

théâtre Ouvert

Le Journal



n° 25

octobre / novembre / décembre 2009

2,50 €

LE JOURNAL 25

LA SEPARATION DES SONGES

et LE MARDI A MONOPRIX

Deux spectacles de Michel Didym

- 3** *De l'autre côté de la porte* / Jean Delabroy
- 7** *Dans la marge* / Emmanuel Darley
- 10** *Le jeu des transformations* / Entretien avec Jean-Claude Dreyfus
- 16** *Musique à tous les étages* / Entretiens avec Charlotte Castellaat et Philippe Thibault

NAMUNCURA

Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre n°7

- 21** *Des hypothèses pour la scène* / Entretien avec Guillermo Pisani

ARMANDO LLAMAS

20 ans avec Théâtre Ouvert

- 27** *Armandolesque* / Catherine Matisse
- 28** *Santibañez del Bernesga* / Olivier Goetz

VOYAGES A EDIMBOURG

- 32** *Le torticolis français* / Lancelot Hamelin
- 37** *Quelque chose comme ça* / François Bégaudeau

LA SEPARATION DES SONGES et LE MARDI A MONOPRIX

A l’affiche de cette rentrée à Théâtre Ouvert, deux créations mises en scène par Michel Didym : *La Séparation des songes*, de Jean Delabroy, et *Le Mardi à Monoprix*, d’Emmanuel Darley. Face à ces deux monologues éloignés l’un de l’autre par leur écriture et l’histoire qu’ils racontent, mais rapprochés par le fait des calendriers, on se surprend à imaginer des fraternités possibles. Des fils se tissent entre deux personnages qui, par-delà leurs fêlures, témoignent d’un ancrage fort dans l’existence. Il fallait pour les interpréter deux comédiens solides et subtils, nul doute que Michel Didym les a trouvés en Julie-Marie Parmentier et en Jean-Claude Dreyfus. Dans les articles ci-après, les auteurs – Jean Delabroy et Emmanuel Darley – parlent de leur travail d’écrivain à l’écoute du monde, le comédien Jean-Claude Dreyfus retrace son parcours depuis « La Grande Eugène », et Charlotte Castellat et Philippe Thibault répondent à nos questions sur la pratique de la musique au théâtre.

C’est avec plaisir que Théâtre Ouvert poursuit son parcours avec Michel Didym entamé en 1984¹. Ce metteur en scène énergique et inventif, comédien précis et habité², directeur artistique de la Mousson d’été et de la Meec³, vient d’être nommé à la direction du Théâtre de la Manufacture, Centre Dramatique de Nancy, pour prendre la suite de Charles Tordjman dès le 1^{er} janvier 2010.

¹ A Théâtre Ouvert, Michel Didym a mis en scène *Noises* d’Enzo Cormann, *Lisbeth est complètement pétée* d’Armando Llamas, mis en espace *La Langue des chiens de roche* de Daniel Danis, *Badier Grégoire*, d’Emmanuel Darley, mis en voix *Meurtres de la princesse juive* d’Armando Llamas, et des textes d’auteurs contemporains étrangers. Comme comédien, il a joué à Théâtre Ouvert lors des créations de *Chambres* de Philippe Minyana en 1986 et de *Celle-là*, de Daniel Danis en 1995, toutes deux mises en scène par Alain Françon ; et dans des mises en voix de textes contemporains de Daniel Lemahieu, Dea Loher, Evelyne Pieiller, Michel Vinaver...

² Époustouffant dans ses deux récentes prestations (en solo) : dans *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett et dans *La Nuit juste avant les forêts* de Bernard-Marie Koltès.

³ Maison européenne des écritures contemporaines, qui a pour mission de favoriser l’échange de textes, la traduction d’auteurs français et européens et leur création. www.meec.org

De l’autre côté de la porte

Notes de travail

A l’origine de *La Séparation des songes* : un fait divers. Le tenant à distance tout en étant traversé par lui, Jean Delabroy a composé pour son personnage féminin – interprété par Julie-Marie Parmentier – une partition personnelle et vibrante. Homme de lettres (helléniste, traducteur, professeur de littérature à l’Université et romancier), l’auteur nous fait partager quelques notes de travail prises pendant l’écriture de sa pièce.

... Je ne veux rien connaître. Je m’enfuis dès que la radio. Ou un journal. Je supplie dès le premier instant tout le monde autour de moi de se taire. Résultat : tout le monde joue avec ma requête – une vraie bande d’Indiens moqueurs sautant autour du prisonnier. Je suis tombé dans un trou et, sitôt, entré dans le labyrinthe. C’est ça qui est arrivé. Et depuis, plus rien ne me guide. Il y a bien des voix ailleurs, des lueurs dehors, pour indiquer une sortie, d’accord, ce sont des possibles, mais aussi bien ce sont des leurre. De toutes les façons, ce ne seront jamais des certitudes. J’avance. Il faut que j’avance tout seul. Presque les yeux fermés...

... Je n’ai rien voulu, rien demandé. Le sol a manqué sous moi. C’est ça, un fait divers, un séisme...

... *In honorem* N.K. Ce qu’elle fait, comment elle le fait, sans même parler de pourquoi, m’apparaît de l’ordre (je pèse le mot) de l’admirable...

... Je ne voulais surtout pas faire de monologue – et voilà ! Bien fait pour moi. Maintenant, c’est peut-être mon orgueil qui l’emporte sur ma présomption d’hier ? Mais j’ai la conviction que, malgré tout le dénigrement que j’ai versé sur cette solution de facilité, etc. du monologue (du pseudo théâtre pour ceux qui ne savent pas en faire), c’est bel et bien du théâtre qui est en train de me venir ! Si je ne suis pas égaré, si c’en est réellement, c’est parce que des voix (comme dans la vie, pleines de colère et de passion et de réticence et d’abandon les unes à l’égard des autres) se multiplient à l’intérieur de la voix unique de Celle-qui-parle (et qui, justement, ne parle pas : qui écoute ou laisse parler en elle – mais qui ? mais quoi ? Elle ne sait pas, et il se peut qu’elle tremble de savoir, qu’elle répugne à ce qui se dit, mais elle avance dans l’encombrement, elle ne sait que ça, qu’il faut qu’elle avance, et pousse

¹ *La Séparation des songes*, de Jean Delabroy, mise en scène de Michel Didym, avec Julie-Marie Parmentier et Charlotte Castellat (musique), création à Théâtre Ouvert du 25 septembre au 17 octobre 2009, coproduction Compagnie Boomerang-Lorraine, Théâtre Ouvert, avec le soutien de l’association Beaumarchais. Cette pièce a reçu l’Aide à la Création du CNT. Elle a été publiée par Théâtre Ouvert dans la collection *Tapuscrit* en 2008.

devant elle, dessous ou derrière elle, tous ces mots, si elle veut arriver au bout, quand elle comprendra). Ces voix multipliées, ce sont des personnages, et la marche à l'intérieur d'elle-même de la Jeune Fille, c'est de l'action : ce monologue, c'est peut-être bien du théâtre, par conséquent...

... Je « vois » un plateau nu, gris, presque obscur. Il faut que ça fasse mal aux yeux d'essayer d'y voir quelque chose. Même la comédienne, à peine. « J'entends » toute une bande-son. Des bruits, ceux d'un très grand « corps » inconnu, dans quoi on serait englouti, et qu'on n'aurait jamais vu du dehors, complètement. Un monde, un géant, une ville, une tête. Du vent qui siffle sous les portes, des eaux qui coulent derrière des parois, des cris dans une rue loin, de la terre qui s'éboule, des bêtes qui grattent, des crachotis d'une radio, des sirènes, des vêtements qui tombent, des paroles étrangères, etc. Tout ça à peine aussi, qu'on ait du mal à entendre, qu'on se tourne vers son voisin pour lui demander quoi...

« *Volo ut sis* » (Saint-Augustin). C'est l'amour qui pense comme ça, quand il est saisissement du cœur, et qu'il en fait une chose taciturne et obstinée, minérale et soumise. Une demande, mais si grande qu'elle renonce à se dire. Un désir, mais si fort qu'il rit de tout accomplissement. *Je veux que tu sois* : les mots incompréhensibles, qui sont ceux de la grâce – les mots impossibles, qui sont ceux de l'enfer (les mêmes, les mêmes. Pas de différence, seulement celle de l'envers et de l'endroit, et le théâtre, je le comprends, c'est l'ourlet fait de l'un et de l'autre, le repli qui arrête l'un sur l'autre et qui a besoin sans cesse d'être repris dans les déchirures). J'écris visiblement une pièce d'amour. Qui le comprendra ? Même pas moi. Qui le supportera ? Même pas moi...

... Tout ce que j'écris, je le chante. Une espèce de mélodie qui me fait à force une gorge arrachée, et respirer douloureux. J'écris dans cette dictée...

... Salut du vers. Ne pas écrire normalement (pas pour emmerder le monde ! – non, mais Pétrarque, à peu près : ce qui est difficile à penser, comment d'après vous, ça pourrait se faire que ça ne soit pas difficile à dire ?). Empêcher la langue de son cours normal, si faible quand il n'est pas simplement dégoûtant, et dangereux. Habituer l'oreille de l'auditeur, désemparé d'abord, à guetter ce qu'il y a après le « normal » et qui commence une fois qu'il est suspendu. Tout ça me sera venu par le travail de la traduction (à méditer). Écrire, c'est donc quelque chose comme traduire ? (Pas très clair, mais je suis extraordinairement sûr, même si je n'ai aucun moyen de penser ça, que c'est le nœud de tout, du théâtre en particulier). Je me rappelle G., la première fois qu'il me voit à Gennevilliers, où Christian Esnay prépare *Iphigénie à Aulis*² que je traduis pour lui. La fureur de G. contre ce traducteur fou. On s'explique.

² *Iphigénie à Aulis*, d'Euripide, traduction Jean Delabroy, mise en scène Christian Esnay, avec Olivier Bouana, Belaïd Boudelal, Stefan Delon, Gérard Dumesnil, Jacques Merle, Rose Mary d'Orros, Laurent Pigeonnat, Catherine Vasseur, Nathalie Vidal, Thierry Vu Huu, 2006 et 2008.

A la fin, il est un Agamemnon immense, voix brisée précisément par la matière même des mots du poète comme j'ai cru qu'il fallait que je les lui rapporte du très lointain de tout, du temps, de l'homme, de la langue : des mots escarpés, âpres, pas un seul qui lui fût de fait facile ni à se remémorer ni à dire, des mots qui sont chacun une guerre. Il donne le sentiment de buter sur eux comme sur des pierres sans cesse, à chaque fin de vers d'être devant un trou, c'est ce que je voulais : comment Agamemnon pourrait-il concevoir, articuler tranquillement l'atroce, comme s'il n'avait pas de problème avec tout ça ? Par effet collatéral, moi-même je suis enfin arrivé au théâtre ces jours-là, pas de doute, et j'étais prêt sans le savoir pour la *Séparation* et peut-être pour la suite...

Face Nord. Chaque mot, chaque vers, comme un risque. On ne sait pas ce qu'il y a la seconde d'après : donner mon texte, pour le metteur en scène (et l'écouter, pour l'auditeur) littéralement comme il s'est écrit...

Trois voix pour *La Séparation des songes* :

R.M. d'O.³ – un couteau lancé, on ne sait pas si c'est sur nous ou sur elle. Elle est rigidifiée, elle va en avant, comme quelqu'un qui a décidé qu'il n'en serait pas autrement, les auditeurs pleurent, elle les met à bout, elle est implacable.

O.M.⁴ – une blessure. Elle est enfiévrée, elle tourne sans repos, comme qui veut en finir avec une souillure, elle agite les esprits, violemment.



© Jean-Julien Kraemer

Jean Delabroy
et Julie-Marie Parmentier,
5^e Salon du théâtre
et de l'édition théâtrale,
2009

³ Lecture d'extraits de la pièce par Rose Mary d'Orros à l'Université d'Artois, Arras, lors d'un Colloque sur le monologue, 2008.

⁴ Mise en voix par Michel Didym, avec Océane Mozas et Philippe Thibault (contrebasse) à Théâtre Ouvert, avril 2008.

Julie-Marie⁵, je vais l'appeler Va-de-bon-cœur. Elle se campe sur l'estrade, un jour de marché (de l'édition théâtrale), et elle y va, maigre, jeune, au micro, elle balance, à la volée, un bon quart d'heure du texte, elle me dit, après, qu'elle adore ça, ça se voit, les gens s'arrêtent, même les oiseaux et les voitures et tout. Elle méduse, elle capte, elle happe. Maintenant, dans une ou deux répétitions où Michel Didym m'invite, je la vois qui cherche, écoute, médite, essaye, trouve, dans un face-à-face intimidant et secret avec la Jeune Fille. Je me dis que j'ai de la chance, avec « mes » comédiennes...

... Être dans la pénombre du théâtre vide, une nécessité. Pas seulement pour ça, à coup sûr, mais tout de même rien que pour écrire encore, et encore. Au théâtre, ce qu'il y a de beau c'est qu'on n'en a jamais fini avec l'inachevé (même le texte). C'est comme si la mort ne pouvait pas entrer, du coup. A la porte, il y a les anges gardiens (toute l'équipe), et dedans, il n'y a rien, seulement ce vide, disponible, qui attend, comme une matière. J'aperçois dans le fond à gauche la petite salle des Attoun, dans le noir. Et un instant je n'écoute plus M. Didym, qui me pose une question, je « vois » la Chambre d'à côté devant laquelle mon nouveau texte est en train de se passer tout entier – Elle et Lui qui essayent d'entendre, là, à la porte, et aussi derrière l'autre porte, celle qui est en eux, ce qui est arrivé, ce qui arrive, ce qui va arriver à leur enfant...

Jean Delabroy

Jean Delabroy, professeur à l'Université Paris-Diderot de littératures française et comparée, est l'auteur de deux livres publiés aux éditions Gallimard, collection Verticales : *Pense à parler de nous chez les vivants* (1999) et *Dans les dernières années du monde* (2005).

La Séparation des songes, publiée aux Editions Théâtre Ouvert collection *Tapuscrit*, est sa première pièce de théâtre.

Actuellement, il travaille à la traduction d'une « Tétralogie » d'Euripide, à l'écriture d'un nouveau roman et d'un deuxième texte pour la scène, *Pièces d'un enfant*.

⁵ Lecture par Julie-Marie Parmentier d'extraits, 5^e Salon du théâtre et de l'édition théâtrale, Place Saint-Sulpice à Paris, mai 2009.

Dans la marge

L'œuvre d'Emmanuel Darley, théâtre et roman, met très souvent le lecteur/spectateur en présence de personnages isolés, hors normes. *Border line* ou mis au ban de la société parce qu'ils sont différents, ils dévoilent leur humanité sans pathos. S'écartant du *Mardi à Monoprix* pour mieux y revenir, Emmanuel Darley s'explique.

Je regarde toujours par côté les gens, tu sais, dehors. Ça que j'aime bien, être attentif à d'autres, des qu'on ne voit pas forcément toujours, ceux qui pourraient dire, vous qui passez sans me voir. Ceux un peu sur le bord. Ceux dans la marge. Autres. Souvent eux qui inspirent. Les fêlés, les brisés. Les oubliés, les écartés. Les laissés-pour-compte. Ceux qui parlent seuls. Types en chemin sur les routes, main tendue près des postes. Les ratés et les laids. Ceux que l'on raille et qu'on pointe du doigt. Ceux que l'on suit sans gêne des yeux. Dans la marge. Sortis d'eux-mêmes ou bien jamais entrés. Virés peu à peu, mis hors circuit, comme on dirait glissés.

Ça m'intrigue. Ça me titille. J'imagine des blessures. Des failles et des colères. Je pars des images que je croise et je brode.

Je me souviens de cette femme qui sonnait aux interphones et demandait c'est ici ? C'est ici ? pour mieux derrière à pleins poumons hurler colère Vous n'avez rien à me dire allez tous vous faire enculer je n'irai pas je n'irai pas.

Et alors, ensuite, ça devenait dans ce texte pas loin d'être inédit ayant pour titre *Toc toc*, un personnage nommé Dessouslatable qui disait :

Mari de folle toute la journée dans la maison de folle à regarder hein écouter consoler tenir folle femme jamais endormie oui à courir les rues bien hurlante bras lancés à la face du chaland cheveux ébouriffés rien à faire coiffée pêle-mêle effaçant les yeux oui De folle femme j'étais mari alors.

Je me souviens de ce type appuyé à un mur dans une ruelle, gare de Lyon, toute la journée durant, regard perdu qui ensuite donnait lieu à *Une Ombre*, tu sais, *Je suis un mur. Je suis façade, immeuble. Quelques blocs de pierre ajustés, du ciment, du crépi. Je suis ici depuis longtemps, des jours et des semaines, je suis ici depuis toujours. Je ne sais pas, je ne sais plus, je suis là, appuyé à ma place. Dans une petite rue, entre deux boulevards, avec de l'agitation d'un côté et de l'autre. Une petite rue tranquille.*

Je me souviens de ce type qui vivait cloche en face de chez moi à Limoux, de ce type qui dans la journée mendiait devant la poste et puis le soir, juste là, de ma fenêtre plongeante, se biturait violent à la bière tout en causant avec son chien, entré pratiquement intact, prénom et tout dans le Rémi de cette pièce *Indigents*, jamais montée, une fois lue à la Chartreuse avec Gilles Dao, peut-être que d'autres que moi s'en souviennent.

Je me souviens des visages de ceux de San Clemente de Depardon. Je me souviens des visages de ceux de Diane Arbus. De ces images que j'aime souvent en atelier proposer, comme déclencheurs d'écriture que les gens d'abord, souvent, au premier abord, ils font glups et puis en fait, souvent, de si belles choses de ça, naissent.

Je ne sais pas dire pourquoi ça m'intéresse la marge. Le différent, le à côté. Toujours été par ça attiré même avant de commencer à écrire, tu sais, quand on était petit. Ceux qui vivaient de rien. Ceux qui faisaient autrement, pas dans les règles. Ceux sans toit ni loi.

Sans doute est-ce que ça touche, à l'intérieur profond. Sans doute relation à moi intime dont je ne parlerai pas puisque c'est marqué intime.

Quelque chose peut-être de la liberté.

De la solitude. Du seul contre tous. Invisible ou au contraire, cible. Possible cible si nécessaire. Bouc émissaire.

Quelque chose qui sait du tréfonds de l'humanité. Un reste quand autour ça file, ça écrase, ça évite. Quand autour c'est la peur et le chacun pour soi qui compte.

Ces gamins vers chez moi, dans les villes du sud vers chez moi, qui zonent de ville en ville, punks à chien on peut dire, masses inquiétantes de presque gamins trop vites vieillissés, par la route, l'alcool et tant d'autres choses vieillissés, ces filles en particulier, cette fille lycéenne que j'avais croisée dans un atelier écriture option théâtre, de celles que l'on remarque, d'intelligence sensible, ayant d'un coup tout envoyé bouler pour suivre un type comme ça, punk à chien. Glissant alors personnage. (*Comme on se retrouve*, texte inédit)

On me dit Pom. C'est mon nom de la bande sur la route. Par les chemins et les villages. Près des fontaines et dans les gares. Pom. Je ne sais pas. Venu comme ça.

Yes aussi. Ensuite. Plus tard.

Bientôt beaucoup disent en me montrant : Yes. Va voir Yes. Demande à Yes. On ne dira pas tout.

De ce surnom que j'avais lu d'une fille comme ça, une fille bien réelle dans un texte magnifique, *La douceur dans l'abîme*, un de ces livres que j'ai toujours à portée, de François Bon et Jérôme Schlomoff, témoignages de rencontres avec des sans-abri dans les rues de Nancy, je crois. Une histoire assez triste.

Like a Hobo, il chante, l'autre.

Bord des routes, bord des villes, bord du monde, les gens ainsi, poussés ou bien glissés qui m'attirent. M'inspirent.

Faits divers. Misère. Marge, voilà.

Différence. Pas comme vous. Nous. Un peu décalé.

Des histoires qu'on peut tresser de ça, de là. Des mots, des inventions, des langues à part, on peut chercher histoire, oui, d'être vraiment en marge. À côté. Des mots de ceux qu'on tourne en boucle à l'intérieur. Des mots minimums qu'on a conservés pour survivre.

Des mots pour dire je suis comme ça que ça vous plaise ou non. Pour dire, ne cherchez pas, je suis ailleurs.

Je me souviens, oui, de cette femme un peu large, à la caisse du Monoprix chez moi, et des regards de tous sur elle convergents. De cet instant de trouble où l'on se demande et puis, bien sûr, on saisit. On devine le changement. Le féminin avec derrière le masculin qui reste. Et alors on rentre troublé chez soi en se disant voilà, je vais écrire sur elle, sur ça, ce sujet, là, jamais pensé avant et l'on se creuse un peu histoire de trouver comment dire, trouver *Je suis telle quelle désormais*, trouver Jean-Pierre et Marie-Pierre. Dire direct les choses ou bien effleurer sensible, se concentrer sur le concret, les gestes concrets du quotidien pour dire sans avoir l'air de dire, la différence, le hors la norme. Pour dire aussi, de ces choses que l'on partage tous.

Emmanuel Darley

Emmanuel Darley avait déjà publié deux romans quand il a envoyé sa première pièce – *Badier Grégoire* – à Théâtre Ouvert, qui l'a publiée en *Tapuscrit*, et que Michel Didym a mise en espace à l'issue d'un Chantier en 2000. Depuis, il est régulièrement présent à Théâtre Ouvert où ses pièces ont été éditées, mises en scène, en espace, en voix, même en japonais lors d'un échange avec le Théâtre Setagaya à Tokyo...

Il est auteur associé au GRAND R, Scène nationale de la Roche-sur-Yon, pendant la saison 2009-2010.

ROMANS

Des Petits Garçons, Ed. POL, 1993

Un Gâchis, Ed. Verdier, 1997

Un des malheurs, Ed. Verdier, 2003. Prix Charles Brisset 2003.

Le Bonheur, Ed. Actes Sud, 2007.

Adam F, Ed. Actes Sud, à paraître en 2010.

THEATRE

Badier Grégoire, Ed. Théâtre Ouvert/*Tapuscrit*, 1998

Pas Bouger, Ed. Domens, avril 2000. Nouvelle édition, accompagné de *Qui va là ?*, Actes Sud-papiers, 2002

Une Ombre, Ed. Théâtre Ouvert/*Tapuscrit*, 2000

Indigents, Ed. Actes Sud-papiers, 2001

Souterrains, Ed. Théâtre Ouvert/*Tapuscrit*, 2001

Plus d'école, Ed. École des Loisirs, 2002

Soldat Cheval, in *Kaboul*, ouvrage collectif, Ed. Espaces 34, 2003

Tous autant que vous êtes..., in *Monologues pour...*, Ed. Espaces 34, 2003

Là-haut la lune, Ed. École des Loisirs, 2003

C'était mieux avant, Ed. Actes Sud-papiers, 2004

Flexible, hop hop ! suivi de *Etre Humain*, Ed. Actes Sud-papiers, 2005

Quelqu'un manque, Ed. Espaces 34, 2006

Les cinq doigts de la main, ouvrage collectif, Ed. Actes Sud-Papiers, 2006

Le Mardi à Monoprix, Ed. Actes Sud-Papiers, 2009

Le jeu des transformations

Entretien avec Jean-Claude Dreyfus

Figure bien connue du petit et du grand écran, le comédien Jean-Claude Dreyfus passe d'un genre à l'autre avec aisance : cabaret, chansons, théâtre, cinéma, c'est un touche-à-tout gourmand. Parcours d'un saltimbanque, dont la prestation dans *Le Mardi à Monoprix*¹ est saisissante.

Lucien Attoun : Quand je vous ai connu, c'était aux Champs-Élysées...

Jean-Claude Dreyfus : Ah oui, la Grande Eugène !

LA : Vous aviez quel âge à l'époque ?

JCD : Je devais avoir 20 et quelques années.

Un jour, avec des amis, j'ai été voir un spectacle de cabaret rue d'Argenteuil au Palais-Royal. Quand je suis sorti – j'étais assez extravagant quand j'étais plus jeune – j'ai dit à la dame du vestiaire en récupérant mon manteau en loup : « Je vais travailler avec vous » et elle m'a répondu : « Qu'à cela ne tienne, nous déménageons rue de Marignan dans un mois ou deux, venez nous voir. » Je ne savais pas qui était la dame à qui j'avais parlé, en fait c'était la femme du producteur. Peu de temps après j'ai été les voir. La Grande Eugène, c'était un spectacle de transformistes issus de chez Michou, c'est devenu un cabaret très élégant sur les Champs-Élysées. J'y ai passé sept années de ma vie.

C'est là que j'ai retrouvé Jérôme Nicolin. Nous nous étions rencontrés plusieurs années avant quand, en tournée dans des écoles, je jouais Bélise², des *Femmes savantes*. Il était venu me

parler, fasciné par le fait que je joue Bélise. Le hasard de la vie a fait que l'on s'est retrouvés à la Grande Eugène. Je faisais le personnage de la grande méchante : Erna von Scratch, lui faisait la jolie : Belle de May, Joseph Badabou jouait le rôle de la grosse un peu comique. Malheureusement, Jérôme est mort il y a un an et demi, Joseph il y a quinze jours. Enfin il ne reste plus que moi. Profitez-en !

LA : Vous aviez envie aussi de travailler avec des metteurs en scène dits « sérieux » mais est-ce que vous n'aviez pas le sentiment parfois que l'image de la Grande Eugène vous collait trop à la peau ?

JCD : Ça n'est pas tout à fait ça. J'avais fait du théâtre avant la Grande Eugène, dans des petites compagnies. J'avais envie de faire du théâtre mais je ne savais pas trop comment m'y prendre. D'ailleurs les jeunes aujourd'hui ont les mêmes questions, je le vois bien, sauf que c'est plus dur pour eux que ça ne l'était pour moi à l'époque. Je ne savais pas comment m'y prendre, je n'avais pas les contacts qu'il fallait. Quand j'ai commencé à travailler à la Grande Eugène, tous mes camarades me disaient : « Fais attention, tu sais, les "emplois" !... » C'est un spectacle qui a eu beaucoup de succès. Deux ans après, on en a fait un deuxième et, curieusement, des camarades qui m'avaient dit « Fais attention » venaient passer l'audition... C'est moi qui avais eu raison. Je crois qu'il faut toujours faire ce que l'on sent. D'ailleurs, j'ai du nez parfois pour sentir ce qu'il ne faut pas que je fasse.

LA : J'avais cru comprendre que votre vraie vocation – je vais faire un peu de provoc' – c'était d'être chanteur ?

JCD : Ça n'est pas ma vraie vocation mais c'est une chose qui m'a toujours titillé. Il y a presque 20 ans, j'ai fait mon premier tour de chant à Bobigny. Là je viens de terminer un très beau spectacle que j'ai appelé « En toute sobriété »...

¹ *Le Mardi à Monoprix*, d'Emmanuel Darley, mise en scène Michel Didym, avec Jean-Claude Dreyfus et Philippe Thibault (musique), coproduction Compagnie Boomerang-Lorraine, Le Volcan – Le Havre, Théâtre Ouvert.

Représentations à Théâtre Ouvert du 24 novembre au 19 décembre 2009.

Tournée : du 30 septembre au 4 octobre 2009 au Volcan, scène nationale – Le Havre ; les 5 et 6 octobre au Théâtre du Saulcy – Metz ; les 8, 9 et 10 octobre au CDN de l'Union – Limoges ; du 20 au 24 octobre à Bonlieu, scène nationale – Annecy ; les 6 et 7 novembre au Palais des Arts – Vannes ; le 9 novembre à La Fabrique – Guéret ; le 10 novembre au Théâtre Jean Lurçat, scène nationale d'Aubusson ; les 12 et 13 novembre au Théâtre de Vienne ; du 17 au 21 novembre au CDN La Manufacture – Nancy ; les 22 et 23 décembre au Théâtre Varia – Bruxelles ; le 12 janvier 2010 aux ATP – Epinal ; les 14, 15, 16 janvier à Pantin.

² Bélise, dans la comédie de Molière, est une femme prude et seule, qui croit que chaque homme qu'elle croise est amoureux d'elle... (NDLR)



Jean-Claude Dreyfus
au cabaret
La Grande Eugène

LA : Ce qui est un comble pour vous !

JCD : C'est un clin d'œil. Dans la réalité, c'était quand même « en toute sobriété » dans la mesure où mes précédents tours de chant étaient très baroques. Là, c'est très simple, je chante devant un micro, comme les chanteurs. Je serai toujours plutôt un comédien qui chante, mais je chante quand même.

LA : Un jour j'avais fait une soirée à France Culture en public et en direct avec Noëlle Renaude qui m'avait dit « Je veux absolument avoir parmi les invités Jean-Claude Dreyfus. » Devant ma surprise, elle m'a dit qu'elle vous avait écrit des chansons.

JCD (chante) : Dans l'étang très reculé / Dans l'étang bleu a coulé / Un très bête jeune homme... (...) Ah / J'aime les narcisses ces pensées / Quand ils penchent leur cou... ronne dentelée... Quand ils tendent leur cu... pule dorée...

LA : Vous étiez en direct au studio, c'était un moment magnifique.

JCD : Philippe Minyana m'a aussi écrit une très belle chanson : *Le Mâle détruit*. Ou le mal des truies...



Philippe Thibault,
Jean-Claude Dreyfus.
Le Mardi à Monoprix,
d'Emmanuel Darley,
mise en scène
de Michel Didym.

© Eric Didym

LA : Pour continuer sur les images qui vous suivent... après *Delicatessen*, on ne s'en sortait plus avec le cochon ! C'était de l'art ou du cochon ?

JCD : C'était du lard, *Delicatessen* ! Je collectionnais les cochons déjà depuis 20 ans mais tout le monde a cru que c'était à cause de *Delicatessen*. En réalité, quand Jeunet et Caro sont venus me voir — c'est Jean Bouise qui devait faire mon rôle mais malheureusement il est mort, c'est tombé sur moi après, un bon hasard qui m'a bien plu — quand ils ont posé leur script sur la table, j'ai vu un petit cochon sur la couverture, je leur ai dit « Retournez-vous », il y en avait 300 derrière eux. Après, je m'en suis servi.

LA : Ensuite il y a eu la publicité *Marie*.

JCD : Oui, on ne se débarrasse de rien ! Cela a duré 16 ans et j'en entends encore parler aujourd'hui, 10 ans après. C'était une aventure rentable, et qui me permettait de dire non à des projets qui ne me plaisaient pas.

LA : Comment s'est faite la rencontre avec Michel Didym et Emmanuel Darley ?

JCD : Michel m'a invité à la Mousson d'été il y a deux ans et demi, pour lire deux textes, dont *Le Mardi à Monoprix* d'Emmanuel Darley. Quand j'ai découvert le texte, j'ai adoré. Je connaissais le travail de Michel, mais on ne se connaissait pas bien. Avant d'aller à Pont-à-Mousson, en me baladant, j'ai trouvé sur un marché provençal une robe, qui est restée dans le spectacle.

LA : Puis cela a été repris, dans des lieux différents, et Micheline et moi l'avons vu à la *Mousson d'été* en 2008.

JCD : Oui, quelques mois après, je l'ai joué à la *Mousson sur l'eau*, sur un bateau devant 120 personnes, puis dans une grande salle devant 700 personnes.

LA : Je me souviens quand vous avez fait votre entrée, avec cette robe, on aurait pu se dire : « Est-ce qu'il va ajouter quelque chose ? Est-ce qu'il va en faire un peu trop ? » Mais ces questions ont été balayées en trente secondes. C'est-à-dire que Jean-Claude Dreyfus était d'une délicatesse énorme, en disant, en somme : « Je ne suis pas celle que vous croyez. »

JCD : Oui, c'est un personnage tout en émotion, en sensibilité. Mais en fait, au moment de la Grande Eugène, même si c'était du cabaret, on était aussi d'une grande sévérité. Le deuxième spectacle que l'on a fait avait eu un peu de mal à prendre : on avait décidé de faire sobre, avec une grande simplicité dans les maquillages et les gens étaient très surpris. Tout d'un coup, ils ne voyaient plus « les travelos », mais des personnages qui venaient plus d'un théâtre dans le style du théâtre Nô, d'un théâtre élégant et arrogant. Mais très vite ils ont compris et suivi... Là, avec Michel on est parti vers une chose assez subtile... je n'aurais pas voulu aller ailleurs non plus.

LA : Au fait, qui est Marie-Pierre ?

JCD : Marie-Pierre ? C'est le fils de deux personnes qui vivent dans une province, et qui au cours de son enfance a réalisé qu'il n'était pas vraiment fait pour être un garçon. Il a dû prendre un peu de temps pour réaliser sa transformation, pour être telle qu'elle apparaît. On va dire quand même que je suis une dame d'un certain âge, de mon âge en tout cas. Donc il a dû prendre un peu de temps. Ses parents et surtout son père n'ont pas bien compris et surtout accepté comment Jean-Pierre était devenu Marie-Pierre. « Papa » n'arrive pas bien à saisir cette réalité : « *Jean-Pierre ! Mais tu pourrais au moins mettre un pantalon Jean-Pierre. Tout de même. Un pantalon.* » Sa mère vient de mourir, Marie-Pierre est partie vivre à 80 kms, dans une autre petite ville. Là, elle est comme elle est, « telle quelle », comme elle dit. Elle vit sa vie de femme, même si on la regarde parce qu'elle est grande, parce que je ne sais quoi... En tout cas, personne ne l'a connue avant, elle est intégrée. Dans la pièce, elle revient dans la ville de son père. Elle aime son père malgré tout, elle vient régulièrement lui faire sa vaisselle, sa cuisine, son ménage.

LA : Ses courses, le mardi à Monoprix.

JCD : On descend dans la rue où on croise des regards qui ont connu ce petit garçon avant, le père a honte, il marche derrière. C'est un vrai propos sur l'exclusion. D'ailleurs depuis deux ou trois mois, Madame Bachelot – qui peut-être elle-même d'ailleurs... je me suis posé la question... mais, on ne sait pas – a dit que la transsexualité n'était plus une maladie mentale. C'est officiel maintenant : les transsexuels – et j'en connais quelques-uns – ne sont plus des malades mentaux. A savoir quand même que les homosexuels, c'est depuis 1983.

LA : On progresse...

JCD : A petits pas...

LA : Une chose qui me frappe c'est qu'Emmanuel Darley ait appelé son héroïne ou son héros Marie-Pierre : en l'entendant, dans le spectacle, je pense immanquablement à Marie-France.

JCD : La merveilleuse Marie-France, que je connais bien d'ailleurs. Et qui est une magnifique actrice.

LA : Magnifique ! Claude Régy l'a dirigée superbement³. C'est une très belle femme qui s'était fait opérer au Maroc je crois.

JCD : Elle est une très belle femme, une vraie femme.

LA : Il y a une belle invention de Michel Didym dans le spectacle, c'est la présence du contre-bassiste à vos côtés, tout en blanc, un peu ambigu.

JCD : Oui : Philthi – Philippe Thibault – qui est comme un ange, de cabaret. Mais dans ma prestation, même si j'ai des rapports « musicaux » avec lui, il n'existe pas...

LA : Lui a des rapports avec sa contrebasse.

JCD : Absolument, qui prend beaucoup de place ! En même temps on joue ensemble, c'est un duo musical. Michel travaille souvent avec Philippe Thibault, je pense qu'il se doutait que l'on allait bien s'entendre. J'aime bien dire des textes avec de la musique. Là, j'arrive aujourd'hui de Nantes, on a fait un opéra rock autour de la vie d'Anne de Bretagne, c'était génial, je faisais la narration, il y avait 200 musiciens, c'était grandiose !

LA : *Le Mardi à Monoprix* démarre la saison 2009-2010 avec une très belle tournée.

JCD : De septembre à mi-janvier. Et en novembre, nous sommes à Théâtre Ouvert. Je pense que c'est le lieu idéal, parce que c'est un lieu de culture et d'auteurs contemporains, et aussi parce que c'est à Pigalle, que c'est à côté du Moulin Rouge ! Je trouve que c'est très bien pour moi de faire le lien.

LA : C'est amusant, dans les deux spectacles que présente Michel Didym à Théâtre Ouvert cet automne, *La Séparation des songes* – avec Julie-Marie Parmentier – et *Le Mardi à Monoprix* – avec Jean-Claude Dreyfus – on a deux solos... un one-woman show, et un one-man show.

JCD : Deux one-woman show ! En tout cas j'espère qu'en venant jouer ici je vais avoir un Molière de la meilleure comédienne !

Transcription : Valérie Valade

En 2009, Jean-Claude Dreyfus a présenté deux spectacles en alternance au Théâtre du Vingtième à Paris sous le titre « Jean-Claude Dreyfus joue et chante » : un spectacle théâtral autour de poèmes de Jehan Rictus et un tour de chant, accompagné par un pianiste et un contrebassiste.

Rendez-vous sur theatre-ouvert.net pour voir la vidéo de cet entretien.

³ *Le Navire Night* de Marguerite Duras, mise en scène Claude Régy, Théâtre Édouard VII, 1979.

Musique à tous les étages

Le metteur en scène Michel Didym travaille souvent avec des musiciens – dont Philippe Thibault depuis quelques années – qui, présents aux répétitions, créent la musique en même temps que le spectacle s’élabore et se répète. Pour en savoir plus sur les fils tissés entre le jeu de l’acteur et celui du musicien, nous avons dialogué avec les deux musiciens présents sur scène en cette rentrée à Théâtre Ouvert (chacun formant un duo avec l’acteur unique du spectacle) : la violoncelliste Charlotte Castellat, nouvelle venue dans la « galaxie Didym », pour *La Séparation des songes* et le contrebassiste Philippe Thibault pour *Le Mardi à Monoprix*.

Entretien (réalisé par mail¹) avec Charlotte Castellat

Vous avez une formation musicale plutôt classique, comment s’est faite votre rencontre avec le théâtre ?

Au conservatoire, j’ai appris le violoncelle et la danse, mais le théâtre était déjà présent ; c’était l’univers de mon père, directeur technique et constructeur de décor et enfant, j’ai passé de nombreuses heures à hanter le théâtre vide, la salle sombre, étrangement fascinée par ces petites cellules où l’on enfermait les comédiens avant la représentation, à fouiller dans ces trésors de costumes poussiéreux...

Inscrite en première année de fac, je me suis proposée pour servir au bar du théâtre Sorano à Toulouse. Cette saison-là, Didier Carette, directeur du lieu et metteur en scène, montait *Homme pour homme* de Brecht et m’a proposé de jouer du violoncelle ; je suis entrée dans le groupe Ex-Abrupto... C’était il y a cinq ans. Au début simplement musicienne, Didier m’a, au fil des créations, fait de plus en plus confiance en me donnant des rôles chaque fois plus conséquents. Etre présente à chaque lecture, répétition, représentation, depuis cinq ans a été une expérience véritablement formatrice.

Comment travaillez-vous avec Didier Carette ?

La musique a toujours un rôle actif dans ses spectacles ; ses comédiens y sont tous très sensibles, savent chanter, voire jouer d’un instrument eux-mêmes. Elle fait partie intégrante de son théâtre et l’on trouve dans l’histoire du groupe Ex-Abrupto des pièces comme *Dog’s Opéra* (adaptation de *L’Opéra de quat’sous* de Brecht), *Le Bourgeois gentilhomme*, ou encore l’année dernière *Le Procès Cabaret K* (adaptation du *Procès* de Kafka) dans laquelle j’interprétais une M^{elle} Bürstner pianiste.

¹ Charlotte Castellat réside à Toulouse, et le *Journal* a été réalisé avant que les répétitions de *La Séparation des songes* ne commencent.

La musique n’est jamais là pour simplement « accompagner » le spectacle. Je me souviens de *Rimbaud l’enragé*, sorte d’oratorio autour d’*Une saison en enfer* et de poèmes mis en chansons, qui a marqué mes débuts au piano, mes premières compositions... Souvenirs de cette liberté vertigineuse, de la totale confiance du metteur en scène, de cette véritable immersion dans l’univers du poète, où les thèmes naissaient d’improvisations pendant les lectures. Chaque création demande pour la musique un travail que je qualifierais de similaire à celui du comédien face à son personnage. Par exemple lorsque nous avons monté *La Cerisaie* de Tchekhov, nous avons cherché avec Stanislas Michalski, guitariste électrique, un univers sonore illustrant cette fin d’un temps, la machinerie moderne mise en place, en opposition avec la nostalgie de la Cerisaie, de son jardin. Mais même lorsqu’il y a une recherche au préalable, les musiciens (quand ils ne sont pas aussi comédiens) sont présents à toutes les répétitions. C’est important de pouvoir à tout moment s’adapter, proposer, il arrive que la musique soit la clé d’une scène, parfois même que nous n’ayons plus besoin de jouer une fois que les comédiens l’ont en tête...

Avez-vous déjà travaillé avec Michel Didym avant *La Séparation des songes* ?

Ce sera la première fois. Notre rencontre date de l’année dernière, alors qu’il tournait *Le Dépeupleur*². Il est venu jouer à Toulouse, au Théâtre Sorano, et a tenu à m’écouter... Je suis touchée qu’il ait pensé à moi pour ce projet.

Ce texte d’une grande sensibilité est un beau défi pour moi, et j’ai de plus l’honneur de jouer pour une grande comédienne...

Charlotte Castellat est née en 1986, elle est violoncelliste et pianiste. Elle a créé des musiques, au piano et au violoncelle, également pour accompagner des films muets, à la cinémathèque de Toulouse et en tournée.

Entretien avec Philippe Thibault

Comment s’est faite votre rencontre avec le théâtre ?

J’ai étudié la contrebasse classique au Conservatoire du X^e à Paris pendant une dizaine d’années où j’ai aussi fait un peu de piano, d’écriture, d’orchestre, de big band de jazz. J’avais fait de la guitare, de la basse électrique avant, dans un groupe de rock, avec Gildas Milin, qui est un ami d’enfance. Auteur et metteur en scène, c’est lui qui m’a entraîné dans des aventures théâtrales. Quand il est sorti du Conservatoire National Supérieur d’Art Dramatique et qu’il a commencé à faire de la mise en scène avec *Dans la jungle des villes*, de Brecht, il m’a proposé de venir faire un peu de musique sur le plateau. Ensuite j’ai participé à *L’Ordalie*, sa première

² *Le Dépeupleur*, de Samuel Beckett, mise en scène par Alain Françon, avec Michel Didym.

pièce. Puis on est partis ensemble faire une lecture de sa pièce suivante – *Le Triomphe de l'échec* – à Pont-à-Mousson où j'ai rencontré Michel Didym, avec qui je travaille souvent maintenant. De fil en aiguille, j'ai été amené à travailler avec différents metteurs en scène... Je viens de jouer au TNS, dans la reprise de *La Cagnotte*, mise en scène par Julie Brochen ; j'avais à la fois un rôle de musicien, et quelques phrases à dire. J'aime beaucoup le théâtre, le plateau de théâtre, même quand il est vide, avec juste les lumières de service. Travailler avec des comédiens, ça m'a plu tout de suite.

Comment travaillez-vous avec les metteurs en scène, notamment avec Gildas Milin et Michel Didym ?

Leur point commun est d'être tout de suite en prise avec le plateau. Ils expérimentent, c'est très vite concret. On cherche, on déplie des lignes, à la table, ensemble, et très vite on passe au plateau. On fait la même chose avec Michel pour les lectures à la Mousson d'été de Pont-à-Mousson. Assez vite, « on y va ». La Mousson d'été propose des lectures ou des mises en espace de textes inédits, de jeunes auteurs. Il faut que ça reste frais, immédiat. Après avoir lu le texte, si on pense que des chansons ou de la musique peuvent apporter quelque chose à la lecture publique, on travaille avec les comédiens, comme pour un spectacle. On a moins de temps, mais on creuse quand même, on cherche une musique particulière pour chaque texte.

Pendant le travail à la table, comment faites-vous ? Vous proposez de mettre une ligne musicale à tel moment, telle phrase ?

En lisant le texte, seul chez soi, on entend déjà des choses. Le texte est quelque chose qui chante. Il y a des points communs entre les sons. Ça me donne envie parfois d'écrire des phrases musicales. Mais c'est évidemment avec la voix du comédien, sa façon particulière de dire, que des idées que j'ai eues rebondissent ou pas. Et inversement. C'est une interaction qui existe sur le plateau.

Vous êtes présent lors des répétitions ?

Oui, tout de suite. Avec la contrebasse ou un autre instrument.

Les acteurs sont pour vous des partenaires de jeu ?

On joue ensemble. C'est à la fois un dialogue, un accompagnement, une ambiance. Pour moi la musique est un peu comme la lumière, on met un focus sur un visage, un corps. La musique est présente tout de suite dans le travail.

La musique que vous créez pour un spectacle, vous la jouez toujours en direct ?

Dans le travail que j'ai fait jusqu'à présent, ce que j'aime c'est que je suis toujours sur scène, comme le comédien... ni dans la fosse, ni derrière un rideau. C'est du *live* : tout est

précis mais vivant, différent à chaque représentation, suivant sa propre énergie et celle du comédien. Ça se construit au fil des représentations, dans la mise en scène. C'est ce qui n'est pas évident : trouver une place par rapport au public, se trouver un personnage. Pour *Le Mardi à Monoprix*, Michel sentait que l'instrument pouvait être la contrebasse, donc on a essayé de se raconter une histoire autour de ce personnage à la contrebasse.

Vous vous êtes raconté quoi ?

Je ne veux pas trop dévoiler le spectacle... On se disait avec Michel : peut-être que ce personnage à la contrebasse accompagne le personnage interprété par Jean-Claude Dreyfus vers l'au-delà pendant qu'il raconte son histoire : c'est peut-être un ange ? Je suis d'ailleurs habillé tout en blanc. Disons que pour nous c'étaient des pistes pour faire exister ce personnage, qui n'est pas dans la pièce d'Emmanuel Darley. La musique est mentale et ambiance le texte, l'accompagne d'une manière présente, un peu comme une vibration. Je voulais faire ça avec la contrebasse : entrer dans le son de Jean-Claude, essayer de croiser les matières sonores.

On avait fait une première lecture du *Mardi à Monoprix* à Pont-à-Mousson, il y a deux ans environ, c'est là que j'ai rencontré Jean-Claude Dreyfus. Je suis très content que l'on approfondisse ce travail sur le texte d'Emmanuel Darley, avec Michel, avec Jean-Claude, que l'on parte, comme ça, raconter cette histoire.

Comment travaillez-vous ? Par analogie, illustration ? Ou intensité, force, rythme, mouvement ?

Tout ça. On se rend compte dans les répétitions que ce qu'on pensait être une bonne idée parfois ne fonctionne pas du tout. Tout dépend de la manière dont les sons vont résonner avec les mots et de la façon dont le metteur en scène veut éclairer les choses. On essaie et tout à coup on se dit : « c'est ça » et on fixe.

Est-ce qu'il y a des comédiens qui ont été gênés par votre présence ? Qui pensent que vous leur volez la vedette ?

Ah mais c'est mon but ! Voler la vedette à tous les acteurs et toutes les actrices de l'univers... En répétition on se rend compte si c'est juste ou pas. Je crois que si c'est juste, ce sont aussi des appuis de jeu pour le comédien.

Vous avez un retour des acteurs sur vos propositions musicales, en répétition ?

Oui. J'ai beaucoup discuté avec Judith Magre, que j'ai accompagnée sur un texte de Xavier Durringer³, ou avec Jean-Claude Dreyfus, sur ce texte d'Emmanuel Darley. On cherche à ce que la musique aide le comédien et soutienne le texte.

Enfin pour l'instant, je n'ai pas eu de problème ! Pas de bagarres avec des comédiens, pas de lettres d'insulte !

Est-ce que vous vous produisez en dehors des spectacles de théâtre auxquels vous participez ?

Parallèlement je suis aussi chanteur avec mon groupe *Garçons d'étage*⁴. C'est une autre approche de la scène, je suis soliste, je me venge ! Je chante et je joue de la guitare, avec un autre musicien, Flavien Gaudon, aux claviers et à la programmation électronique. On fait une musique pop électronique avec des textes en français, un peu eighties. On a donné des concerts dans des petites salles, au Paris Paris, à l'OPA et dernièrement à Berlin.

C'est vous qui composez ?

On compose tous les deux et c'est moi qui écris les textes. Mais sur le prochain spectacle de Michel Didym, *Invasion*⁵, Flavien sera avec moi pour composer la musique.

Les deux choses me nourrissent, la musique de spectacle, et le groupe. En fait j'écrivais des chansons tout seul dans ma chambre et un jour je me suis dit que je pourrais peut-être aussi les chanter ! Avec Gildas et avec Michel il y a toujours des chansons dans les spectacles et souvent les comédiens aiment bien chanter. Judith avait chanté une chanson dans la pièce de Durringer. Quant à Jean-Claude, il adore ça. Il est complètement dans le cabaret, il s'éclate ! C'est un bonheur de travailler avec lui.

Dans l'interview que nous avons faite avec Jean-Claude Dreyfus pour ce même numéro du Journal de Théâtre Ouvert, il dit que dans le spectacle vous êtes comme un ange de cabaret et que, même s'il a des rapports musicaux avec vous, pour son personnage vous n'existez pas.

Ah c'est sympa, je vais lui passer un coup de fil immédiatement !

Effectivement, ça rejoint ce que je disais tout à l'heure. Mon personnage a une présence mentale. C'est comme un fantôme, un esprit. On n'a pas de rapports. Il me regarde mais comme s'il ne me voyait pas, un peu comme dans *Les Ailes du désir*. C'est magique.

Entretien réalisé par Pascale Gateau et Valérie Valade

³ *Histoires d'hommes*, de Xavier Durringer, mise en scène Michel Didym, avec Judith Magre et Philippe Thibault, 2004.

⁴ www.myspace.com/garconsdetage

⁵ *Invasion*, de l'auteur suédois Jonas Hassen Khemiri.

NAMUNCURA

Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre n°7

A l'EPAT, l'auteur, en résidence durant une session – de deux à trois semaines – participe au travail mené sur son texte par un maître d'œuvre avec des comédiens. Ensemble, ils explorent les possibles d'une pièce sans souci d'une résolution scénique spectaculaire.

L'objectif de l'EPAT est d'amener les auteurs, au contact du plateau, à avancer dans leurs parcours d'écrivains de théâtre.

Des hypothèses pour la scène

Entretien avec Guillermo Pisani

Après avoir lu avec beaucoup d'intérêt la première pièce de Guillermo Pisani, *La Nostalgie du martin-pêcheur*, nous avons publié en 2008 la deuxième, *Dépaysage*¹, et la même année, Alain Françon² l'a mise en voix³ lors du cycle *Ouvertures*⁴. Cet automne, Alain Françon revient à Théâtre Ouvert pour explorer en compagnie de l'auteur sa nouvelle pièce *Namuncura*, à l'Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre⁵. A la poursuite d'une écriture en marche...

Vous êtes argentin, et pourtant vous écrivez en français, pourquoi ce choix ?

Je pense qu'il y a d'abord eu une raison pratique : je voulais partager vite avec les autres ce que j'écrivais, et cela me paraissait évident que je devais écrire dans la langue de l'endroit où je vivais, même si ma maîtrise de cette langue était plutôt maladroite au début. Le fait d'écrire en français me donne plus de liberté pour essayer des choses parce que je n'ai pas de contraintes ou d'interdits stylistiques. Petit à petit, le français est devenu pour moi une langue d'écriture du théâtre.

¹ *Dépaysage*, de Guillermo Pisani, Editions Théâtre Ouvert, Collection *Tapuscrit*, 2008.

² Directeur du Théâtre national de la Colline de 1997 à 2009.

³ Avec Éric Berger, Bernard Bloch, Jérôme Kircher, Charlie Nelson, Julie Pilod.

⁴ *La Séparation des songes*, de Jean Delabroy, avait alors été mis en voix par Michel Didym.

⁵ Avec Charlotte Clamens, Pierre-Felix Gravière, Guillaume Lévêque, Julie Pilod, Régis Royer... (distribution en cours). Séance de travail ouverte le 14 octobre à 15 h (entrée libre sur rés.) ; mise en espace du 22 au 24 octobre (Tarif unique : 10 euros).

Vous avez écrit des pièces en Argentine avant de venir en France ?

Hormis une collaboration avec le chorégraphe Chevi Muraday pendant les deux ans où j'ai habité en Espagne, il y a une seule pièce aboutie que j'ai signée seul et qui a été créée en Argentine. Mais pour moi, c'est de la préhistoire !

J'écris depuis que j'ai 15 ans, mais j'ai commencé à écrire du théâtre à 28 ans. Ce qui a été déterminant, je crois, c'est un atelier d'écriture de scénario que j'ai fait avec Pablo Solarz, un ami scénariste argentin. J'ai découvert là l'écriture du texte que d'autres vont s'approprier, la réécriture et les rudiments des ficelles scénaristiques. Des choses carrées et un peu scolaires, qu'après on oublie quand on écrit, mais qui sont des outils. Ça m'a donné le goût d'écrire pour les autres.

Avec Pablo on a ensuite écrit une adaptation pour le théâtre, et en fait je me suis retrouvé à écrire pour la scène sans pratiquement rien savoir du théâtre.

Vous n'avez étudié le théâtre qu'en France ?

J'ai étudié la dramaturgie à Paris III et, même si j'avais déjà eu des expériences d'écriture, ce que j'ai appris en France m'a permis de mettre des mots sur des choses que je glanais d'une façon un peu organique depuis des années. En Argentine, j'ai étudié la sociologie. J'avais un rapport direct avec la dramaturgie argentine en tant que spectateur, à travers les spectacles que j'allais voir, mais pas plus. J'y ai vu notamment le travail de Rafael Spregelburd, Federico León, Daniel Veronese, Javier Daulte, la nouvelle dramaturgie argentine. Et je faisais en même temps des lectures éclectiques, plutôt classiques. C'est en France que mes choix esthétiques sont devenus plus conscients. J'ai une connaissance plus systématique du théâtre européen que du théâtre argentin. J'ai même été récemment en Uruguay donner un séminaire sur la dramaturgie française ! Faire le contraire, je m'en sens moins capable, mis à part peut-être pour parler de Spregelburd⁶.

Quand je suis venu en France et que j'ai vu cette tradition un peu « texto-centriste », un théâtre où le texte est un objet à part entière, où Michel Vinaver peut dire « Il y a d'abord le livre », cela a donné du relief à ce que j'avais vu en Argentine où c'est en général le contraire : le texte est une conséquence du spectacle. C'est en partie une question économique : il n'y a pas une édition assez forte pour que le livre soit un instrument de diffusion avant la création ; c'est lié aussi au fait que les écrivains de théâtre de la nouvelle génération en Argentine sont aussi metteurs en scène et souvent comédiens. Pour eux, la première chose, c'est le spectacle.

Dans les trois pièces que nous avons lues, *La Nostalgie du martin-pêcheur*, *Dépaysage* et *Namuncura*, vous mélangez les temporalités et les espaces, soit en glissant de l'un à l'autre, soit avec des « cuts », mais à chaque fois avec une équivalence entre chaque

⁶ Guillermo Pisani a traduit plusieurs pièces de Rafael Spregelburd pour le metteur en scène et acteur Marcial di Fonzo Bo.

proposition. Ce sont des réalités qui se côtoient sans hiérarchie entre elles. Cette co-existence des possibles, c'est quelque chose qui vous est particulier.

C'est quelque chose que j'ai découvert au fur et à mesure. Il y a déjà en germe dans *La Nostalgie du martin-pêcheur* cette « liberté » d'espace et de temps. Dans *Dépaysage*, il n'y a plus une seule histoire qu'on essaie de recomposer, mais plusieurs histoires différentes avec le même protagoniste, qui avancent comme si elles étaient la même histoire. Il n'y a pas de glissement, mais des « cuts » : chaque possible vient après l'autre. Dans *Namuncura*, les lieux et les époques changent et se superposent dans un mouvement continu. Il n'y a qu'une scène, avec des enchaînements : une scène en devient une autre sans qu'il y ait coupure. Ce n'est pas un hasard si le torrent est une figure récurrente dans la pièce...

Qu'est-ce qui suscite l'écriture d'une pièce ? Quel est le moteur de l'écriture ?

C'est difficile de dire quand le processus se déclenche vraiment, et par quoi il est déclenché. Je commence à me nourrir de choses, que je reçois de manière sensible, très peu rationnelle, même si j'y réfléchis. Et puis quelque chose, à un moment donné, fait une jonction entre ces éléments et crée une espèce de nœud – je suis obligé de parler de cela d'une manière très vague – qui contient des possibles, comme un « infini limité ». Pour *Namuncura*, cela s'est passé à la lecture du passage du *Frère-de-la-Côte* de Joseph Conrad. Il y a dans cette histoire l'une des lignes de *Namuncura* : la fuite à Toulon. Mais je n'ai pas cherché à être fidèle à la source. Tout est faussement historique dans *Namuncura*.

Est-ce que c'est le but : faire croire à une pièce historique, une histoire vraie ?

Je ne pense pas qu'il y ait eu un but, mais ce qui a déclenché *Namuncura* c'est que des passerelles se sont formées entre *Le Frère-de-la-Côte* (qui évoque les victimes de la Terreur), l'appropriation d'enfants de disparus en Argentine par les militaires et la béatification récente de Ceferino Namuncura, un indien mapuche⁷. Ceferino a étudié la religion du conquérant, il est mort de tuberculose au Vatican à l'âge de 18 ans. Ce qui m'a surtout intéressé en lui – qui n'est évoqué dans la pièce que de façon très périphérique, trafiquée et complètement anachronique – c'est qu'il est un personnage terriblement ambigu. Dans la pièce, pratiquement tous les personnages se retrouvent à une place qu'ils n'avaient pas imaginée.

Si le point de départ est la Terreur (en périphérie : pas les discours de Robespierre, mais le siège de Toulon), la pièce peut ensuite évoquer la fuite des Républicains espagnols en 39 vers la France (une photo de Robert Capa montrant des civils fuyant la bataille de Teruel en 1937 m'avait beaucoup impressionné), la France occupée, l'Argentine des années 1970 ou 2000. Il y a parfois des indices dans le texte, mais ces références ne sont pas nécessaires pour lire la pièce. Comme mes pièces sont des objets relativement vides, elles peuvent faire résonner, je pense, des choses très différentes.

⁷ Le peuple mapuche, après avoir résisté aux Incas puis aux Conquistadors, s'est fait massacrer par l'armée argentine dans les années 1880 (*NDGP*).

Que voulez-vous dire par « pièce relativement vide » ?

Cela raconte des choses, mais... Est-ce que *Namuncura* est une pièce politique ? Je pense que oui, même si ce n'est pas un thème affiché. Il y a chez chaque personnage une ambiguïté de position qui est un aspect de la lutte politique : le fait, par exemple, que ceux qui se révoltent contre les injustices puissent eux-mêmes devenir des oppresseurs. Ce sont surtout ces mécanismes qui m'intéressent.

Je dis au début de la pièce que l'on est peut-être en 1789, ou en 1793, ce sont des indices. Je ne veux pas faire de reconstitution. Le spectateur n'est pas dupe de toute façon.

Pour moi, Tchekhov est formidable parce qu'il est « vide ». On sait que ça se passe en Russie, mais les personnages ne parlent pas d'actualité politique, d'événement. Quand Pétia parle d'un avenir formidable, il ne parle pas du communisme, il parle de n'importe quel avenir formidable. On peut continuer à mettre sur scène le samovar, peu importe, ce qui se passe peut renvoyer à des réalités très différentes.

Je voudrais faire expérimenter au spectateur quelque chose de l'ordre de l'ambiguïté politique et du temps dans la catastrophe. Du reste, le contenu n'est pas tellement dans la pièce, mais dans le spectateur. Il l'apporte avec lui.

Dans *Dépaysage*, on est dans un code, celui du montage avec cuts. Dans *Namuncura*, c'est le contraire. Il y a montage, mais pas « cut ». J'ai pris le risque de paraître ringard là-dessus. ça n'a pas l'air contemporain : ça semble parler d'histoire, ça n'a aucun des signes extérieurs que l'on associe à l'écriture contemporaine, comme le montage « cinématographique ». Je crois qu'il y a dans cette pièce une façon de raconter « à côté ». ça raconte quelque chose qui traverse les époques. Je joue avec les paradoxes que cela produit, même chez les personnages : il arrive qu'eux-mêmes soient étonnés du changement de lieu ou de temps ! Les ellipses ne se passent pas en même temps pour tous les personnages. L'un peut déjà être « dans la scène suivante », alors qu'un autre reste dans le « présent » et paraît troublé de ce décalage. C'est d'ailleurs un bordel indescriptible d'écrire une pièce entière sans scène ou séquence, sans arrêt, où tout est noué. Je n'ai pas travaillé par scène, j'ai travaillé par moment, en laissant « les bouts » de chaque moment ouverts pour pouvoir les entrelacer avec les moments précédents et suivants. Ces entrelacs deviennent à leur tour des « moments » en eux-mêmes.

Pour *Namuncura*, vous nous aviez tout de suite parlé de votre désir d'un travail de recherche à l'EPAT, avec un metteur en scène et des comédiens, avant un éventuel spectacle. Pourquoi cela vous semblait un bon projet pour cette pièce ?

Quand j'écris du théâtre je sais que j'écris des hypothèses pour la scène qu'il faut vérifier, tester. Dans *Namuncura*, une chose en devient une autre sous nos yeux, il n'y a pas de « palier ». Je suis curieux de voir exploré sur le plateau ce dispositif, quitte à y apporter des ajustements dans l'écriture, ce que permet l'EPAT.

Ce procédé de glissement est central pour moi car il oblige à penser à rebours, ce qui est lié il me semble au mouvement de la catastrophe : que s'est-il passé, à quel moment la scène a-t-elle changé ? On peut penser à toutes sortes de catastrophes, la Grande Guerre, les camps de concentration. C'est rétrospectivement que l'on peut relever les signes avant-coureurs.

Dans ma pièce, Conrad – sorte de Cassandre – est lucide, il comprend les choses avant qu'elles n'arrivent, mais personne ne l'écoute car personne ne comprend ce qu'il dit – simplement parce qu'il vit dans le XXI^e siècle !

Il y a deux parties dans la pièce. Au début, je développe, dans un « temps naturel », des motifs comme la lignée, le plan d'avenir, l'héritage, la propriété, l'exploitation économique. Rien n'annonce ce qui viendra. Il y a seulement une fumée qui commence à un moment donné à envahir la scène. A partir du moment où le père rentre et dit qu'il faut fuir, on a déjà glissé dans le désastre, et le traitement du temps change de nature. Finalement le seul genre qui est proche de ce que je fais dans *Namuncura* c'est le film catastrophe !

Depuis *La Nostalgie du martin-pêcheur*, mon écriture a évolué de plus en plus vers une écriture « pour la scène ». C'est un besoin, de travailler directement avec un metteur en scène et des comédiens. Je pense que ce type d'exercice que représente l'EPAT ne devrait pas être si rare pour les auteurs de théâtre. C'est ce qui fait avancer l'écriture. Il faudrait que cette pratique concrète soit plus courante pour la partie de la dramaturgie française qui tente de mettre en œuvre une écriture scénique.

Entretien réalisé par Pascale Gateau et Valérie Valade

Sociologue de formation, Guillermo Pisani est dramaturge, critique et traducteur. Il travaille notamment avec Marcial Di Fonzo Bo sur les pièces de Rafael Spregelburd : *La Estupidez*, *La Panique* et *La Paranoia*. Il a écrit *Otra que Mea Culpa*, *La Nostalgie du martin-pêcheur*, (*Jean*) *Louis 9*, *Dépaysage*. Il a obtenu une aide à la création du Centre National du Livre pour écrire *Namuncura*.

ARMANDO LLAMAS

20 ans avec Théâtre Ouvert

L'œuvre d'Armando Llamas fait l'objet de deux volumes dans la collection Théâtre Ouvert / *Enjeux* : dans le premier est rééditée l'une de ses pièces les plus corrosives, *Meurtres de la princesse juive*, accompagnée d'un entretien avec Micheline Attoun par Hervé Pons ; dans le second volume, sa première pièce éditée par Théâtre Ouvert en 1984, *Images de Mussolini en hiver*, reparait, aux côtés de sa dernière pièce achevée, *Comment te le dire ?* suivie de larges extraits de correspondance avec l'auteur et d'un portrait, par Olivier Goetz. Ces deux volumes proposent, à partir de textes d'Armando Llamas – à découvrir ou redécouvrir – une ouverture et une réflexion sur l'écriture théâtrale contemporaine.

Place à Catherine Matisse, comédienne, pour qui Armando Llamas a écrit une autre pièce phare, *Lisbeth est complètement pétée*, mise en espace puis créée à Théâtre Ouvert par Michel Didym en 1992 ; puis à Olivier Goetz, universitaire et homme de théâtre, qui raconte les derniers moments passés avec l'auteur dans son village espagnol, Santibañez del Bernesga.



© D.R.

Meurtres de la princesse juive

NOUVELLE EDITION

suivie d'un entretien avec Micheline Attoun

Parcours d'auteur, 20 ans avec Théâtre Ouvert, vol. 1

Ed. Théâtre Ouvert, coll. *Enjeux*, 2009, 15 €

Images de Mussolini en hiver et *Comment te le dire ?*

suivies de larges extraits de correspondance avec Armando Llamas
et d'un portrait de l'auteur par Olivier Goetz

Parcours d'auteur, 20 ans avec Théâtre Ouvert, vol. 2

Ed. Théâtre Ouvert, coll. *Enjeux*, 2009, 15 €

Pour fêter la sortie de ces deux ouvrages, nous vous invitons à venir assister à la mise en voix de

Comment te le dire ? par Michel Didym – le 14 octobre 2009 à 19h – Entrée libre

Réservation indispensable au 01 42 55 55 50

Armandolesque

Catherine Matisse raconte sa rencontre étonnante avec Armando Llamas, alors qu'elle était encore au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique.

La première fois que j'ai vu Armando en 1984, il me semble que c'est Claude Régy qui nous l'a présenté au CNSAD de Paris lorsque j'étais en 3^e année. Ce petit bonhomme très « classe » m'intriguait déjà, présenté comme dramaturge de Claude. Il n'était pas présent à tous les cours durant cette année mais venait souvent au café Trévisé discuter avec nous. Il me fascinait, tant par son immense culture que par son excentricité ! Lors des répétitions des journées de Juin, je présentais une scène de *Woyzeck*, durant laquelle je n'avais aucun mot à dire, revêtue d'une robe, je tendais mes muscles au mieux pour que Pascal Bongard puisse me porter à bout de bras. Les mouvements de mon corps, les ondulations de ma tête transbahutée par Pascal B., ont donné à Armando une intuition. Il y a vu une piste. Armando a flashé, et commencé à écrire *Lisbeth est complètement pétée*. Je ne le savais pas encore, puis j'ai présenté Armando à Michel Didym, qui a réuni des acteurs chez les APA (acteurs producteurs associés) et on a fait une première lecture. C'était épique, il y avait plus de quinze personnages ! Une soirée historique, on s'est dit « quelque chose est né ! » Puis Armando et Michel sont partis à Bourg-en-Bresse et ce dernier est remonté à Paris avec le texte définitif que l'on a présenté à Lucien et Micheline Attoun. On a réalisé une mise en espace magique. Lors de cette mise en espace à Théâtre Ouvert, Armando me parlait de cette fameuse scène avec Pascal Bongard, et tentait de m'expliquer que, même sans texte à dire, je l'avais inspiré pour *Lisbeth*. C'est dingue ! Mais Armando était comme ça, surprenant, imprévisible parfois. Quand j'ai lu le texte définitif, avec trois collégiennes, un jardinier, une pyramide et une télé, qu'entre la première scène et la dernière, il se déroulait trois millions d'années... Je n'ai pas réfléchi, j'ai foncé avec tous mes muscles dans ce voyage *Armandolesque*. Surtout pas de psychologie ni de pathos. Armando a réussi à parler politique en parlant crûment de sexe – du sexe et de l'argent, une vision fulgurante de l'amour aussi. Ma rencontre avec lui m'a permis de progresser, d'avancer à très grande vitesse, non seulement comme personne, mais comme comédienne. Merci Armando.

Ci-dessous, un petit texte qu'il m'a écrit avant la première de *Lisbeth est complètement pétée* à Théâtre Ouvert, et que j'ai toujours gardé dans mon portefeuille. J'ai changé de portefeuille depuis sa disparition, mais ce bout de papier vieilli est toujours dedans.

*Mon Dieu, Je ne suis pas prête !
Ne me dites pas cela. Je ne suis pas prête !*

C'est déjà fini ?

Quoi ?

*Mais je ne suis pas prête !
Vite, une coupe de champagne !*

*Comment pouvez-vous dire que je suis fantastique ?
 Vous le voyez bien, je n'étais pas prête !
 Ah ! Si je cessais de penser un instant ?
 Oui ! Mais – mon dieu, je croyais que je n'étais pas prête !*

Catherine Matisse

Catherine Matisse a interprété de très nombreux textes, surtout contemporains, dirigée notamment par Véronique Bellegarde, Enzo Cormann, Michel Didym, Pierre Pradinas... Récemment, on a pu la voir dans *Oreilles tombantes, groin presque cylindrique*, de Marcelo Bertuccio, trad. A. Llamas et dans *Le jour se lève, Léopold !* de Serge Valletti, mises en scène par Michel Didym. Elle participe chaque année à la Mousson d'été à Pont-à-Mousson.



Lisbeth est complètement pétée, mise en scène M. Didym, 1992

Santibañez del Bernesga

*« Je ne suis pas étranger parce que je suis argentin,
 je suis étranger parce que je suis écrivain »*
 Armando Llamas

Extrait de l'article d'Olivier Goetz qui clôt le second volume que Théâtre Ouvert publie autour de l'écriture d'Armando Llamas.

Six ans après qu'elle s'est éteinte, l'étoile d'Armando Llamas semble scintiller toujours dans le ciel du théâtre contemporain. Mais, pour qui connaissait l'homme, la place qu'il occupait reste, aujourd'hui, douloureusement vacante. Le caractère intrépide du personnage, l'éclat de sa conversation, la vivacité de son esprit manquent, irrémédiablement. Celui qui habillait la profondeur et la richesse de son imagination d'une humeur imprévisible possédait également un humour particulièrement dévastateur. Son œuvre tout entière en conserve l'empreinte.

Mais, forgé au creuset de l'Histoire, le moule qui façonna sa géniale production n'en est pas moins définitivement brisé. Pour atteindre à l'ironie paradoxale qui le caractérise, Armando Llamas eut à traverser des épreuves qui le marquèrent à vif. C'est ainsi qu'il connut, durant sa jeunesse, deux dictatures, et que, parvenu à l'âge de la maturité, il s'accommoda d'un exil qui ne lui apporta qu'une relative tranquillité. Le sida, contracté dans les années 80, acheva d'oblitérer son destin, accentuant l'étrange contraste entre les circonstances tragiques de son existence et le *vis comica* de son écriture.

(...)

La trithérapie stabilisa sa maladie. Loin de constituer un tabou, le sida devint un de ses sujets favoris, donnant lieu à des plaisanteries qui mettaient mal à l'aise ses interlocuteurs. Armando aimait parler de lui, de son corps, exhiber ses pilules, mettre en évidence le *fatum* de son existence, exerçant sur lui-même, avant que sur les autres, le diamant de sa lucidité. À la fin de sa vie, étrangement, Armando revenait à la vie. Écrivant d'abondance, envisageant la rédaction de romans, la publication de nouvelles, de poèmes datant de sa jeunesse. Il ébaucha encore le projet d'un grand cycle dramatique : *L'Amour renaît des os brûlés des sodomites*. L'action s'en situait en Lorraine où l'avaient conduit les aléas de son existence vagabonde. Il n'eut, malheureusement, pas le temps d'achever l'ouvrage. Au printemps 2003, Armando disparut brutalement, non du sida (comme on l'a dit) mais d'une complication cérébrale dont l'origine était peut-être héréditaire.

En 2001, à l'issue d'un voyage de repérage que nous avons effectué ensemble, Michel Didym m'avait confié, pour sa Mousson d'Été¹, la traduction d'une pièce du dramaturge grec Dimitris Dimitriadis : *Le vertige des animaux avant l'abattage*². Le dispositif mis en place par la Meec³ prévoyait l'association d'un traducteur et d'un écrivain. Bien qu'Armando Llamas ne sache pas le grec moderne (il avait des notions de grec classique), sa collaboration m'apparut tout de suite comme une opportunité souhaitable ; elle répondait à mon admiration, ainsi qu'à l'amitié dont il m'honorait. Il y avait aussi le fait que l'intrigue de la pièce (une famille frappée par une sorte de malédiction miraculeuse) mettait en scène des relations « perverses » (homosexualité, inceste, violence...) qui entretenaient, en apparence, quelques ressemblances avec les thématiques de son propre théâtre, même si, comme nous le découvrîmes progressivement, le sens du tragique chez Dimitriadis allait, finalement, à l'encontre du positionnement politique de Llamas, exempt de tout complexe et de toute mauvaise conscience. Ayant terminé un premier jet de ma traduction, je fus invité par Armando en Espagne, afin d'établir la version définitive. Il vint lui-même m'accueillir à l'aéroport de Madrid d'où nous prîmes un confortable autobus, mode de déplacement fort goûté des Espagnols et d'Armando

¹ Festival des écritures contemporaines, qui se déroule, chaque année, au mois d'août, dans l'abbaye des Prémontrés, à Pont-à-Mousson.

² Cette traduction du *Vertige*, parue aux Ed. Les Solitaires Intempestifs, sera représentée, à partir du 27 janvier 2010, au Théâtre de l'Odéon, dans une mise en scène de Caterina Gozzi.

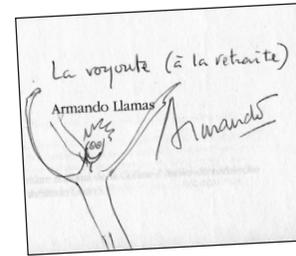
³ Maison européenne des écritures contemporaines.

en particulier. Arrivés à Santibañez, Amabilia⁴ nous accueillit dans sa maison confortable et bien tenue. C'est sous sa protection discrète, attentive et complice que nous nous efforçâmes de trouver le ton juste d'un *Vertige* en français, agrémentant de nombreuses distractions (commentaire de l'actualité, visions du monde, souvenirs personnels, références cinématographiques, séries télévisuelles et émissions de télé réalité dont nous goûtions alors la nouveauté, chansons, gastronomie, tourisme...) la tâche quotidienne que nous nous étions fixée.

Je m'en veux, aujourd'hui, de ne pas m'être donné les moyens de fixer aussi précisément qu'il faudrait les souvenirs de ce séjour en compagnie d'un homme de théâtre de cette importance. Sans doute m'était-il impossible d'imaginer, alors, que ses jours étaient si chichement comptés. La chaleur de l'accueil qui m'était fait rendait « naturelle » ma présence à ses côtés. La compagnie d'un artiste prend, après sa disparition, une valeur insigne dont sa fréquentation amicale et heureusement banale vous cache le prix, par élégance, en somme. J'aurais dû prendre des notes, collecter des anecdotes, transcrire les conversations... Au lieu de quoi, mes souvenirs restent plutôt vagues, nimbés de cette lumière particulière que je retrouve, par hasard, dans les mémoires de Claude Lanzmann, lorsqu'il décrit son voyage dans la contrée de León en compagnie de Simone de Beauvoir : « les cieux immenses, le dégradé infini des jaunes et de l'ocre sur la terre asséchée, elle-même paraissant sans limites. »⁵ Oui, c'est cela. Je me souviens avoir moi-même pensé, devant ces magnifiques et austères paysages, à certaines toiles du jeune Miró.

À mon arrivée au village, j'éprouvai la qualité de cette atmosphère rurale et pittoresque qu'Armando qualifie de « rupestre » dans le titre d'un de ses recueils. Mais je fus surtout frappé par l'entente parfaite qui unissait la mère et le fils. La facilité avec laquelle ils pouvaient se parler, de tout, apparemment. Amabilia connaissait parfaitement la vie d'Armando, il était clair qu'il n'avait pas de secrets pour elle, qu'elle était fière de lui et qu'il la rendait heureuse. Elle s'efforçait, manifestement, de cacher tout signe d'anxiété au sujet de sa santé ; elle le soignait sans en avoir l'air, cuisinait, lavait son linge... Intrus privilégié, j'observais la coquetterie raffinée de la vieille Espagnole égayée par les espiègleries de son enfant bien-aimé. Dans le village, il y avait deux cafés et, pour des raisons de diplomatie, il importait de ne pas boudier l'un au profit de l'autre, lorsque nous sortions pour aller boire de la *cerveza*.

À León, où nous allions parfois, Armando m'entraîna dans la meilleure pâtisserie pour choisir des gâteaux secs, et dans des boutiques choisies pour trouver cette viande de vache séchée qui est, paraît-il, une spécialité de la région. Au passage, il me montra la statue de l'archange saint Michel, je crois, terrassant un dragon. Il avait une interprétation homoérotique du monument. Le parapet qu'il domine était, selon lui, un terrain de drague où il avait eu quelques aventures. Il était fascinant de voir comme toute attraction touristique se pliait à son imagination. À l'intérieur de la cathédrale, il commenta pour moi des détails de sculptures où son œil aiguisé déchiffrait tout autre chose que ce qui était censé être représenté. Comme



il parlait trop fort dans ce lieu de prière, le bedeau, — peut-être entendait-il le français ? — nous fit une remarque qui nous força à prendre la fuite. Armando riait sous cape, tout en adoptant l'attitude d'un petit garçon pris en faute.

Parmi les futilités qui me reviennent, il y a encore ces Coloris, cigarettes multicolores qu'il avait acheté dans un bureau de tabac (j'en conserve un paquet, en souvenir), elles devinrent entre nous un code de complicité. Armando, rendu, dans ce cadre rural,

à son atavisme « macho », ne pouvait empêcher la dimension précieuse de sa personnalité de transparaître (il ressemblait un peu au baron de Charlus lorsqu'il commande de la fraquette avec une voix de fausset) ; l'Espagne du XXI^e siècle s'en accommodait parfaitement. Au cours de nos promenades, il pouvait se mettre à chanter à tue-tête *Les Parapluies de Cherbourg* ou *Les Demoiselles de Rochefort* qu'il connaissait par cœur, ce qui nous faisait rire aux éclats. Il y eut encore des séances de lèche-vitrine et de shopping, où vêtements, accessoires de mode, bijoux et parfums arrêtaient son attention.

Tandis que nous finissions de naviguer entre le grec et le français pour les besoins de notre traduction, Armando m'offrait, comme un privilège, le spectacle de son hispanité. Mais la douceur de son existence, le plaisir de se présenter à moi dans sa terre et dans sa langue, n'occultaient pas le caractère tendu de la situation. Armando pouvait cultiver son attitude de seigneur, apparaître au café du coin auréolé de l'aura de l'écrivain qui avait réussi à l'étranger, la réalité n'était pas si glorieuse. Des difficultés de tous ordres : soucis de santé, pauvreté, déceptions sentimentales entamaient profondément sa joie de vivre. Ma réaction même ne fut pas celle qu'il attendait. Armando me signifiait la simplicité et la beauté d'une expérience qui n'était pas plus à ma portée qu'à la sienne.

Finalement, c'est à Paris qu'Armando est mort, dans une détresse matérielle qu'atténuait un peu la proximité des personnes qui l'aimaient. À la cérémonie des obsèques qui réunissait sa famille et ses amis, je regardais, à travers les larmes, Amabilia esquissant un petit geste d'adieu au cercueil qui disparaissait dans la fournaise du crématorium. Elle ne demanda pas le transfert des cendres à Santibañez. La mère pensait que c'était mieux que son fils reste dans le pays qui l'avait soigné, sur sa terre adoptive. Il repose, aujourd'hui, grâce à Michel Didym et à la solidarité de ses amis, au Père Lachaise.

Olivier Goetz

⁴ La mère d'Armando Llamas.

⁵ Claude Lanzmann, *Le lièvre de Patagonie*, Paris, Gallimard, 2009, p. 264.

Olivier Goetz est maître de conférences en Arts du Spectacle, à l'Université Paul Verlaine – Metz, et membre du laboratoire 2L2S ERASE.

VOYAGES A EDIMBOURG

Echange France-Ecosse 1^{er} volet

François Bégaudeau et Lancelot Hamelin

Pour le troisième échange entre Théâtre Ouvert et le Traverse Theatre depuis 1986¹, deux pièces récemment publiées en *Tapuscrit* ont été sélectionnées pour être traduites en anglais, mises en voix et, nous l'espérons, prochainement créées là-bas. *Le Problème*, de François Bégaudeau, et *ALTA VILLA Contrepoint*, de Lancelot Hamelin ont conduit leurs auteurs à vivre une résidence de traduction au Traverse Theatre au printemps 2009. Voici leur récit de « voyage ».

Le torticolis français par Lancelot Hamelin

Traduire un texte du français à l'anglais, ça donne des torticolis à la langue... Nous avons passé deux jours au Traverse Theatre d'Edimbourg, à étudier mon texte *Alta Villa*, avec Katherine Mendelsohn, la dramaturge du théâtre, et Christopher Campbell, le traducteur.

Je suis arrivé avec mon petit bouquin, *Alta Villa*, que j'avais relu en me demandant comment traduire la blague sur De Gaulle dit « le vieillard maniaque » (pour le vieil armagnac...) J'étais déjà pris d'une mélancolie retorse, quant à la profonde altérité qui existe entre les imaginaires liés à l'alcool, dans les cultures européennes...

Katherine Mendelsohn et Christopher Campbell avaient préparé leurs questions sur le texte. C'est ligne par ligne que nous avons passé le texte en revue, pour voir comment on pouvait tordre le cou au français d'*Alta Villa* et lui mettre la tête à l'endroit de l'anglais. Traduire...

¹ En 1986 avec une pièce d'Arlette Namiand, *Surtout quand la nuit tombe*, présentée dans une traduction anglaise d'Anne Devlin à Londres et en Ecosse ; en 1998 avec Emmanuel Darley et Laurent Gaudé en résidence au Traverse Theatre avec une dizaine d'auteurs européens – c'est là que Laurent Gaudé a écrit un synopsis de sa future pièce *Cendres sur les mains*.

Trahir parfois la lettre, oui, pour produire une nouvelle pièce, dans une autre langue, qui véhicule la parcelle de réalité que j'avais entrepris de saisir par le texte français. Trahir le texte, peu m'importe – en revanche, c'est la réalité qu'il célèbre que j'aimerais voir rendue, avec fidélité...

C'est mon idée de la chose : le texte sert à saisir du réel, à l'inscrire dans une vision particulière, la mienne et celle de ma culture, de ma langue – afin d'élaborer une machine qui puisse donner lieu à du théâtre : le texte. Loin de moi l'idée du texte-partition, ou du texte-scénario. Je conçois le texte comme un baquet de glaçons avec des bouts de réel amputé dedans, à faire revivre... Comment va-t-on traduire ça ?

Avant même d'attaquer le travail, Katherine Mendelsohn demande dans quelle langue nous allons parler, et nous décidons qu'on dira les choses en anglais, malgré mon faible niveau. Je pourrais m'exprimer en français, mais il faudra transformer directement ce qui se dit, dans la langue « cible ». Oublier la langue « source ». C'est ça la traduction, un oubliement, oui, comment dire autrement ce processus qui consiste à oublier ce qu'on évoque dans une langue au fur et à mesure qu'on l'énonce dans une autre... En évoquant dans une langue ce qui était dit dans une autre, on délaisse de la chose ce qui n'a plus sa place dans la langue qui prend la parole, il y a une transformation de la chose même qu'on veut conserver et véhiculer... C'est ce travail qui donne des crampes.

Néanmoins, ce n'est pas sans jolies surprises. Par exemple, on traduit « voir 36 chandelles » par « to see stars ». Et comme par hasard, la réplique qui demande cette traduction dit ensuite que le personnage « essaie de sourire à travers les étoiles »... Les choses-étoiles attendaient dans la langue française leurs homologues dites en anglais...

Parfois, le texte français est prêt pour l'anglais, ou l'anticipe ou le contient. Car nos langues ont des histoires qui se croisent, et nos textes en gardent peut-être mémoire malgré nous...

*

Alta Villa est une pièce qui s'ancre dans un contexte spécifiquement français : un trou perdu de la région de l'Ain, été 1999... Le parcours des personnages est déterminé par ce que j'appelle les « blessures de la guerre d'Algérie ». Le contexte culturel et historique est plus que le cadre de la narration, il en est souvent le moteur. La compréhension de la pièce repose sur beaucoup de présupposés, car *Alta Villa* est une pièce sur les non dits, non dits sociaux, historiques et familiaux...

Sur certains plans, la pièce est illisible hors du contexte français. Elle est particulière, particularisante, c'est sa limite et je la veux ainsi. La limite de la pièce est ce qui m'intéresse. La pièce parle de cette opacité des réalités intimes et collectives que l'histoire confronte et force au jour. Je ne hais rien tant que les discours sur l'universalisme. Je préfère encore le naturalisme. L'universalisme est un des pavés qui a constitué la route de bonnes intentions

de la colonisation, l'enfer dont on essaye de dépaver les routes... La seule mythologie que j'accepte comme référence « universelle » serait paradoxalement celle d'un autre impérialisme : le cinéma américain... L'universalisme est un leurre et n'existe que comme domination d'un général sur un particulier, et si on souhaite traiter de l'« universalisme », il faut à mon avis mettre en scène ce paradoxe, à l'intérieur des références elles-mêmes, jusqu'au malaise... Oui, d'accord : que le Rebeu de ma pièce soit l'Indien, mais celui du *Indian Runner* de Sean Penn...

Sauf que, n'en déplaise aux « Indigènes de la République », le Beur n'est pas « indigène » mais exogène, et il peut être tenté par le départ, le retour... Oui, travailler où le bât blesse.

Comment traduire le mot « bled » en anglais ? Dans la pièce, « bled » est utilisé dans son acception courante de « trou perdu », mais aussi dans le sens que lui donnent les immigrés maghrébins, de « pays natal »... Ce nom du lieu des origines, va-t-on le traduire par « home », comme E.T. l'extraterrestre, ou par le poétique « Old country » ?

La question de la traduction se pose d'ailleurs dès la page de la distribution : le personnage appelé « Papa », comment va-t-on l'appeler en anglais ? « Dad » ? « Pa » ? « Daddy » ? On évoque « Big Daddy », qui me plaît bien par son côté menaçant et obscène, mais on repère deux malentendus possibles : Big Daddy pourra évoquer le personnage d'une pièce de Tennessee Williams ou bien... un catcheur des années soixante. Non, on n'est pas maître de cette circulation souterraine des significations...

Comment retrouver dans la traduction la complicité nécessaire avec le lecteur pour que la pièce fonctionne ?

*

Une grande part de ce qui motive la parole des personnages, c'est le jeu même du langage et ce qu'il comporte de secret et de destructeur : les sociolectes se mêlent. Le langage des bars de l'Ain, le langage d'un handicapé mental, le langage des enfants d'immigrés, le langage des médias, des résidus de la langue arabe dans le vocabulaire français... Je ne m'attarde pas sur ces particularismes dans un but folklorique, mais dans l'intention d'affronter des altérités et de décrypter la façon dont la langue française, les langues de la langue française, contiennent les crises sociales et historiques du pays – contiennent, au sens de receler mais aussi de retenir, prêt à éclater... L'intrigue est en grande partie celle du langage : par exemple, la pièce parle de l'hérédité, de la filiation, du déterminisme familial, via le rapport père / fils... Alors le texte s'appuie sur des expressions qu'on utilise dans les bars pour parler de l'alcool. Oui, car on s'exprime mieux dans une langue étrangère lorsqu'on est ivre, (ce qui ne veut pas dire qu'on soit plus compris). Dans l'« Athènes du Nord », le vin n'est pas rouge mais doré, et le raisin est pur malt...

Le langage des bars, c'est tout un univers linguistique du sexe et de la mort, de la génération et de l'avortement : pour dire une dose de whisky on dit « une couille ». Deux doses consti-

tueront un « baby » alors qu'une seule... un « fœtus ». Autant dire que l'anglais ne fonctionne pas de la même façon. Mais un frère de Chris Campbell tient un bar à Londres. Je ne doute pas que le traducteur saura rendre l'esprit du texte, texte par lequel j'ai tenté de saisir à ma façon ce qui transpire de la voix des buveurs, et peu importe la lettre... Je suis impatient de voir quels équivalents viendront déployer l'interminable discours qui agite les hommes au comptoir...

Si j'avais connu l'expression « start hearter », qui désigne le petit whisky du matin, celui qui met en marche le cœur pour la journée, c'est sûr que mon texte s'en serait fait écho.

*

« Vous avez vos racines dans Racine », dit Chris Campbell, en évoquant l'absence d'action directe dans ma pièce, la suprématie du récit et de la méditation – qu'il trouve très français (j'essaie de dire qu'il ne faut pas généraliser, et que ma pièce ne saurait être représentative d'un « théâtre français », mais comme pour les petits déjeuners, il paraît qu'il y a un théâtre « continental », fait de monologues, d'absence de personnages et d'intrigues...) Mais c'est la fin de la deuxième journée, on arrive aux dernières pages et on commence à en avoir un peu notre « claque »...

Encore un mot du texte dont il va falloir trouver un équivalent, qui ne se confonde pas avec « pigne » qui est un autre mot du texte... Mais question beignes, tartes et *apple pie*, l'anglais est aussi riche que le français. Du coup, par le jeu du langage, on embraye sur la tarte tatin et la logique des accidents et des trouvailles... Car une scène du texte concerne la conception du déterminisme d'un personnage qui est tenté par la religion, et qui n'aime pas l'idée de « hasard ». Au cours de la scène dans le casino, le personnage va *décider* qu'il existe des choses indéterminées, qui émergent d'un ensemble de facteurs, sans qu'on puisse dire qu'une volonté ou un système de causalité les aient produites (L'amour, tiens... au hasard).

Cette scène est amorcée par une expression courante : « prendre la place du mort... » Le personnage n'accepte pas cette idée qu'on puisse mourir à cause d'une place déterminée dans une voiture... Peu importe la place où on est assis, c'est dieu qui décide de l'heure de la mort.

L'anglais est plus objectif, et pudique. Il dit *passenger place*. Il y a très peu d'expressions anglaises qui contiennent le mot « mort ». Au contraire. Même « nature morte » se dit « *still life* »... Ca en dit long sur l'écart et la symétrie entre nos cultures. Peut-être l'humour anglais, si étrange pour nous autres français, mal à l'aise avec le clair obscur du dire, est-il le résultat de cette retenue... Chris Campbell met notre verbalisation des tabous sur le compte du catholicisme et le débat est vaste... Mais nos os eux-mêmes commencent à souffrir de ce travail de déplacement des réalités d'une langue à l'autre.

Chris Campbell parle du mal des traducteurs : le torticolis. La conséquence de se trouver face à un écran en étant à demi tordu vers le texte à traduire... Le plus difficile à traduire

pourtant n'est pas le texte écrit finalement mais le texte à dire, la musique qu'il produira. L'auteur français jubile parfois en se disant que la version anglaise sera meilleure que la version française, meilleure à l'oreille. Plus condensée, consonante et percussive. Dépouillée des mots connectifs qui enchaînent nos phrases dans de l'*interminable explicatif*, (mes phrases, tout du moins). Alors que l'anglais semble fait pour que l'écrit laisse la place à l'oral. Le nom même d'Edimbourg s'écrit en anglais Edinburgh mais se prononce quelque chose comme « Edinbureug ». C'est-à-dire qu'en français on ne dira *que* ce qui est écrit par les lettres du mot, alors qu'en anglais on en dira un peu plus : il y aura dans le mot dit un peu plus que dans le mot écrit... Le mot écrit est condensé comme la flaveur du whisky. Il y faut un peu d'eau, un peu d'oralité, pour que le goût sonore déborde un peu de l'alcool alphabétique.

N'en dire pas plus que ce qui est écrit, c'est ça, la cause du torticolis français.

TRaverse THEATRE / THÉÂTRE OUVERT
SCOTLAND'S NEW WRITING THEATRE

France in Scotland
Public programme of translations and work by French writers

The Problem (LE PROBLÈME)
by François Bégaudeau
UK version by Linda McLean
Wed 10 June 2009 (7.30pm)
TICKETS £5 (£3.50 concessions)

Alta Villa
by Lancelot Hamelin
UK translation by Christopher Campbell
Thu 11 June 2009 (7.30pm)
TICKETS £5 (£3.50 concessions)

PARIS CALLING is a year of Franco-British performance events. The year's partners include London's National Theatre, Northern Stage, the Barbican, the Royal Opera House, Tate Modern, Soho Theatre, the Curve, Nottingham Playhouse & the Bush, amongst others.

THEATRE OUVERT is the Traverse's partner theatre for Paris Calling in 2009. Located behind the Moulin Rouge, Théâtre Ouvert is a theatre that matches the Traverse's long history of excellence and adventure in developing contemporary playwrights and their plays. The Traverse and Théâtre Ouvert are running translation residencies for selected contemporary playwrights in both countries and showcasing the results in both our theatres.

The Traverse is the only Scottish partner taking part in the UK-wide Paris Calling year of Franco-British performance events.

Join us as we stage public readings of first translations of two contemporary plays from France, with leading Scottish actors:

- **The Problem** by François Bégaudeau, writer and star of the recently Oscar-nominated **The Class/Entre Les Murs**
- **Alta Villa** by Lancelot Hamelin, one of the most interesting French stage voices to emerge in recent years.

This is a chance to preview these exciting plays and to join in post-show discussions afterwards with a panel including the translators: leading Scottish playwright Linda McLean (strangers, babies & Summer) Christopher Campbell (Literary Manager of the National Theatre, London) and Lucien and Micheline Attoun, the Artistic Directors of Théâtre Ouvert.

The Traverse Theatre's partnership between Scotland and France for 2009 as part of the Paris Calling year of events is supported by the French Embassy in the UK, la SACD, and CulturesFrance.

WEBSITES www.traverse.co.uk
http://www.pariscalling.org.uk

Lancelot Hamelin photo: Ben-John Kramer

La pièce *Alta Villa* réécrite après la 3^e session de l'Ecole Pratique des Auteurs de Théâtre dirigée par Mathieu Bauer à Théâtre Ouvert en 2006, a été publiée en *Tapuscrit* et mise en scène par Mathieu Bauer avec la Compagnie Sentimental Bourreau l'année suivante.

Cet automne, deux nouveaux textes de Lancelot Hamelin sont mis en scène : *Tristan et...*, par Mathieu Bauer au Nouveau théâtre de Montreuil et *Le Procès de Bill Clinton*, par Christophe Pertont à la Comédie de Valence.

Quelque chose comme ça

par François Bégaudeau

Le Mercredi 6 mai 2009 je ne sais rien d'Edimbourg, ni de son Traverse Theatre, ni de ce que peut recouvrir l'expression « traduction residency » qu'on peut traduire cavalièrement par résidence de traduction, et qui occasionne mon vol vers l'Ecosse.

Le jeudi 7 mai j'en sais déjà un peu plus.

Edimbourg : son château, ses rues en pente, ses grands cafés avec ou sans sucre, ses filles très blondes. Un peu moins dense et plus traditionnelle que Glasgow dit-on.

Traverse Theatre : belle bâtisse actuellement masquée par un gros chantier. Deux salles : une petite et une grande, comme à Théâtre Ouvert. La façade, l'enseigne, le type d'affiches, le hall, seraient en France ceux d'un théâtre de boulevard. Or ce n'en est pas un, et ce n'est pas exactement le contraire. Ici les choses ne sont pas aussi séparées, comme j'aurais l'occasion de m'en rendre compte trente-six heures plus tard en assistant à la première d'une pièce de Gregory Burke, auteur assez célèbre au Royaume-Uni. Le public est à la fois populaire et bourgeois, il rit de bon cœur quand c'est drôle, absorbe en silence les moments graves. À la fin il applaudit à peine deux minutes, bien que visiblement ravi. Pas de chichi, solennité zéro. À bon entendeur.

La résidence de traduction : deux journées pleines pour accoucher d'une première version anglaise de *Le Problème* que le Traverse Theatre a dans l'idée de monter à plus ou moins brève échéance. L'idée de Katherine Mendelsohn, « Literary Manager » du théâtre – une sorte de directrice artistique qui m'apparaît assez vite comme l'âme littéraire du lieu – est d'impliquer l'auteur dans la traduction de sa pièce par une rencontre avec le traducteur qui permette de dissiper les malentendus éventuels, de s'ajuster sur l'esprit profond du texte. Le dispositif a déjà fait ses preuves. En l'occurrence la traduction a été confiée à une dramaturge écossaise, Linda McLean, elle-même beaucoup traduite depuis que sa première pièce a été montée à Glasgow il y a une quinzaine d'années. Katherine et moi la retrouvons au bar du théâtre où nous avons convenu de travailler, avec tubes de pop anglaise en fond sonore. Petite bonne femme boulotte à la poignée de main camarade, pas de chichi, solennité zéro, on va s'entendre.

Pour se comprendre, c'est une autre affaire. Linda parle peu le français et le comprend quand on parle lentement, c'est-à-dire qu'elle ne me comprendra jamais la pauvre. Moi je me pique de bien comprendre l'anglais, mais je vais en peu de minutes découvrir un chautier inabordable, une montagne impénétrable, un Loch Ness revêche : l'accent écossais. Heureusement que la londonienne Katherine accompagne et dirige les séances de travail, traduisant pour Linda quand je préfère à fin de précision m'exprimer en anglais, et pour moi quand le Loch Ness réémerge.

Je suis en bout de table. À ma droite Katherine, à ma gauche Linda, sous nos yeux une première traduction littérale de la pièce effectuée par une française. Katherine précise que bien sûr

ça n'est qu'une base. Mais justement cela nous permet d'aller directement au but, à savoir la recherche d'équivalences plus justes que la stricte littéralité. Nous passons d'un travail linguistique à un travail littéraire.

Je suis loin de chez moi et pourtant je suis chez moi. Le travail de traduction invite à pratiquer le texte comme il devrait toujours être pratiqué, le nez dans son détail, dans sa matérialité intime. Ces deux jours seront un havre de textualité, avant de revenir dans le monde où les discours, y compris ceux à vocation critique, font tout pour contourner le texte, le contenu réel des œuvres - par la thématique, la bio de l'auteur, quelque polémique à quoi il serait mêlé et autres bla-bla. Le nez dans cette pièce, je vais comprendre mieux que jamais ce que j'ai voulu écrire, ou plutôt ce que j'ai écrit. Comprendre ce que dit ce texte - c'est la meilleure façon de le dire. Sa quintessence, son absolue singularité. Son absolue singularité intraduisible.

Il y a d'abord les écarts culturels. Au sens où cette pièce met en scène une famille française, qui n'est pas exactement une famille écossaise. L'équivalent d'une bourgeoisie cultivée parisienne ? Une bourgeoisie cultivée londonienne. Je me risque à dire qu'ils pourraient être de gauche modérée. En tout cas assez progressistes, libéraux dans les mœurs comme nombre d'éléments de la pièce le laissent apparaître. Par facilité je parle de bobos, elles ne connaissent pas, ça tombe bien parce que ce n'est pas exactement cela. Ça n'est jamais exactement cela. C'est toujours quelque chose comme ça. Pendant deux jours ce sera quelque chose comme ça. Normale sup ce ne sera jamais exactement le « university », par quoi Linda et Katherine sont tentées de la traduire. Considérant cet écart, il faut donc jouer sur la moindre perte, et surtout essayer de préserver le plus important. Ce qui implique de discerner, pour moi-même, ce qui est le plus important. En l'occurrence je réalise que le trait auquel je tiens concernant Adam, c'est beaucoup plus les études de philo en tant que telles que sa scolarité supérieure dans une grande école. Inutile, alors, de se perdre à trouver une équivalence à « concours », ni même à l'agrégation, implicite dans le texte français. « Exams » suffira.

Or parfois ce qui compte concerne précisément la part intraduisible. Écart culturel toujours : j'essaie d'expliquer ce que sont en France les Chiennes de garde, puisque Adam reproche à sa mère d'épouser leur rhétorique. S'il sera assez facile de trouver des associations féministes semblables au Royaume-Uni, en est-il une qui porte un nom qu'un contempteur puisse aisément retourner contre elle, exactement comme Adam le fait à ce moment : « tu fais ta chienne de garde ? » Linda a compris, l'enjeu, et comme souvent pendant ces deux jours, elle reporte à plus tard la recherche, avec cependant un signe amical et déterminé pour me signifier qu'elle trouvera.

Si Adam en est arrivé à exprimer de façon larvée une critique narquoise de la posture féministe, c'est parce que sa mère le reprend sur le mot foyer. Mot lourd de connotations dont l'usage par Adam étonne voire inquiète Annie. En gros : n'y a-t-il pas là un lapsus exprimant le désir du fils que sa mère reste au foyer ? Elle fait donc bien de le reprendre, et une traduction ferait bien de trouver un mot qui soit aussi archaïque que foyer. Or il semble qu'il

n'y ait pas d'équivalent. On dit bien « housewife », mais le foyer de notre femme au foyer n'existe pas. Signe amical et déterminé de Linda.

Avec le dossier « housewife », nous voici, non plus dans l'écart strictement culturel, mais dans des faits de langue hétérogènes, ceux-là mêmes qui rendent la traduction le plus beau et le plus difficile métier du monde. Chaque langue a un génie, une spécificité, des caprices propres, des fougades. Ainsi les gouverneurs de Babel ont voulu que l'anglais utilise le même pronom pour s'adresser à une personne et plusieurs. Comment donc puis-je être sûr que dans le « you » issu de la traduction de « c'est ce qui vous ennuie ? », l'auditeur anglais entende une adresse plurielle à Alban et Adam ? On dira que le contexte fera l'affaire, mais précisément j'ai fait en sorte, écrivant *Le Problème*, de créer parfois des confusions d'interlocution. Alors qu'Annie s'adresse seulement à son fils, elle utilise un vous qui englobe son mari, prenant ainsi acte, plus ou moins consciemment, du fait qu'elle subit un procès où l'un et l'autre indifférenciés se relaient pour endosser le rôle de procureur. Bref il se peut que cette subtilité majeure du texte passe à la trappe. Katherine m'assure que non, Linda entérine, on décide de reprendre un thé, *Boys and Girls* de Blur passe pour la septième fois depuis hier. Il y a aussi la valise d'expressions qu'une langue trimballe. On sait qu'en Angleterre il pleut souvent des chats et des chiens, alors qu'en France c'est plutôt des cordes. Mettons qu'un texte français joue sur les mots et dise qu'un homme s'est pendu un jour où il pleuvait des cordes, eh bien le traducteur sera très emmerdé, et s'en remettra à une équivalence du genre : un homme s'est enfermé dans la niche du suicide le jour où pleuvaient des chats et des chiens. Ce sera nul.

Il arrive que ces expressions aient passé la Manche dans un sens ou dans l'autre sans dégât majeur sur le Ferry. Hélas mes deux camarades de travail m'informent que ce n'est pas le cas de « Mieux vaut entendre ça que d'être sourd » qui apparaît dans *Le Problème*. Encore, si Alban se contentait de l'utiliser, tout irait bien, la traductrice trouverait une expression revenant à signifier en anglais que c'est vraiment n'importe quoi ce que tu dis là. Mais cet écrivain a la mauvaise idée de s'arrêter sur l'expression, et d'en constater la bizarrerie, disant qu'on attendrait plutôt « Mieux vaut être sourd que d'entendre ça. » Bonne chance Linda. Mais ces difficultés ne sont rien au regard du gros dossier du jour, à savoir les registres de langue. Une amie anglaise me confiait récemment qu'après six ans en France, la dernière chose qui lui donne vraiment du mal est sa perception des niveaux de familiarité de tel mot ou tournure. Il n'est rien de plus idiotique que cette intuition-là. J'ai tenu à ce que les quatre membres de la famille du *Problème* s'expriment assez familièrement, et même assez trivialement. Par là j'entends capter un fait d'époque, mais aussi anticiper sur une évolution à mon sens souhaitable des conversations intra-familiales. Il arrivera donc très naturellement qu'Adam dise à sa mère qu'elle est chiante, et qu'elle ne semble pas s'en offusquer. Linda s'enquiert tout de suite du niveau de familiarité, de grossièreté, de trivialité de ce juron. Et là je rame : oui, c'est assez vulgaire, ça vient quand même de chier, et en même temps ça n'est pas si vulgaire, quand on l'utilise on ne pense plus que ça vient de chier, des amis peuvent se le dire entre eux par exemple. Linda m'écoute attentivement, et plus elle m'écoute moins elle est fixée.

La question est encore plus infernale en ce qui concerne, non plus la crudité, mais l'oralité que j'ai essayé d'injecter dans le dialogue. Ainsi le « j'hallucine » de Adam ne se traduit pas par « I'm dreaming », il y faut un grain de parler jeune, Adam est un Normalien qui parle comme ça, j'y tiens. Et puis je voudrais être sûr que le « kindle passion, yeah » de Julie soit aussi truculent, tressant haute culture et coolitude lycéenne, que le « attiser la passion, ouais » par quoi elle conclut son exposé très subjectif sur *Phèdre*. Etre sûr aussi que « any water left ? », à quoi nous avons réduit le littéral « isn't there any water left ? » sonne aussi oral que « y'a plus d'eau ? »

Le clou de cette épreuve : parvenir à rendre les élisions orales qu'il m'arrive de transcrire. Quelle équivalence trouver à la suppression du « ne » de la double négation, phénomène majeur de la langue orale française auquel j'aime faire justice dans les dialogues écrits ? Le système des contractions comme « l'm » ou « she's » ? On ne saura jamais. Ni Linda, ni Katherine, ni moi. Toute entreprise de traduction échoue pour une part. Il suffit juste de le savoir, et que ça n'empêche ni de réfléchir avec acharnement, ni de reprendre un thé. *Wonderwall*, de Oasis, passe pour la huitième fois depuis hier. Ça veut dire quoi d'ailleurs wonderwall ? Linda dit que le mot est une construction poétique. Mais ça se traduirait comment ? Mur des merveilles, quelque chose comme ça.

Le volet français de l'échange entre Théâtre Ouvert et le Traverse Theatre – EPAT 9^e session – avec la collaboration de la Maison Antoine Vitez, aura lieu en deux parties : en décembre 2009 les deux auteurs écossaises, Sam Holcroft (avec sa pièce Cockroach) et Linda McLean (avec Strangers, Babies) seront en résidence de traduction ; puis, les 28 et 29 mai 2010, leurs deux pièces seront mises en voix en public (entrée libre sur réservation).

François Bégaudeau a écrit des romans – publiés aux Editions Gallimard (Collection Verticales) – des essais, il est également chroniqueur-journaliste et scénariste.

Le théâtre-récit de François Wastiaux conçu d'après son roman *Entre les murs* a fait l'objet de la 4^e session de l'EPAT à Théâtre Ouvert en 2007. François Wastiaux y a créé le spectacle en 2009 ; le texte de la pièce est paru en Théâtre Ouvert/*Enjeux*, accompagné d'entretiens avec François Bégaudeau et François Wastiaux. François Bégaudeau a joué dans l'adaptation cinématographique par Laurent Cantet (avec qui il a écrit le scénario) d'*Entre les murs*. Il a mis en voix à Théâtre Ouvert ses textes *Un démocrate Mick Jagger 1960-1969* (Ed. Naïve) et *Fin de l'histoire* (avec Cécile Backès). *Le Problème* est sa première pièce de théâtre publiée.

Théâtre Ouvert

a un nouveau site :



Retrouvez la saison, les éditions,
et bientôt toutes les archives sur...

www.theatre-ouvert.net

Théâtre Ouvert

Le Journal 25

Directrice de la publication :
Micheline Attoun

Comité de rédaction :
Lucien Attoun, Micheline Attoun, Pascale Gateau, Nathalie Lux, Valérie Valade

Collaborations :
François Bégaudeau, Charlotte Castellat, Emmanuel Darley, Jean Delabroy,
Jean-Claude Dreyfus, Olivier Goetz, Lancelot Hamelin, Catherine Matisse,
Guillermo Pisani, Philippe Thibault

Secrétaire de rédaction :
Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photographie de couverture :
Julie-Marie Parmentier, Charlotte Castellat et Michel Didym,
répétition de *La Séparation des songes* ©Jean-Julien Kraemer

Edité par l'Association Recherche-Action-Théâtre Ouvert
ISSN : 1634-6858

L'équipe permanente du théâtre est composée de :
Lucien Attoun, *direction* / Micheline Attoun, *direction*
Bruno Fontfrède, *régie* / Natalie Gaillard, *intendance*
Pascale Gateau, *dramaturgie* / Didier Grimel, *administration*
Audrey Houy-Boucheny, *relations publiques* / Agnès Lupovici, *presse*
Nathalie Lux, *assistanat, communication* / Sylvie Marie, *secrétariat*
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Fanny Trochet, *secrétariat*
Valérie Valade, *publications, archives* / Emily Vallat, *accueil*

THÉÂTRE OUVERT
Centre Dramatique National de Création
subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
la Ville de Paris et la Région Ile-de-France

Jardin d'hiver - 4 bis, cité Véron - 75018 Paris - M° Blanche
T : 01 42 55 74 40 F : 01 42 55 55 40 Loc : 01 42 55 55 50
www.theatre-ouvert.net accueil@theatreouvert.com

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 26

Nom
Prénom
Profession
Adresse
Code Postal
Ville
Pays
Tel
E.mail

Je désire également recevoir
les informations concernant
certaines activités de Théâtre Ouvert :

- les spectacles
 les lectures
 les publications Tapuscrit/Enjeux

Bon de commande à déposer à l'accueil
du théâtre ou à retourner
accompagné du règlement à :
Théâtre Ouvert / Le Journal
4 bis, cité Véron - 75018 Paris
(chèque de 6 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en septembre 2009
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur :



RENDEZ-VOUS

THÉÂTRE OUVERT

4^e trimestre 2009

SPECTACLE

25 septembre - 17 octobre

La Séparation des songes

Jean Delabroy / Michel Didym

MISE EN VOIX

Le 14 octobre à 19h

Comment te le dire ?

Armando Llamas / Michel Didym

EPAT 7^e SESSION

5-24 octobre

Séance de travail ouverte

le 14 octobre à 15h

Mise en espace

du 22 au 24 octobre

Namuncura

Guillermo Pisani / Alain Françon

MISE EN VOIX

Le 14 novembre à 19h

Meeting with Hammett

Michel Deutsch

SPECTACLE

24 novembre - 19 décembre

Le Mardi à Monoprix

Emmanuel Darley / Michel Didym

Nouvelle publication :

Images de Mussolini en hiver

et **Comment te le dire ?**

d'Armando Llamas

Collection *Enjeux*

*Parcours d'auteur, 20 ans
avec Théâtre Ouvert, vol. 2*