



Du 12 mai au 4 juin 2016, le dernier livre d'Annie Zadek, *Nécessaire et urgent*, sera présenté au Théâtre national de La Colline, dans une mise en scène d'Hubert Colas. Ce dernier lui a également proposé – ainsi qu'à Édith Azam, Liliane Giraudon et Nathalie Quintane – de réinterpréter un acte de *La Mouette*, de Tchekhov. Le spectacle *Une Mouette* sera créé au Théâtre du Gymnase, à Marseille, du 26 au 30 avril 2016. En avant-première, Annie Zadek s'exprime sur sa façon de concevoir des textes qui s'offrent à toutes les hybridations : de la lecture silencieuse de ses livres aux mises en scène théâtrales qui les transposent, en passant par les performances qu'elle en donne, les sérigraphies et les installations textuelles qu'elle en extrait.

Des livres de paroles

Annie Zadek

I – « Couturière »

Si le livre est pour moi primordial, premier, originel, il est clair *depuis le début* – c'est-à-dire depuis mon premier texte, *Le Cuisinier de Warburton* – que, plutôt que des livres d'écrits, j'écris des livres de paroles, d'où leurs chambres d'écho « naturelles » au théâtre et à la radio, sans oublier les lectures publiques. En effet, ce qui, concrètement, a déterminé mon passage à l'acte d'écriture, ce fut, à la fin des années 70, cette proposition de Jean-Louis Martinelli, alors tout jeune metteur en scène de théâtre universitaire à Lyon, ma ville natale : il voulait monter un triptyque autour du dramaturge allemand du *Sturm und Drang*, Jakob Lenz, dont l'un des textes serait écrit par un (futur, en l'occurrence) auteur contemporain. Ce fut ma première commande en même temps que mon premier texte joué et publié¹. J'ai donc commencé bravement à écrire *à la manière d'*une pièce de théâtre, avec scènes, actes, personnages, didascalies..., et plus j'écrivais, plus l'utilisation de cette panoplie formaliste m'apparaissait relever du simulacre. La prise de conscience

horrifiée du caractère involontairement parodique de mon travail me fit, après des semaines d'abattement, de « tant pis pour ma commande, tant pis pour Martinelli, tant pis pour le théâtre, tant pis pour moi ! », entrevoir finalement l'issue : *ne pas écrire pour le théâtre*. (Pour autant, si « la preuve du pudding c'est qu'on le mange », la preuve de la théâtralité de mes textes, c'est qu'on les joue...) Il ne s'agissait pas tant d'une remise en question des conventions théâtrales dans leur ensemble que d'une interrogation, d'un questionnement sur la pertinence de ces conventions-là *aujourd'hui*. D'une réflexion sur la modernité donc, sur ce que j'entrevois de la littérature contemporaine dans laquelle je sentais devoir me situer. La question véritablement importante me semblait être : cette batterie formaliste est-elle toujours efficace pour dire ce que j'ai à dire et donc, *la* question, au théâtre comme ailleurs, n'était-elle pas : comment dire au mieux ce que j'ai à dire ? Mais qu'est-ce que j'avais à dire justement ? Qu'est-ce qui comptait vraiment pour moi – et pas seulement pour moi – dans cette histoire ? Qu'est-ce qui me touchait – donc qui pouvait toucher les autres – dans cet être nommé Jakob Lenz, sinon le parcours exemplaire vers l'absolu de l'écriture, d'un jeune être qui cherche sa voix ? Et parce que j'en étais là

¹ *Le Cuisinier de Warburton*, Éditions Minuit, 1979

moi-même, de cela je pouvais parler, *de cela seul je devais parler*. Restait à trouver le *comment*… Ainsi, faire entendre des paroles non attribuées, des voix plutôt que des personnages, ne permettait-il pas d’affirmer ma conviction que nous ne sommes pas constitués d’un ensemble défini, arrêté, de caractéristiques — le Personnage —, mais de voix multiples, contradictoires, évolutives ? Travailler poétiquement la langue en jouant de toutes les caractéristiques prosodiques de la langue française, ses assonances, ses silences, ses rythmes, ne permettait-il pas de favoriser la lecture silencieuse, susciter le désir du metteur en scène, inspirer le jeu des comédiens, exalter l’écoute des spectateurs ? Ça n’appelait pas forcément la mise en scène mais *la mise en voix* ; ça appelait la voix, cet organe parfait et complet que chacun d’entre nous possède. À la fois personnel : le timbre est un signe bien plus distinctif que les empreintes digitales qu’on peut modifier ; et interpersonnel : le chant, la parole, sont les vecteurs d’une communication à son apogée. « *Ne pas écrire pour le théâtre* », certes, mais écrire en ayant en tête le corps charnel des comédiens, leur voix, leur timbre, leur souffle… s’élevant de leur scène intérieure, du plateau de leur diaphragme, le plus puissant des muscles inspiratoires.

Et finalement, est-ce que ce n’était pas ça, le théâtre ? De la parole adressée, de la parole publique, de la parole qui devient acte, de la parole qui s’effectue ?

Et puisque, de toute façon, j’écrivais mes phrases en les travaillant à haute voix, en en testant la musicalité, le passage de mon bureau à la scène des lectures publiques — conçues d’emblée comme une spectacularisation originelle — s’effectua en un temps deux mouvements : de la station assise à la station debout, à la position dressée dans laquelle la voix se fait chant et le corps spectacle. C’est Michel Bataillon, le dramaturge de Roger Planchon, qui m’offrit la première occasion d’expérimenter cette forme minimaliste de théâtralité en me conviant à lire mon deuxième livre² au TNP de Villeurbanne, en 1982. Sérigraphies, lectures publiques, installations, performances, vidéo, etc., je n’ai jamais cessé, depuis, d’imaginer des métamorphoses « transgenres » de mes textes.

II – « Colonelle »

Si j’ai détaillé le mode opératoire de mes débuts théâtraux, c’est qu’il fut à nouveau à l’œuvre lorsque, en 2001, le metteur en scène Christophe Perton me demanda d’écrire une suite au *Woyzeck* de Büchner, qui serait représentée en diptyque avec le mythique original ! *Douleur au membre fantôme (Figures de Woyzeck)*³ tenta donc de répondre à pareille gageure en poursuivant, à la lumière noire des attentats du 11 septembre, les interrogations du grand dramaturge sur le meurtrier, sa victime, la culpabilité, la responsabilité, la banalité du mal — à la fois dans la continuité psychologique scrupuleuse des personnages d’origine mais

^[1] La Condition des soies, Éditions de Minuit, 1982 ; rééditions Bazar Edition, 2013, et Les Solitaires Intempestifs, 2016

^[2] Les Solitaires Intempestifs, 2004

aussi dans la perspective des événements dramatiques exactement contemporains de sa rédaction. Il s’agissait aussi d’approfondir mon questionnement des codes formels théâtraux, d’autant que je les mettais, pour la première fois, en œuvre : comment figurer le Personnage de l’Auteur ; comment jouer le Prologue ; comment « traiter » le personnage de Woyzeck ; comment faire parler les morts ?…

III – « Générale »

Comment faire parler les morts ? Comment parler avec les morts ? À qui s’adressent les 524 questions sans réponses de *Nécessaire et urgent*⁴ ? Aux fantômes ! Parce que ces centaines de questions qu’enfants, par pudeur ou par insouciance, nous n’avons pas posées aux parents, maintenant qu’ils ne sont plus là pour répondre et, *peut-être*, nous consoler, n’en finissent pas de nous hanter. Lorsque cette forme s’est imposée à moi comme nécessaire, urgente et… poétique, je me suis dit que j’étais en train d’écrire un manuel pour séances de spiritisme ! Mais l’écrivain n’est-il pas une sorte de médium, celui qui, au sens propre, « fait parler les morts », les pogromés, les négationnés, les disparus sans sépulture ni Dernières Paroles ? Voilà pourquoi ils ne peuvent pas répondre. Et ce silence est une menace en même temps qu’une accusation. D’où le statut entièrement différent de la cinquième partie : les questions nous sont adressées à nous, nous qui sommes ici en ce moment, nous les vivants « contemporains ». Que faisons-nous de ce silence, de cette menace, de cette accusation ? Quelles raisons avons-nous, nous, de ne pas répondre ? Quand allons-nous prendre toute la mesure de la contamination du présent par ce traumatisme majeur survenu dans notre passé ? De son infiltration dans notre langage, notre mémoire, notre corps, nos rêves, nos paysages, jusqu’à aujourd’hui et, vraisemblablement, demain ? Les lectures publiques que j’en donne, seule ou scandées par la projection de photographies de l’artiste Arno Gisinger⁵, de biens spoliés aux Juifs viennois, tentent de conjurer cette « impossible transmission du vide⁶ » que je ne cesse de questionner. Une première tentative de conjuration avait eu lieu en 2012 à la Kunsthalle Göppingen, en Allemagne, où j’avais manuscrit chacune des 524 questions sur 524 cartes qui, fixées au mur à hauteur d’yeux, couraient en une frise fragile le long des 90 mètres de cimaises ! L’on a pu observer une autre mue de *Nécessaire et urgent* en septembre 2013, dans une galerie d’art contemporain du Vercors : à l’instar des graffitis de prisonniers, j’ai inscrit mes 524 questions directement sur le mur d’un étroit couloir de La Halle de Pont-en-Royans.

Mais les questions pressantes de *Nécessaire et urgent* cherchent aussi à faire surgir, *en dépit de tout*, des images de

^[3] Bazar Edition, collection Les Jockeys camouflés, 2013 ; réédition Les Solitaires Intempestifs, 2016

^[4] La captation de la performance Nécessaire et urgent avec Arno Gisinger est en ligne sur le site remue.net : http://remue.net/spip.php?article5902 On a pu la voir, en mars 2014, dans le cadre du Nouveau Festival du Centre Pompidou

^[5] Concept développé par l’ethnopsychiatre Nathalie Zajde dans Enfants de survivants. La transmission du traumatisme chez les enfants de Juifs survivants de l’extermination nazie, Éditions Odile Jacob, 2005

juvénilité et de ferveur, d’espoir et de volonté, trop souvent occultées au profit d’une vision uniformément tragique de l’exil. Pourtant, *hier comme aujourd’hui*, des gens quittent leur foyer à la recherche d’un lieu où vivre qui se devrait de « présenter *un visage décent* », comme l’a écrit Hannah Arendt⁷, et je crois que le metteur en scène Hubert Colas a été particulièrement sensible à cet aspect du texte⁸. À dire vrai, je n’en sais rien et, au fond, ce n’est pas mon affaire… Mon affaire, c’est d’écrire un texte qui soit assez beau pour donner envie de le monter, et assez précis pour ne pas produire de contresens. Surtout, je ne voudrais pour rien au monde me priver de l’excitation que me procure la découverte de mon texte ainsi métamorphosé, ainsi incarné, et de la *Vorfreude*, de *l’anticipation heureuse*, qui la précède. Quant à Hubert Colas, c’est un familier des aventures théâtrales hybrides et risquées, et il fallait avoir le goût du risque tant pour monter les 524 questions de *Nécessaire et urgent* — à la fois supplice, questionnaire policier et QCM — que pour proposer à quatre auteures de poésie contemporaine de s’approprier chacune un acte de *La Mouette*, de Tchekhov : Édith Azam, Liliane Giraudon, Nathalie Quintane et moi-même, avec le Canadien Jacob Wren pour le prologue et l’Espagnole Angelica Liddell pour l’épilogue !

IV – Première

Qu’on utilise les termes de « réécriture », de « variation », d’« adaptation »… tous les mots sont minés pour désigner un tel projet ! Où se trouve la nécessité, où l’urgence, de réécrire pareil chef-d’œuvre ? À tout le moins, le *Woyzeck* de Büchner, dont j’avais écrit une suite possible en même temps qu’improbable, était-il un texte inachevé, mais là ! Si j’avais accepté la proposition avec enthousiasme, plus je lisais et relisais *La Mouette* (cette pièce dont chacun des actes parle de la splendeur et des misères de la vie d’artiste !), plus mon admiration grandissait et me donnait des sueurs froides en pensant aux comparaisons que les idolâtres tchékhoviens (dont j’étais) ne manqueraient pas d’établir, sans doute pas en notre faveur. De plus, six auteurs en quête d’une mouette-personnage : comment Hubert Colas allait-il cuisiner ce pot-pourri ? Coudre ensemble ces disparates ? Oui, il y avait de quoi revisiter *Crainte et tremblement* de l’illustre Kierkegaard, mais enfin, être un écrivain, un artiste, n’est pas, et ne fut jamais, une situation des plus confortables, prise en étau qu’elle est entre une pauvreté assistée et l’aliénation d’un second métier, entre une censure mortifère et une autocensure morose, surtout en ces dernières années où le jeu entre Moi et Je, monde fictionnel et réel, a viré au jeu dangereux, sinon même aux Jeux Interdits… D’où mon dévolu jeté *justement* sur l’acte II de *La Mouette*, un acte tout entier tendu vers l’analyse rigoureuse et lucide que fait TRIGORINE de sa vie d’écrivain — de *la* vie d’écrivain —, du travail (obsessionnel) qui la sous-tend, du mode de vie (sobre

^[6] « Seule demeure la langue maternelle » in La Tradition cachée. Le juif comme paria, Christian Bourgois, 1987

^[7] Mise en voix par Hubert Colas de Nécessaire et urgent au festival Actoral de Marseille, septembre 2013 : http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4707046

^[8] L’Atelier fiction de Blandine Masson (08/10/13)

pour le moins…) qu’elle induit. De cela, je pouvais parler. Ainsi, cette méditation sur « l’être écrivain » trouva-t-elle sa nécessité en évoquant les menaces qui pèsent sur l’indépendance de la création (l’autonomie du créateur) dont l’une est la toujours plus déplorable situation économique des écrivains, et l’autre — mortelle — nous explosa au visage lors des attentats parisiens de janvier 2015, dans la lignée sinistre de la Fatwa contre le romancier Salman Rushdie en 1989 et du récit qu’il fait des dix années de clandestinité qui l’ont suivie⁹. En donnant une voix féminine au personnage de TRIGORINE, en rapprochant le « Je » de l’écrivain dans la pièce de Tchekhov, du « Moi » de moi-même — Annie Zadek —, j’affirme que, non seulement « **JE SUIS TRIGORINE** » (le travailleur de l’écriture), mais que, en même temps, « **JE SUIS TREPLEV** » (« Le Jeune Auteur-e », à la recherche de formes littéraires nouvelles) et, tout autant, que « **JE SUIS ARKADINA** » (« L’Auteure » : femme, mûre, amoureuse, arc-boutée contre les menaces du temps qui passe…). De tout cela, je pouvais parler, et aussi de mon angoisse face au visage indécent du monde, de ma volonté d’en rendre compte.

En conclusion, davantage peut-être qu’une « méditation sur », j’ai voulu entamer une « conversation avec » l’acte II de *La Mouette* : de même que, dans un concerto, le soliste et l’orchestre dialoguent sur scène pendant toute la durée de la représentation, de même les voix de mon personnage (pas tout à fait moi-même, pas tout à fait une autre…) et celles des personnages de Tchekhov, s’écoutant et se répondant, alternèrent et se mêleront, la « partition » originale demeurant constamment audible même si elle est mise en sourdine ou en pause. Paroles et musique, donc, sous la direction d’un chef d’orchestre-metteur en scène que j’imagine naviguer dans les confins du plateau…



In Memoriam Tadeusz Kantor.

	Page 14 et ci-dessus Annie Zadek
Nécessaire et urgent	
Lecture/projection d’Annie Zadek et Arno Gisinger	
Bibliothèque Elsa-Triolet de Bobigny, dans le cadre du festival Hors limites.	

^[9] Joseph Anton. Une autobiographie, Plon, 2012