



Agôn

Revue des arts de la scène
Points de vue

« À quel moment commence l'écriture ? »

Entretien réalisé par Marion Boudier.

Noëlle Renaude et Marion Boudier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/594>
ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Noëlle Renaude et Marion Boudier, « « À quel moment commence l'écriture ? » », *Agôn* [En ligne], Points de vue, Entretiens, mis en ligne le 05 juin 2008, consulté le 16 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/594>

Ce document a été généré automatiquement le 16 novembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

« À quel moment commence l'écriture ? »

Entretien réalisé par Marion Boudier.

Noëlle Renaude et Marion Boudier

NOTE DE L'ÉDITEUR

Retrouvez l'intégralité de cet entretien réalisé en juillet 2007 dans « Scènes », *Passage d'encre*, n° 29, novembre 2007.

Marion BOUDIER. Tu as, à ce jour, écrit une quinzaine de pièces. Tes premières pièces ont été publiées, il y a vingt ans, en 1987.

Noëlle RENAUDE. Oui et j'ai commencé à écrire en 1977. [...] Mon apprentissage s'est étendu de 1977 à 1987. En 1977, il s'agissait d'une sorte de régurgitation proustienne. C'est Proust qui m'a amenée à écrire. Ensuite, il y a eu la lecture de Joyce qui m'a orientée vers l'oralité, mais ce n'était pas encore défini. Un de mes amis acteur m'a alors demandé de lui écrire un monologue. Je me suis donc attelée au phénomène de l'écriture pour la scène, pour un corps, pour quelqu'un. Je ne savais pas faire, mais j'ai su que c'était dans cette direction, dans ce terreau, que mon écriture prendrait ses racines. Ensuite, il y a eu les romans alimentaires pour le magazine *Bonne soirée* et des textes réflexifs pour *Théâtre/Public*. Je n'arrivais pas à avancer dans l'écriture dramaturgique ; je ne savais pas ce qu'était écrire du théâtre aujourd'hui, ni quel théâtre écrire, à partir de quels modèles... Je ne voulais pas utiliser des modèles, mais chercher toute seule, me demander bêtement ce qu'était un plateau, comment y faire entrer des gens, comment les en faire sortir... pourquoi ils arrivent, d'où ils arrivent, qu'est-ce qu'ils font là, où ils sont ? Toutes les questions les plus basiques, mais les plus essentielles et les plus violentes qui soient par rapport à l'écriture. Qu'on oublie volontairement de se les poser ou qu'on ne se les pose volontairement pas, qu'on les transgresse, c'est ça qui creuse l'écriture dramatique, c'est ça qui la fonde. C'était important pour moi. J'étais coincée entre deux pôles d'écriture, la fiction romanesque

et la réflexion théorique, et le jour où j'ai décroisé, ça a donné *Rose et la nuit australienne* et *L'Entre-deux*. J'ai un inconscient plus rapide que moi. J'avais trouvé une solution avant même que je comprenne que le titre avait une incidence et une connotation particulière.

M.B. Quel est ton rapport à la prose ? As-tu écrit contre le roman ou en te servant de ses outils ?

N.R. Non, pas contre, je n'ai jamais écrit « contre » quoi que ce soit, mais « je me sers de... ». C'était une manière d'ouvrir la porte du théâtre. Ce qui me gêne depuis toujours dans le texte de théâtre, c'est qu'il a une sorte d'entrée officielle : tout un protocole académique, conventionnel, qui fait que le théâtre c'est obligatoirement dialogué, fait de personnages, d'entrées, de sorties, de fictions liées à des situations, etc. Si on retrace l'histoire du théâtre et qu'on arrive jusqu'à Brecht, voire Beckett, il y a l'idée que ce qui « fonderait » légitimement le théâtre, c'est le dialogue. Houellebecq dit qu'il ne peut pas écrire du théâtre car il ne sait pas écrire de dialogues, il n'est pas le seul à croire naïvement qu'on peut résumer l'écriture dramatique à ça. Je me suis servi du roman, en combinant *Bonne soirée* et *Théâtre/Public*. Le résultat a été cette chose un peu aberrante, mais qui a séduit. Comment, effectivement, associer un socle théorique à une écriture de « roman à l'eau de rose » ? C'était aussi la mode du théâtre-récit à l'époque. Je n'ai rien inventé, je me suis coulée dans cette manière de faire. *Rose* est rarement bien montée d'ailleurs, car c'est un texte assez volontariste qui veut associer les deux discours opposés ; la partie dialoguée est très faible. Je préfère d'ailleurs *L'Entre-deux* à *Rose*. [...]

M.B. Au sujet du théâtre de Baudelaire, Barthes définit la théâtralité comme « le théâtre moins le texte », c'est-à-dire comme une « épaisseur de signes » qui, à partir du texte, s'édifie sur la scène et relève de la sensation, du geste, de la corporéité... Cette notion de théâtralité a-t-elle un sens, ou une efficacité, pour toi ? Où se loge-t-elle dans tes textes ?

N.R. Simplement, je dirais que la théâtralité est la différence entre une écriture pour le livre et une écriture pour la scène. Elle siège obligatoirement dans le texte. Pour moi, elle est l'origine même de la question qui me fait écrire : celle du vertige du plateau. Je ne me dis jamais que je vais raconter une histoire. Ce qui m'intéresse, c'est de partir de l'image floue, mal définie, angoissante, trouble, qu'est un plateau de théâtre. Qu'est-ce que cette chose qu'il faut animer ? S'il est dans le noir et que personne n'y rentre, il ne s'anime pas. Selon moi, ce qui l'anime, c'est la parole. Dans *Ma Solange*, la théâtralité, c'est l'oralité. Mais chaque élément constitutif de la scène est en soi théâtralité. Dans *Fiction d'hiver*, j'ai démonté tous les éléments du théâtre et de la représentation, afin de voir si la situation n'est pas à elle seule la théâtralité. On peut penser que l'assemblage cohérent d'un espace, d'une durée, d'une fiction, de corps, de personnages, va créer cette « épaisseur de signes » que tu résumes par théâtralité. Mais la non-cohérence de ces éléments agit de la même manière. Pourquoi un personnage devrait-il être une coïncidence absolue entre le corps qui parle et la parole qui est dans ce corps ? Classiquement, un acteur compose son personnage et ensuite se met à parler. Dans mon théâtre, il faut d'abord parler. C'est parce que je parle, que je me dresse. La théâtralité, c'est déjà le choix des mots, leur nature, le rythme, la respiration ; c'est du vivant. J'aime l'auteur allemand Arno Schmidt, qui n'écrit pas du théâtre, mais qui a un sens de la graphie, de la typographie, du rocaillieux et qui se moque de l'histoire, si bien qu'il met entre le réel -la description de la scène- et le lecteur une masse vibrante, énigmatique, qui fait écran à ce qu'il est en train de mettre en scène. Cette épaisseur qui fait écran entre le

réel et soi, c'est tout bonnement l'écriture et son énigme. Au théâtre, la théâtralité est peut-être cette énigme qui met à distance, ce qui crée un lien distendu entre ce que tu regardes et ce que tu perçois. L'écriture crée ou non un brouillage, ensuite la mise en scène peut agir avec ses signes. La distance n'est pas forcément politique, c'est la matière même de l'écriture dans ce qu'elle a d'imparfait ; elle ne donne pas tout, ou alors avec saturation, comme chez Novarina (même s'il y a chez lui des opacités, on passe par-dessus parce qu'on se dit que c'est une langue étrangère). On trouve cette théâtralité chez Schmidt, chez Federman, chez Joyce évidemment. Qui ne sont pas des auteurs dramatiques. Au théâtre, elle est arc-boutée au réel, à la physique de la représentation ; on est obligé de penser aux corps vivants et à l'espace où ça vit, acteurs et spectateurs. Il y a un aspect concret incontournable. Quand j'ai découvert Hélène Bessette, que j'aime beaucoup, j'ai pensé avec d'autres metteurs en scène que c'était théâtral, mais, en vérité, on ne peut pas faire du théâtre avec ses textes. Le théâtre inclus dans son œuvre ne fait que se lire et s'imaginer, il ne s'invente que dans le cadre du livre. Le cri chez elle fait image, donc théâtre a priori, mais il ne passe pas la scène.

M.B. Cadiot n'écrit pas du théâtre, mais ses textes sont mis en scène...

N.R. Je ne suis pas sûre que les œuvres qui contiennent une théâtralité apparente, qui leur est propre, et qui est spécifiquement littéraire, contenue dans le livre, comme Bessette, ou Cadiot, passent la scène du théâtre. Ce type de textes ne posant aucunement la question de la scène, on ne peut résoudre leur passage à la scène très souvent que par le monologue, la voix unique. Souvent, ça parle, mais ça parle faux. J'ai entendu il n'y a pas longtemps un texte non destiné à la scène mais mis en scène. L'acteur était obligé de rajouter des accroches d'oralité (« eh ben », « bon ») pour s'inscrire le texte dans le corps. Ce n'était pas des béquilles. Il réinjectait de l'oralité là où elle faisait évidemment défaut. Au bout d'un moment, ces textes qui ne cisailent pas le corps lui restent extérieurs, et deviennent artificiels. Mais c'est vrai et ça a été dit, on peut faire théâtre de tout. Et un texte apparemment dramatique ne sera pas garant de cette fameuse théâtralité dont on parlait. Les romanciers qui veulent faire le saut du théâtre, et même les performers, se rendent-ils compte qu'il y a une spécificité de l'écriture théâtrale ? Certains font des « pièces ». Comme si le théâtre se résumait à cette structure inamovible et figée. D'autres se moquent totalement du théâtre, l'ignorent. Comme Cadiot d'ailleurs. Ce n'est pas ce qu'il y a de pire. Parce qu'il faut paradoxalement oublier les codes et conventions du théâtre pour y revenir, en ruse et en force. J'ai mis du roman dans mon théâtre. Je mets tout dedans, la poésie, le cinéma, le récit. Certains auteurs de théâtre, à l'inverse, pensent qu'il faut passer par l'édition romanesque pour être reconnu. Ce qui revient à dire que pour eux, le théâtre ne serait pas véritablement de l'écriture.

M.B. Écrire du théâtre, c'est tout assumer ?

N.R. C'est assumer un monde. Lutter contre les limites. Cela donne une liberté incroyable. Je me perdrais dans le roman, qui n'a pas de limite, à moins de me donner des cadres, comme Joyce. Ou d'y faire entrer en vrac le théâtre et le reste. Ce qui reviendrait à écrire, au fond, ce que j'écris. L'idée de genre est loin d'être juste.

M.B. À chaque fois, pour écrire, tu t'imposes une question. Tu mets en place un protocole.

N.R. Oui, une question de dramaturgie. Pour essayer d'écrire du théâtre, puisque que je ne sais toujours pas ce que c'est et comment on peut y arriver, j'essaie d'y entrer par le démontage des éléments. Après *Ma Solange* et l'oralité, je suis passée à la

question de l'espace. Quelle est la relation entre la page et la scène ? Dans *Une Belle journée*, j'ai travaillé volontairement sur typographie et topographie. En règle générale, l'alibi théâtral, c'est la didascalie. Pendant mes années d'apprentissage, j'ai écrit un texte avec beaucoup de didascalies, et le metteur en scène les a toutes gommées en m'expliquant que cela relevait de son métier. J'ai pensé alors qu'il y avait deux métiers : celui de la scène, des signes scéniques, et celui de l'écriture, en amont, qui convoque des corps, des histoires, des fictions, des discours, des signes typographiques. Il faut que ce discours s'intègre à un moment donné à la scène. La didascalie est un aspect passionnant de l'écriture dramatique. Si tu t'en prives, tu es obligé d'inscrire l'information scénique dans le discours théâtral, dans la réplique, comme je l'ai fait dans le *Renard du Nord*. Ensuite, j'ai essayé de supprimer de la parole tout ce qui contenait des indications scéniques. On arrive à une parole sèche dans laquelle ne se dit que ce qu'on a à dire, sans prise en compte de l'interlocuteur, de l'heure qu'il est, du lieu et du temps qu'il fait. Puis, à l'inverse, j'ai écrit des textes dans lesquels les personnages parlent et disent aussi ce tout qu'ils font. L'acteur a à prendre en charge l'inscription scénique de son discours ; il est embarrassé et c'est bien. S'il dit « Bonjour ! dit Martin en claquant la porte », le « dit Martin en claquant la porte » représente le temps nécessaire à claquer une porte. Ce temps, concret, occupe la scène, crée du jeu. [...]

M.B. Quel serait le théâtre que tu voudrais écrire et que tu n'arrives pas à écrire ?

N.R. Il n'y en a pas. Je ne sais pas, je n'ai pas d'idées préalables de toute façon. Et comme le moteur de mon écriture c'est depuis le début cette ignorance profonde du théâtre, qui fait que je passe mon temps à le démonter pour voir jusqu'où ça fera encore théâtre, je n'ai qu'à me remettre au travail.

M.B. Mais à la longue, tu as appris quand même !

N.R. Oui, mais plus tu apprends, plus tu dois te méfier. Quand je commence à écrire une nouvelle pièce, c'est toujours un résidu de la pièce précédente, jusqu'à la page 40 où je réalise que c'est du déjà fait ; alors je recommence. J'ai mis beaucoup de temps à trouver la forme de *Par les routes*. Là, je suis encore sur ce résidu. Quelqu'un m'a un jour posé la bonne question : à quel moment commence l'écriture ? L'écriture commence quand je sais quelle forme ça va prendre. Fabriquer sa machine, se donner des outils, changer de matériau... Je vis entourée de gens qui peignent et qui me parlent de leur plaisir, d'un rapport à soi dans la création. Pour moi, l'écriture c'est l'inverse ; je n'ai aucun rapport à moi. Par exemple, il y a quelque temps, je suis intervenue dans une école d'Art où de jeunes performers me parlaient de théâtre, mais sans savoir ce que c'était. Dans la performance, la distance de moi à moi est courte. Or, le théâtre, c'est la distance de moi à l'autre, c'est énorme. Moi le spectateur, moi l'acteur, moi l'auteur, c'est varié. C'est épuisant d'écrire du théâtre, c'est physique, tu crées de l'organique. L'acteur se dresse si la parole le lui permet. Si j'ai appris quelque chose c'est ça. À quoi sert la nature du mot que tu utilises. Il n'est pas là pour se coucher dans un livre.

INDEX

Mots-clés : dramaturgie, écriture, Renaude (Noëlle), théâtralité