

Dialogue avec Leslie Kaplan : passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale

Leslie Kaplan, Anna Poggioli, Céline Murillo, Agathe Torti-Alcayaga et Frédéric Sylvanise



Éditeur
Pléiade

Édition électronique

URL : <http://itinéraires.revues.org/2521>

DOI : 10.4000/itinéraires.2521

ISSN : 2427-920X

Référence électronique

Leslie Kaplan, Anna Poggioli, Céline Murillo, Agathe Torti-Alcayaga et Frédéric Sylvanise, « Dialogue avec Leslie Kaplan : passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale », *Itinéraires* [En ligne], 2014-2 | 2015, mis en ligne le 26 juin 2015, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://itinéraires.revues.org/2521> ; DOI : 10.4000/itinéraires.2521

Ce document a été généré automatiquement le 2 octobre 2016.



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Dialogue avec Leslie Kaplan : passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale

Leslie Kaplan, Anna Poggioli, Céline Murillo, Agathe Torti-Alcayaga et Frédéric Sylvanise

- 1 Leslie KAPLAN : Je peux commencer par répondre à la fois sur la question des deux langues et sur la question de comment j'ai commencé à écrire : des germes du théâtre. Pour ce qui est du français et de l'anglais, j'ai été élevée à Paris à partir de l'âge de deux ans dans une famille américaine et j'ai toujours été scolarisée en français. Donc il y avait ce va-et-vient entre les deux langues tout le temps. Et je pense que, évidemment, c'était à la fois une énorme richesse et en même temps, ça m'a certainement fait m'interroger sur ce que c'est « les mots ». Ça je le raconte assez extensivement dans le début de *Mon Amérique commence en Pologne*, le dernier récit que j'ai publié juste avant *Louise, elle est folle*. Pourquoi on dit « French fries » ?, qu'est-ce que c'est que ça « les mots » ? L'effet d'étrangeté – là, je peux reprendre le terme brechtien – jouait à fond, mais évidemment complètement à mon insu : « Pourquoi comme ça et pas autrement ? » Ça, c'était toujours là, d'une certaine façon. Je pense tout de suite à cause de ça à *Translating is sexy*, puisqu'il y avait aussi la question : « Pourquoi c'est surtout en français avec, moi je dis toujours “de l'anglais dessous” et pas dans l'autre sens ? » Ça, je pense que ça a beaucoup à voir avec l'école, avec ma scolarisation en français. Mais j'ai essayé une fois, ça m'a beaucoup amusée, intéressée, d'écrire vraiment en bilingue. Et ça a donné *Translating is sexy*. Tu me demandais : « Est-ce que c'est vrai ? » Moi je pense que oui, au sens vraiment littéral et matériel que dans le fait de traduire, il y a un va-et-vient, et que le va-et-vient, c'est absolument sexy. Je précise que ce texte a été mis en scène par Frédérique Loliée qui l'a joué – enfin, dit – avec une autre femme. C'était au moment où Les Lucioles ont fait un cabaret à Saint-Denis, qui s'appelait Le cabaret Lucioles. Il y avait des numéros, et il y avait un numéro autour de *Translating is sexy*. Mais je pense aussi que – alors ça, c'est tout de même plus intéressant à réfléchir – il me semble que dès le début, quand j'ai commencé à écrire (donc là, c'est vraiment une question de langue, de recherche de

langue, de comment écrire ce qu'on veut écrire), il y avait, on pourrait dire, des éléments de théâtre, même si, en tout cas, dans mes trois premiers livres : *L'Excès-l'usine*, *Le Livre des ciels* et *Le Criminel*, il n'y a pas de dialogues. Dans *Le Criminel*, d'ailleurs aussi dans *L'Excès-l'usine*, il y a des mots prononcés, mais c'est vraiment à l'état de mot. Et donc, en fait, les mots sont vraiment entourés de silence. Et ça – évidemment, c'était voulu –, je pense que c'était aussi lié à l'objet ; comment je me représentais ce que j'étais en train d'écrire : l'usine. Tu as commencé à parler des *Temps Modernes* à raison en parlant du saut, et c'est vrai que mon premier livre est lié à l'usine, puisqu'il s'agit de ça, mais aussi, donc, à la banlieue, et dans *Le Criminel*, c'est un lieu, qui s'appelle Le Château, qui est une maison de fous, un asile (pas un lieu asilaire, un lieu d'asile, plutôt). Et donc, c'était aussi la question de « les mots qui se détachent », comment faire entendre des mots qui sont prononcés. Autant que je me souviens, la seule phrase qu'il y a dans *Le Criminel* (qui a été mis en scène par la suite par Régy), la seule phrase *prononcée*, c'est : « Mes parents voulaient un garçon, je m'appelle Louise. » C'est une phrase. On ne peut pas dire que c'est un dialogue, sauf qu'elle est quand même adressée à quelqu'un. Et donc après, dans les romans comme *Le Pont de Brooklyn*, dans les romans qui sont venus après, la question était : « Comment faire entendre les mots qui sont prononcés ? » Par exemple, dans *Le Pont de Brooklyn*, qui se passe à New York, il y a un passage où les personnages découvrent (alors il faut dire que le film de Lanzmann, *Shoah*, venait de sortir, pendant que j'écrivais) qu'il y a des gens qui vivent encore à Auschwitz. Donc, un des personnages dit : « Qu'est-ce que c'est que ça, vivre à Auschwitz, vivre dans le mot "Auschwitz". » C'est vraiment comment faire ressortir le mot – évidemment pour lui donner tous les sens qu'il peut avoir : un lieu de mort, un lieu de vie, etc. Ça, c'est quelque chose qui me semble déjà contenir un élément de théâtre, ce travail-là sur le mot. Et aussi, alors ça, c'est venu quand j'ai voulu écrire justement des personnages avec des histoires (si on peut dire ça comme ça, puisque dans les trois premiers, on peut plutôt parler de « récit », et il n'y a pas à proprement parler de « temps »), de commencer des narrations, puisque c'est ça qui m'intéressait, donc, du coup, la question du personnage se posait, et je sais que j'avais toujours en tête que le personnage doit garder une marge d'indétermination, c'est-à-dire qu'on ne peut pas le réduire à des données sociologiques, psychologiques, etc. C'est-à-dire, le personnage ne m'intéresse pas s'il est pris dans un naturalisme, dans quelque chose qui est déterminé, « il va être comme ci, il va être comme ça », etc., mais au contraire, tout est possible, toujours (même si, à part ça, il lui arrive telle ou telle chose), comment il va réagir, et ça, c'était aussi, évidemment, une façon de maintenir en éveil le lecteur (avant que ce soit le spectateur), pour que le lecteur ne puisse pas se dire : « Bon, eh bien, c'est comme ça, il va faire ci, il va faire ça. » Et moi, d'ailleurs, ça m'aurait ennuyé de l'écrire comme ça. Donc, il y avait cette question-là : le travail sur le personnage. Alors du coup, je retrouve la question sur Brecht, mais je vais faire un petit détour : dans *Les Outils*, il y a un texte qui s'appelle *Sur le naturalisme*, ou quelque chose comme ça [*Du naturalisme*], où j'essayais d'expliquer (mais c'était juste avant ou juste après *Le Pont de Brooklyn*, je ne me souviens plus) que ce qui m'intéresse, ce n'est pas la réalité mais le réel. C'est une façon de dire que ce qui m'intéresse, en écrivant, depuis le début, *L'Excès-l'usine*, ce n'est pas de décrire la réalité objective à la Zola, etc., mais d'écrire l'écart entre le sujet et le monde. Essayer de trouver comment le personnage est dans le monde, mais aussi comment le monde est dans le personnage. C'est-à-dire, comment ça se noue, ça. Et ça, disons que ça exclut complètement une démarche naturaliste, déterministe, etc. Et c'est vrai que ça va vers l'éveil, l'ouverture. Alors, donc, Brecht, dont je ne pense pas qu'il ait eu des formulations sur le réel, etc., mais certainement sur l'éveil, j'ai évidemment été nourrie de Brecht dans

les années 1960 – on parlait de Godard tout à l'heure. Brecht, c'était quand même la référence, ça j'en parle dans *Mon Amérique commence en Pologne*. Les films de Godard, vraiment, faisaient partie, d'une certaine façon, de... J'avais complètement adopté... Je pense, je m'étais identifiée, quelque part, à ce style, et en effet, c'est une éthique. Et lui-même se référant, explicitement ou non, à Brecht. Ça a joué beaucoup, ça. Je pense aussi que là est très importante la question du rôle du cinéma et de la cinéphilie. Je parlais du jeu de Sterling Hayden dans *Johnny Guitar*, où je disais : « On pourrait complètement dire que c'est un acteur épique » en ce sens que réellement, il a l'air souvent complètement idiot (surtout qu'il louche très légèrement). Il est magnifique, il est sublimement beau, il est complètement magnifique, mais il y a cette espèce de masque, et donc, là, je pense que le cinéma en tant que présence du réel de l'acteur a joué aussi un rôle de formation. Je veux dire au niveau de la recherche de l'écriture. Je pense que c'est important, parce que : « Qu'est-ce qu'il pense ? » Là, en l'occurrence, quand il dit à Joan Crawford : « Lie to me / Raconte-moi des histoires », qu'est-ce qu'il pense ? On ne sait pas. Et ça crée un malaise, ou un intérêt, ou un éveil chez le spectateur : est-ce qu'il faut mentir pour se faire aimer ou retrouver l'amour ? retrouver l'amour par le mensonge ?, etc. Et ça, je pense que c'est quelque chose qui était un élément dans ma formation ; qui était là.

- 2 Anna POGGIOLI : Il y a un fondement commun à l'acteur de théâtre et à l'acteur de cinéma pour moi (d'ailleurs la formation est souvent commune) : est-ce que l'on ne pourrait pas dire que la présence de l'acteur, le réel de l'acteur, ce n'est pas quand l'acteur raconte ce qu'il est en train de vivre pendant qu'il joue tel ou tel personnage ? Par exemple, je vois ça très fort chez Marlon Brando, acteur de cinéma. Par exemple, dans *Un tramway nommé Désir*, on a la fable de Tennessee Williams, la fable d'Elia Kazan, le rêve que fait Elia Kazan à partir d'*Un tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, et puis on a Marlon Brando qui semble nous raconter en permanence ce que ça lui fait à lui de jouer le rôle de Kowalski, qui n'est pas n'importe quel rôle, et qui peut même, à certains moments, lui faire peur. À certains moments, si on fait des arrêts sur image, juste après une scène d'éclat, de violence, on a un gros plan sur Marlon Brando où on le voit en même temps presque, pas avoir peur, mais raconter qu'il pourrait aussi avoir peur, que Kowalski aussi lui fait peur : « Il vous fait peur à vous, mais il me fait peur aussi à moi. » Et en même temps, il est dans le plaisir de raconter cette violence-là, ce qui est la caractéristique de l'acteur épique, qui est dans le plaisir, toujours, du conte et qui n'est pas dans la fusion.
- 3 Leslie KAPLAN : Il me semble que le réel de l'acteur, ça a à voir avec le réel de la pensée. C'est-à-dire que l'acteur qui produit un effet de réel c'est un acteur qui montre qu'il est en train de penser. Alors ça ne veut pas dire qu'il est décalé, Stanley Kowalski, au sens de... Je ne suis pas complètement d'accord que ça lui fait peur : il le pense. On ne sait pas exactement (et là, je reviens à Sterling Hayden d'ailleurs), ce qu'il en pense. Parce qu'à part ça, il continue à brandir son Code Napoléon, et le mariage, et il continuera à se comporter comme il se comporte, probablement. Mais, comme il le pense, il y a la possibilité, il y a des possibles qui sont toujours là, des possibles ouverts. C'est ça que je veux dire. La pensée est un réel. La pensée fait partie du réel. Et l'acteur, le grand acteur, le montre, ça. C'est-à-dire qu'il n'est pas unidimensionnel. Il n'est pas l'ouvrier qui revient en sueur, qui boit sa bière, joue ses cartes, et tabasse sa femme éventuellement. Il n'est pas que ça. Alors qu'est-ce qu'il est d'autre ? Eh bien, il est un être qui pense. Qui pense quoi ? Ça dépend, des fois on le sait, des fois on ne le sait pas. Je crois qu'un grand acteur montre ça.
- 4 Céline MURILLO : Des mini-aspérités auxquelles on pourrait s'accrocher ?

- 5 Leslie KAPLAN : C'est-à-dire qu'il est quand même l'infini des possibles. Comme n'importe quel être humain. Il y a quelque chose comme ça. Le réel inclut la pensée.
- 6 Agathe TORTI-ALCAYAGA : Je pense que la façon dont ça se voit, et c'est pour ça qu'on a du mal à en parler, c'est que ça ne se voit pas vraiment de façon conceptuelle. Mais ce qui transparait tout le temps, c'est la jubilation de l'acteur quand il joue sur l'arrière-plan de tous les possibles et qu'il fait des choix (dont il est conscient ou pas conscient). Ça va plus vite que la pensée conceptuelle et ça se traduit sous forme de jubilation.
- 7 Leslie KAPLAN : Au moment où tu disais ça, j'avais l'image d'Anna Karina, quand, dans *Vivre sa vie*, le type qui va être le maquereau vient s'asseoir à côté d'elle, il ne la connaît pas, et il dit à son copain : « Je vais lui dire qu'elle est mal coiffée. Si elle se fâche, c'est une conne, et si elle rigole, c'est une grande dame. » Alors il vient, et il provoque : « C'est quoi cette coupe de cheveux, c'est complètement ridicule », et Anna se marre. Complètement spontanément. Là, c'est exactement : tout d'un coup on la voit intégrer ça, la pensée, mais en même temps elle trouve ça complètement ridicule ce type qui vient la draguer (parce qu'elle n'est pas dupe du tout) en l'agressant. Donc on voit une série de choses absolument complexes qui se passent dans sa tête, sous forme de jubilation.
- 8 Agathe TORTI-ALCAYAGA : Ce qui me frappe aussi, qui montre qu'on n'est vraiment plus du tout dans le XIX^e siècle, c'est quand je t'entends dire : « Il y avait peut-être des éléments théâtraux dans ma prose, ce souci de faire entendre le mot et donc de le sertir de silence. » Ton premier exemple, ça a été : « D'ailleurs, dans mes premiers bouquins, il n'y avait pas du tout de dialogue » – mais avant, ç'aurait vraiment été le contraire ! Est-ce que ça veut dire vraiment que les arts de la scène et les *offshoots*, donc le cinéma, ont tellement pénétré nos consciences que, prenant la plume, on prend aussi ces autres formes d'art avec ?
- 9 Leslie KAPLAN : C'est compliqué cette histoire, parce qu'on peut... Par exemple, pour moi, un auteur de base, de chevet, de toujours, etc., c'est Dostoïevski. Dostoïevski, je l'ai lu comme tout le monde à seize ans, je l'ai relu, je l'ai relu, je l'ai relu. Il y a d'ailleurs un texte sur lui dans *Les Outils*. Mais en fait, je me suis rendu compte qu'une des choses qui me passionnaient chez Dostoïevski, qui n'a évidemment pas fait de théâtre, c'est que ça parle tout le temps. Ça parle sans arrêt. Tout le monde parle tout le temps, ça n'arrête pas de parler, ils se parlent tout seuls, d'ailleurs. Vraiment, ça parle. Et c'est ce côté « ça parle » qui, je pense, était prenant pour moi. Alors, tu parlais du nouveau roman, moi je l'ai lu très tard, pas du tout au moment où ça sortait, mais le questionnement sur le langage de Sarraute, sur l'inquiétude, *L'Ère du soupçon*, ce n'est pas tout à fait ça. Il me semble que c'est un questionnement des codes bourgeois : « Quand untel dit telle chose, qu'est-ce qu'il veut dire ? », etc. Alors c'est à la fois ça et ça déborde.
- 10 Agathe TORTI-ALCAYAGA : Ça déborde ?
- 11 Leslie KAPLAN : Ça c'est le chemin que j'ai fait et que j'ai un peu commencé à explorer au théâtre sur la question de : « Qu'est-ce que c'est qu'un langage vivant ? Qu'est-ce qu'on peut faire pour que le langage reste vivant ? Qu'est-ce qui fait qu'une société se met à rendre les mots clichés, vides ? », etc. Je crois que c'est à la fois une question de toujours pour les écrivains et une question complètement actuelle, c'est-à-dire : comment on vide le langage ?
- 12 Agathe TORTI-ALCAYAGA : Et donc justement, est-ce que tu trouves cette exploration plus facile, plus nouvellement interrogée, sur la scène par rapport au roman, où on est dans l'intimité quand on écrit, le lecteur est dans l'intimité quand il vous lit ? Il y a des

dimensions supplémentaires dans le théâtre : une dimension incarnée, une dimension partagée...

- 13 Leslie KAPLAN : En fait, il y a beaucoup de choses qui interviennent dans la question du passage au théâtre. D'abord, il faut vraiment que je dise que la question d'interroger ce que c'est que les mots, d'une certaine façon, pour moi, ça commence avec *L'Excès-l'usine*. Qu'est-ce que c'est que le mot « usine » ? Personne ne fait attention quand on parle d'« usine », c'est la chose au monde la plus banale, tout ce qu'on connaît est lié à l'usine, etc., que ce soit le gobelet ou la table, et pourtant : qu'est-ce que c'est ? Ça a commencé avec ça. Et j'avais pensé déjà à l'époque que l'usine était un lieu fou. Alors maintenant on en est à *Louise, elle est folle*, il y a une certaine constance dans la question de « qu'est-ce qui est normal ? » Puisque le contraire de fou c'est ce qui est normal et le contraire de normal, c'est ce qui est fou, qu'est-ce qui est normal ? Dans les romans, par exemple dans *Fever*, un roman qui traite de la Seconde Guerre mondiale, il y a toute une interrogation (alors là, c'est à travers un crime, etc.) sur le mot « dossier ». Sur le mot « bureau ». Qu'est-ce qu'il se passe dans un « bureau » ? Je rappelle qu'au procès Papon, on a parlé de « crime de bureau » pour des gens qui avaient envoyé de leurs « bureaux » d'autres gens dans les camps, par exemple. Je pense d'abord que le théâtre, parce qu'on n'a pas dit ce mot, c'est beaucoup lié à, comment dire ? Disons que pour moi, ça met beaucoup en jeu l'amitié. C'est-à-dire un lien concret (là encore, je parle de mon histoire avec le théâtre). J'ai écrit pour le théâtre après vingt-deux ans, après que j'ai eu des tas de choses adaptées, mais « en dehors de moi », on pourrait dire (avec ma permission, bien sûr), parce qu'il y avait des histoires d'amitié très fortes avec des comédiens, avec des metteurs en scène, etc. Alors, c'est ça et c'est aussi une autre façon d'explorer le côté vivant du langage. C'est-à-dire que c'est quand même – la façon dont je conçois le théâtre : non narratif, donc, il y a une liberté d'un autre type.
- 14 Agathe TORTI-ALCAYAGA : Les rencontres avec les comédiens, les metteurs en scène, etc., c'est ce que j'appelais les « circonstances favorables », mais il y a plein d'écrivains qui ont des histoires d'amitié forte avec ces gens de scène et de cinéma et qui ne passent pas au théâtre, parce que pour eux ça ne se passe pas comme ça. D'où mon interrogation : est-ce qu'il n'est pas inévitable que quand on part de l'idée qui est de faire entendre un mot par le moyen de le sertir de silence, on aboutisse sur la scène ?
- 15 Leslie KAPLAN : Comme je l'ai dit, je crois qu'il y avait des choses qui étaient déjà là dans l'écriture (et que je voudrais garder, d'ailleurs), une façon de « mettre en scène les mots ». Là, c'est vrai que c'est quelque chose que je cherche, y compris dans les récits, les romans.
- 16 Céline MURILLO : Qu'est-ce qui se passe dans le « sertissage de silence » ? Parce que si l'on s'imagine les mots sertis dans le silence, on peut se les imaginer comme une bague, avec du métal précieux, et le métal précieux sertit. Qu'est-ce qui se passe là-dedans ?
- 17 Leslie KAPLAN : D'abord, à vrai dire, ça ne me plaît pas forcément que le mot soit vu comme précieux, comme un bijou monté, tout simplement parce que ce n'est pas plus beau que pas beau. Il est, là je me réfère à Kafka : « juste » ou pas. Le silence, ou les blancs, par exemple, dans les premiers livres, ou même les façons de... Alors, tout de suite, je pense au montage, à la façon de découper le texte, à des choses comme ça, ça a aussi à voir, justement..., alors ce sont des formes que l'on retrouve aussi dans le langage : une façon de faire prendre conscience, de mettre en valeur, de poser, mais c'est aussi une façon de donner du temps de respiration.

- 18 Agathe TORTI-ALCAYAGA : C'est manifeste quand on te lit, surtout au vu de l'utilisation de la ponctuation. On est obligé de relire deux fois.
- 19 Leslie KAPLAN : Alors ça je n'y pense pas mais je le sais. Peut-être parce que ça fait partie aussi de mes interrogations sur le langage, etc. Mais c'est vrai, je veux qu'il y ait du temps, et qu'on ne puisse pas (mais là encore, peut-être, c'est brechtien) se précipiter dans une identification à la phrase, mais qu'elle soit posée légèrement avec un certain recul, une certaine distance, etc., pour qu'on ait le temps de penser. Parce que c'est vrai que (ça, je l'ai toujours dit) écrire, c'est une façon de penser, lire aussi, bien entendu, et qu'on ait le temps de le faire.
- 20 Céline MURILLO : Ça renvoie à notre conversation sur Nicholas Ray, qui disait qu'il voulait faire du montage « en isolation » : il voulait laisser des blancs pour que le spectateur ne se précipite pas.
- 21 Leslie KAPLAN : Quand on voit *Johnny Guitar*, c'est vrai, je n'y aurais jamais pensé, mais c'est très brechtien comme film, en un sens. Il y a quand même des tas d'éléments qui créent une étrangeté très grande : quand elle descend avec sa robe, etc. Tout est là pour ça.
- 22 Frédéric SYLVANISE : Je voudrais dévier un tout petit peu. C'est par rapport à ce que tu disais, Agathe, sur le saut, la notion de saut. Là, on a parlé du saut, par exemple de la prose vers le théâtre, etc., mais parfois le saut a lieu dans une même œuvre. Je pense à *Fever*, vous en avez parlé. Et justement, pour moi, il y a un peu de Dostoïevski dans *Fever*, il y a un côté *Crime et châtiment*. Je le dis en toute admiration parce que j'ai été fasciné par *Fever*. Et je me disais qu'on change de scène, parce que ça commence comme une intrigue policière et puis après on va vers une autre scène qui serait la scène du contemporain, qui refléterait la Seconde Guerre mondiale, le refoulé de la collaboration, de l'extermination des Juifs, etc. Et là, pour le coup, le saut, pour moi, il a lieu dans la même œuvre. C'est un vrai trompe-l'œil au début, et finalement l'intrigue policière on la retrouve presque à la fin et – ce n'est pas comme si on l'avait oubliée, mais on est passé à autre chose. Et là, pour moi, il y a un vrai saut dans la même œuvre. Et c'est ça qui m'a fasciné.
- 23 Leslie KAPLAN : Mais je pense qu'à part ça... Pour moi, le saut était d'abord Kafka – même si je suis archi-d'accord, et c'était magnifique ta description de Chaplin du début en utilisant la question du saut, du passage vers l'inconnu, les choses qu'on ne connaît pas, etc., mais je crois que vraiment, le saut devrait toujours être à l'œuvre – enfin, on essaye qu'il soit à l'œuvre. Donc, forcément, dans chaque œuvre, d'une façon ou d'une autre : d'un personnage à un autre, d'un niveau à un autre, etc. Et c'est aussi, je trouve, la question du passage de l'illimité du langage aux mots qu'on dit, aux mots qui sont dits, mais qui doivent aussi faire entendre sous la phrase qui est dite, tout l'illimité du langage qui est là. Et ça c'est la pratique des niveaux. Tous les niveaux. Faire entendre tous les niveaux. Bon, on ne peut jamais faire entendre tous les niveaux, mais quand même, beaucoup.
- 24 Frédéric SYLVANISE : Notamment ce que vous disiez sur le « crime de bureau », etc. La France est quand même la grande spécialiste pour trouver des mots qui cachent l'histoire : « les événements en Algérie », etc. Et là, justement, ces mots-là, ils résonnent comme des choses creuses, et c'est comme si vous mettiez des choses dedans, et c'est ça que j'ai trouvé intéressant. Justement : qu'est-ce qu'on arrive à admettre à cause du pare-feu du langage ? Et j'ai trouvé ça intéressant comme manière d'interroger le sens des mots. Puisqu'ils sont bien pratiques, d'une certaine façon, mais ils cachent des choses.

- 25 Leslie KAPLAN : Je crois qu'à ce niveau-là, l'expérience de l'usine et le désir d'écrire par rapport à ça, c'était vraiment fondateur, parce que c'est vraiment prendre la banalité, la chose la plus ordinaire, etc., et l'interroger. La banalité dans le langage lui-même. Et je crois que ce n'est pas par hasard si là, les deux pièces de théâtre [*Toute ma vie j'ai été une femme* ; *Louise, elle est folle*] tournent autour de la question de renverser les clichés.
- 26 Agathe TORTI-ALCAYAGA : Eh oui, le « renversement », c'est révolutionnaire au sens propre ! Mais du coup, est-ce que l'on pourrait tirer encore un peu sur la corde et regarder cette démarche d'interrogation qui est éminemment « propre » ; elle peut quand même se trouver pervertie, elle n'est pas immune de danger. Est-ce que tu y penses, parfois ? Pour prendre un exemple cinématographique, par exemple, les réalisateurs Gustave Kervern et Benoît Delépine, qui sont un petit peu iconoclastes, traitent le social par un biais un peu loufoque mais très intelligent, j'ai trouvé. Ils ont fait deux films, *Louise-Michel* et *Mammuth*. Ils s'emparent de la question sociale par un biais complètement inattendu. On est vraiment dans l'effet d'étrangeté, qui est extrêmement vitalisant au début (en tout cas, pour moi, j'ai beaucoup aimé), mais au bout d'une heure, on s'attend, au plan d'après à ce que la chose soit prise par un biais décalé et, à mon immense surprise, pour la première fois, je me suis lassée du décalage. C'est-à-dire, le décalage devenait un système, une recette, un peu, quelque chose de déjà vu, enfin, pas de déjà vu, parce qu'en même temps, c'était toujours surprenant, mais on savait qu'il allait y avoir de l'inattendu, et ça tuait un peu quelque chose. Et donc, nous y voilà : ça, c'est l'esthétisation, ça, c'est la stylisation. Est-ce que l'on peut se prémunir de ça ? Comment ?
- 27 Leslie KAPLAN : Premièrement : « vivre n'est pas donné aux amateurs », comme le dit un psychanalyste de ma connaissance [Heitor de Macedo], c'est-à-dire qu'en fait, conclusion : il n'y a jamais aucune garantie. Soyons clairs. Ni dans la vie ni dans l'art, dans la mesure où ça fait partie de la vie. Donc, il y a toujours un risque. C'est-à-dire qu'il y a un risque d'être récupéré. Comme tu l'as dit : Brecht applaudi par des salles bien bourgeoises, etc., ça fait partie des choses. Le mieux, c'est d'essayer de travailler – peut-être c'est ça aussi pour moi la question du théâtre dont j'ai parlée, d'amitié avec des gens très alertes, plus jeunes, etc. Mais c'est toujours un risque. De même d'ailleurs que c'est un risque de partir complètement à l'ouest et d'être complètement solipsiste sur un truc, parce que ça, c'est possible aussi. Ça peut arriver. C'est peut-être moins fréquent, mais ça peut arriver aussi. Mais de toute façon, je trouve qu'il n'y a vraiment pas de : « comment faire pour ne pas esthétiser la distance », c'est une bonne façon de le dire, et il n'y a pas de recette. Il faut ressentir là où c'est « juste » et là où ça devient une recette. Je ne sais pas si j'ai moi-même des... à part de travailler et de faire lire par des gens proches et intransigeants...
- 28 Anna POGGIOLI : Oui, peut-être d'être aussi au plus près de ce que vous ressentez ?
- 29 Leslie KAPLAN : Oui, mais ça, c'est complexe. Je pense que l'on essaye toujours d'être sincère, mais on peut se planter, c'est-à-dire que la sincérité... Il y a aussi la part de réflexion. Je crois qu'être sincère, on peut être sincèrement passé légèrement du côté bourgeois. Je crois que c'est un bricolage. C'est un mot que j'aime bien, parce que je pense qu'un artiste est avant tout un bricoleur, c'est-à-dire qu'il prend des bouts de choses et qu'il a des façons de faire, etc.
- 30 Agathe TORTI-ALCAYAGA : Pourrait-on, peut-être, finir sur le mot « bricolage » ? Qui est une sorte de « tissage », après tout !

AUTEURS

ANNA POGGIOLI

Docteur de l'université Paris 7 Diderot, chercheuse indépendante, comédienne

CÉLINE MURILLO

Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, Pléiade (EA 7338)

AGATHE TORTI-ALCAYAGA

Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, Pléiade (EA 7338)

FRÉDÉRIC SYLVANISE

Université Paris 13, Sorbonne Paris Cité, Pléiade (EA 7338)