



L'écriture théâtrale en questions

propos recueillis par Bertrand Tappolet

*A l'occasion de la mise en scène de *La Ville* par Guillaume Béguin au GRÜ et de la mise en scène de *La Campagne* par Philippe Lüscher au Théâtre de Poche, Martin Crimp était de passage à Genève. C'était en janvier 2011. Bertrand Tappolet l'a questionné de près sur la construction dramaturgique de ces deux pièces, pensées comme un diptyque, et montées par hasard au même moment à Genève.*

Le dramaturge anglais Martin Crimp aime à jouer des contraintes littéraires, dramaturgiques et scénaristiques pour mieux les subvertir. De la comédie de mœurs au drame bourgeois en passant par la tragédie grecque, la comédie de menace, l'écriture oralisée de l'Oulipo et la *telenovela*. Envisagé par le prisme de jeux de construction et de déconstruction, le personnage se dévoile souvent comme une énigme à échafauder et à reconstituer fragment par fragment.

Les récits ou relations d'événements menés par les protagonistes, dès l'entame du diptyque formé par *La Ville* et *La Campagne*, ouvrent sur des pièces-mémoires, des pièces-enquêtes. L'œuvre que signe Martin Crimp explore les modalités de construction d'une fiction devant un public. Mais aussi celles de la résistance du réel passé à la scène, son questionnement et sa capacité à générer surprise et imaginaire. Même déconstruit, le travail dramaturgique de l'Anglais met en lumière le caractère factice du théâtre et l'acuité du monde qui le contient. Interrogations et hypothèses se multiplient chez l'auteur d'*Atteintes à sa vie*, opus qui traite d'une pièce en conception à travers 17 variations autour de l'identité incertaine d'une femme. Que pourrait être ainsi une pièce dans sa gestation, son mode de fonctionnement et ses secrets de fabrication ? Dans le sillage des créations récentes de *La Ville* présentée au GRÜ/TRANSTHÉÂTRE puis à L'Arsenic, dans une mise en scène de Guillaume Béguin, et de *La Campagne* montée au Poche par Philippe Lüscher, dans d'excellentes traductions dues à Philippe Djian, rencontre avec un écrivain qui pose le théâtre comme un art poétique à dimensions aporétique, intime et politique.

Il y a des lames dans les deux pièces, une paire de ciseaux pour *La Campagne*, un petit couteau à viande dentelé au détour de *La Ville*. Leur fonction semble à la fois de menacer, de découper des animaux dans du papier coloré pour une chambre d'enfants et d'éprouver les limites physiques, carnées du corps humain.

Deux réponses à cette interrogation, dont l'une peut paraître intelligente en avançant que ces éléments démontrent la vulnérabilité intrinsèque du corps humain.

L'autre relève que les deux pièces débutent en des lieux domestiques et que ces deux objets, le couteau et la paire de ciseaux, sont intimement liés à la sphère domestique et au voyage mené en son sein. Telle est leur origine, plutôt qu'une construction intellectuelle de l'esprit.

Quels sont les parallèles entre les deux opus en termes de construction de monologues ? En premier lieu, celui de la traductrice qui ouvre *La Ville* évoque sans doute par certains aspects les *Memory plays* de Pinter. *La Campagne*, elle, voit le récit initial du mari sur la découverte de la jeune fille souvent interrompu par son épouse.

D'une pièce à l'autre, ces monologues sont en réalité fort dissemblables dans leur conception et leur utilisation. Dans *La Campagne*, je dirais qu'ils se révèlent plus conventionnels. Dans la mesure où, principalement dans l'ultime partie de la pièce, le monologue constitue la narration ou la relation d'un événement qui conduit la pièce à un *climax*. C'est tout du moins l'un des

biais pour atteindre à ce *climax*. Alors que dans *La Ville*, je recours aux monologues d'une manière totalement différente. Ils sont convoqués afin d'explorer et d'engendrer, de produire matériaux littéraires et personnages alors que la pièce se déroule et progresse. Partant, il s'agissait d'un processus bien davantage inconscient à l'œuvre au cours de l'écriture.

Pour *La Ville*, j'ai utilisé ces monologues en forme de libres associations afin de produire le matériau de l'intrigue. Car apparemment, la pièce s'initie de la manière la plus banale qui soit par un dialogue entre le mari et l'épouse, dans le style « Bonne journée ? ». Qui est l'interrogation liminaire de Chris à laquelle Claire rétorque : « Ça va. Seulement. » Ensuite, vous êtes lancés dans ces longues histoires advenant aux deux protagonistes principaux. Je ne savais pas alors ce qui allait se passer et toute la joie était contenue dans l'invention de ces discours (*speeches*). Il existe aussi quelque chose de relativement pervers dans les longs monologues de *La Ville*, tant ils sont inhabituels dans la culture théâtrale en Grande-Bretagne, si marquée par un enchaînement rapide et parfois métronomique des dialogues. Il y avait un geste délibéré afin de revendiquer la force du discours au long cours.

Evoquant l'univers du conte, l'épouse se voit offrir des chaussures rouges la faisant ressembler à Cendrillon ou à une *escort girl*, alors qu'elle avoue être transformée par elles. Cet univers du conte semble aussi lié à la vision de la campagne à la fois idéaliste, bucolique et monstrueuse. On est quelque part entre Lewis Carroll et Jonathan Swift.

Cette dimension doit être liée à ma propre enfance. Et la contemplation d'une iconographie issue des contes de fées. Ce sont d'ailleurs sans doute les premières images rapportant à la campagne que l'enfant est amené à voir : les collines

verdoyantes alentours ainsi que les vaches noires et blanches. Ce sentiment me ramène à la dramaturge anglaise Caryl Churchill et sa pièce *Far Away* qui investit une sorte de campagne de conte cruel. Cette image de la campagne liée à l'univers du conte et aux terres de l'enfance est partagée par les personnages au fil de la pièce. Car, à leurs yeux, la campagne s'identifie à un lieu idéal. D'où l'impression qu'aucun d'entre eux ne se représente ce que cela signifie de vivre à la campagne en termes concrets. A les croire, il s'agit d'une retraite et d'un paradis sécurisés.

Ce que naturellement l'intrigue viendra subvertir.

Dans *La Campagne*, le récit de l'épouse progressant sur un chemin confronte le spectateur aux *Géorgiques* de Virgile et aux confins de l'ancien Empire romain, marqués par une pierre.

Concrètement, j'ai à l'esprit des images de lieux que j'ai vraisemblablement connus ou sur lesquels j'ai lu ou qui sont purement inventés. Lorsque les gens me parlent d'écriture, je leur rétorque souvent qu'elle doit être le fruit d'une observation basée sur l'imagination. Elle se doit de maintenir un dialogue constant entre ces deux pôles expressifs. En évoquant l'art abstrait, si vous regardez les œuvres de jeunesse d'un Mondrian, elles résultent d'une observation fine de la nature. Je ne sais si ce constat est précisément relié à l'écriture de mes pièces. Mais il m'est impossible de dire d'où est issue l'image de la pierre frontière.

L'architecture et les cartes sont très présentes au cœur des deux œuvres.

A propos de l'architecture, la première chose à relever est que ces deux pièces ont délibérément une structure architecturale identique. C'est-à-dire qu'en termes de dramaturgie théâtrale classique, chacune est écrite en cinq actes selon la forme dramaturgique canonique bien connue de la tragédie classique. Pour ce qui est de l'architecture en tant qu'image à l'intérieur de ces pièces, il s'agit d'un phénomène de réminiscence presque inconscient dans mon cas. A propos de *La Ville*, j'ai été frappé par le recours à l'eau, sous forme de rideaux successifs, convoquée dans la mise en scène de Guillaume Béguin. La présence de cette dimension aquatique dégorgeant des cintres et s'écoulant fait alors écho de manière prégnante au récit de Jenny concernant la canalisation, l'enfant et le courant de souffrance insupportable (« *the poor child awoke in a stream of unbearable pain* », dans la version anglaise). J'étais touché en écoutant l'eau courir lorsque la pluie s'arrêtait. Cela illustre une dimension dont j'étais à peine conscient, la rendant plus marquante à mes sens. Néanmoins, l'idée des canalisations comme pouvant incarner l'inconscient d'une personne n'était pas consciente au stade de l'écriture de la pièce. En revanche, ce qui est pleinement conscient dans la pièce est d'utiliser la cité comme métaphore pour l'imagination. Un élément qui manque désespérément au

personnage de la traductrice. Car elle veut imaginer, sans le pouvoir réellement. Il y a quelque chose de profondément inerte dans sa cité imaginaire qui a la semblance d'une maquette conçue par un architecte. Il n'y a pas de gens qui la peuplent. Elle n'est pas pleinement réelle, étant emplie d'absences.

Dans *La Ville*, les deux enfants du couple semblent, un temps, enfermés dans une pièce. Lorsque la fille appelle son père à battre le frère, on ne sait plus si l'enfant est victime ou bourreau.

D'une certaine manière, l'homme se comporte de manière normale, rationnelle et a-sentimentale envers l'enfant. Tel était mon dessein au cœur de cette scène : dépeindre une personne pouvant se révéler sincèrement aimante et en colère dans le même mouvement.

Martin Crimp Martin Crimp, né en 1956 dans le Kent (GB), débute sa carrière de dramaturge dans les années quatre-vingts en écrivant pour la radio. C'est au cours des années nonante que ses pièces commencent à être reconnues au-delà des frontières britanniques, notamment grâce à une résidence à New York et à sa collaboration avec le Royal Court Theatre de Londres en 1997, en tant qu'auteur associé. Son oeuvre est publiée en France par l'Arche Éditeur. Parmi les nombreuses pièces qu'il a publiées, citons *Getting Attention* (1991), *Atteintes à sa vie* (1997), *La Campagne* (2000), *Le Traitement* (2000), *Tendre et cruel* (2003), *Ciel bleu ciel* (2007). Martin Crimp est en outre traducteur et adaptateur de Ionesco, Koltès (*Roberto Zucco*, 1997), Molière (*Le Misanthrope*, 1996), Marivaux ou encore Genet (*Les Bonnes*, 1999).

Bertrand Tappolet Journaliste indépendant, Bertrand Tappolet collabore à la rubrique culturelle au sein de plusieurs publications quotidiennes, hebdomadaires et mensuelles, dont *Le Courrier* ainsi qu'à des sites internet. À ses yeux, l'écriture critique argumentée est une fonction réflexive contribuant à contextualiser les œuvres. Et à les faire dialoguer avec des questions esthétiques, dramaturgiques et politiques.

La Perte politique

Pour beaucoup de gens la véritable perte du sens politique c'est de rejoindre une formation de parti, subir sa règle, sa loi. Pour beaucoup de gens aussi quand ils parlent d'apolitisme, ils parlent avant tout d'une perte et d'un manque idéologique. Je ne sais pas pour vous ce que vous pensez. Pour moi la perte politique c'est avant tout la perte de soi, la perte de sa haine, de sa faculté de haine autant que celle de sa faculté d'aimer, la perte de son imprudence autant que celle de sa modération, la perte d'un excès autant que la perte d'une mesure, la perte de la folie, de sa naïveté, la perte de son courage comme celle de sa lâcheté, que celle de son épouvante devant toute chose autant que celle de sa confiance, la perte de ses pleurs comme celle de sa joie. C'est ce que je pense moi.

Marguerite Duras (in *Les Cahiers du cinéma* 312/313, juin 1980)

« Le théâtre est une institution entre parenthèse, une sorte d'oracle coûteux, un lieu chèrement payé, mais dont on n'a pas encore fini, loin de là, de puiser l'énergie productive: un lieu où l'apparition, le fait de prendre la parole et de rendre visible ce qui ne l'était pas jusqu'alors, peuvent s'accomplir. C'est une institution miraculeuse. On ne s'étonnera jamais assez du fait qu'une société parvienne de temps en temps à faire jouer son inconscient dans des lieux de spectacles définis. »