

Händl Klaus s'entretient autour du Charme obscur d'un continent avec Frenkel Bernt (*traduction française par Henri Christophe*).

Il y a souvent une idée principale qui pousse les auteurs à écrire une pièce. Y en a-t-il une pour Le charme obscur d'un continent, et si oui, laquelle ?

La perte est la force motrice de personnes proches que l'on perd soudainement de vue. Peut-être du fait qu'elles ne veulent plus rien avoir à faire avec nous, qu'elles partent en voyage, qu'elles s'installent dans un autre pays, qu'elles tombent malades psychiquement, de sorte qu'elles ne sont plus «saisissables», ou bien encore, qu'elles meurent. Avec la perte, immédiatement, s'enclenche le souvenir, comme force contraire. Cela peut aller jusqu'à l'utilisation inconsciente d'amis « jadis marquants », dans le but de renforcer sa propre identité. Ou encore jusqu'à colorer le souvenir, afin de se mettre soi-même sous un meilleur jour grâce aux absents qui, bien sûr, ne peuvent se défendre et parce que le souvenir se laisse convertir à volonté. Parfois, l'on doit sa propre identité en partie à ce genre de béances susceptibles d'être re-remplies à tout moment avec des arrière-grands-parents inconnus, des histoires de familles inventées, des mensonges pieux. C'est toutefois un jeu d'allers-retours qui, sans cesse, risque de capoter, car il est lié à la peur de sa propre disparition : ne pas savoir d'où l'on vient, qui l'on est, où l'on va – la manifestation mystérieuse de l'inexplicable être-là. Où en est-on alors, l'un par rapport à l'autre ? Impossible de le dire. Tout ce que l'on peut essayer c'est, ici et là, de créer des espaces communs.

L'action dans un espace vide (la visite de l'appartement) propose un intéressant défi aux comédiens. En effet, ils n'ont pas "d'accessoires" qui leur permettent de trouver du jeu. D'abord, pourquoi cet espace vide est-il important, et ensuite, lorsque vous écrivez une pièce, tenez-vous compte des problèmes "pratiques" que peuvent rencontrer les metteurs en scène et comédiens ?

L'espace vide est le reflet de cette situation. Certes, il y a des traces – en l'occurrence, une tache au mur due à un masque accroché là pendant des années, peut-être y a-t-il un sac de voyage, peut-être aussi des pelles et un balai, enfin un doigt de pied – des signes donc. Mais ils se perdent dans cet inconnu, parmi ces murs nus qui ne fournissent pas de réponse, pas de maintien, et l'on glisse. Ainsi, les personnages sont ramenés à eux-mêmes, il ne leur reste que la parole comme force centrifuge, à côté du langage corporel qui de toute façon contient toujours tout, et qui pourrait permettre des rapprochements. Il s'agit de la recherche d'un maintien. Dans cette absence de maintien, ici, on est pris dans un tourbillon, un dialogue qui se construit en commun, en complicité, grâce aussi aux absents, justement, que l'on a à la bouche et que l'on transmet. De sorte qu'il y a des recoupements et que, pour quelques instants, l'on se retrouve. Tout cela est inscrit dans les dialogues, certes, mais il n'y a pas de didascalies. Et tout le monde – les comédiens, le décorateur, le metteur en scène – a la liberté de créer des mondes opposés.

La leçon sur la photosynthèse est parfaitement documentée et correcte. Pour quelles raisons, subitement, lit-on ce jaillissement de la parole scientifique, alors qu'en face il y a ces lézards finlandais qui ressuscitent ?

Dans le « discours scientifique », il réside une grande consolation car, contrairement au fleuve des suppositions qui parcourt la vie quotidienne, il y va d'un savoir attesté. Il nous sert de protection – il est avéré sans ambiguïté – du moins jusqu'au moment où est apportée la preuve du contraire. On peut se barricader derrière les formules chimiques, telle madame Schneider, qui incarne littéralement le discours scientifique, dont

elle transmet le savoir, véritable contrepoison, comme du lait maternel à sa fille. Ainsi se fait jour la photosynthèse, un processus auquel nous devons notre vie, l'air que nous respirons. Avec cette description par madame Schneider, la photosynthèse se révèle comme un organisme propre - accrochée à son objet, la chercheuse est en symbiose avec lui. Les lézards, en revanche, ce sont les petits messagers du sommeil hivernal, des doubles, de même que plus tard, le propriétaire de la maison qui apparaîtra comme un possible père.

On parle souvent de musicalité pour votre écriture, autant dans les pièces originales que dans les traductions. J'en ai notamment parlé avec Henri Christophe. Comment travaillez-vous cela ? Comment faites-vous pour donner de la musicalité aux répliques de vos personnages ? Car au-delà du constat d'une musicalité, il peut être difficile de définir ce que l'on entend par ce terme.

J'ai à l'oreille les voix, les sonorités, et je me fie à une pulsion qui résulte de la complicité des personnages, qui les fait avancer et qui autorise de la même façon des ruptures. Ôtant la parole de la bouche de l'un, on prend en charge son - ou ses - sens, on l'incorpore, puis ayant communiqué son « opinion » à l'autre, celui-ci peut de nouveau la faire basculer, et ainsi de suite. Le déroulement est obsessionnel, mais c'est précisément cette « forme fixe » qui rend possible des expressions qui, dans une « forme libre » ne pourraient se dire. C'est le rythme qui, en catimini, les introduit.

Dans Le charme obscur d'un continent, vos personnages ont à la fois des caractéristiques très réalistes tout en préservant un certain mystère. Pourquoi avez-vous choisi de construire ces personnages comme ça ?

Ce n'est pas fait exprès, cela se produit immanquablement, et toujours, du fait que sans cesse, nous refoulons ce qui nous menace. Secrètement c'est présent, mais « mis au secret ». Nous le gardons petit, « pour nous », aussi, justement, parce que cela ne se laisse pas - ou difficilement - dire. On ne parlerait sans cesse que de la mort, de la possibilité de s'éteindre d'un coup, d'un seul.