

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

À QUOI SERT LE THÉÂTRE ? (articles et conférences, 1987-2003), essai, 2003.

BLUFF, théâtre, 2012.

HORS-JEU, théâtre, 2013.

Chez d'autres éditeurs

CREDO, *suivi de* LE RÔDEUR, théâtre, Minuit, 1982.

BERLIN, TON DANSEUR EST LA MORT, théâtre, Théâtrales, 1983 et 2005.

CABALE, *suivi de* TEMPORALIA, théâtre, Théâtre Ouvert, 1983.

NOISES, théâtre, Théâtre Ouvert, 1983.

RÊVES DE KAFKA (adaptation), *suivi de* EXILS, théâtre, in *L'Avant-Scène*, n° 755, 1984.

CORPS PERDUS, théâtre, in *L'Avant-Scène*, n° 770, 1985.

KÉ VOI ?, théâtre, in *L'Avant-Scène*, n° 777, 1985.

SANG ET EAU, théâtre, Minuit, 1986.

LE ROMAN PROMÉTHÉE, théâtre, Actes Sud-Papiers, 1986.

PALAIS MASCOTTE, théâtre, in *Cinq Auteurs*, Autrement, 1986.

SADE, CONCERT D'ENFERS, théâtre, Minuit, 1989.

MINGUS, CUERNAVACA, théâtre, Deyrolle, 1991 ; Rouge Profond, 2003.

TAKIYA ! TOKAYA !, *suivi de* ÂMES SŒURS, théâtre, Minuit, 1992.

LA PLAIE ET LE COUTEAU, *suivi de* L'APOTHÉOSE SECRÈTE, théâtre, Minuit, 1993.

DIKTAT, théâtre, Minuit, 1995.

ILS SONT DEUX DÉSORMAIS SUR CETTE TERRE IMMENSE, théâtre, in *Théâtre contre l'oubli*, Amnesty/Actes Sud-Papiers, 1996.

TOUJOURS L'ORAGE, théâtre, Minuit, 1997.

LE DIT DE JÉSUS-MARIE-JOSEPH, théâtre, in *Petites Pièces d'auteurs*, Théâtrales, 1998.

CAIRN, théâtre, Minuit, 2003.

LA RÉVOLTE DES ANGES, théâtre, Minuit, 2004.

L'AUTRE, théâtre, Minuit, 2006.

LE TESTAMENT DE VÉNUS, roman, Gallimard, 2006.

SURFACES SENSIBLES, roman, Gallimard, 2007.

JE M'APPELLE ET AUTRES TEXTES, théâtre, Minuit, 2008.

VITA NOVA JAZZ, roman, Gallimard, 2011.

ENZO CORMANN

Ce que seul le théâtre peut dire

Considérations poétiques

Articles et conférences

2004-2011

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

Ouvrage publié avec le concours
du Centre régional du livre de Franche-Comté et de la Région Franche-Comté

SOMMAIRE

<i>Notes liminaires</i>	7
I. L'OPÉRATION THÉÂTRALE	17
SOUS LE REGARD DES ANGES	
<i>Quatre notes sur la modernité théâtrale</i>	19
CONSIDÉRATIONS POÉLITIQUES	
<i>Six notes sur la gageure théâtrale</i>	33
L'OPÉRATION THÉÂTRALE	
<i>Dix notes sur ce que seul le théâtre peut dire</i>	61
CRISE DE LA REPRÉSENTATION / REPRÉSENTATION DE LA CRISE	
<i>Douze notes pour un théâtre de crise</i>	73
ANYWHERE IN THE WORLD	
<i>Douze notes sur le pari dramatique</i>	109
II. L'OPÉRATION DRAMATIQUE	125
LE TIERS CORPS	
<i>Trente notes brèves sur l'empathie dialogique</i>	127
VOYONS VOIR	
<i>Dix-sept notes sur le passage à l'écriture (dramatique) et son possible accompagnement</i>	139
LE BOUT DE LA LANGUE	
<i>Neuf notes sur l'effacement dramatique</i>	151
CETTE INCOMPRÉHENSIBLE DISTRACTION DE SOI D'AVEC SOI	
<i>Huit notes sur l'abnégation de l'acteur</i>	157
QUELQUE CHOSE D'AUTRE	
<i>Cinq notes sur le modèle mort-vivant</i>	167
EN GUISE D'ÉPILOGUE	179
NOUS SOMMES TOUS DES GROUPUSCULES !	
<i>Sept notes sur un projet de fédération (de groupes et d'outils) de théâtre</i>	181

© 2012, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-349-5

Notes liminaires

Nota : Les textes qui composent ce recueil ont été rédigés au fil des ans, au gré de sollicitations diverses (colloques, articles, conférences...). Diversité de circonstances et de destinataires qui explique la disparité formelle de l'ensemble. Certains articles ont été corrigés et complétés à la faveur de la présente édition. Afin d'éviter les redites, quelques passages ont été supprimés.

Dans son essai sur l'art du roman, intitulé *Le Rideau*, Milan Kundera défend l'idée que le roman doit se mettre « au service exclusif de ce que seul le roman peut dire ¹ ». La proposition a le mérite de nommer clairement l'exigence artistique du romancier et de fonder son entreprise : si le roman n'est qu'un support parmi d'autres, un médium fourre-tout, il ne vaut pas une heure de peine ²...

Dans la même veine, Jean-Luc Godard déclare : « La plupart des réalisateurs [...] n'utilisent la caméra que pour exister, et non pour voir quelque chose que l'on ne verrait pas sans elle – de la même façon qu'un scientifique ne pourrait voir certaines choses sans son microscope, ou un astronome certaines étoiles sans son télescope ³. »

« Ce que seul le roman peut dire », « ce que seule la caméra peut permettre de voir », constituent moins des définitions des arts romanesque ou cinématographique, que des revendications territoriales, des

1. Milan Kundera, *Le Rideau : essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, p. 87.

2. « Si la littérature n'est pas tout, elle ne vaut pas une heure de peine », Jean-Paul Sartre, *Les Écrivains en personne*, in *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1960, p. 15.

3. Jean-Luc Godard, entretien avec Katja Nicodemus, in *Die Zeit*, 29 novembre 2007.

spécificités actives. De la même façon, il ne me paraît pas absurde d'œuvrer à resingulariser le geste de théâtre en interrogeant la spécificité de l'*opération* qu'il se propose d'effectuer sur le réel : qu'est-ce que seul le théâtre peut dire ? qu'est-ce qu'on ne pourrait voir sans lui ?

Il va de soi qu'une telle question n'appelle aucune réponse définitive – elle est un axe de réflexion, une façon d'envisager la pratique, qui oblige à interroger inlassablement ce qui fonde (ou non) l'ouvrage de théâtre pour son concepteur, ses acteurs, son assistance, et l'assemblée qu'il initie. Mon expérience en la matière étant principalement celle d'un écrivain, on ne s'étonnera pas qu'il soit souvent question de littérature dans les considérations qui vont suivre⁴.

*

Il y a exactement trente ans, je publiais ma première pièce⁵ tout en songeant à l'écartèlement du drame entre pages et planches – livre et scène –, aux comédiens arrachant, extorquant la parole au texte, ainsi qu'à l'insensé projet d'une écriture au singulier entièrement dédiée à son appropriation, sa réinvention collective... Tout ce que je « savais » du théâtre, se résumait ainsi à quelques-unes de ses embûches, de ses contradictions, voire de ses paradoxes. Mon éditeur d'alors – quoiqu'il fût notamment celui de

4. Je tire pour ma part grand bénéfice de telles prises de champ par rapport au plateau et à la salle de théâtre. Les gens de théâtre – dont je suis – cèdent aisément au « bavardage de sacristie sur la mission de l'artiste » raillé par Musil. À écouter nombre d'entre nous dire tout le bien qu'ils pensent de leurs propres ouvrages, on pourrait légitimement s'étonner de ce que le monde ne soit pas, depuis longtemps, plus vivable qu'il n'est...

5. Enzo Cormann, *Credo*, suivi de *Le Rôdeur*, Paris, Minuit, 1982.

Beckett, de Duras et de Pinget... – doutait ouvertement de l'intérêt de consacrer une vie d'écrivain à l'écriture dramatique, et pariait sur mon devenir de romancier... Pour être totalement sincère, je ne savais pas trop moi-même pourquoi j'y tenais tant que ça. Mon parcours (copieux) de comédien amateur m'avait laissé le goût très vif de la troupe, de la scène et de l'*action* théâtrale. Il me semblait que je n'existais jamais si bien qu'en scène et pour la scène. Par ailleurs, le militantisme politique et syndical m'avait conduit à des formes d'agitprop, mieux adaptées aux marchés du 14^e arrondissement de Paris qu'aux officines expérimentales... Le théâtre m'excitait bien plus en tant que mode de vie, *praxis*, dispositif de *manifestation*, qu'il ne me requérait en tant que mode de *représentation* du monde.

*

« Le monde d'aujourd'hui ne peut être décrit aux hommes d'aujourd'hui que s'il est décrit comme un monde transformable », écrivait Brecht⁶, ulcéré de le voir partout décrit comme un monde intangible. Mes premières pièces ont été écrites dans la stupéfaction d'avoir entrevu le redéploiement de possibles que permettait d'*envisager* la fiction dramatique : donner visage aux morts, aux vaincus, aux rêves brisés, aux potentialités brimées, aux subjectivités bâillonnées... Dans mon projet d'écrivain, et du seul fait de ma renonciation au jeu au profit de l'écriture, le théâtre de combat cédait la place à un théâtre de

6. Bertolt Brecht, « La Dialectique et le Théâtre », trad. J. Tailleur, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 421.

réappropriation ; il s'agissait d'inventer de la réalité, d'investir subjectivement des pans de réel abandonnés à l'ordre des choses. Urgence ressentie, en ce tout début des années 1980, de représenter le monde afin de le resubjectiver – travail de *resingularisation*, dira Guattari. Le réalisme jusqu'alors honni comme soumission vile au réel établi (à l'ordre bourgeois et aux lois régissant le capitalisme) se muait en opportunité de réinvention de l'expérience du monde. Prise de conscience que représenter constitue une *critique en actes* des représentations antérieures – spécialement les dominantes, bien sûr. En quoi pouvait donc consister une représentation critique du monde contemporain, non adossée à un projet didactique, propagandiste ou militant ?... Il y avait là soudain de quoi penser, et tout un territoire *non balisé* d'inventions et d'expériences.

*

C'est à l'invitation de Félix Guattari, que j'ai entrepris d'élargir intellectuellement mon pré carré artistique : participant assidu à son séminaire des années 1980⁷, j'avais été invité à proposer une réflexion sur ce qui fondait selon moi « l'activité

7. Séminaire dont est issue la revue *Chimères*, que Félix Guattari présentait en ces termes dans le premier numéro (printemps 1987) : « Cette revue accueillera les travaux des individus et des groupes se réclamant de près ou de loin de la "schizoanalyse", science des chimères [...]. À la manière des arts et des sciences en train de se faire. *Work in progress*. Les textes émanent ici de psychanalystes, de philosophes, d'ethnologues, de scientifiques ou d'artistes. Pas pour une interdisciplinarité de galerie. Retour au singulier. À chacun sa folie. Les grands phylums théoriques finiront bien par y retrouver les leurs. De toutes façons, par les temps qui courent, nous n'avons plus le choix, il fallait repartir de là. » (Soixante-quinze numéros parus à ce jour.)

théâtrale »... et à dire en particulier quel processus de (re)singularisation y était possiblement à l'œuvre. Comme je lui exprimais mon embarras – pour ne pas dire mon trac ! –, il proposa :

« Cette fois, tu t'exprimeras avec ton cœur.

– Et la prochaine fois ?

– Tu l'ausculteras. »

Fort de ce viatique... et passé le cap de cette première contribution⁸, je me suis appliqué à développer une vision du théâtre susceptible de répondre aussi bien à la demande initiale de mon mentor schizoanalytique qu'à mon propre souci d'élucidation du dispositif théâtral. Parti de la rétrospection critique sur mon travail artistique et de la réflexion prospective sur son orientation – travail en principe inhérent à toute entreprise artistique... –, j'ai été conduit à étendre résolument mon champ d'investigation et à engager ma réflexion sur le terrain plus général des « opérations » dramatique et théâtrale : leur actualité, leur pertinence, les conditions de leur mise en œuvre, leur devenir. C'est ainsi que j'en suis venu très tôt à focaliser ma réflexion sur les tenants, les composants et les aboutissants de « l'assemblée théâtrale », considérée du double point de vue du dispositif de *comparution* et de l'*agencement collectif d'énonciation*⁹. Réflexion « poétique », comme je me plais à la qualifier, en ce qu'elle tente de lier organiquement la construction de l'assemblée à l'incessante réinvention du drame – le politique à la poétique. Ce

8. Enzo Cormann, « Sous une jupe de velours noir », in *Chimères*, n° 3, 1987, et *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Essais », 2003.

9. Les articles les plus significatifs de cette réflexion ont été publiés dans *À quoi sert le théâtre ?*, *op. cit.*

travail « théorique » n'a pas de visée scientifique¹⁰. Il exprime, au sens strict, une *position* – un point de vue : je ne peins pas le tableau, j'habite le paysage (ce qui ne m'empêche nullement de le considérer, quoique de l'intérieur – par conséquent moins en géographe ou en cartographe qu'en randonneur ou en nomade, voire en errant).

*

S'il me fallait brosser cette « position » en une formule, je dirais : *théâtre de parole néodramatique*. J'aurais sans doute également recours à l'adjectif « élémentaire » (auquel j'ai longtemps préféré « rudimentaire », et qui n'est pas sans rapport avec le « théâtre essentiel » revendiqué par Armand Gatti). Trois acteurs dans un cercle de craie me suffiront à représenter « l'histoire mondiale de mon âme¹¹ ». J'ai toujours préféré la salle de répétition à la salle de spectacle, le bricolage au tour de force, le jeu d'enfant aux machines savantes... En tant que spectateur, je n'aime vraiment que les spectacles assez rugueux pour laisser prise, et assez lacunaires pour laisser place. Je voudrais des non-spectacles, des « expériences collectives », des « assemblées ludiques, méditatives, spéculatives... ». Le magnifique

10. Je place ici des guillemets afin de marquer le caractère vagabond de ces *considérations*, glanées au fil de l'expérience. On y chercherait en vain un quelconque système mis à l'épreuve d'un protocole expérimental. Dans ce travail de réflexion, la théorie est à considérer plutôt comme *point de fuite* pour une mise en perspective.

11. *Fern, fern geht die Weltgeschichte vor sich, die Weltgeschichte deiner Seele*. (« Loin, loin de toi, se déroule l'histoire mondiale, l'histoire mondiale de ton âme. ») Franz Kafka, fragment publié par Max Brod, in *Préparatifs de noce à la campagne*, trad. M. Robert, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1980, p. 318.

m'ennuie, le sophistiqué me glace, le sublime m'anesthésie. J'aime le verbe à la folie dès qu'il s'en prend follement à l'état fou des choses – verbe-David contre catastrophe-Goliath. La fulgurante nudité du verbe et de la voix du *cantaor* gitan Agujetas, filmé par Carlos Saura¹² : « Je ne veux plus être un meuble ! » C'est exactement ça : nous ne voulons plus être assignés à résidence dans la fixité des représentations. La poésie n'est pas protestataire par choix, mais par nécessité. Dans un monde carnavalesqué, le dépouillement est moins une ascèse qu'une objection de conscience. Théâtre minimal, écart maximal !

*

Comme le montrent à loisir nombre de références et de citations du présent ouvrage – et comme le relèveront sans peine les lecteurs avertis –, les travaux de Jean-Pierre Sarrazac, et particulièrement ses analyses du drame moderne et contemporain, ont exercé une influence déterminante (revendiquée !) sur mon travail critique. C'est indéniablement par son entremise que j'ai engagé un dialogue passionnant et fertile, *à bâtons rompus*, avec la recherche universitaire en dramaturgie. Ayant travaillé toutes ces années (joué, écrit, enseigné...) dans de nombreux pays sur divers continents, j'ai pu prendre la mesure de la formidable vitalité de la recherche française en études théâtrales (je sais bien les sourires condescendants que m'attirera cette déclaration – mais je sais également l'extrême précarité de ce champ de

12. *Flamenco*, film de 1995.

recherche et d'enseignement, et les menaces qui pèsent sur son avenir...). Je me réjouis par ailleurs de voir aujourd'hui, plus fréquemment qu'hier, de jeunes chercheurs associés à des équipes de création. C'est là, je crois, un enjeu majeur de la recherche : ne pas seulement produire des études et des outils analytiques à même de documenter et d'éclairer le travail artistique, mais imposer l'idée que la pensée du théâtre, à l'œuvre dans la recherche historique, anthropologique ou esthétique, est à part entière l'une des forces conjointes (en tout cas à conjoindre) *au sein* du collectif artistique.

*

L'enseignant n'est jamais totalement absent de ces gamberges d'artiste. « On fait cours sur ce qu'on cherche, pas sur ce qu'on sait », dit Deleuze¹³ : parti pris de pédagogie anti-autoritaire et anti-académique qui m'a conduit à concevoir et à mettre en œuvre au sein des écoles d'art un enseignement conçu comme « dispositif d'accompagnement collectif critique » – en particulier dans le cadre du département « Écriture dramatique » de l'ENSATT, que j'ai créé en 2003 et que j'anime depuis lors¹⁴. La réflexion vagabonde dont témoigne le présent recueil est en très large part

13. Entretien avec R. Bellour et F. Ewald paru dans *Le Magazine littéraire*, n° 257, 1988, repris dans Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990, p. 190.

14. En compagnie désormais du dramaturge suisse Mathieu Bertholet. La « Coopérative d'écriture » fondée en 2009, qui réunit treize écrivains dramaturges (Marion Aubert, Mathieu Bertholet, Enzo Cormann, Rémi De Vos, Nathalie Fillion, Samuel Gallet, David Lescot, Fabrice Melquiot, Yves Nilly, Eddy Pallaro, Christophe Pellet, Natacha de Pontcharra, Pauline Sales), est artiste collectif associé du département.

le fruit du travail mené en compagnie des étudiants écrivains dont j'ai eu le bonheur d'accompagner les premiers ouvrages. Si j'en juge par mon expérience, il est indéniable qu'*enseigner instruit*, et je crois bien avoir appris de mon propre enseignement davantage que mes étudiants ! C'est par conséquent de grand cœur – et non sans une certaine malice – que je leur dédie en retour ces quelques « considérations poétiques ».

Décembre 2011.