

Exposer l'extimité intériorisée dans le théâtre de Chloé Delaume

Expose the internalised extimacy in Chloé Delaume's plays

Jean-Baptiste RICHARD

Docteur en arts, Université de Lille

Abstract

This paper¹ will begin with the analysis of the significant role of choral intimacy in Chloé Delaume's four plays written in the 2000s. To understand this choral dimension, we will apply concepts from theatrical studies, such as extimacy, which will reveal the deep resonance between Delaume's plays and the beginning of the 21st century, when the Internet profoundly altered our ways of living and thinking about our intimacies. The thoughts to be developed will help explain how internalised extimacy can be brought to the stage in the recent history of drama.

Dans le théâtre de Chloé Delaume, l'intime n'est pas uni mais multiple. De fait, il n'est pas limité, comme on pourrait s'y attendre, à l'identité profonde de l'être de tel ou tel personnage. Ou du moins, c'est à première vue l'idée que l'on pourrait s'en faire si on appliquait au théâtre delaumien les notions dramatiques et théâtrales venues du siècle passé.

Or, définir le théâtre delaumien comme « théâtre intime », notamment à la seule suite des dramaturges modernes (Sarrazac, 1989), serait grandement inadapté pour en comprendre la portée actuelle. Car si l'on conçoit le théâtre comme le lieu de représentation de l'humain dans toute sa complexité (Jamati, 1961), de ce point de vue il est logique que le théâtre ait été mené au fil du temps dans les recoins les plus intimes de l'intériorité humaine. Constaté cela ne suffit donc pas pour comprendre le théâtre de Chloé Delaume puisque cette exposition de l'intime, allant de la faillite du monde à la défaillance du moi (Treilhou-Balaudé, 2010, 98-101), a su montrer, époque après époque et par des méthodes toujours renouvelées, ce que les personnages ont de plus enfoui en eux. S'il ne s'agit pas seulement d'y dévoiler l'intériorité des personnages, comment se fait-il que le théâtre delaumien résonne tant avec le XXI^e siècle commençant, époque à laquelle Internet a profondément modifié nos manières de vivre et de penser nos intimités ?

¹ Je remercie Ambre Anthierens, Silvia De Min et Eugénie Péron-Douté dont les relectures rigoureuses, les suggestions pertinentes et les conseils fort utiles ont grandement contribué à l'amélioration de cet article.

Nous verrons que, contrairement aux théâtres intimes du XX^e siècle, le théâtre delaumien des années 2000 se situe à un moment où l'intimité devient autre chose que ce qu'elle était jusque-là. C'est cela qui pousse Chloé Delaume à réinterroger l'une des spécificités théâtrales. Cette spécificité consiste à exposer l'intériorité des personnages sur scène. En rendant visible cet invisible, en donnant une forme et une voix aux pensées les plus secrètes, le théâtre peut devenir un espace sur lequel l'intimité a une importance cruciale, et c'est à cet endroit que se situe le renversement discret mais profond opéré par les pièces de théâtre de Chloé Delaume.

Intimité chorale du théâtre delaumien

Sur la vingtaine de livres écrits par Chloé Delaume au cours des années 2000, on compte dix romans et quatre pièces de théâtre, publiées de 2007 à 2010. *Transhumances*, sa première pièce (2007), accompagne les romans *Certainement pas* (2004) et *J'habite dans la télévision* (2006), tandis que ses trois autres pièces — *Éden matin midi et soir* (2009), *Le Retour de Charlie Orphan* et *Au commencement était l'adverbe* (2010) — s'inscrivent parmi des récits d'autofiction, un essai et deux romans — *Dans ma maison sous terre* (2009) et *Une femme avec personne dedans* (2012) —, indirectement mentionnés dans l'une de ses pièces.

Transhumances, pièce radiophonique dont le processus d'écriture et de création a débuté en 2003 pour être diffusée en 2006 sur France Culture, suit un groupe de personnages perdus au beau milieu d'une forêt, sans qu'ils sachent où ils ne sont ni comment ils se sont échappés de leur hôpital psychiatrique. Comme ils ne sont plus médicamentés, ils déraillent progressivement, ce qui multiplie les conflits inter- et intrasubjectifs alors qu'ils tentent de s'en sortir ensemble. Parallèlement au petit groupe, un autre personnage, Tahar Benckri (interprété par Christophe Reymond), lui aussi échappé du même hôpital mais vivant isolé dans une cabane, ressasse ses souvenirs d'ancien boxeur : « Je ne suis pas tout seul puisque je suis bien là et je suis nombreux. » (Delaume, 2007, 29) Conscients de leur choralité intérieure qu'ils embrassent ou subissent selon les situations, les personnages de *Transhumances* sont tout à la fois solitaires (malgré le groupe) et « nombreux » (malgré la solitude).

Cette choralité intérieure est également présente chez d'autres personnages du théâtre delaumien, comme dans *Éden matin midi et soir*, une pièce créée à la Ménagerie de verre à l'automne et l'hiver 2008 dans une mise en scène d'Hauke Lanz. Dans cette pièce, Adèle Trousseau (interprétée par Anne Steffens) se trouve à l'hôpital après une tentative de suicide. On suit ses errements au fil d'un monologue intérieur :



« Je ne suis pas schizophrène, je n'entends que moi dans ma tête, simplement je suis beaucoup. C'est comme si chaque pensée avait son timbre à elle, son grain particulier et son argumentaire. Je ne peux pas agir ou prendre la parole avant que la discussion ait été menée à terme. Aucune interaction avec l'extérieur avant que oui mais non cela dit néanmoins je vous ferais remarquer non mais ça va pas bien sûr que si mais enfin souvenez-vous la dernière fois que excusez-moi mais finalement on lui répond quoi au concierge. Heureusement que ça va très vite, personne ne se rend compte de rien. Mais moi, ça me fatigue, le battement incessant, le twist des neurotransmetteurs. C'est pour ça que je la limite, l'interaction avec l'extérieur. » (Delaume, 2009, 9-10)

Puisque personne ne la comprend — en dépit de leurs longues études de médecine —, Adèle reste résolue à passer à l'acte et s'autodiagnostique en attendant l'arrivée du psychiatre. Elle dit ne pas être psychotique : elle a « juste un moi subdivisé » (*ibid.*, 16), elle est « nombreuse » et ça leur flanque la trouille (*ibid.*, 35). Elle fait donc le choix de la pulsion de mort pour apaiser ses voix intérieures, comme une « strangulation des voix éparpillées en miettes » (*ibid.*, 45), ce qui lui permet de retrouver une unité à la toute fin de la pièce : « Pour la première fois, entière. Je dis Moi, oui, entière. » (*Ibid.*)

En dramatisant l'intime par le biais de la choralité, Chloé Delaume expose le « secret des âmes » de ses personnages. Mais comment comprendre cette technique d'écriture dramatique que l'on retrouve dans les quatre pièces de Chloé Delaume ? On pourrait l'interpréter comme une sorte de *dénudement* par le personnage. Dénudement que l'on pourrait rapprocher de celui d'un acteur : « Le personnage est le masque qui dissimule l'individu-acteur. Ainsi protégé, l'acteur peut dénuder son âme jusqu'au détail le plus intime. C'est là un des points les plus importants de la construction du personnage. » (Stanislavski, 48) De ce point de vue, l'intimité devient le lieu de la révélation, où les aspects les plus essentiels de l'individu-acteur sont exposés au public. De la même façon, Chloé Delaume utilise ses personnages comme des masques et offre par eux une approche introspective à la fois sur son œuvre littéraire et sur elle-même. Tout comme cela permet à l'acteur de se dévoiler et se protéger, les personnages delaumiens servent de masques protecteurs qui permettent à Chloé Delaume de dévoiler les aspects les plus intimes de son être. Ce processus de mise à nu n'est pas seulement une technique dramaturgique, il est un questionnement existentiel, une recherche dans les profondeurs de son être de romancière à travers la fiction théâtrale.

De ce fait, cette choralité intérieure se retrouve aussi dans le personnage de Clotilde Mélisse, interprété par Anouk Grinberg dans les deux pièces radiophoniques réalisées par Alexandre Plank, *Le Retour de Charlie Orphan* et *Au commencement était l'adverbe*. À la différence de la choralité d'une intimité médicale attachée aux souffrances psychiques des personnages de *Transhumances* et *Éden matin midi et soir*, on passe à la choralité d'une inti-

mité scripturale qui renvoie au métier d'écrivaine dans les deux autres pièces. Les voix intérieures sont alors celles des personnages de ses romans.

Dans *Au commencement était l'adverbe*, Clotilde Mélisse, romancière, explique à Anaïs, un personnage du roman qu'elle n'arrive pas à terminer, qui elles sont l'une pour l'autre en réalité.

« **Clotilde**

Moi c'est compliqué. Je suis dans ce roman, j'en suis même l'héroïne, mais je l'écris ailleurs. Dans le réel, le vrai monde. Enfin celui donné pour de vrai. Là-bas je ne suis pas juste Clotilde, je suis Clotilde Mélisse, j'ai une vie, des amis et des amours aussi. La plupart des auteurs s'inventent un personnage dans lequel ils transfèrent leurs fantasmes, leurs névroses, ils affectionnent les masques, les doubles. Ce n'est pas ma démarche, je ne passe pas par là. C'est moi que je mets en scène. Ce que je crée de toutes pièces c'est la situation dans laquelle j'évolue. » (Delaume, 2010, 85-86)

Ce qui devrait être une intimité montrant une singulière unité du personnage se révèle être une intimité multiple. Les personnages ne sont pas morcelés, c'est-à-dire à proprement parler que l'identité d'un personnage n'est pas séparée en morceaux, mais elle est multiple. Cette intimité chorale fait qu'un même personnage n'est pas un seul *moi* mais plusieurs. Il dispose de plusieurs identités, plusieurs *moi*, plusieurs « je ». Ici, Clotilde n'est pas un masque protecteur qui permet à Chloé de se dévoiler. Le processus que décrit Clotilde Mélisse est celui de Chloé Delaume. Chloé est elle-même en Clotilde, à la première et à plusieurs personnes du singulier. Chloé est Clotilde et Adèle et Tahar et les autres.

Comme nous le verrons, le théâtre intime (selon Sarrazac *via* Strindberg) déploie une dramaturgie de l'intrapersonnel et de l'intrasubjectif plus qu'une dramaturgie de l'interpersonnel et de l'intersubjectif (Sarrazac, 1989, 81). Or, une telle approche conduisit de fait à un émiettement du *moi* pour les personnages de nombreux dramaturges du XX^e siècle, de Strindberg à Pirandello, Brecht, Horváth ou Fleisser, et jusqu'aux personnages errants dans les ruines de leur propre psyché avec les pièces de Sartre ou Beckett. Pour le résumer un peu rapidement : quand l'intime a fait irruption dans le drame, il l'a si radicalement transformé qu'il en est devenu constitutif du théâtre moderne.

Mais cette intimité, parce qu'elle est chorale dans le théâtre delaumien et non un émiettement du *moi*, ne correspond pas à la vision unifiée que l'on se fait habituellement d'une intriorité. Le théâtre intime n'est pas strictement applicable au théâtre delaumien parce qu'il présente une intimité chorale plutôt qu'une unité identitaire.

De l'introspection à l'extimité théâtrale

Cet écart entre l'intime qui désigne ce qu'un être a de plus essentiel (donc de singulier) et la choralité par laquelle il est représenté dans les pièces de Chloé Delaume peut se comprendre par le biais de l'histoire de l'intimité dans la dramaturgie. Mais avant d'appliquer quelques notions théâtrales au théâtre delaumien, et pour une meilleure compréhension de ce dont il sera question, clarifions quelques termes déjà apparus ou que nous utiliserons à présent pour parcourir tout un pan de l'histoire théâtrale.

Si « l'intime se définit comme ce qui est le plus au-dedans et le plus essentiel d'un être ou d'une chose, en quelque sorte *l'intérieur de l'intérieur* » (Sarrazac, 1989, 67), alors l'*intimité* désigne une part de la vie intérieure d'un personnage — autrement dit, l'intimité est une part de son *intériorité*. Cette intériorité englobe donc l'intimité, qui elle-même contient l'intime. En ce sens, cela expliquerait l'image commune de l'intime comme « la part de fragilité que chacun possède au fond de lui » (Lafay, 11).

Lors de la crise du drame qui voit naître le drame moderne (crise que Peter Szondi situe entre 1880 et 1910), l'intime eut un rôle décisif dans le profond bouleversement dramatique impulsé depuis Henrik Ibsen. Contre les tensions intersubjectives qui structuraient jusqu'alors le drame et qui étaient enracinées dans la relation et l'interaction avec les autres et le monde extérieur (drame domestique), ce sont les derniers drames ibséliens (à partir des années 1880) qui firent basculer l'écriture dramatique vers des tensions intrasubjectives enracinées dans l'intériorité des personnages (drame de l'intime). Ces innovations apportées par Ibsen donnèrent naissance à des drames qui faisaient « ressortir par [leur] action même la structure de caractères et de tempéraments [...] éclairés en pleine lumière, mais avec des plongées dans l'obscur des âmes » (Jamati, 1952, 146). Ce processus qui consiste à plonger dans l'obscurité des êtres façonnera les drames de Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck et d'autres (Szondi, 30-58).

Placé dans le continuum de cette histoire théâtrale, le drame delaumien semble d'abord correspondre aux profondeurs les plus obscures et absolues de l'intimité dans laquelle les personnages plongent pour atteindre et saisir l'intime qui s'y trouve enfoui. Mais l'intimité du théâtre de Chloé Delaume est chorale et ne peut donc pas être seulement définie ni par la proximité entre les personnages et leurs rapports au monde ni par la révélation de leurs pensées les plus profondes ou des dilemmes les plus existentiels qui les animent. Même si les

personnages sont amenés à explorer leurs propres mondes intérieurs, offrant ainsi au public un aperçu de ce qui est le plus enfoui en eux, les moments de vulnérabilité, de confession et de confrontation ne sont pas limités à n'être que des fenêtres ouvertes sur l'intimité des personnages. Il apparaît ici qu'un élément manque encore pour comprendre la dimension chorale de cette intimité, car s'il n'est ni dans la sphère intersubjective qui renvoie au rapport aux autres ni dans la sphère intrasubjective qui renvoie à ce que le *moi* a de plus profond, peut-être est-il à trouver entre ces deux sphères, c'est-à-dire à l'endroit d'une extimité.

Dans *Théâtres intimes* (1989), Jean-Pierre Sarrazac développe des idées sur l'intime qu'il appellera rétrospectivement *extime* au cours de la décennie suivante (Sarrazac, 2001, 179). Il ne parle pas de l'intimisme mais de l'extime qui n'est ni l'intériorité (ici entendu au sens de « for intérieur ») ni le privé, mais « l'extériorité de l'intime ». Si l'intimisme s'appuie sur les sentiments quotidiens appartenant à la sphère domestique et retranscrit les états intérieurs des personnages jusqu'à atteindre l'analyse psychologique du moindre de ces états, qu'ils soient sensibles ou non-remarquables, l'extime est « la façon dont le moi accueille le monde, » explique Sarrazac, et « se fait monde en quelque sorte » (Kuntz et Lescot, 26)¹. Mais avec ce rapport entre l'intime et le politique qui se dessine au cœur de la relation théâtrale (Sarrazac, 2001), l'intime devient, dans le théâtre delaumien, une « tension vers » plus qu'une « relation à » l'autre.

Cette tension où « le moi accueille le monde », Delaume le manifeste de deux façons : 1° le flux de conscience, et plus précisément le « monologue intérieur », qui s'inscrit dans la tension entre l'inter- et l'intrasubjectif ; et 2° le malentendu qui découle de cette tension.

À la suite de la littérature, le théâtre a fait usage du flux de conscience (Danan, 121 *sqq.*), notamment après que James Joyce en popularisa la technique. Du fait que le discours à la première personne est la forme privilégiée de l'intimité des personnages, des traces de cette tendance peuvent être trouvées ici ou là depuis le théâtre classique, mais c'est avec le « théâtre intime » (Strindberg, 39-77) que cette révolution a trouvé sa légitimation formelle et se prolongea jusqu'au « monologue intérieur » des pièces d'Eugene O'Neill (Szondi, 125-129) qui en constitua une des avancées majeures.

¹ À ce propos, Jean-Pierre Sarrazac fait de l'*Intima teatern*, c'est-à-dire du théâtre ouvert à Stockholm (nov. 1907-déc. 1910) par le dramaturge August Strindberg et l'acteur-metteur en scène August Falck, un des événements fondateurs de l'histoire moderne du théâtre occidental. Dans ce « théâtre intime », l'intimité fait le terrain fertile où le *moi* et le monde se confrontent dans une tension féconde. Avec Strindberg, nous entrons dans une « dramaturgie du moi » ou « dramaturgie de l'ego » (Szondi, 37 et suiv.).

Ce flux de conscience crée une tension entre la vie intérieure des personnages et la vie extérieure représentée sur scène ou à la radio. Cette tension entre ce qui est ressenti et ce qui est montré, Georges Jamati l'appelle « le malentendu essentiel qui oppose l'individu au monde extérieur » (Jamati, 1961, 114). Et ces malentendus sont constants dans le théâtre de Chloé Delaume. Exemples parmi d'autres, il existe un malentendu entre les personnages de *Transhumances* qui ne comprennent pas pourquoi les soignants (que nous ne verrons jamais) les ont abandonnés en pleine forêt ; un malentendu entre Clotilde et son personnage Charlie Orphan qui comprend qu'il n'est qu'un personnage secondaire, ne s'en contente pas, aspire à devenir protagoniste et fait du chantage à la romancière pour qu'elle lui écrive une mort de héros ; un malentendu entre Clotilde et son personnage Anaïs, qui s'aiment l'une l'autre mais sans que la seconde ne comprenne qu'elle est un personnage écrit par la première ; et un malentendu entre Adèle et le corps médical qui la pense schizophrène alors qu'elle se considère atteinte de thanatopathie, la « maladie de la mort » (Delaume, 2009, 21).

Quoique légèrement différent du malentendu dont parle Jamati, il a néanmoins cette spécificité de mettre en opposition l'intimité et le monde. « Que ce malentendu, d'où viennent tous nos maux, puisse être pour nous une source de joie quand il est projeté sur la scène, c'est le paradoxe de l'art, qui associe la plus secrète intimité des êtres au collectif et à l'universel. » (Jamati, *ibid.*) C'est ce qui fait que les personnages de théâtre, malgré leur interaction avec d'autres personnages, expriment souvent une profonde solitude. Par l'expression des pensées et des sentiments, le théâtre oppose une vérité intérieure à une apparence, et ce malentendu, une fois mis en scène, permet aux spectateurs, selon Jamati, de mieux se comprendre et de réfléchir sur leur propre condition humaine.

De ce fait, le théâtre de Chloé Delaume explore la tension entre l'intériorité, l'intimité et l'intime, plongeant dans les profondeurs de l'être tout en projetant ces explorations dans une dimension chorale prenant la forme d'une extériorité, d'une extimité et d'un extime. Mais dès que les personnages plongent dans l'obscurité d'eux-mêmes, leur introspection est vouée à l'échec car, tout comme le dit Clément Rosset dans *Loin de moi* (1999), plus ils chercheront leur *moi* dans les profondeurs d'eux-mêmes, plus il fera sombre et moins ils le trouveront.

Médiatisation excessive de l'intimité

Chloé Delaume déploie deux types de choralités pour extérioriser une intimité d'écrivaine. Le premier consiste à écrire des personnages conscients de leurs situations fictives. *Le Retour*

de Charlie Orphan et *Au commencement était l’adverbe* sont structurés autour de la choralité de ces intimités scripturales. Dans la première scène du *Retour de Charlie Orphan*, les personnages d’un roman de Clotilde Mélisse intitulé *La Dernière Héloïse* discutent de leur condition de personnages de roman dans une brasserie parisienne. Charlie, le petit ami de l’héroïne suicidée, pense qu’il mérite mieux que d’être « le personnage secondaire d’un roman de merde » (Delaume, 2010, 21) et se met en tête de convaincre Clotilde d’écrire une suite à ce roman renié. Suite dont il sera le héros. Dans *Au commencement était l’adverbe*, Clotilde amène Anaïs, le personnage de son dernier roman, à la mer pour lui expliquer ses difficultés à écrire le dernier chapitre du roman dans lequel elles se trouvent. Elles s’aiment, mais il s’avère compliqué de faire comprendre à un personnage qu’il n’est qu’un personnage. Ces deux discussions extériorisent des réflexions qui sont habituellement inexprimées ou dissimulées, à savoir le travail d’une romancière qui pense son propre processus d’écriture, donne psychologie et motivations à ses personnages, et se questionne sur la forme, le rapport de ses fictions au réel, etc. Plusieurs personnages de Clotilde se retrouvent ainsi hors de ses romans pour discuter de l’écriture de Clotilde.

Cette approche de Chloé Delaume dans ses pièces de théâtre — entre autofiction (« c’est moi que je mets en scène ») et pleine fiction (« ce que je crée de toutes pièces c’est la situation dans laquelle j’évolue ») — ressemble à l’extimité telle qu’elle s’est formée à l’ère d’Internet, où la possibilité de s’identifier, de s’anonymiser ou de se pseudonymiser est propice aux identités fictives et multiples. Parmi les particularités de l’expression de soi sur Internet, on retrouve une forme d’intimité chorale. Soit on se livre et on livre des informations personnelles aux autres, mais aussi à des algorithmes désormais capables de nous connaître mieux que nous-même au point de comprendre qui nous sommes par un « diagnostic automatisé » qui consiste en un recoupement de quelques bribes d’informations éparses (Sadin, 120), soit on se dissimule derrière des pseudonymes et d’autres éléments d’une identité numérique fictive (Tisseron, 2011).

L’extimité, telle qu’elle a été développée par Jean-Pierre Sarrazac en études théâtrales ou par Serge Tisseron en psychologie, élargit le champ d’action de l’intimité en y incluant la relation du *moi* avec le monde extérieur, fusionnant ainsi le privé avec le public ; et Internet est l’endroit exact de cette fusion. Tisseron, dans *L’Intimité surexposée* (2001), propose d’appeler extimité « le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique » (Tisseron, 2001, 52). Ce qui veut dire que, pour être

saisi, l’intime doit être médiatisé. Nous avons besoin de passer par une position intermédiaire pour avoir prise sur ce qui nous est intime et pouvoir le montrer aux autres, l’extérioriser.

Ce que Tisseron appelle « culture de l’extimité » au début des années 2000 a été considérablement amplifiée par les médias au cours des deux décennies suivantes pour atteindre une intimité désormais massivement diffusable sur les réseaux de toutes sortes, partageable par podcasts et vlogs, ou streamable en direct. C’est ce même mouvement que Chloé Delaume reproduit lorsqu’elle s’entretient de ses pensées en les extériorisant *par* et *sur* la scène théâtrale réelle ou radiodiffusée. Or, toute pensée est d’abord intime avant de se manifester, à soi comme aux autres. L’intimité devient un lieu où ce qui est exposé comme intime n’est en réalité qu’une version stéréotypée, réarrangée et idéalisée par la personne qui l’expose. Cette médiatisation prend chez Delaume la forme d’une prise de conscience des situations fictives dans lesquelles se trouvent les personnages, mais aussi — et c’est là un second type de choralité donnant accès à une extimité d’écrivaine — la forme de personnages en proie à leurs souffrances psychiques, ce qui donne lieu au diagnostic, au contre-diagnostic ou à l’autodiagnostic d’une maladie mentale.

Dans *Transhumances*, les personnages échappés on ne sait comment d’un hôpital psychiatrique désignent Tahar comme schizophrène (Delaume, 2007, 106) parce qu’il est nombreux ; Clotilde dit être « certifiée bipolaire, pas schizo » (Delaume, 2010, 34) ; Anaïs dit à Clotilde que ce qu’elle décrit (son travail de romancière) « ça s’appelle la schizophrénie » (*ibid.*, 87) ; et dans *Éden matin midi et soir*, Adèle affirme ne pas être schizophrène, contrairement à ce que pensent les psychiatres (Delaume, 2009, 9 et 18), mais plutôt atteinte de thanatopathie (*ibid.*, 19-21).

Comme dans la réalité, les personnages delaumiens s’isolent et se déconnectent parfois du monde pour retrouver leur intimité, mais ils n’échappent jamais totalement au monde. Leur intimité, que l’on imagine tel un refuge paisible tout comme la nôtre, a été colonisée et manipulée par des forces externes. Cette impossibilité d’échapper au monde extérieur s’est vue de façon particulièrement violente avec la crise sanitaire de 2020, où cette intimité, colonisée par l’État, la société et la médecine, a été forcée de s’exposer publiquement (Truong, 99-115). Comme l’explique Claire Marin, la pandémie et les confinements ont été des épreuves de santé mentale (*ibid.*, 138) lors desquelles nous avons redécouvert l’intime parce qu’il était mani-

pulé par des forces médiatiques et par d'autres que soi. Nous devons exposer aux autres, et parfois contre notre gré, nos maladies et nos comorbidités.

« La maladie est en effet un sujet de conversation à la fois public et quotidien. Ce qui était de l'ordre du privé, de l'intime, est désormais une préoccupation collective, que l'on vit en même temps que les autres, mais qui ne nous rapproche pas pour autant. C'est une expérience générale, mais qui ne crée pas de liens véritables ; elle a plutôt tendance à les empêcher, à les interdire, et peut-être plus durablement à les abîmer dans les formes de ressentiment, de colère ou de dépression qu'elle engendre. » (Truong, 136)

Plus largement, la multiplication des outils et des médias incite à saisir cet intime, à l'exposer, voire à nous ouvrir ou nous livrer au point d'impacter irréparablement nos compréhensions de l'intime et de l'extime. Les plateformes de médias (qui ne se résument pas qu'aux réseaux sociaux) nous poussent à extérioriser nos vies intimes, mais cela au prix d'une désindividuation et d'une altération de notre relation avec nous-même. En dramatisant le passage de l'intériorité à l'extériorité, le théâtre delaumien témoigne de la façon dont l'intimité s'est transformée au tournant du XXI^e siècle, alors qu'elle était prise dans un monde de plus en plus numérisé.

Cela crée une société où tout, y compris ce que nous avons de plus intime, devient visible, partageable et commercialisable, perdant ainsi toute profondeur et toute authenticité tant il est désormais un domaine exploité par les logiques de marché. En un quart de siècle, les médias et les réseaux se sont succédés et ont créé de nouvelles modalités d'exposition et d'extériorisation de l'intime, que ce soit par posts, stories, vlogs, etc. ; mais ces différentes médiations techniques par lesquelles nous passons ont toutes en commun de nous déposséder de nos extimités car elles sont soumises à des décisions qui appartiennent à des forces médiatiques opaques derrière lesquelles se trouvent de puissantes multinationales, gérées selon des modèles d'entreprise et des modèles économiques qui modifient si profondément nos extimités qu'ils créent de nouveaux comportements. Les émotions, les relations et les expériences personnelles sont ainsi marchandisées, réduites à n'être que des produits à consommer parmi d'autres.

Cette externalisation de l'intime crée un rapport au paraître et un rapport à l'extimité qui devient « le lieu d'effacement de la figure humaine », lieu aussi d'« une déroute de l'être et des identités happées dans le maelström des réseaux sociaux ¹ » (Fergombé). Une déroute très

¹ Extraits d'une communication donnée dans le cadre du colloque « Pe/a/nser le corps en scène » — coorganisé par André Helbo et Élodie Verlinden (ULB) — à propos du spectacle *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* (2012) de Guillaume Corbeil, créé à la Rose des vents (Villeneuve d'Ascq) le 28 février 2017 dans une mise en scène d'Antoine Lemaire de la Cie THEC.

présente dans les deux pièces où Chloé Delaume dialogue intérieurement avec ses personnages par l'intermédiaire de Clotilde Mélisse. Elle y utilise le théâtre pour dépasser les limites du langage et exprimer à la fois politiquement et psychiquement l'incommunicabilité de l'expérience intime.

Ce qui échappe dans l'intériorité exposée

Déchirés entre leurs conflits intérieurs et les pressions extérieures, les personnages du théâtre delaumien montrent comment l'intime, loin d'être un espace sacré et inviolable, est constamment façonné et transformé par l'extimité. Chloé Delaume ne se contente pas de dévoiler les profondeurs de l'être humain à travers ses personnages, mais fait apparaître les tensions et les ambiguïtés qui caractérisent notre constante quête d'identité. C'est un théâtre qui nous interpelle sur la manière dont nous comprenons et vivons nos intimités.

Le théâtre delaumien montre que ce qui est exprimé et exposé, c'est-à-dire ce qui vient des profondeurs ou du plus en-dedans de l'être, n'est pas une pure intimité car la véritable intimité reste inaccessible — alors même qu'elle est constamment recherchée. Quand les personnages s'expriment et exposent leur être, ce qui leur échappe et qu'ils montrent pourtant, c'est l'extime qu'ils ont intimisé. Autrement dit, ce qui échappe dans leur intériorité exposée, c'est cette extimité intériorisée qui fait leur identité. Pour Serge Tisseron,

« Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier, dans un second temps, en les intériorisant sur un autre mode grâce aux réactions qu'ils suscitent chez leurs proches. Le désir d'"extimité" est en fait au service de la création d'une intimité plus riche. » (Tisseron, 2001, 52-53)

C'est précisément cette logique d'une intimité enrichie par l'extimité qui se manifeste dans le théâtre delaumien :

À la fin de la première des trois scènes du *Retour de Charlie Orphan*, Charlie crie après Clotilde car il l'accuse de l'avoir abandonné. Dans la deuxième scène, Clotilde reçoit un coup de fil de Guillaume, son éditeur. Pressé par sa direction, il demande à Clotilde des nouvelles de son prochain roman dont il n'a qu'un titre provisoire. Elle y travaille : « Je suis sur l'ordi depuis ce matin et rien ne vient, c'est bizarre. » (Delaume, 2010, 26) Depuis quelques jours, elle est en proie à un mal-être : « Je n'arrête pas de repenser à *La Dernière Héloïse*, je ne sais pas pourquoi, mais ça me hante de plus en plus. » (*Ibid.*, 29) Guillaume attribue ce hantement au fait que ce soit le seul roman qu'elle ait « objectivement raté » et qu'elle redoute de refaire les mêmes erreurs dans le court délai qui lui est accordé (*ibid.*). Il encourage et soutient Clotilde en essayant de la détourner du malaise qu'elle ressent par rapport à ce « bouquin loupé »

qui, quand elle le regarde dans le rayon de sa bibliothèque, lui donne physiquement « une sensation étrange, pas du tout agréable » (*ibid.*, 30). « J'ai une migraine infernale, » explique-t-elle ensuite. « C'est comme si dans mon crâne quelqu'un ne cessait d'hurler. » (*Ibid.*, 31) Guillaume s'assure qu'elle a bien pris son traitement « parce que c'est pas le moment de nous refaire une sortie de route » (*ibid.*, 32). Malgré ce traitement, elle se sent mal :

« **Clotilde**

La migraine n'a jamais été liée à ma pathologie. Et puis c'est pas une voix distincte, c'est plutôt un truc lancinant, une espèce de cri rauque, on dirait un appel.

Guillaume

Tu vois ta psychiatre quand ?

Clotilde

Mardi. Mais je te promets que je vais bien, je suis stabilisée. » (*Ibid.*)

Cette migraine, ce « cri rauque », ce « quelqu'un [qui] ne cess[e] d'hurler », c'est son personnage, Charlie Orphan, qui lui hurle dessus depuis la première scène de la pièce et la tourmentera durant la troisième. Clotilde et son éditeur interprètent le personnage de Charlie comme une maladie car l'extimité se situe dans une intériorité qui n'est pas censée être le lieu de l'extime.

La dramaturgie delaumienne ne se contente pas d'aller de l'intimité à l'extimité mais procède au retour de l'extimité à l'intimité. Les personnages delaumiens ont intériorisé leur extimité, créant en eux une nouvelle forme d'intimité issue de ces échanges constants de l'intériorité avec l'extériorité et inversement. C'est un théâtre où l'intime se manifeste de façon multiple, et s'hybride même parfois, car il naît de l'extime et fait exister l'identité des personnages dans une extimité intériorisée.

Une conséquence de la médiatisation parfois excessive de l'intime est qu'elle transforme les expériences personnelles en produits façonnés et marchandisés par les médias. Dans le théâtre delaumien, l'intimité n'est pas présentée comme un espace à soi tranquille. Au contraire, elle n'échappe pas à la violence de l'extérieur puisqu'elle l'a intériorisée. Elle nous renvoie à notre intimité d'être humain en ce siècle commençant, c'est-à-dire à une intimité faite de blessures identitaires, de conflits psychologiques ou de déchirements intérieurs, etc. qui font le terreau d'une extimité intériorisée. Cette extimité delaumienne fait directement écho à ce qu'est devenue l'intimité à l'ère d'Internet, avec des extensions numériques de soi, comme différents avatars partagés sur différentes plateformes et sites web qui sont en réalité différentes facettes et expressions de soi.

Dans l'exposition de ces intériorités, Chloé Delaume prépare la matérialisation scénique ou radiophonique d'un monde intérieur habituellement conçu et pensé comme lieu d'une singulière unité. Cette démarche se situe au cœur de ce qui oppose l'intériorité à l'extériorité et théâtralise des enjeux esthétiques fondamentaux à la lisière du concevable et de l'inexistant pour sonder les profondeurs de l'être humain et montrer ce qui reste souvent dissimulé dans l'ombre du quotidien.

Le fait d'assimiler l'intimité à une maladie psychiatrique permet à Chloé Delaume de défaire l'emprise que ses personnages ont ou peuvent avoir sur les autres. L'intimité devient insaisissable, y compris pour eux, et entraîne de ce fait une perte de repères. L'intimité chorale est source d'un malentendu qui dit la vulnérabilité des personnages. C'est ce qui fait que, quand l'éditeur de Clotilde et Clotilde elle-même comprennent le personnage qui se révolte en elle comme un début de maladie, ils ne reconnaissent pas l'extimité dans l'intériorité de Clotilde. Dans *Le Retour de Charlie Orphan* comme dans les trois autres pièces, les personnages ne comprennent pas l'intimité que l'autre exprime parce qu'elle a les traits caractéristiques d'une extimité.

Selon Cynthia Fleury,

« Une maladie psychiatrique n'est pas spontanément saisissable, elle est parfois difficile à identifier et à cerner, et donc cela génère beaucoup d'errance diagnostique. De plus, pour le malade, cela le renvoie à ce qu'il a de plus intime, de plus identitaire : le rapport à sa propre conscience. Cette situation, et de façon quasiment ontologique, est donc pour lui profondément déstabilisante – dans les cas de schizophrénie, il est fréquent que le patient exerce un déni ou un rejet de la réalité. » (Lafay, 20)

Chloé Delaume utilise la maladie mentale et les conflits enfouis ou refoulés au plus profond du for intérieur de ses personnages pour dire leur intériorité la plus intime. Le risque n'est plus alors qu'elle soit un « être inconnaissable » (Jacquier, 79-84) mais serait plutôt que « le souci ou l'inquiétude qui portent à s'interroger sur sa propre personne et sur ce que celle-ci aurait d'inaliénable joue un rôle plutôt inhibiteur dans l'accomplissement de sa personnalité » (Rosset, 86). Un risque très présent dans le théâtre delaumien, où l'intimité est et reste constamment en quête d'unité et d'expression d'un soi profond.

L'intimité chorale du théâtre de Chloé Delaume devient dès lors l'expression dans laquelle on tait les malentendus. En faisant de ce qui reste indicible dans l'intime une multiplicité de voix, cette choralité dit l'insaisissable ressenti de l'intime, c'est-à-dire ce à quoi l'on adhère et qui nous échappe tout à la fois.

Bibliographie

- DANAN Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, éditions médianes, coll. « villégiatures / essais », 1995.
- DELAUME Chloé, *Transhumances*, Maisons-Alfort, éditions è@e, octobre 2007 ;
—— *Éden matin midi et soir*, Nantes, éditions joca seria, mars 2009 ;
—— *Au commencement était l'adverbe*, Nantes, éditions joca seria, mars 2010 ;
—— *Pauvre folle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Fiction & Cie », août 2023.
- FERGOMBÉ Amos, « La scène à la croisée des réseaux sociaux : Exhibition, exaltation de l'intimité », podcast et vidéo disponibles sur la plateforme numérique de l'Académie Royale de Belgique, *lacademie.tv* [en ligne] : <https://lacademie.tv/conferences/la-scene-a-la-croisee-des-reseaux-sociaux> (site web consulté le 8 mai 2024).
- JACQUIER Hélène, *Écritures et théâtres de l'intime : Une approche analytique des processus de la création et des représentations artistiques*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « la philosophie en commun », 2016.
- JAMATI Georges, *Théâtre et vie intérieure*, Paris, Flammarion éditeur, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1952 ;
—— *La Conquête de soi : Méditations sur l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque d'esthétique », 1961.
- KUNTZ Hélène et LESCOT David, « L'Extérieur de l'intime », entretien avec Jean-Pierre Sarrazac, in *Théâtre/Public*, Gennevilliers, Ensemble théâtral de Gennevilliers, nov.-déc. 2000, n°156.
- LAFAY Denis et al., *Éloge de la fragilité* (2018), La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Mikrós essai », 2021.
- ROSSET Clément, *Loin de moi : étude sur l'identité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1999.
- SADIN Éric, *La Vie algorithmique : critique de la raison numérique*, Paris, Éditions l'Échappée, coll. « Pour en finir avec », 2015.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes : essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1989 ;
—— *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, éditions médianes, coll. « villégiatures / essais », 1995 ;
—— « L'idée d'un "théâtre critique" », in *Actuel Marx*, No. 29, Critique de la propriété, premier semestre 2001, pp. 173-181 ;

STANISLAVSKI Constantin, *La Construction du personnage* (écrit dans les années 30 et publié en russe en 1948), traduction de Charles Antonetti, nouvelle édition, Paris, Éditions Pygmalion/Gérard Watelet, 1984.

STRINDBERG August, *Écrits sur le théâtre : Sur le Théâtre intime et sur Shakespeare*, Strasbourg, les éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2014.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne* (1956), traduit de l'allemand par Sibylle Muller, les éditions Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006.

TISSERON Serge, *L'Intimité surexposée*, Paris, Éd. Ramsay, 2001 ;

—— « Intimité et extimité », *Communications*, vol. 88, no 1, 2011.

TREILHOU-BALAUDÉ Catherine, « Intime », in SARRAZAC Jean-Pierre (Dirigé par), *Lexique du drame moderne et contemporain* (2001), Nouvelle édition, révisée et augmentée, Belval, les éditions Circé, coll. « Circé poche », 2010, pp. 98-101.

TRUONG Nicolas et al., *Les Penseurs de l'intime* (2021), La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, coll. « Mikrós essai », 2022.

Notice bio-bibliographique de l'auteur

Jean-Baptiste RICHARD est docteur en arts, diplômé de l'Université Polytechnique Hauts-de-France. Il enseigne à l'Université de Lille et travaille sur l'activité spectatrice ainsi que la dramaturgie. jean-baptiste-richard@outlook.fr