

ENTRETIEN AVEC JÉRÔME HANKINS

COMMENT A COMMENCÉ VOTRE PARCOURS AVEC EDWARD BOND ?

JÉRÔME HANKINS En 1994, je travaillais au Volcan avec Alain Milianti qui a décidé de monter *Bingo*. C'était ma première traduction d'une pièce de théâtre et c'était la première fois que je rencontrais Bond. Cela faisait très longtemps que je m'intéressais à son œuvre, mais c'est vraiment quand on m'a demandé de traduire cette pièce que je m'y suis plongé. Avec Alain Milianti, nous sommes allés rencontrer l'auteur à Cambridge où a commencé entre Edward et moi un partenariat qui m'a entraîné dans un parcours de traduction de son œuvre. Ce qui a vite entraîné la naissance d'une collaboration et d'une amitié très fortes, alors que je l'accompagne dans tous ses voyages en France pour traduire ses propos et travailler avec lui pendant les stages de jeu de l'acteur qu'il propose régulièrement depuis des années.

Mais c'était cette aventure de *Bingo* qui était très particulière, parce que c'est une pièce très étrange, qui raconte la fin de la vie de Shakespeare d'une manière fantasmagique, inventée. Bond dit lui-même qu'il n'a pas cherché la vérité historique même si tout ce qui est dit dans la pièce est étonnamment juste, car attesté par des documents légaux. Ce sont les seuls qui restent pour attester de l'existence de Shakespeare, ce qui a fasciné Bond. On s'est donc lancé dans l'aventure de l'exploration de cette pièce et tout de suite, ce qui nous a frappé, c'est la générosité de cet auteur qui répondait à toutes mes questions avec une très grande précision, comme si chacune était la question la plus importante au monde.

Je jouais aussi dans le spectacle. Les comédiens eux-mêmes se sont mis à lui poser des questions. Nous recevions des fax au Havre truffés de petits dessins. Des fax longs, souvent de cinq à six pages. Chaque acteur s'est mis à lui écrire sur son personnage. C'était très intéressant car nous avions le sentiment que Bond écrivait des lettres à chaque personnage. Ce fut là notre premier partenariat.

Je me sentais proche de son intérêt pour le théâtre populaire, le music-hall et le comique anglais des références communes par rapport à la tradition anglo-saxonne de la « stand-up comedy ». Edward Bond vient d'une famille ouvrière, et sa vie d'après-guerre a été nourrie par la radio, puis la télévision et le cinéma avec les comiques de l'époque : Max Miller, Frankie Howerd, Tommy Cooper, Kenneth Williams, etc... C'est en partie à partir de ces techniques de jeu comique qu'il a théorisé un art de l'acteur, c'est-à-dire que, même dans ses pièces les plus tragiques, ses références de jeu sont souvent liées à ces grands comiques anglais, en particulier dans le rapport qu'ils établissent avec le public. Il y a aussi tout un rapport à la gestuelle de certains comiques dont je m'inspire en travaillant avec Albert Delpy, qui va jouer le rôle du chef de chantier dans *le Numéro d'Équilibre*.

Pour revenir à Bond, il rappelle que lorsqu'il était jeune, sa sœur travaillait comme assistante d'un magicien qui coupait les femmes en deux. Il raconte qu'elle lui permettait parfois de venir regarder le spectacle des coulisses et je crois que cet aspect de la culture populaire est très important chez lui. Dans *Sauvés*, au moment de la lapidation du bébé, dans cette scène terrible qui a soulevé dans les années soixante l'indignation des censeurs et des journalistes, les jeunes qui commettent cet acte blaguent. Tout comme les soldats dans *Café d'ailleurs* qui, au moment où ils massacrent les civils, n'arrêtent pas de faire des blagues. Alors vous me direz que c'est un comique terrible, un comique tragique, un comique horrible, insupportable... Mais comme le dit Bond, dans ces situations extrêmes, l'être humain est obligé soit de se soûler - on soûle beaucoup les gens qui sont censés commettre des actes atroces -, soit de raconter des blagues.

VOUS AVEZ TRADUIT DES TEXTES DE BOND, COMMENT POURRIEZ-VOUS DÉFINIR SON ÉCRITURE, SA LANGUE ? QU'A-T-ELLE DE PARTICULIER ?

Depuis *La Compagnie des hommes*, il y a presque une orthographe particulière à Bond, parce qu'il veut écrire une langue qui empêche absolument le pathos et qui évite aux acteurs la tentation de tomber dans le sentimentalisme, ce qui revient finalement à cet art des comiques anglais. Je donne un exemple très précis que j'ai rencontré sur *Bingo* et *Sauvés* : les interjections « O » et « A » s'écrivent sans H. Quand j'ai demandé à Bond pourquoi, il m'a répondu : « Je l'ai fait exprès pour que ces interjections soient des outils, que l'acteur ne se perde pas dans des sentiments ou l'expression d'émotions que mes personnages ne peuvent pas se permettre au moment où ils vivent les émotions ». Dans *Sauvés*, les répliques ne font parfois pas plus de trois ou quatre mots au fil de pages entières. Le traducteur doit respecter ça. Car cela interdit à l'acteur de s'étendre inutilement, parce que la langue ne le fait pas.

Sur *Le Numéro d'équilibre*, j'ai essayé de retrouver cela en français, en m'inspirant de Raymond Queneau qui, dans *Zazie dans le métro* contracte énormément les mots : « mais ki c'est ki pue donc tant », avec des K. J'ai par exemple évité les apostrophes, par exemple jte, j-t-e et pas j'te, car en anglais, c'est comme ça, les apostrophes se perdent... Alors vous me direz, à l'ouïe, ça ne doit pas s'entendre, mais je crois que Bond donne là une indication à l'acteur.

C'est une langue extrêmement musclée, serrée. Ce sont des indications très précieuses pour l'acteur et qui l'oblige - et c'est en ça que l'acteur de Bond doit être virtuose - à une intense immédiateté, une immense précision, sans fioritures. C'est très difficile, d'autant plus que cette écriture joue de plus en plus sur l'ellipse et que Bond refuse à l'acteur les béquilles que très souvent les autres auteurs dramatiques fournissent. Chez Bond, il y a des tirades entières où le personnage saute d'une émotion à l'autre, d'une idée à l'autre, d'une phrase à l'autre. Et l'acteur se trouve constamment devant des gouffres. Je crois que le traducteur doit absolument retrouver cette concision-

là, la respecter. La volonté bondienne d'explorer les extrêmes du tragique ou du comique induit évidemment une manière d'utiliser la parole.

De plus, il y a chez Bond un rapport à l'argot. Un argot très habile, qu'on croirait pouvoir entendre à Londres, mais qui est en fait totalement réinventé. Ce qui pose question en français parce qu'il faut bien trouver des équivalents. Cela doit être convaincant, mais il faut en même temps respecter le fait que les personnages réinventent l'argot. C'est-à-dire que les personnages de Bond vont s'emparer d'expressions toutes faites, mais vont les transformer, dans l'urgence de leur situation, à leur convenance. Souvent, on rencontre des proverbes ou des clichés, mais on sent bien que le personnage, dans l'émotion où il se trouve, dans le moment où il se trouve, transforme un tant soit peu le cliché, ou choisit un mot pour un autre.

En réalité, le personnage est en train de transformer un proverbe courant, parce que lui-même, dans la situation où il se trouve, est en train de réinventer la langue. J'essaie souvent de relire des auteurs comme Queneau et Céline parce qu'ils font cela. Céline réinvente totalement la langue argotique à sa manière. Il la re-déforme même par rapport à ses déformations.

POUR VOUS, Y AURAIT-IL DES DIFFÉRENCES ENTRE DES GRANDES PIÈCES ET LES PIÈCES PLUS COURTES DESTINÉES À UN JEUNE PUBLIC ?

Je tiens quand même à corriger une chose. Les pièces plus courtes fonctionnent pour tous les publics. Par exemple, *Si ce n'est toi* a eu un énorme succès au Théâtre National de la Colline, devant un public où tous les âges étaient mélangés. Je crois que Bond dirait que chaque pièce va trouver, construire son public. Mais je ne pense pas que Bond établisse une différence de thématique ou de sens. Par exemple, la première pièce qu'il a écrite pour les jeunes : *Auprès de la mer intérieure*, est une pièce sur les chambres à gaz...

Ce que je trouve très beau dans cette aventure, c'est que, contre toute attente, les jeunes entraînent totalement dans la pièce. C'est comme si Bond disait : « si j'aborde ce sujet absolument crucial et épineux entre tous, c'est d'abord à des jeunes que je veux en parler ». Ce que je trouve finalement très émouvant.

On pourrait penser qu'il y a des sujets qu'on ne peut aborder avec les jeunes ou qu'il faut aborder avec des pin-cettes ou encore, qui ne les intéresseront pas. Mais Bond sait très bien ce qu'il fait. Pour une pièce comme *Onze débardeurs*, les jeunes la comprenaient mieux que moi. Ils avaient des entrées et des références que moi je n'avais pas en tant qu'adulte. Ce qui fait que les débats après les représentations au Théâtre/Studio d'Alfortville, où la pièce fut créée en français, étaient d'autant plus intéressants, parce que curieusement, ce n'était plus l'équipe qui posait des questions aux jeunes mais l'inverse.

VOUS FAITES UN PARALLÈLE ENTRE LE NUMÉRO D'ÉQUILIBRE ET CAFÉ. SUR QUOI ÉTABLISSEZ-VOUS CE PARALLÈLE ?

Il y a un mot qui apparaît depuis une dizaine d'années dans l'œuvre théorique d'Edward Bond, c'est le mot « site ». Bond a élaboré ce mot, qui est beaucoup utilisé dans son ouvrage *La Trame cachée* et qui désigne à la fois une manière d'envisager l'espace, et même les espaces au théâtre, et le personnage qui, pour lui, est aussi un site.

Dans *Café*, les scènes ne sont pas appelées des scènes mais maison 1, maison 2, maison 3,... sauf l'une d'entre elles qui est « la grande fosse ». C'est très curieux comme dénomination. Ce n'est pas « acte », ce n'est pas « scène », c'est « maison ». Je pense que cela vient de la manière de Bond d'envisager chaque situation comme un lieu de construction, parce que le mot « site » en anglais se réfère au chantier (« construction site »).

Ce que dit Bond, c'est qu'il a choisi ce mot « construction site », parce que pour lui, chaque personnage, chaque espace au théâtre, chaque scène, chaque moment, chaque fable constitue aussi un chantier de construction. Et c'est pour cette raison qu'il propose une langue telle que ce soit vraiment aux acteurs, au metteur en scène, au scénographe, de construire ce site. Il faut trouver le lieu où l'action peut se passer, où les mots peuvent être dits. Pour *Le Numéro d'équilibre*, je me suis posé la même question : « Quel espace trouver pour construire ce bizarre échafaudage ? » Le parallèle que j'établissais entre *Café* et *Le Numéro d'équilibre*, c'était moins sur les thématiques que sur les trajets des personnages de Bond qui sont toujours, même si c'est dans une rue ou à un coin de rue, dans des espaces très quotidiens, à l'intérieur desquels les personnages vont jusqu'au fond de l'enfer puis remontent.

C'est un monde où les objets du quotidien deviennent extrêmement dangereux. Dans *Le Numéro d'équilibre*, le chef de chantier provoque la fin du monde avec un couteau à beurre.

À PROPOS DU NUMÉRO D'ÉQUILIBRE, VOUS PARLEZ DE TROIS CHOSSES QUI N'ONT RIEN À VOIR AVEC L'ANGLETERRE, QUI SONT LE VAUDEVILLE À LA FRANÇAISE, LA COMMEDIA DELL'ARTE, QUI EST TRÈS ITALIENNE, ET PUIS LES FARCES. BOND NE FAIT-IL PAS DE DIFFÉRENCE ENTRE VAUDEVILLE, HUMOUR ANGLAIS, FARCE... ?

Bond a beaucoup étudié le vaudeville à la française pour écrire la pièce. Il y a des portes qui s'ouvrent, des portes qui tombent, des gens qui se cachent sous le plancher et qui reviennent d'en-dessous...

Dans les années quatre-vingt, *Restauration* est une pièce où il a pris comme modèle la comédie de la restauration anglaise, avec les perruques, les nobles pervers qui font des traits d'esprit, des chansons à la Brecht... pour parler de la guerre des Malouines. C'est une pièce très étonnante. Elle est écrite avec la langue du XVIII^e siècle, mais aussi avec des chansons qui nous ramènent à des problèmes contemporains de l'époque de Thatcher. Lui-même prend beaucoup de plaisir à s'emparer des auteurs classiques et à les retravailler de l'intérieur, il a pastiché Oscar Wilde et Shakespeare. Il a réécrit *Les Troyennes* dans une pièce épique qui s'appelle *La Femme*, une

sorte de réponse à Euripide. C'est une pièce qui se passe vraiment pendant la guerre de Troie mais il en change la fin... C'est un auteur qui adore explorer le théâtre, le passé du théâtre.

COMMENT S'ORGANISENT LES REPRÉSENTATIONS À AVIGNON ?

À Avignon, les jeunes spectateurs feront l'expérience d'un parcours autour de la pièce, une forme originale à laquelle je tiens beaucoup. D'ailleurs, la troupe de Birmingham Big Brum pour laquelle elle a été écrite et qui travaille essentiellement dans des collèges, ne jouait pas toujours la pièce en entier, d'un seul coup. Ils jouaient le début, puis tout le monde partait à la cantine, puis dans l'après-midi ils jouaient la fin de la pièce. Donc, il y a un côté un peu mécano, type spectacle-objet, qui permet d'utiliser la représentation afin d'explorer d'autres thématiques...

À Avignon, nous allons, avec Edward Bond, animer cinq ateliers d'une journée pour de jeunes lycéens présents au Festival. Ce travail d'atelier consistera à prendre certaines scènes de la pièce pour explorer des problématiques, des thématiques, des questions sur le chaos que les jeunes vivent aujourd'hui. Des représentations de *Numéro d'Équilibre* intégrées aux ateliers seront destinées prioritairement à ce public.

ET APRÈS AVIGNON, VOUS TRAVILLEREZ SUR UNE AUTRE VERSION ?

Oui, j'ai prévu une version différente dans chaque ville en fonction des interlocuteurs. Il y a d'une part la version pilote, que l'on verra à Avignon et au TEP, mais aussi des versions dites satellites, à Lyon en particulier, et pour lesquelles j'intégrerai au spectacle, pour une recreation de la pièce, des jeunes gens dans les rôles de Viv et de Nelson.

Nous nous sommes interrogés avec Edward Bond : pourquoi ne pas envisager de faire jouer les rôles des jeunes gens par des jeunes ? Pourquoi ne pas tenter de retravailler la pièce avec eux ? Même si certaines scènes sont longues à apprendre.

Lorsque j'ai créé avec de jeunes alfortvillais et marseillais la pièce *Les Enfants*, j'ai vu qu'on peut leur demander de comprendre beaucoup de choses très complexes. La pièce exigeait qu'ils improvisent leurs engueulades, qu'ils emploient peut-être même leur propre argot. C'est vrai que, parfois, les jeunes n'aiment pas beaucoup les répétitions, ils pensent qu'ils ont joué une fois et puis c'est bon. Mais, en même temps, très souvent, ils sont justes. Ils comprennent comment se raconte une histoire. Ils savent très bien que dans une histoire, il y a des invariants, et que ces invariants, il faut les respecter.

Propos recueillis par Jean-François Perrier