

ENTRETIEN AVEC NICOLAS KURTOVITCH

A.B. : Un univers zen, un potier, un prince : contrairement à vos pièces précédentes, on a le sentiment de se retrouver avec *La Commande* tout à coup très loin de la Nouvelle-Calédonie...

N.K. : Depuis que j'ai dix-huit - dix-neuf ans, la philosophie japonaise compte pour moi, et l'Aïkido est important. Faire le choix de cet univers d'inspiration japonaise me permettait de synthétiser beaucoup de choses, notamment le lien entre art martial et poterie...

Ce lien entre Aïkido et poterie est évident. Comme dans l'Aïkido, dans la poterie, le geste doit être juste sinon l'œuvre est foutue, et il doit être juste à tout moment, à chaque étape de la création. Au moment du choix de l'argile, du mélange, de la préparation de la pâte, dans le jeter de la boule sur le tour. Ce jeter par exemple est éminemment un geste d'art martial, et je n'ai droit qu'à un geste... D'où l'ajout tardif de cette phrase sur l'explosion du four, car c'est ce qui arrive si l'argile est encore humide.

Quand on parle d'Aïkido, on dit art martial, mais on oublie le mot art, et pour la poterie, on dit art, mais on oublie que c'est martial aussi, parce que le geste doit être parfait, donc t'impliquer totalement. Poterie, art martial, pensée zen, tout est lié pour moi, et cela comprend la droiture, l'honnêteté. J'imagine mal un authentique praticien d'un art martial être un menteur, un voleur... Cela ne va pas avec l'art non plus, cela ne va pas avec l'écriture.

A.B. : L'écriture n'est-elle pas précisément le véritable thème de *La Commande* ?

Cette pièce est en effet une grande métaphore du comment je conçois l'art de l'écriture et comment j'essaie de l'appliquer, de le vivre.

Maintenant quel rapport entre écriture et poterie... ? La poterie mobilise tout le corps. Le geste ne part pas de la main. Pour qu'il soit juste, il faut qu'il parte du **XXXXXX**, du ventre. C'est avec le ventre que tu fais ta poterie, que tu jettes la pâte sur le tour, que tu tournes. Et pour ça, il faut que tu sois complètement centré, pleinement dans ton corps... Le tireur à l'arc ne tire pas non plus avec sa main, mais avec son ventre, et dans l'Aïkido, l'énergie ne vient pas du muscle, elle vient du ventre. Il y a donc cette idée de l'implication totale. Dans la poterie comme dans l'écriture. Tout l'être est impliqué. Dans le moindre mot. Parce que tu écris ce que tu vis, parce que ton style, c'est ta vie... Bien sûr ce n'est pas un bol que tu tournes, mais un poème, une nouvelle, une pièce de théâtre, un roman. Mais au bout du compte, c'est la même chose : tu ne dois rater aucune phrase, aucune ponctuation, et surtout tu ne dois rater aucune direction de ton texte. À la limite, rapidement, les mots eux-mêmes tu t'en fous. Parce que tous les mots sont acceptables, tous passent dans un texte si la direction est donnée, si l'énergie du texte est là... Tu peux bâtir la maison en bois, en pierre, en paille, en torchis, si sa direction, c'est-à-dire son architecture, sa position par rapport à la terre, au soleil, est juste, alors elle est une maison. Le plus difficile est de tenir cette énergie, de tenir cette direction.

A.B. : En matière de direction précisément, vous dites : « *On n'est jamais au centre. On ne fait qu'y passer. Mais il faut y passer le plus souvent possible. Et dans la poésie, c'est ce que je recherche.* » Ce « centre » par où *La Commande* cherche à nous faire passer, quel est-il ?

N.K. : Le centre, je ne le situe pas dans le lieu où tu es né ni dans la culture qui te porte et que tu habites. Le centre, je le situe plutôt là où tu peux puiser le plus de sens, le plus d'énergie créatrice. C'est une autre des raisons qui explique la situation de cette pièce. Non pas dans le Japon finalement, mais dans l'art martial, dans la pratique du Aïkido, parce que là se situe mon centre à moi. C'est là que je trouve une connaissance, un compas, une joie, un équilibre. Avec cette précision d'importance : le Aïkido ne se pratique pas uniquement sur le tatami, il se pratique essentiellement hors du tatami, dans les gestes quotidiens, les pensées quotidiennes.

En regardant ce texte avec une certaine distance aujourd'hui, puisqu'il sera bientôt édité, je crois l'avoir instinctivement situé là où je me sentais le plus « être », et c'est vrai que c'est hors de l'espace calédonien. Mais il serait triste que les Calédoniens ne voient pas que le pays est dans ce texte, ce serait une forme d'aveuglement terrible.

A.B. : Vous écrivez aussi « *Dans mes pièces, tout le monde est pieds nus... On n'a pas les mêmes pieds que vous en Nouvelle-Calédonie, parce qu'on est très souvent pieds nus. On peut passer des jours entiers pieds nus, en forêt, à la plage. Bon, adulte, c'est difficile d'aller à l'école pieds nus. Mais les enfants ! Ça leur donne une autre perception. Moi, j'adore. Il y a tellement de terminaisons nerveuses dans les pieds, ça masse le cerveau.* » Cette femme travestie en homme, qui dérobe au regard chaque parcelle de son corps féminin, a-t-elle les pieds nus ?

N.K. : Pour moi c'est une évidence et c'est fondamental. Elle est pieds nus pour le contact avec les éléments, et cette pièce où elle se trouve est évidemment en bois, pas bétonnée, pas moquetée. En bois et en papier.

Il y a bien sûr le rapport déjà évoqué entre écriture, art martial, philosophie zen, mais ce que j'aime d'abord dans ce choix d'une pièce à la japonaise, c'est la nudité. Je vois certes que, dans ce décor, il y a finalement beaucoup de choses, parce qu'il faut bien un meuble, un tour.... Mais j'espère une mise en scène qui donnerait malgré tout cette impression générale de dépouillement, et le plus grand dépouillement, dans mon imaginaire, c'est une maison japonaise.

Puis il y a la rigueur, née de l'association du bois et du papier, du bois gros et du bois fin, une géométrie qui me plaît beaucoup. Ce ne sont pas des murs. On passe à travers ça. Et cela rend possible l'image finale, où tout explose. Parce que ça ne va marcher, son espoir que le prince comprenne. Il est tellement sûr de lui qu'il ne verra pas le cosmos dans ce simple bol, il ne sera pas « illuminé » par ce bol...

Il m'arrive de penser d'ailleurs qu'elle est peut-être déjà morte quand commence la pièce, avec simplement cette obligation de revivre sa dernière nuit, ses derniers moments pour libérer son esprit. Au fond, c'est cela peut-être qui a lieu devant nous dans cette pièce.

A.B. : Donc les gardes entrent pour la condamner. Elle perd cette bataille. Et pourtant ce texte affirme sa liberté...

N.K. Oui, parce qu'il y a cette autre dimension : elle est une femme, qui se libère de son travestissement, reprend son identité. Je crois qu'on a tous un vêtement sur soi dont on cherche, toute la vie, à se libérer pour pouvoir s'habiller autrement que dans le paletot qui nous a été donné à la naissance. Elle, elle se libère du carcan imposé par les hommes, de la violence des hommes. Elle dit je, je suis cette femme, j'ai transgressé vos règles. Et elle en meurt bien sûr.

Mais ici, en Nouvelle-Calédonie, chacun n'adopte-t-il pas un comportement défini par sa naissance, son ethnie, sa culture ? N'est-ce pas cela qui domine ? Est-ce que nous acceptons de transgresser le modèle donné, modèle qui structure le monde en « nous et... les autres » ? La force de transgression n'est-elle pas trop faible, y compris face aux modèles donnés comme des modèles de révolte ? Il y a une manière conservatrice d'enfiler l'habit de la révolte, voire de la révolution. Une force de transgression manque peut-être pour créer autre chose, un autre pays, un autre monde. C'est fort ici, où il existe, c'est vrai, des chefs un peu partout qui disent comment penser. Mais cela existe ailleurs évidemment et il me semblait que situer ce texte hors d'ici renforçait l'interrogation. Car il n'y est pas uniquement question de la définition du beau, de l'art, mais d'affirmer ceci : on ne doit jamais accepter que quelqu'un nous dise quoi penser.

A.B. : Quel est le rôle de Nobuyoshi, le poète, l'amant exilé ?

N.K. : Essentiel. Philosophiquement, Nobuyoshi est le Un qui est Deux. On croit qu'elle, son amante, le potier, est seule, mais non. Nobuyoshi est là car seul le Deux permet la création. Elle ne peut faire ce bol, ce bol ultime, ce bol simple qu'après avoir fait revenir Nobuyoshi. Elle ne le peut qu'avec lui. Créer suppose l'autre. Il se trouve que dans cette pièce, c'est un homme et une femme, mais l'important c'est surtout le Deux

A.B. : « *Immédiatement*, dites-vous, dans un texte paru dans Les Cahiers de Prospero*, j'ai senti que c'était un élément fondamental pour moi, d'être en silence quelque part, justement parce que le silence est quelquefois porteur de sens, porteur de paroles, d'idées. Il permet d'entendre, de s'entendre soi-même, d'entendre l'extérieur ou de mieux entendre l'autre. » Le personnage de *La Commande* ne se tait pas lui, mais prend la parole pour se clarifier. Où se tient le silence dans votre pièce ?

N.K. : D'abord le silence, la solitude, sont je crois des conditions sine qua non à la création. On dit écrire en marchant, mais non, je partage ce que dit Nicolas Bouvier à ce propos, on écrit quand on ne se déplace plus. On s'est déplacé, on repartira, mais pour écrire il faut le silence, le recueillement.

Concernant *La Commande*, en fait idéalement j'imaginai mettre ce texte en scène. Je ne le ferai pas, mais je l'ai écrit avec cette pensée. A cause du silence justement, avec l'idée que dans cette pièce, il y avait très peu de mots, l'idée que l'essentiel serait dans le geste de la comédienne sur son tour de potier, dans les mouvements de son corps se levant, marchant, déambulant, revenant à sa tâche. Elle se mouille les mains, se les passe sur le visage, mais ce n'est pas un rituel. C'est un geste simple. Si on touche la terre, une heure plus tard, on en a partout,

c'est obligé. Comme un professeur au tableau se retrouve couvert ce craie. Il est donc impensable de jouer ce texte sans manipuler la terre, parce que la parole jaillit de cela, parce qu'il est impossible de dire ce qui est dit sans cette pratique... Il y aurait dû y avoir dix fois moins de mots dans cette pièce... et du silence, nourri par tous ces gestes.

A.B. : Vous arrive-t-il dans l'écriture d'avoir la tentation de tout enlever ?

N.K. : Oui, souvent, je me dis ça c'est inutile, ça aussi, puis ça... mais en continuant, le risque est qu'il ne reste rien, ou pas plus de quatre lignes, un haïku. Voilà, il faudrait résumer cette pièce en un haïku. Puis que le reste soit comme un long silence habité par les gestes de la comédienne.

Plus concrètement, parce que je crois que l'on est arrivé quand même avec cette édition à un équilibre, j'aimerais que chacune des paroles naisse d'un silence. C'est parce que cette femme se tait, parce qu'elle s'est tue longtemps, a tu son amour, son identité, que quelque chose jaillit. Quand elle parle au jardinier, l'apostrophe et met en cause sa femme, sa parole donne corps, existence à ce silence. Et quand elle sent que c'est fini, elle parle parce que trois choses doivent être sues : que leur amour a été grand et voilà jusqu'où ils ont été capables d'aller pour le vivre ; que son désir est de ne pas succomber au diktat du prince ; que son désir tout aussi grand est d'affirmer son identité de femme, donc d'être humain.

A.B. : La présence du désir est forte dans ce texte, désir d'être soi sans entrave, désir de vivre jusque dans sa dimension la plus physique un amour interdit. Même si elle se devinait, n'est-ce pas assez nouveau cette affirmation explicite du désir dans votre écriture ?

N.K. : Dans *Le Sentier*, l'héroïne disait à son amant, « *Tu ne vis pas ton amour* ». Cette fois, il est vécu, et une femme l'affirme avec force, sans pudeur. Alors oui, peut être que j'ose un peu plus dire les choses, notamment dans ce domaine. Et en ce sens, j'ai aimé écrire ce personnage. J'aime en fait particulièrement écrire les femmes, j'aime beaucoup les faire parler, plus que les hommes... D'abord parce que je les aime. Si je ne supporte pas les voiles, les tchador, c'est parce qu'il est insupportable de ne pas les voir, les entendre, insupportable qu'elles ne puissent pas vivre, qu'on ne puisse pas les voir vivre.

A.B. : *Le Sentier*, *L'Autre*, *Kalachakra*... le théâtre surgit tardivement dans votre parcours d'écriture, mais prend rapidement une place importante. Comment cette forme de la parole s'est-elle imposée ?

N.K. : La première pièce, c'est *Le Sentier*. J'ai essayé la poésie, la nouvelle, pour mener à bien ce projet d'écriture, mais ça n'allait pas... Et c'est la forme théâtrale qui s'est imposée. Mais avant ce choix, l'écriture du *Sentier* - qui à l'origine devait s'appeler *L'Autre* - a commencé en 1995. Par cette phrase, « *Nous avons une prisonnière* », écrite dans un village de l'Inde qui s'appelle **XXXXXX**... Bien plus tard, quand il a été question de la jouer, le metteur en scène m'a demandé d'écrire une scène avant cette première parole. Je l'ai fait mais... si cette pièce devait être reprise, cela supposerait pour moi une réécriture.

Puis je travaillais sur *Le Sentier* quand il y a eu la commande en quelque sorte de *L'Autre*, que j'ai écrite en sachant cette fois qu'elle allait être jouée, et pour laquelle j'ai en fait pris le titre qui devait être celui du *Sentier*.

Quand *L'Autre* a été représentée, j'ai réalisé que le théâtre permettait ce rapport immédiat avec un public, une société, des gens. En Nouvelle-Calédonie, il y a une vie théâtrale impressionnante, il est facile en fait de voir ses pièces jouées. Tout cela compte.

Avec *Kalachakra*, j'ai pu entendre Théo dire, puisqu'elles sont dans ce texte, les *Chroniques tibétaines...* et c'est une expérience forte, ce jeune Kanak de vingt ans, originaire de Fayaoué sur l'île d'Ouvéa, impliqué dans la réflexion sociale et politique de son pays, lisant ce texte avec une telle force poétique. Parce que les *Chroniques*, il se les est approprié, elles ont donc bien cette force d'universalité. On doit être interpellé par cela. Et ici, en Nouvelle-Calédonie, ne pas le voir, c'est être aveugle... ou avoir un projet... un projet politique... très grave... consistant à refuser consciemment d'entendre cela. Un projet qui dans ce cas fait peur.

A.B. : Écrire aujourd'hui, pour vous... ?

N.K. : Ce n'est pas un moyen de gagner ma vie... J'aimerais maintenant, mais maintenant seulement, à presque cinquante ans, parce qu'avant cela me semblait important qu'il y ait quelque chose, une vie, hors de l'écriture.

Ce n'est pas non plus un moyen de communiquer avec les autres... même si, par ricochet, « ça » communique aux autres, « ça » témoigne, me met en relation.

Ce n'est pas un divertissement, même si cela peut divertir. Mais ce n'est pas une prise de tête non plus.

C'est par contre une possibilité d'investigation, d'études, de découverte... L'envie d'aller voir au-delà de la phrase qui vient de surgir... Parfois je vais découvrir quelque chose, parfois rien parce que je m'arrête avant. Mais il s'agit bien de découvrir quelque chose sur moi, ma relation à l'autre.

Enfin, cela reste pour moi, toujours, un véhicule, une voie, en japonais on dirait un « do », une voie de connaissance, de cheminement dans la vie. Pour d'autres, cette voie passe par la méditation, pour moi et pour l'instant, par l'écriture. C'est un art martial, j'aime cette idée-là, parce que tu t'y engages, comme dans le Aïkido. C'est l'une des raisons pour laquelle je retravaille très peu les textes. En Aïkido, quand tu as donné ton sabre, ton **XXXXXX**, tu ne reviens pas en arrière, tu ne dis pas « Attendez, je vais recommencer ». Non. Si tu refais, c'est autre chose. Dans l'écriture, tu as fait un poème, tu corriges évidemment les petites choses, mais tu ne reviens pas quinze jours plus tard pour tout changer. Tu en fais un autre. Il y a eu un engagement, tu assumes ce que tu as fait, c'est cela pour moi, écrire.

* *Les Cahiers de Prospéro* n°12, revue du Centre National des Écritures du Spectacle - La Chartreuse, Villeneuve-lez-Avignon.