

MÉLANG(U)ES

une réflexion sur la langue à partir du plurilinguisme
dans le contexte de la création théâtrale

FLORENCE RIVERO

Mémoire de Master Théâtre
orientation mise en scène

Sous le tutorat de Nicolas Doutey
La Manufacture HETSR Janvier 2019

à Raphaël

« Words, words, words. »

Hamlet (acte II, scène II)

<i>Prologue</i>	7
<i>Identité</i>	21
I. Langue maternelle	
II. Division / multiplicité de soi	
III. Intégration et acculturation	
IV. Accent : révélateur et fardeau	
<i>Créativité</i>	35
I. Frustration, difficulté, lutte	
II. Non-traduction / transposition	
III. Nouveaux espaces	
IV. Références et transmission	
<i>Outil</i>	50
I. Création	
II. Dynamiques et sens	
III. « Langues » étrangères : musicalité	
<i>Epilogue</i>	69

Prologue

La langue a toujours été un sujet de grand intérêt pour moi. Mais, c'est lorsque j'étais confrontée à la création théâtrale que le sujet a pris une importance monumentale. Durant ma formation, avec chaque rencontre, avec chaque expérience, le sujet prenait de plus en plus d'ampleur, et son poids sur mon identité artistique devenait de plus en plus évident. Peu à peu, l'envie d'aborder le sujet devenait une nécessité.

Je me rends compte aujourd'hui que plusieurs facteurs très spécifiques ont joué un rôle important dans la fécondation de cette envie : l'impossibilité d'exprimer verbalement mes idées, mes envies, mes incertitudes et mes inquiétudes à propos de mon processus de création artistique. La prise de conscience que mes projets présentés dans le cadre de la formation étaient majoritairement muets. La lecture de deux textes sur le rapport au langage, « Why I Stopped Hating Shakespeare » de James Baldwin et *Le Théâtre et son double* d'Antonin Artaud. Et, la situation politique dans mon pays d'origine.

C'est aujourd'hui que j'arrive à analyser l'impact de chacun de ces facteurs. Que j'arrive à comprendre que c'est leur accumulation qui m'a orientée vers une réflexion singulière sur la langue, qui se pose avec une acuité particulière en contexte théâtral.

La situation politique de mon pays natal, le Venezuela, s'agit de quelque chose qui depuis très longtemps fait partie de ma vie, car le déclin de la situation politique, économique et humaine de ce pays existe depuis déjà 18 ans. Mais, c'est durant mon deuxième semestre à La Manufacture que le Venezuela a été protagoniste de la presse européenne à cause d'un grand nombre de manifestations ayant lieu dans sa capitale. J'étais confrontée à des nouvelles terrifiantes, douloureuses et énervantes de façon quotidienne. Ces nouvelles me rappelaient sans cesse le fait que j'étais saine et sauve, en Suisse, dans une école d'art, poursuivant mon rêve d'être metteuse en scène. On pourrait croire que cela provoquerait des sentiments de gratitude et de soulagement à n'importe qui. Mais, c'était plutôt un sentiment de grande culpabilité qui m'envahissait. Je ne vais pas m'attarder en détail sur les raisons et les origines de cette émotion, mais ce qu'il faudrait retenir est la force de ce sentiment. Car la culpabilité m'a non seulement poussée à réfléchir sur mon identité culturelle et linguistique mais également sur mon identité artistique.

Pendant une période, le théâtre commençait à être superflu et mes envies de le faire devenaient illogiques et vaines. Le geste de la mise en scène ainsi que ma concentration sur la création devenaient de plus en plus inutiles, presque honteux. Alors que les gens de mon pays (y compris des amis et membres de ma famille) étaient en train de « survivre », le simple fait de « vivre » était pour moi insoutenable. C'est à ce moment-là que ma langue maternelle, l'espagnol, a commencé à me manquer. Car, elle semblait être le seul lien avec cette souffrance qui, malgré la distance, m'appartenait. Cette concentration sur l'une des trois langues que je maîtrise m'a fait percevoir chacune d'entre elles comme distinctes. Chacune porteuse d'un bagage, lourd et riche. Chacune définie par des expériences différentes et complexes.

C'est pendant cette période de réflexion sur mon identité linguistique que j'ai commencé à lire James Baldwin. Non seulement j'étais fascinée par l'éloquence de cet auteur américain, et par son courage de parler de sujets très sensibles et de grande importance durant une époque extrêmement implacable, mais beaucoup de ses textes, centrés sur l'identité culturelle, linguistique et artistique, faisaient écho à un grand nombre de mes inquiétudes. Dans son article, intitulé « Why I Stopped Hating Shakespeare », un passage en particulier avait fait grande impression sur moi. Baldwin explique qu'être en conflit avec une langue est dû au fait que l'on n'essaie pas de l'« utiliser » mais que l'on a juste appris à l'« imiter ». Baldwin parlait de sa langue maternelle, l'anglais, mais chez moi ses mots résonnaient avec ma relation avec la langue française. Car en effet, je n'avais jamais vraiment fait l'effort de l'utiliser, de la comprendre, de l'atteindre. Je l'imitais. Et ainsi, j'ai créé une grande distance entre elle et moi.

J'ai découvert le théâtre et ai commencé à en faire dans la langue anglaise. Et, à l'arrivée à La Manufacture, tout était naturellement en français. Le fait de devoir apprendre dans cette langue n'était pas vraiment problématique, bien au contraire, c'était enrichissant. C'est au moment d'exprimer mes idées, mes désirs, mes doutes et ma démarche à propos de mon processus de création artistique que les choses sont devenues un peu plus difficiles. Certes, cela faisait dix ans que j'étais dans un pays francophone. Dix ans durant lesquels j'avais fait des études, travaillé, et eu tout type de relation dans la langue française. Mais, bien que le fait de parler de soi, de ses peurs et de ses inquiétudes artistiques peut être difficile en n'importe quelle langue, il est d'autant plus difficile, à mon avis, de les exprimer à travers une langue « étrangère » (avec tout ce que ce mot peut évoquer). Car toutes nos peurs et faiblesses

passent dans ce que l'on dit, ainsi que dans la manière dont on le dit. Par conséquent, des comportements involontaires mais très distincts dans ma façon d'être se manifestaient. J'étais plus timide. J'étais plus isolée. Je m'exprimais moins. Bien évidemment, ces comportements donnaient une perception de moi très précise aux autres. Et cette perception était en train de me définir. Pourtant, il s'agissait d'un produit de la langue et de son utilisation dans ce contexte, et non pas un reflet de ma personnalité véritable. Je rationalise tout cela aujourd'hui, bien évidemment. À l'époque, je n'arrivais pas à comprendre la source de ma confusion et de ma frustration.

Des interrogations très concrètes, associées à ces sentiments angoissants, commençaient à surgir : comment est-il possible pour une metteuse en scène de diriger son équipe, de transmettre ses envies aux comédiens, de partager ses idées, de défendre son projet, si elle n'arrive pas à les verbaliser ? La langue commençait à être un obstacle et une limitation pour moi. Voir la langue française comme une limitation m'a rendue plus attentive à l'utilisation des mes autres langues. Et, j'ai remarqué, à ma plus grande surprise, que celles-ci souffraient d'une dégradation et d'un affaiblissement dû à la présence dominante du français dans ma vie. Que l'aisance que je pensais avoir avec elles était en train de disparaître. Car, je mélangais toutes les langues de manière constante. Mes phrases dans une langue étaient souvent mal structurées grammaticalement, fortement influencées par la grammaire d'une autre. Les mots m'échappaient, dans une langue puis dans une autre. À certaines occasions je n'arrivais même pas à trouver un mot dans aucune des trois ! Alors, une question angoissante m'est apparue : comment est-il possible de parler trois langues et de ne pas pouvoir m'exprimer comme je le veux ?

C'est à ce moment-là que je suis tombée par hasard sur *Le Théâtre et son double* du théoricien, acteur, écrivain et metteur en scène, Antonin Artaud. Texte et figure fondamentaux pour le théâtre contemporain. Texte et figure fondamentaux que j'ignorais totalement. C'est en lisant une citation de l'auteur que j'ai réussi à formuler une première hypothèse sur l'un de mes problèmes. Dans ses « Lettres sur le langage », Artaud affirme que « les mots ne veulent pas tout dire et que par nature et à cause de leur caractère déterminé, fixé une fois pour toutes, ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement ». Pour être honnête, je ne pense pas être complètement d'accord avec tous les arguments « fulgurants » sur le « langage articulé » qu'Artaud défend dans ses manifestes. Mais, cette phrase m'avait alors complètement stupéfiée. Car, dans ma confusion sur le fait de ne pas pouvoir m'exprimer concrètement malgré trois langues à ma disposition, j'ai pu concevoir qu'il s'agissait d'un problème de langage en général et non pas de langue spécifiquement. Le « langage articulé » en soi était la limitation. Cette hypothèse m'a tout de suite menée vers un autre type de réflexion à propos des langues. Car elles faisaient maintenant partie d'une notion plus large : celle de « l'expression ». Et, l'« expression » n'est-elle pas, dans tous ses sens, le cœur et l'âme du théâtre ? Des nouvelles portes de recherche se sont ouvertes, et le nombre des questions augmentait.

Vers la fin de ma formation à La Manufacture, je me suis rendue compte que la majorité de mes projets présentés dans le cadre du Master étaient muets. C'était quelque chose d'assez étonnant puisque avant ma rentrée à l'école, le théâtre, c'était pour moi d'abord le texte, les mots, la parole. Durant mes études universitaires, j'avais commencé à faire du théâtre car j'étais obsédée par l'écriture et la langue de William Shakespeare.

Je n'avais aucune connaissance du langage théâtral. Le corps, la lumière, la musique, etc. n'étaient que des éléments que j'ai découverts tardivement et de manière progressive. C'était avant tout la langue qui était au centre de mes préoccupations. Pourtant, dès que j'ai commencé mes études de mise en scène, les choses ont pris un tour inattendu.

Pour notre premier projet dans la formation, on devait exposer une « idée de mise en scène » inspirée par l'un des textes de l'écrivain Rainer Maria Rilke. Tous mes camarades ont réussi à se mettre en scène et ont pu expliquer leurs projets face aux spectateurs. Pour ma part, j'ai placé les spectateurs face à un écran et toute l'information passait par écrit, à travers une présentation PowerPoint que je dirigeais depuis la régie. Le fait de m'exprimer verbalement était inimaginable. De plus, j'avais été inspirée par un poème de Rilke sur la respiration et voulais créer une mise en scène où la parole des interprètes était remplacée par le souffle. Des halètements, des soupirs et des essoufflements étant les seuls moyens de communication entre les interprètes, et entre ceux-ci et le public.

Dans le cadre d'un stage sur la direction d'acteur, je me suis inspirée de la nouvelle de Franz Kafka, *La Métamorphose*, pour mon projet. Cela faisait longtemps que je voulais faire l'adaptation d'un texte non théâtral et il me semblait que le moment était venu. Mais, durant la première semaine de travail, le texte m'a complètement bloquée et les mots, la langue, m'agaçaient. Après quelques jours d'essais, j'ai décidé de transformer le projet en une adaptation muette de la nouvelle. J'ai demandé aux comédiens de rester silencieux et le travail a été focalisé sur le corps, la présence et le rythme. La « langue » d'un quatrième « personnage » (celui de Greg, transformé en scarabée au début de la pièce), physiquement absent de la scène, était transmise par le bruit d'un microphone que je tapais contre une table depuis les coulisses.

Lors d'un autre stage autour du texte *Les Géants de la Montagne* de Luigi Pirandello, j'ai créé un dispositif où j'ai carrément supprimé l'interprète. Où la technique était le seul intervenant sur le plateau. Deux projections vidéo, de la lumière, de la scénographie et de la musique étaient les éléments principaux de la mise en scène. Une voix se présentait de temps en temps, transmise par un ordinateur qui traduisait le mot écrit en voix synthétique.

À l'époque j'étais convaincue que le cadre de la formation m'avait donné l'espace pour travailler tout ce que je n'avais jamais confronté auparavant. Je pensais que tous ces différentes et nouvelles approches avec lesquelles j'étais en train d'expérimenter étaient le produit d'une ouverture de ma part, d'une prise de risque et d'une curiosité dans le travail de mise en scène. Une nouvelle envie, un nouveau besoin, d'exploiter le plus possible le langage théâtral. Ce n'est qu'ultérieurement que je me suis rendue compte que cette direction vers « autre chose » n'était en réalité que le produit d'une lutte existante en moi avec la langue française. Inconsciemment, j'étais en train de mettre à distance la langue parlée et tout endroit où elle pouvait se manifester. Et ce n'était pas le fait de vouloir essayer des nouvelles formes ou de vouloir prendre de risques qui était la force majeure de ma nouvelle direction, mais c'était la peur de l'expression verbale, de la confrontation avec la langue, qui avait ouvert l'espace à l'expérimentation et à la création. La langue reste une présence déterminante même lorsqu'elle est absente.

Une expérience concrète, capitale et décisive pour la création de ce mémoire sur le sujet des langues, a eu lieu à la fin de ma première année de Master. Et, elle n'aurait jamais pu être si capitale et décisive, si tous les facteurs mentionnés ci-dessus n'avaient pas eu lieu auparavant. Il s'agit d'une expérience lors

du stage « Création permanente » dirigé par Laurent Berger et Juan Navarro. Durant le stage, Juan et Laurent me parlaient constamment en espagnol et, c'est durant une conversation avec eux dans ma « langue maternelle » que quelque chose de très surprenant et bouleversant m'est arrivée. Pour me connaître mieux, ils m'ont demandé de leur parler de mon travail et de mes envies à l'égard du théâtre. En parlant de mes préférences, de mes intuitions, de mes influences, de mes goûts et de mon style, je me suis soudainement rendue compte que je n'avais jamais parlé du théâtre en espagnol. Que pour la première fois dans ma vie, je discutais de ce sujet dans ma « langue maternelle ». Que tout d'un coup, ce que j'avais déjà dit des centaines de fois dans d'autres langues devenait nouveau, frais et excitant. Je ne l'entendais pas seulement de manière différente ; je le comprenais de manière différente.

Ce moment de révélation a été suivi par un autre épisode d'égale importance. Au milieu d'un exercice de direction d'acteurs, Juan et Laurent remarquent que j'ai de la peine à exprimer ce que je veux de la part de mes comédiens. Ils me demandent de donner les indications et d'expliquer mes intentions en espagnol. Les choses s'améliorent mais ne sont pas encore tout à fait justes. J'avais mentionné auparavant aux deux intervenants que ma langue de confort était avant tout l'anglais. En se rappelant de fait, ils me demandent de redonner mes indications aux comédiens, cette fois-ci en anglais. Mes indications sont devenues instantanément plus claires (pour eux comme pour moi). Mais aussi, très consciente à ce moment du langage et de ses effets, j'ai commencé à faire attention à mon corps. Ce dernier se comportait autrement ; il devenait plus à l'aise, il bougeait plus, il était plus libre. Je parlais aussi plus rapidement ; l'intonation de ma voix avait changé et était plus affirmée. Ma confiance montait et ma certitude vis-à-vis de mes mots était plus forte. À la fin de

l'exercice, Laurent et Juan se dirigent vers moi en s'exclamant que ma langue dans le théâtre était incontestablement l'anglais. Cette remarque m'a encore une fois épatée et bouleversée. Non seulement je venais de sentir ces changements personnellement, mais il y avait deux individus qui ne me connaissaient qu'à peine et qui pouvaient voir, eux aussi, toutes ces modifications ayant lieu chez moi. Ma curiosité pour le sujet est devenue ainsi une obsession.

Et dès lors, toute une série de questions surgissait : est-ce ma maîtrise de la langue qui permet que la communication de mes directions et que l'expression de mes idées soient plus claires ? Ou est-ce plutôt la manifestation des effets physiologiques et psychologiques provoqués par la langue en question qui est à l'origine de cette clarté ? Ce n'était pas clair. Comment passer d'une langue à l'autre peut-il transformer quelqu'un à ce point ? Est-ce que mes relations avec les comédiens peuvent varier considérablement si je parle dans une langue et non dans une autre ? En même temps, comment puis-je travailler en anglais si je suis dans un milieu francophone ? L'idée de transposition s'est manifestée dans mon esprit. Et si je faisais attention au « moi » anglais et transposais les comportements, les ressentis, etc. au « moi » français ? Les choses se compliquent et les questions continuent. Et, dans un sens plus large, en quoi tout cela peut avoir un effet dans le processus de création, d'écriture et de rapport à l'œuvre finale ? En quoi la connaissance, l'utilisation et la maîtrise de plusieurs langues peuvent influencer ou affecter la création artistique ? En quoi la richesse mais aussi la difficulté liées à la maîtrise de plusieurs langues peuvent déterminer la création ?

Envahie par toutes ces questions, je voulais explorer le monde du plurilinguisme chez l'individu, chez l'artiste, dans la création, dans le théâtre.

Il me semble important de clarifier la différence entre multilinguisme et plurilinguisme. Selon Enrica Piccardo, linguiste et professeur de l'Université de Toronto, le multilinguisme est considéré comme « une simple addition de langues au niveau individuel ou de communautés linguistiquement et culturellement différentes qui vivent côte-à-côte ». Tandis que le plurilinguisme « intègre l'idée de déséquilibre, d'alternance codique, de développement et de dynamisme. Il ouvre d'emblée à une vision en ligne avec les théories de la complexité où différentes composantes, de nature différente, sont en relation et s'influencent l'une l'autre. Il souligne aussi l'interdépendance entre l'individu et le contexte social. »

C'est bien le plurilinguisme, dans toute sa complexité, qui va être la base de la réflexion menée dans ces pages. Cependant, bien que le plurilinguisme et sa répercussion sur l'identité, la créativité et la création soient le point de départ pour la construction de ce mémoire, la réflexion s'ouvrira au concept de « langage » de manière générale dans le contexte théâtral.

Dans l'envie de faire de l'« enquête de terrain » et de donner la parole à « l'autre », j'ai commencé ma recherche avec la réalisation de plusieurs interviews. Puis, à fur et à mesure de la construction de ce mémoire, ces interviews en sont devenues le cœur ainsi que le corps. À travers ces interviews, je voulais voir le rapport que certains et certaines artistes plurilingues avaient avec chacune des langues qu'ils ou elles maîtrisent. Dans une dimension identitaire ainsi que dans une dimension de travail. Mes premières intuitions étaient d'interviewer des artistes professionnelles et des spécialistes du langage qui pouvaient apporter leurs expériences et leurs savoirs à mon travail. Mais, à mi-chemin de ma période de recherche, j'ai décidé de me concentrer sur des jeunes metteurs en

scène et artistes – comme moi. Des individus en début de parcours et en pleine découverte de leur identité artistique.

J'ai eu le privilège de faire partie d'une promotion de Master avec un rapport particulier aux langues et à la culture. J'irai même jusqu'à dire que ce rapport est progressivement devenu central dans notre identité en tant que groupe. J'ai donc interrogé mes collègues au sein de la promotion, en façonnant des questions précises pour chaque personne, en fonction de leurs parcours et de leurs individualités. Nina Negri, de langues maternelles italienne et française, a participé à de nombreux projets artistiques dans les deux langues. Jean-Ahmed Trendl, marocain d'origine mais habitant en Suisse depuis son enfance, est largement absorbé par la question de l'identité culturelle dans le théâtre. Maria Da Silva, d'origine portugaise mais avant tout suisse et francophone, ne parle qu'avec sa famille en portugais. Lisa Como, allemande d'origine, a commencé son parcours théâtral en français. En plus de mes camarades de promotion du Master, j'ai rencontré Aïda Grifoll, jeune artiste catalane, arrivée en France il y a quelques années dans le but de poursuivre son rêve d'être comédienne.

J'ai eu également la chance de rencontrer et d'interroger une équipe de jeunes artistes à Toulouse. Leur spectacle, *Pas une lumière ne me console*, est non seulement joué en plusieurs langues mais son processus de création a été basé sur l'utilisation et la manipulation du langage. Ils témoignent dans l'entretien de la manière dont le langage a été traité comme objet ainsi qu'utilisé comme outil de travail pour leur création.

Au début de la conception de ce mémoire, j'avais imaginé faire un film documentaire. J'avais défendu mon choix en disant que je ne voulais pas limiter ma recherche et mes réflexions à l'écriture, à la parole, aux mots, mais utiliser également l'image, l'audio et le montage pour exprimer le plus possible ce que je

voulais dire. D'ailleurs, c'est pour cette raison que toutes mes interviews ont d'abord été filmées et ensuite transcrites par écrit. C'est durant ma recherche et durant le début de la construction de ce mémoire que j'ai changé d'avis. Soudainement, je me suis rendue compte que la meilleure manière de parler du langage « articulé » était de le faire par l'utilisation exclusive de celui-ci. En ignorant et en évitant tout autre « moyen de communication » ou d'« expression » possible. L'inspiration du film documentaire a pourtant joué un grand rôle dans le montage et la structuration de ce mémoire. Et, puisque le sujet de ce mémoire est une problématique qui me poursuit, qui m'angoisse, avec laquelle je ne suis pas à l'aise, et que je suis encore aujourd'hui en train de comprendre, je me suis lancée le défi de l'affronter de face. Le défi d'écrire, de m'exprimer par le langage écrit, et surtout à travers la langue française, a été difficile et frustrant (combien de fois je ne me suis pas maudite d'avoir fait ce choix, même en écrivant ces mots). Mais, l'envie de traverser ces difficultés pour ainsi essayer de les comprendre, voire même essayer de les dépasser, est forte et reste l'un des objectifs personnels de ce mémoire.

Le mémoire est structuré en trois parties centrales.

La première, intitulée « Identité », est une réflexion autour de l'influence, l'implication et les conséquences du plurilinguisme sur l'identité personnelle et artistique de l'individu. Des extraits de deux textes de James Baldwin accompagnent les discours issus d'interviews. Il s'agit de l'article précédemment mentionné, « Why I Stopped Hating Shakespeare », écrit en 1964 et « If Black English Isn't a Language, Then Tell Me, What is it ? » écrit en 1979. « Homme noir » provenant d'un pays où il est uniquement considéré comme « noir », James Baldwin nous parle de manière très

intime de langage, d'identité et de la relation très complexe entre celles-ci et la culture.

La deuxième, nommée « Créativité », est une réflexion autour du potentiel créatif chez les plurilingues. Celle-ci est souvent issue de la confusion, de la lutte et des relations conflictuelles entre les différentes langues maîtrisées par l'individu. Des extraits d'un article scientifique intitulé « La diversité culturelle et linguistique comme ressource à la créativité », écrit par Enrica Piccardo, accompagne le discours d'interviews.

Et, la troisième, intitulée « Outil », est principalement composé des interviews menées à Toulouse avec les deux comédiens et la metteuse en scène de *Pas une lumière ne me console*. Des extraits des « Lettres sur le langage » d'Antonin Artaud interviendront dans ce chapitre. Dans ces lettres, Artaud explique la place que le « langage articulé » devrait prendre dans ce nouveau théâtre qui doit être « ressuscité ». Il insiste, par répétition et par l'utilisation de termes de plus en plus appuyés, que la langue est une « perversion ». Son discours, parfois contradictoire, parfois difficile à suivre, est un exemple parfait de quelqu'un qui, comme moi, essaie d'exprimer ses idées à travers du langage « articulé », restreint et « paralysant ». Mais, comme moi, il en est conscient : « pour une fois ce que je veux faire est plus facile à faire qu'à dire ».

Dans l'épilogue, comme conclusion de ce mémoire, tout ce qui aura été traversé sera abordé dans une perspective pratique : je présenterai une partie du processus de création, spécifiquement lié au langage, de ma pièce de fin d'études, *LOLITA*.

Identité

- I. Langue maternelle
- II. Division / multiplicité de soi
- III. Intégration et acculturation
- IV. Accent : révélateur et fardeau

I.

Language, incontestably, reveals the speaker. Language, also, far more dubiously, is meant to define the other – and, in this case, the other is refusing to be defined by a language that has never been able to recognize him.

L'italien c'est ma première langue – c'est pas la langue maternelle, mais c'est la première langue. Mais c'est drôle parce que j'ai un rapport avec l'italien comme si c'était ma langue maternelle. Après ça veut dire quoi langue maternelle ? C'est la langue qu'on parle quand on est né ? C'est la langue dans laquelle nous parle notre mère ? C'est la langue qu'on ressent le plus ? Je sais pas.

La langue maternelle, c'est la langue qui m'a été transmise par ma mère. Si je dois faire une définition ce sera ça. Mais c'est vrai que j'ai une relation assez distante avec le portugais parce que c'est une langue que je parle pas beaucoup. C'est ma langue familiale. C'est la langue dans laquelle j'ai grandi dans mon enfance. En même temps, sur mon CV, je mets le français souvent comme ma langue maternelle. Enfin, pas souvent, le français est inscrit comme ma langue maternelle parce que j'ai l'impression que ça correspond le plus au mieux aussi de la maîtrise que je peux avoir de cette langue.

C'est très difficile à classer. Je dirais que ce sont mes deux langues maternelles. C'est-à-dire, c'est les langues que je parle avant de me rendre compte en quelle langue je parle. Sans réfléchir. Par réflexe. C'est les deux langues dans lesquelles je peux réfléchir. Pour moi la langue maternelle c'est plutôt les langues qui créent quelque chose en toi, qui te touchent plus

que les autres. Pour les rêves, je pense que je rêve beaucoup plus en français qu'en marocain.

Je rêve beaucoup en français. Je pense en français. J'immerge complètement dans le français. Dès que je me mets à parler l'allemand, c'est le passage vers quelque chose d'inhabituel même si c'est ma langue maternelle.

Pour moi une langue maternelle c'est la langue dans laquelle tu parles à la maison et avec laquelle tu t'exprimes depuis que t'es petit. Et un peu aussi, la langue que tu as appris en première ou avec celle que tu t'identifies peut-être. Avec celle que tu te sens le plus à l'aise. Le catalan c'est lié à la famille et aux origines. Et du coup, le français c'est ma langue de tous les jours, c'est la langue avec laquelle je pense. Peut-être aujourd'hui – ah, ça me fait chier de le dire, peut-être c'est la langue avec laquelle je me sens le plus à l'aise. Alors qu'est-ce que ça veut dire ?

People evolve a language in order to describe and thus control their circumstances, or in order not to be submerged by a reality that they cannot articulate. (And, if they cannot articulate it, they are submerged.)

II.

Every writer in the English language, I should imagine, has at some point hated Shakespeare, has turned away from that monstrous achievement with a kind of sick envy. In my most anti-English days I condemned him as a chauvinist [...] and because I felt it so bitterly anomalous that a black man should be forced to deal with the English language at all – should be forced to assault the English language in order to be able to speak – I condemned him as one of the authors and architects of my oppression. [...] But I feared him, too, feared him because, in his hands, the English language became the mightiest of instruments.

Le français c'est la langue culturelle, on va dire. Ma langue plus rationnelle et logique. L'italien c'est vraiment la langue de mon intériorité. C'est la langue affective, la langue de rêves, la langue de l'imagination, de la créativité. La langue des viscères, la langue de la chair. C'est drôle, le français est plus rationnel pour moi et c'est aussi lié à l'ordre, à l'autorité. Par exemple, je me rends compte que quand je gronde mon chien, je le gronde en français. « Tais-toi ! » ou « Couché ! » ou « Ça suffit ! ». Alors qu'en italien je lui fais des câlins. C'est la partie la plus dure de moi, qui doit organiser le réel.

Je pense qu'il y a un truc de beaucoup moins sérieux en marocain, beaucoup plus détaché, décontracté et, quand on passe à cette langue, on devient aussi beaucoup plus décontracté. Rien que le fait que le « vous » de politesse n'existe pas par exemple, ça fait qu'on se pose pas la question sur quelle distance est la personne, quelle marque de respect je dois lui donner. Rien que ça, ça fait des changements.

Dans le théâtre, des fois quand je travaille en italien, mon rapport au corps est beaucoup plus animal. Alors que j'ai l'impression que quand je travaille en français je suis plus tenue. Alors, ça peut être aussi un point positif [elle rit] vu que j'ai beaucoup plus de lyrisme en moi. Mais je sais pas, je pense qu'en italien je suis plus rigolote, plus sauvage. J'ai aussi l'impression que j'ai un humour complètement différent. En italien je suis beaucoup plus tranchante, beaucoup plus terrienne, dans le sens presque populaire. Je suis plus au taqué parce que la langue est tellement fluide en moi que si tu dis un truc et j'ai envie de contrebattre pour te faire rire, je peux le faire tout de suite. Alors qu'en français, j'ai comme un temps de retard, ou je fais des blagues plus intellectuelles. Pas dans les sens qu'elles sont plus intelligentes mais qu'elles sont plus réfléchies, plus cérébrales, parce que je n'ai pas cette immédiateté de la langue. Du coup, ça crée une « moi » différente, forcément. Les blagues, la façon de bouger, de chanter— de faire l'amour, c'est différent en italien. Plusieurs fois je me suis regardée et dit c'est une autre personne.

Déjà la voix il me semble que ce n'est pas la même. Déjà le volume. On parle beaucoup plus fort en marocain et c'est pour ça que les gens se demandent si on est en train de se bagarrer. Et puis je pense que j'ai plus tendance à plus bouger. C'est vrai que j'arrive beaucoup plus à me contenir quand je parle en français. À rester très droit, à ne pas bouger les bras. Je pense que comme c'est des fréquences différentes et que ça implique d'autres vibrations. Aussi quand tu parles avec un Marocain t'es un peu plus proche. Donc, c'est vrai que c'est plus tactile comme langue. Et je pense que ça influence aussi la manière de te tenir par rapport aux autres. Quand tu passes à une autre langue tu le fais naturellement. Tu deviens plus chaleureux ou plus tactile. Dans les deux cas tu es toi-même,

mais il y a quelque chose qui change sans que forcément tu te rendes compte.

L'intonation— la bouche elle est différente en fait. Elle se forme autrement. Le français est un peu plat comme ça. Je travaille avec les petites lèvres. Et avec l'allemand, j'utilise plus [elle ouvre sa bouche]. Donc, au niveau de la bouche je peux sentir une sensation qui est différente, alors forcément ça doit se voir aussi quand je parle. La façon de réfléchir et je pense aussi la façon de réagir aux autres. Parce que j'ai une sorte de vocabulaire qui est autre. Et j'ai grandi dans l'allemand, j'étais à l'école, j'étais dans ma famille dans l'allemand. Du coup, il y a quelque chose de ce goût là qui reste quand je parle avec des gens en allemand. C'est deux « moi » différentes. Par exemple, *elle* est— je crois qu'*elle* est plus posée en allemand.

Je me suis rendu compte que quand on réfléchissait en marocain et quand on réfléchissait en français, on passait pas par les mêmes étapes. Et que quand on argumente en français pour convaincre quelqu'un, on utilise pas les même procédés qu'en marocain. En français pour défendre— pour faire comment on appelle ça ? Quand on défend un texte — une euh... je sais plus comment on dit, quand on fait un texte pour convaincre. Enfin bref, en générale on fait une introduction du sujet, on donne des contrarguments puis on donne quelques arguments qui sont plus forts que les contrarguments et qu'il faut mieux choisir cette idée. Et puis enmarocain, on fonctionne avec un autre système. On donnera pas les contrarguments et puis on fera pas d'intro ni de conclusion parce qu'on perd les gens quand on le fait. On ira directement avec l'idée la plus forte et après on rajoutera les autres idées. Et puis ça passe par un processus de répétition. Il faudra répéter de manière différente plusieurs fois la même chose pour arriver à convaincre l'autre,

plus par « usure » entre guillemets. Alors qu'en français, si on répète deux fois le même argument, ça paraît mal argumenté.

A Frenchman living in Paris speaks a subtly and crucially different language from that of the man living in Marseilles; neither sounds very much like a man living in Quebec; and they would all have great difficulty in apprehending what the man from Guadeloupe, or Martinique, is saying, to say nothing of the man from Senegal – although the “common” language of all these areas is French. But each has paid, and is paying, a different price for this “common” language, in which, as it turns out, they are not saying, and cannot be saying, the same things: They each have very different realities to articulate, or control.

Je pense que quand tu arrives à une culture qui n'est pas la tienne, t'as plusieurs manières d'être qui se mettent en place. Et moi, mon mode de « survie » – je mets survie entre guillemets – ça a été de me défaire de ma culture première pour mieux adopter une deuxième. Et je l'ai tellement bien fait que j'ai vraiment mis cette première culture très à distance. Le portugais c'est la langue des origines, familiale effectivement et quelque part j'ai grandi avec une forme d'écart qui peut-être m'a rendue divisée mais surtout schizophrénique. Entre une manière d'être en portugais et une autre en français. D'ailleurs c'est rigolo parce que – on va dire que ce passage du portugais au français a été aussi marqué par un changement de prénom. Du coup en Suisse je suis Maria et quand je vais au Portugal, je suis Fatima.

III.

My quarrel with the English language has been that the language reflected none of my experience. But now I began to see the matter in quite another way. If the language was not my own, it might be the fault of the language; but it might also be my fault. Perhaps the language was not my own because I had never attempted to use it, had only learned to imitate it. If this were so, then it might be made to bear the burden of my experience if I could find the stamina to challenge it, and me, to such a test.

What I began to see especially since [...] I was living and speaking French is that it is experience which shapes language; and it is language which controls an experience.

Le français était la langue d'adoption, c'est-à-dire, mes parents étant des immigrants, je suis arrivée dans un pays qui est francophone, donc j'ai dû apprendre cette langue. C'est pour ça que pour moi le français est la langue dominante. Dans le sens où j'ai dû me défaire du portugais, de ma langue maternelle, en quelque sorte pour adopter cette nouvelle. D'ailleurs, le conflit que j'ai quelque part c'est un conflit de contexte. Quand je suis arrivée au début des années 90, il y avait aussi la représentation. Qu'est-ce que ça représentait un portugais pour un suisse ? Et c'était une représentation plutôt négative. Et quand t'es ado et devoir assumer ça, c'est pas forcément évident. Dans ma classe, il n'y avait pas d'étrangers, j'étais du coup la seule et en plus j'étais portugaise. Et ça c'était porter tout plein de stéréotypes, de connotations, de représentations négatives. En plus, étant issue d'une famille prolétaire, me retrouvant à fréquenter des gens qui étaient issues d'une classe moyenne, voir plutôt élevée, ça renforçait d'autant plus ces clichés là. Et du coup, ça a pas été évident de grandir dans cet écart là, de devoir le gérer.

Quand j'étais en Suisse, pendant l'école, pendant toute l'année, je parlais le français. Et quand j'arrivais en Maroc ou pendant les vacances, j'oubliais le français et puis j'apprenais gentiment le marocain. Et quand je revenais en Suisse, je ne savais plus parler français. Je devais le réapprendre. Et ça recommençait chaque année. Jusqu'à ce que petit à petit je garde les deux langues. Mais à un certain moment, quand justement j'étais dans ces moments où je devais réapprendre l'une des langues, donc là, c'était des frustrations. Et elles sont même arrivées à un point où par exemple j'avais oublié le marocain et j'arrivais là-bas et je retrouvais mes cousins et on jouait. Evidement les deux premiers jours on joue et après ils commencent à rigoler parce que je comprends pas tout ou ils font exprès de me dire des choses qui m'énervent ou de faire semblant qu'ils sont en train de m'insulter. Du coup, c'est très dur de se défendre avec la parole si on sait pas comment parler. Et ça s'est transformé en réponse physique, c'est-à-dire que je répondais par des coups, en les tapant ou en leur faisant des pièges. Enfin, une réponse différente qui fait que j'ai eu l'habitude pendant un moment de répondre violement, physiquement, parce que je pouvais pas utiliser la parole. Après, j'ai compris que je pouvais trouver une autre solution. Ni taper ni répondre mais simplement ignorer.

What joins all languages, and all men, is the necessity to confront life, [...] The price for this is the acceptance, and achievement, of one's temporal identity.

Pour moi, je pense que ma technique c'est d'avoir d'autant plus d'autorité que quand je parle l'allemand. D'être sûre de ce que je dis et c'est pas une autorité qui éteint la discussion parce que j'ai très envie de la discussion, de la rencontre, de parler aussi de mes doutes mais j'ai envie de leur parler dans

un ton très clair et déterminé pour montrer que voilà c'est pas le problème de la langue qui est au centre. Je crois juste qu'un peu inconsciemment avant de faire la mise en scène, j'avais déjà développé une manière d'aborder les situations où on pourrait m'enlever de l'autorité.

IV.

Au début j'aimais pas du tout mon accent et les gens disaient « mais c'est charmant, c'est cool ». Oui, mais non, j'ai pas de travail. Du coup, tu peux dire que c'est charmant mais ça me sert à rien. Et le pire c'est que je suis retournée en Catalogne pour un casting pour la télé catalane et là-bas ils m'ont dit que j'ai un accent. Que quand je parle le catalan, j'ai un accent français. Du coup c'est encore plus énervant. Ça réveille des questionnements sur qui je suis. C'est très fort mais oui, qui je suis ? D'où je suis ? Où je vais ? Je suis acceptée nul part comme comédienne, comme personne. En catalan j'ai cet accent, en français j'ai cet accent, et du coup je suis limitée au niveau du travail. Qu'est-ce que je fais ?

My first real apprehension of Shakespeare came when I was living in France, and thinking and speaking in French. The necessity of mastering a foreign language forced me into a new relationship to my own. (It was also in France, therefore, that I began to read the Bible again).

[But] my relationship, then, to the language of Shakespeare revealed itself as nothing less than my relationship to myself and my past. Under this light, this revelation, both myself and my past began slowly to open, perhaps the way a flower opens at morning, but more probably the way an atrophied muscle begins to function, or frozen fingers to thaw.

J'aime bien me fondre dans ma famille, mais aussi dans la société parce que dès que tu parles marocain mais que tu as un accent français, tout de suite ils pensent que tu es un Marocain qui a grandi en France et qui du coup est marocain par ses origines mais pas dans son comportement.

Au Maroc, à Casablanca surtout, il faut toujours montrer que tu sais comment faire pour ne pas tomber dans des situations dangereuses. Et du coup, j'aimais bien le fait d'avoir exactement le bon accent pour répondre parce que ça augmente ta crédibilité. C'est vraiment ce qui fait que tu es complètement intégré au Maroc. C'est ni à quoi tu ressembles, ni comment tu te comportes, ni ta religion, ni rien d'autre. C'est le fait que tu parles la langue. C'est vraiment le fait que tu parles exactement comme eux et que tu peux leur répondre.

It goes without saying, then, that language is also a political instrument, means, and proof of power. It is the most vivid and crucial key to identify: It reveals the private identity, and connects one with, or divorces one from, the larger, public, or communal identity. There have been, and are, times, and places, when to speak a certain language could be dangerous, even fatal. Or, one may speak the same language, but in such a way that one's antecedents are revealed, or (one hopes) hidden.

C'est cool d'être étranger, les gens sont là « wow c'est incroyable, elle parle tellement bien le français, et en plus elle fait tout ça. » Très bien mais mais mais – de venir vers moi et me dire, « t'as compris ce truc là ? » J'aime pas du tout. C'est un peu mettre dans une case une personne. J'ai envie de parler d'autres choses, de voir une égalité. C'est un peu, on peut lui expliquer des trucs, faire d'elle la petite enfant. Non, je comprends très bien tout ce qui se passe. Et il y a des personnes qui font ça de manière très bienveillante. Mais s'il y a un truc un peu sous-entendu : la fille là on va lui expliquer comment ça marche. Ça, c'est quelque chose qui me dérange. Il y a des gens qui viennent et qui disent « mais tu comprends ce qui vient de se passer ? » Oui, j'avais pas l'air perdue.

Avoir un accent, sincèrement, au jour d'aujourd'hui [elle commence à pleurer]– je pense que j'ai pas pris encore du plaisir. Tu es jugée, tu es annulée. Peut-être ce sont des choses que je me fais dans la tête mais ce sont mes sensations. Oui, annulée, « handicapée », entre guillemets, de pas pouvoir faire ton travail parce que t'as un accent. Des fois je trouve ça absurde et injuste, de pas être libre de faire ce que tu veux parce que t'as un accent.

Créativité

- I. Frustration, difficulté, lutte
- II. Non-traduction / transposition
- III. Nouveaux espaces
- IV. Références et transmission

CRÉATIVITÉ

1. Capacité, faculté d'invention, d'imagination ; pouvoir créateur.
2. Aspect de la compétence linguistique représentant l'aptitude de tout sujet parlant une langue à comprendre et à émettre un nombre indéfini de phrases qu'il n'a jamais entendues auparavant et dont les règles (en nombre fini) d'une grammaire générative sont censées rendre compte.

Dictionnaire Larousse

I.

Pendant longtemps on a considéré le cerveau humain comme une machine, comme par exemple un ordinateur, où chaque partie avait une fonction bien précise et était irremplaçable par une autre. Cette vision localisationniste des fonctions cérébrales a été de plus en plus remplacée par une conception dynamique où chaque fonction n'est pas liée de manière indissoluble et permanente à une zone cérébrale. Le concept de neuroplasticité et donc l'idée que le cerveau peut se modifier dans le temps, a fait sa percée entraînant un changement radical de notre conception. Non seulement un nouveau paradigme de la connexion est de plus en plus dominant lorsqu'il s'agit d'expliquer le fonctionnement du cerveau, mais surtout le cerveau des plurilingues n'est plus vu comme la somme de plusieurs cerveaux monolingues, mais plutôt considéré comme un système complexe et unique.

Quand je suis dans une langue, je vais avoir du mal à bien organiser les phrases. En allemand, par exemple, je vais faire les phrases plutôt à la française. Et inversement. J'ai des moments où ça bloque un peu et je cherche souvent les mots. Et j'ai des phases où ça va de travers, je loupe des mots, je fais pas le bon accord de temps, etc. Et je m'en veux et je perds mes moyens et je perds aussi les moyens de ce que je veux dire.

Moi, j'ai pas grandi dans un certain contexte. Dans le contexte domestique, ustensiles par exemple, j'ai pas du tout le vocabulaire en français. Je l'ai appris en grandissant mais il y a encore des mots qui me manquent. Et du coup, ce serait beaucoup plus de mots en portugais qui me viendront. Et après, il y a de trous de mémoire et je sais pas à quoi c'est dû. Ces trous de mémoire où tu parles et tout d'un coup, le mot

me vient pas tout de suite. C'est comme s'il s'est échappé quelque part et t'arrives pas à le retrouver. Et ça m'embête, ça me met en rage, parce que j'ai envie de trouver ce mot. Je le sais, je le connais, je l'ai déjà entendu mais il ne vient pas.

Ce qui est étrange et ça m'arrive de plus en plus– j'ai envie de dire une expression et je me dis, ah ben non je peux pas parce qu'en fait c'est en marocain, et il n'y a pas vraiment d'équivalent en français. Et c'est dommage parce que ça fait exactement passer le message que je veux faire passer mais je peux pas le dire parce qu'on va pas me comprendre. Et j'ai l'impression que de plus en plus ça m'arrive et c'est très frustrant.

Je pense qu'il s'agit aussi de sécurité. Je suis beaucoup plus confiante en moi même, *molta più fiducia* en italien qu'en français. Le français c'est un endroit quand même de lutte. Ou je dois lutter beaucoup plus. Je sais pas. Là, par exemple, à La Manufacture, je me suis rendue compte qu'avec certains comédiens– si j'avais pu les rencontrer pour la première fois en italien j'aurais été plus spontanée, je pense. Ce serait plus facile pour moi. Je suis plus timide en français. Je me préfère en italien, je me sens plus moi. Plus comme si je devais pas contenir quelque chose – il y a beaucoup moins de jugement, de contrôle. C'est plus simple.

II.

Aujourd'hui, je me permets beaucoup plus de faire des italianismes, de françaisismes. C'est-à-dire, si j'ai besoin d'un mot qui n'existe pas en français et – peut-être que je connais la traduction du mot, mais sonoriquement il sonne mieux en italien, je me permets ou de l'inventer – donc, d'inventer un italianisme parce que ça me sert à ce moment là d'utiliser ce mot-là, ou sinon je me permets carrément, et ça c'est très récent, de finir la phrase en italien. Même si la personne en face de moi parle pas l'italien. Parce que pour moi, c'est comme si je pouvais pas le dire autrement. Je peux que le dire comme ça. Et en italien, je me permets d'utiliser des mots en français même avec des interlocuteurs qui ne parlent pas forcément l'italien. C'est que je sens que certains mots, la façon dont ils sonnent, la façon dont ils sont porteur du sens, ne sont pas comparables à la traduction littérale ou littérale dans l'autre langue, donc pour quoi pas ?

Au fur et à mesure que l'expérience langagière d'un individu dans son contexte culturel s'étend de la langue familiale à celle du groupe social puis à celle d'autres groupes (que ce soit par apprentissage scolaire ou sur le tas), il/elle ne classe pas ces langues et ces cultures dans des compartiments séparés mais construit plutôt une compétence communicative à laquelle contribuent toute connaissance et toute expérience des langues et dans laquelle les langues sont en corrélation et interagissent. Dans des situations différentes, un locuteur peut faire appel avec souplesse aux différentes parties de cette compétence pour entrer efficacement en communication avec un interlocuteur donné.

Le passage du multilinguisme au plurilinguisme est bel et bien un passage du simple au complexe. Et la complexité constitue la condition fondamentale pour la créativité.

Si jamais le mot me vient pas en français c'est pour une très bonne raison. C'est que pour moi le mot en allemand est beaucoup plus pertinent. Et il y a des mots que j'ai commencé à garder en allemand. Des fois, quand je veux dire « oui » d'une certaine façon, je dis *ja*. Et des fois quand je dis que c'est ennuyeux, je dis que c'est *langweilig*. Ou dans le quotidien, un peu plus à la maison, je ne dis pas que c'est *cosy* parce qu'en plus ce n'est pas un mot français, je dis que c'est *gemütlich*. Ça c'est d'ailleurs très connu, on dit que *gemütlich* ça n'existe pas du tout comme mot – comme cette notion de maison chaleureuse. En fait ça n'existe pas comme ça en français. Donc j'utilise aussi le vocabulaire de ma langue maternelle pour compléter. C'est un choix. Souvent je fais les choses par choix. Même quand je dis un mot ou une phrase un peu différemment, les gens pensent que c'est par négligence mais ça peut m'arriver que c'est vraiment précis parce que je voulais le dire dans ce sens là.

De manière générale j'adore le jeu, le jeu de la langue et j'utilise beaucoup de mots qui viennent de– ou je transforme des expressions. J'adore utiliser les expressions mais je suis pas très forte pour les dire comme elles sont habituellement– je les transforme. De jouer, d'introduire d'autres éléments de langue, le *scheisse* en allemand, ou *como estai ?* en portugais. Que finalement la langue soit vivante et que ce soit pas quelque chose de figé. Et que tu puisses t'en amuser, le transformer, jouer avec. C'est quelque chose que j'aime beaucoup. Pour moi la langue c'est un mode d'expression donc elle va refléter ma manière d'être aussi.

Je me permets de faire ça aujourd'hui parce qu'il y a toujours cette sensation d'être une immigrée, il y a toujours ce rapport que tu es dans un pays et que tu es étrangère alors il faut que tu te forces à bien parler la langue. Et puis, à un certain moment tu te dis, oui je suis étrangère mais c'est peut-être aussi ma force et du coup je l'assume.

III.

La connaissance du monde à travers des lentilles différentes et la perception des liens entre les concepts sont potentiellement en mesure de créer des déviations de la norme qui, à leur tour, peuvent faire avancer la perception dans différents domaines. Les plurilingues seraient facilités dans la perception d'analogies créatives et d'associations inattendues.

C'est parfois dommage ou problématique de pas réussir de trouver une intégrité à moi dans une langue. C'est-à-dire, de sentir comme s'il y avait un trou. En français je sens que parfois j'ai des trous, c'est-à-dire même si je sais utiliser le bon mot, la bonne conjugaison mais c'est pas assez. Ça suffit pas pour dire ce que je veux dire. Pour exprimer ce que je veux exprimer. Mais au même temps, là je pense qu'il y a quelque chose d'intéressant. C'est un problème là aussi riche, que c'est dans ces trous, c'est dans cet écart. Dans l'effort que je dois faire pour combler cet écart que je peux produire et inventer des choses nouvelles. Je pense que ce fait que l'Italie me manque et me manquera toujours, et même je pense que la France me manque, le français me manque. Je pense que dans ce fait qu'on est jamais plein d'une part, qu'on est jamais une seule identité – du coup, dans cet espace là, il y a plein de choses qui se dessinent où on a beaucoup de chance.

Dans ces niveaux de complexité, dans ce quelque chose de nouveau, se creusent des espaces pour la créativité. C'est bien de la possibilité d'un acte créatif qu'il s'agit, de la possibilité de phénomènes de créativité et de productions créatives, et c'est cette justement cette possibilité que le plurilinguisme est en mesure d'augmenter.

Le stage de Laurent Berger et Juan Navarro a été révélateur d'une ouverture de possibles. C'est-à-dire, tout d'un coup on peut jouer avec cet aspect là de choses, avec les langues. Mais pourquoi on pouvait jouer avec ça ? Parce qu'on était tous porteurs de deux, voir plus de langues qui nous appartiennent. Donc, ça partait aussi de nous à la base. Après, dans une perspective de travail, peut-être ce que ça révélait c'était la question de la communication. Est-ce que tu communique une idée, une direction de la même manière en français qu'en espagnol ou en anglais. Si tu travailles dans un contexte plurilingue, comment ça se passe ? Mais non seulement au niveau de la langue mais aussi au niveau de codes culturels. Tu dis de faire un geste, qu'est-ce que ça veut dire pour quelqu'un ? Tout d'un coup, ça ouvre aussi toutes ces dissonances qui peuvent avoir dans la confrontation de plusieurs langages mis ensemble.

C'est pas la langue en soit mais c'est le rapport qu'on a avec une langue qui est intéressant. Qu'est-ce que ça fait sortir en toi. Une perspective, un angle de vue, une loupe par laquelle tu regardes. Comme je disais, comme si à l'intérieur de moi il y avait une zone ou une pièce en français, une pièce en italien. Comprendre tes pièces différentes, comment elles sont constituées, quelle couleur il y a dans telle pièce, quels objets il y a dans telle autre, quelle musique, et après tu peux les mettre ensemble ou pas. Tu peux jouer dans ces différentes pièces mais c'est des rapports au monde. Quand je dis ton rapport à toi c'est le rapport que toi tu entretiens avec le monde. Et c'est des rapports différents et ça c'est intéressant.

Et après, le stage a aussi mis en lumière peut-être– mais aussi beaucoup plus pour toi sur cette relation émotionnelle qu'on peut avoir avec ces langages. Langage de communication, on

est en Suisse donc on parle du français et tout d'un coup toi tu as pu réaliser que peut-être t'avais un immense plaisir à parler anglais quand tu étais sur le plateau et l'aisance que tu pouvais avoir dans l'anglais du coup ça te donnait une marge de liberté qui était différente. Et au même temps la contrainte du français peut être aussi intéressante parce que ça du coup ouvre d'autres manières d'arriver où on veut aller.

IV.

Et après, c'est aussi la question de références. Parce que quand tu es avec une équipe qui partage les mêmes références culturelles que toi. Il y a la langue, mais il y a aussi les références culturelles. Il y a une sorte de terreau fertile commun dans lequel tu peux puiser, auquel tu peux faire référence et les gens vont comprendre. Par contre, si tu travailles avec des équipes qui n'ont pas le même terreau référentiel que toi, peut-être que ça va être un peu plus complexe. Et c'est là que peut-être ça se joue aussi. Dans ces références en commun ou pas, ou à recréer justement.

La seule exposition à d'autres cultures n'est pas en mesure de produire des changements psychologiques durables reliés à la créativité. Le rôle critique de l'apprentissage, c'est-à-dire de réfléchir à des comportements auxquels on a été habitués pendant longtemps et comment ceux-ci peuvent soudainement avoir différentes fonctions dans différents milieux culturels est fondamental pour stimuler la créativité. Il est impératif de s'engager dans deux cultures différentes simultanément pour stimuler le processus créatif.

J'ai aucune culture populaire française. Je sais pas qui sont les grands présentateurs télé ou les grands comédiens des années 50. Par contre, j'ai lu tous les classiques : de Maupassant à Zola, de Hugo à Molière. J'ai fait du théâtre en français. J'ai étudié des alexandrins. J'ai un rapport un peu à la Culture Française, dans le sens littéraire. Alors que l'italien, pour moi ça a été Lucio Dalla, le cinéma italien, ça a été un certain rapport à cette culture là. C'est une culture que je suis plus allée me faire moi-même, chercher moi-même, ou que j'ai appris

plus tard. Du coup, c'est aussi quelque chose avec qui j'ai un rapport plus fort parce que c'était une nécessité et c'était pas quelque chose qui m'a été imposée. C'est quelque chose dans laquelle je baignais ou que je suis allée me construire.

Tout ce qui est littérature en allemand, je le lirai en allemand, forcément. Et il y a beaucoup de littérature science fiction, fantaisie, Harry Potter, tout ça qui était l'allemand parce que pendant mon adolescence c'est ça qui m'intéressait. En français, j'ai lu du théâtre, de la philosophie, des textes d'anthropologie, de réflexion, de sociologie. Elle est la langue dans laquelle je suis intellectuelle. Là où j'ai tout mon endroit de la réflexion.

C'est des trajectoires qui sont finalement différentes influences qui viennent contaminer, qui viennent bouleverser cette souche de base. Quand tu parles une langue, tu t'adresses à quelqu'un. Et qu'en fait il y a quelque chose qui met en branle entre cette personne-là et toi. Comment est l'autre va te conditionner de ta manière de parler aussi.

Ça s'est posé plus quand j'ai passé à la mise en scène, parce que dans la mise en scène il y a beaucoup de discours de la transmission. C'est-à-dire, tu transmets ton désir aux autres, tu transmets ton enthousiasme aux autres, tu transmets ta passion pour ce projet, tes références, ce texte-là, cette atmosphère là. Et dans la transmission, c'est vrai qu'il y a un problème de langage qui se pose.

La construction des compétences langagières dépend de (et est améliorée par) une attitude autonome réflexive où les habiletés métacognitives et métalinguistiques sont fondamentales. Elles sont aussi favorisées par un rôle actif de l'apprenant dans l'environnement. [...] Les notions de plurilinguisme et

pluriculturalisme permettent de combiner cette pluralité d'éléments et d'habiletés. C'est précisément dans ces espaces, dans cette ouverture entre les langues et cultures, qu'il existe la possibilité d'appréciation esthétique de la langue, d'implication émotionnelle, d'exploration des significats possibles et inventés, de jeu, de créativité.

Outil

- I. Conception et création
- II. Dynamiques et sens
- III. « Langues » étrangères : musicalité

Pas une lumière ne me consola

(autoportrait en couple)

Impromptu théâtral avec une danseuse lyrique qui parle anglais, un amoureux sensiblement burlesque qui s'emporte en allemand, des poèmes d'origine chinoise, de la musique...

Mise en scène

Laurence Riout

avec

Guillaume Buffard

Loan Le Dinh

Matériau-texte

« Le Chant de la terre »
symphonie de Gustav Mahler

Théâtre Le Hangar

Toulouse

2018

I.

[Le texte « Le Chant de la terre »] était venu en amont parce que c'est une musique que j'écoute beaucoup. Un jour j'avais le livret sur la main, j'étais toute seule ici, je l'écoutais à fond. J'avais jamais lu les paroles en anglais et j'ai commencé à le lire dans l'espace. Et je sais pas, j'avais l'impression qu'il se passait quelque chose. C'était fluide en bouche, ça me donnait envie de le dire et je me suis dit, qu'est-ce qu'on va faire avec quatre poèmes ? Proposons ça en travail d'atelier laboratoire. Et donc j'ai soumis ce texte-là à quatorze stagiaires en leur disant comme le livret lui-même était traduit en anglais, français et allemand, vous choisissez la langue que vous voulez. J'ai laissé très ouvert le choix du texte. Et ça s'est dénoué comme ça. Guillaume avait choisi l'allemand, Loan avait choisi l'anglais.

Parfois l'idée d'un spectacle justement c'est une idée d'abord. Ou c'est un texte. Ou bien une musique. Ou l'envie de dire quelque chose. Moi, c'était pas du tout ça. C'était une improvisation qui a été faite dans un cadre d'atelier. Qui était proposée par Loan et Guillaume. Qui était une impro qui était censée durer quelques minutes à peine. Et qui s'est développée parce que je suis rentrée moi-même en improvisation en mettant des musiques. Je voyais qu'ils rentraient dans des dynamiques et que ça commençait à exister sur scène quelque chose. Et donc j'ai nourri cette impro et puis elle a duré une heure. Et là je me suis dit, il y a une vraie écriture de plateau qui me concerne. Avec des indications, juste de contraintes, presque musicales.

L'écriture de séquences, la chorégraphie des espaces, c'est écrit avec une marge à l'intérieur. Il y a des choses très écrites et après il y a des circulations libres, on va dire. La situation,

le rapport et la relation sont écrits. C'est tel type de relation en jeu. Après ce qu'ils disent, les temporalités sont différentes.

C'est-à-dire, le texte c'est une réserve de mots. Et avec ça, il faut tout vivre. Et tu peux rajouter quelques sujets, mais il faut pas que tu t'éloignes du champ. Tu rajoutes quelques mots qui te permettent de faire des phrases syntaxiquement justes etc., mais c'est avec ça que tu vas tout dire. Et donc la scène très douce et la scène d'affrontement, se font exactement avec le même vocabulaire.

Et même avec les mêmes phrases. Avec une même phrase telle que « les bleuâtres brouillards d'automne ondoient au dessus du lac », je vais soit pouvoir faire une déclaration d'amour, soit je vais lui dire je te quitte, soit je vis un moment merveilleux et dès lors, « les bleuâtres brouillards d'automne ondoient au dessus du lac » ça me remplit de bonheur. Parce qu'on a très peu de texte en fait. Les trois poèmes font en tout trente-cinq lignes. Et donc c'est avec ces trente-cinq lignes là que toutes les scènes se jouent.

Et on met des « tu » et de « je » qui ne sont pas dans le texte. Et on transforme aussi le poème en temps et en lieu. Ça veut dire qu'il va y avoir un poème qui va être au présent. Si je suis en train de parler de notre relation en futur, je vais tout transformer au futur. Ou tout dans le passé. « Tu crois quoi ? Tu crois que les bleuâtres brouillards d'automne ondoient au dessus de ton lac ? » Et ça permet de le transformer. Si je vais parler au passé, je vais commencer ma phrase par « rappelle-toi, avant c'était comme ça. » Ou « t'as pas l'impression que moi aussi j'aimerais que ». Et ça permet aussi de donner une couleur.

Ce qui est défini également c'est à peu près la durée des scènes. C'est-à-dire qu'on se rend compte qu'une scène, si elle dure que deux minutes, elle est pas suffisante. Elle a pas eu le temps de se se développer. Alors Laurence nous a dit, là il faut que ça dure trois, quatre minutes. On n'a pas eu de chrono mais après il y a une sensation du temps de plateau.

Paris, 15 septembre 1931

Monsieur,

Voilà, il me semble, ce qui plus que toute autre chose est une vérité première : c'est que le théâtre, art indépendant et autonome, se doit pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés.

[..]

Que le théâtre soit devenu chose essentiellement psychologique, alchimie intellectuelle de sentiments, et que le summum de l'art en matière dramatique ait fini par consister en un certain idéal de silence et d'immobilité, ce n'est pas autre chose que la perversion sur la scène de l'idée de concentration.

[...]

Il n'est pas absolument prouvé que le langage des mots soit le meilleur possible. Et il semble que sur la scène qui est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doive céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux.

Considéré sous cet angle le travail objectif de la mise en scène reprend une sorte de dignité intellectuelle du fait de l'effacement des mots derrière les gestes, et du fait que la partie plastique et esthétique du théâtre abandonne son caractère d'intermède décoratif pour devenir au propre sens du mot un langage directement communicatif.

Que l'on dise si l'on veut que le théâtre est un art inférieur, – et c'est à voir ! – mais le théâtre réside dans une certaine façon de meubler et d'animer l'air de la scène, par une conflagration en un point donné de sentiments, de sensations humaines, créateurs de situations suspendues, mais exprimées en des gestes concrets.

Et encore plus loin que cela, ces gestes concrets doivent être d'une efficacité assez forte pour faire oublier jusqu'à la nécessité du langage parlé. Or si le langage parlé existe il ne doit être qu'un moyen de rebondissement, un relais de l'espace agité ; et le ciment des gestes doit à force d'efficacité humaine passer jusqu'à la valeur d'une véritable abstraction. En un mot le théâtre doit devenir une sorte de démonstration expérimentale de l'identité profonde du concret et de l'abstrait.

[...]

Il y a d'autres langages au monde que notre langage occidental qui a opté pour le dépouillement, pour le dessèchement des idées et où les idées nous sont présentées à l'état inerte sans ébranler au passage tout un système d'analogies naturelles comme dans les langages orientaux.

[...]

Il semble en un mot que la plus haute idée du théâtre qui soit est celle qui nous réconcilie philosophiquement avec le Devenir, qui nous suggère à travers toutes sortes de situations objectives l'idée furtive du passage et de la transmutation des idées dans les choses, beaucoup plus que celles de la transformation et du heurt des sentiments dans les mots.

II.

Au départ on faisait un travail sur les dynamiques du texte. Les dynamiques c'est vraiment des espèces de bases un peu musicales. Comment on peut jouer avec un texte au niveau de sa matière ? La vitesse, le volume, la manière de le découper, la manière dont on aborde les consonnes, les voyelles. Et avec juste ces ingrédients là, tout ce qu'on peut faire bouger dans le dire d'un texte. On change les dynamiques du texte, qu'est-ce qui se passe dans le corps ? On fait des variables sur le texte. La dynamique, les variables, j'essaie de faire une petite liste très simple : volume, vitesse, découpage. Toutes les deux syllabes, jouer avec un mouvement lent, ça s'arrête, puis trois, puis quatre. C'est très musical. Le sens du texte, on en est conscient mais on ne travaille pas sur ce qu'on dit. Et c'est de là que je fais émerger un peu toujours mon travail. J'essaie d'entendre un texte dans l'espace pour les premières fois, soit tu le donnes et t'essaies d'être juste dans une résonance de mots, de les déposer dans l'espace— mais si on veut commencer à le faire bouger, moi je m'appuie énormément là-dessus. Parce que quelque part c'est très concret et c'est très sensible. Et ça met du corps tout de suite. On travaille un peu sur le corps du texte au sens propre.

Il faut bien admettre même au point de vue de l'Occident que la parole s'est ossifiée, que les mots, que tous les mots sont gelés, sont engoncés dans leur signification, dans une terminologie schématique et restreinte. Pour le théâtre, tel qu'il se pratique ici, un mot écrit a autant de valeur que le même mot prononcé. Et il n'est pas, dans ces conditions, exagéré de dire que vu sa terminologie bien définie et bien finie, le mot n'est fait que pour arrêter la pensée, il la cerne, mais la termine ; il n'est en somme qu'un aboutissement.

Le travail n'a pas été forcément lié au sens des mots qu'on propose. Et moi avant de travailler pendant la formation avec Laurence j'étais très souvent attaché au sens des mots. Et du coup, les dynamiques qui venaient naturellement collaient exactement avec ce que je disais et en fait ça sonnait très mal. Souvent ça sonnait très faux. Parce que c'était un peu empreint de la signification soit poétique soit dramatique des mots que t'es en train de dire. Et grâce aux exercices qu'on a pu faire avant l'improvisation, je me suis rendu compte qu'en essayant de moins coller au sens de mots, il commençait à résonner d'une autre façon et a priori ça commençait un certain moment à devenir un peu juste. C'était le début du travail. Ça m'a fasciné. Ça m'a énormément libéré de quelque chose de très terre à terre que j'appliquais en lecture. Ou quand on parlait de quelque chose très poétique, je prenais peut-être une voix pseudo poétique dans l'imaginaire je ne sais pas quoi. Et effectivement, ça m'a permis de libérer la diction ou même mon état de corps en hachant le texte, en le déstructurant, en oubliant complètement ce qu'on était en train de dire. De changer de rythme ; on va faire ça extrêmement vite pour savoir comment ça résonne, pour voir comment sa revient dans la bouche. Si on commence à le ba-ba-bafouiller est-ce que ça commence à faire des choses intéressantes ou pas. Et moi ça m'a excité. Il y a eu une excitation là-dedans.

Le théâtre, comme la parole, a besoin qu'on le laisse libre.

Cette obstination à faire dialoguer des personnages, sur des sentiments, des passions, des appétits et des impulsions d'ordre strictement psychologique, où un mot supplée à d'innombrables mimiques, puisque nous sommes dans le domaine de la précision, cette obstination est cause que le théâtre a perdu sa véritable raison d'être, et qu'on en est à souhaiter un silence, où nous

pourrions mieux écouter la vie. C'est dans le dialogue que la psychologie occidentale s'exprime ; et la hantise du mot clair et qui dit tout, aboutit au dessèchement des mots.

Si je travaille sur les dynamiques, c'est parce que j'ai l'impression que ce que doit tirer le texte ce sont les relations. Mais les relations peuvent être de natures très différentes. On peut avoir une relation réaliste avec quelqu'un, une relation musicale ou une relation avec un objet, mais c'est la relation qui tire le texte. C'est pour ça qu'on juge jamais le contenu du texte et c'est pour ça qu'on peut d'ailleurs jouer un texte de plusieurs manières différentes. Ça dépend dans quelle relation on le met. Mais quand on fait semblant de mettre le texte dans un certain état pour le glisser dans la relation et c'est pas quelque chose qui est tiré par la relation réelle au plateau— parce que là pour le coup la relation elle est réelle, elle est pas fictionnelle. Toutes les relations qu'on inaugure au plateau sont réelles et une relation à son corps. Et c'est là-dedans que doit se déposer le texte. Par exemple on prend n'importe quel texte, on le glisse dans une relation de douceur, on prend le même texte, on le glisse dans un rapport violent que j'entretiens avec tel objet. Et ça doit se respirer ensemble.

Ce langage vise donc à enserrer et à utiliser l'étendue, c'est-à-dire l'espace, et en l'utilisant, à le faire parler : je prends les objets, les choses de l'étendue comme des images, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des vivantes analogies.

Le théâtre à l'inverse de ce qui se pratique ici, ici c'est-à-dire en Europe, ou mieux, en Occident, ne sera plus basé sur le dialogue, et le dialogue lui-même pour le peu qu'il en restera ne sera pas rédigé, fixé a priori, mais sur la scène ; il sera fait sur la scène, créé

sur la scène, en corrélation avec l'autre langage, et avec les nécessités, des attitudes, des signes, des mouvements et des objets. Mais tous ces tâtonnements objectifs se produisant à même la matière, où la Parole apparaîtra comme une nécessité, comme le résultat d'une série de compressions, de heurts, de frottements scéniques, d'évolutions de toutes sortes.

III.

Dans les premières improvisations, j'étais plus à l'aise en allemand. Il y avait une certaine aisance puisque a priori en France, il y a une toute petite partie du public qui comprenait ce que je disais, dont j'étais complètement détaché du sens. Je me concentrais sur tout le reste. Qui est énorme. Pas que sur le corps mais bien sur le rythme. Et donc, j'étais complètement débarrassé de l'idée que ce que je disais pouvait être extrêmement soit naïf, soit puéril soit un peu simple. Et en allemand, j'étais complètement libéré de ça. Car il n'y a pas de jugement, en tout cas lié au sens des mots. Et ça pour moi, c'était une grande libération du corps, de la voix. Et des fois quand je passais au français, j'étais plus tendu. Merde, merde, ils sont en train de comprendre ce que je dis. Et après les deux se sont souillés. Et des fois Laurence me demandait de passer une scène en allemand, « tiens essaie-la en français ». Et puis après, on repasse en allemand, « essaie de garder la même dynamique parce que là quand tu le fais dans cette langue je sais que c'est tendu mais dans celle-là c'est bien. Donc essaie de faire un parallèle entre les deux ».

Et les affects qui sont joués, ils sont joués dans le corps tout de suite. Et lorsque tu le fais en français c'est comme si c'était joué dans le mot. Tu en mentalises beaucoup plus. Ça veut dire, tu fais du ton. Mais avec la langue étrangère tu fais peut-être de la musique. Mais c'est le corps qui va se charger d'un affect et pas le ton.

Donc loin de restreindre les possibilités du théâtre et du langage, sous prétexte que je ne jouerai pas de pièces écrites, j'étends le langage de la scène, j'en multiplie les possibilités.

J'ajoute au langage parlé un autre langage et j'essaie de rendre sa vieille efficacité magique, son efficacité envoûtante, intégrale au langage de la parole dont on a oublié les mystérieuses possibilités. Quand je dis que je ne jouerai pas de pièce écrite, je veux dire que je ne jouerai pas de pièce basée sur l'écriture et la parole, qu'il y aura dans les spectacles que je monterai une part physique prépondérante, laquelle ne saurait se fixer et s'écrire dans le langage habituel des mots ; et que même la partie parlée et écrite le sera dans un sens nouveau.

Physiquement j'ai l'impression que je me détends. Et il y a une mélodie, je me laisse embarquer dans la langue et je crois que tous les contacts dans la bouche sont très différents aussi. Il y a un massage buccal que je trouve qui est différent en allemand.

Oui, ça donne un nouveau corps mais clairement, indépendamment même du théâtre. Tu parles anglais ou tu parles espagnol, c'est pas la même façon de respirer donc c'est pas la même façon de bouger, c'est pas les mêmes zones du corps qui sont habitées. C'est génial. Pour moi les langues sont vraiment liées au jeu. Mais indépendamment du théâtre. Une petite fille– tu t'amuses à parler telle langue ou même en inventer ou faire semblant de parler anglais. Parce que moi je savais pas parler anglais et je sais toujours pas très bien mais je jouais à parler anglais. Ça veut dire que ça correspondait pour moi déjà à une musique. C'est avant tout une musique et encore. Mais tout d'un coup ça donnait un autre corps. Beaucoup plus dans les jambes, dans le bas du corps. Une autre voix aussi. La voix qui baisse ou la voix qui monte. Et comme un nouveau corps c'est une nouvelle façon de voir le monde– c'est chaque fois qu'on change un peu de corps on pense pas les mêmes choses, on a pas envie des mêmes choses. Et donc on voit pas les choses pareilles et inversement,

le monde ne nous voit pas pareil non plus. Et moi, je trouve ça hyper ludique du coup. Et donc pour un acteur c'est génial, de changer de langue c'est changer de peau. Moi, je travaille pas du tout sur la notion de personnage mais paradoxalement elle revient de manière détournée, j'ai l'impression, par le jeu de langues. C'est comme un masque. Ça ne cache rien, ça révèle des choses comme si on devait aller les chercher en gardant la langue française. Mais pour choper tel corps il suffit de choper telle langue et ça vient mais tout de suite. Je trouve ça incroyable. Et ça reste léger, au sens quoi qu'on joue il y a une sorte de légèreté à le traverser. C'est-à-dire, il y a l'aspect ludique qui prend le dessus, quelque soit la nature de la scène en jeu.

Il ne s'agit de rien moins que de changer le point de départ de la création artistique, et de bouleverser les lois habituelles du théâtre. Il s'agit de substituer au langage articulé un langage différent de nature, dont les possibilités expressives équivaldront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus enfoui et plus reculé de la pensée.

De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête ; et si l'on veut l'alpha et l'oméga. Il part de la NÉCESSITÉ de la parole beaucoup plus que de la parole déjà formée. Mais trouvant dans la parole une impasse, il revient au geste de façon spontanée. Il effleure en passant quelques-unes des lois de l'expression matérielle humaine. Il plonge dans la nécessité. Il refait poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage. Mais avec une conscience multipliée des mondes remués par le langage de la parole et qu'il fait revivre dans tous leurs aspects.

Ce que je vois d'intéressant aussi c'est qu'on a exploré des dynamiques de corps grâce aux langues étrangères qu'on a ensuite réinjecté sur le français. Ça veut dire que chez moi ça va libérer des choses en français que j'aurais eu beaucoup de mal, en tout cas le chemin aurait été très différent de le trouver directement en français. Des fois, on a dû passer par la langue étrangère pour libérer les choses avec des tensions en moins, des équilibres en plus, des tons de voix, des contacts de bouche différents. Et ça, c'est souvent l'exercice. On a commencé souvent soit en gromelot soit en langue étrangère, en essayant ensuite en pleine phrase de changer de langue, en gardant le même corps. Et ça c'est super intéressant pour voir comment tu peux avoir une continuité. Dire exactement la même chose mais changer de langue en pleine phrase ou bien passer d'une langue à un gromelot ou inversement. Et ça c'était passionnant à faire.

Par exemple, tu as un jeu de volume. Moi, je sais que ça m'arrive souvent en stage, on dit un texte un peu bas, j'ai envie que ça prenne plus d'amplitude. Je peux très vite demander à quelqu'un de prendre un accent. De faire semblant de prendre un accent. Les résonances, les tons de voix, c'est tout de suite beaucoup plus simple pour les gens d'augmenter le volume, de prendre de l'amplitude. Tiens, prends un accent russe. Et le texte qui était là tout d'un coup, il prend du volume au sens très concret, dans l'architecture du terme. Ça remplit l'espace, t'as le corps qui se détend, t'as les mains qui rentrent en jeu, ça devient beaucoup plus charnel. Moi, j'adore jouer avec les accents.

Le théâtre oriental a su conserver aux mots une certaine valeur expansive, puisque dans le mot le sens clair n'est pas tout, mais la musique de la parole, qui parle directement à l'inconscient.

Et c'est ainsi que dans le théâtre oriental, il n'y a pas de langage de la parole, mais un langage de gestes, d'attitudes, de signes, qui au point de vue de la pensée en action a autant de valeur expansive et révélatrice que l'autre. Et qu'en Orient on met ce langage de signes au-dessus de l'autre, on lui attribue des pouvoirs magiques immédiats. On l'invite à s'adresser non seulement à l'esprit mais aux sens, et par les sens, à atteindre des régions encore plus riches et fécondes de la sensibilité en plein mouvement.

Mais que l'on en revienne si peu que ce soit aux sources respiratoires, plastiques, actives du langage, que l'on rattache les mots aux mouvements physiques qui leur ont donné naissance, et que le côté logique et discursif de la parole disparaisse sous son côté physique et affectif, c'est-à-dire que les mots au lieu d'être pris uniquement pour ce qu'ils veulent dire grammaticalement parlant soient entendus sous leur angle sonore, soient perçus comme des mouvements, et que ces mouvements eux-mêmes s'assimilent à d'autres mouvements directs et simples.

Avant d'utiliser l'allemand ou l'anglais, on a commencé le travail dans l'atelier avec du gromelot. C'est une langue inventée. Avant de mettre le texte pour justement travailler les dynamiques, volume, découpage, vitesse, c'était avec du gromelot.

Par exemple, chacun a un gromelot très particulier. Par exemple moi j'avais jamais fait du gromelot de ma vie avant d'arriver ici sur ce plateau et on a fait les premiers exercices, et il s'avère que mon gromelot est japonais. J'ai des sonorités ultra japonaises. C'est à dire que je dois faire un effort monumental pour faire un gromelot qui soit autre que japonais. C'est bizarre. T'as l'impression que chacun arrive avec son propre gromelot.

Des répétitions rythmiques de syllabes, des modulations particulières de la voix enrobant le sens précis des mots, précipitent en plus grand nombre les images dans le cerveau, à la faveur d'un état plus ou moins hallucinatoire, et imposent à la sensibilité et à l'esprit une manière d'altération organique qui contribue à enlever à la poésie écrite la gratuité qui la caractérise communément. Et c'est autour de cette gratuité que se rassemble tout le problème du théâtre.

Oui, mais quand les gens acceptent de se lancer, on va dire, sans réflexion préalable, sans se poser des questions inutiles, il y a une espèce de langue qui ressemble à une langue qu'on connaît. Forcément, ou sinon c'est une espèce de syllabisme. Quelqu'un va parler « lопасаминсана » mais tout d'un coup ça va faire africain [elle rit]. Mais c'est génial parce que le gromelot c'est une langue. C'est du son. Moi des fois, je fais aussi des impros en bruit. C'est autre chose parce que là on a un rapport à la langue. C'est-à-dire que tu dis quelque chose, je sais pas ce que tu dis mais tu dis quelque chose. C'est une parole et elle est adressée. Il n'y a pas une abstraction dans le gromelot. C'est vraiment une langue sauf que personne peut la traduire.

Car le texte, la langue, d'ailleurs, c'est un geste. Un geste sonore, mais c'est un geste. Et ça reste un souffle finalement. C'est un échange de souffle. Et on communique, et on reçoit des choses.

Certes le souffle humain a des principes qui s'appuient tous sur les innombrables combinaisons de ternaires kabbalistiques. Il y a six ternaires principaux, mais d'innombrables combinaisons de ternaires puisque c'est d'eux que toute vie est issue. Et le théâtre est justement le lieu où cette respiration magique est à volonté

reproduite. Si la fixation d'un geste majeur commande autour de lui une respiration précipitée et multiple, cette même respiration grossie peut venir faire déferler ses ondes avec lenteur autour d'un geste fixe. Il y a des principes abstraits mais pas de loi concrète et plastique ; la seule loi c'est l'énergie poétique qui va du silence étranglé à la peinture précipitée d'un spasme, et de la parole individuelle mezza voce à l'orage pesant et ample d'un chœur lentement rassemblé.

Mais l'important est de créer des étages, des perspectives de l'un à l'autre langage. Le secret du théâtre dans l'espace c'est la dissonance, le décalage des timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression.

Pour qui a l'idée de ce que c'est qu'un langage, celui-là saura nous comprendre. Nous n'écrivons que pour celui-là.

Epilogue

Quand j'ai choisi le sujet de ce mémoire, je n'étais pas encore sûre de ce que j'allais produire comme projet pratique. Il s'agissait donc de deux travaux indépendants, sans vraiment de corrélation prévue ou envisagée. Cela dit, rétrospectivement, je me rends compte à quel point la langue a été centrale pour la réalisation de ma pièce de diplôme, *LOLITA*. Et, comment presque toutes les questions traversées et évoquées pendant tout le reste de ce mémoire ont été présentes lors de son processus de conception et de création.

Lorsque je reviens au moment où j'ai décidé de mettre en scène *Lolita* de Vladimir Nabokov, je me rends compte que mon envie initiale d'adapter théâtralement ce texte remonte à la lecture du premier paragraphe du livre. Il s'agit d'une longue évocation, et même une convocation, du nom de Lolita en accentuant sa sonorité et sa matérialité en le décomposant :

*Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul.
Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps
down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta.*

Je me permets d'écrire ces phrases en anglais, car toute la première étape de mon travail d'adaptation du texte a été en utilisant sa version originale : la version anglophone.

Dans ce paragraphe, nous sommes confrontés à *la langue* dans tous les sens et usages du mot :

Langue, organe du corps qui nous permet de parler.

Langue, organe du corps lié aux sens, au plaisir, à la sensualité.

Langue, système de communication.

Langue, langage littéraire (celui de Nabokov).

Langue, langage d'un individu (celui d'Humbert).

Nous sommes également présentés à la puissance du terme et à son « rôle » majeur dans l'histoire :

Langue, seul mode d'expression et de communication d'Humbert.

Langue, instrument de fabrication et de manipulation (narration subjective de la part d'un seul individu)

Langue, moyen de défense (justification de la « nature véritable » mais monstrueuse d'Humbert).

Langue, outil (magique) qui donne l'existence au passé (les souvenirs d'Humbert).

Langue, force (divine) qui fait apparaître et fait exister le personnage de Lolita.

Cette insistance sur *la langue*, dans toutes ses facultés, était de toute évidence de grand intérêt pour moi. À l'époque, de manière intuitive peut-être. Aujourd'hui, il s'agit d'une certitude.

Comme je viens de le préciser, tout le début du travail d'adaptation du roman a été réalisé avec la version anglophone. C'est celle-ci que j'ai lue, relue, soulignée, décortiquée, rêvée. C'est avec cette version que j'ai fait tout le découpage et écrit la première version du texte de mon adaptation. Je savais déjà que je voulais présenter la pièce en français, mais j'appréhendais

énormément de me confronter à sa traduction. Car, même si je voulais principalement adapter *Lolita* pour son sujet et toutes les possibilités scéniques que le livre m'évoquaient, c'était bien l'utilisation créative de la langue anglaise de Nabokov qui m'avait captivée initialement.

Vladimir Nabokov est d'origine russe, cependant, sa vie a été marquée du sceau de l'exil. Son éducation plurilingue (pour reprendre notre terme) a fait de lui un homme à l'aise dans trois cultures – russe, française et anglophone – et dont les sentiments d'appartenance ne se résumaient pas à une seule nation. Il ne me semblerait pas démesuré de dire que son rapport singulier, son intérêt obsessif et son attention méticuleuse à la langue est justement un produit même de son plurilinguisme.

Il a écrit *Lolita* en anglais, lorsqu'il habitait aux États-Unis, immergé dans la culture américaine et anglophone. Malgré sa connaissance irréprochable de la langue, l'écriture en anglais de Nabokov est très particulière. Car, ce n'est pas tant son plurilinguisme que son non-monolinguisme qui influence son regard sur la langue anglaise, et donc son écriture. En effet, parler une autre langue lui donne un regard d'« étranger » sur la langue, qu'un monolingue n'aurait pas. De ce fait, l'écriture de Nabokov se caractérise par une grande créativité linguistique puisque la langue anglaise perd sa familiarité et est ainsi renouvelée par l'auteur. C'est justement cette étrangeté dans le langage de Nabokov qui m'avait fascinée, et que je voulais surtout garder et exploiter. Rétrospectivement, j'estime que cette fascination pour son langage vient non seulement de l'écho qu'il fait à ma propre étrangeté linguistique mais aussi de mon admiration pour le courage de l'auteur à l'assumer. Cependant, puisque je devais passer à la traduction française du texte, je savais que je risquais de perdre ce langage « précieux ».

Cela dit, le fait de présenter ma pièce en français était d'une grande importance pour moi. Car je voulais éviter tout effet de distance que pouvait occasionner l'emploi d'une langue étrangère pour un public francophone. L'idée de surtitres était hors de question, car ce serait une distraction et on perdrait le contact visuel avec le comédien. Il était essentiel et nécessaire que le spectateur puisse entendre, puisse comprendre chaque phrase, chaque mot, provenant de la bouche d'Humbert. Il fallait également que le spectateur puisse s'identifier avec Humbert, et le fait de partager la même langue était l'un des éléments indispensables pour atteindre cette intention. La distance potentiellement créée par le fond était déjà grande et la forme se devait de ne pas l'amplifier.

Par ailleurs, le style de Nabokov était pour moi essentiel, non seulement pour sa valeur littéraire mais aussi parce que, vu que le récit est raconté à la première personne (ce qui en soit est une force extraordinaire), il s'agit également de la langue du personnage principal. La personnalité d'Humbert se manifeste à travers ses mots et la manière dont il les manipule. Ses phrases alambiquées, ses innombrables adjectifs et ses jeux de mots amusants, font d'Humbert un personnage charmant, séduisant et attachant. En outre, ces traits aident encore à l'identification et à l'acceptation d'Humbert par le spectateur.

Étant donné mon souci de conserver le style de Nabokov, la traduction devait être aussi fidèle que possible. Dans ma recherche de traductions françaises du roman, j'ai suis tombée sur celle d'E.H. Kahane, réalisée en 1959. Cette traduction avait été surveillée et acceptée par Nabokov lui-même. En la lisant, c'était évident que Kahane avait fait une adaptation du livre au lieu d'une traduction fidèle. D'ailleurs, c'était très étonnant d'apprendre que Nabokov l'avait validée. Le langage avait été transformé, incontestablement pour la meilleure compréhension d'un lecteur francophone. De plus,

le traducteur s'est donné la liberté d'inventer toutes sortes d'éléments, même en ce qui concerne le contenu du roman. Découragée, et envisageant le fait de traduire le texte moi-même, je suis allée à la recherche d'une autre traduction. J'ai ensuite découvert celle de Maurice Couturier – écrivain, traducteur et spécialiste de Nabokov – produite en 2001. Dans cette version, Couturier essaie avec grand effort de rester fidèle à la langue de Nabokov, à ses intentions stylistiques, aux spécificités linguistiques, aux métaphores, aux jeux des mots. Le contenu restait intouché et même si certaines choses se sont perdues dans l'acte de transposition de langues, le texte français restait très proche de l'original. Soulagée (et impressionnée par le travail exceptionnel et monumental du traducteur), c'est cette traduction que j'ai utilisée pour ma mise en scène.

Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-li-ta : le bout de la langue fait trois petits pas le long du palais pour taper, à trois, contre les dents. Lo. Li. Ta.

Je reprends le premier paragraphe du livre pour exposer et expliquer en détails un exemple de grande pertinence à propos de la langue. Et, il concerne à la fois le processus d'adaptation du texte et le travail de direction d'acteur. Il s'agit de l'introduction du personnage de Lolita.

Dès le début de la conception du projet, j'avais décidé de ne pas représenter physiquement le personnage de Lolita sur la scène. De ce fait, sa « présence » – comme dans le livre – est évoquée (et invoquée) par les mots d'Humbert. Pourtant, lorsque Lolita est évoquée au tout début du récit dans le texte original, pour mon adaptation ceci n'était pas

une possibilité. Je ne pouvais (voulais) pas présenter Lolita avant qu'Humbert nous ait exposé sa « mythologie » sur les « nymphettes », première scène de la pièce. Voulant introduire Lolita à la fin de cette scène, j'ai utilisé un fragment du premier paragraphe du livre. Pour pouvoir expliquer la manipulation du texte concrètement, il me faut vous présenter une comparaison entre le texte original et l'adaptation :

Texte original (traduction française) :

Mais comme mon cœur battait quand, au sein d'une troupe innocente, j'apercevais soudain une enfant démoniaque, enfant charmante et fourbe, aux yeux ternes, aux lèvres luisantes – dix ans de prison pour peu que vous lui montriez que vous la regardez.

Adaptation :

Mais comme mon cœur battait quand, au sein d'une troupe innocente, j'apercevais soudain une enfant démoniaque, enfant charmante et fourbe, aux yeux ternes, aux lèvres luisantes... aux boucles brunes gorgées de soleil... son visage couvert de taches de rousseur, son nez retroussé... ses yeux terreux et lunaires... sa lèvre inférieure charnue... le bout de la langue fait trois petits pas le long du palais pour taper, à trois, contre les dents. Lo. Li. Ta.

J'ai ajouté aux descriptions de nymphettes, des descriptions physiques de Lolita, mentionnées dans d'autres parties du roman. Ces descriptions sont introduites progressivement avec des adjectifs possessifs qui aident à singulariser et à donner plus de présence à Lolita. De la nymphette en général à

sa nymphette, propre à Humbert, et objet de sa plus grande obsession. Ainsi, Humbert commence à s'embarquer dans le souvenir de l'enfant. Ce passage permet non seulement d'introduire Lolita au public mais également de commencer l'entrée dans l'inconscient d'Humbert (chemin que fait la pièce de manière progressive lorsque la réalité et le souvenir se brouillent au point qu'on ne sait plus lequel est lequel). Nous commençons à passer de la réalité concrète de la scène aux débuts des souvenirs qui absorberont Humbert et envahiront l'espace tout au long de la pièce.

Le travail avec le comédien dans ce passage a été très particulier. Car une transposition de la langue (parole) à la langue (organe) devait avoir lieu. Avec chaque description de Lolita, le souvenir de celle-ci se manifeste dans l'esprit d'Humbert puis traverse et envahit son corps. Et lorsque le comédien commence à parler du « bout de la langue », sa tâche était donc d'arriver à déplacer progressivement son attention de la langue (parole) à sa langue (organe). La physicalité du langage devait surgir. Pour cela, j'ai demandé au comédien de faire (et de visualiser) le parcours physique que sa langue (organe) faisait dans sa bouche. De ressentir exactement chaque endroit de contact, de faire attention au poids, aux mouvements d'extension, de retraite, lorsqu'elle devient plus active ou plus passive... Le comédien se concentrant exclusivement sur les sensations produites par le mouvement de sa langue dans sa bouche, l'adresse se déplace du public à lui-même. Son articulation se transformant en une sorte de conjuration, il ouvre la place à l'existence de Lolita... Le bout de la langue fait trois petits pas, le long du palais pour taper, à trois, contre les dents. Lo. Li. Ta.

Comme je l'ai mentionné dans mon prologue, presque tous mes projets présentés dans le cadre de ma formation à La Manufacture ont été muets. Pourtant, pour ma pièce de fin d'études, j'ai non seulement adapté (en français) un roman (en anglais, écrit par un Russe), mais le centre de mon projet était un comédien seul sur scène, s'adressant à la première personne, à un public éclairé. Malgré l'utilisation de quelques effets audio-visuels, de la musique, des lumières et d'une voiture comme objet scénographique, l'interprète et ses mots restent l'épicentre de ma mise en scène.

Le fait d'avoir retourné, à la fin de mes études, vers le texte, la langue, la parole, me semble très intéressant. À la réflexion, c'était peut-être quelque chose d'inévitable. Car je suis, au final, attachée au langage « articulé ». Je comprends aujourd'hui que mes mélanges de langues, sont devenus mes langues et que mes langues sont devenues *ma* langue. Le fait d'avoir traversé toute ma formation dans le silence, et dans le doute et dans la lutte contre la langue, m'a permis d'y revenir avec une vision non fragmentaire, mais entière.

...

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, ed. Gallimard, Paris, 1964.

BALDWIN, James, « If Black English Isn't a Language, Then Tell Me, What is It ? » (1979) in *The Black Scholar*, Journal of Black Studies and Research, Vol. 27, 1997.

BALDWIN, James « Why I Stopped Hating Shakespeare » (1964) in *The Cross of Redemption, Uncollected Writings*, ed. Vintage International, New Yorks, 2011.

BALDWIN, James, *Nobody Knows My Name*, ed. DELL Publishing, New York (1954), 1961.

BENVENISTE Emile, CHOMSKY Noam [et al.], *Problèmes du Langage*, Collection Diogène, ed. Gallimard, 1966.

CHOMSKY, Noam, *Sur la nature et le langage*, ed. Agone, Marseille, 2011.

COMPAGNON, Antoine, dir., *Prétexte : Roland Barthes*, ed. Union Générale d'Éditions, Paris, 1978.

GALILEI, Galileo, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, ed. du Seuil, Paris, 1992.

LOISON-CHARLES, Julie, *Vladimir Nabokov ou l'écriture du multilinguisme*, ed. Presses Universitaires de Paris Ouest, Paris, 2016

MILON, Alain, *Sous la langue, Artaud*, ed. Les Belles Lettres, Paris, 2016.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, ed. Penguin Random House, UK, (1955), 1995.

NABOKOV, Vladimir, *Lolita*, trad. Maurice Couturier, ed. Gallimard, Paris, (1955), 2001.

NABOKOV, Vladimir, *Memory, Speak : an autobiography revisited*, ed. G. P. Putnam's Sons, New York, 1966.

PICCARDO, Enrica, « La diversité culturelle et linguistique comme ressource à la créativité » in *Voix Plurielles*, Vo. 13, No. 1, 2016.

SAUSSURE de, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, ed. Payot, Paris, 1976.

VERTOVEC, Steven. « Super-Diversity and its Implications » in *Ethnic and Racial Studies*, 29.6, 2006.

Interviews

Guillaume Buffard
Lisa Como
Maria Da Silva
Aïda Grifoll
Loan Le Dinh
Nina Negri
Laurence Riout
Jean-Ahmed Trendl

Merci

Raphael Meyer & Jeannette Pégaitaz

Jonas Beausire
Laurent Berger
Nicolas Berseth
Guillaume Buffard
Robert Cantarella
Pauline Castelli
Danielle Chaperon
Yvane Chapuis
Lisa Como
Kevin Curran
Maria Da Silva
Benjamin Davis
Claire De Ribaupierre
Nicolas Doutey
Valeria Gerontopoulos
François Gremaud
Aïda Grifoll
Sandrine Kuster
Loan Le Dinh
Marie-José Malis
André Markowicz
Oscar Gomez Mata
Jean-Michel Meyer
Luisa Meyer
Yasmina Naim
Juan Navarro
Nina Negri
Frédéric Plazy
Martin Reinartz
Laurence Riout
Juan Bernardo Rivero
Carlos Rivero-Nouel
Jean-Ahmed Trendl
Elizabeth Watson
Pierre Angelo Zavaglia