

Techniques du saut : présentation de Leslie Kaplan

Agathe Torti-Alcayaga



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2524>

DOI : [10.4000/itineraires.2524](https://doi.org/10.4000/itineraires.2524)

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Agathe Torti-Alcayaga, « Techniques du saut : présentation de Leslie Kaplan », *Itinéraires* [En ligne], 2014-2 | 2015, mis en ligne le 17 juillet 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2524> ; DOI : [10.4000/itineraires.2524](https://doi.org/10.4000/itineraires.2524)

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



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

Techniques du saut : présentation de Leslie Kaplan

Agathe Torti-Alcayaga

NOTE DE L'AUTEUR

Leslie Kaplan a participé à la séance du 25 novembre 2011 du séminaire TISSEURS, à l'occasion de la sortie de sa pièce *Louise, elle est folle*.

- 1 Dans une séquence célèbre des *Temps modernes* (Chaplin 1936), on voit les mouvements répétitifs de Charlot travaillant à visser des boulons sur une chaîne sortir peu à peu de leur contexte et envahir tout l'espace gestuel et social. La chaîne s'arrête mais Charlot continue à visser des boulons dans le vide. Ce geste obsessionnel transforme la gestuelle quotidienne en un ballet délirant, dans lequel tout ce qui de près ou de loin peut rappeler un boulon a pour vocation à être dévissé : le nez du contremaître, ses boutons de bretelles, les brandebourgs de la bourgeoise qui passe. Nez, boutons, brandebourgs se trouvent unis par l'improbable pont que constitue le ballet bondissant du petit homme contaminé par la machine.
- 2 Le titre de cette présentation de l'œuvre de Leslie Kaplan, *Techniques du saut*, fait référence au bond chaplinesque, celui qui nous fait découvrir avec étonnement que, oui : d'un certain point de vue, il existe bien un point commun entre un boulon, un nez, un bouton, et avec jubilation que, oui : ce rapport, nous pouvons le comprendre. Le saut chaplinesque constitue une apte métaphore pour présenter une œuvre construite précisément sur la volonté consciente de s'opposer à la pratique triviale, si répandue dans la prose narrative, qui consiste à prétendre recréer mimétiquement le réel avec des mots, ou, pour le dire avec ceux de Leslie Kaplan, à tenter de « ramener l'inconnu au connu » (*Les Outils* : 18).
- 3 Si le saut chaplinesque caractérise si bien cette auteure, c'est peut-être qu'il se trouve dans l'expérience inaugurale du passage, dès l'enfance, d'une culture à une autre. En

effet, Leslie Kaplan est un écrivain franco-américain (ou peut-être américano-français ?) qui écrit dans un *English-friendly French* : un français qui laisse transparaître l'amour de l'anglais.

La poésie est un baiser
 entre deux langues
 a french kiss
 ou un baiser américain.
 (*Les Outils* : 106)

- 4 De telles lignes ne peuvent que suggérer que c'est l'expérience intime du bilinguisme, de la bi-culturalité qui signe, chez elle, en premier lieu, l'amour de la langue, l'amour des mots, du jeu avec les mots, celui de l'écart et des correspondances dont elle fera ensuite son métier.
- 5 La première question que je voudrais donc, au nom de notre séminaire, lui poser est la suivante : es-tu d'accord pour dire que le bilinguisme et la bi-culturalité ont été un creuset créatif pour toi ? Tu écris très majoritairement dans un français qui inclut et que soutiennent des éléments (mots, expressions, citations, références, etc.) en langue anglaise : t'est-il arrivé de faire le contraire ? Sais-tu pourquoi ta pensée se traduit dans ce rapport précis entre le français et l'anglais et pas l'inverse ? (Accessoirement : as-tu envie de le savoir ?)
- 6 Pour donner, en tout cas, cette envie à notre auditoire et à nos lecteurs, voici deux extraits supplémentaires du poème, *Translating is sexy* :

chercher le point
 où les deux langues se rencontrent
 tout au fond
 de la bouche
 ou alors en surface
 la pointe de la langue
 contre la pointe de l'autre langue
 how do you say that in english?
 I love you
 that's all...

Et la fin :

Tout vouloir. Le ciel, le vin, les livres, l'amour. Et la pensée. Si on n'a pas la pensée, on n'a rien. Rien de sa vie. Rien. Mais la pensée, on ne l'a pas. On la pense.
 all the words
 from all the times
 from all the lives
 you have lived
 and will live
 tous les mots sont là
 disponibles
 ils attendent
 all the words
 and all the worlds
 from all the lives
 and all the loves
 chaque mot
 est là
 pas demain
 aujourd'hui
 NOW

- 7 À partir de cette matière particulière, Leslie Kaplan a écrit douze romans, un volume de théorie, un volume d'autobiographie, deux longs poèmes, une adaptation pour la scène, une autre pour la radio, trois textes de théâtre¹ et de nombreuses critiques littéraires et cinématographiques.
- 8 Sa rencontre avec le théâtre se produit assez rapidement et se fait également par sauts, puisqu'elle commence à publier en 1982, et que dès 1988 Claude Régy adapte pour la scène son troisième roman : *Le Criminel*. Des adaptations régulières suivront : en 1990 celle du *Silence du Diable*, son sixième roman, par Nicole Yanni ; en 1992, 1994 et 2002, trois adaptations très différentes de *L'Excès-l'usine*, son premier roman, par Nicole Yanni, Guy Naigeon et Marcial Di Fonzo Bo ; en 1995, celle du *Pont de Brooklyn*, son quatrième roman, par Noël Casale ; en 1996, celle de *Depuis maintenant*, son huitième roman, par Frédérique Loliée.
- 9 À partir de 2001, Leslie fait un saut plus marqué en direction du théâtre. En effet, elle adapte pour la scène un roman de Evgueni Zamiatine : *L'Inondation*. En 2004, elle écrit son premier texte de théâtre : *Tout est faux*² ! En 2005, elle adapte pour la radio son dixième roman : *Le Psychanalyste*. En 2008, elle écrit, avec Frédérique Loliée et Élise Vigier un spectacle sur la condition féminine : *Toute ma vie j'ai été une femme*³. En 2010, elle prête la main à l'écriture du spectacle de Marcial Di Fonzo Bo et de Claire Diterzi : *Rosa la rouge*⁴. Enfin, cette année Leslie Kaplan crée un nouveau spectacle théâtral avec Frédérique Loliée et Élise Vigier : *Louise, elle est folle*.
- 10 Je demanderai donc à Leslie Kaplan si cette description de l'entrée graduelle en théâtre, d'abord adaptée par d'autres, puis à partir de textes des autres, puis à partir de textes qui ne sont pas en premier lieu des textes de théâtre, pour finir, au bout de vingt-deux ans, par écrire des textes exclusivement destinés à la scène, lui semble juste ; si elle a l'impression d'avoir tourné autour du pot, s'il y a des raisons à cela ?
- 11 Par ailleurs, on a l'impression que l'adaptation de *L'Excès-l'usine* a marqué une étape particulière dans le rapprochement de Leslie Kaplan vers le théâtre, d'abord parce que l'ouvrage a été remis trois fois sur le métier, puis parce qu'il l'a mise en contact avec le Théâtre des Lucioles, et notamment avec Marcial Di Fonzo Bo et Frédérique Loliée, avec lesquels elle continue de travailler à ce jour. Leslie, peux-tu nous expliquer ce qui s'est joué dans cette aventure-là, pourquoi / comment elle s'est faite en trois temps, et pourquoi c'est le travail avec les Lucioles et pas celui avec Claude Régy (qui n'est, après tout, pas n'importe qui) qui se prolonge jusqu'à aujourd'hui ?
- 12 Pour les « tisseurs » que nous sommes, présenter les jalons biographiques qui ont mené une œuvre romanesque aux marches du théâtre ouvre immanquablement la porte à la question de savoir si une écriture peut contenir, à la base, des germes théâtraux qui se mettraient à pousser une fois que les circonstances leur deviendraient favorables. Et bien sûr, qu'est-ce qu'un « germe théâtral » ? Sur cette question également, Chaplin peut être convoqué – nous allons le voir. Mais en premier lieu doit être convoqué l'ouvrage intitulé *Les Outils*, ensemble de textes de natures différentes, dans lequel Leslie Kaplan décrit divers outils qu'elle se forge, divers points d'appui qu'elle adopte pour élaborer et faire partager sa pensée par le moyen de l'écriture. Les points abordés, que je décline ici rapidement, sont essentiellement : le saut (voilà Chaplin) en tant que pratique : celle « d'établir des rapports entre ce que l'on pensait auparavant sans rapport / rapports nouveaux, étonnement, surprise » (*Les Outils* : 9) ; pratique de passer d'un objet à un autre par la logique de l'imagination. Ces sauts se font à partir de points d'appui de trois

échelles différentes. D'abord, par le matériau primaire d'un art – pour un écrivain, le mot : « Pour sauter, il faut un appui : quand on écrit, les mots sont cet appui » (*Ibid.* : 22). Je renvoie également au développement sur Kafka (*Ibid.* : 62-71), où Leslie Kaplan montre que la performativité du langage est telle que le mot valide le réel : Grégor Samsa pense « Je suis une vermine » et il devient une vermine (*Ibid.* : 71). Le troisième point d'appui est le matériau élaboré que constitue une œuvre d'art complète. « On pense avec des livres, des films, des tableaux, des musiques [...] » (*Ibid.* : 9) sont les premiers mots de l'ouvrage. Entre les deux se trouve un degré intermédiaire qui est le fragment, « le détail » (*Ibid.* : 300).

C'est dans le détail que se situe « la vie vivante », pour parler comme Dostoïevski [...] : c'est là où passe le sujet [...] dans le mouvement de l'expérience concrète, dans la narration singulière, dans l'élaboration et le TRAVAIL de pensée, dans l'intérêt pour le déroulement du TEMPS. C'est là et ce n'est pas dans ce qui se veut hors du temps, fermé, définitif, la catégorie, la case ou le cas, le dossier ou la définition, qui n'a qu'un changement de ton pour devenir injure (juif ! étranger ! femme ! etc.). (*Ibid.* : 300-301)

- 13 Le saut est également abordé en tant qu'objectif. « Écrire », dit Leslie, reprenant Kafka à son compte, « c'est faire un bond hors du rang des meurtriers » (*Ibid.* : 26). De manière intéressante, elle met même cette phrase dans la bouche d'une comédienne dans son roman *Le Psychanalyste*. « Sauter hors de la rangée des assassins », à savoir : faire quelque chose pour ne pas « répéter la mauvaise vie » (*Ibid.* : 26), l'impuissance, la passivité, le ressentiment, le ressassement – en somme, faire son devoir d'être humain à la fois social et créatif. Cet objectif se confond avec celui de maintenir opératoire la fiction en tant qu'expression du possible, de maintenir vivante la créativité du logos : « le réel de la littérature [...] inclut le possible, la fiction, parce que la littérature pense avec les mots, et qu'avec les mots on peut tout penser » (*Ibid.* : 266-267). Ceci, et c'est un autre point, amène à considérer les limites de l'illimité (« la pensée inclut l'impensable », *Ibid.* : 50), puisque si « avec les mots on peut tout penser » (*Ibid.* : 266), on peut aussi penser – et dire – le monstrueux, le non-humain : « moi, c'est moi et toi, tais-toi » (*Ibid.* : 77-78). Ce qui amène Leslie Kaplan à cette conclusion qui est aussi un point de départ : la nécessité de la reconnaissance mutuelle de l'identité fondamentale entre deux locuteurs pour que la parole reste vivante : « [...] le point de vue vivant : explorer jusqu'au bout la parole, reconnaître qu'elle est toujours déjà adressée, traversée par une autre parole [...] » (*Ibid.* : 61).
- 14 Pour ma part, je suis frappée par la similitude de ces outils, de ces points d'appui avec ceux des dramaturges brechtiens et néo-brechtiens qui forment mon univers référentiel. Seras-tu d'accord avec les rapprochements que je vais tenter de mettre en évidence ? – en d'autres termes : as-tu commencé à écrire cette prose particulière qui est la tienne avec, d'une manière ou d'une autre, une démarche moderniste de type brechtien en arrière-plan – y compris par ricochet, via des mouvements artistiques autres que le théâtre, comme le nouveau roman ou la nouvelle vague. Je précise bien que je ne suis pas en train de dire que Nathalie Sarraute ou François Truffaut sont les enfants de Brecht. Ils ne le sont pas, et en premier lieu, du point de vue politique. Toutefois, ils lui empruntent un certain nombre de techniques que l'on retrouve, me semble-t-il, dans tes romans.
- 15 En premier lieu, il me semble que le saut en tant que pratique chaplinesque (créer un rapport là où il n'y avait pas de rapport) est très semblable à l'effet d'étrangeté mis au point par Bertold Brecht, dont je rappelle qu'il a pour fonction de briser l'illusion théâtrale, de désadhérer l'esprit du spectateur de ce qu'il voit en « présentant les objets

sous un angle inattendu, insolite, étonnant » (Brecht 1979, § 42 : 27), expérience esthétique et intellectuelle qui est en même temps une prise de conscience – prise de conscience à élargir à tous les domaines de la vie – que le *fatum*, la négation du possible, n'existe pas.

- 16 On remarque d'ailleurs que c'est précisément l'effet d'étrangeté produit par le jeu du comédien Marcial Di Fonzo Bo qui est mis en avant dans l'article laudatif qui lui est consacré dans *Les Outils* :

Il fait entendre les mots d'une façon radicale, comme si le mot était à jamais détaché de sa représentation, placé en quelque sorte à côté. Il souligne ainsi d'autant plus le réel dont il parle puisqu'il laisse entre celui qui parle et ce réel un décalage, une énigme, et qu'il réinvente à chaque fois le rapport entre le sujet parlant et le monde. (309)

- 17 Les trois formes de point d'appui à ce saut (le matériau primaire, le détail, l'œuvre d'art complète) me semblent en résonance forte avec au moins deux techniques brechtiennes : celle du changement d'échelle et celle de l'inclusion de matériaux hétérogènes au théâtre, l'un comme l'autre étant aptes à surprendre le regard socialement éduqué du spectateur. Jeanne d'Arc, de l'armée royale française devient ainsi un membre de l'Armée... du Salut dans *Sainte Jeanne des Abattoirs* ; une musique violente et déstructurée, des panneaux de titres servent de lien (ou plutôt d'anti-lien) causal entre les épisodes de *L'Opéra de quat'sous*, etc. « Hétérogénéité » est le maître mot, « clash » et non coopération des différents systèmes sémiotiques constituant le spectacle.

- 18 À ce propos, je remarque encore qu'un autre texte des *Outils* consacré au théâtre, intitulé « Adapter *L'Inondation* », explique un choix artistique pour trouver un équivalent scénique à la voix narrative « neutre » (*Les Outils* : 313) du roman. De cette voix narrative, Leslie nous dit qu'elle est la superstructure qui contient tous les possibles, possibles dont seulement certains seront activés par « la violence du désir de vérité » (*Ibid.*) des personnages. Cette superstructure n'est pas une construction abstraite, elle s'incarne dans des mots, des phrases, qui laissent au lecteur le temps de prendre la mesure, de sentir, d'apprécier tous ces possibles, afin de faire ressortir sur leur fond, les actes lorsqu'ils se précipiteront :

Comment adapter ce texte pour faire entendre sur une scène tous les différents niveaux [...] pour montrer ce qui ne peut pas se penser encore mais qui est déjà là et qui advient avec la violence [...] du désir de vérité. [...] Une question insiste : comment respecter la voix narrative [...] qui est [...] une façon [...] de donner le temps pour sentir, éprouver, penser. (*Ibid.*)

- 19 Précisément, cette « matière du possible » sera rendue sur la scène par un troisième art : la musique.

Il y aura ainsi dans la mise en scène deux registres, parole et musique. La musique permet d'introduire une autre dimension, une « autre scène » où se fait entendre la voix du Dehors, irréelle et d'autant plus réelle. Elle souligne ce qui est déjà là et qui advient, elle ouvre des possibles et laisse le spectateur libre d'imaginer, c'est-à-dire de suivre la vérité du rêve. (*Ibid.* : 314)

- 20 Peux-tu donc nous expliquer, Leslie, en quels termes tu as analysé cette « matière du possible » que tu as décelée dans la voix narrative du roman, pour ensuite décider qu'elle serait rendue par de la musique ? Pourquoi de la musique et pas autre chose ? Puis, comment as-tu traité cette musique sur scène pour en faire un véhicule adéquat ?

- 21 Quant au saut en tant qu'objectif (« sauter hors de la rangée des assassins »), il nous fait entrer de plain-pied dans la dimension sociale et politique de l'art revendiquée par les

brechtiens et néo-brechtiens. L'art n'est pas le décalque d'une vérité absolue, immuable et transcendante, perceptible à la seule sensibilité, plus subtile, du poète, dont la fonction serait de la rendre accessible aux mortels plus grossiers. L'art n'est évidemment pas fait non plus pour distraire au sens escapistes du terme, pour faire oublier les endroits où le bât blesse, il n'est pas un opium. Il est destiné à éduquer, à ouvrir la conscience du spectateur. La conscience humaine étant par nature sociale, si le spectacle est bien écrit, celle qui l'appréhende doit inmanquablement déboucher sur l'engagement envers la justice sociale et politique.

- 22 C'est sur ce point qu'à mon avis Leslie Kaplan se rapproche plus des néo-brechtiens que de Brecht lui-même. En effet, les premiers (menés par Edward Bond et Howard Barker) critiquent l'idée brechtienne d'un absolu de la nature humaine sur lequel repose sa conception du théâtre. Partant du constat que Brecht a collaboré avec un système qui trahissait ses idéaux, et que sa démarche s'est trouvée assez facilement récupérée par des esthétisations qui la vidaient de son sens et permettaient à des salles entières de bourgeois réactionnaires de rire des mésaventures de Maître Puntila et de son valet Matti sans se sentir concernés le moins du monde, ils en sont venus à la conclusion que le discours de Brecht, et même que *tout* discours véhiculé par un spectacle, était une imposition dogmatique qui faisait violence à l'intelligence et à la liberté du spectateur. Ils se sont donc attachés à écrire un théâtre qui mette la psyché du spectateur en état de crise, afin que celle-ci, par ses réactions, montre de quel bois elle est faite : qu'elle se range dans ou hors de la « rangée des assassins ».
- 23 Il me semble que le but de maintenir opératoire la fiction en tant qu'expression du possible – un des objectifs d'écriture de Leslie Kaplan – est le pendant positif de cette mise en crise de la psyché du spectateur. En effet, les deux (le premier sur un mode très violent, le second sur un mode très doux) reviennent à faire ce qu'il faut pour maintenir la perception et l'imagination vivantes, pour maintenir fraîche la capacité de réaction à un mot, à un détail, à une œuvre. Les œuvres sont donc ouvertes, polysèmes, et demandent une participation active du spectateur ou du lecteur à la construction du sens de ce qu'il voit ou de ce qu'il lit, sans lui donner aucune clef préétablie. Le danger, bien sûr, et les néo-brechtiens sont aujourd'hui critiqués pour cela, c'est de perdre de vue son engagement sur le terrain collectif et d'aboutir à l'exposition rassurante de fantasmes étroitement personnels ou de problématiques qui n'ont de sens que pour soi-même. Leslie, à quel point es-tu consciente de l'étroitesse de la marge qui existe entre un style (et je rappelle que ta définition du style est qu'elle signe la position éthique de l'artiste⁵) et une mode, et comment protèges-tu ton écriture pour qu'elle soit entendue et qu'elle ne devienne pas un produit à la mode ?
- 24 Quoi qu'il en soit, l'accent mis par Leslie Kaplan sur la vitalisation des facultés imaginatives du lecteur vide l'exploration des limites du langage (« moi, c'est moi et toi, tais-toi », *Les Outils* : 78) de toute connotation dogmatique de type « on n'a pas le droit de dire cela ». Au contraire, Leslie Kaplan constate : « avec les mots, on peut tout penser » (*Ibid.* : 267). Ce faisant, renvoyant le sujet parlant à sa liberté, elle souligne par contraste la nécessité d'une loi qui protège des *effets* du langage mort : « un meurtre est un meurtre » (*Ibid.* : 17).
- 25 Pour résumer, Leslie, étais-tu au départ ou es-tu devenue consciente de la présence de ces éléments brechtiens et néo-brechtiens dans ton écriture non dramatique ? Penses-tu que ce soient eux qui se sont développés sur le terrain favorable de la rencontre avec les Lucioles ?

- 26 Pour finir, tu dis dans *Les Outils* que « le propre du langage, c'est ce qui se joue entre les mots » (*Ibid.* : 261). Pour filer la métaphore chaplinesque une dernière fois, et revenir aux *Temps modernes*, les mots « nez », « bouton », « brandebourgs » ne sont pas grand-chose sans le ballet de Charlot qui bondit des uns aux autres et les relie par le même geste de serrage automatique, exprimant par là le caractère invasif du social dans la sphère intime. Ce qui exprime, c'est ce qui se passe entre le boulon et le nez, entre le boulon et le bouton, entre le boulon et le brandebourg.
- 27 Partant de là, ma dernière question sera aussi la plus vaste : dans la mesure où c'est l'espace entre, l'écart, le vide (« l'espace vide » pour reprendre les mots de Peter Brook) qui permet l'émergence du sens, la tentation du théâtre, où l'espace prend plusieurs formes concrètes (espace scénique, espace entre scène et salle, espace sonore, espace rythmique) n'était-elle pas inévitable ?
-

BIBLIOGRAPHIE

Brecht, Bertold, 1979, *Petit organon pour le théâtre*, in *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche.

Kaplan, Leslie, 2003, *Les Outils*, Paris, P.O.L.

—, 2008, *Toute ma vie, j'ai été une femme*, Paris, P.O.L.

—, 2011, *Louise, elle est folle*, Paris, P.O.L.

NOTES

1. Il faut en ajouter un quatrième au moment où s'élabore ce numéro d'*Itinéraires : Déplace le ciel*, première représentation au théâtre national de Cavaillon en novembre 2013 dans une mise en scène de Frédérique Loliée et Élise Vigier.

2. Pièce non publiée. Tapuscrit original perdu.

3. Première mise en scène dans une version non définitive à la Comédie de Valence en avril 2007. Première mise en scène dans la version définitive à la Maison de la Poésie à Paris en avril 2008.

4. Première mise en scène en mai 2010 au théâtre du Rond-Point, à Paris.

5. *Toute ma vie, j'ai été une femme* : 267.

AUTEUR

AGATHE TORTI-ALCAYAGA

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