Agôn

Revue des arts de la scène

1 | 2008

Interstices, entractes et transitions

Théâtre et discontinu

Rencontre animée par Julie Sermon

Noëlle Renaude et Julie Sermon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/864>

DOI : 10.4000/agon.864

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Noëlle Renaude et Julie Sermon, « Théâtre et discontinu », *Agôn* [En ligne], 1 | 2008, mis en ligne le 30 avril 2009, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/864> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.864>

Ce document a été généré automatiquement le 2 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Théâtre et discontinu

Rencontre animée par Julie Sermon

Noëlle Renaude et Julie Sermon

Julie SERMON. Si j'ai convié Noëlle Renaude à venir parler du fragment, c'est parce qu'elle est l'auteure d'un texte particulièrement exemplaire de cette problématique : *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, soit quelques 350 pages de fragments d'oralité (qui correspondent à environ dix-huit heures de représentation), une traversée théâtrale de la parole dans tous ses états, en autant d'éclats. Ce texte a été écrit dans des conditions bien particulières : pour un acteur (Christophe Brault), en direct et en continu. Au long de quatre années (de 1994 à 1997), Noëlle écrivait, travaillait ce qu'elle venait d'écrire avec l'acteur, puis tous deux partaient donner à entendre les derniers fragments de l'écriture en cours, dans divers lieux (théâtres, mais aussi salles de fête, jardins...) et pour divers publics, par « livraison » de 45 minutes.

Le principe était le suivant : en début de séance, l'acteur programmat un réveil qui sonnait 45 minutes plus tard ; la règle était que, lorsque le réveil sonnait, l'acteur s'arrêtait de parler, même s'il était en plein milieu d'une phrase. À la livraison suivante, il reprenait exactement là où il en était resté la fois précédente. Tout dans cette aventure hors normes participe donc du fragmentaire : l'écriture, sa prise en charge par l'acteur, la diffusion du texte, sa réception. Et ajoutons : sa publication. Le texte, qui a été réédité en 2005 en version intégrale, a d'abord paru en trois volumes : le premier à l'issue de la première année d'écriture, et ainsi de suite. Ce qui veut dire que *Ma Solange...* est un texte sans repentirs : l'auteur continuait à écrire sans possibilité de revenir sur ce qui avait déjà été écrit ; elle devait faire avec les fragments tels qu'ils s'étaient accumulés, pouvait en jouer, aussi.

Nous allons naturellement revenir sur ce texte et les nombreuses questions qu'il soulève. Mais si j'ai invité Noëlle aujourd'hui, c'est parce qu'il me semble que, bien au-delà de ce cas très particulier, son œuvre tout entière est habitée par le fragment, même si ce n'est pas immédiatement visible sur la page...

Je ne sais pas si tu seras d'accord, Noëlle, mais je dirai que tu es un auteur qui aime beaucoup raconter des histoires, qui a même un goût certain pour les histoires rocambolesques... Comment concilies-tu ce désir de raconter des histoires avec l'hyperfragmentation de ces histoires ?

Noëlle RENAUDE. La réponse est assez simple : si on a une seule histoire à raconter elle peut constituer à elle seule une pièce. Ça donnera un texte qui se déroule, comme toute fiction conventionnelle, de son point initial à son point final, avec tous les rebondissements qu'on peut imaginer. Ce texte racontera *une* histoire.

Par contre, si on a plusieurs histoires à raconter, elles s'ajoutent les unes aux autres et deviennent par-là extrêmement lapidaires, rapides, inconséquentes et insuffisantes. C'est en faisant en sorte de les rassembler, de les adjoindre, de les accumuler, de les associer les unes aux autres, qu'elles forment une sorte de morceau global de nature hétérogène. Ce magma sera quoi qu'il en soit organisé par une logique interne. La discontinuité a un ordre, qui peut être chronologique, en dehors de toute chronologie fictionnelle. Ou structurel. Ou rythmique. Ou, et aussi, narratif. Il y a des milliers de manières de traiter la narration. La discontinuité narrative vient de la pluralité des histoires : c'est parce que je ne veux pas raconter *une* histoire.

J. S. Dans tes tout premiers textes, qui peuvent s'inscrire dans ce qu'on a appelé le « récit de vie », on trouve pourtant bien une histoire... : celle des locuteurs qui viennent raconter des bouts de leur existence, en des formes de monologues plus ou moins malmenés.

N. R. Si je prends l'exemple de ma première pièce, *Rose, la nuit australienne*, ce n'est pas l'histoire qui est importante. La pièce raconte une rencontre amoureuse un peu lamentable lors d'un bal populaire. L'intérêt de cette pièce, c'est ce sur quoi je travaillais à ce moment-là : voir comment je pouvais associer deux discours différents, à savoir un discours descriptif, narratif et romanesque – l'histoire commence à l'imparfait et raconte l'histoire d'une femme qui s'appelle Rose et qui chante – et un discours dialogué proprement théâtral, qui survient juste après l'acte sexuel, et sans transition chronologique.

Ce premier texte n'était déjà pas unifié, lié, puisque ces deux discours n'opéraient pas du tout de la même manière et, en se juxtaposant, fragmentaient le récit. Si l'histoire fonctionne normalement, c'est sa structure qui la rend inopérante, d'une certaine manière.

Cette tentative de faire éclater les deux discours vient de mon expérience personnelle : j'ai écrit assez tard, à 27 ans et assez brutalement. J'ai d'abord commencé par des bouts de nouvelles. Je me suis essayée à ce que j'appelle maintenant de la « régurgitation proustienne », parce que c'est Proust qui m'a fait écrire. Mais assez vite, j'ai commencé à envisager une écriture destinée à la scène, parce qu'un ami acteur m'avait demandé d'écrire un monologue, une forme donc assez simple, mais que je ne savais absolument pas comment faire fonctionner. À partir de là, j'ai cherché *comment* je pouvais écrire du théâtre : je ne savais pas comment ça pouvait s'écrire, je ne voulais pas utiliser des modèles préexistants dans lesquels je me serais inscrite et dans lesquels j'aurais inscrit mes histoires.

J'ai donc démonté tous les fondements du théâtre et de l'outil dramatique. C'est exactement comme quand on prend un réveil et qu'on démonte tout pour voir si ça marche encore quand on enlève tel ressort ou tel rouage ou telle aiguille. Il me fallait démonter tout ça pour aller voir effectivement ce que c'était qu'une fiction, une situation, un corps en scène, un espace, une durée, une fiction sans situation, une situation sans fiction. Pendant les dix premières années d'apprentissage, je n'en étais même pas là, j'essayais seulement de voir comment on pouvait entrer en scène et en sortir, et ce qu'on y faisait une fois qu'on était là.

Il se trouve que dans le même temps, j'ai écrit des romans alimentaires pour la revue *Bonne soirée* : il s'agissait alors de littérature dite « de divertissement ». On me demandait d'écrire un roman par mois et j'en ai fait à peu près, pendant une dizaine d'années, cent quarante ou cent cinquante, sous des pseudonymes variés. J'avais aussi

une autre activité : je commençais à écrire des articles de réflexion sur le théâtre pour *Théâtre / Public*. Le jour où j'ai décloisonné ces trois écritures, ça a donné *Rose, la nuit australienne*. On y trouve le fond romanesque sentimental de *Bonne soirée*, « rose », bien que l'histoire ne soit pas rose du tout, et puis une structure plus théorique, issue des réflexions que je menais pour *Théâtre/Public*, ce qui me semblait à l'époque faire enfin fonctionner le théâtre, même de manière un peu bancal. Cette volonté d'explorer le théâtre était tellement volontariste que je pense que cette pièce pourtant montée n'est pas montable.

J. S. Ce que je trouve intéressant dans ce que tu décris, c'est ce double désir, cette tension contradictoire qu'on retrouve finalement dans toutes tes pièces : mettre en morceaux puis réagencer autrement, faire marcher des choses qui ne sont pas censées marcher ensemble, ou dissocier ce qui normalement devrait être associé, et voir comment, dans ces espaces-là, il y a des choses qui se passent.

Pour revenir à *Ma Solange...*, tu dis que c'est ce texte qui t'a permis de passer d'un rapport fantasmé à la scène, c'est-à-dire loin de la réalité de ce que c'est que le passage par le corps de l'acteur, à la découverte réelle du plateau. Qu'est-ce que la forme fragmentaire de ce texte t'a appris, qu'est-ce que cela t'a permis d'explorer par rapport à tes pièces précédentes ?

N. R. Les textes avant *Ma Solange...* essayaient encore de travailler sur des montages, comme par exemple *Le Renard du Nord*, qui ressemble à une vraie pièce. Une universitaire, un jour, m'a dit : « Je travaillerai sur tout sauf sur *Le Renard du Nord* qui me semble être une erreur de parcours ». Ce n'est pas une erreur de parcours mais c'est vrai, elle est à part, elle a l'air d'une pièce classique avec des actes, des scènes, des personnages, une histoire qui va du début jusqu'à sa fin. Mais cette pièce qu'on pourrait qualifier à première vue de dramatique est un pur montage de morceaux : on y trouve plein de genres de théâtre et de styles totalement différents, du théâtre épique, du vaudeville, du trivial, du lyrisme, des scènes dialoguées, des monologues, une sorte de bric à brac ordonné qui crée une apparence d'homogénéité. Le théâtre d'alors était fantasmé, c'est vrai, puisque je n'avais pas d'accès au plateau. Je bricolais de la scène à distance et n'avais pas, à l'époque, de prévisions scéniques, ni globales, ni fragmentaires.

C'est après, sans doute, mon initiation à la scène grâce à Robert Cantarella qui m'a conviée aux répétitions du *Renard du nord*, que j'ai commencé envisager physiquement les choses. Et à tester le principe d'accumulation. Par exemple *Blanche Aurore Céleste* est un monologue tout ce qu'il y a de conventionnel : je ne me suis pas posé la question de qui parlait, pourquoi, d'où ça parlait. Mais c'est un texte fondé sur la contrariété, né d'une commande qui ne me plaisait pas. Du coup c'est en écrivant contre cette commande que j'ai pu commencer à envisager la scène comme lieu de désordre, en tout cas d'insoumission. Quelqu'un disait il n'y a pas longtemps que j'écrivais contre le théâtre : être contre le théâtre, c'est effectivement à la fois être très près et en même temps travailler toujours a contrario, essayer de voir si on ne peut pas repousser un peu les cadres, écarter les bords.

Dans *Blanche Aurore Céleste*, il y a déjà ce procédé d'accumulation alors que la structure même de la pièce est absolument banale. Une femme se raconte en faisant le compte des hommes qu'elle a connus. Et il y en a beaucoup. Donc beaucoup de micro histoires qui finissent par la décrire en creux. Elle n'existe pas, ou seulement par petits flashes. Elle n'est que la somme de toutes ces histoires partagées.

Après cette pièce, je n'ai fait que travailler sur le débord et l'inflation. Aujourd'hui, il faut absolument travailler hors de l'économie théâtrale, de toutes les manières possibles, parce que l'économie ruine le théâtre. Par *économie*, je fais référence aux moyens, à tous les moyens : combien coûte une production, combien coûte un projet, etc. Quand j'ai commencé à écrire (et je dis cela pour les jeunes gens de l'ENSATT présents dans cette salle), on m'avait dit : deux ou trois personnages maximum parce que, comme cela coûte beaucoup moins cher, c'est facile à monter. Mais c'est faux. À un moment donné, je me suis dit qu'il fallait qu'on s'autorise exactement le contraire, même avec des moyens *minables*, comme dans *Ma Solange...* Par *minables*, je veux dire que, dans cette aventure, il n'y avait qu'un acteur et moi, qu'on n'avait pas de production, mais qu'on a inventé et tourné pendant quatre ans, avec dix-huit heures de théâtre. La pièce débordait les plateaux et pourtant elle était économiquement faible : un acteur et un auteur, qui faisait également office de metteur en scène. Pour revenir à *Blanche Aurore Céleste*, les choses commençaient légèrement à germer : il y avait cette première accumulation, mais qui restait raisonnable, et une durée, raisonnable elle aussi, d'une heure.

Pour *Les Cendres et les lampions*, le premier texte réellement fragmenté que j'ai écrit, je me suis dit : 1, 3, 18, 25, 70, peu importe le nombre de personnages. La pièce est assez courte, mais ils sont soixante-quatorze à arriver et à dire : « Je suis né, je suis mort », « Je suis né et je suis mort. », « Je suis né puis je suis mort. » On assiste à une remontée du temps au travers de soixante-quatorze générations. La pièce répondait à une commande de « récit de naissance », mais au lieu de raconter ma naissance, j'ai choisi de raconter la naissance de ce qui fait l'écriture : parmi mes ancêtres rêvés, inventés ou connus, qu'est-ce qui a produit, à un moment donné, un écrivain ? Les fragments racontent une mémoire discontinue, en train de s'élaborer : on passe du simple énoncé à la restitution de liens, aux témoignages et transmissions : on se transmet des poules, des langages, des maisons, on se transmet donc des histoires. Qui constituent en fin de compte la seule histoire qui vaille : celle d'une écriture.

Après cette pièce j'ai écrit *À tous ceux qui !* Il s'agit de la pièce la plus structurée que j'aie composée, car elle fonctionne sur le principe des abscisses et des ordonnées. Lors d'une journée à la campagne, une famille et ses affiliés se réunissent pour une sorte de banquet célébrant toutes les commémorations possibles : on se marie, on se fiance, on fête les cent ans du centenaire, le bac, la fin de la guerre, etc. Toutes les commémorations sont réunies sur une seule journée. Ils sont trente-six personnages et il y a trente-six monologues : la plus petite a quatre ans et le plus âgé cent ans. On commence avec une « non mémoire », à savoir la parole de quelqu'un qui n'est que dans le présent, et on termine la pièce avec la parole du centenaire. Avec lui, on creuse le temps, il y a une épaisseur, des strates de mémoire et d'expérience. Cette pièce fonctionne par récits juxtaposés : chacun raconte qui il est, ce qu'il a vécu, ce qu'il va vivre, même, dans un avenir proche ou lointain, et raconte aussi cette journée. Celle-ci se reconstitue comme un puzzle imparfait ; il est possible de recoller les morceaux, qui n'ont entre eux aucune porosité, et d'avoir, au bout du 36^e monologue, un paysage à peu près compréhensible de ce qui s'est passé ce jour-là. C'est une construction narrative contrôlée. Plus savante que *Les cendres et les lampions*.

À l'issue de toutes ces pièces, arrive *Ma Solange....* Un acteur me demande de lui écrire un monologue. Il voulait faire l'expérience de la solitude en scène. J'étais partagée. Écrire un monologue ne me tentait pas. Mais j'étais intéressée par le fait qu'un acteur

veille se prêter à cette expérience d'être seul en scène. Je me suis dit que j'allais pousser l'expérience un peu plus loin. Pousser la durée hors de ses limites. Avoir en effet un seul corps en scène mais une multiplication à l'infini d'apparitions et d'histoires. Comme une longue aventure d'écriture éternellement ouverte. Et aussi c'était l'occasion pour moi d'avoir un pied sur le plateau. Jusque là, j'avais été complètement extérieure, assez peu conviée par les metteurs en scène à assister aux répétitions, à la mise à l'épreuve des textes sur un plateau. Cela, je le savais, allait mettre à mal le corps de l'acteur seul en scène. Ce corps-là ne serait pas celui d'un personnage, mais un corps segmenté, tronçonné, celui que se partageraient un millier de figures.

J. S. Dans la mesure où tu écris toujours par saisies ponctuelles, par petits flashes, par bouts de mémoires, on pourrait dire de toutes tes pièces qu'elles sont fragmentaires. Mais dans ce texte, *Ma Solange...*, on peut voir et éprouver à chaque page à la fois la liberté et la contrainte d'être sans cesse confronté à un rapport de rupture. Comment travailliez-vous avec l'acteur ? Comment passiez-vous d'un segment à l'autre ? Comment traitiez-vous le blanc entre les fragments ?

N. R. Dans mon cas, les choses qui s'inventent sont en général des avatars liés au bouleversement des structures ; je pense continuellement à la structure ou à la fameuse question du démontage. Pour *Ma Solange...*, la question à laquelle j'avais choisi de me confronter était celle de l'oralité. L'oralité va-t-elle suffire à faire « théâtre » ? Encore une fois, je ne savais pas ce que c'était que le « théâtre ». Un corps en scène : pourquoi y était-il ? Où se trouvait-il ? Qu'est-ce qu'il y faisait ? Qui l'avait fait venir là ? Sur quelle injonction était-il là ? Qu'avait-il à y dire ? Or, j'avais cet acteur prêt à jouer le jeu. Et moi, je voulais travailler sur l'oralité. Je me suis donc véritablement attaquée au phénomène du son. Quels bruits va produire cette chose-là ?

Quand j'écris, je dépose. Je n'ai pas de plan préétabli, ni de thématique ; je n'ai en fait rien à écrire. Mais j'ai à écrire. Je laisse venir une sorte de dépôt. Je m'installe devant mon écran ou ma machine à écrire (je n'ai jamais écrit à la main), et je dépose. Je laisse faire. Ce qui ne veut pas dire que l'écriture se fait à ce moment-là. L'écriture a sa propre préhistoire. Je peux passer trois mois, deux ans à déposer des mots, des phrases, des pages, sans rien produire. J'ouvre des documents, je les ferme. Je possède des bouts de textes. Et à un moment donné, s'opère peut-être un début d'écriture. C'est, déjà, une histoire de fragment : un mot avec le son qu'il produit, son sens, sa structure, son paysage, crée déjà pour moi une possible fiction, si infime soit-elle. Alors, si j'en écris deux, par exemple deux mots qui ne vont pas ensemble, cela peut créer une sorte de concrétion, quelque chose qui démarre comme une étincelle d'histoire. *Ma Solange...* fonctionnant sur ce principe, j'avais toute liberté de me laisser aller à déposer ; je déposais des choses, je passais à la ligne, je réécrivais autre chose. Le dépôt est venu, pour ainsi dire, sous forme de fragments. Je faisais de la préhistoire de l'écriture la matière même du texte.

J'avais dès le début l'idée qu'il s'agirait de la déposition d'une mémoire, de la mémoire d'un mort, et qui aurait encore, en lui, en vaste désordre, tout ce qu'il aurait ingéré, entendu, lu, vu, vécu, dit, perçu, capté, oublié, etc. Toutes ces choses qui nous traversent, que l'on vit en une journée, si on se met à écouter et à être très attentif à tout ce que l'on voit et entend, on pourrait en faire un livre de trois mille pages. L'écriture s'est faite comme ça, par petits morceaux, travaillés de manière autonome. Chaque fragment est autonome, il n'existe que pour lui seul. Cependant, le fragment

qui va le suivre va l'éclairer d'une autre manière ou le contredire, le happer ou l'absorber, ou bien encore le rejeter. Les fragments, tout autonomes qu'ils soient, ont aussi vocation à appeler le deuxième et à rebondir sur le vingt-quatrième. Une fois que le processus a été lancé, j'ai commencé à travailler avec l'acteur sur dix ou quinze pages, ne sachant absolument pas ce que l'on pouvait en faire. On faisait des séances de lecture. Uniquement ça.

Pour l'acteur, confronté à cette discontinuité narrative, la construction d'une identité scénique était impossible. Il ne pouvait pas bâtir l'idée d'un personnage, l'idée d'une fiction tenable, puisque tout était immédiatement contredit par ce qui arrivait par la suite. Il a alors été obligé de s'inventer lui aussi une autre mission, une autre manière d'incorporer ces bouts. Il ne s'agit pas seulement de précipités d'histoires, mais aussi de cris, de sons, de chants, de lettres. Les locuteurs, les diffuseurs, les sources ne sont évidemment jamais les mêmes. Il y avait donc comme une chose kaléidoscopique à mettre en place. Il fallait que l'acteur lui-même soit son propre contradicteur, son propre partenaire. Il était en dialogue permanent avec lui-même, en rupture constante, n'ayant pas le temps de s'appesantir sur un fragment en particulier.

J. S. Est-ce que l'entre-deux des fragments était un temps d'auto-régulation ?

N. R. Oui et non. Les espaces étaient comblés par des soucis rythmiques, de souffle. Je me souviens qu'il y avait très peu de silences. C'était une manière d'absorber et de rendre la chanson lisible et écoutable pour le spectateur. L'acteur n'avait pas le temps de se dire : « Là, je suis un vieillard de 90 ans en train de mourir », « là, je suis un gamin de deux ans qui n'a pas compris ce qu'on est en train de lui dire », « là, je suis la lettre qu'Alex Roux écrit à sa Solange », « là, je suis un tilleul qui parle », « là, je suis un vélo abandonné dans un fossé », etc. Il était tout ça à la fois. Et devait opérer constamment des virages, des changements d'axe.

Au tout début des répétitions, nous avons essayé de tout incarner, de tout montrer, de tout faire. C'était épouvantable ! Au bout de trois semaines de répétitions et de grand désastre théâtral, nous nous sommes dit qu'il fallait tout gommer, nettoyer, racler et garder seulement les symptômes de ce qui avait été trouvé. Il s'agissait de rendre ce qu'on avait rendu trop explicite totalement abstrait. N'en garder que la crête. Ce qui a créé les multiples énigmes typographiques ou orthographiques de *Ma Solange*, ce sont tout simplement les vestiges de ce travail d'incorporation du texte, qui a été par la suite abandonné. Comme si le corps de l'acteur s'était inscrit dans le texte, s'était en quelque sorte décalqué. Mon écriture est très physique, très organique. Les énigmes textuelles sont rarement liées à des symboles ou à une quelconque métaphysique. Elles sont liées au corps et à ses accidents. Si je tousse, la toux fait partie de la parole. Si je hoquette, c'est la même chose, le hoquet s'inscrit dans la phrase, le rythme. Dans *Ma Solange...*, tous ces défauts, ces maladies de la parole, sont stigmatisés.

Je me suis tout autorisé. J'avais la liberté de tout recycler, par exemple, les romans de *Bonne soirée*, que je résumais en quatre ou six lignes, ou bien d'inventer, de saisir des bouffées de réel, de m'en saisir, de plonger dans l'imaginaire. Il n'y a pas de supercherie dans *Ma Solange*. Tout est annoncé et on peut voir comment cela opère. Il n'y a pas de chronologie narrative, mais il y a cependant un lien manifeste entre ces 365 pages et ces 18 heures de texte : c'est le journal, à peine crypté, de l'écriture en train de se faire. De janvier 1994 à juin 1997, on peut suivre le chemin de cette

écriture, le patron du travail, le bâti du texte. J'aurais pu continuer ce travail toute ma vie. Un jour, j'ai mis le mot *fin*. Sur la durée, ce texte raconte aussi l'effacement du personnage au bénéfice de la personne. Alex Roux n'existe pas. Le dédicataire de la pièce, c'est l'acteur. L'acteur était un ancien roux, le texte est dédié « à l'ex-Roux », à l'acteur. Il y a un double jeu entre le dédicataire du texte et le signataire des lettres écrites à Solange.

J. S. Même si tu l'as écrit « Alex », en un seul mot et non en deux.

N. R. Tout le monde cherche, du coup, un « Alex Roux ». Il y a des metteurs en scène qui tentent même de le disséquer, et vont jusqu'à l'isoler, le montrer. Il n'y a rien à montrer ni à faire vivre. Qu'un corps fractionné. Et pourtant uni.

J. S. Dans les derniers textes édités, *Ceux qui partent à l'aventure*, *Topographie*, *Une belle journée*, tu utilises des pictogrammes et explores de plus en plus la mise en scène plastique, typographique de la page, avec tous les jeux de variétés et de discontinuités que cela permet. Est-ce pour toi une nouvelle forme de fragmentation ?

N. R. Je ne sais pas. Les pictogrammes vous voyez ce que c'est ? Un petit dessin immédiatement lisible. Cela fonctionne comme les caractères chinois, les idéogrammes. Ce sont des concepts – une idée, un objet lisible immédiatement. C'est une écriture rétinienne qui pourrait être universelle. J'ai découvert ces signes, une vraie mine d'or, dans mon ordinateur, un jour. Ça m'a interpellée pour le travail que je fais sur la didascalie : comment la réinterroger et la repenser autrement ? La didascalie est un alibi tout à fait correct pour tout ce que l'auteur délègue à une vague scène future. Et que fait le metteur en scène, généralement ? Il l'annule tout simplement.

Depuis que j'écris, je passe beaucoup de temps à réfléchir à cette question de la didascalie, ça me pousse à la désintégrer ou à la réintégrer, à l'annuler, à essayer de voir effectivement quelle théâtralité, quel espace elle contient, de faire de ce paratexte un texte à part entière. Quand j'ai découvert les pictogrammes, je me suis dit que c'était génial parce que ça remplaçait effectivement l'objet didascalique : ça remplace un geste, ça remplace une indication scénique, un commentaire, un titre. Si, par exemple, vous intégrez un petit verre rempli au sein d'une parole et si vous voyez que le verre diminue peu à peu, alors vous pouvez vous dire que la personne est en train de boire sans que l'indication en italique apparaisse : « *Il boit. Il boit de nouveau.* ».

La fragmentation provient de l'accumulation de signes hétérogènes, l'apport d'éléments qui n'ont rien à faire, apparemment, dans le corps théâtral, dans la parole. La parole n'est pas quelque chose qui remplit un corps constitué, c'est au contraire elle qui constitue un corps : parce que je parle comme ça, j'aurai tel corps. Ce n'est pas parce que je suis un pharmacien de 50 ans, qui trompe sa femme et qui va mourir à la fin de la pièce que je parlerai comme ça. C'est exactement l'opposé. C'est parce que je parle comme ça qu'on va dire « tiens, c'est un pharmacien de 50 balais qui trompe sa femme et qui va mourir à la fin ». Ce déplacement des priorités est pour moi essentiel. La parole porte tout et la ponctuation n'est pas là pour l'ordonner. Elle est là pour faire respirer les phrases ou les étouffer. La ponctuation, je m'en sers aussi comme d'un apport hétérogène qui vient creuser, clouer, scier, fragmenter, même de manière totalement aberrante parfois, le sens et la syntaxe. Le pictogramme intervient de la même manière que tous les éléments rythmiques injectés dans la parole. Cette réintroduction d'un corps étranger fait de la parole elle-même (en

dehors même de la fragmentation fictionnelle) une espèce d'objet mouvementé, secoué, ou hébété quelque fois. Cette fragmentation de la phrase engage aussi quelque chose qui est de l'ordre du « pas propre ». *Une sale histoire*¹, ce n'est pas tant ce que Jean-Noël Picq raconte, que la façon dont ça se raconte : même si c'est un très beau récit, ça ne parle pas droit. Et la fragmentation, c'est exactement ça : un facteur de désordre.

J. S. Qu'en est-il de la représentation ? Est-elle ce qui va créer le désordre, lui donner des chances ou des possibilités ?

N. R. La représentation est pour moi essentielle. C'est d'abord la genèse même du souci d'écriture. Si je n'écrivais pas pour le théâtre, je ne sais pas ce que je ferais : le théâtre me pose à lui seul suffisamment de questions pour m'occuper depuis plus de trente ans. C'est quelque chose que je n'arrive pas à résoudre. Je n'arrive pas à concilier les socles fictionnels et les socles scéniques. Je n'arrive pas du tout à dire « voilà, là ce sera une cuisine, là ce sera un salon... » Si je fais cela, je me bloque pour trois ans. Et ça m'est arrivé. Pendant deux ans et demi, j'ai écrit soixante-dix pages et au bout de soixante-dix pages, ça n'avait toujours pas commencé, à force d'avoir décrit au millimètre près l'espace dans lequel quelque chose devait se jouer, rien ne pouvait s'y jouer. Ce qui compte, c'est le désordre du langage et des structures. J'ai besoin de bafouer tout ce qui fait la beauté classique de notre langue, j'entends ces petits massacres qu'on lui inflige à longueur de journée et qui font qu'elle est vivante.

L'oralité pulse du désordre, le réel a l'air apparemment tout à fait organisé, mais rien n'est stable et tout vacille. Et il y a quelque chose de cela dans mes textes que la représentation doit prendre en compte : la scène n'est absolument pas un endroit policé, ordonné.

J. S. Ça l'a été pendant longtemps.

N. R. Ça l'a été pendant longtemps. Mais je ne peux pas faire autrement que de dépasser les codes, les cadres. J'essaye de déplacer les frontières en appariant mal les choses pour créer du jeu et permettre à quelque chose de fonctionner à cet endroit-là. Chaque oeuvre a ses lois mais ce sont des lois du dérèglement.

On peut multiplier les appariements inappropriés : confronter un mot choisi à un mot trivial, jouer sur des hiatus. Je me méfie toujours de tout ce qui est apparemment lié.

J. S. Comment ça se traduit quand tu écris ?

N. R. Tout s'écrit avec les doigts. Ça ne passe pas par la voix. Un peu avec les yeux. Ça s'écrit parce que ça s'entend. Novarina dit « écrire avec les oreilles ». Un accident de langage peut s'écrire de manière orthographique, donc surtout pas *ortho-graphique*. Il faudrait inventer un mot pour incorrection orthographique orthographiée... Je ne sais pas comment on pourrait dire... C'est quoi le contraire d'ortho- ? (*Rires*)

Dans *Ma Solange...*, je me suis beaucoup attachée à créer des langues, des langues qui n'existent pas ou de faux patois. J'ai travaillé aussi sur la langue des morts : comment les morts parleraient s'ils parlaient ? Comment un corps ou un cadavre déchiqueté avec des bouts de chair et des bouts d'os, qui a perdu toute forme humaine, parle ? Qu'est-ce qu'il en reste ? Des vagues bouts, des haillons, des morceaux, des bouts de squelette ? Mais comment réinventer cette langue-là qui a perdu toute forme humaine ?

J. S. Plus par les oreilles que par les doigts !

N. R. Oui, mais non, quand je dis les doigts, ce n'est pas par hasard : je ne prononce pas les mots, je ne me dis pas « j'ai besoin de me les mettre dans les oreilles ». Parfois je me retrouve avec des choses assez bizarres, parce que quand c'est dit à haute voix, des fois il y a des sons, des allitérations, des choses qu'on n'entendrait pas... Comme dans le vers de Corneille, « Le désir s'accroît, quand l'effet se recule ». Vous ne connaissez pas ça ? (*Rires*) Effectivement si on le lit, il ne se passe rien, mais quand on l'écoute, on entend autre chose. Comment ça s'appelle déjà cette forme de dérapage sonore ?

Dans la salle. Le kakemphaton.

N. R. C'est ça... Bravo, merci ! C'est quelque chose qui arrive assez souvent. Mais tout ça se travaille. Il s'agit de voir jusqu'où on peut aller dans cette matière sonore-là. Il n'y a pas beaucoup d'outils pour un écrivain. Il y a des lettres, des mots, des signes de ponctuation, et puis le désordre qu'on peut mettre là-dedans. C'est la liberté qu'on a de chahuter un peu la convention orthographique. C'est ce qui m'a surpris quand j'ai commencé à lire Queneau : il réinventait des graphies. Quand il écrivait « whisky », il ne l'écrivait pas à l'anglaise, mais au son : « ouiski » C'est du boulot de réinvention. Si vous connaissez Arno Schmidt, c'est une écriture qui favorise non seulement le néologisme, mais aussi une graphie particulière.

Le néologisme, c'est formidable. Mais j'ai mis longtemps à apprendre la non dévotion à la ponctuation : je ponctue beaucoup, mais il y a des textes qui ne sont pas ponctués, pour des raisons très concrètes. Ponctuer bizarrement, ça fait entendre tout ce qui peut faire de la parole un évènement. J'essaye de parsemer mes textes d'énigmes, de perturbations, qui ont des résonances tout à fait concrètes. C'est le théâtre qui impose ça : on ne peut pas se permettre de ne pas être dans le concret.

Pour moi, le fragment, il commence là aussi, à partir d'un seul mot. Ce mot-là, isolé, tout seul, qu'est-ce qu'il va créer ? « Bonjour », et si personne ne vous répond, c'est une drôle de situation quand même. Si tout le monde vous répond « bonjour, bonjour, bonjour, bonjour », c'est encore une drôle de situation.

J. S. Ton travail sur le fragment serait ainsi lié à une situation, ou plutôt à un refus de la situation, à un désir de la poser et de la désamorcer immédiatement ?

N. R. Oui, mais tout est lié. On parle du fragment, mais tout est lié. À partir du moment où je démantèle une fonction, j'écarte, je mets à plat toutes les fonctions du drame, les unes après les autres. Je ne peux pas toucher à la situation sans que la fiction en prenne un coup ; si je touche à la fiction, c'est le personnage qui va prendre... On est responsable de la chute des objets. Dès qu'on touche à l'un, les autres se cassent la figure.

J. S. La condition première de l'écriture, et notamment de l'écriture dramatique, cela a toujours été le morcellement (entrées / sorties, scènes, actes...). Et c'était précisément la fonction, la mission de l'auteur dramatique que de créer du liant, de faire en sorte que les différentes parties du drame donne l'impression d'un tout cohérent et « organique ». Mais il ne s'est toujours agi que d'une impression, d'un effet de l'art : un artefact. À la limite, on peut dire qu'avec la modernité théâtrale, on a seulement arrêté de créer de la liaison.

Dans la salle. Mais moi, je n'ai pas l'impression qu'il n'y a plus de personnage dans vos pièces. Est-ce que le personnage de Marcel, par exemple, dans *Ma Solange...*, c'est simplement une voix ?

N. R. Dans *Ma Solange...*, chacun à son code d'entrée. Marcel, on va dire que c'est l'idiot du village : il a sa manière de parler, il a quelques accessoires, son chien, la personne chez qui il habite...

J. S. Il a déjà suffisamment de caractéristiques pour faire un personnage, par opposition à des voix, plus anonymes.

N. R. C'est l'un des rares à avoir un destin. Ce n'est donc pas par hasard que vous parlez de lui, parce qu'on sait qu'il a un destin. Il a un début, un milieu, une fin, on assiste à sa fin, on sait sa mort, on commente sa mort. Même si les choses ne sont pas dans l'ordre, on saisit bien que c'est plus qu'une figure qui passe. C'est un personnage qui peut aussi émouvoir, parce qu'il a suffisamment de matière pour s'imposer, pour avoir une sorte de densité. Mais il apparaît de manière discontinue. Alors les autres non... enfin, si, il y en a encore...

J. S. Lucien ou La Bouchère... Ils ont tous les deux un destin...

N. R. Lucien, non. Il ne fait, celui-là, que des entrées et des sorties, toujours les mêmes. C'est une silhouette caractéristique, oblique, pas plus. Quant à la Bouchère, elle ne parle pas en son nom propre, elle est otage d'un récit, d'une forme très cadrée.

J. S. Je pense que ce qui importe quant à cet effet de personnage, c'est la possibilité qu'a le lecteur, ou pas, de se raconter une micro-histoire. Dans *Ma Solange...*, il y a un certain nombre de figures qu'on peut sortir du texte et dont on peut reconstituer le récit. Cette histoire est effectivement parcellaire, mais elle peut se raconter : on peut dire comment cela commence, ce qui arrive au personnage et comment cela finit.

N. R. Élisabeth Fouinaud oui par exemple est faite de petits morceaux. Pour elle, ce ne sont que de petits morceaux de phrases trouvés dans une boîte à gâteaux... On en délivre de petits bouts jusqu'à la fin. Si on regarde toutes les petites miettes, on a effectivement une vie. Il n'y a pas 36 000 éléments, mais on atteint une espèce de personnage plus épais qu'un instantané.

J. S. Tout le texte est traversé par ce double mouvement de décomposition / recomposition (des fictions, des voix, des apparitions). Comme dans un jeu de piste, le lecteur peut s'amuser à collecter les indices et à recomposer un paysage. Et ce que je trouve frappant, c'est qu'on peut lire le début...

N. R. Comme une genèse. Cela, je ne l'ai pas su au moment où je le faisais, mais je pense que c'était une manière d'être très rassurée... Je bâtissais une église (*rires*) : il y avait le père, la mère, la grand-mère, le chien, les arrière-grands-parents, etc. Tout cela constituait un socle pour un démarrage possible. Plus on avance dans *Ma Solange...*, plus cette communauté repérable disparaît. L'écriture réfute les repères sociaux habituels pour s'engager sur des voies beaucoup plus suspectes : la terre qui parle, le ciel, les vélos...

Dans la salle. Je voudrais faire une remarque pour revenir à la question du fragment qu'on a abordée tout à l'heure. Généralement, quand on définit le fragment, on parle d'une globalité qui se serait cassée. Quand je vous entends parler de votre écriture, j'entends plutôt qu'il n'y a pas une totalité perdue, mais une nature proliférante et essentiellement hétérogène.

N. R. Non, il ne s'agit pas d'unité perdue, c'est clair. Mais comme je ne comprends pas ce qui se passe là-bas, sur scène, ni comment un acteur peut entrer et sortir, ou même choisir de faire ce métier-là, le produit littéraire destiné à la scène de théâtre ne constitue pas une unité : l'acteur arrive, il est là, il se passe quelque chose. Puis, il s'en

va, et il n'y a plus rien. Il n'y a rien avant, il n'y a rien après. Ce sont des moments. Il n'y a pas de perte mais une présence et une manière d'occuper le temps. J'occupe mon temps peut-être à regarder le public et à ne rien dire. On trouve cette idée dans *Ma Solange* : il y a quelqu'un qui arrive, un petit acteur, il dit « ben voilà », il attend, tout le monde attend et il ne se passe jamais rien. Tout le monde vieillit, mais personne ne s'en va. Cela peut suffire aussi.

C'est un temps sursaturé. La sursaturation ne voulant pas dire la logorrhée : c'est un temps occupé. Occupé à rien, occupé à peu de choses, occupé à beaucoup, occupé à des milliers de choses, occupé à une seule, à se taire, mais en tout cas, c'est un temps qu'on occupe. Je pense que le silence, les fractures, les blancs font partie du tout et ne sont pas des ellipses. Pour moi l'ellipse n'est pas une perte mais c'est un gain de temps.

Prenez la comtesse de Ségur, c'est vraiment étonnant. Pour aller plus vite, la comtesse de Ségur coupe à travers champ, elle quitte le récit, nous livre un petit bout de théâtre, et reprend ensuite le fil de la narration. On perd effectivement en lien, en description et en ambiance, mais, tout d'un coup, on a un gain de temps.

J. S. Souvent, on rattache l'écriture fragmentaire à espèce de désolation, de désastre sinistre, de délitement du sens. Comme si le fragment était d'abord le signe d'une impuissance à faire œuvre, à proposer quelque chose qui se tient.

N. R. Les fragments sont liés, on ne peut pas dire qu'il n'y ait pas de lien. S'il n'y a pas de lien, on en reste à l'idée de matériau. Je n'ai jamais parlé de matériau, il y a des structures dans mes textes. Ces fragments, ces mots sont liés par autre chose qu'un agencement immédiatement reconnaissable.

Par exemple, une metteuse en scène travaillait sur un de mes textes, *La comédie de Saint-Etienne*, dans lequel il n'y a pas de fiction. Les personnages essayent de constituer un groupe mais n'arrivent pas à s'associer. Il y a des noms, des lieux, mais on ne peut pas construire une histoire : elle est trop trouée, il est impossible de la réinventer. Étant auteure et metteuse en scène, cette personne voulait me faire dire qu'il y avait une histoire, et que je la refusais pour des raisons suspectes. Elle tentait par exemple de justifier la sortie d'un personnage pour une raison d'ordre fictionnel et psychologique. Je lui disais alors : « s'il sort, c'est peut-être parce qu'il a envie de pisser depuis une heure ! » Je préfère donner la priorité à ce type de souci organique plutôt que de recourir à un schéma fictionnel, dont l'écriture ne s'est jamais souciée. On peut sortir de scène sans avoir à justifier le fait qu'on sorte. C'est quelquefois tout bonnement de la physique pure. Ou de l'organisation spatiale. Dans cette pièce, la mécanique textuelle n'est pas organisée par une narration, il y a une dynamique de groupe qui fait qu'ils ne tiennent pas ensemble. Et cette tension, ce lien n'a rien à voir avec une vague histoire qu'il faudrait, pour le coup, carrément réécrire. Comme une fiction parallèle.

De même, les fragments de *Ma Solange...* sont liés par une autre logique que la logique narrative, il s'agit d'une logique rythmique et très physique.

J. S. Donc, pour toi, le fragment n'évacue pas la question du lien ?

N. R. Un lien c'est quelque chose qui vient interférer. Une sirène de police qu'on entend par exemple est une interférence qui fait lien. Elle est dans notre vie, on ne vit pas barricadé. La fragmentation de *Ma Solange...* c'est son extrême porosité, qui lui

permet de tout absorber. C'est du discontinu dans le continu, un continu qui ne serait pas d'ordre narratif.

J. S. Dans le fameux article qu'il a écrit sur *Mobile* de Butor (« Littérature et discontinu »), Barthes parle d'ailleurs de discontinuité et non pas de fragment, ce qui permet d'éviter le sémantisme un peu sombre de la perte, de la déploration ou de la totalité perdue.

N. R. Oui. Le grand mot, le gros mot des années 1970-1980, c'était l'« incommunicabilité ». Les auteurs jouaient de l'incommunicabilité : sur la scène, ça ne se parlait pas. La fragmentation serait une perte du lien, une perte d'unité, et ferait référence à la société du zapping. Je ne pense pas qu'il y ait ces résonances-là, contemporaines, dans ma pratique du fragment.

On subit plus l'Histoire que le présent, car nous ne parvenons pas encore à faire du présent de l'Histoire.

Dans la salle. Avec quelle Histoire avez-vous le sentiment de travailler ?

N. R. Je ne sais pas, toute l'Histoire écrite depuis la Bible ! (*rires*). La Bible travaille déjà le fragment : ce sont des fragments résumés, puis répétés, puis de nouveau résumés. Par exemple, il y a très peu de choses sur les grandes figures bibliques : ce sont de tout petits morceaux d'histoires.

Dans la salle. Comment trouviez-vous le temps d'écrire pour vous ?

N. R. J'ai un temps d'écriture absolument domestiqué. Je n'écris que chez moi, et toujours à heures fixes. Je ne peux pas faire autrement. Je n'écris pas dans le train, pas dans les hôtels, pas en voyage, je n'écris pas à la campagne. Je suis dehors, à la campagne, j'ai du mal à rester enfermée dans un bureau. Je n'écris pas sur des feuilles volantes, je n'ai pas de carnet, je ne fais pas de brouillon.

Je peux d'ailleurs parler de la perte, je perds beaucoup. L'ordinateur m'a appris à perdre énormément, à travailler dans le frais, et à ne pas garder les étapes antérieures. Je trouve cela plutôt sain. Cela empêche l'archéologie affective, sentimentale, que l'on peut éprouver en voyant s'entasser une pile de brouillons.

La génétique littéraire s'attaque maintenant au théâtre. Jean-Marie Thomasseau (Paris VIII) étudie la génétique du théâtre en s'interrogeant sur les rapports entre l'écriture et le passage au plateau : qu'est-ce qui fait l'écriture de théâtre, le plateau ou l'auteur ?

Je lui disais que dans l'écriture à l'ordinateur, du fait de l'absence de brouillon, la genèse de l'écriture est dans l'écriture, dans les signes même de l'écriture.

J. S. Ce qui peut intéresser les généticiens, c'est peut-être davantage les repentirs ?

N. R. *Ma Solange...* est un gros repentir à elle toute seule !

Dans *Ma Solange...*, le généticien peut voir à quel moment ça recycle, ça bifurque, à quel moment j'intègre quelque chose qui vient du réel. Les chemins que prend l'écriture sont visibles dans les textes achevés, et non pas dans les brouillons.

NOTES

1. La rencontre était précédée d'une projection du film de Jean Eustache, *Une Sale histoire*, 1977.
-

INDEX

Mots-clés : discontinu