

Théâtre de la Tête Noire / Semaine Text'Avril
Journée professionnelle

Le secret et l'intime
Dramaturgies et confusions contemporaines

Mercredi 31 mars de 10h30 à 18h00

Contact

Théâtre de la Tête Noire
144, ancienne route de Chartres
45770 SARAN
T : 02 38 73 14 14
contact@theatre-tete-noire.com

Sommaire

Journée animée par Jean-Pierre Ryngaert

Le secret et l'intime : dramaturgies et confusions contemporaines. / Jean-Pierre Sarrazac.....

1^{ère} table ronde

Claudine Galea, auteure.....
Sébastien Harrison *, auteur.....
Claudius Lünstedt, auteur.....
Stéphanie Marchais, auteure.....
William Pellier, auteur.....

2^e table ronde

Damien Bouvet, auteur en scène
Patrice Douchet, metteur en scène
Michèle Guigon, comédienne et metteure en scène.....
François Havez.....
Françoise Lebrun, comédienne
Franck Mas, auteur et comédien
Jean - Michel Rivinoff, metteur en scène.....

« - Je voulais te dire : ce que je t'ai raconté ; là, cette histoire...C'est mon secret. Tu comprends ?

- Oui. Et après...

- A toi je ne veux pas dire : « je t'en prie, ne le répète pas... »

- Oui. Mais maintenant ton secret est devenu aussi mon secret. Et je me comporterai avec lui comme avec tous mes secrets : j'en disposerai au moment venu. Et il deviendra le secret d'un autre. Il faut que les secrets circulent... »

Hervé Guibert/ L'Image fantôme

L'intime dans les dramaturgies contemporaines.

Intervention de Jean-Pierre Sarrazac :

L'intime et le politique

C'est en 1989 que j'ai abordé la question de l'intime dans *Théâtres intimes*. Je m'empresse de préciser que l'intime n'est pas une catégorie ou un genre. L'intime est une instance, une valeur en quelque sorte, une certaine intensité, une sorte de pulsion, de dimension du théâtre, qui se combine avec d'autres et tout particulièrement avec la dimension du politique.

Théâtres intimes est un ouvrage en trois volets. Le premier concerne Strindberg, Ibsen et O'Neill. Le troisième est plus contemporain : il y est question de Duras, de Beckett, de Bernhard. Le deuxième est un parcours du XXe siècle qui relie le contemporain au moderne. A l'opposé des historiens qui parlent d'un « bref XXe siècle » qui commencerait à la fin de la guerre de 1914 et s'achèverait avec la chute du mur de Berlin en 1989, je parlerais, pour ce qui est de la dramaturgie, d'un « long XXe siècle » qui commencet dans les années 1880 avec des auteurs qui abordent justement l'intime, comme Maeterlinck, Tchekhov, Strindberg ou Ibsen, et qui n'est toujours pas achevé aujourd'hui. Je vous annonce cette nouvelle : du point de vue dramaturgique, nous sommes encore au XXe siècle.

Quand j'ai publié ce livre dans la collection dirigée par Georges Banu, il n'a pas eu beaucoup d'échos – contrairement à *L'avenir du drame* – et a même rencontré une attitude de déni, de la part même d'amis très proches. Il a créé du débat. Ainsi, un des auteurs sur lesquels j'avais écrit et qui est un ami, s'est inscrit en faux contre cette idée d'un théâtre de l'intime ou intime. Voici ce qu'il a écrit :

« Le théâtre semble se retirer toujours d'avantage de l'espace public, de la cité, pour se retrancher dans le privé. Pour l'essentiel, le théâtre de la fin des années 80 et du début des années 90 est privé, dans un sens toutefois qui n'est pas seulement économique. Si le théâtre est d'abord privé, c'est qu'il est privé de cité et privé d'art. ».

C'est assez polémique. C'est une citation de Michel Deutsch, protestant contre la percée d'un théâtre de l'intime, alors que dans mon acception, il faisait un théâtre largement inscrit dans cette tension entre l'intime et le politique – « politique » étant bien sûr à prendre au sens le plus large du vocable, c'est-à-dire l'affaire de la cité. Je me demande aujourd'hui s'il pourrait encore manifester ce désaccord comme tel. En tous les cas, pour moi, le théâtre de l'intime n'est absolument pas le théâtre du privé ou le théâtre de l'intimisme. La troisième partie de mon livre *Théâtres intimes* portait sur des auteurs comme Duras ou Thomas Bernhard.

Prenons par exemple une pièce comme *Avant la retraite*, qui est sans doute l'une des plus belles de Thomas Bernhard.¹ La pièce est une sorte de cérémonie intime qui a une teneur totalement politique, qui raconte que l'Autriche et l'Allemagne sont des pays qui ne sont pas vraiment guéris du nazisme – on retrouve l'hyperbole bernhardienne, le côté satirique et l'exagération volontaire qui consiste à faire comme si le nazisme était toujours là. Voyez que là, l'intime est entièrement connecté au politique et je dirais que le politique passe forcément par l'intime. Au théâtre, il n'y a pas de hiérarchie entre les plus petites choses et les plus grandes, entre ce que dans la vie l'on considère comme majeur (le gouvernement du pays, la politique internationale) et une petite scène de ménage. Finalement, il y a parfois plus à apprendre sur notre vie et sur la dimension politique de notre vie dans une scène de ménage que dans l'évocation « objective » de la politique et des affaires d'Etat. Cette « dé-hiérarchisation » fondamentale du théâtre est peut-être un aspect auquel les gens de gauche dont je suis ne pensent pas assez. Ce n'est pas parce que l'on aborde une grande question que l'on est plus politique et plus percutant. Je me souviens d'une phrase de Roland Barthes que j'avais mise en exergue de *Théâtres intimes* :

« *Tant qu'il y aura des scènes de ménage, il y aura des questions à poser au monde.* ».

L'intime nous entraîne vers tout autre chose que lui-même, il embrasse autre chose que lui-même. D'ailleurs, que signifie intime ? Si l'on prend l'étymologie, « intime » vient de « intimus » qui est un superlatif en latin, c'est-à-dire le plus intérieur, l'intérieur de l'intérieur, le « super – intérieur ». Or, l'intérieur de l'intérieur, c'est la relation la plus forte à ce qui nous est extérieur, à l'altérité ; c'est-à-dire que l'intime, c'est ma relation aux valeurs, au politique, à la lignée, à la descendance, enfin à toute cette trame du symbolique qui est en palimpseste de nos vies. Rilke dit :

« *Le monde est grand, dit-on, mais en nous, il est profond comme la mer.* ».

C'est cet accueil du monde en soi qui fait l'intime. Ce n'est pas un retranchement par rapport au monde que l'on appellerait le privé en opposition au public.

Je parlais d'un long XXe siècle qui commencerait avec des auteurs comme Strindberg - qui pour moi est un auteur capital, plus important encore qu'Ibsen, moins « bourgeois », plus inventeur de formes. Or, tous ces auteurs sont imprégnés de

¹ Résumé de la pièce par J.P. Sarrazac : *C'est l'histoire d'un ancien sous-chef de camp de concentration devenu président du tribunal de sa ville en Allemagne, entouré de deux sœurs avec lesquelles il vit en vase clos – de l'une il a fait sa maîtresse, tandis que l'autre, qui est handicapée, dans un fauteuil roulant, est son bouc émissaire. Ce président du tribunal, qui vitupère (mais seulement « en privé ») contre cette Allemagne « dénazifiée » qui ne respecte plus les valeurs, fête l'anniversaire de Himmler, comme chaque année – champagne, petite fête incestueuse avec sa sœur Véra, et traitement de sa sœur Clara, l'handicapée, comme une juive.*

Dramaturgie de la subjectivité

philosophie. La triade extraordinaire des philosophes - Kierkegaard, Schopenhauer et Nietzsche – a une influence considérable et insuffle cette réflexion sur l'intime. Je n'ai pas encore employé le terme de subjectivité qui est essentiel. Ce qui se passe dans les années 1880, c'est le basculement dans ce que l'on peut appeler une « dramaturgie de la subjectivité », c'est-à-dire une dramaturgie qui assume un regard subjectif sur le monde. Le regard subjectif sur le monde peut passer par l'autobiographie. Prenons par exemple Jean-Luc Lagarce, auteur passionnant pour lequel je viens de diriger le dossier qui lui est consacré dans la revue *Europe*. Ce qui caractérise par exemple une pièce comme *Le Pays lointain*, c'est qu'elle contient à la fois *Juste la fin du monde* et le *Journal*. Mais le théâtre de Jean-Luc Lagarce est le contraire de ce qu'on appelle aujourd'hui autofiction : c'est l'installation au sein de l'œuvre d'un espace autobiographique qui donne un point de vue subjectif.

Quelles en sont les manifestations de cette subjectivation, non chez Lagarce, mais un siècle auparavant, entre 1880 et 1910 ? Dans les pièces de Tchekhov, celles d'Ibsen ou de Strindberg, on note qu'il y a multiplication des didascalies où le personnage est isolé avec lui-même, dans une attitude réflexive : indications scéniques où il « se prend la tête » en quelque sorte, se coupe de la relation avec les autres personnages pour être dans un rapport de songerie, de méditation. Chez Strindberg, il y a même des « syncopes » après lesquelles le personnage se relève comme un « mort debout ». Meyerhold a monté des comédies de Tchekhov en appelant le spectacle *Trente-trois évènements*. Chez Tchekhov, les personnages ont bien tendance à se dérober aux autres et à eux-mêmes. C'est un signe de ce que j'appelle l' « intrasubjectivité ». Le théâtre n'est plus au régime de la relation entre les personnages. Cela ne veut pas dire que les personnages ne se parlent pas mais cela signifie que la plupart du temps ils ne s'entendent pas et qu'ils sont en même temps en dialogue ou en soliloque avec eux-mêmes, avec le monde en eux-mêmes.

Kierkegaard a très bien vu et stigmatisé cela. Dans *Ou bien ou bien*, il s'intéresse à la figure de ce qu'il nomme « notre Antigone », c'est-à-dire à ce que serait le personnage tragique d'aujourd'hui. Il explique que ce personnage est réflexif, qu'il n'a pas commis de faute, qu'il n'est pas soumis à une lourde peine, comme dans la tragédie antique, mais qu'il macère tout au long de sa vie dans cette auto-culpabilisation, qui fait son malheur. Cette souffrance est réellement celle du personnage moderne à partir d'Ibsen, Strindberg ou Tchekhov. On peut relever par exemple cette façon qu'ont les personnages de s'auto-séquestrer ou de s'auto-saborder. Et ceci, on le retrouve chez Jon Fosse, Jean-Luc Lagarce, Sarah Kane ou quantité d'auteurs contemporains. C'est pour cela qu'il faut penser le drame moderne et contemporain ensemble, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas eu de mutations mais

ce qui signifie que l'on se situe dans un même paradigme. Je vous livre à présent la citation de Kierkegaard :

« La réflexion, une fois éveillée, ne tirera pas Antigone hors de sa peine mais la laissera au-dedans. Elle transformera à chaque instant pour elle la peine en douleur. Car l'angoisse est une réflexion et se distingue donc essentiellement de la peine. L'angoisse est le sens par lequel l'être s'approprie la peine et se l'assimile. L'angoisse est la forme de mouvement par laquelle la peine s'enfonce dans le cœur. Mais le mouvement n'est pas rapide comme celui de la flèche, il est successif. Il n'existe pas une fois pour toute, il est en perpétuel devenir. [La vie de l'Antigone moderne] ne se déroule pas comme celle de l'Antigone grecque. Elle n'est pas déployée à l'extérieur mais au-dedans. La scène n'est pas extérieure mais intérieure, c'est une scène spirituelle. ».

Dans ces deux dernières phrases, il y a tout ce que l'on pourrait dire d'une poétique et d'une politique de l'intime.

Dans *John Gabriel Borkman*, l'avant dernière pièce d'Ibsen écrite en 1896, le personnage de John Gabriel Borkman est en quelque sorte « notre Antigone ». C'est quelqu'un qui a fait de la prison à la suite de malversations « pour la bonne cause », une sorte de banquier demi-filou demi-philanthrope. Sorti de prison il retrouve sa femme et sa maison. Mais sa première décision consiste à ne plus avoir de contact avec sa femme, de s'enfermer dans le salon du premier étage et de tourner en rond dans l'attente d'une improbable réparation et restauration de sa puissance passée. Ce n'est pas la douleur d'une flèche qui transperce et cause de la peine, mais une douleur lancinante d'être là, rejeté du monde et d'être un être-pour-la-mort – ici on retrouve Beckett que je n'aurai pas l'occasion d'évoquer et qui constitue avec Strindberg un repère des plus importants.

Écoutons à présent la lecture d'un passage du *Songe*² de Strindberg.

LECTURE D'UN PASSAGE DU SONGE / extrait du tableau 4

L'onirisme

Il y a deux aspects complémentaires du personnage d'Agnès dans *Le Songe*, et c'est en cela que l'on touche à la question de l'intime. Un théâtre brechtien aurait tiré de la visite de la fille d'un dieu un tableau objectif de ce monde. Agnès a tendance à le

² Agnès, fille du dieu Indra, descend sur terre pour essayer de comprendre pourquoi elle a entendu des plaintes monter vers le ciel. Elle veut témoigner auprès de son père de la vie des hommes, et pour cela, elle enquête et se mêle à la vie des gens. Elle est « séduite » par un avocat qui porte des traces d'eczéma sur le visage, presque un prototype de visage du théâtre expressionniste, celui du personnage qui somatise, qui porte la misère humaine sur son visage. Elle le trouve bien parce qu'il est l'avocat des pauvres et l'épouse. Avec la rapidité et les accélérations fulgurantes du théâtre de Strindberg, elle est tout de suite projetée dans une scène de ménage. Elle sera ensuite séduite par l'officier, figure qui participe d'un théâtre onirique. Il est jeune et fringant à son arrivée, puis, trois minutes plus tard, complètement décati avec son bouquet de fleurs fanées.

faire, mais elle le fait avec empathie et se dit : « quelle pitié d'être un homme ! » Cependant Strindberg ne se contente pas de ce regard extérieur : Agnès investit toute sa personne dans ce qu'elle regarde. La « dramaturgie de la subjectivité » dont on a parlé précédemment peut se traduire par l'onirisme. La pièce, en suédois, s'appelle d'ailleurs *Un jeu de rêve*. Il ne s'agit pas d'un rêve réel re-traduit, mais de similarité avec le fonctionnement du rêve : déplacement, condensation, tout ce que Freud décrira plus tard dans son *Interprétation des rêves* et que Strindberg, grâce à son instinct dramaturgique, met en œuvre.

La Répétition- variation

Avec la figure de l'officier, se retrouve une dimension du théâtre contemporain qui est essentielle, à savoir la « répétition-variation ». Kierkegaard dit : « *La répétition, puissance terrible* ». Les hommes sont pris dans la répétition, refont toujours les mêmes erreurs, creusent leur propre tombe avec leurs névroses, tournent en rond. C'est peut-être cela le malheur moderne : la répétition. Les psychanalystes ont même mis à jour une compulsion de répétition. Winnie dans *Oh les beaux jours !* est complètement en prise avec cette compulsion. On pourrait dire de l'art moderne qu'il est « homéopathique », c'est-à-dire qu'il traite la répétition par la répétition. Tous les arts modernes (la peinture, le roman, et bien sûr la dramaturgie) mettent en route une répétition, mais une répétition qui sort de l'ornière de la répétition : une répétition-variation. Il s'agit de prendre un thème et de le décliner. *Le songe*, est fait de la répétition d'une même chose : les hommes se plaignent de leur sort - la structure de la pièce est répétitive. L'officier, que l'on retrouve au tableau neuf, dit qu'il sera bientôt comme ce retraité qui passe et qu'il ira tous les jours chercher son journal en attendant la mort. On voit bien que ce qui est essentiel dans ce théâtre et qui est peut-être à la source philosophique de la répétition-variation, c'est la finitude, la nouvelle de la mort de Dieu en quelque sorte, « l'être-pour-la-mort » dirait Heidegger. « *A peine venu, déjà parti* » dit Beckett : la naissance, la mort, le même instant.

L'intime épique

Avec Strindberg, nous pouvons évoquer la dimension de l' « intime épique ». C'est un oxymore, la mise en tension de deux termes contradictoires. A première vue, l'intime est tout sauf épique. Strindberg est a priori l'opposé de Brecht. Cependant, il est intéressant de nouer les deux, Brecht et Strindberg, l'intime et l'épique. Michel Bouquet alors qu'il jouait *La danse de mort* m'a dit :

« *Je joue Strindberg et c'est comme si je jouais un chevalier du Moyen Âge. C'est épique, Strindberg.* ».

Il avait sans doute mille fois raison. Au lieu de s'enfermer dans le minuscule, *Le Songe* nous dresse une sorte de fresque de cette « vallée de larmes », de ce « bain pour crimes commis avant la naissance » qu'est la terre ou que les gens se

persuadent être la terre. Il y a une dimension panoramique, une dimension épique. Les personnages nous disent de toutes petites choses sur la vie et rendent en même temps compte de la condition humaine, de l'espèce humaine. A la fin du *Songe*, Strindberg « invente » Boltanski : une des meilleures choses qu'ait faite Boltanski est une série d'empilements, de mosaïques de visages ; et la fin du *Songe* est faite d'un rideau qui tombe avec une multitude de visages. On voit bien que ce qui est visé à travers l'intime, ce n'est pas l'individu mais la multitude, la communauté, la « communauté impossible » dirait Jean-Luc Nancy, défaite, en diaspora. C'est ici que l'on retrouve Jean-Luc Lagarce. Dans *Le Pays lointain*, il tente de faire entrer tous les gens qu'il a rencontrés dans sa vie, à tel point qu'il invente le personnage *groupal* : « Les guerriers, tous les guerriers », qui sont les gens avec qui il a plus ou moins fait l'amour, qu'il a rencontrés dans les bars homosexuels. Le personnage de Louis le dit, d'ailleurs :

« *Je voudrais faire entrer tout le monde, tous les gens que j'ai rencontrés et même ceux que je n'ai pas rencontrés* ».

La dramaturgie de l'intime est donc, paradoxalement, une dramaturgie ouverte à la planète entière, à la condition humaine dans toute son extension.

Je souhaiterais évoquer encore cette répétition-variation. Nous allons lire un extrait d'une pièce de Michel Vinaver que je trouve la plus belle, la plus réussie et la plus poussée du point de vue du montage des pièces de cet auteur : *La Demande d'emploi*.

Le traitement de l'intime

A sujet de l'intime et du politique, c'est dans le traitement, bien sûr, que tout se joue. Si l'on résume une pièce comme *La Demande d'emploi*³ de Michel Vinaver, elle s'avère totalement inintéressante. Or c'est une grande pièce qui s'émancipe de l'intimisme, du drame bourgeois, du drame de société pour atteindre une dimension mythique par le traitement de la langue et de la tension qui existe entre l'homme et le monde, entre l'homme et ses aspirations. Fage, le personnage principal (quoi qu'en dise Michel Vinaver qui dit que tous ses personnages sont à égalité) dit : « *Je suis un grain de poussière, où va-t-il me mener ? Peut-être à Madagascar* ».

A la fin de la pièce, il disparaît. On pense qu'il a pu suivre son grain de poussière. C'est une forme d'onirisme froid qui ne s'avoue pas comme tel. Là aussi, les

³Présentation de la pièce par JP Sarrazac : Il s'agit d'un directeur des ventes, au chômage, qui a une fille qui se prend pour une gauchiste et une femme qui veille sur la propreté de son col. Lui-même est un personnage complètement terne qui se trouve confronté à un quatrième personnage qui s'appelle Wallace et qui est un recruteur pour une entreprise de loisirs du genre Club Méditerranée.

dimensions existentielle et philosophique de l'homme sont très présentes. On retrouve également la répétition-variation : la pièce est composée de trente morceaux et suit d'assez près les *Variations Diabelli* de Beethoven. Il y a une « dé-chronologisation » complète de la pièce : des répliques qui seraient au début dans une pièce écrite selon le principe de la progression dramatique se trouvent à la fin, celles qui devraient être au milieu sont au début, et ainsi de suite. Le travail sur le temps est extrêmement poussé, comme chez Strindberg mais avec d'autres moyens, ainsi que le travail sur l'espace. Fage se trouve tout au long de la pièce dans deux espaces à la fois : l'espace de la maison où il est avec sa fille et sa femme et l'espace du recruteur de l'entreprise où il subit un interrogatoire, une sorte de psychanalyse à l'envers qui le fait exploser. L'intime parle aussi de la division du moi, de son éclatement. Dans la pièce il y a donc hétérotopie, plusieurs espaces, et hétérochronie, plusieurs temps.

LECTURE DE LA DEMANDE D'EMPLOI

Dans cet extrait, le travail de montage peut être appelé du « sur-dialogue ». Vinaver s'empare du tout-venant de la parole pour le retravailler complètement. Il parle de « frottement ironique » entre des répliques qui n'ont apparemment rien à voir entre elles mais qui, en se percutant, se commentent l'une l'autre. C'est un travail d'orfèvre.

Vous avez peut-être remarqué que je n'ai pas employé le terme de secret. Je suis très mal à l'aise avec ce mot. D'ailleurs, dans le texte de Guibert lu en exergue, il s'agit du secret éventé, c'est-à-dire un secret qui passe de personne à personne. Ce qui me paraît bien plus intéressant que l'idée de simple secret. O'Neill, par exemple, a essayé de percer les secrets des personnages. Il a écrit une pièce (*L'Étrange intermède*, 1927) où tout ce que pensent les personnages est mis sur le même plan ou presque que ce qu'ils se disent. Ce mythe de la transparence n'est pas très intéressant et produit finalement quelque chose d'assez lourd. Cette pièce est de loin une des moins passionnantes d'O'Neill. Parce qu'à vouloir tout dire, on en dit finalement de moins en moins. Mobiliser réellement l'inconscient, ce n'est pas remplir du vide, c'est créer du vide. Une dramaturgie du secret, comme une dramaturgie du for intérieur, me paraît s'opposer à une dramaturgie de l'intime.

Dans le début de l'une de mes pièces – *La Passion du jardinier*⁴ –, il y a un secret, mais un secret qui, une fois révélé, provoque une dramaturgie de l'intime et un meurtre.

⁴ Présentation par J.P. Sarrazac : Cette pièce met aux prises deux personnages seulement, et c'est important de le dire : un jeune jardinier et une vieille dame. Le jeune jardinier, un peu bêta est le protégé de la vieille dame. Et celle-ci a un secret, qu'elle ne cache pas, un secret par rapport au jardinier ou ce que celui-ci imagine être un secret : elle est juive. Et lui s'est fait une identité sur le thème de l'antisémitisme. Il n'est pas au Front National, parce qu'il trouve que cela ne va pas assez loin mais surtout parce qu'il est un fétichiste, un « attardé », comme

J'ai décidé qu'il n'y aurait pas de chronologie, pas de progression dramatique, qu'il n'y aurait pas tous les personnages (pas de policiers, pas d'avocats), seulement la vieille dame déjà tuée par le jeune jardinier qui revient. Le théâtre intime, c'est aussi un resserrement du dispositif du théâtre. Antoine Vitez disait :

« *Le théâtre c'est le plus petit qui peut accueillir le plus grand.* ».

D'une certaine manière, dans *La Passion du jardinier*, je me suis astreint à ce tout petit espace pour rendre compte d'une possible réparation d'un acte néonazi, d'un acte antisémite extrême.

LECTURE DE LA PASSION DU JARDINIER

Ma dernière pièce *La Boule d'or*⁵ met en tension l'intime et le politique. C'est une pièce que j'ai eu le bonheur de lire à *Mots découverts*, lecture qui m'a permis de la réécrire. Elle a été retenue par France Culture et Jacques Lassalle va en faire un enregistrement public en octobre 2010. J'espère qu'elle sera ensuite portée au théâtre. Cette pièce a à voir avec l'intime et le politique parce qu'elle est proche de moi sur le plan autobiographique, dans la mesure où je fais partie de la génération de 68.

LECTURE DE LA BOULE D'OR.

elle va lui dire, du nazisme. Cette pièce est issue d'un fait divers qui s'est réellement produit dans la ville de Cannes.

La pièce est en quatre saisons. Les deux personnages avaient un point commun qui faisait leur harmonie : l'amour des jardins. Quatre saisons, donc : printemps, été, automne, hiver. La pièce mêle les temps et les espaces. La vieille dame est morte, mais dit : comme les juifs, on peut se mettre dans la première peau d'animal qui passe et on revient à la vie (comme dans la cabbale, si vous voulez). Le jardinier, lui, est supposé être dans sa prison, sauf que dans la même réplique il peut se situer à la fois avant le meurtre, pendant le meurtre et après le meurtre en prison.

⁵ Il y avait en 68 et dans les années suivantes sur la place St Michel un café qui s'appelait *La boule d'or*, où on se retrouvait pour comploter. Ce café a été transformé dans les années 80 en librairie, une annexe de Gibert Jeune. Curieusement, ma pièce se passe au milieu des années 90 et un personnage donne rendez-vous aux autres à *La boule d'or*. Les autres ont fait partie d'un groupe avec lui, ont animé une revue politique et il les convoque dans ce café. Et le comble, c'est que ce lieu qui n'existe pas, ce lieu impossible, ils vont y aller.

Réflexion et débat avec le public

1^{ère} question :

Pouvez-vous expliciter l'opposition que vous faites entre dramaturgie du secret et dramaturgie de l'intime ?

Jean-Pierre Sarrazac :

Je l'ai dit, je suis rétif à parler de « dramaturgie de l'intime ». Tout ce qui crée des ensembles fermés me paraît inapproprié.

Le secret ne m'intéresse pas. Je crois que l'on meurt de ses secrets, que le secret est un poison. Le secret est quelque chose de bouché, de fermé. Prenons par exemple Nathalie Sarraute. C'est un théâtre que j'aime beaucoup, qui m'intéresse, mais où il y a la conviction qu'il existe un for intérieur, un tribunal de la conscience, c'est-à-dire des zones profondes qui viennent alimenter le personnage. Or, je pense que l'inconscient n'est pas quelque chose de personnel mais quelque chose d'impersonnel.

Le secret est de l'ordre du personnel, alors que, de mon point de vue, l'intime relève de l'impersonnel. Ce serait un long développement que de parler de l'impersonnel. J'ai même inventé une catégorie que j'appelle « l'impersonnage », un personnage impersonnel, c'est-à-dire un personnage qui est tous les êtres vivants à la fois.

Dans une pièce de Strindberg qui s'appelle *Le Chemin de Damas*, un personnage qui s'appelle *L'inconnu* effectue tout un parcours, un cheminement. Au fil de celui-ci, il passe par différents carrefours de l'existence et à chaque carrefour il est une figure mythique différente : il est tantôt Saül, qui se convertit et devient Paul, tantôt Prométhée, tantôt Orphée, tantôt le juif errant, Faust, Méphisto. Il met ou enlève successivement des masques. Finalement le personnage est transpersonnel. C'est quelque chose que l'on retrouve dans beaucoup de dramaturgies modernes et contemporaines. Foucault disait : « *le moi, c'est la différence des masques* ». C'est-à-dire que le « moi », au fond, n'existe pas, seul existe le « je ». Ce sont les autres qui me créent à moi. Le moi, est une surface sociale en quelque sorte. Le « je » est ce que l'on appelait dans les années 70 « le sujet du désir », or ce « je » est mobile, ce « je » est un autre, il se projette toujours ailleurs. C'est ce que j'appelle le transpersonnel. L'intime est cette aventure de l'impersonnel. L'impersonnel, c'est une notion qui commence à apparaître avec Mallarmé. Blanchot et bien d'autres ont ensuite repris cette notion d'impersonnel et moi après eux. Je trouve que c'est une notion très riche, qui dit bien la relativité du moi, le met à nu. Pour moi l'intime, au fond, est l'anti-secret. J'étais un peu inquiet quand j'entendais l'épigraphe de Guibert, je me disais qu'il défendait le secret, mais non, je le répète, il défend le secret éventé, c'est de l'intime dont il nous parle.

Patrice Douchet :

C'est moi qui ai proposé d'associer le secret et l'intime. Le texte de Guibert me parle beaucoup parce que je pense que c'est à partir de ses secrets que l'auteur, le metteur en scène ou l'interprète construit son œuvre. Le secret est comme une sorte de noyau d'où vont sortir toutes les œuvres de l'intime. Je pensais pendant que vous parliez et que vous évoquiez le masque à un film de Bergman, *Persona*. Il se trouve que j'ai travaillé sur une adaptation de ce film. Ce qui m'intéressait dans *Persona*, c'était de comprendre quel était le secret de cette actrice qui fait qu'en pleine représentation d'*Electre* elle se tait pendant une minute et ensuite rentre dans un mutisme total. Ce qui m'intéresse dans ce film, c'est de comprendre quel est le secret qui fait qu'à un moment quelque chose s'est interrompu et brisé.

Jean-Pierre Sarrazac :

Ce secret dont vous parlez, je l'appellerais plutôt « l'énigme ». Je pense que dans une bonne œuvre, l'auteur n'a pas de secret parce qu'il ne sait pas ce qu'il veut dire. Quand l'auteur sait ce qu'il veut dire, tout est déjà raté. On a une sorte de rampe de lancement pour écrire et ensuite vient ce qui peut venir. La dramaturgie oblige à plus de construction, peut-être, encore qu'aujourd'hui on pourrait dire plus de déconstruction, de démolition et de ruines que d'édifices à bâtir. Je pense que cela se construit autour d'une énigme mais qui est énigme aussi pour l'auteur. Et si ce n'est pas une énigme pour l'auteur ou pour l'acteur, ce n'est pas un moteur. Je pense que le travail d'un écrivain de théâtre, c'est de faire fructifier l'énigme, c'est-à-dire de la présenter sous son versant lumineux, sous le versant qui donne envie d'y entrer, d'essayer de la percer même si on ne la percera jamais. On sort souvent des meilleurs spectacles que l'on ait vus en se disant qu'on ne sait pas bien ce qui s'est passé, mais cela revient ensuite et cela travaille en nous, toute une vie : il y a quelques spectacles ou quelques pièces ou roman lus, toiles vues, musiques entendues qui restent des énigmes qu'on porte avec soi, qui nous aident en tant qu'énigme à être au monde, mais qu'on ne résout définitivement jamais. Un secret ne demande qu'à être percé et à ce moment là, c'est une baudruche.

Patrice Douchet :

C'est ce qui crée peut-être le désir aussi : le désir de comprendre le secret et de percer l'énigme. J'ai beaucoup travaillé sur l'œuvre de Marguerite Duras et je sais que ce qui ne m'intéresse pas dans tout ce qui a été écrit sur elle c'est lorsque l'on cherche à percer l'énigme. Je pense que c'est une œuvre dans laquelle il faut se perdre, accepter de ne pas tout comprendre. Je suis totalement convaincu de cela. Je pense que le problème est peut-être une divergence sur la définition du mot « secret ».

Claudine Galea :

On a beaucoup parlé de sujet, de personnage, d'histoire, de dramaturgie et on a peu parlé de langue. Je pense que ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a été évoquée, parce que l'enjeu de Nathalie Sarraute a été de travailler avec l'usage de la langue, ce qui circulait de non-dits ou d'inter-dits. Je pense qu'il y a des choses à dire autour de la langue et de la langue comme vecteur d'opacité, de lumière si vous voulez, mais aussi d'opacité parce qu'effectivement l'opacité c'est l'endroit de l'ambivalence, c'est le contraire de l'explication, c'est l'endroit où quelque chose peut être non pas trouvé ni défini, mais exploré.

Jean-Pierre Sarrazac :

Je suis cent fois d'accord avec vous. On ne peut pas traiter de tout, mais par exemple, concernant Vinaver, j'ai amorcé quelque chose en parlant de « sur-dialogue ». D'ailleurs, je parlerais de la même chose pour Nathalie Sarraute. Elle était rétive au début à écrire des pièces de théâtre et quand elle a accepté pour la première fois d'écrire une pièce pour la radio, elle a dit qu'elle allait noyer dans la conversation la sous-conversation du roman, c'est-à-dire tout mettre sur un même plan, ce qui est de l'ordre de la sous-conversation et de la conversation. Je suis convaincu, et j'y ai consacré beaucoup de travail, que l'essentiel aujourd'hui se passe au niveau de la langue. La notion d'intrigue ou d'action n'est plus essentielle. L'essentiel, c'est la notion de « situation de langage » définie par Barthes dans un très beau texte de *Mythologies* sur *Ping-pong* d'Adamov. Le conflit est dans la langue, complètement immergé dedans. On ne peut pas parler de tout mais on a essayé de faire entendre des langues différentes. Avec la langue de Strindberg ou celle de Vinaver, on voit bien que tout est dans la langue. Jean-Pierre Ryngaert parle volontiers d'un « théâtre de la parole », moi aussi (à cette réserve près qu'il ne s'agit pas d'en faire une école, comme on a parlé de « théâtre de l'absurde » ou de « théâtre du quotidien », catégories à mon avis vides de sens – je pense que Jean-Pierre sera d'accord avec moi). Il n'y a plus aujourd'hui dans les pièces de macro-conflits, il n'y a plus que des micro-conflits et ces micro-conflits se situent souvent dans la langue.

Jean-Pierre Ryngaert :

Je pense d'ailleurs que depuis vingt ou trente ans, on a plus tellement d'autres outils d'analyse d'un certain type de théâtre en train de s'écrire que l'analyse de la parole. Ce sont les seuls outils dont je dispose, mais ce sont aussi un peu mes critères de choix. Le théâtre m'intéresse quand il est porteur d'une vraie langue.

Retranscription : Justine Duval