

TEMPORAIREMENT CONTEMPORAIN

É D I T O R I A L

Grâce au British Council, notre nouveau partenaire, nous avons pu développer un projet et vous faire découvrir une partie des nouvelles écritures d'Outre-Manche, et cela, aussi, grâce à notre collaborateur de toujours, la Maison Antoine Vitez. En coordonnant nos recherches avec le Centre National du Théâtre, nous avons convenu de donner une visibilité aux auteurs ayant reçu l'aide à la création en les présentant à la Mousson. Notre collaboration avec la Comédie Française et, notamment, *la Mousson d'été à Paris*, existe depuis cinq ans, mais cette année cinq acteurs en faisant partie, ou allant bientôt faire partie, étaient avec nous. Que la troupe de Molière en soit remerciée !

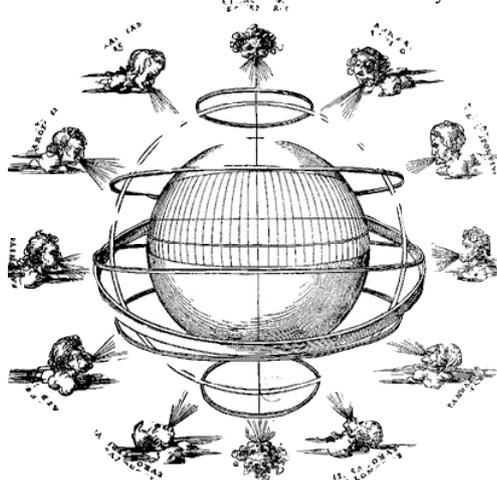
Comme vous le savez tous, je ne suis pas auteur, et si je me fends de quelques mots pour cet éditto, c'est pour vous dire le plaisir que j'ai pris en votre compagnie. Certes, je vous avais promis la pluie et je me suis lourdement trompé, mais après tout, c'était ce que j'avais écrit et pas ce que j'avais dit. Bien que, dans ces murs, soient liés, de façon indissociable, l'art de dire et l'art d'écrire.

Donc, j'ai eu tort, soleil, soleil, soleil tout le temps. Moi qui rêvais de vous faire aimer le vent et la tempête pour voir jusqu'où tiendrait le chapiteau... Finalement, à Pont-à-Mousson, il fait meilleur qu'à l'île de Ré. Cette Mousson qui s'achève, c'est, pour toute notre équipe, la fin d'un processus qui a commencé, il y a longtemps maintenant, avec les comités anglais, les réunions innombrables, les choix d'auteurs, les lectures contradictoires et les rencontres déterminantes. Pour qu'enfin émerge, à la lumière, le texte nu. Nu, donc, est le texte, et il s'avance sans pudeur, face à vous, vous, ses premiers auditeurs. Et ce qui nous plaît, à la Mousson, c'est que vous l'ayez considéré avec bien-

veillance et que cette bienveillance ait accompagné aussi les retours que vous en avez faits aux auteurs. Il est indispensable que l'échange et la critique soient fraternels. Nous pensons que là est la clef d'une réelle avancée pour l'auteur, dans sa construction, dans son imaginaire, dans son style et dans ses résolutions dramaturgiques. Une critique constructive, dans le sens où elle aide l'autre à construire sa propre histoire.

En mars, *les Ateliers d'hiver de la Mousson d'été* nous permettront d'avancer dans la connaissance et dans le développement des écritures dites « jeune public ». En juin, nous développeront sur les canaux de la Moselle, *la Mousson sur l'eau*, à bord de la péniche Niagara. Et l'été prochain, la France aura pris la présidence de l'Union Européenne et vous pourrez, à l'Abbaye des Prémontrés, découvrir : *Trait d'union*, vingt-sept auteurs de tous les pays d'Europe, parmi lesquels certains demeurent mystérieux. Qu'ont-ils à dire, qu'ont-ils écrit ? Nous le saurons l'année prochaine...

Michel Didym



n°6

mercredi 29 août 2007

sommaire :

Editorial

les Vêpres de la Vierge
Bienheureuse
de Antonio Tarantino
Charlotte Lagrange

Les conséquences du vent
de Tanguy Viel
Jean-Édouard Hastings

Passage "Mussi-Poétin"
Marion Canelas

Entretien avec
Laurent Muhleisen

Université d'été +
British Council
Les nouvelles écritures
britanniques

Programme du jour

ILLUSTRATION
Xavier Gorgol

LES CONSÉQUENCES DU VENT (DANS LE FINISTÈRE NORD)

Entretien avec l'auteur, Tanguy Viel

Pourquoi la Bretagne ?

Ce n'est pas la première fois que je situe l'une de mes œuvres en Bretagne. Pour moi, c'est avant tout le lieu qui me relie à mon enfance, à la conception naïve et innocente que l'on peut avoir du temps à cet âge-là. Une conception que je qualifierai de « pâteuse ». De plus, c'est un lieu de mémoire qui me permet d'entrer dans une réalité physique instantanée, c'est-à-dire que le paysage prend chair et que j'y crois. Car le lien si particulier que j'entretiens avec la Bretagne provient précisément du paysage, du rapport que j'ai avec le climat, son aspect minéral, géologique. C'est d'ailleurs une idée que l'on retrouve dans le titre : *Les conséquences du vent*. Même si dans le texte, cette expression renvoie plutôt à une réflexion philosophique, cette idée qu'il est impossible de saisir le mouvement en plein vol, seulement ses conséquences [« ce cliché qu'on pourrait prendre d'une maison secouée par le vent, encore que le vent ce n'est jamais facile de le prendre en photo, c'est seulement les conséquences du vent qu'on peut prendre en photo et c'est peut-être ça aussi, les conséquences du vent » ndlr]. C'est une réflexion qui renvoie également au théâtre pour moi, j'ai toujours l'impression qu'il y a un décalage entre le présent de la situation et l'affect, entre la parole et le sentiment, l'action.

Vous avez sous-titré votre texte « comédie » alors que la structure, en particulier la fin, s'apparente plutôt à la forme classique de la tragédie ?

Déjà, il y a toujours chez moi, dans l'écriture, le désir de partir d'un fond de pièce classique, avec des personnages, des situations, disons « classiques » pour aller vite, comme chez Koltès par exemple. C'est souvent de cette façon que je commence à écrire et, généralement, chemin faisant, il y a toujours un moment où je finis par m'écarter du sujet, ou plus exactement du premier degré d'écriture dans lequel il faudrait que je reste pour ne pas verser dans le second degré ou l'ironie. Je pars donc le plus souvent avec l'envie de faire vraiment du tragique mais ma façon d'écrire fait que je bifurque vers autre chose.

Dans votre pièce, ce qui saute aux yeux ce sont les différents niveaux de lecture, de langue qui s'enchevêtrent pour donner naissance au texte ?

Par rapport aux personnages, on pourrait dire qu'ils ont chacun trois niveaux. Premièrement : leur fonction de personnages dans la pièce. Deuxièmement : ils sont les narrateurs de leur propre histoire. Troisièmement : ils sont tous metteurs en scène. Ils jouent ainsi leur propre rôle

(personnages) tout en racontant leur propre histoire (narrateurs) et, surtout, en proposant, tout au long de la pièce, des références ainsi que des réflexions sur le théâtre (metteurs en scène). Et c'est, du reste, ce mélange des genres qui peut rendre, non seulement, la perception du spectateur un peu ardue mais également celle de l'acteur. Car ces trois niveaux ne cessent de se rencontrer, de se croiser, de se répondre. A des moments, on a même carrément les trois niveaux qui se télescopent en même temps. Et du coup, cela pose la question du jeu pour l'acteur. Comment doit-il s'y prendre pour habiter le texte ? Où doit-il se situer ? A quel endroit exactement doit-il se positionner ? Et ce dernier existe-t-il ? Autant de questions finalement qu'il ne m'appartient pas de réellement trancher.

Et puis, il y a aussi différents niveaux de langue dans la pièce, entre des blagues de potaches, des passages plus lyriques, plus apaisés aussi, et qui renvoient au caractère minéral du paysage. Il y a donc mélange des genres et des langages : descriptif, familier, philosophique, lyrique, etc.

L'impression, qui ressort également de la lecture de votre pièce, c'est le plaisir évident que vous semblez prendre avec les horizons d'attente du spectateur. En effet, il y a des pistes que vous ouvrez sans les clore (le trafic de drogue, les ennuis de Mathias, etc.), et aussi tout un jeu de pistes au niveau des références nous renvoyant à une certaine circularité, qui nous ferait dire vers la fin de la pièce « la boucle est bouclée ». De toute évidence, il y a un côté ludique dans votre écriture.

Oui, tout à fait, j'aime jouer avec le spectateur. Mais il y a aussi toute la « magie » ou le caractère aléatoire de l'écriture. On commence par écrire, sans trop savoir précisément où l'on va, et les éléments de départ en amènent d'autres, qui en amènent d'autres, etc. Il est donc logique que les divers éléments du texte finissent par se répondre, car on ne fait finalement que rester dans la continuité et la tonalité d'ensemble du processus que l'on a déclenché.

La réception de votre pièce n'est pas évidente, car elle semble toujours se situer dans les interstices, dans un entre-deux, qu'il est d'ailleurs peut-être impossible d'atteindre ? Mais ne dit-on pas « qui ne tente rien n'a rien » ?

Oui c'est vrai, j'ai essayé de dépeindre des personnages en demi-teinte, tour à tour présent et absent, tour à tour acteur et metteur en scène, et donc actif et passif, disons plutôt spectateur : à la fois d'eux-

mêmes et des autres. Dans la pièce, je les qualifie de « silhouettes dans le brouillard », ce qui renvoie bien à cette idée de demi-teinte, d'entre-deux. Il y a également l'expression « les conséquences du vent », dont j'ai précédemment parlée. Cette idée que le mouvement est insaisissable, et que seuls ses effets sont visibles, perceptibles. A la rigueur, on peut prendre un cliché avant ou après, mais pas pendant le mouvement, ou alors c'est flou, indistinct, et l'on retombe à nouveau sur cette idée de demi-teinte. Enfin, la pièce se clôt sur la vente aux enchères de la maison à la bougie, rappelant par là *La Cerisaie* de Tchekhov. Mais la bougie cela pourrait évoquer également, par exemple, les peintures de Georges de la Tour, avec cet halo de la bougie, le clair-obscur : ni pleinement éclairé ni plongé dans l'obscurité. Ce qui pourrait bien être, justement, l'endroit où la pièce se situe, comme une métaphore de l'ambiance et de la tonalité qui sous-tendent le texte.

Enfin, on ne peut pas ne pas vous interroger sur les nombreux noms à consonance américaine que l'on rencontre dans votre texte (par exemple le héros se prénomme Richard Grave, Richard Tombeau en français) ?

C'est tout simplement que ce sont des univers qui me touchent. J'aime beaucoup les films américains, dont ceux que je cite dans le texte : *Scarface* de Brian de Palma, *Une femme sous influence* de John Cassavetes, *Casino*, entre autres, de Martin Scorsese. De plus, je suis un gros lecteur de romans gothiques anglais du dix-neuvième siècle. Ce n'est donc pas un hasard si la maison, dans la pièce, est située près d'un cimetière. D'ailleurs, c'était l'une des premières orientations que je m'étais donnée pour l'écriture de la pièce : un côté spectral, avec des personnages fantômes qui habiteraient l'espace sans vraiment l'habiter.

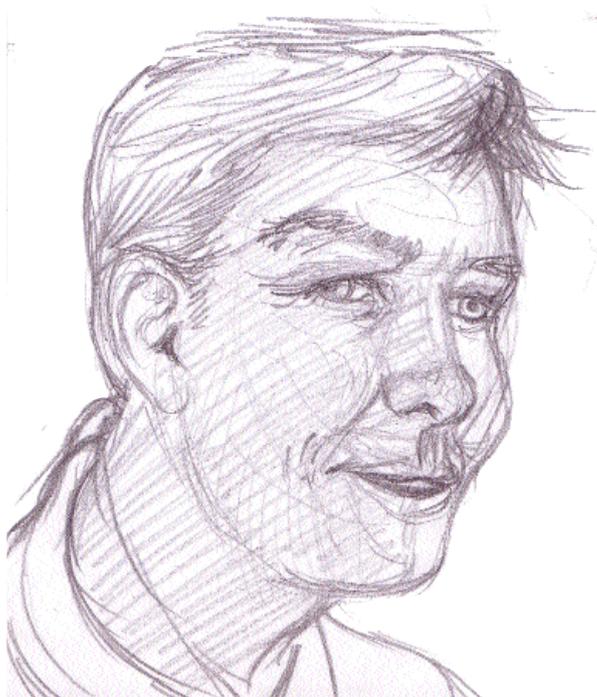
Propos recueillis par Jean-Edouard Hastings

En 1973 Tanguy Viel naît à Brest où il passe les douze premières années de sa vie. Il vit aujourd'hui dans le Loiret.

Il est objecteur de conscience au centre dramatique de Tours. À vingt-quatre ans, il publie son premier roman *Le Black Note*. Suivront *Cinéma*, et *L'Absolue perfection du crime* pour lequel il remporte le Prix Fénéon et le prix de la Vocation.

Il est lauréat de la Villa Médicis en 2003. Son dernier roman *Insoupçonnable* est publié en 2006. Ses textes romanesques sont publiés aux éditions de Minuit, *Maladie*, un texte théâtral, aux éditions Inventaire/Invention

Tanguy Viel a écrit trois pièces de théâtre radiophoniques diffusées sur France Culture *Mère et fils*, *Secrets de famille* et *Avance rapide* (texte pour la jeunesse) ; il a produit également pour cette même radio des documentaires de création notamment dans le cadre de l'émission *Surpris par la nuit*.



VÊPRES DE LA VIERGE BIENHEUREUSE

de Antonio Tarantino

“Là, à présent, tu dois tout me raconter
Maintenant, oui, maintenant.”
Car moi, je veux pas me retrouver coincé”
Ne pas rester dans ce monde, dans cette “histoire
absurde de famille
Avec toi qui vois personne, rien que ton bar, tes
cartes, ton jeu, et l'autre qui hurle
Me bourre les oreilles”.
Pour la première fois, son père va l'aider. Dans une
langue bourrue, jalonnée de maladresses et de
conseils farfelus, le père va accompagner son fils,
mais sur le chemin du suicide. Un accompagne-
ment tel que la langue se poétise progressivement,
sublimant la rudesse première en une musique
liturgique.

Comme dans *La Passion Selon Jean*, lue lors de la
Mousson 2005, le dialogue engendre une conta-
gion d'un personnage à l'autre. Dans *la Passion*, la
folie se diffusait du fou au médecin. Dans *les
Vêpres*, elle se diffuse du fils au père. Lors d'une
lecture solitaire, l'absence du nom des person-
nages au profit de simples tirets nous fait parfois
oublier d'attribuer la parole à l'un ou à l'autre. On
croit entrer dans une seule pensée, dans un seul
être en contradiction et dialectique intérieures. Le
père seconderait ainsi la douleur du fils en s'insi-
nuant en lui par cette langue inventive.

Le chemin vers la mort est aussi cheminement en
arrière vers l'existence douloureuse du fils. Les
motifs du service militaire, du vol, de la prostitu-
tion, du travestissement, et du rapport au regard
des autres, se révèlent en filigrane tandis que des
leitmotifs viennent rythmer cette langue musicale.
La poétisation passe donc par la répétition des
obsessions qui révèlent les préoccupations et les
traumatismes des deux hommes :

“Avec ma mère que j'ai toujours dans les oreilles :
« bâtard cul terreux sale porc »”.

Ainsi le Père rappelle indéfiniment la situation
inconfortable par laquelle il tente de venir en aide
à son fils :

“Et c'est maintenant que tu me demandes ça, au
téléphone ?

Avec ce que coûtent les factures,
Et que quand les unités s'ajoutent aux unités,
On finit par sortir de la tranche sociale”.
De ce reproche maladroit qui révèle la condition
sociale de cette famille, transparaît pourtant une
tendresse. Le Père persiste en effet à inventer et
ressasser cette langue liturgique. Un certain
humour vient aussi se glisser dans les conseils
d'apparat qu'il donne à son fils. Le cheminement
vers la mort semble nécessiter quelques objets tels
que le beauty, les cothurnes, et les lunettes de ciné-
mascope... Devenues simples chaussures compen-
sées, les cothurnes doivent être portées autour du
cou, tandis que les lunettes de cinémascope doi-
vent ouvrir à un autre monde :
“Et sans les lunettes, tu verras les sorcières, t'auras
la berluie
Toi t'as les mirages
Et seul ces lunettes spéciales
Te donnent la sensation précise d'être dans un
monde,
D'habiter l'un espace en trois dimensions,
D'être quelque part, dans une vie”.
Tout un processus s'invente donc entre les deux
hommes, un processus méthodologique précis
pour cheminer vers le suicide, comme vers un
autre monde. Processus étonnant et étonnamment
poétique.

Ainsi, la traversée du Styx se fait dans le lieu d'ori-
gine de cette mythologie : en Grèce. Il faut donc
s'équiper pour ce soleil grec qui “aveugle et
éblouit” et pour le sol grec qui “n'admet que les
pieds, mieux vaut l'être nu, ou les cothurnes, ou les
sabots des chevaux”. De manière d'abord anodine,
les références mythologiques s'imposent progres-
sivement pour transformer ce suicide en parcours
héroïque. Ce qui est considéré comme un renonce-
ment, notamment par l'Eglise, trouve ici le moyen
de sa sublimation, et cela paradoxalement dans
une langue proche de la liturgie des *Vêpres*.

C.L.

PASSAGE « MUSSI-POËTIN »

Si « on est ce qu'on parle », je voudrais me taire. Ca respire. Se taire près d'eux et sentir qu'ils transpirent. La poésie. Leurs mots qui naviguent. Faire la planche et regarder le ciel. Pas de je. Savoir qu'on ne coulera pas. La certitude de ne pas couler en restant là, portés, soulevés par la densité de ce qui parvient à nos oreilles. La piscine de Pont-à-mousson battue par les Prémontrés. Le golfe de l'abbaye remué par les marées, flot et jusant tout emmêlés, « Mais c'est où la bibliothèque déjà » ?

Toujours, la côte à vue. Mais elle s'éloigne ; une consigne, un stagiaire, et tout à coup le cloître s'élargit, devient le Pacifique. Inondé. On n'a pas vu venir la vague, ça déferle. Croyez-vous que la mouette a pleinement conscience de prendre part à la beauté marine ? La grâce de son vol ne tient-elle pas précisément au fait qu'elle ne sait pas bien où elle va, que son cri lui échappe ? Ce cri, là, qui résonne et noue la gorge par trop de condensation. Trop d'énergies entières. Ca lui échappe, oui, et ce n'est surtout pas fait pour plaire. Et c'est pourquoi ça me bouscule.

Les matelots s'activent et s'étonnent de voir qu'ensemble ils prennent plaisir aux manœuvres complexes, qui pourtant les ont effrayés quand le capitaine les a annoncées.

L'université d'été comme un endroit où cela frotte. L'infime frontière entre les courants, la fatigue et la faim que provoque la houle. Parce que, oui, ça remue. Hésiter un instant, entendre la consigne, se dire mais non, c'est trop haut pour moi, oser tout de même, et devenir beau. Nourri de la veille, mal reposé, avoir l'envie de raconter. Quoi ? Si peu. Trois gestes, un chant, deux détails, quatre pas de danse. Se découvrir, se relire à la lumière de ce que donne l'autre. L'autre, un magicien. Celui qui énonce, simplement, l'intitulé de l'exercice. Celui qui dit « Vas-y, prends le risque, jette-toi à l'eau, tu sais nager, peut-être pas la brasse, mais tu vas voir,

l'apnée rend fort ». Entendre un texte parce qu'on décide de l'écouter, parce qu'en face, tout simplement, ils sont emplis du désir de dire ce que cela leur raconte. Pas de maillot de bain, pas de crème solaire. Aucun écran. Ils livrent.

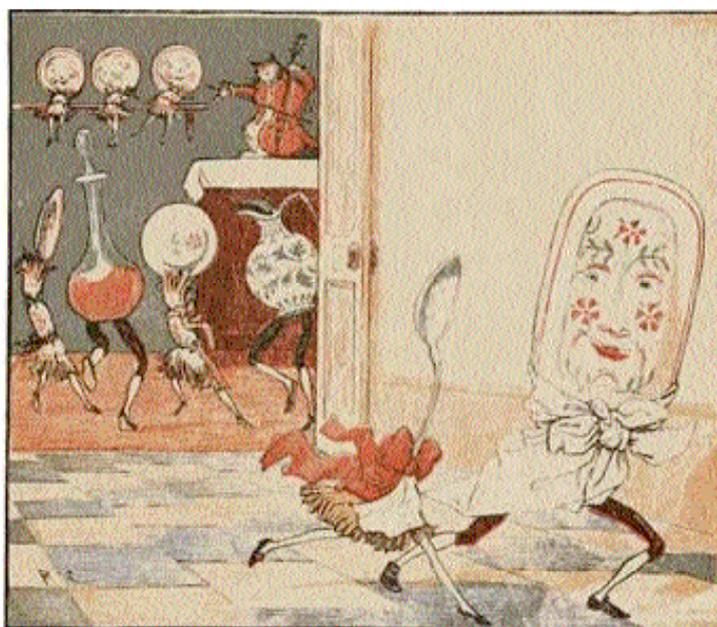
Apercevoir le Finistère comme jamais je ne l'ai vu, à travers un pas, une jupe. Le hasard ? peut-être. Les propositions sont fragiles et dépassent leur dépositaire. Et voilà bien ce qui fait monter l'eau salée ; à la Mousson, la lune est belle, mais les larmes ne dépendent pas d'elle. Les larmes balayent une plage encore vierge, qui ignorait le pouvoir du don. Et même un fort coefficient n'effacera pas les traces laissées par ce peu de temps.

L'affirmation de la volonté d'être un ensemble, après cinq jours de vie commune. A quelle heure sera la pleine mer ? trois jours durant que l'étalement dure. Plus envie de redescendre. Même si parfois on est frileux, même si la sieste sur la plage est plus tentante que la pêche à pied, on rêve encore le cœur battant à la voix de ce type, dans l'atelier, barbouillé de rouge, au nombre d'images qu'il a offertes.

Voilà le soir et les rouleaux dansants se fracassent bruyamment sur le bar érigé en digue... Je suis sur la rive, fascinée par le remous, veillant à ne pas tremper mes vêtements mais heureuse de mettre les pieds dans l'eau. Je sais que demain, toutes les gouttes d'eau seront encore là, que la mer d'huile de cette nuit sera secouée par des vents forts et cela me rassure ; je préfère de loin la voile au bateau à moteur.

Marion Canelas

P.S. Avez-vous vu le passage piéton ? Le pavé inégal, le gué oblique, d'accord, mais cela se dessine finalement, et c'est si beau, les choses, de biais.



LA TRADUCTION EST AUSSI UN VOYAGE

Entretien avec Laurent Muhleisen, directeur de la Maison Antoine Vitez

Temporairement Contemporain : Qu'est-ce que la maison Antoine Vitez ?

Laurent Muhleisen : La maison Antoine Vitez est une association de traducteurs professionnels intéressés par le théâtre contemporain. Elle a été fondée en 1991. Fille de l'Association des Traducteurs Littéraires de France, elle a été fondée suite au constat que la traduction théâtrale comporte des spécificités, par rapport à la traduction littéraire ou à l'interprétariat, qui sont liées aux nécessités du plateau. Elle doit beaucoup à Jacques Nichet, et à Jean Michel Déprat, notamment après son travail de re-traduction de Shakespeare pour le plateau. On a décidé de rassembler des traducteurs professionnels, des philologues, pour constituer un répertoire de pièces contemporaines et promouvoir le statut de traducteur dans le domaine de la production théâtrale, place encore plus négligée que ne pouvait l'être celle des auteurs de traductions littéraires. La Maison est composée d'une bonne vingtaine de comités linguistiques, dont la fonction est de découvrir et d'explorer le répertoire contemporain étranger, mais aussi le répertoire classique oublié, et de proposer un certain nombre de pièces qui, lorsqu'elles sont retenues, sont subventionnées. Un des soucis de la Maison est de veiller à ce que le traducteur de théâtre occupe sa juste place dans la chaîne de production d'un spectacle. C'est-à-dire que son travail ne soit pas tronqué, que sa traduction ne soit pas spoliée et que son nom apparaisse. Que la relation avec le metteur en scène, qui a lui-même sa propre vision, soit une discussion. Le metteur en scène est, lui-même, un traducteur. À la Maison Antoine Vitez, on essaie modestement que les choix du traducteur soient pris en compte, même s'ils doivent faire l'objet d'une discussion dramaturgique avec le metteur en scène. Un spectacle est une matière vivante, de la même façon que Pina Bausch répète sa chorégraphie jusqu'au matin même du spectacle, un texte traduit doit être lui-même pesé, soupesé, pour atteindre cette part du spectacle que constitue l'oralité.

T.C. D'où, j'imagine, une entente profonde avec le programme de la Mousson...

L.M. Une part du travail de la maison Antoine Vitez est générée par ses propres membres qui proposent leurs textes. Mais elle se veut aussi comme un partenaire, un relais qui réponde aux demandes de festivals. On collabore depuis la toute première édition. Les metteurs en scène, les comédiens, les compagnies sont eux-mêmes des explorateurs et des découvreurs de texte. Parfois aussi, c'est une contribution matérielle. Il faut trouver l'argent pour payer le traducteur qui selon la loi sur le droit d'auteur est payé en droits d'au-

teur, mais le temps que les droits tombent... Ceci dit, une bourse de la Maison Antoine Vitez n'est pas une avance à valoir, c'est une aide pour travailler dans des conditions correctes, douze heures par jour, pendant deux mois...

T.C. : Qu'est-ce qu'une bonne traduction ?

L.M. : Dans le cas de figure d'un traducteur qui travaille seul, une bonne traduction ne peut être faite qu'à condition que celui-ci connaisse très bien à la fois la langue d'origine et la langue cible. Il ne peut pas travailler dans l'approximation de la langue source. Il ne peut pas se permettre de contourner les problèmes. Il doit comprendre les doubles sens, le contexte historique, l'état de l'évolution de la langue (quand il s'agit d'une pièce ancienne du répertoire), le niveau de langue des différents personnages de la pièce. Il existe des dispositifs de contournements qui sont les traductions à quatre mains. Il y a plusieurs cas de figure. On peut demander à un *nègre* de faire un premier jet et à un auteur de faire le rendu de l'œuvre d'arrivée. Ce type de configuration ne peut marcher que lorsque la personne qui s'occupe du rendu du texte dans la langue d'arrivée est en lien avec l'auteur de la traduction intermédiaire. Une traduction intermédiaire peut difficilement rendre compte de toutes les options. Il faudrait produire des arborescences, des colonnes de possibilités. Il y a aussi des traductions à quatre mains dans le cas des langues rares. Demander à un Espagnol de traduire une pièce estonienne, c'est très compliqué. Dans ce cas, ça peut être intéressant de composer des couples de traducteurs où chacun est à mi-chemin de la langue de l'autre. Par ailleurs, il y a les adaptations. L'adaptation, à notre avis, c'est un peu comme les versions françaises des films étrangers. C'est considérer qu'il faut inscrire entièrement la culture de l'autre dans son moule culturel, pour que le public comprenne ce dont il s'agit. C'est une entreprise d'ethnocentrisme. C'est vouloir réduire l'altérité. En réalité, c'est ne vouloir être confronté qu'à des modèles culturels qui sont ses modèles propres, c'est du chauvinisme ou du nationalisme. Ça relève d'une forme de dédain pour le public, ou alors ça trahit une volonté de rentabilité, sachant que ce qui est le plus facile, ce qui met le spectateur dans la position la plus passive est ce qui va attirer le plus de monde et générer le plus d'argent. Ceci explique à quel point il est important, surtout dans le théâtre contemporain, que le soutien aux auteurs et aux traducteurs, relève de fonds et de soutiens public, et pas du théâtre privé.

T.C. Pourtant, il y a des cas, même dans les traductions présentées cette année à la Mousson, où l'appropriation par les auteurs, sans relever d'un

chauvinisme ou d'un souci commercial, est particulièrement flagrante.

L.M. Ça n'est pas un problème, si l'auteur est d'accord. Mais ce qui risque de disparaître, dans cette opération, c'est l'altérité. Le rapport à cette pièce ne contient plus la distance entre la culture de la pièce d'origine et celle du pays qui l'accueille. Si ça n'offusque personne, c'est bien.

T.C. Quelle est l'influence de l'évolution européenne par rapport à la traduction et la Maison Antoine Vitez ?

L.M. On est dans une période où les programmes de valorisation des langues minoritaires sont dans toutes les notes d'intention mais pas forcément dans les faits. On essaie de faire en sorte que les gens s'expriment dans leur langue, écrivent dans leur langue et trouvent des individus capables de les traduire. Ça marche assez bien quand on part des langues majoritaires vers les langues minoritaires. Dans l'autre sens, c'est plus difficile. Ce qui a pour effet pervers que, lors de rencontres internationales, vos invités Serbes, Croates, Lituanais vont spontanément essayer de parler en français ou en anglais. Lorsque, dans une rencontre, les gens sont censés parler d'eux, ils ne parlent pas vraiment d'eux. Il est bon de pouvoir leur dire qu'ils peuvent parler dans leur langue, qu'il y a des gens qui sont là pour traduire leur pensée, car on ne pense vraiment bien que dans sa langue maternelle. Ce nivellement est très dangereux. Sur la question de la culture, il ne s'agit pas seulement de faire traduire une pièce contemporaine estonienne, il s'agit de faire que, lorsque la traduction française existe, lorsqu'elle parle aux Français, elle n'apparaisse pas seulement comme un objet exotique. C'est pour ça que des rencontres dramaturgiques sont intéressantes, en plus de l'acte même de la traduction. Quand, dans une pièce lituanienne, vous

avez une réplique comme : « et cette lenteur, ce ne sont tout de même pas des Estoniens... », il faut comprendre le rapport qui fait que pour les Lituanais les Estoniens sont des escargots, c'est intéressant d'avoir des explications.

T.C. Certains traducteurs de théâtre n'hésitent pas à placer des notes de bas de page. À quoi cela sert-il puisque le texte n'est pas forcément destiné à être lu dans un livre ?

L.M. Ce sont des indications dramaturgiques pour les metteurs en scène qui optent, ensuite, pour une interprétation.

T.C. La question de la traduction revient de façon récurrente dans chaque édition de la Mousson. Comment faire pour ne pas répéter toujours les mêmes poncifs ?

L.M. On va essayer d'articuler le débat de demain autour de la notion d'ethnocentrisme. Quand tu traduis, tu traduis quoi, pourquoi, pour qui ? Pour rassurer le public, le confronter à des choses qu'il connaît ? Ou pour lui expliquer que ce qui vient de l'étranger a quelque chose d'étrange, qui correspond à quelque chose que tu ressens lorsque tu es voyageur. La traduction est aussi un voyage. Lorsque toi-même tu vas dans le pays d'origine, tu es très surpris de ne pas trouver ce que tu attendais. Le néocolonialisme guette toujours ces questions-là. Ta référence, c'est ta propre culture. C'est très inquiétant. On a tous besoins de références pour avancer en terra incognita. Ce n'est pas pour rien que les grandes conquêtes se terminent toujours par des massacres. C'est un vieux réflexe. Il n'y a pas forcément danger à s'enrichir dans l'altérité. C'est à ça qu'un bon traducteur doit s'attacher.

(Propos recueillis par Olivier Goetz)

Université d'été + British Council

LES NOUVELLES ÉCRITURES BRITANNIQUES

Table ronde animée par Jean-Pierre Ryngaert

Avec Bridget O'Connor (auteur de *Flags - Fanions*), Christopher Campbell conseiller littéraire au National Theatre de Londres, Jake Murray (directeur du Royal Exchange de Manchester), Philippe le Moine (directeur du programme culturel du British Council)

Jean-Pierre Ryngaert : Nos invités sont bien placés pour évoquer la pluralité des écritures anglo-saxonnes contemporaines. Philippe le Moine a fourni au comité de lecture de la Mousson d'été une trentaine de textes. Nous en avons choisis quatre qui, sans être, à eux seuls, représentatifs de la production britannique dans son exhaustivité, permettent de se faire une idée sur les tendances qui se dessinent dans le paysage. Bridget O'Connor, dont nous venons d'écouter *Fanions*, le texte qu'a traduit Serge Valletti, est Irlandaise, Chris Campbell et Jake Murray représentent, respectivement, deux théâtres importants à Londres et à Manchester ; leur expérience de la programmation sera très éclairante. Il ne s'agit pas, ici, d'écrire l'histoire du théâtre britannique, mais de savoir ce qui est en train d'arriver depuis une vingtaine d'années.

Philippe le Moine. Lorsqu'on évoque les écritures contemporaines britanniques, on cite toujours l'Angleterre. Il ne faut pas oublier l'Écosse, le pays de Galles et l'Irlande du Nord. Il y a plusieurs spécificités qu'on peut noter, sans avoir à balayer l'histoire. C'est intéressant d'avoir, ici, un metteur en scène qui travaille au Royal Exchange, qui est l'équivalent d'un très grand centre dramatique en France, et où une grande partie de la programmation est constituée par de nouvelles pièces. On peut faire une première comparaison avec la France, c'est qu'il y a, en Grande-Bretagne, un grand nombre de théâtres qui ont pour seule et unique mission de produire des textes contemporains. C'est le cas du National Theatre comme du théâtre de Jake. Pour alimenter cette demande, il existe forcément une production de textes assez phénoménale et qui est assez bien organisée. Si l'on veut comprendre le dynamisme de ce qui se passe en Grande-Bretagne, et, éventuellement, poser la question d'un certain formatage qu'on constate, obligatoire-

ment, il faut comprendre la manière dont tous ces textes arrivent et comment les auteurs travaillent. Il faut demander à Bridget comment elle est arrivée au théâtre, comment elle vit du théâtre. On constate une énorme créativité des auteurs britanniques. Il y a une période faste qui a commencé avec Sarah Kane. On a eu envie, dans le théâtre britannique, d'entendre parler d'une certaine réalité sociale, d'une certaine réalité de la vie. C'est très présent. Je crois pouvoir distinguer quatre grandes tendances :

1. Celle d'un théâtre social, réaliste, assez linéaire, avec des constructions dramaturgiques plutôt simples, et une langue qui s'approche du langage parlé. C'est un point de divergence avec ce qui se passe en France, où le théâtre est souvent un acte d'écriture formel. En Grande-Bretagne, la tendance est plutôt au storytelling ; on préfère raconter des histoires. Ce réalisme social, représenté par le Royal Court, est souvent associé à Marc Ravenhill et à Sarah Kane, bien qu'ils écrivent dans un style qui n'est pas vraiment celui du Royal Court.

2. Une autre tendance de la création se situe en direction de la comédie et de la comédie sociale. Il y a une énorme scène commerciale. Mais il faut préciser ces notions. La distinction entre théâtre public et théâtre privé n'existe vraiment pas de la même façon qu'en France. Il y a des passages, des auteurs qui travaillent dans les différents systèmes. La comédie est beaucoup plus présente dans l'ensemble de la production.

3. Une partie de la production correspond à un style « *in your face* », ou *trash*. Des textes qui ont eu énormément de succès, Sarah Kane étant l'exemple le plus visible. Il y a une mode qui s'est un peu estompée, mais ça reste une composante importante de la production britannique.

4. Enfin, ces dernières années, on a vu appa-

raître la mode du théâtre documentaire. Là, il n'y a quasiment plus d'écriture, c'est un travail à partir d'enregistrements ou d'interviews, des reconstitutions de procès à l'identique, par exemple. Ce sont des intrusions qui remettent peut-être en question l'écriture contemporaine. Pour terminer, je voudrais vous donner l'exemple de Dennis Kelly, qui était à la Mousson et qui a défrayé la chronique, récemment, en écrivant une fausse pièce « documentariste ». Il a inventé, de toutes pièces, des interviews. Il a peut-être trouvé là une manière de récupérer ce genre de pièces.

Jake Murray. Je travaille à Manchester. En fait, il y a tout un réseau de théâtres à travers le pays. C'est vrai que ce dont Philippe vient de parler a passé les frontières, mais il y a aussi des styles spécifiques qui se développent dans les régions. Il y a d'autres manières d'aborder le monde que celles qui ont été évoquées. Nous faisons beaucoup d'effort pour trouver des auteurs qui viennent de notre région. Les auteurs dont tu as parlé ont tous écrit pour de petits espaces. Nous essayons de trouver des pièces qui ont une qualité épique. Par exemple, on essaie d'emmener de jeunes auteurs à écrire pour de grands espaces et à avoir des ambitions. Au National aussi, il y a cette approche ; on essaie de sortir l'écriture contemporaine du syndrome du studio. On demande aux auteurs de se comparer à Shakespeare, à Tennessee Williams ou à Tchekhov. On essaie de dépasser le réalisme social et de trouver la poésie. Bien sûr, on travaille aussi dans une tension permanente, produire de grandes pièces et supporter les difficultés économiques qu'il y a pour les monter.

JPR. Je suis intéressé par la question du théâtre documentaire. Les auteurs acceptent de travailler la dramaturgie, la dimension épique.

PIM. Il faut insister sur la manière dont les textes arrivent. Il y a des commandes. Les théâtres sont à la recherche de pièces, cherchent des auteurs. La publication se fait avec la pièce, sous la forme d'un programme à trois livres. Il est maintenant acquis que lorsqu'une nouvelle pièce est montée, le texte fasse partie du programme. Ils sont vendus ensemble très bon marché.

C.C. Sans doute, par rapport à la France, nous avons une situation proche de celle du cinéma où le rôle du directeur artistique et du directeur littéraire est assez important. Une pièce qui arrive en première mouture va souvent repartir trois ou quatre fois vers l'auteur, avec des commentaires. Cinq ou six versions, avant que la forme soit mise en jeu.

J.M. Ça dépend des auteurs. Il y a des auteurs qui ne l'acceptent pas. Et on accepte parfois

de jouer l'auteur avant de l'avoir lu.

C.C. Lorsqu'on commande une pièce, on la monte. C'est une position morale.

PIM. Mais ça ne choquera pas un auteur qu'on lui redemande de travailler

Michel Didym : Ce qui serait impensable avec un auteur français.

C.C. Je crois que c'est une question importante et très intéressante. Qu'est-ce qu'un auteur de théâtre ? En Angleterre, l'auteur fait partie de l'équipe qui va monter la pièce. En France, c'est la voix de l'auteur qu'on va écouter au théâtre. En Angleterre, on va écouter des personnages. C'est la logique du documentaire. On attend que le théâtre parle de la vie, et pas du théâtre. Si on écrit une pièce sur les communautés musulmanes, on veut que la pièce en parle et pas de l'idée que peut se former l'auteur.

JPR. Est-ce que Bridget a une expérience de ce travail de réécriture ?

BO'C. Oui, bien sûr. J'ai beaucoup écrit pour la radio. Pour le théâtre, c'est un peu différent, *Flags* n'était pas la réponse à une commande, c'est une pièce que j'ai écrite pour me faire plaisir. Avec ce luxe de pouvoir écrire comme je veux, avec ce que j'ai envie de dire. Quand j'ai remis ma première version au théâtre, je me suis fait un peu taper sur les doigts. À cette époque, c'était un premier jet. Mais quand je l'ai retravaillé, ça a pris la forme d'une pièce un peu plus ample. C'était un procédé d'expansion. La recherche est partie un peu dans tous les sens et, à la fin, elle a pris la forme de ce que vous avez vu. C'est vrai que je travaille aussi beaucoup pour la télévision et pour le cinéma. On est habitué à ce processus. Partir de grandes idées, mais on sait qu'on va devoir faire évaporer le texte pour arriver à une essence.

C.C. Ça m'amuse que, pour lancer une discussion sur l'écriture dramatique contemporaine en Angleterre, on ait commencé en parlant de Sarah Kane, qui est morte, et de Gregory Motton, qui n'est jamais monté en Angleterre. En Angleterre, sur un sujet pareil, on s'attendrait à ce qu'on parle des pièces qu'on a reçues il y a deux mois. On en reçoit des milliers, sans même les avoir commandées.

JPR. Il est possible qu'il existe une différence de goût entre les Français et les Anglais. Sur Motton, on n'est pas du tout d'accord. Ce n'est pas un auteur à négliger. Mais on peut faire un constat : si un Français se ballade à l'étranger, il verra que les auteurs qu'on joue à l'étranger ne sont pas forcément ceux qu'on aime à l'intérieur du pays. Au comité de lecture, ce qui nous a frappé, c'est le nombre de textes que nous avons lus faisant allusion au terrorisme et à une espèce de quête ethnique. Dans *People next door*, par exemple. Ce n'est

pas fréquent dans les dramaturgies françaises.

J.M. Les auteurs britanniques ont l'habitude de réagir à la société qui les entoure. La question de l'Islam entre de plus en plus dans les têtes. Il y a le problème des pièces qui ont été supprimées par les administrateurs parce qu'ils avaient peur qu'on mette le feu à leur théâtre. Il y a un auteur qui a fait une version de *Lysistrata* dans le paradis musulman. Les Houris ne veulent pas faire l'amour avec les martyrs ! Tout le monde pense que c'est génial, mais personne n'ose le monter.

PIM. Il y a beaucoup de discussions intéressantes. Qu'est-ce qu'on a le droit de dire, qu'est-ce qu'il faut censurer ? Toutes ces discussions sont très présentes.

JPR. J'ai l'impression que vous avez plus de comédies que nous.

PIM. En France, une grosse partie de la production théâtrale c'est de la féerie et de la comédie. La comédie pour le commercial, la féerie pour le cirque. En Grande-Bretagne il n'y a pas cette dichotomie. Il y a un auteur contemporain qui s'appelle Shakespeare et qui constitue une sorte d'épine dorsale. À la fois très politique, comique, magique... il n'y a pas ces cloisonnements.

JM. Même chez Pinter, on rit dans ses pièces.

PIM. On dit que s'il on n'entend pas un rire dans les cinq premières minutes de la pièce, ça ne va pas marcher. Est-ce qu'on te l'a dit ça, Bridget ?

BO'C. Non, je ne l'ai pas entendu, mais je suis sûr qu'on le dit.

CC. Moi, la forme, je m'en fous, c'est le contenu qui m'intéresse. J'ai entendu pas mal de lectures à la Mousson qui sont des monologues. Qu'est-ce que ça donne comme forme ? C'est un mec qui parle...

PIM. Moi, la forme m'intéresse assez, mais je ne suis pas vraiment anglais. Ce que j'aime beaucoup c'est que ces auteurs ont vraiment un style d'écriture. On les reconnaît. Ils sont dans les règles tout en ayant leurs styles. David Craig, par exemple.

Public : Je trouve que vous caricaturez un peu le théâtre français. La forme n'est pas une coquille vide. Ça circule, on est dans un va-et-vient, dans une forme organique, il y a un travail sensible de la forme.

PIM. Pour nous, la forme doit servir à faire passer la pièce.

JPR. On est d'accord là dessus.

Public : Pour moi, l'intérêt du théâtre, qui le démarque du cinéma, est d'être un art vivant, particulièrement adapté à de petits espaces. Quel est l'intérêt de contraindre les auteurs à travailler pour de grand espace ?

CC. Il ne s'agit pas de les forcer. Tout théâtre qui a une vision essaie de développer une ampleur de propos. Il y a beaucoup d'auteurs qui veulent travailler comme ça. Ils sont for-

cés, par le forceps économique, à travailler sur de petites formes. Ils souhaitent pouvoir travailler dans un cadre qui laisse décoller leur imagination. Il faut effectivement être attentif à ne pas laisser un auteur s'engager sur un grand espace trop tôt. Mais si on regarde l'histoire du théâtre, tout le monde écrivait d'énormes pièces avant les années 50. Comme le roman le faisait. Depuis les années 60, les auteurs ont du se contraindre. Ce n'est pas les forcer, c'est les aimer. Si un auteur est mis sur une scène trop large trop tôt, ça peut être très mauvais. Cela ne veut pas dire qu'une grande pièce est meilleure qu'une petite. Il y a certaines pièces pour lesquelles les petits espaces conviennent mieux.

Public. Comment peut-on se permettre, en Angleterre, de monter des pièces avec 25 acteurs ? En France, ce ne serait pas possible ?

FL. C'est la même chose en Angleterre. Le National peut le faire. Pour nous, c'est prendre un gros risque. Il faut équilibrer avec de petites productions.

Public : Pour creuser la différence entre le domaine français et le domaine britannique. J'ai l'impression que les Anglais n'ont aucun scrupule à faire du spectacle. En France, les gens de théâtre refusent souvent la notion de « spectaculaire ».

CC. Si on regarde la télévision, on peut voir les plus grands acteurs du théâtre classique. Ils passent très facilement à la télévision. Sans honte.

JM. En Angleterre, un des problèmes qu'on a, c'est que beaucoup de jeunes auteurs pensent avant tout en termes de télévision et de films. En tant que metteurs en scène, c'est un peu embêtant, ils produisent des suites de séquences qui ne sont pas montables. Pour répondre à la question, on est à la recherche de nouveaux langages théâtraux. Mais nous, on monte des pièces.

PIM. Evitons les stéréotypes, parce que nous aussi avons tendance à le faire quand on parle de théâtre français. L'intérêt du théâtre est de casser les stéréotypes.

CC: Comme je suis là en tant que gros réac... je dirais que les auteurs britanniques essaient de rester en contact avec le grand public, nous voulons monter des pièces, nous sommes pragmatiques contrairement aux Français qui écrivent pour les amateurs de dramaturgie contemporaine.

(Transcription Olivier Goetz)



photo : michel didym

Mercredi 29 Août

Ateliers de l'université d'été

9h30 / 12h30

Vêpres de la vierge bienheureuse
(*Vespro della beate virgine*)

14h

Bibliothèque

de Antonio Tarantino (Italie)

texte français de Jean-Paul Manganaro, avec le soutien de l'AET (atelier européen de la traduction) - Orléans,

lecture dirigée par Robert Cantarella,

avec Gilles David et Zakariya Gouram.

Les enjeux de la traduction
rencontre

16h

Salle A. Guillaume

Comment transposer l'esprit d'une langue et d'une culture

animée par la rédaction du *Temporairement Contemporain* avec Philippe Le Moine (British Council), Laurent Muhleisen (Maison Antoine-Vitez), Pauline Sales, Eloi Recoing et Serge Valletti.

Les Conséquences du vent (dans le Finistère nord)

18h

Amphithéâtre

de Tanguy Viel, pièce soutenue par l'aide à la création du Centre National du Théâtre

lecture dirigée par Didier Bezace (directeur du Théâtre de la Commune), avec Thomas Blanchard, Marie-Sophie Ferdane (de la Troupe de la Comédie Française), Alain Fromager, Catherine Matisse et Laurent Poitrenaux.

Pot de clôture du festival

19h

Bar des écritures

offert par la communauté de communes "Pays de Pont-à-Mousson"

L'oral et Hardy

20h45

espace Montrichard, PAM
(départ navette : 20h25)

spectacle

de Jean-Pierre Verheggen (Belgique)

par Jacques Bonnaffé

Suivi de

Display

de Joseph Danan

mis en scène par Jacques Bonnaffé

avec Jacques Bonnaffé, Thibault de Montalembert, Chloé Perrier, Magne Howard Werke.

De Anno à Gainsbourg

23h

Chapiteau

lecture/concert

par Jane Birkin et Fred Maggie (piano)

sur réservation

Dans l'intimité, Jane Birkin livre des textes/poèmes des disparus chers à son cœur.

