



ENZO CORMANN

Sous une jupe de velours noir (des dessous du théâtre)

FÉLIX GUATTARI M'A DEMANDÉ DE DÉCRIRE ce qui fondait pour moi l'activité théâtrale. En quoi cette activité s'entendait pour mon propre compte comme la mise en rituel d'une certaine subjectivité. Comme processus de singularisation. Quels me semblaient en être les moteurs, les enjeux. D'évoquer en somme ce qu'il nomme les « agencements d'énonciation » singuliers où s'origine selon moi la pratique théâtrale. Je préciserai d'emblée qu'il m'a été demandé de m'exprimer ici « avec mon cœur », bien davantage que sous couvert d'un affublement conceptuel dont vous ne tarderiez pas à sentir les limites dans la bouche de quelqu'un dont la seule ambition est somme toute de faire une honnête carrière de ravi du village. J'ai écrit à ce jour une douzaine de pièces de théâtre. La plupart d'entre elles ont été jouées, traduites. J'effectue actuellement ma deuxième mise en scène. C'est là tout mon bagage. Les quelques opinions qui vont suivre se fondent d'une rêverie sur cette pratique. Elle n'ont pas d'autres prétentions que celles d'un envoyé spécial de l'autre côté du quatrième mur. À vous de me dire par la suite ce qu'il faut entendre à tout ce fatras. Et si même on peut y entendre quelque chose.

Du mieux vivant théâtral

Que le théâtre fut un plus à vivre, j'ai senti ça à l'âge de dix ans. Des circonstances scolaires (j'étais alors en classe de sixième) m'amènèrent la première fois sur la scène pour y interpréter Monsieur de Pourceaugnac dans la pièce du même nom. Je n'ai pour ainsi dire aucun souvenir des six longs mois de répétition, ni même du texte, que je n'ai pas relu depuis. Une simple anecdote : le metteur en scène — dont je garde l'image, mais dont j'ai oublié le nom —, soixante-dix ans, blanche crinière, lavallière, était un ancien pensionnaire du Français, où il ne fit jamais que des utilités. Il avait, en la circonstance, poussé l'audace jusqu'à faire sortir Pourceaugnac

de la cage de scène lors de sa poursuite par la ribambelle d'apothicaires armés de clystères. Et c'est d'ailleurs le seul souvenir que je conserve des trois représentations que nous avons données (le vendredi à 20 h. pour les internes, le samedi à 18 h. et le dimanche à 19 h. pour les parents) : moi, perruqué, vêtu de satin pourpre, brodequins aux pieds, courant autour de la salle en braillant, suivi de près par une douzaine de marmots dangereusement outillés et revenant à la scène pour plonger dans les dessous — comme convenu — par une trappe des coulisses, dans le but de ressurgir au proscenium par la cage du souffleur... Las, on avait oublié d'éclairer les dits dessous de scène, et nous voilà soufflant, suant, progressant à l'aveuglette dans la poussière et les croisillons de bois... et finalement nous égarant dans la direction opposée à l'avant-scène, quelque part à l'arrière-jardin, criant qu'on nous éclaire.

Durant quelques minutes, la scène est restée vide, à l'instant même où chacun, parmi les spectateurs, s'attendait légitimement à ce qu'elle fût le plus remplie. Interminable panne, sympathiquement ponctuée de rires et d'applaudissements, tandis que sous les planches une terreur panique s'emparait de moi. La panique que connaît tout acteur confronté à un dérèglement majeur de la représentation, à la panne de théâtre. Et cependant, s'il pouvait, l'instant de cette panne, en prendre la mesure relative, ce même acteur hausserait simplement les épaules. Car, la panne de théâtre n'est qu'apnée, déraillement mineur dans cette façon de musique d'accompagnement du réel, les gens n'étant somme toute assis face à la cage de scène que pour se distraire un peu du monde. Seulement l'acteur, en cela même qui le fait acteur, ne saurait prendre la mesure relative des enjeux de la représentation. Cérémoniaire possédé, il est totalement engagé dans le rituel de mise en présence du monde et de sa représentation. Il est dans la terreur où se trouvait jadis l'enfant de chœur lors de la communion de laisser une hostie tomber au sol de quelque bouche maladroite — aussi leur fourre-t-il sa patène sur la gorge comme le braqueur d'impasses avec sa lame. Des gens sont venus regarder des gens représenter des gens. La panne révèle l'imposture. L'acteur est saisi dans le ridicule de l'office, à l'instar du prêtre qui perdrait sa soutane en pleine messe. Ici, le sacrilège consiste à dévoiler au public l'extrême crédulité que suppose d'assister avec quelque intérêt au spectacle d'eux-mêmes. Aussi, le ridicule qui saisit l'officiant à l'instant de la panne n'est-il sans doute que l'extrême ridicule du principe même de la représentation vivante (jouée par des acteurs en chair et en os, et non mécaniquement reproduite).

Et cela, le jeune Pourceagnac gueulant dans les dessous est en train de l'éprouver furieusement. S'il ne remonte pas sur scène à l'instant, le monde va s'arrêter d'être monde. D'ailleurs, le vieux metteur en scène — qui en a pourtant vu bien d'autres en quarante ans de métier — ne s'arrache-t-il pas les cheveux, le visage empourpré, les bajoues tremblantes, quand Pourceagnac, ayant rebroussé chemin, ressort

dans les coulisses tout couvert de poussière et de toiles d'araignées ? C'est qu'au théâtre l'enfant de dix ans peut être le partenaire d'un adulte, d'une organisation adulte. Et cela, le petit Pourceaugnac le ressent avec quelques battements de cœur mêlés de honte, avant de se ruer sur scène où l'attendent — délicieuse surprise — les applaudissements *bon enfant* des adultes, l'encourageant dans son travail de bon adulte. Je venais de sauver le monde, je n'étais plus le prêtre, j'étais Dieu (ou Zorro, ou pompier). Non content de sauver le monde, je le vengeais de l'affront. Je me déchaînaï avec ostentation, cabotinant près de la rampe avec quelques outrances de vieux briscard ; l'acteur en moi exultait, négligeant tout le reste — à commencer par son personnage. Je jouais l'acteur jouant Molière jouant Pourceaugnac. Dans mon ivresse bravache, je n'étais plus ni le fils de mon père, ni l'enfant, ni l'élève, j'étais autre. J'étais plus. Et je décidai in petto, entre deux répliques, de m'octroyer à vie ce plus à vivre en me faisant dès que possible acteur. Puis, le rideau tomba sur la scène finale, et avec lui le diagnostic du vieux metteur en scène : « C'était nul. Si tu continues comme ça, tu finiras au guignol. »

D'une overdose de réel

J'ai fait l'acteur jusqu'à l'âge de 21 ans. À 22 ans, je suis un peu journaliste. À 25 ans, beaucoup. Le chômage, l'urbanisme, mais aussi le tout venant, correspondant à Grenoble ou à Lyon pour un quotidien du matin en perpétuelle restructuration. Les conseils municipaux, les projets de ZAC, les dossiers de ZI, les bavures policières, les squatters, les crimes passionnels, les stars de passage, les problèmes de MJC, Creys-Malville, les violeurs aux Assises, les quatre cents coups de la Cité Paul Mistral, la nouvelle scène rock, le ghetto italien. J'ai cru un temps que le monde ne serait plus pour moi que ce tourniquet tapageur, cette machine à décerveler dont je serais le croc à merdre. J'ai bouffé, dégueulé du réel avec une passion de l'exacitude, un souci de coller à l'état des choses qui n'avaient d'égal que mon dégoût croissant pour ce fatras tout à la fois rétif et fonctionnaliste qu'était devenu pour moi le langage : avec mon paquet de mots censés au jour le jour raisonner une indicible folie factuelle, je participais, à ma mesure, dans mon petit coin de vie, à la vociférante superproduction de la prose du monde.

Il me semblait que j'y prenais goût. Mes dents poussaient. Et puis, un jour, presque sans y penser, j'ai commencé à mentir. Ça a démarré insensiblement : une citation (j'allais dire : une réplique) un peu améliorée ; un témoignage plus supputé que formellement recueilli ; des figures jamais vues, cependant évoquées ; mes propres sentiments, trop longtemps bâillonnés, qu'exposaient d'imaginaires interviewés, jusqu'à des témoignages entiers, des rencontres, des péripéties, inventés... Du reportage-fiction, en somme, du mensonge vrai ; et plus que vrai, me semblait-il : du réel nouveau-né, comme vierge, sans plus aucun non-dit, puisque tout né du dire.

De *l'inédit*, enfin, du jamais-vu ! Fort d'un ultime papier dans un journal local que je titrais : « Inouï ! Aujourd'hui tout se passera comme d'habitude. » Je me dépêchais de me ranger des chats écrasés avant d'être démasqué comme écraseur, et j'entrepris d'écrire ma première pièce avec la sensation grisante d'être passé de la prose du monde à la poésie du cœur, renouant avec la jubilation infantile du collégien Pourceaugnac s'emparant en une façon de putsch des rênes du cérémonial. Non plus servir le réel, mais le chahuter. Et encore ce chahut-ci avait-il quelque chose d'infiniment respectable. Infiniment marginal (auteur inconnu, gribouillant dans un coin du monde), mais infiniment intégré (un jour, des gens paieraient pour venir s'asseoir à une table et lire, comme au-dessus de mon épaule, ces lignes hachées de biffures, ce mot à mot d'un rêve inventé, ce pieux, ce Saint mensonge dont seraient un jour faites de grandes messes populaires)... Anachorète narcissisme dont je palliais mon inexpérience.

Fou d'un art déifié, j'étais Saint Siméon stylite sur ma colonne de faits divers à replacer dedans mes chairs les vers tombés de mes plaies infectées, quand d'autres couraient à confesse sur des divans plus ou moins orthodoxes. Je me ruais en alchimiste sur la page pour muer toute douleur en douleur d'autres pour, piquant dans une cuirasse à coups furieux de bic, mettre à bas sur la page les spectres fous qui me hantaient. Le premier de ces spectres s'appelait Gretl Schüler.

Du comment je suis devenu femme

Ici prend fin l'aveu en quelque sorte scénarisé constituant jusqu'à présent mon intervention. En premier lieu parce que — nombreux sont parmi vous ceux qui l'ont sans doute éprouvé — le travail à la table n'est guère producteur de péripéties ; de ces péripéties qui font le sel, la crédibilité-même, de tout aveu. Pour convaincre ses exorcistes, Mère Jeanne des Anges n'a-t-elle pas dû fournir le nom des sept démons qui la turlupinaient ? En second lieu, mes textes sont imprimés. Ils ont, sont et (j'espère) continueront d'être joués. Comme le disait Faulkner : « Si ce que quelqu'un a pensé, espéré, tenté et manqué n'est pas suffisant, si cela doit être expliqué, excusé par ce qu'il a éprouvé, fait ou souffert (...) alors lui et celui qui le juge ont tous deux échoué dans leur entreprise. »

En dernier lieu, parce que je m'aperçois, alors même que j'écris ces lignes, qu'une certaine linéarisation (et donc fictionnalisation) de mon expérience réduit celle-ci à une série anecdotique de voies de conséquence, quand j'éprouve si fort qu'elle fut bien davantage un monstrueux embrouillamini de contingences et de nécessités, mais aussi d'actes manqués, de connexions inaperçues, de décervelantes équations, dont quelque récit, en eût-il le sincère projet, ne saurait être à même d'accoucher.

C'est pourquoi la tentative de narration cède ici même le pas au bavardage inconséquent, à ma protéiforme logorrhée, au fil de laquelle j'espère qu'il vous sera loi-

sible de piquer quelque manne — à tout le moins quelques indices.

Gretl Schüler a 20 ans en 1933. Je la rencontre aux débuts des années 70, dans un cours de Jean-Michel Palmier sur l'expressionnisme allemand, entre un volume de Georg Trakl et quelques vers de Else Lasker-Schüler. Je ne lis ni ne parle l'allemand. Quelques jours à Berlin, à la recherche de la rue de la Belle Alliance, aujourd'hui perdue. Autoportrait de Grosz au deuxième étage du Musée de la Ville regardant avec force par la haute fenêtre le terrain vague hérissé de décombres. Petite punk frôleuse au bar de l'XS. Tour de la ville et visite guidée du mur enneigé, une nuit de l'hiver 79, par un taxi dealant de l'herbe turque et du speed-ball en dé à sniffer. Gretl Schüler la toute naïve aux prises avec l'événement du nazisme, aime Nelle la Berlinoise, rompt, compagnon en exil, trouve refuge auprès d'un négociant en vins membre des SA, nuit des longs couteaux, accouche sept mois plus tard d'une fille, retrouve Nelle, fin de la guerre, dénazification, vit dans une cave avec sa fille et son amante, recluse par le souvenir indicible d'un crime commis sous la contrainte. Une guerre est passée par là et je me coule dans l'imaginaire d'une femme imaginaire, aimant une femme imaginaire, et mère d'une femme imaginaire, en sorte que je suis trois femmes et que ces trois femmes sont aussi l'image de la guerre dans un pays étranger.

La pièce finie, je cours la lire à un ami comédien — cela se passe le soir des élections présidentielles de 81. Ivre de mots, la voix défaite après trois heures de lecture, je vais à la patinoire municipale, mon manuscrit de cent vingt pages dans une petite valise, voir la fête quasi spontanée qui s'y donne. Près de vingt mille personnes s'y bousculent. Ma valise s'ouvre, les feuillets s'éparpillent, une farandole les piétine en cadence, aux cris de « on a ga-gné ! On a ga-gné ! » Parano. Je sauve in extremis six mois de travail.

Bilan provisoire : *Un* : je suis trois femmes. *Deux* : on a ga-gné. *Trois* : l'une de ces femmes a commis un meurtre. *Quatre* : l'orgueilleuse jubilation a cédé le pas à la sourde inquiétude. *Cinq* : laquelle suis-je, de ces trois femmes ? En réponse à cette question : Credo. Trente pages de monologue de femme, expliquant le meurtre d'un mari qu'elle n'a jamais eu. Françoise Bette sur la scène de l'Athénée, éperdue, aveuglante. Un plus elle égale moi. Ce qui suppose : Un moins elle égale deux. Deux bouts de moi inassemblés que l'absurde rituel me paraît seul à même de cadrer ensemble. Me cadrer en tant que moi, et non plus céder à la langueur de l'être, de l'être étale à la surface du monde ; cadrer ce qui paraît valable pour moi, trancher dans le vif. En quoi faire théâtre semble bien constituer d'abord, en un cadrage subjectif de la perception, le choix d'une focale singulière pour l'être. Focale me renvoie à photo. À quel moment, pour moi, l'instantané du théâtre, la seconde de la sensation vraie ?

À la table ? Aux répétitions ? Quand le noir se fait dans la salle ? À la première réplique ? Quelque part au milieu de la représentation ? Au noir final ? Au salut ? Aux discussions qui suivent ? Je dois avouer que la représentation m'est un

supplice. Aussi la plupart du temps je n'assiste aux premières de mes pièces qu'abruti d'alcool. Totalemment crispé aux suivantes, désespéré à la dernière. Petits plaisir par-ci par-là : quelques rires, une certaine qualité d'écoute, une réflexion entendue dans le flot des spectateurs sortant de la salle. Travail préparatoire, répétitions : c'est l'agrément du faire. Manière d'étourdissement à base de rendez-vous, de problèmes concrets ou de dossiers à concocter, de comédiens à rassurer, de débats parfois difficiles. Me voici ramené à la table. Car je soupçonne que c'est peut-être là, en définitive, que je jouis du théâtre. Comme si le théâtre n'était qu'une disposition particulière de l'âme, un simple jeu mental, constitué de règles aujourd'hui assez vagues, néanmoins explicites (un lieu scénique, des acteurs) de contraintes et d'aléatoires liées à l'interprétation et d'un cérémonial précis. Cadre donné dans lequel on tracera d'autres cadres. Spécialisation du rêve, comme déjà un partenaire. Nul doute que le théâtre soit physiquement présent à la table et là encore image mentale. Je veux dire incertain, pile et face, élastique, revu et corrigé. Boîte mobile où vient s'étendre le rêve, par strates. Voilà, je sais : une *terrine d'être*. Constituée par couches de sédimentation successives (écriture), puis décapée transversalement (répétitions) avant recollage approximatif (mise en scène achevée). Comment faire d'une terrine un canard aux olives ? — Problème du metteur en scène.

J'ai de l'ironie toute prête sur le sujet. Mais je sens bien que le problème n'est pas tant le malentendu qui fonde nécessairement la relation auteur-metteur en scène, que justement la suspicion que tout a déjà été joué (joué !) dans ce qui la précède : quand le théâtre n'était qu'une péripétie nouvelle dans un phantasme récurrent. Je veux dire cette activité privative, largement indicible, qui consiste à convoquer autour d'une table les acteurs d'un rituel ancestral et à les diriger selon ses vœux, comme le libertin dirige l'action. En quoi cela importe-t-il ? En ceci que le « théâtre », tout à la fois catégorie de la littérature, architecture, pratique singulière, technique, usage, coutume, axe de la culture universelle, etc., mais aussi théâtre des opérations, du crime, toute géographie de faits spécifiés, le théâtre serait, avant le premier mot jeté sur la première page, organisation particulière, réseau décliné de connexions, machine spéciale, trieuse, filtreuse, dispatcheuse, usine de retraitement. Matière première : le rêve. On pourrait dire, le théâtre c'est un rêve transformé en songe. Un rêve éveillé, pour ainsi dire délibéré. Rêve dirigé, mastiqué puis recraché entre deux couches des technique, architecture, organisation, stylisation, etc., idoines : à chacun sa terrine. Et justement, j'étais une femme, donc.

Notre fiche cuisine

Incidentement, je me suis dépêché de redevenir un homme. Et cela sans doute à cause d'un malentendu général sur la nature de la parole théâtrale. Voilà qu'on me par-

lait de « parole de femme ». Des femmes vantaient la qualité de ma parole de femme. Comme si j'avais voulu tenir un certain propos de LA femme. Dire son oppression *mais* sa force, sa solitude *mais* son universalité, sa nature de femme *mais* son humanité. En sorte qu'on m'entendait tenir un discours quand je ne produisais, moi, que de l'aventure psychique. Le délibéré de l'écriture, elles me le faisaient marcher sur la tête ! Je ne tenais pas un discours délibéré sur LA femme. J'en étais délibérément UNE. Elle auraient pu me trouver fière, ou gentille, moche, ou conne. Mais non : elles me trouvaient super-représentative ! Aussi ai-je pris délibérément la route, avec mes nippes de bidasse et mes tatouages, armé d'un cran et d'un faucon, en quête de nouvelles sensations. Je m'appelais Jo, profession : rôdeur. Les Éditions de Minuit ont rassemblé les deux textes en un même ying-yang volume. Jean-Paul Wenzel fut Le Rôdeur, une année durant. C'est-à-dire moi. Lequel des deux était l'autre — le rêve machiné de l'autre ? Singulière sensation que de modeler à coups de mots la vie d'un autre. Pendant un an, les cheveux teints, les favoris, une barbe de huit jours, des centaines d'heures à raconter meurtres, faucon, flicaille, baisés. Pendant un an à se faire interpellé à la sortie des théâtres pour délit de sale gueule ; à trimballer avec soi un faucon baptisé Demain par son propriétaire, du nom de l'oiseau de la pièce ; à porter partout ces mots d'homme seul, ces peut-être mensonges et donc vivre une année sur cette incertitude : Jo a-t-il ou n'a-t-il pas commis les meurtres dont il se dit l'auteur ? Sans doute le rêve était-il là en définitive : moins dans la représentation que dans cette diffusion des effets. Dans la façon qu'a le théâtre d'engager durablement le corps de l'acteur — et spécialement du double, dans la toute relative dichotomie : rêveur/rêvant.

Sans doute frôle-t-on la complétude dans l'événement de cette géographie périphérique du drame. Dans cette socialisation du rêve, sa mise en voix, en œuvre, en route, en vente, en critique, en souvenirs. Tout m'apparaît comme si la seule concrétude du théâtre lui était en effet périphérique, comme si la représentation elle-même, procédait d'un degré tel de ritualisation qu'elle confinerait à l'abstraction. Qu'elle adviendrait elle-même comme un rêve, comme un retour obscur — vaguement menaçant à la matrice du rêve. Comme si elle n'était elle-même qu'un songe, qui placerait l'auteur-rêveur dans la position d'un *rêvant-secondaire* se voyant en *rêvant-principal* paraissant ignorer qu'il agit son rêve en public. Raison pour laquelle la part de rêvant de l'auteur dans la salle éprouve un sentiment mêlé de fierté et de honte, mais de fierté honteuse d'elle-même puisqu'aussi bien il assiste impuissant aux frasques de son double, donc de son imposteur. Et donc il sent confusément que sa fierté n'est alors qu'une défense. Mais cette schize-là n'est encore qu'une vue générale, quelque chose comme la photo aérienne de l'instant théâtral. Il y manque justement une géographie. Une géologie, peut-être. Une archéologie. On voit bien ce que pourrait être une archéologie du drame. On devine de quelle nature seraient ses scènes primitives. Rituels, totémisme, usage du

masque, fêtes, cérémonies jusqu'à la spécialisation des cultes spectaculaires de l'antiquité classique en tragédies. Et cela s'ordonnant tant par glissements que par ruptures, se spécifiant ici en Nô, ailleurs en boulevard, etc. On voit moins bien ce que ferait une géologie théâtrale. Ce qui la distinguerait de l'étude pour ainsi dire ordinaire de l'inconscient ; (back ground du texte et de l'image. Back ground de l'acteur, mimesis, et puis quoi ? La situation particulière du spectacle ? Vague reste de rituels religieux, cadrage social d'une scène psychique, petit sujet de thèse.) À évoquer tant bien que mal tout à l'heure l'organisation singulière de cette machine à rêves du point de vue de l'auteur dans la salle, je me prends à frémir du dédale susceptible de configurer à son tour la position de l'acteur. Le paradoxe évoqué par Diderot a servi de base à toutes les méditations sur la réalité de l'acteur. Qu'il ne croit pas réel ce qu'il joue n'enlève rien à sa sincérité. Suggère tout au contraire un engagement de corps qui double de l'adhésion au personnage l'ordinaire passivité de l'être. L'acteur est bel et bien requis d'imiter. L'artiste en lui de conscientiser, de repérer, de fixer, d'orienter cette imitation, de la rendre reproductible par lui, de l'investir de lui. Il y a là un flux constant, peuplé d'une infinité d'informations disparates, entre le subjectif et le spectaculaire. Et ce flux, nous pourrions lui donner la forme d'un regard. La présence du double, tout acteur la ressent. Totalement engagé dans son rôle, il n'en est pas moins le juge, l'appréciateur froid. Secondairement, la réalité même de l'organisation spectaculaire le requiert à son tour de « garder la tête froide ». Il est à la fois dans l'abandon et le calcul. Ne lui faudra-t-il pas prendre telle place à telle réplique ? Il devra se souvenir d'emporter tel accessoire ou d'attendre tel signal, ou de prendre garde au faisceau de tel projecteur, etc. Mais bien sûr l'acteur est aussi engagé comme individu dans les catégories de l'être. Il se voit faire l'acteur. Mais aussi être « acté ». Ce que je veux dire en déployant au petit bonheur tous ces regards-gigognes, c'est que l'acteur aussi est saisi dans l'architectonique du rêve. Il produit des images qui ne produiront pas seulement des effets sur la salle mais d'abord sur lui-même. Il est moins dans la transe que dans le songe, en ce que le songe serait un effort de conscience sur le rêve. Il est tout à la fois dans le songe de l'auteur, (ce rêveur que paralyse le spectacle de son double rêvant en public), et dans son propre songe consistant dans le spectacle plus ou moins confus d'un incessant transfert d'affects entre un lui-jouant et un lui-étant. Il me semble qu'ici le rêveur constitue l'instance froide, sa subjectivité étant entièrement capitalisée par le jeu en cours. Et ce serait peut-être cette instance froide du jeu qui dispatcherait les flux en provenance de l'auteur et de la mise en scène (texte, indications de jeux, etc.). Un corps froid relierait donc ces deux points chauds. Dispositif auquel s'agglomère encore — et principalement puisqu'il en est le destinataire naturel — le public. J'arrête là ce très intuitif défrichage, faute d'outils plus synthétiques, en tout cas plus dynamiques en ce qu'ils permettraient de colliger toutes les couches de la terrine, au lieu de les exploser à

mesure et de farfouiller piteusement dans leurs éclaboussures comme je m'échine à le faire.

Il reste qu'on aura certainement compris qu'il y a là selon moi ce que Félix Guattari nomme un « agencement d'énonciation » singulier, pour ainsi dire autonome et dont une première exploration dit assez fort qu'il serait une manière de concrétion et de socialisation du rêve.

De ce que j'écris à défaut de peindre et de tout ce qui traîne

Car en effet j'écris à défaut de peindre. Et sans doute je n'écris spécialement du théâtre qu'à défaut de peindre des bonshommes. J'ai parlé de mes trois premières pièces. Je n'ai nullement l'intention de gloser sur celles qui ont suivi. Peut-être ne parlerai-je justement pas de mes préférées. Peut-être n'ai-je pas de préférée, je veux dire : d'expérience principale. Plus principale que les autres. Il convient de dire que je ne suis absolument pas à la recherche du *magnum opus*, quelque part, là-haut, dans les nuages. Le théâtre, s'il est mon chevalet, est aussi bien mon saxophone. Compositions lentement mûries sur le papier, et/ou : faire le bœuf (écorché sur option) avec quelques autres instrumentistes. Je crois sincèrement que l'art est à l'heure du mouvement. Ou l'inverse : l'heure est à l'art du mouvement. Ou encore le mouvement est à l'heure de l'art. Je veux dire que ce qu'on croit discerner dans la configuration générale d'un art doit également structurer la pratique de l'artiste, en constituer l'éthique. Aussi je ne crois pas trop à la valeur éthique des œuvres bien menées ; à l'économie de l'œuvre, en ce qu'elle consisterait à penser par avance le voyage, à lui donner une forme, quand on ne sait encore rien des découvertes qui viendront le ponctuer. Et cela je l'ai spécialement éprouvé lors justement d'un travail théâtral sur les rêves, et tout particulièrement les rêves de Franz Kafka. Produire du rêve donné comme tel, dans une machine à rêve qui ne veut pas, elle, dire son nom, voilà Une circonstance singulière. Je ne m'étendrai pas tant sur la question du traitement scénique des rêves qui a structuré tout le travail accompli en la circonstance avec Philippe Adrien et quatorze comédiens durant près de six mois que sur la nature même de ce travail, participant principalement de ce que Witkiewicz nommait « la logique interne du devenir scénique ». Il s'agit là tout bonnement de prendre le théâtre à la lettre. De se comporter avec lui, à l'intérieur de lui, comme dans un xième et singulier rapport au réel développant de façon autonome ses effets aussi bien que ses causes. Considérer par exemple que la place d'une chaise à l'issue d'une scène est un élément constitutif majeur au même titre qu'un élément du texte. Et que ce que l'emplacement de cette chaise est susceptible de générer comme possible ou contrainte pour la suite, vaut toutes les bonnes raisons qu'on se donnerait sans elle de poursuivre l'action de telle autre manière. Aussi la logique interne du devenir scénique procède-t-elle de proche en proche, de corps

en corps, par association libre, pourrait-on dire, et imite en cela la dynamique du rêve. Et cela, c'est à la fois très excitant et très effrayant. Jouer ce jeu, c'est dénier toute borne culturelle, culturelle au théâtre, c'est se défier du bon goût, raisonneur en diable, rallier même le mauvais goût, tant il est vrai que l'Autre scène est rarement exempte de salissures. Il me paraît qu'il y a là dans ce travail d'improvisation, d'écoute, d'écriture, de montage, de tâtonnement, de tripatouillage, dans cet assemblage incertain des errances singulières, le corps même du théâtre, mère tout à la fois gracieuse et monstrueuse tant accoucheuse que dévoreuse, et dont les jupes de velours noir dissimulent aux regards étrangers les facéties de sa progéniture. Et cette mère tonitruante c'est à la fois le groupe et l'autre. La conscience autre du groupe. Grand Autre, si l'on veut, aussi bien ogre que nourrice et dont le public n'est somme toute qu'une... représentation. Une représentation, oui, conventuelle, qui est comme le songe collectif des faiseurs de théâtre. Ainsi qu'on le dit parfois plaisamment : le spectacle est dans la salle. D'un certain point de vue, on ne croit pas si bien dire ! Le spectacle est tellement dans la salle que le groupe vit la représentation, le temps de la représentation, dans la fiction de la salle, dans cet effet de retour dont parlent si souvent les acteurs, cet « écho ou pas », cette densité ou cette absence, qui selon leur propre aveu modifie au fil des soirs si sensiblement le spectacle, l'infléchit, le rature. Et quid de la peinture dans tout ça ? Simplement qu'elle est un arrêt sur image, tandis que le théâtre va. Et s'en va, même. Ne cesse de se faire comme de se défaire. Peut à tout instant prendre force, pâlir, se décadrer. Les couleurs peuvent se mettre à couler, les carrés s'arrondir, les ronds se hérissier. Et voici donc que mon amour du théâtre dit tout crûment son paradoxe : tout le vif en lui que j'adore est aussi ce que je hais le plus. Rien à faire : c'est rétif, ça se cabre. C'est fragile. Ça meurt. Et dans le même temps, ça n'arrête pas de naître, ça palpite, c'est ici et maintenant. Ça ne se binarise donc pas, ça ne se digitalise pas, ça ne se synthétise pas, ça ne se laisse même pas filmer (au sens qu'un filmage de pièce est comme une fiction particulière, la fiction seconde d'un spectacle), ça ne se stocke pas, etc. Disons le mot : c'est archaïque. Et peut-être est-ce dans son archaïsme même que le théâtre trouve sa nécessité, son urgence et, paradoxalement, sa modernité. Il trouve sa nécessité dans son archaïsme en ce qu'il constitue une poche de résistance au tout machinique. Il y trouve son urgence en ce qu'il est le dire-là, tout de suite. Qu'il est de ce fait le presque seul art spectaculaire à pouvoir être produit par ce que Robert Fripp appelait lors de la dissolution du groupe mammoth King Crimson « de petites unités, mobiles, indépendantes et intelligentes ». Il trouve enfin sa modernité en son archaïsme par une mise en rapport tout à fait singulière du sémiotique et du subjectif, outil comme on l'a vu pétri de subjectivité et produisant du sens, il n'est pas moins spectacle de sens produisant par sa nature vive et fugitive de principaux effets subjectifs. Ne dit-on pas d'ailleurs couramment du théâtre qu'il est d'une consommation moins passive que tout autre spectacle ?

(À commencer naturellement par les spectacles liés à la reproduction mécanique.)
Eh bien, il me semble que cette moindre passivité tient à ce que le théâtre peut justement être considéré comme le rituel de transversalité par excellence entre la machine abstraite et les territoires existentiels.

Tirant à la méditation par ses racines religieuses, à l'émotion partagée, à l'inouï même, en tant qu'il est rêve éveillé (littéralement il met les consciences en éveil), il est une pensée singulière.

Séminaire du 7 avril 1987.

Enzo Cormann est l'auteur d'une quinzaine de pièces de théâtre, dont Credo, Le Rôdeur, Noises, Rêves de Kafka, publiées tant aux éditions de Minuit, qu'aux éditions Autrement, Edilig, Papiers/Actes Sud, Théâtre Ouvert.