

Rencontres littéraires Bergische Universität Wuppertal - Romanistik

Entretiens avec Laurent Gaudé – 23 novembre 2016

Conférence de l'auteur : *Regards croisés – Mythologie,
histoire, écriture*

Laurent Gaudé : Je voulais commencer par vous dire simplement que je suis un petit peu impressionné par l'exercice qui consiste à essayer d'envisager mon propre travail avec un regard surplombant. Je crois profondément et depuis toujours que l'écriture a certes une grande partie de conscience, de travail, de réflexion, de volonté mais qu'il y a toujours une partie qui échappe. On écrit aussi avec son inconscient, avec la part invisible à soi-même. Il ne faut jamais oublier cela lorsqu'on invite un écrivain à parler de ce qu'il fait. Il y a toujours, au cœur de son œuvre, ce qu'il ne sait pas de lui-même.

Enfin pour finir ce petit mot d'introduction, je me permets juste de vous rappeler que mon travail s'est toujours construit en alternant le théâtre, le roman, les nouvelles, c'est-à-dire le désir permanent d'explorer des formes a priori différentes que j'essaie de mélanger. Cette pluralité-là m'est essentielle.

Très tôt, je crois que l'écrivain se choisit un territoire et qu'il mettra ensuite toute sa vie d'écriture à l'arpenter, à l'explorer, à le fouiller. Quand je dis qu'il le choisit, il faut peut-être un tout petit peu nuancer cette idée-là, il peut aussi être choisi par son territoire... Dans mon territoire d'écriture il est fortement question de mythe, d'Histoire et de mythologie. Tous ces mots sur lesquels je vais m'exprimer délimitent ef-

fectivement un continent qui m'est cher et que je vais continuer à explorer.

Lorsqu'on parle de mythe généralement on parle de façon un peu floue, d'un récit qui serait lointain, qui appartiendrait au passé, qui nous aurait été transmis par le temps, et qui souvent, sans qu'on le définisse précisément, contient quelque chose d'héroïque, ou en tout cas quelque chose « de plus grand que nos vies ». Ce qui est essentiel à mes yeux et que je me permets d'ajouter en définition, c'est que le mythe, c'est ce qui nous traverse. Parler de mythe, c'est parler de matière vivante et pas du tout ni d'une forme littéraire passée et lointaine, ni d'une chose sur laquelle on pourrait se pencher avec un regard d'historien ou d'archéologue. C'est la vie. C'est la pâte humaine. Le mythe de Médée nous invite à nous pencher sur le magma intérieur qui est en nous et qu'on appellera, pulsion, désir inconscient, et non pas à s'intéresser à un cas psychiatrique. C'est un mythe parce qu'il y a cette possibilité d'universalité, parce que cette chose intime est en chacun d'entre nous. Vous voyez à quel point, évidemment, pour les écrivains, c'est un enjeu formidable, puisqu'en s'approchant du mythe, on peut à la fois être dans l'émotion de l'homme, du cœur humain, et en même temps dans l'universalité du partage. Etant fils de psychanalyste, je ne peux voir le mythe que comme quelque chose de profondément vivant. Il a toujours été évident qu'à la maison quand on parlait d'Œdipe ou de Médée (je vous rassure, cela n'arrivait pas tous les jours !), on ne parlait pas d'une forme littéraire, on parlait de ce qui bouge dans l'homme, de ce qui le rend tendu, mobile, passionnant. J'ai rencontré le mythe, je m'en suis nourri avec passion, à travers à la fois l'épopée et la tragédie. Je voudrais dire quelque chose de ces deux formes littéraires parce qu'elles sont, je pense, présentes sous des formes variées dans mon travail et en tout cas des références permanentes pour moi. Ce qui me touche dans l'épopée (je pense ici à l'Illiade ou à l'Épopée de Gilgamesh), c'est le fait que ce sont des textes qui sont à l'endroit de jonction entre l'écrit et l'oralité. L'épopée porte quelque chose de la voix, on le sait avec la tradition des Aèdes. C'est un paradoxe : l'écriture a tué la culture orale et en même temps, dans l'épopée et parfois dans le roman, il y a cette espèce de désir étrange de restituer quelque chose de

l'énergie du corps et de la voix, mais dans l'écrit. Ça se joue très concrètement, pour moi, quand j'écris, dans le rythme, dans la nécessité permanente et absolue de relire toujours le manuscrit de nombreuses fois, en étant vigilant uniquement à cette question-là : est-ce qu'il va être facile à dire à voix haute ? Toute la dernière phase de travail du texte est toujours consacrée à cela, essayer de gommer le plus possible tout ce qui viendrait ralentir ou encombrer le passage à la voix.

Ce qui me touche également, c'est que, par définition l'épopée propose un décollement de notre réalité. Nous ne sommes pas dans la banalité de nos vies. Tout est un peu plus grand, un peu plus fort, porté par un souffle certain. Quelque chose n'est pas aux dimensions de nos existences et le plaisir de la lecture se nourrit de cela : être face à un monde qui n'est pas tout-à-fait dimensionné comme le nôtre.

La deuxième source, je l'ai dit, c'est le théâtre. Epopées et tragédies ne sont pas superposables, mais il y a un point commun : c'est ce rapport à l'oralité. Je me souviens du choc qu'a été pour moi, en tant que spectateur, la découverte sur scène de la tragédie grecque. Je pense notamment à une mise en scène d'*Hécube* qui était joué par une très grande actrice française qui s'appelait Maria Casarès, qui était déjà une vieille dame à l'époque. De voir en tant que spectateur, le corps de cette tragédienne totalement bouleversé par l'énergie de la tragédie, avait été une expérience à la fois très forte, très intense et presque à la limite de la gêne. La dépense d'énergie qu'elle mettait dans sa voix rocailleuse donnait à entendre quelque chose qui n'était plus de l'ordre de la civilité. Je me souviens très bien : elle était dans le long monologue d'*Hécube* et elle parlait, elle pleurait, son nez coulait et elle postillonnait, son corps était dans tous ses états. Au fond quand on écrit pour le théâtre, on écrit pour ça : la dépense du corps. Et c'est peut-être un élément de la définition du mythe : il aime à se loger dans des formes littéraires qui n'oublent jamais totalement le corps.

La question qui m'intéresse beaucoup et qui s'est posée à moi dès le début, par rapport à cette notion de mythe ou de mythologie, c'est la

question de la modernité. Je ne peux pas envisager le travail sur le mythe comme un travail de réécriture d'une chose lointaine, un jeu formel sur une chose préexistante qu'on viendrait uniquement habiller avec les couleurs de la modernité. Ce qui m'intéresse, ce sont les passerelles permanentes qu'il y a entre l'antique et la modernité. La grande force de la littérature, c'est que lorsque vous ouvrez un livre, vous êtes en contact avec une voix, qui est peut-être éteinte depuis des siècles mais qui devient présente à nouveau. Dans l'espace de la littérature, les frontières entre antique et moderne ont tendance à devenir plus floues – aussi parce que nous sommes plus antiques que nous voulons bien le croire. Je déteste entendre dire à la sortie d'un théâtre : « Euripide, mais qu'est-ce qu'il est moderne ! » Ça m'a toujours semblé incongru. Le pauvre Euripide n'est pas moderne, il appartient à un temps lointain. Il ne sait rien de ce que nous sommes, nous aujourd'hui, dans notre temps moderne. Mais ce que l'on veut dire en prononçant cette phrase, c'est qu'il est incroyable qu'il nous touche encore, qu'il nous fasse pleurer. C'est pourquoi je pense qu'il faut inverser la phrase : ce n'est pas lui qui est moderne, c'est nous qui sommes encore antiques et on le néglige trop souvent. On néglige notre part d'antiquité. Ce qui me plaît dans l'écriture, c'est d'essayer, d'approcher, de toucher notre part d'antiquité, c'est-à-dire la part inchangée de l'homme.

Je prends un exemple concret, qui appartient au champ moderne, je me souviens très bien de la guerre du Kosovo, il y a quelques années. J'avais vu sur la couverture d'un journal une photo de la guerre. On voyait deux jeunes soldats à cheval en train de monter une colline et sur la photo, à part le petit bout du canon d'un fusil automatique qui dépassait de l'épaule d'un des deux combattants, à part cet élément-là, il était absolument impossible de dater la photo. Ni les habits ni le paysage ne donnait d'indication temporelle précise. Tout d'un coup, cette guerre-là n'avait plus d'âge.

Dès qu'une guerre se met à durer un petit peu, dès qu'elle s'enlise, passé un an, elle se débarrasse la plupart du temps de tout l'habillage moderne et ce qui reste est sans âge. A un moment donné, la nécessité

de survie, le combat, la fraternité, tout cela nous amène à toucher du doigt une certaine forme de permanence des expériences humaines. Le mythe est aussi cette passerelle entre nous et le lointain.

Ce que j'aime également dans la mythologie, c'est qu'elle permet de s'affranchir presque totalement de la question de la fidélité aux sources. Je m'explique : la plupart du temps, pour un mythe, vous avez plusieurs versions avec des variantes qui sont parfois considérables. Du coup, en tant qu'écrivain, lorsque l'on s'approche de cette matière-là, on a d'emblée une grande liberté romanesque parce qu'on peut choisir entre ces différentes versions. La notion même de respect du texte initial est assez absurde. Le mythe a toujours varié, s'est toujours transformé au gré des relais qu'il a connus et probablement des époques. Le convoquer aujourd'hui c'est aussi assumer cette capacité et ce désir de le transformer.

J'ai toujours abordé les figures mythologiques que j'ai utilisées avec une grande liberté. Je prends deux exemples qui appartiennent à mon travail théâtral : le premier, c'est *Onyos le furieux* qui est une variation sur la figure de Dionysos. J'ai conservé certaines choses que l'on trouve dans le geste de Dionysos, mais j'ai eu envie que mon personnage rencontre la guerre de Troie, Hécube, Priam... C'est un anachronisme monstrueux mais ma liberté de romancier, c'est aussi de dire que je peux mélanger tout cela.

Même chose avec *Médée Kali*. Je suis parti de l'idée de l'étrangère, très présente dans le mythe initial mais j'avais envie d'insister et donc plutôt que de faire naître Médée dans l'actuelle Turquie, je l'ai fait venir d'encore plus loin : des bords du Gange. Il me semblait qu'il y avait des résonances possibles, intéressantes avec la problématique de la caste des intouchables en Inde. Qu'est-ce que c'est que de naître avec cette espèce de marque ? J'ai fait de Médée une intouchable née sur les bords du Gange et qui après un long voyage arrive dans notre monde.

Il y a une question que je me pose souvent et qui est au cœur de mon travail : comment faire jaillir du mythe dans notre monde d'aujourd'hui ? Quel levier nous avons dans notre monde contemporain pour

que tout d'un coup on puisse aborder le mythe ? Notre monde peut-il être raconté de façon épique ? Est-ce que le contemporain permet l'épique ? J'en suis totalement convaincu et mon désir me pousse plutôt à essayer de faire surgir cet épique, en partant de personnages comme vous et moi plongés dans des situations d'exception. Je pourrais chercher des figures contemporaines qui portent en elles de l'épopée et du mythe. On pourrait dire, après tout, que pour trouver du mythe aujourd'hui, il suffirait d'écrire un roman dans lequel il y aurait Barack Obama. Sa vie est exceptionnelle. Quand il se lève le matin, il n'a pas les mêmes enjeux que vous et moi, il a tout de suite la planète sur les bras, ça doit pouvoir créer de l'épopée. Mais ce n'est pas ce choix que j'ai fait.

Mes personnages sont des personnages qui sont comme vous et moi, simplement, ils sont confrontés à des situations qui créent de l'épopée et au fond je me rends compte qu'il s'agit d'une constante dans tout mon travail : qu'il s'agisse de la guerre ou du vaste thème du cataclysme naturel (avec *Ouragan* ou dans *Danser les ombres* sur le tremblement de terre qui a frappé Port au Prince). La guerre, les cataclysmes naturels, on pourrait même ajouter à cela le thème de l'émigration, c'est-à-dire du grand voyage, dans ces trois cas de figure-là, les personnages vont être totalement mis à nu et dépouillés de ce qui constitue normalement leur vie. Ils n'ont plus de profession, sont propulsés dans un lieu géographique qui n'est pas celui où ils habitaient. La vie n'est plus du tout organisée comme elle l'était auparavant. Ils sont totalement dépouillés de ce qui faisait leur vie d'avant et dans cette espèce de réduction à l'essentiel, je trouve quelque chose qui m'intéresse profondément et qui me permet de contourner l'écriture de la banalité des jours avec laquelle j'ai beaucoup de mal. Je suis incapable d'écrire sur la finesse psychologique, la description de ce qui fait nos vies quotidiennes normales. Ce n'est pas ma palette. La mienne a des couleurs vives et un peu surdimensionnées.

L'autre facteur important commun à ces trois éléments-là, c'est d'imposer une expérience collective. Qu'il s'agisse d'immigration, de cataclysme ou de guerre, il y a l'expérience du groupe, ou plutôt une sorte d'expérience commune qui vous lie les uns aux autres. Du coup la ques-

tion de la fraternité n'est jamais très loin, tout simplement parce que les personnages traversent la même épreuve, et cette épreuve ressert.

Et puis le dernier point, c'est le fait que ça permet de raconter le destin de gens qui restent debout. C'est toujours ce qui m'a intéressé. Il y a beaucoup de violence dans mes romans, beaucoup de brutalité, mais c'est toujours pour souligner in fine la beauté profonde de l'homme dans sa capacité à rester debout et quand je dis « rester debout », j'en reviens à la tragédie grecque : quand Hécube dit ce qu'elle perd, ce qu'elle est en train de perdre sous nos yeux, quand elle pleure sur son propre destin, sur celui de ses enfants, son destin est brisé, mais ce que l'on ressent c'est sa force et la beauté de sa parole. La voix tragique est une voix forte même lorsqu'elle est en mille morceaux parce qu'elle a encore la force de se dire. Je pense – pour l'avoir éprouvé dans certains voyages, dans certains coins du monde un peu durs - que le vrai malheur est silencieux. Quand vous avez face à vous quelqu'un qui a vraiment été coupé en deux par le destin, la plupart du temps il est prostré dans un silence profond qui est celui du traumatisme, celui de la vie volée et de l'incapacité à rebondir. La voix de la tragédie ne se situe pas du tout à cet endroit-là, elle est forte, elle est belle, elle est debout.

Pour finir, je vais finir avec un dernier point. J'ai le sentiment en tant que romancier que raconter des histoires ne suffit pas. Il y a des millions d'histoires à raconter chaque jour : vous ouvrez n'importe quel journal, vous écoutez les informations à la radio, vous avez immédiatement quinze histoires à raconter, toutes objectivement intéressantes... Mais je ne crois pas que le geste de l'écriture soit à cet endroit-là. Il ne s'agit pas de proposer sans cesse des histoires. Ce serait aller du côté, je crois, du divertissement. Se raconter soi-même ne suffit pas non plus. Je n'ai jamais eu envie de considérer l'écriture comme un espace de révélation de mon intimité, ça ne m'intéresse pas. Au fond écrire, c'est tenter de faire le mélange des deux : se raconter à travers une histoire, en essayant de toucher quelque chose de commun à l'homme.

On en revient au thème du mythe parce que lui fait le trait commun

entre les hommes. C'est un outil formidable pour le romancier. Et cela nous amène à l'idée d'humanisme. C'est à cet endroit-là que je mets mon travail d'écriture. Pour moi, la citation de Terrence vaut pour définition de l'écriture : « Je suis homme et rien de ce qui est homme m'est étranger ». Si je ne croyais pas à cela dans l'écriture, je ne pourrais pas écrire. Oui, je suis homme et rien de ce qui est homme ne m'est étranger, donc je peux essayer d'écrire le monologue d'une vieille femme noire chassée de chez elle par un ouragan (comme dans *Ouragan*). Je ne serais jamais une vieille femme noire, je le regrette infiniment, j'aurais adoré faire cette expérience mais c'est impossible. L'écriture est l'endroit de cette expérience, parce qu'il doit être possible d'aller chercher par l'empathie, ces réalités qui ne sont pas ma vie. Et quand je dis empathie, je ne parle pas d'une fraternité un peu naïve mais d'un outil. Par le travail de documentation, par le travail d'imagination, par le travail qui consiste à se mettre soi-même dans une position d'ouverture sensorielle, il doit y avoir une manière d'approcher des expériences de vie ou des états que l'on ne connaît pas, que l'on n'a jamais connus.

Table ronde : discussion avec l'auteur

LH : Comme vous avez vu le personnage Piracci m'a occupée beaucoup et je me suis posé la question : quelle inspiration pour ce caractère ? J'ai lu que vous avez été dans un camp pour réfugiés, je pense en Irak, et j'ai pensé que c'était peut-être l'inspiration pour le personnage.

Laurent Gaudé : *Eldorado* a été écrit en 2005. A l'époque je l'ai écrit sans faire de voyage, à ma table de travail, avec de la documentation, des articles de journaux. J'ai fait les voyages dont vous parlez après. C'est comme si j'avais rencontré mes personnages après avoir écrit le livre. Je me souviens avoir été longtemps bloqué dans l'écriture d'*Eldorado*. C'est quand j'ai eu l'idée d'un personnage qui est du côté européen et qui fait le voyage en sens inverse que le roman est devenu possible. Salvatore Piracci apporte la fiction dans le livre. Avec lui, *Eldorado* n'est plus un do-

cumentaire sur l'émigration mais un roman avec ses espaces de liberté narrative.

MC : Je voudrais vous poser une question sur la part de théâtre et la part de narration dans votre œuvre. Je pense que c'est Stephan qui a dit que théâtre et narration vont en quelque sorte inspirés par le même fleuve et toutefois il y a une grande différence entre narration et théâtre dans la mesure où le théâtre est dans la performance, dans l'interaction avec le public aussi. Tandis que la narration, elle, peut cloisonner quand même, puisque l'on est devant sa feuille, devant son écriture et ensuite on entre en dialogue avec des lecteurs comme aujourd'hui mais ça ne fait pas forcément partie de la création et vous avez cité Brecht comme un modèle d'écriture et c'est pour cela que je voulais vous inviter à parler un peu de votre expérience avec l'écriture théâtrale et l'écriture de la narration.

Laurent Gaudé : Au début de mon chemin d'écriture, je considérais que le théâtre, le roman, les nouvelles, la poésie étaient des formes différentes qui proposaient des outils différents et que mon plaisir d'écrivain était d'alterner entre toutes ses formes. Je commence à me dire que c'est peut-être un tout petit peu plus compliqué. Ce qui m'intéresse de plus en plus, c'est plutôt la zone commune entre ces formes-là. La question du récit est très présente dans mon théâtre. Inversement, dans mes romans, l'oralité n'est jamais très loin. Donc finalement vous voyez si l'espace du roman cherche du côté de l'oralité et si le théâtre est intéressé par la question du récit, c'est qu'il y a peut-être une forme intermédiaire, bâtarde, et c'est celle-là, mon territoire.

CW : J'ai une question plutôt générale, qui se réfère au début de votre carrière. Qu'est-ce qui vous a motivé à devenir écrivain dramaturge ? A écrire en général ?

Laurent Gaudé : Vous savez Beckett quand on lui avait demandé : « Pourquoi écrivez-vous ? » Il avait répondu : « Bon qu'à cela » et je pense que je ne peux pas trouver mieux !

FB : Pour moi, analyser un texte c'était toujours un processus opéra-

tif, je veux dire que ça tue un peu la magie du livre. J'aimerais bien connaître votre opinion, si une analyse d'un texte peut approfondir la connexion entre le livre et celui qui le lit ? Ou est-ce que ça gêne plutôt cette amitié entre le livre et celui qui le lit ?

Laurent Gaudé : Je crois que je comprends, que j'ai ressenti et que je ressens parfois encore ce que vous exprimez là. Par exemple, au théâtre, il y a eu une période de ma vie où j'y allais trois fois par semaine. Dans les spectacles que je voyais, il y avait toujours un ou deux comédiens que je connaissais et donc il fallait aller parler après le spectacle et mine de rien cette chose-là, finissait par tuer la magie. De même, je pense que l'analyse universitaire, cette décortication des textes, doit rester une jouissance de l'esprit, sinon c'est triste. Le but n'est évidemment pas d'assécher ni la littérature ni l'esprit. Il faut conserver le désir et le désir naît du mystère et de l'opacité. Et puis, il ne faut pas oublier la vie des auteurs que l'on étudie. Ils ont été, comme nous, plongés dans des époques inconfortables, périlleuses, dangereuses, incertaines dans lesquelles ils faisaient des choix qui étaient des paris à chaque fois, que ce soit politique ou littéraire. Ils ont pris des décisions, ils se sont opposés à des gens. Repenser au foisonnement de la vie qui entoure la vie d'un texte, c'est peut-être aussi en récupérer la saveur.

SN : On a parlé de votre écriture proche du théâtre, on a entendu parler aussi de votre écriture cinématographique, parfois c'est intéressant de reposer la même question qu'on a déjà posée ici à d'autres auteurs. Je pense à cette fameuse scène d'entrée dans *Le soleil des Scorta*. On a l'impression d'être en plein western italien, à dos d'âne quelqu'un rentre dans son village et il va se venger. Est-ce que c'est d'abord cette image forte qui est là et le texte suit ? Ou le texte est déjà là et c'est l'image qui suit ?

Laurent Gaudé : J'ai une écriture visuelle. J'ai besoin de visualiser la séquence pour l'écrire. La scène de début du *Soleil des Scorta*, je suis comme vous, je l'ai eue dans la tête comme dans un film. Après, le rapport avec le cinéma en ce qui me concerne est toujours très compliqué et ce n'est pas parce qu'il y a du visuel dans mes romans qu'il y a du cinémato-

graphique. L'exemple du *Soleil des Scorta* est un très bon exemple. J'ai rencontré en France quelques producteurs qui étaient intéressés. Dans toutes les conversations que j'ai eues avec les gens de cinéma, on me parlait comme vous le faites, de la force visuelle de certaines scènes : le début, le repas au milieu, etc... Et les producteurs me disaient : « ça, c'est du cinéma, il y a juste à poser la caméra ! » Sauf que quand on a commencé à travailler (et je l'ai fait au début avec eux parce que j'avais à cœur d'essayer de collaborer à l'adaptation cinématographique), ils ont eux-mêmes commencé à devenir très pales, en disant : « mais en fait il y a cinq générations... », j'ai dit « bah oui », « ah oui, mais cinq générations, c'est trop long ». Ils se sont rendu compte que le sujet du livre c'est la transmission. Or si on n'a pas un grand nombre de générations, on perd le sujet. La structure du livre, en fait, ne se prête pas si facilement au cinéma.

VF : Est-ce que vous pourriez nous révéler sur quels projets vous travaillez actuellement ? Ou est-ce secret ?

Laurent Gaudé : Je n'ai pas encore la force de me mettre au prochain roman. *Ecoutez nos défaites*, est sortie en septembre et j'en parle encore beaucoup, je fais encore beaucoup de rencontres et tant que j'en parle, il est encore très présent dans ma tête. Il faut attendre qu'il disparaisse un petit peu. Mais il y a un projet qui va être prochainement d'actualité : Je vais sortir au printemps un recueil de poèmes. Je suis en train de faire le dernier travail qui consiste à sélectionner les poèmes qui en feront partie.

CW : Vous avez évoqué vos différentes formes littéraires, les genres littéraires que vous cultivez : romans, théâtre, poésie. Vous avez aussi écrit de l'opéra, c'est pour vous aussi le même travail d'écriture littéraire, l'opéra ?

Laurent Gaudé : Pour moi, l'opéra a été vraiment une expérience en terre inconnue. La difficulté de l'écriture du livret c'est qu'elle doit se faire en dialogue avec le compositeur mais sans qu'il ne vous fasse entendre ce qu'il a en tête. D'abord parce qu'il n'a généralement pas encore écrit et même s'il a des bribes de choses, à la rigueur il peut avec un piano mais il ne peut pas vous faire entendre ni les voix, ni l'orchestre ni la totalité

de ce qu'il a en tête. Donc on écrit un peu en aveugle. Ce qui est beau, c'est de laisser la place à la musique. Il faut enlever des mots, travailler sur l'économie, dire avec peu pour que la musique ait une place à investir et puisse apporter à l'ensemble sa propre force narrative.