

De Godot à Zucco

Anthologie des auteurs dramatiques
de langue française, 1950-2000

VOLUME 2

Récits de vie : le moi et l'intime

par Michel Azama

Ouvrage préparé avec le concours du Centre national du livre

Publié avec le concours des ministères de la Culture
et de la Communication (DMDS), des Affaires étrangères (DCCF),
et la participation de la SACD

éditions
THÉÂTRALES



<i>L'intime et le privé : de la chambre à la chambre d'échos,</i> par Michel Azama et Michel Corvin	13
1. LE PARTI PRIS DU CORPS	
<i>L'écriture du corps, les corps de l'écriture,</i> par Bruno Tackels	21
1. Le corps exalté	25
2. La chair meurtrie	47
2. TERRITOIRES DE LA VIE PRIVÉE	
<i>For intérieur,</i> par Marie-Madeleine Mervant-Roux	75
1. Amours/désamours	79
2. Histoires de familles	99
3. Au quotidien	121
4. Solitudes	143
3. LES ROMANS DU MOI	
<i>Le moi prochain,</i> par Jean-Claude Carrière	171
1. Enfances	173
2. Journaux, confessions	197
4. THÉÂTRE DE L'AUTRE	
<i>L'Autre et les autres,</i> par Michel Corvin	225
1. Matériaux, faits divers	229
2. La quête de l'autre	247
3. Tabous et interdits	269
Annexes	287

L'intime et le privé : de la chambre à la chambre d'échos

par Michel Azama et Michel Corvin

Écrire l'intime est une contradiction dans les termes. Ou bien l'intime n'est qu'une vulgate d'affects conventionnels qui n'ont d'intime que le fait d'être (provisoirement) cachés aux regards de tous. C'est l'intime des journaux du cœur : ils nous annoncent naïvement qu'ils vont nous révéler les « secrets » de telle ou telle princesse. Ce n'est alors qu'une rouerie commerciale qui, en littérature théâtrale ou autre, s'appellerait déballage de poncifs. Ou bien l'écrivain va puiser dans son propre fonds la matière d'une révélation offerte telle quelle à la consommation d'un lecteur, confident ou complice. Conception qui repose sur le postulat, cher aux classiques comme aux romantiques, que rien de ce qui est humain n'est étranger à l'homme : « Insensé qui crois que je ne suis pas toi », dit l'un, et l'autre : « Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ». Voire...

Qui ne voit en effet que le simple fait d'écrire l'intime mène — surtout quand il faut en passer par la composition théâtrale — à le sélectionner, l'organiser, le gaufrir, le truquer ? À l'arrivée, pour le lecteur, y aura-t-il une approche de l'intime qui soit autre chose qu'un catalogue soit d'excès inédits (cannibalisme, inceste et autres déviations sexuelles), soit d'expériences déjà répertoriées mais présentées sous un emballage nouveau. L'idéal ne serait-il pas de réussir à faire partager une sensation, comme si le lecteur était dans la conscience même du parleur et non en face d'un auteur cherchant par coup de force à pénétrer dans l'intimité des êtres. Le résultat alors ne serait pas le dévoilement brutal d'interdits transgressés, mais la manifestation à peine chuchotée de moments de vie qui n'ont pas les mots pour se dire : Marguerite Duras et Noëlle Renaude y parviennent souvent avec bonheur.

Au vrai, les choses ne sont pas simples. Le plus intime des aveux, le « je t'aime » (que ces mots passent par le truchement de l'écrit ou la bouche de l'acteur) est toujours un « je dis que je t'aime » et il y a toujours quelqu'un à la manœuvre derrière le sentiment : un soi-même dédoublé. Il y aurait plus d'honnêteté, en ce sens, de parler de soi comme d'un autre en recourant au « tu » ; ce que fait Antonine Maillet dans *La Sagouine*. On pourrait croire pourtant qu'au théâtre la coïncidence entre le mot et la chose va de soi puisque les deux sont confiés à un personnage qui, lui, a de la consistance ou du moins fait semblant d'en avoir. Malheureusement, depuis que le personnage a été déboulonné de son statut d'existant, les paroles qu'il prononce

ne sont plus que... verbales ; elles sont disqualifiées comme expression directe des affects. On cherche donc d'autres voies pour restaurer les crédibilités perdues.

On les trouve du côté d'une écriture aussi oralisée que possible (chez Durringer et bien d'autres) et du côté de réalités à la fois fortes et quotidiennes, du côté des faits divers. Ce n'est donc pas sous l'influence d'un naturalisme attardé, teinté de déterminisme social, que les auteurs dramatiques d'aujourd'hui écrivent si souvent à ras d'expérience, d'une écriture apparemment « brute » (comme l'ont fait Wenzel et Sallenave) mais pour saisir au plus près, en s'effaçant le plus possible, la pâte de la vie en (douloureuse) fermentation.

C'est bien un combat indéfini que se livrent l'écrivain et l'intime. L'écart que toute écriture prend d'avec son objet ne peut être résorbé que par un discours autre que celui du commentaire, de la description, du constat, de la rhétorique. Ce discours nouveau existe-t-il ? La débauche de mots crus et d'images obscènes qui émaillent l'écriture contemporaine traduit surtout, au moment où elle croit posséder l'intime en le saisissant à bras le corps, l'angoisse d'une prise toujours différée. Car l'intime ne se dit pas, il se vit ; l'écrire, c'est se contraindre aux récits de vie.

Dire qu'on jouit ou pleure, ce n'est ni jouir ni pleurer, c'est encore moins faire jouir ou pleurer le lecteur. On objectera qu'il existe toute une littérature infra-romanesque qui vise à des effets immédiats de ce genre. Certes, mais la différence réside dans les statuts respectifs des lecteurs de roman et de théâtre : celui-ci est un spectateur virtuel, non un individu que l'on puisse atteindre dans le secret de ses émotions ; il est une sorte de témoin qui réagit comme à visage découvert et est donc soumis à d'autres conventions dans la manifestation de ses affects : un spectateur est un personnage public dont le statut exige une certaine tenue. Or une bonne part de l'écriture théâtrale contemporaine consiste précisément à réduire l'écart entre le spectateur et le lecteur, à faire qu'on s'adresse à la part d'individu que contient ce dernier, à faire qu'on ne lui raconte pas ce que d'autres vivent mais qu'il vive ce que d'autres racontent. Le spectateur de théâtre devient spectateur de cinéma, perdant sa dimension collective pour faire de l'intime de l'autre son propre intime, sans distance.

Mais le spectateur de théâtre reste, malgré tout, ce qu'il est : témoin plus que voyeur, et c'est par toute une série de biais que la coïncidence entre le vécu et l'écrit, entre le vu et le senti peut être sinon obtenue, du moins approchée. C'est ici que s'insinue un écart entre l'intime et le privé : si débusquer l'intime est à la limite de la supercherie — disons de la métamorphose artistique ! —, saisir l'homme dans son privé, c'est aussi lui donner des ouvertures sur le monde. De nos jours, les deux sphères du public et du privé se chevauchent et s'interpénètrent, dans la vie

politique notamment : il est presque admis comme une évidence que la fonction est inséparable de la figure, le rôle de la personne individuelle qui l'assume. Confusion qui n'est pas due seulement à un phénomène de « starisation » endémique mais au fait que, de partout, les voix du monde assaillent l'individu : il ne lui est plus possible de rester isolé dans sa bulle. Mais cette confusion convient bien au théâtre où, de tout temps, le message ne prend de portée générale que s'il se greffe sur la particularité d'une situation individuelle. Aujourd'hui, plus encore, l'osmose des niveaux et leur glissement systématique sont parmi les acquis les plus sensibles de l'écriture théâtrale : *Portrait de famille*, de Denise Bonal, est-elle une pièce sur cette seule famille pittoresque et assez minable, ou une œuvre sur le prolétariat, le chômage, le matriarcat, les amours malheureuses ou le racisme ? Tout à la fois sans doute, et c'est sa force.

Il existe d'autres procédures que ce mixage des thèmes pour éviter que l'écriture du privé ne s'engluie dans l'anecdotique et la simple étude de cas. J'en vois quatre dont deux, le symbole et la poésie, viennent du passé tandis que les deux autres, le silence et le cri, sont des conquêtes plus récentes. Il y a saisie poétique de l'intime quand, dans la profusion des images et le bousculement des mots, ou dans la subtile imprécision des termes, on essaie, comme le font Yves Lebeau, Henri Pichette, Valère Novarina ou Georges Schehadé, de déborder le langage dans une surenchère qui n'exprime rien d'autre que le mal-être ou le trop plein d'énergie vitale. Il y a saisie symbolique quand on invente une écriture qui se développe sur deux niveaux : l'un de compréhension immédiate et de peu d'intérêt, l'autre riche par toutes les harmoniques qu'il suscite. De fait, l'écriture de l'intime a pris un nouveau cours depuis le symbolisme qui, au théâtre, n'a vraiment fait école (si l'on excepte Claudel) que depuis 1950. Symbolisme, c'est-à-dire langage indirect et codé, qui multiplie les images verbales et scéniques pour exprimer sans dire ou du moins dire autrement qu'avec des mots-concepts. Quand Beckett enferme ses trois personnages dans des jarres, il enfouit la comédie de boulevard au plus profond de l'interrogation sur soi : ces cadavres vivants ne sont pas seulement les représentants d'un ménage à trois, aliénés à leur mécanique sexuelle et répétitive ; quand Adamov affronte le professeur Taranne à une enquête de police, il dit l'inquiétude d'une conscience torturée qui se détruit au fur et à mesure qu'elle s'affirme.

Mais les plus jeunes parmi les contemporains sont peu nombreux à se reconnaître héritiers du symbolisme ; ils sont plutôt redevables au plateau, à l'acteur, de la présence du corps dans leur écriture : corps qui se tait et se satisfait de sa seule présence ; corps qui hurle sa douleur ou sa joie, sans phrases. Diderot déjà avait