

## « Théâtres intimes »

Dennis O'Sullivan

---

Numéro 73, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28256ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

O'Sullivan, D. (1994). Compte rendu de [« Théâtres intimes »]. *Jeu*, (73), 193–196.

## « Théâtres intimes »

Ouvrage de Jean-Pierre Sarrazac, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989, 169 p.

### **Dramaturgies du XX<sup>e</sup> siècle**

Empruntant son titre au nom que Strindberg donna au théâtre qu'il ouvrit à Stockholm en 1907, Jean-Pierre Sarrazac nous convie, avec *Théâtres intimes*, à une relecture du célèbre auteur suédois et à une réévaluation de l'importance de son héritage. Synthèse remarquable d'un courant important de la dramaturgie du XX<sup>e</sup> siècle, cet ouvrage met en parallèle les œuvres d'Ibsen, Strindberg, O'Neill, Tchekhov, Hauptmann, Pirandello, Brecht, Horváth, Beckett, Duras, Bernhard, pour ne nommer que les principales.

Regroupées en trois parties (« Intimité de l'amour : la confession dramatique » ; « L'intime et le cosmique : théâtre du moi, théâtre du monde » ; « Intimité de la mort : la cérémonie des adieux »), ces analyses dessinent le parcours d'une dramaturgie de la subjectivité qui progresse vers « une « insularisation » du drame dans la psyché du personnage » (p. 11).

### **« Intimité de l'amour : la confession dramatique »**

Dans la première partie consacrée à des études sur Ibsen, Strindberg et O'Neill, Sarrazac situe l'origine de la « dramaturgie de la subjectivité » chez Ibsen. Strindberg développera également un théâtre qui passera « d'une dramaturgie de l'intersubjectivité [...] à une dramaturgie de l'intra-

subjectivité et de la solitude visionnaire » (p. 31). Mais là où Ibsen demeure à distance de ses personnages, Strindberg « participe de plain-pied » au « débat furieux » de ses personnages en investissant son théâtre d'éléments autobiographiques.

*Le Chemin de Damas* est une pièce charnière dans l'œuvre de Strindberg. Frappés par son caractère onirique, d'aucuns y ont vu un passage au symbolisme, d'autres les origines de l'expressionnisme. Sarrazac interprète cette transformation d'un théâtre de la tragédie domestique en théâtre onirique non pas comme « la soudaine irruption d'un théâtre du rêve, mais d'une plus grande affirmation d'un théâtre à la première personne » (p. 31).

C'est également avec *le Chemin de Damas* que Sarrazac situe le développement d'un caractère d'ubiquité chez les personnages de Strindberg : ils sont à la fois observateurs et acteurs. Ce clivage entre « sujet épique » et « sujet dramatique » (catégories que Sarrazac emprunte à Peter Szondi), sera déterminant dans l'évolution du drame.

Sarrazac termine cette section avec une étude psychanalytique de l'œuvre d'Eugene O'Neill. Il l'interroge du point de vue de sa contribution à « une dramaturgie à la première personne ». Il conclut en affirmant que le théâtre d'O'Neill « n'ouvre pas sur une catastrophe mais sur un triomphe de la famille, du couple et en définitive, de la société américaine » (p. 61). Si O'Neill échoue dans sa tentative d'imposer une tragédie moderne, il réussit à développer un « roman dramatique familial » qui se transcende en roman de l'Amérique.

« **L'intime et le cosmique :**  
**théâtre du moi, théâtre du monde** »

Dans ce chapitre sous-titré « Du naturalisme au théâtre du quotidien », Sarrazac souligne le rôle historique de l'Intima Theatern que Strindberg fonda à Stockholm en 1907 et qui ne connut qu'une vie éphémère (le théâtre ferma en 1910). L'importance de ce théâtre tient pour l'auteur dans le fait qu'il « institutionnalis[a] l'espace d'une dramaturgie de la subjectivité » (p. 66).

Sarrazac définit ainsi l'intime : « [...] ce qui est le plus au dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose [...] » (p. 67). L'intime n'exclut pas pour autant le spectaculaire. Au contraire, la rencontre de l'intime avec l'autre « témoigne d'ailleurs de sa disposition à se donner en spectacle » (p. 67). Réconcilié avec le spectaculaire, l'« intime » s'oppose par contre à l'« intimiste ». L'« intimiste » signifie la fermeture de l'action dramatique sur la sphère de la vie privée, alors qu'avec l'« intime » la vie privée est exposée publiquement.

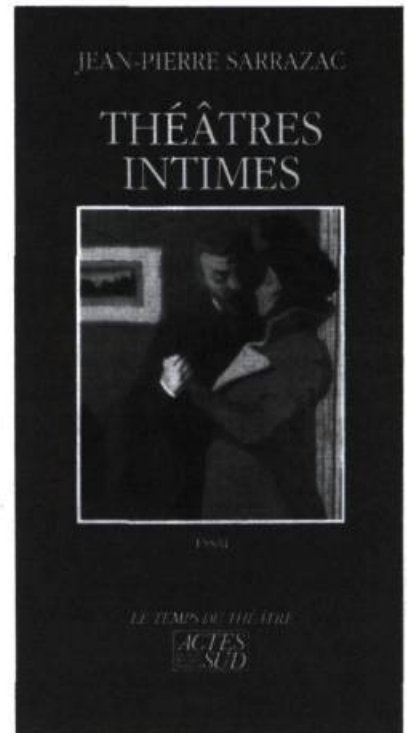
Dans cette dramaturgie de la subjectivité, la vie humaine n'est plus représentée par une action dramatique suivie, elle est évoquée « à travers une série d'associations subjectives et d'actions fragmentaires où l'onirisme prend une large part » (p. 71). Le personnage strindbergien affirme son caractère d'ubiquité en étant à la fois le rêveur et celui qui est rêvé.

Dans son analyse de la « maison » chez Tchekhov, Sarrazac illustre l'assujettissement du moi à la maisonnée, et il conclut à la nécessité pour lui de la fuir. Expulsé de la maison, le théâtre de l'intime cherche un refuge dans la psyché pour devenir un véritable *theatrum mentis*. « Dès lors, selon Sarrazac, le drame ne se déroule plus principalement dans la sphère interper-

sonnelle, intersubjective [...], mais dans une nouvelle sphère, intrapersonnelle et intrasubjective. » (p. 81) Dans cette sphère, le moi, « en perpétuelle contradiction avec lui-même », s'émiette. « L'âme de mes personnages, (leur caractère), écrit Strindberg, est un conglomérat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, des morceaux d'hommes [...] » (p. 82). Ce morcellement du moi trouvera un écho dans l'œuvre de Pirandello où le drame, situé dans le passé, est reconstitué par la conscience subjective de chacun des personnages.

Avec l'expressionnisme et plus tard Brecht, le moi perd son caractère d'ubiquité, et le « moi dramatique » est gommé au profit d'un « moi épique » social et historique. Odön von Horváth et Marieluise Fleisser, contemporains de Brecht, explorent dans leurs dramaturgies « cette dimension de l'intime — du moi divisé errant dans sa propre obscurité [...] » (p. 98).

Avec Sartre et Beckett, l'errance du moi est « convertie en immobilité, voire en prostration » (p. 100). Les personnages de *Huis clos* sont en enfer, ceux de Beckett sont enfermés en des lieux indéterminés. Sarrazac explore à travers la dramaturgie de Beckett et celle qui est dite de l'absurde la nouvelle tendance de mettre en scène la seule réalité psychique des personnages. Il en décèle les formes particulières : tendance des corps à porter symboliquement des marques de leur psyché ; mise en image des pulsions des personnages ;





indétermination des lieux (les personnages évoluent dans des *no man's land*). « Campant dans les ruines de la psyché, le personnage du théâtre des années cinquante mène le deuil de son propre moi. » (p. 104)

Poursuivant son exploration de la dramaturgie de la subjectivité, Sarrazac aborde le théâtre du quotidien. Pour Sarrazac, *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller est l'ancêtre de ce théâtre « quotidienniste » (paternité partagée avec Horváth et Fleisser), qui « conjugue le réalisme et un onirisme de l'essentiel » (p. 107).

Dans le théâtre du quotidien des Kroetz, Fassbinder, Wenzel, Bernhard ou Deutsch, « les sourds combats du théâtre intime » sont montrés comme ayant leurs sources dans le social : « L'intime est désormais sans foyer. » (p. 110)

Au bout de cet itinéraire d'un siècle, le moi dispersé de Strindberg n'a cessé de s'étioler pour aboutir non seulement dispersé, mais également chaotique, sans ancrage et sans repos : « L'intime subsiste, mais hors de toute intimité, dans la privation d'une réconfortante union — ou unité — avec l'autre, avec le monde et avec soi-même. » (p. 113) Parcours de mort du moi qui serait selon Sarrazac le prélude nécessaire à sa renaissance.

#### « Intimité de la mort : la cérémonie des adieux »

Dans cette dernière section du livre, Sarrazac analyse les œuvres d'Achternbusch, Beckett, Bernhard et Duras.

C'est sous l'angle du « récit de vie » que Sarrazac aborde les œuvres « biographiques » d'Achternbusch. *A priori* le théâtre n'est pas l'endroit le plus favorable au déploiement du « récit de vie », puisque « le drame est action ». Achternbusch, en

enchâssant, « le récit de vie dans une temporalité et un espace cérémoniels » (p. 120-121), réussit à le théâtraliser. Cet espace cérémoniel, « déterritorialisé » (un poulailler, un rucher, l'enfer), « constitue un lieu transitionnel entre la vie et la mort, l'être et le non-être. De ce fait, nous recevons immédiatement comme posthume la parole autobiographique qui nous est délivrée. » (p. 121) La temporalité, également cérémonielle, est circulaire et répétitive. On le voit chez Beckett où la « renonciation à la relation interindividuelle [...] au profit d'une Figure unique qui compulse sa propre vie et se trouve du même coup confrontée à la multiplicité discordante des états, successifs ou simultanés, de soi-même, à la non-concordance avec soi » (p. 127).

Les personnages glissent ainsi vers la mort en ressassant inlassablement leur vie, avec pour témoins leurs fantômes intimes. Ce glissement est poursuivi et accentué chez Thomas Bernhard, car « lorsque tout dans le drame tend à l'immobilité, à cette abolition de l'action qui signe la mort du drame, c'est la mort elle-même qui prend le relais » (p. 134). C'est donc au spectacle du « travail de la mort » que Bernhard nous convie. Ce travail prend des formes ritualisées à travers « la cérémonie intime » où « le Souvenant bernhardien mène le deuil conjoint de sa propre psyché et du monde » (p. 145).

Pour Sarrazac, le théâtre de Marguerite Duras illustre le mieux cet « espace transitionnel et transactionnel entre la vie et la mort » (p. 147) qu'on retrouve sur la scène. C'est pour réinventer le passé, « le temps de l'amour », que les personnages durassiens reviennent d'entre les morts pour se révéler. « [Ce] temps retrouvé durassien n'est pas l'aboutissement d'une longue réminiscence solitaire mais l'enjeu théâtral [...] d'un dialogue polyphonique

auquel sont conviées toutes les voix, jusqu'à celle du lecteur ou du spectateur. » (p. 159)

Après 1968, Duras, en mélangeant les genres (dramatique, épique, lyrique), ne destine plus ses textes uniquement au théâtre. Le théâtre n'est qu'une des nombreuses possibilités d'extension de ses textes. Leur écriture n'est pas *a priori* une écriture théâtrale et leur usage au théâtre est mis au conditionnel. Cette évacuation du théâtre est pour Sarrazac le moyen de l'épurer : « Pour atteindre enfin ce point intime où le théâtre n'est plus rien d'autre que lui-même, sans doute fallait-il, dans un premier mouvement, exiler le théâtre. » (p. 163)

### **Pertinence de l'intime**

Dans sa lecture, à la fois historique et psychanalytique, Sarrazac annonce d'entrée de jeu sa volonté de réhabiliter l'intime au théâtre. On comprend, devant la tendance actuelle qu'a le spectaculaire de prendre le dessus sur la « fable », les « caractères » ou la « pensée » (scénographies fastueuses, abondance d'effets spéciaux, etc.), la pertinence d'une telle entreprise. Il en résulte une mise en perspective qui nous permet de mieux relativiser les voies qu'emprunte le théâtre actuel.

Sauf pour une brève étude sur O'Neill et la mention de Miller, Osborne et Pinter, le corpus ne couvre que la dramaturgie de l'Europe occidentale. Avec l'œuvre de Strindberg comme point de départ, cela n'a rien d'étonnant. On se rend compte, en outre, que les études des dramaturgies plus récentes introduisent des propositions d'analyse tout à fait pertinentes pour la dramaturgie québécoise. Lorsque Sarrazac illustre la façon dont le sujet se retire dans sa propre psyché, on ne peut s'empêcher d'évoquer *Provincetown Playhouse, j'avais 19 ans*, où « la pièce se passe dans la tête de

l'auteur, Charles Charles 38 ». Et comment ne pas penser à Dubé lorsqu'on lit les paroles de Sartre reprises par Sarrazac : « Aimé, détesté, attendu, toujours décevant, le dimanche est une cérémonie collective » (p. 109) ?

Ce parcours des transformations subséquentes du drame moderne, à travers l'autoportrait strindbergien, l'ubiquité du personnage, la scène conjugale, le roman familial, la maison en crise, le morcellement et l'exil du moi, le récit de vie et la reconstitution sans fin de la vie dans la mort, nous permet de situer notre dramaturgie dans ce courant du théâtre occidental. À ce compte, le livre de Sarrazac offre de nombreuses pistes d'analyse qui s'avèrent des plus fructueuses.

### **Dennis O'Sullivan**