

Dire la langue

de Sarah Cillaire

Sarah Cillaire est dramaturge et traductrice. Elle œuvre aux côtés du metteur en scène Tommy Milliot. Ensemble, ils ont déjà parcouru des territoires textuels contemporains aussi singuliers que troublants : Fredrik Brattberg, Lluisa Cunillé, Frédéric Vossier, Naomi Wallace. Pour *Parages*, elle nous raconte le trajet personnel, intellectuel et artistique de ces différentes traversées dramaturgiques.

Tommy et moi avons comme point commun d'avoir découvert le théâtre durant l'adolescence, au lycée. Béthune d'un côté, de l'autre Montluçon. Pour Tommy, ce sera la découverte des Flamands (Josse De Pauw, Jan Fabre, Jan Lauwers...), pour moi le voisinage des Fédérés avec l'utopie rurale d'Olivier Perrier, ou encore les spectacles sous chapiteau du Footsbarn Travelling Theatre. Rien de commun *a priori* si ce n'est, de part et d'autre, un désir certain de radicalité. Durant mon année d'internat là-bas, nous assistons à des répétitions, Chantal Morel adaptant Jean Vautrin¹, Didier Bezace montant *Le Piège* d'Emmanuel Bove². Aux Fédérés, le théâtre est synonyme d'écriture contemporaine, et nous croisons la route de Philippe Delaigue, Eugène Durif... Un soir, notre professeur nous amène voir *Violences*³. La pièce dure plus de huit heures, et nous passons la nuit au théâtre, entre deux pauses pour boire du café en gobelet. Au petit matin, quand le noir s'est enfin fait sur scène, il ne reste dans la salle que quelques spectateurs parmi lesquels cinq ou six lycéens endormis. L'auteur, Didier-Georges Gabily, ému aux larmes, nous prend tour à tour dans ses bras.

*

1. Jean Vautrin, *Groom : crime-journal d'un enfant du siècle* (1980), Paris, Fayard, coll. « Romans policiers », 2006. Création par Chantal Morel en 1985 au Festival d'Avignon et reprise en 1991.

2. Emmanuel Bove, *Le Piège* (1945), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1991. Création par Didier Bezace au Théâtre de l'Aquarium à Paris en 1990.

3. Didier-Georges Gabily, *Violences : Corps et Tentations / Âmes et Demeures*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1991.

Automne 2014. *Lotissement* de Frédéric Vossier⁴ sera le premier texte monté par la compagnie que vient de créer Tommy⁵. Il s'agit d'abord d'une mise en lecture initiée par Hubert Colas dans le cadre du festival Actoral, à Marseille. Pour des raisons de budget, nous avons dû supprimer l'un des personnages, celui du confident, et faisons jouer son rôle aux spectateurs. Ce dispositif renforce le sentiment d'intrusion abordé jusqu'au malaise dans la pièce. Vaguement concerté, Frédéric nous laisse faire d'autres ajustements, tailler des scènes ou les assembler différemment. Je découvre alors véritablement le métier de dramaturge ou comment l'écriture, l'espace et la direction d'acteurs se pensent comme un tout. Dans *Lotissement*, le langage sert moins à dire qu'à cacher, moins à dominer qu'à tenter de ne pas l'être. Avec cette pièce construite pour l'essentiel sur les non-dits, les silences, sur l'ambiguïté du fantasme, Tommy et moi prenons goût aux écritures «trouées» semeuses de trouble.

*

Formé aux arts plastiques, Tommy part toujours de l'espace, un espace volontairement abstrait qui doit faciliter la projection du regard, laisser libre l'imaginaire. Je m'attache pour ma part aux mots, non pas pour en livrer une interprétation mais plutôt pour les diffracter, faire entendre leur plurivocité. Cette ouverture du sens passe par un long travail à la table mené avec les comédien-ne-s. Revenir à la littéralité, à la matérialité de la langue au sens où l'entendaient les formalistes russes⁶. La pensée naît de l'aspect morphologique et phonique des mots, de leur articulation. «Ne rien ajouter par-dessus», martèle d'ailleurs Tommy. En ne superposant pas sa propre compréhension sur ce qui est écrit, on peut se sentir «les pieds dans le vide». Il faut faire confiance au texte, accepter de ne plus rien savoir – sur scène, les mots seront la colonne vertébrale. C'est assez vertigineux, mais, paradoxalement, cela s'avère une voie assez sûre pour jouer au présent. D'une certaine façon, il en va de même pour la mise en

4. Frédéric Vossier, *Lotissement*, Le Perreux-sur-Marne, Quartett, 2011.

5. Voir le site de Man Haast : manhaast.com.

6. École de linguistes et de théoriciens russes (1914 à 1930). On peut citer notamment Roman Jakobson (1896-1982), Iouri Tynianov (1894-1943) et Victor Chklovski (1893-1984).

scène : «Je ne sais pas comment on va faire, alors on va le faire», dit souvent Tommy. Depuis les débuts de la compagnie, ce saut dans l'inconnu est ce qui détermine en partie le choix des pièces.

*

Mes études en littérature comparée et ma pratique de traductrice m'amènent à relever dans un texte ses «bizarreries», comme j'ai entendu André Markowicz le dire au sujet de la langue de Dostoïevski. Répétitions, variations, syntaxe bancal, apories – c'est par ses aspérités qu'une écriture devient singulière, qu'elle échappe au sens commun. Pour les comédien-ne-s, ces «bizarreries» constitueront des appuis de jeu.

Les pièces *Winterreise*⁷ du Norvégien Fredrik Brattberg et *Massacre*⁸ de la Catalane Lluïsa Cunillé sont représentatives d'une recherche de minimalisme dans l'écriture, bien plus complexe qu'il n'y paraît. Musicien de formation, Brattberg maîtrise l'art de la fugue. Par d'infimes décalages qui brodent sur un même thème, il fait évoluer jusqu'à l'absurde, avec un humour incisif, des scènes très ordinaires. Le jeune couple de *Winterreise*, par exemple, ne réussit pas à descendre du train qui doit le mener au centre de parentalité où son nouveau-né a été déposé.

Avant de monter sa pièce, Tommy et moi sommes allés rencontrer Fredrik à Oslo. Quelques jours, c'est peu pour appréhender un environnement aux antipodes de celui qui nous a forgés et qui, déjà, entre deux individus nés en France, diffère beaucoup. Mais pour le théâtre comme pour la traduction, il me semble fondamental de préserver l'étrangéité d'un univers, d'une écriture. De ne pas chercher à effacer cette étrangéité pour faciliter, croit-on, l'accès au texte. L'«écart» doit être visible, l'altérité peut s'inscrire au sein d'une langue et d'une esthétique d'accueil, quitte à brouiller les repères. Tommy et moi sommes souvent surpris des réactions que cela entraîne. Avec *Winterreise*, nous avons vraiment le projet de monter une comédie à laquelle se prêtait idéalement la fantaisie

7. *Winterreise* (2012) est disponible sur le site de la Maison Antoine Vitez dans la traduction de Terje Sinding. Elle est représentée par L'Arche Agence théâtrale.

8. Lluïsa Cunillé, *Massacre* (2001), trad. L. Gallardo, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. «Domaine étranger», 2020.

Étienne Decroux, *Méditation* (1957) © Étienne Bertrand Weill

de Louise Dupuis, Michèle Gurtner et Matthias Hejnar. Une comédie certes grinçante, mais une comédie. Pour autant, la pièce, qui creuse en sous-texte l'angoisse de devenir parent, a suscité davantage de tension que de rires. En Norvège, comme nous l'a expliqué Fredrik, tout est tout de suite « trop » (trop cliché, trop expressif, trop émotif...). Cette économie de moyens caractéristique de l'esthétique scandinave vient d'un mode de vie particulier : « La Norvège est un grand pays avec seulement cinq millions d'habitants, il y fait très froid, très sombre pendant une grande partie de l'année, c'est un pays montagneux, les gens ont l'habitude de rester à l'intérieur sans trop se parler. On exprime peu ses sentiments⁹. » La violence contenue des personnages, l'aspect non spectaculaire des situations, l'humour sur le fil ont pu décontenancer.

Là encore, le parallèle avec la traduction me semble pertinent : tout-e traducteur-ric-e connaît, je pense, la tentation d'« ajuster » une écriture pour la rendre plus familière au lecteur-ric-e. On croit alors non pas trahir, mais faire passer l'inhabituel par le compromis. Quand ce n'est pas tout simplement l'éditeur-ric-e qui l'exige. Si l'auteur-ric-e est inconnu-e, les choses se corsent : rater le coche de la réception peut signifier renvoyer le texte aux oubliettes. On se sent doublement responsable. Sous les bonnes intentions se niche beaucoup de peur – « le lectorat ne va pas suivre » ou, côté théâtre, « le public n'est pas habitué ». L'enjeu est souvent économique, c'est-à-dire politique, les programmeur-ric-e-s ont des contraintes de remplissage dont dépendent leurs subventions. Or, pour accompagner ces écritures contemporaines, de langue française ou étrangère, il faut du temps. Les spectateur-ric-e-s peuvent avoir besoin d'éléments de contexte, de quelques clés de compréhension. Au sein de la compagnie, nous nous prêtons volontiers à des ateliers et des rencontres, mais la durée d'exploitation oblige à limiter ces échanges.

Parfois, la contrainte réside ailleurs. Certain-e-s auteur-ric-e-s ont une œuvre si dense qu'il faudrait pouvoir leur consacrer un cycle. C'est le cas de Lluïsa Cunillé¹⁰, autrice prolifique, très reconnue en Espagne,

9. Entretien avec Fredrik Brattberg, octobre 2017, cosidor.net/theatre/article/winterreise-fredrik-brattberg-cie-man-haast-tommy-milliot-2017.

10. De Lluïsa Cunillé sont récemment parus *Massacre* et *Islande*, dans la traduction de Laurent Gallardo (Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Domaine étranger », 2020).

aux mêmes inévitables règles¹⁵. C'est-à-dire que la religion, de forme de vie qui se réalise dans le théâtre, devient simplement « la religion du théâtre ». Et par une telle généralité culturelle, un tel esthétisme de seconde zone, on rend le comédien tout de noir vêtu et drogué aussi ridicule que le comédien intégré, en trois-pièces, qui travaille également pour la télévision.

(LE COMÉDIEN
DU THÉÂTRE DE PAROLE)

35) Il sera donc nécessaire que le comédien du « théâtre de parole », en tant que comédien, change de nature: il ne devra plus se sentir, physiquement, porteur d'un verbe qui transcende la culture en une idée sacrale du théâtre: *mais il devra simplement être un homme de culture.*

Il ne devra donc plus fonder son habilité sur son charme personnel (théâtre bourgeois) ou sur une espèce de force hystérique et médiumnique (théâtre antibourgeois) en exploitant de manière démagogique le désir de spectacle du spectateur (théâtre bourgeois), ou en exerçant son pouvoir sur le spectateur pour lui imposer implicitement sa participation à un rite

15. Le théâtre antibourgeois ne pourrait pas exister: a) sans le théâtre bourgeois à contester et à massacrer (c'est son principal but); b) sans un public bourgeois à scandaliser, même par personne interposée.



sacral (théâtre antibourgeois). Il devra plutôt fonder son habilité sur sa capacité à vraiment comprendre le texte¹⁶. Et donc ne pas être interprète en tant que porteur d'un message (le Théâtre!) qui transcende le texte: mais se faire véhicule vivant du texte lui-même.

Il devra se rendre transparent sur le plan de la pensée: et il sera d'autant meilleur qu'en l'entendant dire le texte, le spectateur comprendra qu'il a compris.

(LE « RITE » THÉÂTRAL)

36) Le théâtre est de toute façon, dans tous les cas, en tout temps et en tout lieu, un RITE.

37) Du point de vue sémiologique, le théâtre est un système de signes dans lequel les signes, non pas symboliques mais iconiques, vivants, sont les signes mêmes de la réalité. Le théâtre représente un corps au moyen d'un corps, un objet au moyen d'un objet, une action au moyen d'une action.

Naturellement, le système de signes du théâtre a des codes qui lui sont spécifiques, au niveau esthétique. Mais au niveau purement sémiologique, il ne

16. Chose que font, avec beaucoup de bonne volonté et souvent en toute bonne foi, tous les comédiens sérieux: avec des résultats critiques faibles, cependant. En effet, ceux-ci ont l'esprit embrumé par l'idée tautologique du théâtre, qui implique des matériaux et des styles historiquement différents du texte étudié (s'il s'agit d'un texte antérieur à Tchekhov ou postérieur à Ionesco).

mais qui reste méconnue en France malgré le travail passionné de son traducteur, Laurent Gallardo.

Récemment, grâce à l'invitation d'Éric Ruf qui a laissé carte blanche à Tommy, nous avons pu monter l'une de ses pièces, *Massacre*, au Studio-Théâtre de la Comédie-Française. Cunillé s'inspire beaucoup du cinéma, entre autres celui de Bergman. *Massacre* qui met en scène deux femmes à un tournant de leur vie joue sur le caractère indicible de certaines angoisses existentielles (solitude, finitude). Tout en gardant sa résonance métaphysique, la pièce vire peu à peu au thriller. La langue de *Massacre* est représentative de cette « poétique de la soustraction¹¹ » que la critique associe à Cunillé; pour autant son œuvre ne s'y limite pas. Cunillé écrit tantôt en espagnol, tantôt en catalan, parfois même à quatre mains avec le dramaturge Paco Zarzoso. Fond et forme évoluent en fonction. Représentée plus d'une trentaine de fois, *Massacre* ne donne néanmoins à voir qu'une facette infime de cette œuvre. Une pièce parmi quarante, c'est déjà ça bien sûr, mais le regret de ne pas rendre compte de la complexité de l'ensemble subsiste.

Travailler avec des auteur·rice·s vivant·e·s permet néanmoins de croiser les désirs pour, idéalement, les étayer: après avoir vu la mise en scène de *La Brèche*¹² à Avignon en 2019, Naomi Wallace écrira peut-être une pièce pour la compagnie. La démarche de la compagnie Man Haast prendrait alors tout son sens: monter des pièces inédites, tisser des fidélités. Là encore, l'accompagnement des traducteur·rice·s, en l'occurrence Dominique Hollier, a été primordial. Chaque année, j'ai la chance de participer à la réunion des comités linguistiques de la Maison Antoine Vitez où les traducteur·rice·s défendent bec et ongles leur sélection. La richesse des répertoires étrangers est impressionnante. Mon amie Karine Samardzija qui coordonne le comité de l'espace ex-yougoslave rappelle fréquemment qu'en Bosnie, Croatie ou Serbie le théâtre est la discipline des arts et des lettres la plus subventionnée, la production de textes dramatiques n'a jamais été aussi grande. En France, les traductions circulent au sein des comités de lecture et

11. Laurent Gallardo, « Ètica i estètica de la resistència » (prologue), in Lluisa Cunillé, *Teatre reunit*, Tarragona, Arola Editors, 2017, p. 12. Recueil de dix pièces écrites entre 2007 et 2017.

12. Naomi Wallace, *La Brèche*, trad. D. Hollier, Montreuil, Théâtrales, 2019.

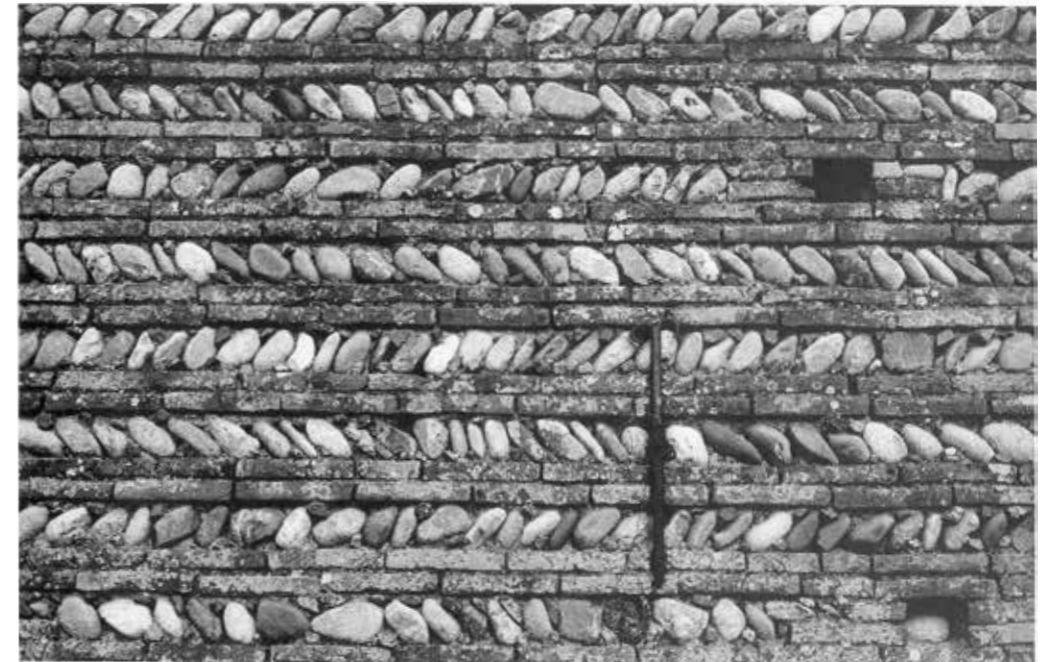
des festivals dédiés aux écritures contemporaines, mais la plupart ne seront jamais montées. Frilosité des programmateur-riche-s, des metteur-euse-s en scène, du « public » ? Il suffit pourtant de se poster à la sortie d'une salle pour se convaincre que ce fameux « public » n'existe pas, il y a autant de réactions que d'individus. Comment présumer d'ailleurs de ce qu'une représentation de théâtre déplace en soi ? L'expérience esthétique est de l'ordre de l'intime, la mémoire émotionnelle perdure. J'ai un souvenir flou de *Violences* de Didier-George Gabily, vu il y a presque trente ans, mais je sais avec précision combien la nuit passée au théâtre des Fédérés a remué l'adolescente que j'étais.

Traduire du théâtre sans avoir la satisfaction de le voir jouer tient quand même du pari ! Heureusement, en raison de leurs qualités littéraires, de leur force politique, certains textes paraissent. Monika Próchniewicz et moi-même tenons beaucoup à l'oratorio de Bożena Keff, *De la Mère et de la Patrie*¹³, écrit en 2007 durant la période de triomphe des frères Kaczyński. En s'attaquant aux principales autorités qui façonnent l'identité d'un individu, Keff témoigne des fissures profondes de la société polonaise où le traumatisme de la Shoah se heurte à un antisémitisme d'État. La puissance transgressive du texte, sa nature hybride (poésie, théâtre, musique) en font une œuvre à part entière, avec ou sans prolongement scénique.

*

Pour en revenir à mon rôle au sein de Man Haast, j'ai la chance d'être associée à la construction sensible de chaque mise en scène, de ses prémices au dernier filage : en amont, quand l'imaginaire se déploie face au texte, durant le travail à la table et, enfin, de façon ponctuelle, quand l'ensemble prend forme au plateau. Cette organisation permet de distiller la réflexion dramaturgique, de l'enrichir grâce aux discussions avec Sarah Marcotte (à la lumière) ou Adrien Kanter (au son), et bien sûr avec Tommy tout du long. Entre nous, un rapport de confiance s'est établi, et je me fais volontiers l'avocat du diable « contre » sa mise en scène.

13. Bożena Keff, *De la Mère et de la Patrie*, trad. M. Próchniewicz et S. Cillaire, Publie.net, coll. « Thtr », 2018. Cette collection rassemble essais, poèmes dramatiques, monographies, etc. Elle est dirigée par Arnaud Maisetti et Christophe Triau.



Nous nous connaissons assez pour accepter de ne pas être d'accord, pour confronter nos certitudes. Quand l'expérience du plateau lui donne raison, je perçois une dimension de la pièce qui m'avait échappé. Le rapport de force n'a d'intérêt que s'il permet d'aller plus loin. Certains passages se clarifient également quand les comédien-ne-s s'approprient les mots, que ceux-ci «descendent» dans leur corps. Si quelque chose résiste, c'est le signe qu'il faut revenir au texte, dénouer davantage. L'incarnation est un processus long, à la fois intellectuel, psychologique et physique. Je partage l'admiration qu'a Tommy pour les comédien-ne-s. Tous les moyens doivent être mis au service de leur jeu, le cadre doit être suffisamment solide. Entrer dans les mots – et non pas les faire entrer en soi – exige une concentration continue, une humilité face à l'écriture.

Tommy insiste toujours sur le fait qu'il n'a pas d'*a priori* sur les personnages, les comédien-ne-s travaillent à partir de ce qu'ils ou elles sont. Dans *Lotissement*, Eye Haidara et Miglen Mirtchev défendaient leur partition viscéralement, rendant caduque une lecture manichéenne de la pièce : selon les soirs, les jeux de domination fluctuaient. Avec *La Brèche* de Naomi Wallace, il a été demandé la même chose à l'équipe, quand bien même la moitié de la distribution vivait là sa première expérience professionnelle. Partir de soi, ne pas incarner les mots à partir d'une idée générale. Il y a toujours un moment où les doutes reviennent en force, où la tentation d'ajouter (une interprétation, un effet) rassure. L'intérêt de ma présence ponctuelle est alors d'offrir un regard à la fois averti et neuf.

*

En 2021, la compagnie créera *Médée* de Sénèque à La Criée – Théâtre national de Marseille. Après ces différentes traversées contemporaines, il y a chez Tommy le désir de revenir à la tragédie originelle. Je penchais plutôt pour Euripide, mais il est vrai que la langue de Sénèque se prête davantage au travail mené depuis 2014. Dans sa traduction, Florence Dupont¹⁴ a découpé le texte en unités de rythme, de souffle, de sons. Pour montrer la métamorphose

14. Sénèque, *Médée*, in *Théâtre complet*, trad. F. Dupont, Arles, Actes Sud, coll. «Thesaurus», 2012.

d'une femme répudiée en *furieuse* prompte à commettre un *nefas*, le crime inexpiable qui la rendra légendaire, pour sublimer sa *dolor* autant que sa *furor*, Sénèque cisèle la langue jusqu'à obtenir un joyau poétique. Tout y est enfiévré – la beauté des images qui disent les paysages de l'exil comme la violence des invectives. De femme victime à femme agissante, il faut dire que l'histoire de Médée a valeur de parabole, d'autant plus aujourd'hui. Sénèque donne à voir la monstruosité mais s'abstient de juger, renvoyant chacun aux frontières de sa propre sensibilité. Il s'agira de transposer la structure très codifiée du théâtre latin, de retrouver l'esprit des jeux sans chercher à les reconstituer. Les acteurs romains étaient des «corps parlants¹⁵», et c'est pour nous l'occasion de puiser à la source ce qui reste contemporain, à savoir la puissance de l'écriture incarnée.

SARAH CILLAIRE
Loctudy, août 2020

15. Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, p. 109.

Sarah Cillaire est dramaturge. Elle travaille depuis 2013 auprès du metteur en scène Tommy Milliot, directeur artistique de la compagnie Man Haast. Ils ont porté à la scène des textes de Frédéric Vossier (prix Impatience), Naomi Wallace (Festival d'Avignon), Fredrik Brattberg (Festival Actoral), Lluisa Cunillé (Comédie-Française). En binôme avec Monika Próchniewicz, elle fait partie du comité polonais de la Maison Antoine Vitez.