

# Intime

L'advenue de l'intime au théâtre ressemble à un coup de force. Le drame absolu\* selon Szondi est en effet « pure relation », et l'homme y évolue « dans le monde des autres ». Or l'intime se définit comme le superlatif du « dedans », l'intérieur de l'intérieur, le niveau le plus profond du moi, qu'il s'agisse d'y accéder soi-même, ou d'en ouvrir l'accès à un autre (une relation intime).

Le discours à la première personne est la forme par excellence de l'intime : journal intime, récit personnel, confession, correspondance. Dans le drame au contraire, la représentation de l'homme dans la société, et en action\*, suppose de laisser dans les marges toute expression non motivée de l'intériorité.

La tentation de l'intime travaille néanmoins le drame depuis son origine : il serait notamment loisible d'observer l'oscillation perpétuelle, dans le théâtre shakespearien, entre la représentation du monde et des forces qui le traversent et celle de sujets eux-mêmes traversés par le monde et par leurs pulsions, et tentant de se dire et de se penser de l'intérieur, le monde et le sujet se faisant miroir, selon le principe baroque de l'analogie; le Prince de Hombourg accède au niveau profond des pulsions que libère l'état de rêve, mais cette parenthèse intime demeure rattachée à l'action : rêvant, il n'entend pas les ordres qui lui sont adressés, et cette négligence s'avérera décisive. Autre personnage dont la parole, détachée du dialogue, relève de l'intime, Woyzeck fait état de son incapacité à relier entre eux les fragments\* de son moi, et son moi au monde, mais son discours est en quelque sorte justifié par l'observation clinique dont il fait l'objet. La présence de l'intime chez Kleist et Büchner, mais on pourrait citer également Musset, se manifeste sur un mode mineur, en filigrane des événements et des discours relevant de la sphère intersubjective.

Il est un acte de naissance du théâtre intime, une légitimation de l'« intérieur de l'intérieur » comme objet de représentation ne nécessitant plus le prétexte d'un drame se déroulant principalement dans la sphère intersubjective, c'est la création du Théâtre intime par Strindberg, en 1907. Le théâtre intime se joue dans une tension féconde entre le moi et le monde, entre le moi dramatique et le moi épique\*, dont les modalités très diverses ont été caractérisées et mises en perspective dans l'essai de Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, qui balise le cheminement du théâtre intime, de son intuition diderotienne jusqu'à ses formes contemporaines. Dans le théâtre contemporain, la tension entre le moi et le monde, caractéristique du théâtre intime, explore des formes extrêmes : celle de la

faillite du monde, la voix d'un sujet resté identifiable se faisant entendre dans un monde déserté ou détruit (de Beckett à G. Motton et au dernier Bond); celle, symétrique, de la défaillance du moi. À partir de ce que Jean-Pierre Sarrazac a nommé le *moi errant*, se développe un théâtre de voix supra- ou infrapersonnelles, où « cela » parle du plus profond, dans l'intime, sans que ces voix soient celles de sujets identifiables dans un monde déterminé. Tel est le cas de certaines pièces de B.-M. Koltès ou encore du théâtre de S. Kane, où le monde apparaît davantage comme horizon mythique de la parole que comme univers de référence.

Loin de signifier la fuite du personnage hors du monde, son repli dans un cocon intimiste, le théâtre intime ouvrira le champ de la mise à nu, dans la parole et dans les silences qui la trouent, du plus enfoui, de l'inexprimé, de l'irreprésentable, qu'il s'agisse du moi psychique, de son discours intérieur et de sa remémoration (de Strindberg à Bernhard), ou des soubassements implicites des relations intimes, familiales ou conjugales (dans le sillage de Tchekhov ou O'Neill), tous territoires également investis par la psychanalyse. L'invention de cette dernière remet en cause l'idée d'un accès facile, par l'introspection, la confession ou la confiance, au niveau le plus profond du sujet. Néanmoins, si l'on admet l'idée que l'inconscient est structuré comme un langage, la forme dramatique pourrait avoir vocation à mimer le flux langagier de l'inconscient, ainsi qu'en témoignent par exemple les textes dramatiques et non dramatiques de Jon Fosse.

L'intime au théâtre est enfin un paradoxe pour la représentation : comment donner à voir l'intérieur sur la scène, quel espace laissera pénétrer le regard sur le plateau, dans la maison, à l'intérieur des pensées, voire de l'inconscient d'un sujet ? Le Théâtre intime de Strindberg, où « Nous pourrons, en petit comité, / Épancher le trop-plein de nos cœurs », voit le jour, significativement, à la clôture d'un siècle qui, selon W. Benjamin, « a cherché plus que tout autre l'habitation, [...] a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme ». Le XX<sup>ème</sup> siècle aura aussi exploré, approfondi, varié la mise en œuvre de l'intime sur la scène : les intérieurs d'Antoine, l'Elseneur de Craig entièrement filtré par le regard critique d'Hamlet, le travail radical de Claude Régy sur la relation du spectateur au théâtre, qui évite les écueils de l'intimisme et de la familiarité, ou celui de Matthias Langhoff pour préserver l'aspiration cosmique du théâtre intime, sont autant de formes données au pro-gramme rêvé par Strindberg.

C. T.-B.

#### Bibliographie

Benjamin, 1989; Régy, 1991; Sarrazac, 1989, 1995; Strindberg, 1986; Szondi, 1983.

SARRAZAC J.-P. (dir.), « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 22/2001.