

L'AUTRE

texte et mise en scène
Enzo Cormann

Théâtre National de la Colline
15, rue Malte-Brun 75020 Paris
location 01 44 62 52 52
www.colline.fr

Petit Théâtre
du 11 janvier au 4 février 2007
du mercredi au samedi 21h00
mardi 19h00
dimanche 16h00 – relâche lundi

production Théâtre National de la Colline

La pièce a obtenu
l'aide à la création des œuvres dramatiques de la DMDTS en 2006.

L'Autre est paru aux Éditions de Minuit en novembre 2006.

Service pédagogique
Armelle Stépien 01 44 62 52 10 – a.stepien@colline.fr
Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

conseiller dramaturgique
Gérald Garutti

scénographie et costumes
Catherine Calixte

lumière
Nicolas Boudier

son
Frank Cavet

musique
Guillaume Orti et Olivier Sens

avec

Catherine Matisse
Lila

Martine Vandeville
Mado

L'Autre, survol

Ignorant tout l'une de l'autre, Mado et Lila se sont crues durant quinze ans chacune la « moitié » du même homme, avec lequel elles ont eu chacune deux enfants.

Peu de temps après que les deux femmes ont appris (à la faveur d'un pataquès administratif) qu'elles n'avaient somme toute été, durant toutes ces années, que des moitiés de moitié, « l'homme aux deux adresses » disparaît sans laisser d'adresse.

I. L'Homme aux deux adresses

Lila prend alors l'initiative de rencontrer Mado. Cette première *explication* leur fournit l'occasion de revenir sur ces quinze années de fiction conjugale. S'interrogeant à voix haute sur la « disparition » de l'homme aux deux adresses, Lila en vient à poser à Mado une question déterminante (que nous n'entendrons pas — pas plus que la réponse).

II. Le Diable à la peau mate

Sept ans plus tard, nous retrouvons Mado et Lila dans une chambre d'hôtel, au terme d'un séjour touristique dans le grand Sud. Les deux femmes ont été sommées de quitter le pays. Soupçonnées d'être mêlées au meurtre d'un jeune guide du cru, elles ne doivent d'avoir échappé à la prison qu'à l'intervention de leur consulat. Cette deuxième *explication* concerne les sept années durant lesquelles les deux femmes ont vécu en couple, et particulièrement sur ces deux semaines vécues en compagnie du jeune guide (qu'elles ont surnommé « le diable à la peau mate »), retrouvé tué à coups de couteau dans le ventre, une balle de tennis enfoncée dans la bouche. Une nouvelle question paraît inévitable, mais Mado, pour finir, renoncera à la poser.

III. L'Autre

Sept années ont de nouveau passé. Mado interviewe Lila, manifestement devenue écrivaine. Mais les deux femmes inversent à loisir les rôles. Il se fait jour progressivement qu'ayant mis un terme à leurs relations amoureuses, elles se sont inventé une « autre », romancière, dont elles signent les ouvrages sous un pseudonyme unique (deux romans à ce jour : *L'Homme aux deux adresses*, *Le Diable à la peau mate*). Cette troisième *explication* s'interrompt de nouveau sur une question : l'autre, ce *golem* féminin, a pris en quelques années une ampleur que rien ne laissait prévoir. Au terme du troisième roman que la créature de Lila et Mado se dispose à écrire (intitulé précisément *L'Autre*) y aura-t-il de nouvelles « questions », de nouvelles... « disparitions » ?

L'Autre en vrac

Je suis comme ce clown qui cherche dans la lumière (de la piste) les clés qu'il a perdues dans le noir (de la salle). Je cherche quelque chose que je pense avoir perdu, mais dont je ne sais rien. Il est très peu probable que cette chose (cet état, ou ces êtres) ait été perdue sur une scène de théâtre — plus probablement dans un recoin de mon enfance.

Il paraît que je fais un clown triste. On prend souvent pour de la tristesse ce qui est en fait de l'intériorité. Nicolas Go dit que l'intériorité, c'est l'amour de l'humain que l'on découvre en soi; la joie à l'idée de l'humanité en soi. L'impression de tristesse vient du faible sourire qui vient au clown, lorsque le directeur du cirque lui explique qu'il est idiot de chercher dans la lumière ce qu'on a perdu dans le noir. On croit que le clown sourit parce qu'il est triste, alors que tout bonnement l'amuse l'esprit de sérieux du directeur. Il songe de surcroît: qu'irait penser le directeur s'il découvrait que je ne sais même pas ce que je cherche... Ce que le directeur ne comprend pas (s'il pouvait le comprendre, serait-il directeur?) c'est que ce qui a (peut-être) été perdu *n'importe où*, doit être cherché *quelque part*.

La fiction dramatique est un des périmètres dans lesquels je cherche ce que j'ai (peut-être) perdu *n'importe où*. Je ne suis pas un clown triste. Il m'arrive de sourire *comme* un clown triste, parce que je sais bien que pour la plupart de mes semblables, il est idiot de passer sa vie à inventer des histoires dans lesquelles on ne joue pas le rôle principal. Je souris en pensant «l'autre est un je». Inventer des fictions, ça consiste la plupart du temps à dire «je» à la place des autres. Pas *n'importe quels* autres: on ne peut pas dire «je» à la place de *n'importe qui*. L'autre n'est pas *n'importe qui*. Par exemple, si l'autre est une femme, vous ne pouvez pas faire comme s'il n'importait pas qu'elle en soit une; comme si elle était quelqu'un comme vous et moi (surtout comme moi). Si l'autre était comme moi, je serais seul au monde. L'autre me tue — ou me tape une cigarette — mais il m'évite d'habiter le monde comme une cellule de contention.

Il y a cette habitude qu'ont certains hommes de présenter leur femme comme leur «moitié». Ce n'est pas sans danger. Les plus optimistes tiennent le couple pour un organisme scissipare.

Ayant à l'esprit l'histoire d'un homme qui avait mené ce qu'on a coutume d'appeler une «double vie» (deux vies simultanées de couple avec enfants, façon d'embourgeoisement scissipare — quoique sexué), je me suis demandé s'il présentait chacune comme sa «moitié». Et si tel était le cas (je décidai illico que ça l'était), à quelle portion d'orange se trouvait alors réduite chacune d'elle. Mettons, me dis-je, que vienne à disparaître cet

«homme aux deux adresses», comment ces deux «moitiés de moitié» retrouveront-elles l'entière d'un «je» — voire la possibilité de rétablir que un et un font deux ? C'est, j'en conviens, une question clownesque. Elle n'en était pas moins posée.

Mais, de même que quelqu'un n'est jamais *n'importe qui*, personne ne disparaît *n'importe comment*. L'existence — et, mettons, le théâtre — ce n'est pas *n'importe quoi*, qui arrive *n'importe comment*, à *n'importe qui*. La fable a ceci de précieux qu'elle resingularise «les gens», les «machins», et les «en général». Dire «je» à la place des autres, donner de l'écriture à ceux qui en sont dépourvus (pour la bonne raison, qu'êtres de fiction, ils n'ont jamais seulement «été»), ça consiste pour l'essentiel à déplier, examiner pli à pli, expliquer, des cartographies complexes, précises, particulières. D'où, pour une large part, le terme d'«explication» appliqué à la pièce («L'Autre, trois explications»). Le mot s'entend également comme «*discussion au cours de laquelle on demande à quelqu'un des éclaircissements sur ses intentions, des justifications de sa conduite*» (Robert). On a une explication *avec* quelqu'un. Expliquer, s'expliquer, indique, nous dit le dictionnaire historique de la langue, «l'action inverse de celle qu'exprime le verbe simple *plicare*, [lequel] est un intensif de *plexere* “tresser, enlacer”.» S'expliquer, c'est donc, littéralement se défaire, se dépendre, de la tresse, de l'enlacement qui nous confond à l'autre. La parole, c'est l'instance majeure de l'altérité.

Donc, les deux «moitiés de moitié» *s'expliquent*, mettons. Que se passe-t-il ? Lila prend l'initiative de rencontrer Mado (les deux femmes ne se connaissent pas encore, quoiqu'elles se soient croisées à plusieurs reprises en ville). C'est le point de départ de la première des trois «explications» qui composent la pièce.

Lila et Mado, c'est Liliane et Madeleine dans la bouche de l'homme aux deux adresses : les noms de l'amour, devenus identités raptées, amputées. Liliane dite Lila, Madeleine *alias* Mado. La parole de l'autre est passée par là.

Mettre L'Autre en scène

Argumentant en faveur du théâtre de son ami Pasolini, Moravia opposait *théâtre de parole* et *théâtre de bavardage*.

Le bavardage, c'est le territoire de la socialité courante, minimale. La parole bavardée est délibérément tirée vers le commun : ce que nous avons d'emblée en commun, à savoir l'ordinaire de la vie courante, telle qu'en peut rendre compte la langue territoriale (nous vivons en voisins, nos sensations sont comparables, nous participons d'une même culture, et partageons

grosso modo les mêmes valeurs, les mêmes aspirations, les mêmes inquiétudes, les mêmes difficultés, les mêmes enthousiasmes.) Tout le bavardage est dans ce «*grosso modo*» (littéralement, d'une manière grosse — en gros). Territoire en ce qu'il exclut tout ce qui viendrait à prononcer des singularités irréductibles — une étrangeté — susceptibles d'en briser le contour harmonieux. C'est le règne de l'*ensemble*. Le bavardage est production de tout ce (du peu) par quoi nous sommes *ensemble*.

La parole (par opposition moravienne au bavardage) est donc d'emblée affirmation des singularités, et même l'instrument de leur comparution. Là où le bavardage fusionne, la parole disjoint. Elle fait de chacun un «étranger» dans le territoire minimal commun. La parole déterritorialise, en ce qu'elle est dépositionnement, mouvement de soi dans l'image fixe de l'être-ensemble. C'est en cela que, par exemple, la première explication entre Lila et Mado est un anti-bavardage : il s'agit de s'arracher au territoire, afin de reconquérir une *unité singulière*. Et cela ne peut passer que par la comparution des deux «moitiés» (ou moitiés de moitiés). Remettre l'homme aux deux adresses dans le rôle de l'autre (pas de la «moitié» de soi), et se reconstruire soi-même comme *autre* de cette ancienne moitié amputée. Et ce *travail* ne peut s'effectuer qu'*avec* l'autre femme, semblablement flouée et amputée, et de ce fait en identique quête de resingularisation.

La disparition de l'homme aux deux adresses autorise les deux moitiés de moitié de recouvrir une identité propre (et entière). Après quoi, vient l'heure de la fusion : une plus une fait un couple. Un couple homosexuel, mi-refuge, mi-camp retranché. L'altérité fait retour sur le mode de l'exotisme, ethnique et sexuel. L'autre comme *sex toy*. Un objet vite encombrant, insupportable. Nouvelle «disparition», deuxième nouvelle donne. Le couple défait, les deux ex-amantes s'inventent une identité tierce : nom de plume d'une romancière fictive qui produit des romans bien réels (à succès) tirés de leur expérience commune. L'autofiction, comme l'imposture littéraire (l'écrivaine inventée) brouillent les cartes de l'altérité. «L'Autre» dans tous états.

J'ai sous les yeux une coupure de presse en date du 27 octobre 2006 qui relate le meurtre de X., le mari de Y., par Z., le compagnon de la maîtresse de sa femme. X. a été poignardé au thorax, avec un couteau de cuisine. «*L'enquête des gendarmes, indique le papier, a rapidement permis de démasquer l'épouse, son amante et le petit ami de cette dernière.*» J'aimerais bien connaître le scénario imaginé par ces trois-là, dans lequel les gendarmes échouaient à élucider l'affaire... Dans *L'Autre*, les disparitions débouchent sur des questions informulées. C'est que la réponse les a précédées. Le meurtre en

soi (couteau dans le thorax) ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, c'est le processus mortifère : la mort aux commandes, annexant un à un, souterrainement, tous les territoires de l'échange. On peut toujours tuer quelqu'un, on ne tue pas la mort.

« Quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde le doigt », dit le proverbe. Je pense que l'imbécile est en cela le plus sage des deux. Car il n'est nul besoin d'un doigt pointé pour voir la lune, qui se voit comme le nez du clown au milieu de sa figure. Rien n'est donc étrange et intéressant comme ce doigt pointé pour rien sur la lune ou le meurtre. Le doigt pointé dit beaucoup de choses sur celui qui le pointe, tandis que la lune ne dit rien d'elle-même que nous ne puissions voir. Le doigt est une mentalité, la lune, une image. L'imbécile regarde les mentalités, sans se laisser distraire par les images. Désignez-moi un meurtre, je vous regarderai le doigt.

Enzo Cormann, novembre 2006

Enzo Cormann

Enzo Cormann est né en 1953 et vit actuellement en Isère. Auteur d'une trentaine de pièces de théâtres et de textes destinés à la scène musicale, il est traduit et joué dans de nombreux pays. Également metteur en scène, acteur, conseiller littéraire, enseignant, il se définit volontiers comme un « artisan de théâtre ».

En France, la plupart de ses pièces sont publiées aux Éditions de Minuit. Plusieurs disques témoignent de son travail jazzistique, et particulièrement en compagnie du saxophoniste Jean-Marc Padovani.

Depuis 2000, Enzo Cormann enseigne à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), au sein de laquelle il conduit le département d'écriture dramatique.

En 2003 et 2004, trois nouvelles œuvres sont créées

Cairn, mise en scène Claudia Stavisky, Les Célestins-Théâtre de Lyon, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

Le Dit de la chute, tombeau de Jack Kerouac, jazz poem pour un comédien et deux musiciens, en collaboration avec Michel Didym, Jean-Marie Machado, Jean-Marc Padovani, Théâtre d'Auxerre, Théâtre Molière-Maison de la poésie.

La Révolte des anges, mise en scène Enzo Cormann, Théâtre National de la Colline, Théâtre National Populaire-Villeurbanne.

Site de l'auteur : www.cormann.net

Bibliographie

Théâtre

aux Éditions de Minuit

Credo, suivi de *Le Rôdeur*, 1982

Sang et Eau, 1986

Sade, concert d'enfers, 1989

Takiya! Tokaya!, suivi de *Âmes sœurs*, 1992

La Plaie et le couteau, suivi de *L'Apothéose secrète, Tombeau de Gilles de Rais*. 1993

Diktat, 1995

Toujours l'orage, 1997

Cairn, avril 2003

La Révolte des anges, octobre 2004

chez divers éditeurs

Exils, Avant-Scène n° 755

Rêves de Kafka, Avant-Scène n° 755

Corps perdus, Avant-Scène n° 770

Ké Voi ? Avant-Scène n° 777

Noises, Éditions Théâtre Ouvert, Paris, 1984 (épuisé)
Berlin, ton danseur est la mort, Éditions Théâtrales, Paris, 1994 (réédition du texte paru en 1981 aux mêmes éditions, entièrement revu et corrigé)
Palais Mascotte in *Cinq Auteurs*, Éditions Autrement, Paris, 1987 (épuisé)
Le Roman Prométhée, Éditions Papiers/Actes Sud, Paris, 1986 (épuisé)
Mingus, Cuernavaca, Éditions Rouge Profond, octobre 2003. Première édition chez Deyrolle Éditeur, Paris, 1991 (épuisé)
Le Dit de Jésus-Marie-Joseph, Éditions Théâtrales (petites pièces d'auteurs), Paris, 1998
Ils sont deux désormais sur cette terre immense, Amnesty/Actes Sud, 1998

Essai

À quoi sert le théâtre ? Articles et conférences sur le théâtre, 1987-2003. Les Solitaires Intempestifs, août 2003

Disques

Le Rôdeur, Padovani, Marais, Micenmacher, Label Thélonious, dif. Harmonia Mundi 1991
Sud, production AFAA, K617, « AFAA sur mesures », mars 1992
Mingus, Cuernavaca, Label Bleu, février 1992
Kerouac's Blues, Cormann/Padovani, Escotatz ! ESCD 01001, 2001
Mer, Cormann/Machado, Escotatz ! ESCD 02 002, 2002
Le Dit de la chute, tombeau de jack kerouac, Escotatz !, 2004

Roman

Le Testament de Vénus, Gallimard, 2006

Catherine Matisse

Théâtre

Depuis sa sortie du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, elle joue principalement dans des pièces d'auteurs contemporains.

Elle travaille notamment sous la direction de Philippe Minyana *Ruines romaines*; Michel Dubois *Le Temps et la Chambre* de Botho Strauss; Stuart Seide *Le Changeon* de Thomas Middleton; Michel Didym *Lisbeth est complètement pétée* d'Armando Llamas, *Chasse aux rats* de Peter Turrini, *Le Miracle* de György Schwajda, *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès, *Pœub* de Serge Valletti; René Loyon *Les Visiteurs* de Botho Strauss; Véronique Bellegarde *La Main dans le bocal dans la boîte dans le train* de Pedro Sedlinsky, *La Cheminée* de Margarit Minkov, *Le Bestiaire animé* de Jacques Rebotier; Pierre Pradinas *Georges Dandin* de Molière.

Depuis 10 ans elle participe régulièrement à « La Mousson d'été » (direction Michel Didym) centrée sur les écritures contemporaines.

Martine Vandeville

Théâtre

Après les Cours Charles Dullin et le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, elle travaille sous la direction de Robert Gironès *Et pourtant ce silence ne pouvait être vide* de Jean Magnan; Christian Peythieu *Haute-Autriche* de Kroetz, *Les Corps électriques* d'après Dos Passos; Jacques Rosner *Macbeth* de Shakespeare, *Du côté des îles* de Pierre Laville; Jean-Pierre Vincent *Peines d'amour perdues* de Shakespeare, *Dernières nouvelles de la peste* de Bernard Chartreux, *Le Chant du départ* d'Ivane Daoudi, *Princesse* de Fatima Gallaire, *Combat dans l'ouest* d'Anatoli Vichnevsky; Armand Gatti *Nous sommes tous des noms d'arbres*; Bernard Sobel *La Cruche cassée* de Kleist; Michèle Foucher *Le Ion* dialogue de Platon; Charles Tordjmann *Adam et Eve* de Boulgakov; Roger Planchon *L'Avare* de Molière; Agnès Yver *Le Médecin malgré lui* de Molière; Slimane Benaïssa *L'Avenir oublié*; Claudia Stavisky *Nora* d'Elfriede Jelinek, *Électre* de Sophocle, *La Locandiera* de Carlo Goldoni, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, *Cairn* d'Enzo Cormann, *Monsieur chasse* et *L'Âge d'Or* de Georges Feydeau et dernièrement avec Jean-Louis Martinelli *Bérénice* de Racine.

Cinéma-télévision

Elle tourne au cinéma mais plus encore dans de nombreux téléfilms avec notamment Roger Kahane, Jacques Audouard, Marion Vernoux.

L'AUTRE
Calendrier des représentations

MÂCON
Le Théâtre, Scène nationale
8 et 9 février 2007