



Poète et dramaturge : une question d'identité

COMMUNICATION DE LILIANE WOUTERS
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 12 MAI 1990

À l'école normale où j'ai fait mes études, parler trop volontiers de soi était un signe de mauvaise éducation. Le *je* étant chose haïssable, (encore que Valéry précise : seulement celui des autres), j'ai grand scrupule à me pencher sur ce que les grammairiens appellent la première personne du singulier, les philosophes, un principe auquel nous attribuons nos états et nos actes, et Marguerite Yourcenar *l'être que j'appelle moi*.

Choisir cet être pour sujet d'une réflexion pourrait sembler inconvenant si je n'avais au moins une bonne excuse : bien que ce soit fort peu, c'est celui dont je sais le plus, le seul que je fréquente d'aussi près, aussi assidûment, le seul par qui je peux appréhender le monde. Et le seul dont la privation me priverait de tout.

Unique donc, circonscrit dans l'espace de mon corps, comme dans celui du temps, entre deux dates dont la seconde me restera, jusqu'au bout, inconnue, *l'être que j'appelle moi*, si son identité lui semble une évidence, du moins quand il s'éveille, mange, travaille, se promène, lit, écoute les oiseaux ou subit quelque mal de dents, (qu'incontestablement nul autre n'endure à sa place) cet être-là, dès qu'il aborde l'écriture, se sent beaucoup moins sûr d'être seulement, uniquement soi. Tantôt dépersonnalisé jusqu'à l'aliénation, tantôt demiurge en train de se répandre, il ne peut plus écrire *je* en son nom propre, il lui semble, avec Keats, qu'un poète n'a pas d'identité, avec Proust, qu'il change son âme contre l'âme universelle, avec Pessoa qu'en lui-même est apparu son maître. Et son *je*, brusquement, lui fait problème.

Parler de soi n'est donc pas simple. Parler de poésie carrément impossible. Du moins pour un poète. Cocteau nous le disait déjà : *Il est aussi difficile à un poète de parler poésie qu'à une plante de parler horticulture.*

Comme les défis sont faits pour être relevés, j'ai retroussé mes manches d'horticulteur, conseillé à la plante que je suis d'être muette et, plutôt que d'épanouir ses fleurs, d'en suivre l'éclosion. Je me suis mise en quête de ce que les auteurs appellent pompeusement « mon œuvre » et je me suis relue. Entre des pages qui sont, assurément, l'expression de ce que je suis, et dont je me souviens encore les avoir écrites, mais qui, sorties de moi, me sont devenues étrangères, j'ai traqué l'être qui tenait la plume, celui dont Rimbaud dit qu'il est un autre, dont je ne sais si c'est un double ou bien plusieurs, légion peut-être, comme le démon des Écritures, ou bien personne, l'ombre de mon ombre, l'écho de ma voix.

Et lorsque le poète tient la plume du dramaturge, le dramaturge celle du poète, ont-ils la même démarche, leurs états ou leurs actes partent-ils d'un même principe, se retrouvent-ils sous une même identité ? Si je me suis souvent posé la question, si d'autres me l'ont tout aussi souvent posée, j'avoue n'avoir pas trouvé de réponse définitive. Vous parler du problème m'aidera sans doute, sinon à le résoudre, tout au moins à y voir plus clair.

De nombreux poètes ont écrit pour la scène. Certains y manifestent un tempérament totalement différent de celui qu'ils affirment en poésie. D'autres demeurent semblables à eux-mêmes. Le ton racinien n'est pas moins racinien dans les *Cantiques spirituels* que dans *Britannicus* ou *Phèdre* ; le Claudel des *Cinq grandes odes* est le même que celui du *Soulier de satin*. Quelques fragments des odes pourraient d'ailleurs s'intégrer dans la pièce sans troubler son déroulement. Seule différence : dans le *Soulier de satin*, Claudel parle au nom de Rodrigue ou de Prouhèze, dans les *Cinq grandes odes* il parle au nom de Claudel. Mais Prouhèze — ou Rodrigue — parle comme parlerait Claudel. Le théâtre poétique permet au dramaturge de garder la plume du poète, au poète d'insuffler son haleine aux personnages — à tous les personnages. Et, pour distincte que soit leur identité, ils sont moins marqués par leur psychologie propre que par le sceau de l'auteur. Ils restent, en quelque sorte, sous diverses apparences, des clones poétiques de celui-ci, le produit d'un *je* dominant et monolithique qui, tel Dieu le Père, crée l'homme à son image et à sa ressemblance pour le faire s'exprimer avec sa voix.

Tout autre est le cas du poète qui change de plume au moment d'affronter la scène. Et si le Cocteau des *Parents terribles* me vient immédiatement à l'esprit, pour être opposé à celui du Cocteau de *Plain-Chant*, si j'écarte, au départ, les dramaturges qui n'ont jamais publié de poèmes, même s'ils le sont, poètes, je dois bien reconnaître que les références ne foisonnent pas. Audiberti ? *Des tonnes de semence* ne me paraît pas tellement éloigné du *Mal court*. Obaldia ? Ses poèmes et son théâtre suivent la même démarche. Quant à notre confrère Charles Bertin, j'hésite à me prononcer, il le fera d'ailleurs mieux que moi. Quelle que soit son opinion, *Christophe Colomb* pourrait être, sur le sujet, une œuvre exemplative : d'une part, les dialogues, d'autre part les poèmes du chœur.

Autre exemple, assez probant celui-là : l'auteur flamand Hugo Claus. Beau poète, assurément, ne reculant pas devant une certaine sophistication, pratiquant, avant la lettre, l'intertextualité, beau romancier aussi, notamment dans ce *Chagrin des Belges* où il joue sur deux niveaux de langage, celui du narrateur, très travaillé, et celui de protagonistes dont chacun véhicule son propre accent, voire son propre patois, homme de théâtre enfin, et qui peut s'affirmer, sur scène, aux antipodes de son œuvre poétique. Même si Claus reste toujours Claus, nous ne sommes plus en face d'un monolithe mais d'un quartz aux cristaux multiples. C'est ce type d'écrivain qui me semble le mieux illustrer ma recherche.

N'ayant jamais abordé la forme romanesque, et bien qu'elle puisse, à ce propos, autant que le théâtre, être mise en regard de la poésie, je pose la question dans les limites de mon expérience : le poète dramaturge ressent-t-il son identité de la même façon en écrivant une pièce qu'en écrivant des poèmes ? Autrement dit : son *je* poétique est-il différent de son *je* dramatique ?

En ce qui me concerne, une immédiate évidence s'impose : le décalage entre le ton de mes poèmes et celui de mes pièces. Disant cela, plus qu'à une opinion personnelle, je me réfère à l'accueil reçu : dès mon premier recueil, je fus cataloguée poète traditionnel, étiquette contestable mais partiellement exacte ; dès ma première pièce, sans pour autant me ranger dans un autre tiroir, il ne vint à personne l'idée de me caser dans celui de la tradition. Différence notable, d'apparence purement formelle, sur laquelle mes réflexions ont été assez nombreuses pour que j'en fournisse une explication plus troublante fondée, on le verra, sur un problème d'identité.

Mon premier recueil de poèmes, *La marche forcée*, est paru en 1954. Il comprend les textes écrits entre ma vingt-deuxième et ma vingt-quatrième année. Hors l'influence de Roger Bodart, qui fut pour moi un professeur de poésie, et mon premier critique, j'étais ce qu'il est convenu d'appeler une autodidacte. Entre l'école normale d'institutrices où, faut-il le dire, la pédagogie prenait la part du lion, et la sortie de ce premier recueil, je venais de recevoir en plein cœur le choc de la poésie, plus précisément de la poésie française, par une lecture intensive, quasiment frénétique, de ses chefs-d'œuvre les plus éprouvés, les seuls dont l'existence m'était connue, les seuls, aussi, que présentent les anthologies, du moins celles qui ne se veulent pas novatrices ou marginales. À l'inverse des jeunes écrivains de ma génération j'étais donc plus marquée par Villon que par René Char, moins proche d'Eluard que de Verlaine ou de Nerval. Et j'écrivais en vers. Non que ses derniers me parussent à la poésie indispensables — je n'en étais tout de même plus là — mais il m'était impossible de m'exprimer autrement.

Ce qui devait arriver arriva : même si, très vite, tant par l'enjambement que par la cassure, par les ruptures de ton que par l'emploi de rimes inhabituelles, je voulus rompre une harmonie trop susceptible de devenir ronronnement, le fait d'écrire en vers et d'avouer une filiation classique me donna une étiquette traditionnelle. C'est tellement vrai qu'à la sortie de mon troisième recueil, *Le gel*, au rythme consciemment et constamment brisé mais où le vers n'en est pas moins, tout aussi constamment et consciemment présent, bien que voilé, porteur de masques, un critique « dans le vent », qui m'avait jusqu'alors snobée, me dit sans rire son heureux étonnement : ce livre-là, au moins, n'est pas en vers. Et voilà pour la forme. Quant au problème qui m'occupe, l'identité, je le vois découler de ces prémisses. Comme, à cette époque, la poésie était totalement étrangère à mon entourage, que je la cachais presque autant qu'une tare, la pratiquant seule, en secret, telle une langue réservée aux seuls initiés, élitiste, en somme, ou, si l'on préfère, aristocratique, elle était tout à fait coupée de mon contexte journalier. Mais, s'il pouvait frapper quant à la forme, ce hiatus n'avait aucune importance : les voyages intérieurs se soucient peu de l'anecdote. Sauf que je percevais en moi une très profonde dichotomie : mon *je* quotidien, d'une banalité navrante, était, de temps à autre, envahi par un *je* d'exception. Plus qu'une perte d'identité (Keats), qu'une inclusion dans l'âme universelle (Proust), c'était l'emprise d'une force qui

me dépassait, d'un être mystérieux que, faute de mieux, j'appellerais mon moi transcendant.

À cette époque, je n'avais pas encore lu Pessoa. J'ignorais qu'entre ses divers hétéronymes le grand poète portugais en plaçait un au-dessus des autres, au-dessus de lui-même aussi, d'ailleurs, cet Alberto Caeiro dont il relate l'apparition, au moment le plus exaltant de son existence : *J'écrivis trente et quelques poèmes à la file... Ce fut le jour triomphal de ma vie, et jamais je n'en pourrai connaître de semblable. Je partis d'un titre, Le gardeur de troupeaux. Et ce qui suivit fut l'apparition en moi de quelqu'un à qui je ne tardai pas à donner le nom d'Alberto Caeiro. Excusez l'absurdité de l'expression : en moi était apparu mon maître.*

Ce n'est évidemment pas sans raison que j'évoque Pessoa. Sans aller, comme lui, jusqu'à donner un état-civil à l'être qui m'habite à l'instant où s'impose la poésie, je reconnais l'emprise qu'il a sur moi, l'aliénation où je me trouve à son égard, aliénation qui m'amène à citer Jean-Claude Renard : *Le moi du poète semble se traduire dans le poème comme non-moi*, à paraphraser Rolland de Renéville : *une voix résonne à mes oreilles qui paraît extérieure à mon esprit*, à rappeler Maurice Blanchot : « *l'inspiration* » *ne signifie rien d'autre que l'antériorité du poème par rapport au poète.*

Non-identité, négation, inexistence du *je* au moment de l'acte poétique, prise de pouvoir par l'autre, la poésie m'apparaît donc comme un jeu de dépersonnalisation, d'une part, d'emprise, d'autre part. Platon, déjà, affirmait qu'il faut être possédé.

Et l'auteur dramatique ? Est-il aussi phagocyté ? Se sent-il également traversé ? Posée à quelque monolithe de type claudélien, la question serait sans intérêt. Les écrivains à multiples facettes — les quartz — apporteront, chacun, leur réponse. Seront-elles semblables ou différentes ? Je n'en sais rien. Je ne peux vous livrer qu'une expérience, la mienne. Comme je l'ai fait pour mes poèmes, j'examinerai d'abord, de mes pièces, un aspect purement formel.

Alors qu'en poésie je balayais allégrement les notions d'espace et de temps, la structure même de l'œuvre dramatique m'en fit immédiatement prendre conscience. Mon premier recueil avait un ton médiéval, ma première pièce s'ouvrait sur des panneaux publicitaires et une jeune fille en blue-jeans. Mes premiers poèmes s'articulaient sur des rythmes anciens, ma première pièce parlait

un langage actuel. On serait tenté de dire qu'une dizaine d'années avaient passé, que le monde littéraire m'était devenu familier, que je portais sur les choses un œil différent, que j'étais devenue capable d'autocritique. Mais il existe encore une autre explication. Elle aussi prend racine dans un problème d'identité.

J'ai dit que la vision poétique ne m'est apparue que dans un contexte précis, par la lecture des poètes les plus classiques, qu'elle ne s'est exprimée que par le truchement de l'Autre, la prise de possession d'un je transcendant, venu de loin, de si loin qu'il parlait un français extrêmement différent de celui que je maniais à l'époque, dans la conversation courante, par exemple. Être soutenue par la rime et le rythme était vital : eux seuls me confortaient. Je me fiais sans crainte à leur musique. Alors qu'écrire sans elle me donnait des sueurs froides, que ma prose m'apparaissait lamentable — et qu'elle l'était. Aucune Minerve, dans ma tête, ne présidait à son éclosion, aucun Sésame ne m'ouvrait les portes de son domaine. Il me fallait vraiment compter sur ce que Roger Caillois nomme « l'héritage de la Pythie ». Rien à voir, pourtant, avec les notions extrêmes de désordre, d'inconscience ou de délire. Le travail n'était pas gommé, le sens critique s'aiguissait, la dictée ne s'écrivait pas sans retouches — loin de là. En fait, tout au début, avant de reconnaître mon démon interne et, quelquefois, de le dompter, comme l'enfant apprenant à écrire, je me laissais guider la main.

Si j'étais portée par ce *je* poétique, que je ressentais comme un Alberto Caeiro personnel, rien de semblable ne se produisit au moment où j'abordai le théâtre. C'est qu'il ne fallait plus sonder l'espace intérieur mais contempler le spectacle extérieur. Qu'il ne fallait plus écouter la voix intemporelle mais prêter l'oreille à d'autres sons. Qu'il fallait, avec le public, établir une communication plus immédiate.

Regarder. Écouter. Communiquer. Ce que je voyais avait les couleurs de mon époque. Ce que j'entendais s'exprimait dans la langue de tous les jours. Ce que je voulais rendre aurait donc forcément le même accent. Infiniment conscient de sa présence dans un espace et dans un temps donnés, mon *je* dramatique parle, non comme je le fais dans la vie courante — ce serait nier la notion même du théâtre — mais sans hiatus entre cette vie et celle que je projette sur scène. *L'être que j'appelle moi* s'en trouve-t-il, pour autant, en parfaite concordance avec le dramaturge ?

Sujet passif, infiniment absent, espace vide et traversé dans l'acte poétique, dans l'élaboration d'une pièce, il se sent peuplé, actif, on ne peut plus présent. Plus d'Alberto Caeiro, de non-moi, d'aliénation. La tentation est grande de dire qu'il se sent le maître, que loin de perdre son identité il en suscite d'autres, beaucoup d'autres, dont toutes ont quelque chose de lui, dont certaines éprouvent des sentiments ou affichent des opinions qu'il ne partagerait pas, comme des enfants dont la vie propre déconcerte leurs parents. Encore que... Si loin de lui que soit un personnage, il finit par entrer dans son optique et par adopter son comportement. C'est qu'il est moins démiurge que Protée. Au théâtre, toujours, l'acte de créer implique celui de s'identifier. Nous y voilà.

Autant mon *je* poétique se sent habité par quelqu'un, autant mon *je* dramatique a pour fonction lui-même d'habiter. L'auteur d'une pièce ne se contente pas d'inventer, il occupe l'être mis au monde. Et pas seulement au plan mental : physiquement. Il se glisse dans une autre peau, devient taiseux dans un corps taciturne, dans un autre, bavard, bourru, onctueux, éloquent, bégayant. Il ne lui suffit pas de mettre les protagonistes en présence, il doit les investir à tour de rôle, il est chaque fois l'autre, tout en restant chaque fois lui. Dans *Un arrière-pays*, Paul Willems nous décrit le phénomène : *Je m'assieds à ma table de travail et je dis à haute voix les répliques des deux personnages. Ces répliques, je les invente au moment même, elles me viennent tout naturellement comme si je « vivais » la scène. J'ai remarqué que j'ébauche les gestes des personnages, leurs mimiques et jusqu'à leur regard.*

Si je cite Paul Willems, c'est qu'en lisant les lignes qui précèdent j'ai pensé : comme moi, exactement comme moi. Comme, sans doute, la plupart des dramaturges. Est-il possible d'écrire une pièce sans devenir chacun des êtres qui l'animent ? Je souligne le mot : devenir, j'insiste sur le côté protéiforme de l'auteur. On a tendance à croire qu'il donne la vie. En fait, il vit chacune de ces existences sorties de lui. Paraphrasant Victor Hugo, du *je* dramatique nous pourrions dire qu'il se divise et demeure entier. Ajoutons qu'il demeure aussi lui-même. C'est peut-être en quoi il diffère essentiellement du *je* poétique.

Est-ce à dire que le dramaturge ne se sent jamais visité, que l'état de grâce du poète lui est étranger ? Loin de là. De l'écriture automatique (et, lorsque l'auteur est entré dans ses personnages, toutes les répliques le deviennent, automatiques) à

l'état de transe, celui des instants les plus créateurs, la pièce ne s'écrit jamais de sang-froid. Le dramaturge aussi a parfois l'impression de travailler sous la dictée.

Faut-il conclure ? Et que conclure ? Je ne peux le faire qu'au conditionnel : le *je* du poète serait personne, celui du dramaturge plusieurs. Le *je* du poète serait habité, celui du dramaturge habiterait. Le *je* du poète n'aurait pas de nom, celui du dramaturge s'appellerait Légion. Mais, pour semblables ou différents qu'ils soient, ces *je* rassemblés, conciliés, maîtrisés, ne s'expriment que par une seule voix, celle de l'auteur.

Possédé ou possédant, dépersonnalisé ou sur-personnalisé, quels que soient le nombre et la diversité de ses *moi*, plus un écrivain est écrivain, plus il marque chaque page de son empreinte. Sa vie à lui, son maigre ou fabuleux itinéraire, ce qu'il éprouve, cherche, pense, fait, tout s'inscrit dans les strates de son œuvre. Outre un métier, avec toutes les notions de travail, d'expérience et de persévérance que ce mot implique, outre l'irruption du mystère, ou de la grâce, outre la part immense du vécu, être écrivain, c'est aussi réunir toutes ses identités en un seul être, les dominer, leur imprimer son sceau unique. Et, pour y parvenir, à travers tous les aléas possibles, simplement, fortement, être soi.

Copyright © 1990 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Liliane Wouters, *Poète et dramaturge : une question d'identité* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1990. Disponible sur : < www.arlffb.be >