

## L'ARTISAN CHAOSMIQUE

*charpie*

(Texte publié dans la revue du Théâtre National de la Colline

LEXI/textes 8, 2004/2005)

*(Notes et griffonnages, fragments de réponses à des courriels de visiteurs de "cormann.net", à des questions de journalistes, de théâtres, d'étudiants, de chercheurs, de lecteurs... Incises, traits, marque-pages.)*

*"La figure moderne n'est pas celle de l'enfant ni du fou, encore moins celle de l'artiste, c'est celle de l'artisan cosmique."*

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*.

*"Chaque personne, lieu et chose appartenant au Tout de ce Chaosmos et relié en quelque façon à cette tirquerie picaresque se meut et change à chaque instant du temps; la plume vagabonde, (peut-être l'encrier aussi), le papier et la plume jouent au lièvre et à la tortue, au coq à l'âne (...): ça ressemble simplement à ce que c'est."*

James Joyce, *Finnegan's Wake* (Trad. Philippe Lavergne).

---

*Parti pour dire ce qu'il a sur le cœur, il se contente de transcrire ce qu'il a sur le bout de la langue.*

Mon *Grand Autre* littéraire est un monstre bicéphale : Faulkner/Beckett. L'un m'enjoint d'écrire, l'autre de me taire.

Les citations placées en exergue sont une bonne façon de s'adjoindre les services d'anges tutélaires susceptibles de veiller sur la pièce et de la rappeler à ses ambitions premières.

On ne représente jamais que soi-même, ou des hypothétiques extensions de soi, dans le monde. Par ailleurs, la fiction n'est qu'un angle d'attaque (pour utiliser une expression plus journalistique que dramaturgique) – pas une fin en soi. Je la crois cependant outil de connaissance, en ce qu'elle est une forme d'exploration et d'appropriation du réel. Il n'y a pas de "biais" (je préfère décidément le mot "angle") plus approprié, pas de hiérarchie entre les approches – reste que j'aurais fait un médiocre philosophe, comme un journaliste peu fiable.

Écrire, décrire, s'écrire, s'écrire, s'escrier, s'escrier.

le vide est le poème est la question  
        blanche le vers blanc  
        dans la conversation muette et solitaire  
pourquoi donc quelque chose plutôt que rien ?  
– ici que le poème (quelque chose) prend (pourquoi) forme (rien)

De tous temps, il a fallu des gens pour cultiver la terre, construire des maisons, soigner les malades, raconter des histoires. Je ne suis ni cultivateur, ni maçon, ni médecin, mais raconteur d'histoires. J'essaie de faire quelque chose de bien avec ça – cette *fonction*.

Il n'est aucune "manière générale" d'aborder l'écriture. C'est un processus infiniment concret. Chaque jour, je m'assieds à ma table de travail et j'écris, voilà tout. C'est également un jeu de patience : je n'ai pas le souvenir d'avoir jamais conservé plus d'une page écrite dans la même journée. Dix à vingt lignes "sauvées" par jour est mon rythme de croisière. J'écris, je lis, je rêve, je réfléchis, je prends des notes, je fume, je réponds au téléphone, je vieillis.

*Quand il ne sait plus, il prend des notes sur ce qu'il croyait su, qui désormais l'aveugle. Façon de s'en débarrasser comme on se frotte les yeux. Il note-frotte donc, se complait à le*

*faire, et se surprend bientôt à écrire autre chose. De sorte que tout ce qu'il a écrit l'a été dans le mouvement d'oublier ce qu'il avait projeté d'écrire.*

Les mots n'ont pas de poids mais une densité, les gestes n'ont pas de densité mais une intensité, les situations n'ont pas d'intensité mais un poids – arrange-toi avec ça.

Mon travail d'écrivain n'est pas à rapprocher de celui du peintre, il s'en éloigne même un peu plus à chaque ligne – mais les peintres sont mes personnages préférés.

*A cinq ans, il disait à qui voulait l'entendre : "Quand je serai grand, je serai menuisier ou poète". Le mot "poète" sonnait à ses oreilles comme sonnent plus fréquemment aux oreilles des petits garçons les mots "pompier" ou "motard". Il ne savait rien alors de la poésie. Il n'en sait pas beaucoup plus quarante-cinq ans plus tard.*

quelque-chose pousse manifestement à (se) dire  
qui ne dit pas son nom ni le mot de passe ni ne s'enfuit  
ni ne répond aux sommations d'usage  
mais patience

Plus encore que la page, l'écran [de l'ordinateur] comme une scène – flaque d'attente : "Qui va entrer ?" (Artaud)

Je lis beaucoup de pièces contemporaines étrangères (malheureusement incapable de les lire dans la langue d'origine). J'ai souvent l'impression que leurs auteurs écrivent dans la pièce à côté. Nous avons aimé les mêmes filles, bu le même mauvais vin dans les mêmes cantines, pleuré de honte devant les mêmes images... Nous avons la même faiblesse (le monde ne nous convient pas tel qu'il est), et la même force (pour donner le meilleur de nous-mêmes, de quoi avons-nous besoin ? – crayon, papier.)

Haine de la traduction : L'écriture est pour moi l'occasion d'émettre des messages infiniment plus précis qu'au quotidien en direction de mes semblables. Toute traduction fait de moi un *étranger dans mon propre théâtre*. Durant une année, j'ai travaillé sur une pièce – un mot, une phrase, un silence. Tout à coup, il n'est plus question que d'équivalence. Imaginez un peintre qui ne pourrait donner à voir que des "équivalents"...

Passion de la traduction : passion du passage. L'écriture comme un flux, sans cesse défait, refait. Véritable altérité de la langue. Langue vers l'autre (langue). Et les musiques merveilleuses de l'espagnol, de l'italien, du grec, de l'arabe... (la *percussion méditerranéenne*). Et le plaisir de me perdre dans ma propre écriture (hongrois, turc, hébreu...), de circuler *en étranger dans mon propre texte*. L'autre langue, comme regard de l'autre sur ma langue : l'altérité dans le corps même du texte. Et la graphie-paysage, dépaysant les visages trop sus des personnages.

Je m'intéresse moins en définitive aux rêves qu'aux *récits* de rêves. La fiction plus ou moins délibérée que constitue pour chacun d'entre nous le récit fait à autrui des rêves de la nuit écoulée est une forme d'adresse codée où l'indicible trouve une voie (voix...). Dans "Toujours l'orage", le rêve a, cela dit, un statut différent : il survient comme l'orage, précisément, dont j'ai voulu donner un équivalent poétique, songeant sans doute à ces paysages si brutalement et si furtivement dévoilés par l'éclair. On y voit soudainement comme en plein jour, pour replonger aussitôt dans une nuit plus noire encore – par contraste. L'éclair dévoile et éblouit. Il montre tout, mais ce "tout" a tout du chaos.

Quand j'invente un personnage de tueur, de prédateur, une part de moi-même flirte avec "l'irréfragable noyau de nuit" dont parlait Char, et que tout un chacun porte en soi. Mais aussi bien, je pourrais dire que je m'aventure dans une contrée totalement étrangère, que je parcours, dont j'apprends les contours, mais qui me demeure étrangère. Quand je la quitte, je suis changé, mais c'est ma vie qui continue. Le

personnage, lui, me regarde vivre. En sorte que ce que je propose, en définitive, (mes "personnages"), ce sont des regards, pas des identités.

elle relève la tête entre deux paragraphes  
fixe à travers toi un point situé loin derrière  
misérable oasis de papier peint grisé par le convecteur électrique  
monte alors comme une hâche empoignée  
abattue dans le soir sur une souche  
(en plein bois et aussi semble-t-il en hiver puisqu'il neige)  
résonance  
monte brutal comme un chœur d'hommes  
longue nappe chantée atonale dense  
beauté battue d'exterminés

La plausibilité n'est que prétexte d'adhésion au contrat fictionnel, voie d'accès au consensus ludique qui prévaut au théâtre : "on dirait que tu serais..." La plausibilité est affaire de règle (du jeu) : logique interne du devenir dramatique, composition... Mais aussi de désir : adresse, clarté, accessibilité.

La complication, simulacre de complexité.

J'aspire à un théâtre qui s'émanciperait des deux modèles dominant – et concurrentiels – de la modernité : dramatique (Tchekhov) et épique (Brecht). J'appartiens à une génération de dramaturges qui n'a cessé de travailler à ce dépassement. Chacun apporte son petit caillou – n'est-ce pas ainsi que s'édifient les cairns ?

*Il cherche du sens, il trouve du récit.*

Le plus suave moment de l'écriture : l'attente, entre deux mots. Respiration d'espace, trac léger, distraction, mais permanence de cette conscience d'être convoquée par

cette suspension du geste (et très précisément les doigts figés au-dessus du clavier). Les doigts et les touches du temps de l'écriture préfigurent les assistants et les actants du temps de la représentation. La scène traduit en vif pour la salle ce que les touches ont reçu des doigts, cette restitution répondant à l'*attente* de l'assistance – *suspendue* à l'action, aux paroles, comme le fut le geste d'écrire (les doigts au-dessus du clavier) à la couture des mots.

De même que la plupart de mes pièces sont écrites comme des romans, la plupart de mes projets de roman finissent au théâtre.

Romanisation du drame, dramatisation du roman, laissant entrevoir la *grande forme flottante* du "dit", rhizome a-hiérarchique, sans commencement ni fin. Fantasma de la pièce interminable dont seule la mort viendrait interrompre l'écriture. Et fantasma de la pièce unique dont s'écrirait et se jouerait chaque année un nouvel épisode. *Feuilletonisation* du drame ?

Outre la composition de nouveaux *jazz poems* (tel un "*portrait de l'espèce en fanfare*", en préparation), j'ai en tête désormais de me tenir pour un temps (4 ans ?), à l'écriture de drames brefs (44 minutes), pour un nombre constant d'acteurs (4), dans un dispositif fixe (quadrifrontal) – en somme, de me tenir à quatre ! (Moins un dogme, qu'un cadre ludique, architectonique). Je fomenté également des polylogues solitaires. Seul, traversé de tous. *Solo multiple*. (Le *multiplex* latin : qui a beaucoup de plis – *multiplie*.)

*Il apprend patiemment à écrire avec ses pieds – il est encore loin du compte.*

---

simple histoire de début bancal intrigue mal enmanchée  
les personnages viennent boiter à heure fixe dans ce club d'éclopés  
faute de contenu adopte une contenance

petite machinalerie trois sous pour trois secondes de paix factice

j'attends un signe

(mine de rien)

J'ai souvent revendiqué la qualité d'*artisan de théâtre*. C'est que je crois, fortement, à la fonction sociale de l'homme de théâtre, inventeur de fictions singulières pour le compte du spectateur collectif, au principe de l'assemblée théâtrale. Le *processus* d'écriture et de mise en théâtre du monde m'intéresse infiniment plus que la *posture* de l'écrivain ou du metteur en scène. Et je me suis toujours considéré comme un des *artisans* de ce processus [comme un *processeur* – "opérateur", eût dit Mallarmé ?].

En matière de théâtre, les lecteurs sont une espèce menacée. C'est donc avec ferveur et dévotion que je les rencontre : je leur lis mes histoires et, si j'ai de la chance, ils me racontent les leurs.

*Il observe ses doigts courant sur le clavier (plutôt que les mots courant sur l'écran) et il constate : travail manuel.*

coudre à celui qui entre

la chemise de fièvre

il entre il sue poing à la hanche

coiffé d'alarme et de remords

coudre à celui qui entre

l'ombre brune

coudre à celui la main tranchée

coudre à qui entre un refrain bête

coudre celui qui entre avec la bouche de celui qui se tait

et celui qui se tait avec le pistolet mitrailleur tiède

coudre celui avec cela

donner la non-vie comme on file la gale

donner mes pantalons à une absence de jambes

coudre deux jambes à celui qui entre  
coudre mes pantalons au vent  
le vent à l'ombre l'ombre aux jambes  
coudre celui qui entre à ceux qui l'ont précédé  
lesquels (quoiqu'eux-mêmes précédés) ne pensaient précéder quiconque

Une écriture de la fin des grandes utopies qui tente de reconstruire un horizon de sens, a contrario de la vague post-moderne désengagée et ironique. De grands sujets, une mosaïque de dramaturgies et l'obligation de reprendre la parole après Beckett, qui avait splendidement mené le théâtre au silence. Sortir d'une voie qui, elle aussi, avait tourné à l'académisme, échapper à un niveau de langue qui s'écoutait chanter et flirtait avec une forme de maniérisme.

*Passion des âmes en peine.*

C'est l'histoire de l'homme qui a vu la bête. Et de la bête qui a vu l'homme. Luis Dominguin a dit un jour que la mort est comme un mètre carré qui tourbillonne dans l'espace de l'arène, mais que personne ne sait où il se situe : histoire de sitio, le juste vide entre l'homme et la bête, l'espace d'un regard, voir et vouloir vivre, la vérité, d'un coup, fulgurante, innommable, aveuglante, le pied s'avance encore, palpant l'interstice, puis il y a cette suspension, infime, juste avant la charge, le silence enivrant qui précède toute explosion, puis les deux bulles, enfin, qui s'entrechoquent, le cristal qui explose – l'homme alors, s'il le peut, invente la bête.

*Il va voir un spectacle où l'on profère un peu de littérature (un bout de ci, un lambeau de ça...). Les danseurs dansent, les comédiens disent. Il a l'impression d'assister à une rencontre entre des sourds-muets et des cul de jatte. Quelqu'un de sa connaissance (une danseuse, du reste) lui dit en sortant combien le spectacle lui a paru magnifique. J'en suis content pour toi, dit-il. Puis il songe devant un verre de (mauvais) vin : "une voiture magnifique, une femme magnifique, un coucher de soleil magnifique, un spectacle magnifique..." Il a soif de laideur.*



Je tiens "Les Derniers Jours de l'Humanité" [de Kark Kraus] pour une pièce *injouable*, au regard de laquelle toutes les autres paraissent *jouées d'avance*. Dans l'opération théâtrale, l'écrivain ne devrait-il pas être celui qui *déjoue* ?

Signe de la pertinence de l'agencement fictionnel et dramatique en cours : je *n'aurais pas imaginé* en venir là — Machine à explorer l'espèce.

L'écrit est immiscion dans l'intime d'un autrui d'autant plus volatil qu'inventé (*étant n'ayant jamais été*). La fiction œuvre à restituer de la grandeur à l'homme ordinaire, en l'émancipant d'un bon nombre des lois implicites de la plausibilité (ce que l'acteur, bien sûr, peine à relayer).

*Il distingue les pièces-murs et les pièces-portes (et par parenthèse, toujours l'ambivalent mot "pièce" lui déclenche la vision fugitive de sa chambre d'enfant). Les pièces-murs enserrent, les pièces-portes débordent. Les unes nouent, les autres dénouent. Les premières condensent, les secondes prolifèrent. Aux murs, l'être-là; aux portes, l'échappée belle.*

Jouer n'est pas souffler.

L'acteur ne comprend pas ce que le metteur en scène ne comprend pas dans son jeu. C'est que le metteur en scène ne comprend pas ce que l'acteur ne comprend pas dans ses indications. Ou bien ils se taisent — et c'est le malentendu —, ou bien ils parlent — et c'est la mésentente. (Généralement, ils se saoulent la gueule.)

Créer un personnage, n'est-ce pas également lui *faire la peau* ? La peau dans laquelle est en quelque manière requis de se glisser l'acteur...

Imagine-t-on l'acteur *jouer* l'homme ? — Pourquoi tant d'acteurs alcooliques ?

Le théâtre ressasse nos vies sans pour autant les réifier : ça existe dans l'instant et puis ça meurt. Nous arrachons notre jubilation à la part tragique de notre existence.

Nous nous régaloons du spectacle de notre ruée vers le chaos. Nous enculons notre cadavre. Et nous jouissons avec lui.

faits divers  
gave-toi d'air  
mais te frappe pas (mon gars)  
corps à l'envers  
qui gonflent et gonflent

Au théâtre, le sens est toujours à *voir* et à *entendre* — faute de quoi, vous avez un *texte*. La représentation théâtrale suppose que le sens *sonne* et *s'incarne*. Il n'est aucun texte de théâtre qui tienne sans un travail de composition où trouvent à s'employer tous les "outils" de la musique : timbre, hauteur, intervalle, rythme, contrepoint, harmonie, etc. Il n'est de même aucune représentation qui ne s'expose elle-même aux embûches du corps : obésité, tétanie, diarrhée, impuissance, etc.

*Un certain soir, après une dizaine de minutes passées à se repaître de l'étrange suite d'évènements qui se déroule sur scène, il s'interroge : qui est en charge du sens ? Les mouvements de leurs corps, ou mes mouvements de pensée ? Leur danse, ou ma rêverie ? Me parlent-ils, ou bien m'abandonnent-ils à mon soliloque ?*

Trois façons infaillibles (non exclusives) de "tuer" une pièce. La première : l'expliquer à l'auteur. La deuxième : l'expliquer aux acteurs. La troisième : l'expliquer aux spectateurs.

La *panne* de théâtre, tout le monde en parle (entendez : les gens qui parlent à un titre ou un autre du théâtre). La panne serait ce qui permet de déjouer la torpeur des spectateurs gagnés par l'impression que le drame est joué d'avance. Déjouer l'engourdissement de l'action, tel est l'enjeu de sa mise en panne. Il reste que la panne, au théâtre, c'est le trou, la représentation suspendue, l'accident qui laisse l'acteur muet, le plateau vide, la scène obscure... Ce qui théoriquement sauverait le

théâtre consisterait donc en son empêchement, voire sa négation. Le paradoxe paraîtrait seulement imbécile, s'il n'y avait ici et là quelques illuminés pour s'y frotter obstinément.

Le quatrième mur est un prolongement sophistiqué du consensus ludique de l'enfance : "on dirait que je serais..., et que je ne saurais pas que tu me vois". Ce seuil est le lieu même du contrat fictionnel, l'espace de l'échange. Pour prendre un exemple concret : si je représente les murs d'une chambre, sur scène, en les traçant au sol d'un trait de craie, je n'éprouve pas la nécessité de tracer le quatrième, pour la bonne raison qu'il *va de soi* – mais également parce qu'il ne vaut comme tel que si j'ai la possibilité d'en transgresser la contrainte. Le seuil est donc toujours simultanément contrainte (frontière) et liberté (issue, passage).

L'éphémère absolu a un côté désespérant. Bien sûr, une part de la beauté, de la force du théâtre tient à sa nature éphémère – l'instant vécu, non reproductible. Mais la vie s'accommode mal de ces petites morts incessantes. Ce qu'il y a de tragique en moi, voire de désespéré, réside dans ce tiraillement.

Temps de la représentation : présent de la présence, présentification du verbe – ce travail-là : mode d'être à soi vers autrui. Jet du JE TE parle.

Comme le boulanger fait du pain, le comédien *fait* du présent.

vieil acteur aux aguets  
figé  
tout à la tempête interne  
emporté puis drossé  
fracassé disloqué  
(comme ces bois flottés dans lesquels les indiens)  
esquif et masque  
houle d'être

L'humain vibre, et plus encore l'espace entre les corps (cela qu'on ne voit que sur scène, depuis la scène, dans une certaine lumière, lors de certaines – et rares – répétitions).

Avant de faire que ça parle (avant d'écrire pour le théâtre, donc), commencez donc par vous demander comment il se fait que cela veuille et puisse parler. En d'autres termes : si vous ne solutionnez pas la question de l'adresse (c'est-à-dire le motif même de la mise en langue, et la condition d'advenue du sens : communiquer avec autrui), vous ne ferez qu'ajouter au bruit du monde quelques paroles "en l'air".

Regard et silence. L'arc bandé du silence. Duel silencieux. Qualité particulière du silence précédant l'explosion. Apnée-acmé. (En *venir* là, plutôt qu'en *passer par* – voir venir.)

L'aire de jeu /la salle d'attente (merveilleuse locution : *salle d'attente*.) Le théâtre comme salle d'attente et aire de jeu.

Dénuement : dénué de ment(erie).

*En scène, il se surprend à creuser les silences et regarder ses mains – personne de plus consciemment (et consciencieusement) mortel qu'un acteur.*

---

autrui tout d'une pièce  
obturant l'issue  
fringale de solitude peur de l'esseulement  
autrui m'intime

Plutôt que prise (de parole) : reprise – reprise *de volée*.

*Il regarde le dialogue comme une méditation perpétuellement reconduite sur l'altérité (et non pas d'abord, comme forme littéraire, dramatique) : que m'importe, me fait, me veut autrui ?*

La dynamique que j'applique au "dit" : satisfaire en l'exténuant l'irrépressible désir de *dire* qui s'empare du locuteur fictionnel (plus ni la place ni le temps pour la parole d'autrui – lequel, destinataire muet, fictif et invisible, n'en peut mais). Adresse aux specta(c)teurs.

Comment pourrais-je seulement me représenter mentalement sans *les autres* ? Ma seule existence atteste l'existence conjointe de l'espèce. Toute parole est pour quelqu'un. Ma solitude même ne prend sens que dans la cohue de l'espèce.

Différence entre un silence et un "blanc" : le premier est adressé.

*Il aime dessiner mentalement l'espace constitué (détouré) par les regards réciproques des acteurs, et voit dès lors les phrases se compacter en boules de papier journal noircies de mots dans cette jonglerie duelle – et songe aux "tensions" des jongleurs du Moyen-Âge.*

Quand le dialogue se fait couloir (chacun son mur), trouver la lumière (interrupteur) et les portes (issues). Interrompre et sortir – s'interrompre (s'entrerrompre) et s'en sortir (rompu ?).

Le dialogue sépare pour mieux articuler. Coupure qui nous assemble. Charnière. Charnière dite à *piano* : deux parties complémentaires s'emboîtent, solidarisées par un axe amovible, troisième pièce de l'agencement. L'axe (amovible) du dialogue ? – le rythme, troisième pièce de l'agencement dialogique, pulsation, chant de vie. Tirer les mots de l'ornière des choses. Le battement des phrases.

Plus que théâtre de la parole, théâtre de la verve, de la *tchatche*, théâtre de la palabre (mes origines méridionales, plus ma passion du vin, plus mon amour du jazz — de la digression jazzistique —, plus ma sensibilité — érotique — à la voix.)

Passion de la voix : mur ou béance de la voix, mur de la nuit de la voix, au long duquel pour moi bruisse l'être. Mais quand j'écoute la radio (c'est-à-dire souvent) il me faut *voir* le poste, le locuteur représenté par le boîtier en matière plastique. Le corps comme *boîtier* de la voix. Je prononce "âme", je pense "voix". "O âme perdue, et par le vent tourmentée, reviens !" (Thomas Wolfe) Voix perdues, voix blanches, voix cassées, voix sourdes, voix mortes. Et grain, voile, nodule... Blessures de la voix, comme des grattons sur la paroi, des prises, où la voix laisse prise, (laisse épris). Ecouter la voix par les yeux, l'entendre par la bouche. Bander pour une voix.

Gymnastique du dialogue : adopter tour à tour le point de vue de chaque entreparleur. L'empathie dialogique comme déploiement de l'expérience. Et là encore : territoires. Rôles-territoires. La pièce comme partition de territoires. Géographie dramatique ("cartographie", eût préféré Félix Guattari).

me dévisage en langue en chien  
me glapit dans la langue crache  
aboit dans l'autre haute langue  
me langue me broit

---

Quand Jean-Marc Padovani et moi-même avons entamé notre collaboration, en 1991, il ne s'agissait pas dans notre esprit de "fusionner" le texte et la musique, mais au contraire de les confronter — voire de les caramboler.

La Grande Ritournelle<sup>1</sup> : jaserie jazzique, jazzerie jaseuse.

J'ai toujours *sacrifié* à l'oreille. Il y a quelque chose de l'ordre d'une pulsion rythmique dans mes textes. Lorsque j'ai commencé à collaborer avec des musiciens, j'ai pris conscience de ce que supposait mon oreille tandis que j'écrivais – une musique latente (cette musique-là). L'impact du jazz sur mon travail a donc été de l'ordre du coup de foudre. Puis j'ai commencé à écrire *pour* le jazz, et mon ambition – dans le modeste jardinnet où je m'active – est de contribuer à embrayer une influence réciproque.

La musicalité de la langue est affaire de temps; de vide et de tempo, de scansion, d'accents, de trous, d'aspérités, de pleins et de déliés... Affaire de pulsion : le pouls lancinant de la phrase au sortir de l'apnée infinie qui précède toute fiction, la marche obsessionnelle du verbe dans le champ du récit, la ritournelle mentale modélisant, bornant, de proche en proche, toute aventure littéraire, le surgissement des leitmotive, la concaténation langagière, la ponctuation, le souffle...

Dans l'espace visuel du spectacle, sont installés des gens qui produisent de l'espace imaginaire. Ces gens, ce sont les musiciens en train de jouer de la musique. Ici, l'imaginaire est appelé à se tendre, à participer de cette tension entre la concrétude d'un orchestre et la fiction d'un couple de comédiens. La machine à nu. J'ai faim de ce dénuement.

Des corps qui bougent, là, devant vous, à l'instant. Des bouches qui soufflent, des doigts qui courent, des mains qui frappent, des yeux qui se cherchent, des têtes qui se penchent, des oreilles qui se tendent, des bouches qui parlent, des lèvres qui chantent, des êtres réels qui racontent des histoires d'êtres réels à d'autres êtres réels dans l'espace réel qu'est le théâtre et dans le temps réel d'une représentation. Il n'y a pas d'autre projet que ça. Tout le reste n'est qu'intuition, élans et tentatives. A l'heure de la parole déportée, du corps virtuel, nous semons de nos ritournelles le petit, tout petit territoire singulier que nous nous sommes choisis dans le champ plurivoque de la musique, de la littérature et de la représentation vive.

Déterritorialisation palpable du théâtre par la musique : la note qui tire le dire vers la mélopée, la mélopée qui pousse la note vers le cri, le cri qui accouche le chant de la mélopée, le chant qui mue le cri en parlerie : devenir verbe du saxo, devenir musique du dit. Déplacements, dépassements, enlacements. Lacs des territoires.

---

Ce qui nous pousse à admettre l'inadmissible : quel cadavre se cache où ? Dès que nous avons la réponse, nous applaudissons (s'il est l'heure d'applaudir), puis nous sortons. Si la réponse ne nous est finalement pas donnée, nous applaudissons tout de même, nous sortons, puis nous nous dépêchons d'oublier ce micmac. Je hais les petits malins qui jouent avec nos appétits : garde-manger vide, prière d'apporter son casse-(que)dalle.

Je pose que la manifestation théâtrale n'est pas d'ordre *spectaculaire* (pas davantage que ne devrait l'être en principe le débat public sur l'avenir de l'espèce). Qu'est grotesque (en sus d'être indigne) toute velléité d'esbrouffe *spectaculaire* au théâtre, comme pathétique d'aller imaginer que les gens se rendent encore au théâtre pour satisfaire à de quelconques appétits *spectaculaires* (pourquoi le feraient-ils, alors que le cinéma et tout l'attirail numérique leur garantit des images, des sons, des mouvements, des illusions... en un mot, un *spectacle* infiniment plus performant que la plus performée des performances scéniques ?). Pas de *spectacles*, donc, mais des *représentations*, pas de *spectateurs*, mais des participants à l'assemblée théâtrale, tenant le rôle exprimé par le large et beau mot d'*assistance*.

Une escroquerie *spectaculaire* : le simulacre bien maîtrisé de la sauvagerie bien déchaînée.

La représentation théâtrale a achevé sa révolution culturelle, devenant un spectacle, destiné à un public, c'est-à-dire un produit culturel, lequel, conçu pour une foule de



spectateurs (foule solitaire de consommateurs solitaires), n'a véritablement plus que faire des notions d'assemblée et d'assistance.

L'adjectif "dangereux"... Un certain nombre d'écrivains de par le monde courent un *danger* réel. Il était *dangereux* de fonder les Éditions de Minuit durant l'occupation allemande. Être chômeur en fin de droits est une position *dangereuse*. Le "danger" au théâtre ? Complaisance, désinvolture (ou, plus grave : faute de vocabulaire).

En matière théâtrale, la *subversion* — du moins l'usage incantatoire de ce mot (comme des mots *résistance*, *combat*, *déranger*, *gêner*, etc...) — n'est le plus souvent que le déguisement d'une pratique assimilable à de la lubrification sociale : l'arguement de lest, dépressurisation. Et plus souvent encore : parade libératrice du libéralisme, huile dans les rouages grippés de la croissance (théâtre dans les quartiers pourris, les hôpitaux, les prisons). A la marge, pour les marges. Bientôt partout (et seulement ?) où les flics n'ont plus droit de cité.

Quant aux actions [en faveur de l'écriture], je ne les aperçois pas : le montant des aides à l'écriture stagne; l'édition, "condamnée" à la rentabilisation immédiate, cherche furieusement du prêt-à-consommer de masse; les libraires sont débordés par la quantité d'ouvrages prêts-à-jeter; les chaînes de télévision se multiplient, accordant une place de plus en plus réduite au livre; le théâtre public connaît de grosses difficultés de financement; les intermittents du spectacle sont au bord du gouffre... alors, quoi ? — ah oui : la plupart d'entre nous ont été faits chevaliers des Arts et des Lettres (que les autres se rassurent : leur tour viendra.)

Les marchands d'art ont compressé critique et publicité en un ensemble indistinct. La critique est, à son corps défendant, intégrée dans le dispositif marchand. De sorte qu'elle finit par jouer un rôle bien plus significatif dans le champ économique que dans celui du débat d'idées. L'artiste fabrique, le diffuseur vend, et le critique "fait l'article". En temps de paix, cette logique de marchandisation des pratiques s'accommode aussi bien du rêve de l'artiste que de la pensée du critique (chacun étant

implicitement requis de jouer sa partie en toute sincérité), mais peine à masquer sa véritable nature, dès lors que la contradiction produit de la menace. L'artiste n'enrage pas tant de se sentir tout à coup méjugé qu'agressé, "attaqué". La critique ne le vexé pas tant qu'elle le "blesse". On parlera de "tir de barrage", de "lynchage", de spectacle "fusillé", voire "massacré". On dira de tel acteur qu'il s'est "fait descendre". Tel papier sera qualifié d'"assassin" – bourré qu'il est, sans doute, de "mots qui tuent"... Sous le masque neutre du consensus culturel, grimace la logique marchande, elle-même inspirée de la logique guerrière.

La tentation vaniteuse existe, mais j'ai la vanité de croire que je m'en suis débarrassé. Ça ne me concerne plus. (Les raouts d'autocélébration de ce qu'il est convenu d'appeler "la profession" – les "Molières", tout ça – c'est à vomir.)

Les mots censément "raisonnables" utilisés quotidiennement par les gourous de la religion financière, tous les sermons du néo-libéralisme, tuent et désespèrent. Des centaines de milliers de précaires, de smicards, de chômeurs... sont tout simplement malheureux, et souffrent concrètement, désespérément, dans nos paradis pragmatiques. Il n'y a plus d'utopie, plus aucun idéal de solidarité, de partage. C'est le prix à payer pour l'abandon des "grands récits" de légitimation. Par quoi les idéaux égalitaires sont-ils remplacés ? par l'ironie ? Il n'y a certainement rien de "raisonnable" dans le fait de continuer à raconter des histoires après 25 siècles de théâtre, mais certainement bien des souffrances concrètes à la clé du renoncement à en raconter. – Fin des histoires, fin de l'Histoire ?

Les producteurs de marchandises divertissantes (audio-visuelles ou autres) nous disent : "tout le monde veut désormais se divertir. Personne ne veut plus penser. Parce que penser ennue, tandis que se divertir... divertit !" La guerre du divertissement contre la pensée a créé une forme nouvelle de recours à "Dieu" – certes pas le Dieu de St Augustin, mais celui qui nous sauvera du krach économique, et qui ravaudera la couche d'ozone...

Je ne sais pas ce que ça veut dire de "réussir" une pièce, un spectacle. N'importe qui, disait Paulhan, peut pousser devant soi comme un troupeau d'oies, un certain nombre de chapîtres (disons de scènes). N'importe qui peut "réussir" une pièce de théâtre. Je trouve que le ratage est une ambition supérieure. Le ratage témoigne beaucoup mieux que la "réussite", de la terrible et paradoxale grandeur de la condition humaine. Rater sa cible, c'est la meilleure façon de se débarrasser de ses préjugés. "En plein dans le mille" est un cliché – allez donc décrire le trajet d'une flèche qui s'égaré dans la nature... "Réussir" à raconter une histoire, à écrire une pièce, c'est parvenir à ramener la vie, dans toutes ses composantes, à un nombre extrêmement réduit de variables. On ne peut pas résumer mes pièces en deux phrases, pour la bonne raison que rien de ce qui fait notre existence, personnelle et collective, ne peut tenir en une paire de sujet-verbe-complément (à moins que l'on tienne pour pertinent le synopsis suivant : "Il vit un peu, il meurt.")

Ceux qui essayent de nous vendre aujourd'hui l'idée que l'Histoire est un processus clos (Fukuyama...) inspirent ceux qui mettent en place des politiques sifflant la fin de l'examen du réel en assemblées de citoyens (ce qu'on appelait "théâtre" dans l'Antiquité, n'est-ce pas). J'ai bien conscience que l'existence même d'un théâtre subventionné et décentralisé doit vous sembler une chance inouïe [*je réponds là aux questions d'un magazine culturel uruguayen*], voire un modèle à revendiquer. Je n'en perds pas pour autant de vue que cette politique est systématiquement battue en brèche par les super-méga-giga patrons, nouveaux (et réels) maîtres du monde. Rendez-vous dans vingt ans. D'ici là...

Dans une époque où la spéculation financière brade toutes les créativités, et parasite comme jamais toute la sphère économique, les acteurs du capitalisme parasitaire traitent de parasites les acteurs de la poésie dramatique. L'intermittence clignote sur les écrans des marchands de main-d'œuvre. Les "parasites" ne sont finalement bienvenus que pour mettre en son, en image, ou en scène, la valse des capitaux, et la rhétorique des maîtres-chanteurs qui mènent la danse.

Le temps de la scène hypermoderne est celui du spasme, du hoquet. La figure de l'artiste rejoint celle de l'escroc magnifique, capable de prendre à son propre piège la société du spectacle. L'outrage au public (Handke, 1970) est devenu publicité de l'outrage (Christoph Schlingensiefel, 2000). L'hypermodernité se consume dans une interminable dénonciation de toute forme d'énonciation, qui se donne elle-même à voir et à juger comme une nième supercherie de la machine culturelle, définitivement réduite à la production de discours de légitimation de la propagation marchande du vide.

L'institution théâtrale est entièrement conformée pour *produire* – par conséquent inadaptée au travail non (immédiatement) productif. Théâtre à *flux tendus*. Le temps de la recherche s'y limite à celui des répétitions – d'où leur augmentation tendancielle. On ne trouve d'autre espace de vraie liberté d'invention que dans les marges du théâtre (parfois même au sens strict : du bâtiment). La réification des rapports sociaux gangrène les cœurs, et la joviale voyouterie, indispensable au (bon) théâtre, a fait place au jargon culturel cueilli aux basques des grands commis. – Toute tentative de faire exception vaut pour rupture de contrat.

Paradoxe de l'heure : d'un côté, consolidation de la position de centralité du metteur en scène, et des divisions sociales du travail artistique; de l'autre, radicalisation de la critique de la société capitaliste et des rapports de sujétion/domination qu'elle suppose... La scène moderne est le lieu d'un pouvoir absolu engageant la critique radicale du pouvoir absolu (version contemporaine de l'absolu-ment-moderne ?).

*"Directeur d'acteurs" lui paraît être de ces titres usurpés et vides de sens dont il aimerait débarrasser son vocabulaire d'homme de théâtre. On travaille avec les acteurs – et quand on ne sait plus, on les regarde travailler (et s'ils le veulent bien, on les accompagne).*

Entendu plusieurs fois ce(tte) metteur(se) en scène parler des comédiens en termes de "matériaux". "Mes peintures", disait-il/elle, "ma pâte", et j'entendais "mes choses", "mes gens" – et je voyais l'aristocrate décadent(e) me désigner ses terres d'un

mouvement de cravache, et n'avais qu'une pensée : foutre le camp, changer de métier.

---

Le *retour au réel* n'est pas le retour au fantasme de l'apocalypse imminente indéfiniment reconduite – et la trouble fascination pour l'ordure (viol, meurtre, soldats bourrés, toxicos, etc...) mais un regard porté sur *toutes les composantes* de l'espèce.

[Réponse à la question : *Comment peut-on ENCORE faire du théâtre ?*] Comment la marche à pied peut-elle ENCORE intéresser les habitants d'une planète qui dispose des moyens techniques de se rendre sur la planète Mars ? Quand j'ai besoin d'enfoncer un clou, j'utilise un marteau, pas un ordinateur portable. Quand je ressens le besoin de poser une question à mon voisin, je passe le voir dans son jardin – ne pourrais-je pas lui envoyer un mail ?

las d'énoncer de dénoncer  
glas de l'erreur comme une glace reformante  
eau glacée dormante  
où vasant des lettres mortes

Il y a un effet de trio entre Kerouac, Cairn<sup>2</sup> et "moi" (pas moi-EC : moi, le montreur absent, le "parleur-de-morts", comme me surnomme François Bon). Kerouac était déchiré entre un *idéal du Moi* inaccessible, nourri de bouddhisme, et par conséquent de détachement, et de contemplation, et un Moi sordide d'ivrogne, incapable de s'arracher aux affres de l'autodestruction, promis à devenir une loque. Lorsqu'il lui apparaît en rêve (ou dans son coma), Kerouac conseille à Cairn de se détacher des contingences et de jouir du monde tel qu'il est. Bien sûr, Cairn en tient pour l'attitude opposée : il veut à tout prix changer le monde. Les dés du face-à-face sont pipés : Kerouac ne sait que trop qu'il est impossible de jouir du monde en l'état. Et, de son

côté, Cairn a échoué à subvertir l'ordre des choses. Ce face-à-face entre le poète et le desperado (mais aussi, entre la tentation érémitique et le désir révolutionnaire) a quelque chose d'un autoportrait.

Quoiqu'en aient les feuilletonistes complaisants de la "vie littéraire", l'écriture exige qu'on lui consacre un temps considérable (un temps *fou* ?). Kerouac, le "vagabond solitaire", n'a dans les faits que très peu voyagé. Pour l'essentiel, il a vécu sa courte vie auprès de sa mère, écrivant tout le jour et passant la plupart de ses soirées à se soûler dans les bars en compagnie de gens qu'il méprisait, et qui le méprisaient, et qui n'étaient même pas fichus de le lire... Mais il fut quand même un voyageur d'exception, en ce sens qu'il prit, comme il l'explique lui-même, "l'Amérique comme poème, au lieu de l'Amérique comme endroit où se débattre et suer".

*Il voudrait remettre du collectif dans tout ça : studio d'écrivains, groupe d'acteurs, tissages, "pick-up", gamberges et vendanges.*

Enseigner instruit.

Il n'y aura bientôt plus d'art qui ne soit né de l'exclusion (produire de la *beauté* n'intéressera plus guère que les étalagistes), et l'art sera cette forme ultime d'appropriation symbolique du monde, réservée à ceux qui n'ont aucun moyen de se l'approprier dans l'ordre du réel. L'art s'érigera donc en une protestation constante contre l'ordre des choses. Les damnés confisqueront l'art, sous les yeux incrédules des heureux du monde. D'un côté, il y aura primat de la subjectivité, de l'autre réification à marche forcée. D'un côté le théâtre, de l'autre *les* théâtres. D'un côté l'art, de l'autre la culture. Pour l'heure les cités flambent (et flamberont).

Politiser la poésie, poétiser la politique – programme *poétique* de l'assemblée théâtrale : rappliquons-nous ! répliquons-nous ! expliquons-nous ! impliquons-nous ! dupliquons-nous ! suppliquons-nous ! compliquons-nous ! appliquons-nous !

Personne ne paraît attendre de nous ce que nous attendons qu'on attende de nous. Le théâtre n'est représentation d'une quête de justice que pour ceux qui l'écrivent (certains d'entre eux, en tous cas) – plus rarement pour ceux qui achètent leur billet (moins encore sans doute pour ceux qui ne l'achètent pas...).

L'envie de questionner le réel fait désormais figure de symptôme. La maladie : indécrottable inadaptabilité (ou mauvaise foi). Le remède : divan et sport (et si le symptôme persiste, lecture de Comte-Sponville).

*Il se souvient d'avoir rêvé, enfant, qu'il jouait le roi dans une pièce, et que le vrai roi, présent dans la salle, l'avait applaudi avant d'ordonner qu'on le jette aux oubliettes. Il n'est pas prêt d'oublier le regard du roi, à l'instant précis où celui-ci cessa d'applaudir – et la rare intensité du silence qui se fit alors dans le théâtre.*

Cairn dit «si j'étais poète, je réveillerais le langage ». Lorsqu'on nous annonce, lors du journal télévisé de 20h, que "de violents affrontements se sont produits" entre les CRS et les ouvriers qui occupent une usine, l'adjectif "violent", le nom "affrontement" sont vidés de sens. C'est du langage figé, mort. Du stéréotype, qui n'embraye plus aucune pensée, aucun *transport*. Cairn, donc, dit : "Si j'étais poète, je saurais rendre les mots réels, et je vous les dirais." A cet instant précis, il est mon scrupuleux porte-parole. Mais, pour "réveiller le langage", il faut se lever de très bonne heure !

et nous ne savons rien de ce qui fait trace  
le "et" est ici renoueur de lice  
le froid rogne la préposition  
ère glaciaire sans additions  
seuls à milliards  
rompus ne songeant qu'à rompre  
rongeant nos "et"

Gageure *poétique* : comment singulariser une adresse collective ? – En procédant devant tous à l'examen d'un seul ?

Deux types (poétiques) d'acteurs, à l'instant d'entrer en scène : ceux qui viennent de la loge, et ceux qui viennent (mentalement) de la salle. Les premiers travaillent pour le compte du spectacle (quand ce n'est pas pour leur propre compte), les seconds pour le compte de l'assistance (dont ils se sentent en quelque façon les délégués).

La misère et l'oppression, la catastrophe et le déracinement, ne sont pas des fictions pendantes aux "grands récits" utopiens de la modernité, mais des réalités sensibles et mesurables, vécues "pour de vrai", comme disent les enfants. La fiction dramatique fera d'autant plus sens qu'elle participera d'une profonde revalorisation de la non-fiction. Si toute tentative de narration et d'analyse historique est à considérer comme une pure production fictionnelle, alors il n'est tout bonnement plus de fiction, puisque *tout* est fiction. L'incrédulité postmoderne, grande pourvoyeuse en ironie et en second degré, voie royale pour un logique désengagement de toute une génération d'intellectuels, a montré ses limites face à la brutalité concrète de l'actualité du début du XXI<sup>e</sup> siècle, alors même que l'effondrement des twin-towers engageait ce que Paul Virilio qualifie de "première guerre civile mondiale".

De nos jours, les dieux ont pris l'allure de missiles exocet, et le destin de pandémies ou d'épurations ethniques. A l'heure d'internet et de la globalisation, la tragédie, forme archaïque, conserve donc toute sa pertinence.

C'est une chose de savoir que six millions de juifs d'Europe ont été exterminés par les nazis durant la Seconde Guerre Mondiale, c'en est une autre de *savoir* ce que fut la Shoah. La mémoire est tension vers un point focal d'indicible, ouvrant sur l'espace poétique, le territoire de l'ineffable. (Pas de semaine où je ne songe au suicide de Primo Levi.)



Le théâtre comme tentative (tentation) d'*intimisation* de l'assemblée, d'intériorisation du politique, de singularisation du collectif.

En réalité, on n'écrit pas des mots destinés à être dits, mais à être entendus (dans le sens premier : *ouïs*), et à l'être par une assemblée. Comment s'adresse-t-on à une assemblée ? — En articulant. *Articuler* une langue, c'est aussi la *déplier*, la *déployer*, autrement dit l'ouvrir, et la *faire circuler*. Déplier c'est aussi démêler. Au quotidien, la circulation de la parole tiendrait plutôt de l'embouteillage — quand ce n'est pas du carambolage. La *mise en examen théâtral* suppose d'entendre toutes les parties — y compris les voix qui, moins assurées, ou moins tonitruantes, sont d'ordinaire noyées dans le vacarme dominant.

Aucune assemblée ne tient sans le souci d'une langue commune et d'un protocole de communication — *implicite commun communicationnel*, code et accordage. Je serais tenté d'ajouter : et sans une haute conscience de ce qu'entendre nos ouvrages suppose d'instruction. (L'assemblée de lettrés, quoique morne perspective, me chagrine moins que ne me choque un théâtre donnant à une partie de l'assistance, exclue de l'entendement, un *sentiment* de stupidité.)

Un écrivain de théâtre écrit pour une assemblée, laquelle n'est pas réductible à la somme des individus qui la composent. L'écriture théâtrale est de facto, quoiqu'elle en ait, prise dans le champ (et parfois le *chant*) du politique. Qu'il y ait des écrivains de théâtre "engagés", suppose qu'il y ait des écrivains de théâtre "dégagés" — vous en connaissez, vous ?

*Il écrit à un ami qu'à "metteur en scène", il préférerait "assembleur" (de paroles, de situations, d'acteurs; confectionneur et connecteur d'assemblée) — Et l'ami : Change la pratique, le mot suivra.*

L'acteur donne moins qu'il ne prend — l'énergie, la ferveur, l'intensité dépensées lui reviennent de la salle, en quelque manière "filtrées", épurées par l'assemblée.

L'utopie théâtrale n'est pas le monde transformé en théâtre, mais le théâtre définitivement rendu au monde, c'est-à-dire dépassé par lui, par la vie, par cet art du vivre ensemble auquel l'acteur, saluant au proscenium, invite l'assistance, toujours plus conscient de ce que les applaudissements qu'il suscite signifient moins "bravo !", qu' "allons !"

EC

---

<sup>1</sup> Équipée verbale et musicale, *blason* adopté en 1992 par JM Padovani et moi-même, pour estampiller nos ouvrages concertants. La "Grande Ritournelle" échappe à toute classification, tant du point de vue administratif qu'artistique. Ce poème sonore à épisodes multiples conjugue les impromptus et les créations de longue haleine. L'esprit de notre compagnonnage artistique tient plus de la confrontation que de la fusion, de la promenade que de la conquête, de l'instant vécu que de l'oeuvre à commettre. "*La grande ritournelle s'élève à mesure qu'on s'éloigne de la maison, même si c'est pour y revenir, puisque plus personne ne nous reconnaîtra quand nous reviendrons.*" (*Qu'est-ce que la philosophie ?* G. DELEUZE ET F. GUATTARI)

<sup>2</sup> Protagoniste éponyme de la pièce publiée en 2003 aux Editions de Minuit.