-vous nous en dire plus ?*

JCC : Un poème épique n'est évidemment pas écrit comme une pièce de théâtre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de dialogues. Si on essaie de prendre une scène d'Homère et d'en faire une pièce de théâtre, il faudra l'adapter ; il faut absolument donner, à tel ou tel personnage, telle ou telle réplique – ce qui n'est pas le cas dans un poème épique. Il faut aussi, si j'ose dire, ne pas sacrifier aux invocations traditionnelles qui se trouvent dans les poèmes épiques, et qui sont absolument insupportables sur une scène de théâtre. Il

faut tout simplement donner vie, mais sans pour cela perdre l'action-même, c'est-à-dire le cœur de l'œuvre, *qui est le plus important*. C'est ce qu'il faut conserver, en lui donnant une autre forme. Même chose quand on passe d'un roman à un film : on peut garder les éléments dramatiques, l'action et les personnages principaux, mais il faut en faire un film : les personnages ne peuvent pas se comporter exactement comme dans un roman. il y a beaucoup de choses dans le langage romanesque, de dialogues intérieurs, d'introspections, impossibles dans un film. Même chose quand on passe d'un poème épique, surtout indien, écrit en sanscrit (qui est une langue que seuls les brahmanes parlent encore aujourd'hui – et encore pas très bien – en Inde, une langue ancienne, un peu comme le latin ou le grec ancien), à une pièce qui doit être jouée en français. Un autre problème, puisqu'on parle du langage théâtral, c'est comment un vieux texte en sanscrit peut passer dans un langage d'aujourd'hui. C'est un vrai problème. C'est là que l'on découvre (on le savait un peu déjà !) que tous les mots arrivent chargés pour nous d'images qui se rapportent à notre culture. Si je dis le mot *noble* dans le *Mahābhārata*, je vois apparaître un aristocrate français du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui n'a rien à voir avec l'Inde ancienne ; si je dis *prophète*, je vois apparaître un personnage biblique; si je dis *javelot*, je vois un légionnaire romain. Je m'étais donc fait de longues listes de mots qui m'étaient interdits, parce qu'ils arrivaient chargés d'images qui sont *nos* images, et il n'était pas question de cela ; il fallait ouvrir au contraire, au lieu de fermer, et c'était très difficile. J'avais fini par trouver un carré de quatre mots monosyllabiques qui étaient : *vie, mort, cœur et sang*. *Vie et mort*, dans tous les langages et dans toutes les cultures du monde, on sait ce que c'est. Le *cœur* en français comme en sanscrit a un double sens : l'organe et le courage. Et le *sang* c'est également le liquide qui nous anime et la lignée, la famille, la descendance. Donc j'avais ces quatre mots, qui étaient mon petit carré de base.

GC : C'est bien peu !

JCC : Il y a eu un moment étonnant. Dans l'Inde ancienne, aussi bien bouddhique qu'hindouiste, l'inconscient est connu. Pas du tout pour les raisons de libido freudienne, mais tout simplement par ce que l'on appelait autrefois un « *raisonnement par analogie* » : de la même manière que mon corps contient des opérations que je ne sens pas, la digestion par exemple, qui se passent à mon insu, il en est de même pour la pensée, et cela s'appelle en sanscrit « *les secrets mouvements de l'atman* ». Déjà s'il fallait que j'explique *atman* ce serait très difficile ; je ne peux pas écrire ceci : « *dans les secrets mouvements de ton atman* ». Donc il fallait que je trouve un mot, qui ne peut pas être *inconscient* : parce que si je mets *inconscient*, je vois tout de suite apparaître un divan et un monsieur barbu assis derrière. Que mettre à la place ? J'ai longtemps cherché, c'était très difficile, et j'ai trouvé la solution. C'est toute une histoire, je pourrais presque écrire un essai là-dessus ! Dans un livre d'un très grand écrivain africain peul, Amadou Hampate Ba, que j'ai bien connu, dans un livre que je recommande à tout le monde, *L'Étrange destin de Wangrin*, qu'il a écrit en français, il parle du « *cœur profond* ». Deux mots très simples, le *cœur profond*, qui ne sont jamais utilisés ensemble en français. Si je vous dis : « *Mais dans ton cœur profond, es-tu sûr que tu ne sens pas Dieu ?* », ça marche très bien. Quand il a fallu faire la version anglaise, Peter Brook m'a dit : « *deep in your heart* », c'est le pire des clichés dans toutes les chansons sentimentales anglaises, et il a dû trouver autre chose. Après création du spectacle, il y avait un certain nombre de livres que j'avais mis de côté, que je n'avais pas eu le temps de lire, en particulier deux ou trois livres de Lévi-Strauss. Et j'ai lu dans un de ces livres de Lévi-Strauss, *La potière jalouse*, ou *Le regard éloigné*, l'un des deux, qu'en



traduisant lui-même un texte amérindien, de l'Amérique du Nord, Lévi-Strauss employait « *le cœur profond* ». Est-ce qu'il l'avait trouvé lui aussi dans Amadou Hampaté Ba ? Qui sait ? Mais voyez comme ce chassé-croisé de mots est étonnant, et à quel point les mots ont une vie qui leur est propre et arrivent avec quelque chose qu'ils nous apportent malgré nous.



### Le théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle

*GC : je voudrais reprendre sur ce que vous disiez tout à l'heure. Un ami me faisait remarquer récemment que le théâtre de Zola n'avait pas eu une grande fortune, y compris de son vivant. Pourtant, soulignait Zola, il avait repris des dialogues de ses romans qui, eux, avaient été très bien reçus. Qu'est-ce qui fait, pour vous, la spécificité du dialogue de théâtre par rapport au dialogue de roman ?*

JCC : Zola écrit du théâtre à une époque où le théâtre prétend encore être réaliste. On peut dire la même chose pour Balzac : on peut dire qu'il a échoué totalement au théâtre, en mettant sur scène ses personnages et les dialogues de ses romans. Ça ne passe pas, tout simplement ; ça ne passait pas à l'époque, ça ne passerait pas du tout aujourd'hui, de la même façon. Théâtre et roman, ce n'est pas la même chose. De plus, le théâtre au XIX<sup>e</sup> siècle n'était pas du tout ce qu'il est aujourd'hui. Il a subi une véritable révolution entre 1905 et 1925, ou 1930, quelque chose s'est passé, qui a été un bouleversement considérable dans notre rapport avec le théâtre. Et je crois savoir pourquoi. Pourquoi le théâtre était-il réaliste au XIX<sup>e</sup> siècle ? Il n'y avait pas d'autres représentations de la réalité. Si l'on mettait un appartement sur scène, il fallait que cet appartement ressemblât à un appartement, si possible aussi riche que ceux des appartements des riches bourgeois. Et quand on faisait *Louise Charpentier* à l'Opéra, il fallait que le décor ait l'apparence modeste et pauvre. Il était réaliste parce qu'on n'avait pas la possibilité de styliser un décor de théâtre. Arrive le début du XX<sup>e</sup> siècle. Stanislavski, créateur du langage théâtral moderne, contemporain, et Méliès, c'est ce que j'ai découvert, sont morts la même année : ils sont strictement contemporains, ça ne peut être par hasard. À partir du moment où le cinéma se charge de la réalité (il ne peut pas faire autrement : il est une série de photos en mouvement, tout ce qu'il filme, il l'a vu, la caméra l'a vu), le théâtre prend tout à coup une liberté qu'il n'avait pas connu jusque-là, et il peut se permettre d'explorer tout un territoire d'évocations, de déformations, de raffinements, d'ellipses, qui jusque-là lui était inconnu. La grande aventure du théâtre du XX<sup>e</sup> siècle commence à ce moment-là, avec des maladresses, des excès, des balourdises extraordinaires... j'ai vu un roi Lear en patin à roulettes ! – mais en même temps, avec une frénésie dans la recherche qui est passionnante, et qui quelquefois a donné lieu à de très belles rencontres. La première fois que j'ai vu *Le regard du sourd*, par exemple, de Robert Wilson, j'étais le souffle coupé : un spectacle de théâtre sans un mot, et qui n'était pas du mime, c'était tout à fait surprenant ; tout à coup on découvre un langage théâtral qui ne parlait plus ! Le langage du théâtre de Zola, pour revenir à votre question, et celui de Balzac, était incroyablement bavard. Si vous le lisez aujourd'hui, chaque personnage s'explique longuement : *Toi tu es quelqu'un dans ce genre-là, moi dans ce genre-là...* parce que ça vient des tirades des romans. On n'écrit plus du tout comme ça. Dans le théâtre bourgeois – ce que l'on appelle le théâtre bourgeois : Émile Augier, etc. – du XIX<sup>e</sup> siècle, les personnages sont décrits dans l'intérieur de l'auteur, il les connaît avant qu'ils n'entrent en scène, intimement. Il en a fait des *types*, très

souvent. Il connaît tout de ses grands-parents, de ses parents ; donc, quoi qu'il arrive au personnage dans le courant de l'action, l'auteur sait comment il va réagir. Il n'y a aucune surprise à attendre. Et d'une certaine façon, les spectateurs le savent aussi. On ne peut se permettre aucune déviation, on est dans un chemin tout tracé. Pourquoi irais-je au théâtre voir quelque chose que j'ai lu chez moi, si c'est la même chose ? Parce que quelques acteurs connus le jouent ? À quoi bon ! Il y a trois œuvres, dans tout le XIX<sup>e</sup> siècle, que nous jouons encore aujourd'hui très souvent, dans des genres tout à fait différents, qui étaient très nouvelles à l'époque : *Ubu roi* de Jarry ; c'est une pièce qui fait éclater les conventions habituelles du théâtre ; *Cyrano de Bergerac* aussi, c'est une pièce qui ne ressemble à rien de ce qui se joue à l'époque, par ses alexandrins biscornus, cassés, une pièce se jouant au XIX<sup>e</sup> siècle mais se passant au XVII<sup>e</sup>, etc. ; et la troisième, c'est *La Dame aux camélias*, qui est un vrai mélodrame. Ces trois pièces-là, il est fascinant de voir qu'à l'époque elles ont créé une vraie surprise – et c'est peut-être pour ça qu'elles durent encore aujourd'hui. On a fait un jour le compte avec un copain ; il s'est créé à Paris, au XIX<sup>e</sup> siècle, environ 8000 pièces. Sur les 8000, combien sont encore jouées aujourd'hui ? Moins de quarante : il y a ces trois-là, quelques petites comédies de Musset, assez faiblardes, *Les caprices de Marianne*, etc. ; il y a trois ou quatre Hugo, dont (pourquoi pas) on peut encore jouer *Hernani*, *Ruy Blas* ; il y a peut-être *Les corbeaux* de Becque, un peu plus tard ; et il y a vingt pièces de Labiche. Il est l'auteur qui a survécu ; parce que Labiche n'est pas un romancier, Labiche a écrit directement pour le théâtre, des portraits de société très aigus, très amers, avec un grand talent comique, et ça c'est resté, alors qu'à l'époque il n'était pas considéré comme un grand auteur. C'est très curieux les choix que quelquefois fait la postérité. Comme disait Alphonse Allais, j'aimerais mieux aller hériter à la poste que d'aller à la postérité. La preuve !

### La Controverse de Valladolid

AS : À propos de La controverse de Valladolid, qui a été montée par Jacques Lassalle, à l'Atelier, j'ai pu lire que vous aviez cherché à faire sentir la vérité dramatique plus que la vérité historique. Pourriez-vous nous préciser ce que vous entendez par « vérité dramatique » ?

JCC: D'abord, la controverse a eu lieu. Nous savons de quoi elle a parlé, mais nous n'avons aucun document, nous n'avons pas d'archives, c'était semi clandestin. On sait à peu près ce qu'ils se sont dits, et pour retrouver les arguments des uns et des autres, j'ai cherché simplement dans les livres qu'ils ont publiés. J'ai aménagé la pièce à ma façon, car personne ne sait comment la controverse s'est passée ; et même sur la conclusion de la controverse, nous n'en avons que ce que les historiens appellent une *preuve indirecte* : le fait que Sepúlveda avait publié en Italie un livre (on n'en parle pas dans la pièce, parce que je n'ai pas eu le temps de développer tout ça), un livre qui s'appelle « *Des justes causes des guerres* » (*De justis bellorum causis*), où il défendait les guerres menées par les espagnols en Amérique. Il l'avait écrit en latin, il a demandé qu'il soit traduit en castillan. Las Casas, quand il en a entendu parler, s'y est opposé, et la controverse est née de ce conflit. C'était le prétexte à la controverse. Le livre n'a jamais été publié en castillan, donc on peut penser que Las Casas a gagné. Mais c'est ce que l'on appelle une preuve indirecte, on n'en est pas sûr. Le roi Charles Quint n'était pas à Valladolid à ce moment-là ; et le prélat, je l'ai inventé. Il est probable qu'il y avait un délégué du Pape, mais nous n'en avons aucune trace. J'ai cherché une vérité historique, bien entendu, parce que tout ce qui est raconté est vrai – et vrai, en tout cas, selon les

deux points de vue : on raconte quelquefois un même évènement selon deux points de vue différents, c'est normal dans une controverse. Donc c'est *vrai*, mais la vraie vérité est ailleurs. Pour vous donner un exemple, aujourd'hui, je pense que, la plupart d'entre nous, nous sommes plutôt du côté de Las Casas, et de ce que nous appelons son *humanisme* (le fait qu'il parle de ses « frères » indiens), plutôt que du côté de Sepúlveda, qui lui est un philosophe aristotélicien (il a été le premier à traduire la *Politique* d'Aristote en castillan), et qui considère que ce ne sont pas des êtres humains du même niveau que nous. Humain, oui, on ne peut pas en douter, on peut violer leur femme et leur faire des enfants, mais pas de notre niveau. Au début, j'avais fait une première version du scénario en accord avec nos vieux principes de dissertation : commencer par les arguments contre, puis les arguments pour, et conclure là-dessus. Donc, je faisais d'abord parler Sepúlveda, puis Las Casas, puis je concluais. Ça ne marchait pas du tout, la pièce ne fonctionnait pas. Alors, j'ai complètement renversé la dramaturgie : j'ai fait commencer Las Casas ; dans les 25 premières minutes, Sepúlveda ne dit pas un mot, il se contente de prendre des notes. Cela m'obligeait à trouver pour Sepúlveda, quand il prend la parole (moi n'étant pas de son avis, pour le dire sommairement), les meilleurs arguments possibles, pour que *ça monte* par rapport à la première partie. Et c'est cette construction qui m'a donné la pièce, ou le film. Sinon, quelque chose, étrangement, ne fonctionnait pas. Dans la disposition, des éléments dramatiques, quelquefois, on trouve sans le savoir, et quelquefois sans le vouloir, une vérité qui est *notre vérité* à nous, qui est la *vérité dramatique* ; ce n'est pas la vérité avec un grand V, mais il y a des vérités dramatiques comme il y a des vérités scientifiques. Celle-là en est une. Vous savez, il s'agit d'une œuvre de commande. C'est l'un des directeurs des programmes de la télé qui m'a demandé, en 1989 ou 90, si je n'aurais pas dans mes tiroirs, comme on dit toujours, un sujet dont on pourrait faire un film, qui serait projeté à la télévision pour le 500<sup>ème</sup> anniversaire de la découverte de l'Amérique, en 1992. Je n'avais rien. Quand on dit un film de télévision, ça égale pas de caravelles, pas de conquistadors, pas de pyramides, rien, le budget ne permet absolument pas ce genre de choses, même pas un voyage de repérage au Mexique, c'est exclu. Heureusement, je connaissais l'existence de la controverse (j'ai une formation d'historien), et j'en avais parlé avec Tzvetan Todorov, qui a écrit un très beau livre, *La découverte de l'Amérique*, dans lequel il cite cette controverse. J'ai fait un petit projet que j'ai présenté à la télé en leur disant : voilà, ça on peut le tourner ; ça se tournerait ici, dans un décor qui ne coûterait pas trop cher, ça nous éviterait d'aller là-bas ; mais ça ne se passe pas en 1492, ça se passe 58 ans après. Ils ont dit d'accord, et tout est parti de là. J'ai écrit le film, qui a été merveilleusement joué et mis en scène avec des acteurs formidables. Le doigt de Dieu nous a aidé d'ailleurs, parce que je voulais absolument Trintignant pour jouer Sepúlveda. C'est un acteur que j'aime beaucoup, mais il n'était pas libre, il avait signé pour un film au Canada. À trois semaines du tournage, alors que nous cherchions un autre acteur, il a acheté une moto pour la première fois de sa vie et il s'est foutu en l'air au premier virage ; il s'est cassé la jambe en trois endroits : plus question d'aller au Canada à cheval... Je l'ai appelé et je lui ai dit : « *Écoute, Jean-Louis, il faut y voir le doigt de Dieu, parce que le rôle que je t'ai écrit est un rôle assis.* » Et il a tourné tout le film avec une jambe dans le plâtre. Je sentais bien qu'il y avait quelque chose dedans, mais je ne m'attendais pas du tout à cet énorme retentissement, vraiment cela a été considérable, partout, jusqu'au Japon, ça a eu tous les prix possibles et inimaginables, le prix Italia qui est le plus recherché de tous les prix de télé... Donc, un certain nombre de troupes de théâtre ont commencé à le jouer, en partant du scénario du film, qu'ils avaient déchiffré d'après les cassettes, vous vous rendez compte ! J'ai voulu y mettre le holà, et j'ai écrit une pièce de théâtre qui, en fonction de certaines remarques,

m'a permis d'aller plus loin, parce que la pièce a au moins 20mn de plus que le film. Et qui a été joué, qui depuis se joue partout.

*AS : Donc vous avez fait des modifications entre le film et la pièce ?*

JCC : Oui, pour plusieurs raisons. D'abord, parce que je ne pouvais pas avoir tous les moines d'un couvent sur scène. Donc il fallait que je réduise un peu le nombre des personnages. Au lieu de deux colons, il n'y en a qu'un, etc. Mais en plus, ce n'est pas la même écriture, ce n'est pas la même chose.

*GC : Qu'est-ce qui fait la différence ?*

JCC : On peut parler davantage au théâtre qu'au cinéma. On supporte davantage : on peut parler davantage au théâtre qu'à la télévision, et à la télévision qu'au cinéma. C'est comme ça. Le dialogue de cinéma – *Le ruban blanc* ou des films comme ça – est un dialogue beaucoup plus bref que dans la vie. Il faut arriver à dire des choses d'une manière très condensée, en très peu de temps, et d'une manière très naturelle : en deux minutes et demi pour une scène (c'est la durée moyenne d'une scène, deux ou trois minutes) qui dans la vie prendrait quinze minutes. Il faut arriver à ça, c'est ça l'essentiel dans le cinéma. Au théâtre, on a plus de temps ; et à la télévision, déjà, on en a plus. Il y avait un chansonnier, autrefois, qui s'appelait Pierre-Jean Vaillard, qui avait dit : « *La télévision c'est merveilleux, en fermant les yeux, c'est presque aussi bien que la radio !* » On supporte la parole, et même dans un film de fiction, plus facilement qu'au cinéma. Je pense que c'est à cause de l'intimité dans laquelle on se trouve, chez soi, avec la télé. Et au théâtre, évidemment, le texte est très important, on va là souvent pour écouter un texte, surtout si ce texte est intéressant et vous touche.

### **Cyrano de Bergerac**

*GC – Nous avons une question, justement, sur la transposition du théâtre vers le cinéma, à propos de Cyrano de Bergerac. Vous avez dû procéder à des coupures dans le texte et même, dit-on, réécrire certains vers...*

JCC : Non, beaucoup... La pièce fait trois heures et demies et le film fait deux heures et quelques. Donc, il y a plus d'une heure de coupé, sans qu'aucun rostandien ne s'en soit rendu compte. En tout, j'ai réécrit à peu près cent cinquante alexandrins, déplacé deux scènes, écrit en alexandrins une lettre que Christian est supposé envoyer à Roxane, etc. Il y a beaucoup de rajouts, mais qui sont faits dans l'esprit et le cœur de Rostand.

*GC : C'est la question que je voulais vous poser : avez-vous eu des difficultés à vous glisser dans une langue aussi particulière, aussi étrangère à la langue parlée ?*

JCC : J'ai eu la chance, dans ma prime jeunesse (quand j'avais 11 ou 12 ans) d'avoir un prof de français, un prêtre, dans un collège religieux, qui nous a très précisément appris les règles de la prosodie française. Ça m'aide beaucoup, ça m'a beaucoup aidé toute ma vie, pour des chansons, etc. Je sais ce que c'est qu'un alexandrin, qu'une rime masculine, féminine, qu'on ne peut pas mettre une syllabe muette (*joli-e*) devant une consonne, ça fait un pied de plus : tout cela, je le sais, toute cette connaissance technique m'a été utile. En plus de ça, il fallait aller dans le sens de l'œuvre et quelquefois remplacer dix vers par un... D'ailleurs, il y a un vers que j'avais coupé et que, par la suite, j'ai regretté.

Je vous donne un exemple, dans le II<sup>e</sup> acte de *Cyrano*, la pièce. C'est encore une pièce du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire qu'il y a une série de cinq décors fixes, il faut entre chaque acte baisser le rideau, changer le décor, ça prend au moins cinq minutes, et le relever ; donc, dans ces décors, une fois qu'ils sont installés, se retrouvent des personnages qui, dans un film, ne s'y retrouveraient pas. Dans le II<sup>e</sup> acte de *Cyrano*, qui est chez Ragueneau, le pâtissier, vous avez d'abord Ragueneau, avec des petits poètes qu'il nourrit, au grand dam de sa femme. Puis arrive Cyrano qui a rendez-vous avec Roxanne : Roxanne lui a donné rendez-vous là, il est follement amoureux d'elle, il croit que peut-être elle va lui donner une chance ; en réalité, elle va lui parler de Christian. C'est un coup terrible pour lui, c'est une des plus belles scènes de la pièce. Et à ce moment-là arrivent les cadets de Gascogne (« *Ce sont les cadets de Gascogne / De Carbon de Castel-Jaloux...* ») qui viennent s'empiffrer, et arrive de Guiche, le colonel, propriétaire du régiment, qui vient passer ses hommes en revue – dans une pâtisserie... C'est comme ça, si vous regardez objectivement. Une des premières choses que l'on s'est dite, avec Jean-Paul Rappeneau, c'est ceci : le coup qu'il reçoit, de la part de Roxanne, est terrible pour lui, mais dans la pièce, deux minutes plus tard, il se relève fanfaron et crie : « *Ce sont les Cadets de Gascogne...* ». Cela paraissait impossible : qu'un homme aussi abattu, dans un film, où l'intimité joue un très grand rôle, puisse tout d'un coup, d'une manière très arbitraire, se redresser. On s'est dit qu'on allait couper la scène en deux et introduire un décor qui n'est pas dans la pièce : la caserne, où habitent les cadets ; et que tout se passerait là, c'est-à-dire plus tard ; et puis, de Guiche viendrait passer ses hommes en revue dans une caserne, ce qui est quand même plus logique que dans une pâtisserie. Et j'ai eu l'idée que ce n'était pas Cyrano qui dit le poème (« *Ce sont les Cadets de Gascogne...* »), mais Carbon, le capitaine : Cyrano est un simple soldat. C'est Carbon qui dit le poème, mais on sait que c'est Cyrano qui l'a écrit, c'est lui qui écrit tous les poèmes ; Carbon se trompe et Cyrano, qui est dans son coin, ne supporte pas que l'on martyrise son œuvre : il se lève et reprend la parole. C'est comme ça dans le film. Après la fin du scénario, on l'a fait lire à un rostandien émérite, et il m'a dit : « *Mais d'où l'idée vous est-elle venue, de donner cette réplique à Carbon ?* » Je lui explique ce que je viens de vous dire. Et il me dit : « *Vous savez que dans la pièce originale, c'est écrit comme ça ?* »

GC : *C'est incroyable...*

JCC : Les larmes m'en sont venues aux yeux, vraiment. Rostand l'avait écrit comme ça, J'ai dit au type : « *Mais qu'est-ce qui s'est passé, alors ?* ». C'est parce que, lors des répétitions, Coquelin a dit : « *Ça c'est trop bon, je le prends* ». Et c'est devenu une réplique de Cyrano. C'est incroyable ! Cette rencontre entre auteur mort et auteur vivant, c'est une des plus belles qui me soient jamais arrivées. Sur *Cyrano*, je pourrais vous en raconter... J'ai fait dans des écoles de cinéma des cours uniquement là-dessus, sur plusieurs jours, sur l'adaptation de *Cyrano*. Et ça, c'est un exemple qui m'avait beaucoup ému. En plus, j'avais déjà travaillé avec le fils d'Edmond Rostand, le 2<sup>ème</sup> film que j'ai écrit, un documentaire, *Bestiaire d'amour*, c'était avec Jean Rostand. Je dis toujours que j'ai commencé à travailler avec le fils, puis avec le père beaucoup plus tard !

### Le « petit théâtre intérieur »

AS : *J'avais envie de vous poser cette question : le scénariste influence-t-il l'auteur dramatique ?*

JCC : Je pense que oui, mais je ne peux pas dire comment. Il m'est arrivé une aventure qui m'a beaucoup troublé, de ce point de vue. Dans la première partie du *Mahābhārata*, il y avait deux scènes qui étaient presque l'une après l'autre ; et dans ces deux scènes, il y avait quelque chose qui n'allait pas. On s'est beaucoup interrogés avec Peter ; ces 2 scènes étaient absolument nécessaires, on ne voyait pas ce qu'on pouvait couper, mais il y avait quelque chose qui ralentissait, il y avait un frein, quelque chose qui patinait un peu. On a joué la pièce comme ça, en essayant de maquiller, de faire jouer les acteurs un peu plus fort, en mettant une musique, enfin tout ce qu'on fait dans ces cas-là, et jusqu'au bout, dans la pièce, il y a eu cette petite faiblesse, que moi en tout cas je sentais. Ensuite, on a fait un film, et il fallait, de neuf heures, faire cinq heures et demie : une mini-série. J'ai tout repris, mais de mon point de vue de scénariste ; et là, j'ai trouvé la solution, et ça, c'est quand même extraordinaire ! Comment mettre les deux scènes en une : ça m'est venu tout naturellement, parce que je ne pensais plus *théâtre*, parce que j'avais la nécessité de faire un film. Rodořovski, le polonais, le cinéaste, a fait une mise en scène de théâtre, un jour, pour la première fois de sa vie. Il travaille des semaines, arrivent les premiers filages, et il y a quelque chose qui ne va pas. On ne peut pas dire quoi ; lui-même le sent, il admet qu'il y a quelque chose dans sa mise en scène qui ne va pas. Un de ses assistants a l'idée de filmer un filage et de le lui projeter sur un écran de télé : et là, il a trouvé ce qui n'allait pas. On touche au mystère là, on ne peut pas vraiment expliquer pourquoi ça se passe comme ça, on ne sait pas, mais ça existe. On rejoint Zola !

AS : *Est-ce que vous avez présente à l'esprit l'image d'un spectacle, en termes de scénographie, lumières, rapport au public, lorsque vous écrivez un texte pour le théâtre ?*

JCC : Pas forcément, non. On écrit toujours avec un petit théâtre intérieur, c'est-à-dire qu'on a une petite cage, que nous nous sommes formée, au fil des années, sur lequel, inévitablement, nous ne pouvons pas faire autrement que de voir, entre guillemets, ce que nous imaginons. Mais je ne le vois pas, en général, dans un cadre précis. Bien sûr, et surtout pour le cinéma, il faut arriver à dessiner quelques fois, mais je préfère partir du rapport entre les personnages plutôt que de l'extérieur, des décors ; encore que quelques fois, ce peut-être une image qui peut vous donner une idée, ça existe aussi. On ne sait pas d'où viennent les idées, si on le savait, ça serait tellement facile ! Il arrive que Peter Brook dise à ses comédiens : « *Faites rire vos pieds, vos jambes ont des idées, pourquoi vous ne les utilisez pas ?* » Et c'est absolument vrai. Un scénario devient invisible, c'est une proposition. Moi, je travaille toujours avec le metteur en scène. Je travaille en ce moment avec Jean-François Richet, celui qui a fait *Mesrine*, et c'est très intéressant de parler avec quelqu'un qui a quarante ans de moins que moi. Mais quand je travaillais avec Buñuel, par exemple... Il est très important de vérifier que nous sommes dans le même film, que nous voyons plus ou moins les mêmes images. Si nous travaillons ensemble, votre droite est ma gauche et votre gauche ma droite. Si vous dites à droite, pour moi c'est ici, pour vous c'est là-bas : il faut que nous parvenions à un troisième espace qui nous sera commun, et qui est *l'espace du film*. C'est indispensable. Pour cela, il faut vérifier, si nous travaillons sur une scène tous les deux, que nous sommes bien dans le même espace ; heureusement, j'ai été dessinateur dans une première vie ; à la fin des journées de travail, je faisais trois ou quatre croquis sur les scènes de la journée et, le lendemain, je disais à Buñuel : « *Luis, dans la scène des parachutistes du Charme discret de la bourgeoisie, où est la porte d'entrée de la salle à manger ?* » ; s'il me disait à gauche, et si elle était à gauche sur le dessin, on était dans le

même espace ; mais si, sur mon dessin, elle était à droite, il fallait tout recommencer. Il faut vérifier, parce qu'on peut très bien, à un moment donné, partir dans des directions différentes. Il faut tout le temps vérifier. Au théâtre c'est facile, parce qu'il y a des répétitions ; on est là, on voit tous les jours la chose se transformer. Au cinéma, c'est plus difficile. Et on n'a pas la possibilité de filmer...

AS : *Quelle est votre actualité ? Sur quoi travaillez-vous en ce moment ?*

JCC : Je viens d'adapter, pour la première fois en France, une pièce d'Eugène O'Neill et qui s'appelle *Anna Christie*, qui est assez belle, et qui sera jouée à L'Atelier au mois de septembre ou octobre. Je travaille avec Jean-François Richet (on finit), sur un projet sur Lafayette. Il me ramène à mes longues études sur la Révolution française (j'ai déjà fait un *Danton*) et c'est tout à fait passionnant de travailler sur Lafayette, avec quelqu'un qui a fait Mesrine et qui est passionné. Le personnage de Lafayette est très intéressant, pas du tout l'image d'Épinal qu'on a de lui. Ça, c'est le travail en ce moment. J'ai trois ou quatre projets de scénario, dont un en Israël : un sujet extraordinaire. Il y a un personnage qui s'appelle Ben Yehuda, un juif russe de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui a vécu à Paris d'ailleurs, et qui un jour a décidé qu'il faudrait donner aux juifs une langue qui serait *leur* langue, et que cette langue ne pouvait être que l'hébreu, lequel hébreu n'était parlé que dans les textes sacrés, à l'époque. Il a décidé avec sa femme qu'ils auraient un enfant et que cet enfant n'entendrait que de l'hébreu, du moment de sa naissance : c'est extraordinaire, c'est un sujet ! C'est hallucinant... Et puis il a eu une deuxième femme et un deuxième enfant, etc. La chose extraordinaire, c'est que ça a marché. Cet homme est devenu l'auteur d'un dictionnaire de l'hébreu moderne ; il a des rues partout aujourd'hui, à Jérusalem. Mais il a dû lutter – c'est ça qui est passionnant – contre les traditionalistes juifs, qui disaient : « *Non, c'est le yiddish qu'il faut utiliser, parce que l'hébreu est la langue noble, la langue du rituel, sacrée, on ne peut pas parler hébreu...* » Moi, ça me fascine, c'est un sujet que je trouve très passionnant. J'ai d'autres projets... mais vous savez, je vais avoir 81ans, alors il sera peut-être temps d'arrêter... Je fais partie de ceux que Jean Rochefort appellent les *octodégénérés*... Il y a aussi un film d'Atiq Rahimi, qui a pris son *Syngué sabour (Pierre de patience)*, qui avait eu le Goncourt : c'est un film qu'il a tourné à Kaboul et au Maroc, avec une extraordinaire comédienne iranienne, qui s'appelle Golshifteh Farahani ; j'aime beaucoup ce film, très intime sur la condition de la femme.

AS : *Merci.*