

« Casser la syntaxe du théâtre »

Par l'acte de traduire, on touche à une langue idéale. Cette langue idéale est une langue immatérielle, qui n'est plus la langue d'origine, qui n'est pas encore la langue d'arrivée. Dans ce cas-ci, on se retrouve dans cet acte d'écriture particulière qui est l'acte de traduire. Quand on a pris connaissance d'une œuvre, on prend tout d'abord connaissance de l'œuvre entière ; dans l'acte de traduire, on a en tête l'idée de ce que l'œuvre originelle représente, non pas seulement le sens mais ce que représentent les sons, les rythmes, la multiplicité possible de sens. Tout cela reste dans la tête et on attend la main levée, ce que l'on va pouvoir mettre dans des signes de la langue d'arrivée pour garder à peu près la totalité de ce que le langage peut révéler. Cette théorie¹ dit qu'à ce moment-là, quand on a extirpé la matière vivante de la langue d'origine et que l'on ne l'a pas encore enfermée dans les signes de la matière de la langue d'arrivée, on a affaire à une langue immatérielle et qui est idéale. Finalement, même la langue d'origine est limitative parce qu'elle enferme dans ses propres limites. La langue d'arrivée est également limitative et généralement plus limitative que la langue de départ. Mais entre les deux, il y a cette chose palpable qui contient toute l'écriture. Cela nous révèle que l'essentiel de l'écriture n'est pas dans les signes écrits, les signes écrits servent seulement comme signes, comme signaux qui essaient de faire vibrer toute la vie intransmissible. L'écriture est impuissante à dire ce qu'elle veut dire, elle sert à faire entendre, à travers ce qu'elle dit, ce qu'elle ne peut pas dire.

Les acteurs travaillent sur cette langue-là, sur cette langue intermédiaire. C'est pour cela que la traduction est plus intéressante qu'un texte qui est livré dans une langue d'une manière définitive. Là, il y a flottement et indécision, les échos de deux langues : on entend la langue d'origine à travers la langue d'arrivée. Le jeu, c'est de trouver cette matière non écrite et d'arriver à la transmettre. Ça se passe à travers le corps, à travers les vibrations de la voix, à travers les signes sonores et rythmiques que l'écrivain a laissés sur la page. Jouer le texte, plaquer un sentiment, copier la syntaxe, c'est recopier une intonation naturelle qui appartient à un langage autre que celui de l'écriture, complètement limité et usé, qui n'a plus force de vie. Avec ce retour à l'étude du langage, à cette langue intermédiaire entre deux langues, si le traducteur parvient à restituer l'essentiel de ce qui fait la langue, si les acteurs cherchent à trouver cette immatérialité de la langue, on parvient à un travail magnifique et surprenant, qui n'est pas agressif, actif, avec des acteurs qui ne cherchent pas à dénoncer leur qualités d'acteur, ce qui a été beaucoup dénoncé par Maeterlinck.

Meschonnic a restitué les accents de l'hébreu, ce qu'il appelle les accents disjonctifs et conjonctifs. Les accents conjonctifs groupent un bloc de mots, les accents disjonctifs séparent les blocs de mots les uns des autres, dans des rythmes différents avec des espaces de silence différents, donc c'est déjà une musique qui est écrite et qui oblige à un phrasé qui n'est pas le phrasé naturaliste. Le travail très particulier de l'acteur commence alors : il faut apprendre le texte, découvrir cette vie cachée dans les signes et parvenir à la libérer et en même temps, en respectant les locs de mots, qui passent dans la typographie : alinéas, versets, lignes sautées, lignes déportées. Le blanc dans la page est aussi une manière d'écrire. Le silence n'est pas un arrêt du langage, c'est une catégorie du langage, une parole. Il faut parvenir à bousculer le langage, à faire passer ces interruptions tout en faisant ressentir le continuum de cette matière vivante que l'on essaye de dégager et de transmettre dans l'espace, dans la salle et au-delà des murs.

Pendant le spectacle, on est dans l'acte d'écrire et dans l'acte de traduire et on ne rend pas compte d'un objet terminé. On se remet dans l'acte de création de cette œuvre et l'on invite le public à adopter la même posture, c'est-à-dire se remettre dans l'acte de création du texte mais aussi de la mise en scène. Le public doit être dans un état de médium, de disponibilité, d'écoute, et, de concert avec les acteurs, il doit rendre le texte à sa liberté d'expression. Le public doit être débarrassé des conventions de l'écriture et des conventions du théâtre. C'est le texte qui joue, la mise en scène est inscrite dans l'écriture : il ne s'agit pas de surajouter des interventions diverses dont le théâtre dispose. Il s'agit de laisser le texte vivre, de travailler sans l'étouffer et que tous ses sens puissent se déployer dans l'espace. Dans le volume, il y a quatre groupes de gradins, avec une lumière carrée centrale : on a cassé le rapport entre l'image scénique et le public. En mettant des gradins de quatre côtés différents, on fait en sorte que jamais personne ne voie la même image. Cela nous a obligés à être à peu près tout le temps en mouvement pour répartir la présence de l'actrice sur quatre côtés. Le rapport que l'on a à l'actrice n'est pas du tout celui du spectacle : le texte arrive souvent d'extrêmement près. L'image est cassée et la notion du spectaculaire est cassée. Comme ébreu et la traduction de Meschonnic cassent les règles habituelles de la syntaxe, j'ai essayé de casser la syntaxe du théâtre. L'écriture doit faire voir puisqu'il n'y a pas de spectacle : elle doit créer des images et transmettre une sensation. Ainsi, Meschonnic a inventé une théâtralité inhérente au langage. On fait au public la proposition d'envisager une écriture en train de se faire, de prendre force et épaisseur. Il s'agit d'une œuvre mentale commune. Selon Merleau-Ponty, l'invisible fait partie de l'acte même de la perception. Un objet ne peut jamais se voir dans toutes ses perspectives. Si on voit la face, on ne voit pas le dos, si on voit le dessus, on ne voit pas le dessous... C'est la mémoire et l'imagination qui nous permettent de recomposer l'objet. La part de la mémoire et de l'imagination est considérable dans tout acte de voir et dans tout acte de création.

Entretien avec Claude Régy (Paris, le 27 septembre 2005), réalisé et retranscrit par Tâm Tran Huy
Une version de cet entretien a paru dans le *Magazine Littéraire*, « La Bible, le livre des écrivains », n° 448, Paris, décembre 2005

¹ Il s'agit de la théorie d'Henri Meschonnic. Sa traduction des Psaumes a paru sous le titre *Gloires*, Éditions. Desclée de Brouwer, Paris, 2001.