

• L'Arpenteur • Robert Musil • Frédéric Pajak • Annie Le Brun • Raymonde Linossier •

Le matricule des anges

Le mensuel de la littérature contemporaine

N°59. Janvier 2005 - 5 c

Les rhapsodies
d'Enzo Cormann

M 06719 - 59 - F - 5,00 €



Praticien de tous les arts de la scène, auteur d'une œuvre multiple et variée, Enzo Cormann ne cesse de penser le théâtre comme lieu de rassemblement des hommes. Plus pour y bâtir une maison commune, qu'un tribunal souverain.



L'assembleur engagé

L'homme a de l'élégance et une réelle présence. Ses bras s'écartent du corps pour que les mains saisissent les bords de la table de classe derrière laquelle il est assis. Geste d'embrassement, au sens propre, où c'est l'appétit du monde qu'on lit. En pédagogue convaincu et passionné, l'écrivain accompagne ses réflexions (où la pensée marxiste a laissé l'empreinte de son lexique) de métaphores, de bruitages parfois (faisant entendre par exemple les instruments de musique à quoi renvoie la rythmique de ses phrases) et, souvent, d'un rire tonitruant. Comme pour lancer des passerelles sonores au-dessus du fossé qui sépare, immanquablement, l'interviewé de ses intervieweurs.

Enzo Cormann, vous êtes « artisan de théâtre », performer, écrivain, parolier, enseignant. Cette variété d'activités vous est nécessaire ?

C'est un choix. Aujourd'hui, l'institution théâtrale est placée sous le joug d'une division sociale du travail rigoureuse et étanche qui est héritée des modes de production capitalistes. Elle est hyper verticalisée. Je suis très hostile à ça. Cette organisation sociale tend à immobiliser l'évolution de cet art. On devrait être femme ou homme de théâtre avant de se précipiter vers une hyper spécialisation. Le théâtre est un art collectif exécuté par un certain nombre d'artisans

qui se sont enfermés dans des définitions de tâches qui ne sont pas à l'origine de cette pratique artistique.

Chaque pratique appelle l'autre. Dans l'ordre du temps que je consacre à chacune de mes activités, je suis d'abord écrivain, puis enseignant, ensuite comédien, metteur en scène.

Je m'y retrouve politiquement et poétiquement. Quand je suis comédien, j'apprends plus de choses en tant qu'écrivain qu'en tant que comédien... Et quand j'écris mon roman, j'apprends beaucoup en tant que comédien.

Votre œuvre offre aussi une grande diversité. Refusez-vous de creuser le même sillon ?

Je voudrais suivre l'injonction de Deleuze : il faut déconner, au sens premier. Sortir du sillon. C'est une des vertus que me reconnaissait Jérôme Lindon : le fait que je n'écrive jamais la même pièce et que cependant on peut en reconnaître l'auteur. J'essaie de m'appliquer à ça. Il faut qu'il y ait tout le temps cette notion de laboratoire, d'essais, de retours en arrière.

Peut-on réellement retrouver l'auteur de *Credo* quand on lit *La Révolte des anges* ?

Presque vingt-cinq ans se sont passés... En effet, j'ai beaucoup

évolué. Mais si vous lisez *Le Rôdeur* qui date de la même époque que *Credo*, il y a en germe tout ce qui suit. *Le Rôdeur* est une très mauvaise pièce de théâtre, je le sais, je l'ai jouée. Il n'y a pas de statut de la parole, il n'y a pas d'adresse, mais c'est un texte qui a un fort potentiel. Avec *Le Rôdeur*, il y a un écrivain qui naît mais pas un dramaturge. Dans *Credo* il y a une intuition dramaturgique, une adresse. La femme s'adresse à quelqu'un qui est censé être en face d'elle. Ça donne un statut à la parole. Mais la langue se pétrifie, alors que dans *Le Rôdeur* la langue se libère. C'est rigolo que les deux textes soient publiés en même temps. Ils disent que ce qui est à inventer doit se situer entre eux deux. Dans *Le Rôdeur*, à qui parle le personnage ? Pourquoi parle-t-il s'il est seul ? La première chose que demande le comédien c'est : « pourquoi je parle ? À qui ? » J'avais trouvé la solution : le jouer sous forme de jazz oratoire, avec un pupitre, le texte et le micro en main. Je ne suis plus alors un corps mais une bouche qui profère un texte.

Y a-t-il un chemin à découvrir entre vos pièces ? Il faut lire, comme vous le dites en citant Percec, « entre les livres » ?

Je ne considère pas mes pièces comme expérimentales. Je trouverais ça dégoûtant de convier des gens à une assemblée qui serait expérimentale. Ma cuisine interne n'intéresse personne. Sinon, chaque individu pourrait par sa simple logorrhée prétendre intéresser la planète entière.

Quand on parle d'œuvre, je pense au fait qu'on arrive ou pas à générer de l'espace. À impulser quelque chose de l'ordre d'un déplacement, d'un parcours.

Comment, par exemple, passez-vous de *Cairn* à *La Révolte des anges* ?

En fait, je suis passé de *La Révolte des anges* à *Cairn*. *La Révolte des anges* date de 97-98 et c'est une version revue que je propose à la scène et à l'édition. La pièce a été écrite avant *Cairn*. Elle forme un retour sur les morts qui m'accompagnent. C'est une pièce qui interroge la position de l'artiste, la réception des œuvres et leur pérennité. Mais je n'entends pas faire du théâtre ou de l'art, le sujet principal de mon théâtre.

Cairn, c'est vraiment la percussive de l'intime et du politique, ce sont les rêves déçus des grandes utopies collectives du siècle dernier, c'est l'action collective amenée dans l'impasse de la politique contractuelle néo-libérale. Ce sont les révolutionnaires sans révolution. Tout ça forme mes thèmes de prédilection. Je n'ai jamais considéré que les artistes étaient les héros de leur temps, alors que je considère *Cairn* (syndicaliste, ndr) comme un héros.

Il faut que je rebondisse sur *Cairn*, je n'ai pas dit mon dernier mot. J'ai écrit cette pièce dans une phase plutôt désespérée. On a toujours tort quand on conclut sur du désespoir. Maintenant j'en suis venu à cette considération : il faudrait toujours faire en sorte que lorsque les membres de l'assistance sortent du théâtre, ils se sentent traversés par une énergie, qu'il y ait de la vie qui se communique et que les forces mortifères aient été battues.

Mais le nihilisme d'un Cloran, le pessimisme d'un Thomas Bernhard, par exemple, communiquent aussi de l'énergie non ?

« Thomas Bernhard est un écrivain dont je hais l'œuvre. Je hais la situation où nous nous plaçons tous d'adorer ce moment de théâtre qui consiste à s'autoflageller et à se considérer comme un ramassis de crétins ».

« Ces professeurs de désespoir » comme dirait Nancy Huston. Thomas Bernhard est un écrivain dont je hais l'œuvre. Je la respecte dans le sens où je lui trouve de la grandeur, mais je hais la situation où nous nous plaçons tous d'adorer ce moment de théâtre qui consiste à s'autoflageller et à se considérer comme un ramassis de crétins conduisant inexorablement l'espèce vers son déclin. Je déteste être dans cette situation, donc, d'une certaine façon, j'en veux à Bernhard. Son talent et sa force font que la situation est d'autant plus haïssable. Je me situe très clairement dans une tout autre perspective. Si vous me donnez le choix entre Thomas Bernhard et Peter Turrini (dramaturge autrichien également,

ndr), je n'hésite pas une seconde, c'est Turrini que je choisis. De même, je suis très sensible à des pratiques que je trouve mortifères : ce perpétuel report de jouissance. On doit souffrir beaucoup en répétitions parce que la jouissance n'est pas pour tout de suite, mais voilà, on continue encore à souffrir pendant les représentations parce qu'évidemment, ce n'est pas encore ça. Et la jouissance, la joie, elles viennent quand ? Ce report sempiternel de jouissance fait qu'on finit par développer une dimension christique du comédien, qui est pour moi une conception mortifère du jeu. Si on est incapable quand on « répète » d'être dans la jubilation alors on est déjà complètement à côté de la plaque. Pour moi, le théâtre, c'est revivifier le présent.

Vos premières pièces s'attachent surtout à un personnage et deux sont des monologues. Puis, viennent des pièces plus familiales et enfin politiques. Vous aviez besoin de démarrer par l'intime pour aller vers le collectif ?

On fait les choses et on les comprend bien alors. J'ai introduit massivement le politique, l'histoire dans l'intime, cette percussive entre la planète et la chambre. Le théâtre déploie de l'intime dans un lieu du politique. C'est la grande affaire. On est dans l'intime dans l'assemblée. C'est ça qui confère une dimension politique au théâtre. On n'a pas forcément besoin de convoquer le politique en tant que sujet du théâtre pour que le théâtre ait une dimension politique. C'est quelque chose que j'ai compris bien après avoir écrit *Sang et eau* ou *Âmes sœurs*.

Si demain j'avais envie de raconter une histoire d'amour difficile, je le ferais en étant conscient de la dimension politique. Ça ne veut pas dire que je vais cesser de parler de la Shoah, de la guerre, de la politique qui sont mes sujets de préoccupations.

Mais vous aviez besoin, pour naître à l'écriture, de prendre la voix d'une femme ?

Tant qu'à être l'autre, quoi de plus fort qu'être une femme ? La grande affaire du théâtre c'est l'altérité. Qu'est-ce que c'est que l'autre, qu'est-ce que c'est que s'adresser à l'autre, recevoir de l'autre ? Qu'est-ce qu'une présence ? Être présent à l'autre ? C'est cette passion de l'autre qui renvoie à des questionnements philosophiques : je ne suis que parce qu'il y a l'autre.

Que fait le dramaturge par rapport à l'autre ? Le comédien, on le sait, il doit être à la fois dans l'adresse et dans l'écoute. Mais le dramaturge ? Et bien il est à l'autre en usant d'un outil principal qui est l'empathie. C'est une empathie spontanée et alternative. Il se place du point de vue de l'un, et immédiatement après, du point de vue...

... de l'autre. C'est un acteur mental. Si vous ne faites pas ce déplacement permanent, petit à petit une voix moyenne, plate, se fait jour. C'est l'empathie qui fait que je ne m'ennuie jamais en écrivant du théâtre. C'est une aventure psychologique, mentale, émotionnelle absolument passionnante. Y compris parce que je me mets dans la peau d'infâmes connards, de types que je déteste.

Cette évolution de l'intime vers le politique, ne provoque-t-elle pas un passage du rêve (ou cauchemar) vers le discours ?

Oui bien sûr. Je revendique le fait de pratiquer un théâtre de l'explication. Dans tous les sens du terme. « Expliquons-nous » est au cœur de la situation dramatique. Il y a un différend, un antagonisme, un désir, ou une crise et toujours : « expliquons-nous ». Ça ne veut pas dire que c'est un théâtre sans corps. C'est un théâtre de la parole, où la parole trouve à se déplier comme elle ne trouve pas le temps de le faire au quotidien. D'autant que nous sommes dans une société qui tend vers le virtuel, vers le zapping. Une société de petites phrases alors que le théâtre est une affaire de longues phrases. C'est pourquoi je laisse volontiers place à de la rhétorique, de l'explication, de l'argumentaire, du raisonnement, du discours, etc. D'ailleurs, je n'exclus pas et c'est même en projet, d'écrire en collaboration. J'aimerais co-signer des pièces et j'aimerais le faire avec des dramaturges, mais aussi avec des économistes ou des scientifiques. Pouvoir écrire avec un économiste, ou un ethnologue, ce serait la possibilité de déployer cette langue sur des terrains où je ne suis pas du tout susceptible de produire quelque chose d'intéressant.

Autant j'ai cru à un moment que le théâtre était le haut-parleur de la prose du monde, autant je ne pense plus du tout ça. Si je veux l'entendre cette prose du monde, je vais dans le métro, dans un café et je suis traversé par ça, par ce chaos, ce prosaïsme raclé et rabaisé par le quotidien, essentiellement fait de clichés... Je pense que le théâtre est l'endroit où la langue trouve à se déployer, se déplier. C'est un travail de composition qui consiste à creuser au sein de la prose du monde, les paroles singulières avec leurs attendus et leur part d'indicible. D'où effectivement un goût pour le discours. Un personnage c'est aussi la façon dont il pourrait, s'il en avait le

temps, positionner un discours face au réel.

Dans vos premières pièces, la langue semble d'abord littéraire avant d'être théâtrale. Vous aviez plus le souci de sa beauté que celui qu'elle soit portée par un comédien ?

Oui et non. La langue, pour moi, est une affaire totalement corporelle. La langue que je pratique, qu'on dit littéraire, ne trouve à se déployer que dans l'oralité. La phrase est percussive et rythmique. Au point que je fais un travail parfois laborieux pour échapper à la dictature de l'oreille, pour dépister des verbes lents, pour miner, explorer des rythmes qui s'imposent avec une forme de récurrence. Il y a une pulsion jazzistique qu'on pourrait presque définir comme une section rythmique classique : piano, basse, batterie. C'est une chose que je sentais confusément, mais quand j'ai commencé à travailler avec des musiciens de jazz, j'ai vu d'une manière éclatante qu'il y avait toujours un orchestre qui tournait tandis que j'écrivais. Quand on travaille un texte à voix haute, on sent qu'il y a une pulsion, ce qu'en jazz on appelle un « ride ».

Et des instruments solos aussi avec les monologues ?

Je suis revenu sur ce que je pensais des monologues. En revanche, à la limite du théâtre, du conte, du jazz-poème, il y a un espace pour ce que j'ai appelé des « dits ». Mais là, on est dans le texte proféré. Lorsque j'allais en bibliothèques faire des rencontres, je lisais toujours des pièces à plusieurs personnages et j'ai pensé que ça valait le coup d'écrire des textes inédits pour avoir une base de rencontre, d'où les dits. Si quelqu'un veut reprendre le *Dit de Jésus-Marie-Joseph* en le disant seulement assis face à l'assistance, sans mise en scène, je signe tout de suite. C'est cette dimension du théâtre de la parole qui m'intéresse. Le drame monologué, je n'y crois plus.

Vous voulez piéger la mise en scène lorsque vous introduisez un chien qui parle de Nietzsche ?

C'est que je pense le théâtre comme un enfant de 50 ans. Je dis, « on dirait que le chien parle ». Les solutions à ça sont très simples. Je vois parfois des metteurs en scène qui s'échinent là-dessus. Mais

Les anges gardés

Ils sont trois. Par ordre d'entrée en scène : Bernard-Marie Koltès alias le desperado joyeux, Jean-Michel Basquiat dit l'enfant radiant et Chet Baker ou le prince de la flûre. Trois morts, trois anges. Les voilà réunis, ces morts d'un même temps (fin des années 80) pour un trio jazzy et coloré où le blues et la colère sont rouges. Ils parlent de l'Afrique et de la couleur de peau d'Andy Warhol, ils bousculent la langue à grands moments de silence, ils observent comment l'œuvre qu'ils ont laissée est devenue aux mains des vivants le marbre pétrifié de leur tombe. Icônes figées par une mort prématurée (« Ce que ta disparition t'a empêché de commettre / Finit par peser plus lourd que ce que tu as commis de ton vivant »), ils se révoltent sur une scène qui

n'est pas la leur, en des mots qu'ils savent n'être pas non plus à eux. Ainsi Koltès, parlant de lui-même à la troisième personne, puisqu'il se retrouve étranger à lui-même : « Pour finir rien de ce qui s'est dit ici n'a été dit ni même pensé par lui / Mais écrit par un vivant provisoirement exilé de lui-même pour faire parler les morts ». Et c'est donc ce que fait Cormann : habiter et parler les anges, comme pour inverser les rôles et que ce soit chaque humain et tous les humains ensemble qui soient les gardiens des anges. Autant dire des morts et de ce qu'ils nous ont légué.

La Révolte des anges file comme un météore dans l'œuvre d'Enzo Cormann. On est loin de la tension hallucinée de *La Pluie et le couteau* (sur Gilles de Rais) ou de la dia-

lectique implacable de *Toujours l'orage* (sur l'héritage de la Shoah au théâtre). Pièce plus légère, en apparence, *La Révolte des anges* (dont le titre s'inspire d'un dessin d'Antonin Artaud) s'inscrit toutefois dans la lignée de *Cairn* qui montrait le combat vain d'un syndicaliste délaissé, au final, par ceux qu'il voulait défendre. Il est ici à nouveau question de la manière avec laquelle le réel digère ce qu'un individu a tenté de lui opposer pour rendre plus « vraie » la vie. Et comment, cependant, dans la fixation des œuvres, pour peu qu'on y prenne le temps et que l'on déplace le regard ou l'ouïe, se fait encore jour le mouvement initial, le refus, la révolte.

LA RÉVOLTE DES ANGES DE ENZO CORMANN
Éditions de Minuit, 71 pages, 11 €

« Je revendique le fait de pratiquer un théâtre de l'explication. Dans tous les sens du terme. "Expliquons-nous" est au cœur de la situation dramatique. »

les meilleures solutions sont les solutions de l'enfance, toujours. C'est ce que j'ai aimé chez Adrien. Quand il fait Ubu poursuivi par les ours qui grimpe la colline, il met un bidon, une planche en biais dessus et quand Ubu escalade la planche, paf, il tombe sur l'autre versant (rires) : c'est absolument merveilleux.

Vous utilisez beaucoup d'outils de la modernité comme la citation, le mélange, les langues étrangères. Par goût de l'hétérogène ?

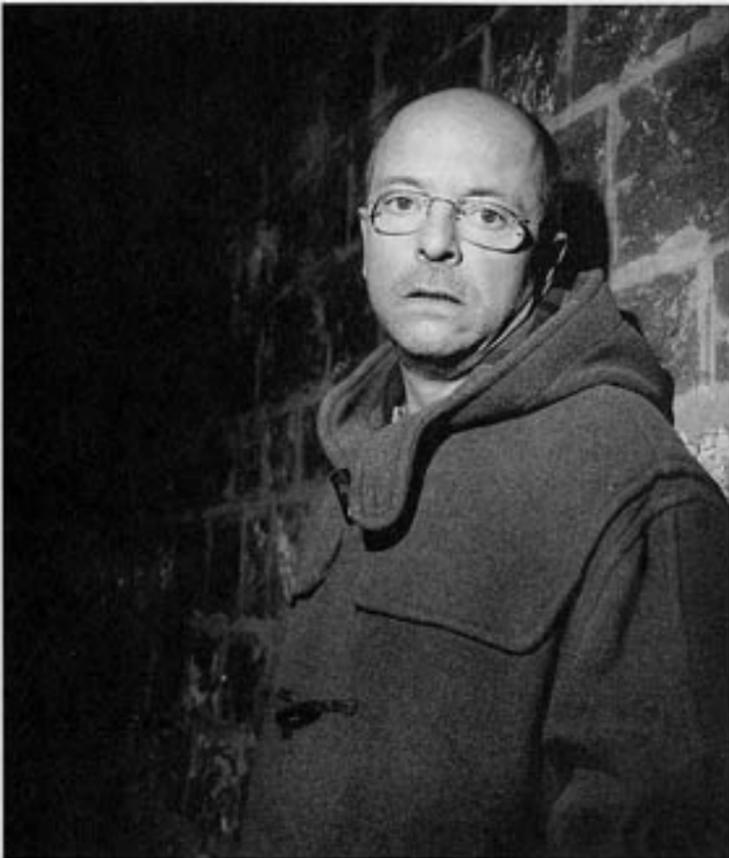
J'ai une dette intellectuelle envers Jean-Pierre Sarrazac qui s'est interrogé sur l'avenir du drame moderne et qui a parlé de rhapsodie. Au fond, je me pense beaucoup comme un rhapsode, c'est-à-dire, au sens étymologique, un couseur de chants... On retrouve ça dans les différents niveaux de langue, dans la possibilité de faire surgir de l'économique dans l'affectif, de l'intime dans l'historique. Cette dimension rhapsodique du drame nouveau m'intéresse beaucoup plus que tout ce qui a fasciné ma génération de dramaturges : le fragment, la déconstruction, etc.

Je m'intéresse à la rhapsodie dans la mesure où elle est un effort constant de composition, de mettre ensemble des parties diverses. Il y a à la fois la diversité, la possibilité de sortir du sillon, une hétérogénéité qui évite de produire du massif ou de l'univoque. Plutôt que du collage, il s'agit d'entrelacs ou de structures rhizomiques, avec les tiges qui poussent là où on ne les attend pas. J'aime bien aussi évoquer le chiffonnage (pour illustrer son propos, Enzo Cormann prend une feuille de papier et trace un trait pour symboliser chronologiquement une existence). Vous mettez des dates importantes dans cette existence puis vous froissez le papier et là le point qui symbolisait un accident dans l'enfance et celui qui représentait une rencontre amoureuse se touchent. Le temps est chiffonné. Ça vaut pour le temps mais aussi pour le surgissement de thèmes, les associations d'idées, pour la langue elle-même... Le chiffonnage est plus intéressant parce qu'il échappe à des logiques pré-établies.

Ce sont des plis, qui comme Deleuze l'a montré, ont quelque chose à voir avec le baroque que je ne refuse pas, tout en me méfiant de l'ornementation qui en est l'écueil.

Vous donnez parfois à un même personnage des niveaux de langue différents. Pourquoi ?

Je préfère parler de rôles souvent plutôt que de personnages. Je pars d'une situation : par exemple quelqu'un convoite ce que possède un autre, un troisième veut l'empêcher de l'acquiescer. Cette relation en triangle forme trois rôles dont chacun a son point de vue. Je peux donner à un rôle une langue qui ne soit qu'à lui et qu'on reconnaît immédiatement comme pour Cass dans *Cairn*. Quand un personnage ou un rôle possède plusieurs niveaux de langue c'est qu'il y a différents niveaux de conscience. La représentation alors



donne à voir plusieurs strates : la communication directe et à d'autres moments, des plongées vers des choses qui ne se diraient pas au quotidien et qui viennent énoncer des niveaux de conscience beaucoup plus profonds. La limite, je la touche dans *Diktat* quand un protagoniste vient dire que celui qui s'exprime à travers sa bouche ne sait plus du tout dire ce que pourrait devenir la situation. C'est le dernier niveau : quand l'écrivain remonte dans la bouche du personnage.

Dans *Âmes sœurs*, les rôles s'inversent. Chacun parle à la place de l'autre. C'est un goût qui me vient à la fois de Faulkner et de la psychanalyse : parler l'autre. Il me semble que c'est ce qu'on fait en amour. On ne cesse de parler à la place de l'autre alors qu'on devrait sans cesse chercher l'autre ; mais on cherche soi dans l'autre. C'est emmêlé. Si le théâtre a quelque chose à jouer là-dedans, ce serait de démêler.

Comment travaillez-vous la phrase pour arriver à cette musicalité parfois déjantée faite aussi de silences suspendus qu'on perçoit dans *La Révolte des anges* ?

Ce que ça produit d'abord, ce sont des trous. J'aime bien quand ça commence à se creuser... C'est un peu une partition, c'est comme ça que je l'entends : c'est l'oreille qui prime. Je suis plus du côté de la langue que du côté du corps. Je ne mets quasiment pas d'indications de jeu, mais ça m'agace si, quand je mets « pause » ou trois petits points, le metteur en scène n'en tient aucun compte. Et à l'inverse, Carlo Brandt (qui joue remarquablement Chet Baker, ndr) m'a enquis avec ça, parce que dans ma propre mise en scène, je ne respectais pas mes points de suspension : « si tu l'as écrit, c'est que ça a un sens ! » J'ai dû suggérer que certains pouvaient être enlevés, mais très peu (rires).

.... **La partition, vous l'aviez avant d'écrire ? Vous saviez où placer un solo, par exemple ?**

Non, pas du tout. Je mets en place d'abord la situation, les pôles, les enjeux et une fois que j'ai la situation de départ qui est souvent une première scène, j'entre dans la logique interne de l'affaire. Mais je ne sais rien du tout. Par exemple, l'histoire du stylo dans *Toujours l'orage* est venue dans le courant de l'écriture. À ce moment-là, j'ai compris pourquoi Steiner était dans le Morvan, pourquoi il avait foutu le camp. L'agencement est un dispositif d'enquête : c'est par le biais de la fiction qu'on va voir là où on ne pensait pas devoir aller. Du côté de l'indicible. C'est pour ça qu'il ne faut pas tricher sur deux choses : la logique interne et l'empathie dialogique. La logique interne et l'aller-retour que vous faites par empathie d'un personnage l'autre, vous donnent un outil d'investigation très performant. Une vérité va se révéler.

Mon influence principale, c'est Faulkner. J'ai été absolument foudroyé par *Le Bruit et la fureur* et *Tandis que j'agonise* et j'y reviens sans cesse. Dans *Le Bruit et la fureur*, je sais que Faulkner découvre l'inceste en écrivant. Il avance vers un noyau noir, il a le mérite d'avancer. Il ne tremble pas.

Dans *La Révolte des anges*, quand j'ai commencé l'écriture, je ne savais pas ce que chacun des trois personnages allait dire. Je n'avais pas anticipé les considérations de Koltès, alias Le Desperado joyaux. À un moment, il y a ce retournement vertigineux pour lui : il s'aperçoit que tout cet inconnu qu'il avait souhaité lancer sur la page et à travers la scène se retourne contre lui parce qu'il y a un mouvement de réification générale qui fait de lui un des alliés, par le biais de l'industrie culturelle, de l'ordre établi des choses...

Étrangement, Koltès paraît le plus raisonnable des trois, pourquoi ?

Oui. Il est le dramaturge du mot et moi, je suis un dramaturge qui écrit sur un dramaturge. J'ai eu une relation avec ce rôle très différente de ma relation avec les deux autres, Baker et Basquiat. Il n'est pas plus sérieux, mais peut-être plus prudent.

Koltès, Baker et Basquiat sont les anges de votre pièce. Quelle est cette notion d'ange ?

C'est le théâtre des spectres. L'ange a un potentiel plus grand que le fantôme. D'autre part, ces trois-là ont été faits anges de leur vivant en tant que figures saintes, gueule d'anges, etc. C'est la révolte des icônes, des saints laïques.

Enfant, je croyais en l'ange gardien, aujourd'hui j'ai compris que ce ne sont pas les anges gardiens qui nous accompagnent, ce sont les morts. Et je sais très bien sous le regard de qui j'écris. Il y en a qui sont penchés au-dessus de mon épaule. Ces morts m'accompagnent. Bien sûr, ils sont à la merci de mon imaginaire, de mon fan-



tasme, de ma projection puisque c'est moi qui les parle. On vit avec les morts et ces morts qui vivent avec nous, je les appelle les anges. Cette compagnie est très agréable, très apaisante. On est incessamment traversé d'idées, de phrases, de musiques, d'utopies. J'aime bien la façon avec laquelle Félix Guattari abordait l'affaire en parlant d'agencements. Nous agencions ces forces, ces savoirs, ces musiques à notre manière. C'est l'agencement qui est singulier. Le fait d'avoir tous ces morts alentours, c'est une façon de me rappeler que je suis en train d'agencer tout ce qu'ils m'ont laissé. Ce qui est beau, c'est qu'on devient singulier par la façon qu'on a d'agencer l'héritage : il y a réellement de l'être là-dedans.

Dans *Toujours l'orage*, vous mettez le metteur en scène Goldring dans la situation de rejouer le rôle de son interlocuteur Steiner lorsque celui-ci, interné à Terezin, échappe à Auschwitz. Du coup, le fait de revivre ce qu'a vécu Steiner fait sentir la réalité des choses à Goldring. N'est-ce pas là votre métaphore du théâtre ? Faire sentir ce qu'on ne peut comprendre ?

Le sujet du théâtre, c'est le présent et l'avenir de l'espèce. Le théâtre doit s'employer avec des moyens spécifiques et, pour moi, avec la fiction dramatique. En quoi cette fiction dramatique peut-elle nous aider à explorer le présent et l'avenir de l'espèce ? Peut-être à l'endroit où les sciences humaines et cognitives ne peuvent pas aller. En remettant en mouvement par un jeu très complexe de projections et d'appropriations ce qui était donné comme l'ordre établi des choses. Si j'arrive à regarder l'espèce d'une manière subjective le temps d'une fiction, dans un moment où je peux m'accorder une

liberté d'examen plus grande que dans mon quotidien, à ce moment-là, je peux arriver à une connaissance plus large. Et je m'oppose à des forces mortifères qui tendent à immobiliser la considération que j'ai de mes semblables et de mon autre devenir.

Lorsque vous abordez l'holocauste, vous évoquez un drame dont même ceux qui l'ont vécu ne veulent pas parler. Quels problèmes d'éthique se posent à vous ?

Au fond, je suis moins embarrassé pour parler de la Shoah qu'un certain nombre de gens qui l'ont subie. Il faut prendre un point de vue. Je regrette par exemple qu'on ne trouve pas plus souvent le thème du viol chez les écrivains hommes parce que je pense que les hommes pourraient aller plus loin en écriture que les femmes, sur la nature du viol, sur ce qui se passe vraiment. Paradoxalement. Et puis Steiner, dans *Toujours l'orage*, attire l'attention de Goldring sur le fait qu'il doit, lui Goldring, s'interroger aujourd'hui sur la réalité du théâtre. Il ne faut pas qu'il reparte en croyant que le nazisme était une autre époque et qu'il est libre de toute question. Non, certains aspects de la Shoah doivent lui apprendre des choses profondes sinon sur le théâtre, du moins sur ceux qui en constituent l'assemblée. « La Shoah est une expérience déterminante dans l'histoire de l'humanité dont pauvre con tu ne tiens aucun compte dans ta propre histoire. La Shoah a introduit un doute fondamental sur l'humanité et ce doute-là, il va falloir que tu partes avec ». C'est ça qu'il lui dit.

Quand j'entends parler de la culture contre la barbarie... Ce serait magnifique si c'était ça. Malheureusement, ce n'est qu'une petite phrase. Nous savons bien que le nazisme s'est érigé dans une société qui était la société de Goethe, une société de la très haute culture. Le propos ultime que tient la pièce, c'est que la Shoah nous a légué un doute fondamental sur l'humain avec lequel nous devons faire désormais.

Votre essai pose une grande question : À quoi sert le théâtre ? Quelles réponses feriez-vous ?

Je pense qu'une des tâches principales à laquelle on est confronté maintenant, c'est de refonder en permanence, et toujours à nouveau, l'assemblée théâtrale qui s'est délitée. Certaines dérives ont fait qu'on a totalement perdu de vue que le théâtre était un lieu constitutif d'une assemblée singulière. On parle de spectacle et de public, alors que ce n'est pas du tout de ça qu'il s'agit. Pour s'en persuader, il suffit de demander à n'importe quel adolescent s'il aime les dimensions spectaculaires du théâtre, il vous rira au nez. Pour lui le spectacle, c'est le numérique, les effets spéciaux, la 3D. L'objet à ce que, dans cette assemblée singulière, on soit de nouveau ramenés à la division producteurs/consommateurs. Or, il n'est pas du tout question de venir consommer un spectacle. Sinon, je ne vois pas pourquoi on se déplacerait au théâtre, c'est tellement plus simple de rester chez soi devant la télévision. Si on se déplace au théâtre, c'est qu'on y vient pour tout à fait autre chose. On n'en est pas toujours conscient. Ce qui se constitue au théâtre, c'est une assemblée. C'est-à-dire l'ensemble de ceux qui sont présents à l'instant de la représentation, dans la salle, dans les gradins, ceux qui sont sur l'espace scénique et ceux qui se trouvent à sa périphérie, rendant possible l'existence même de la représentation. D'un côté, ce que j'appelle l'assistance et de l'autre les acteurs de la représentation. Assistance dans les deux sens du terme : transitif et intransitif. On assiste à une représentation et on assiste la représentation. Sans assistance, pas de représentation. Et les comédiens sont « parmi » les acteurs de la représentation.

Ceci posé, à quoi bon cette assemblée ? Qu'a-t-elle de singulier ? Cette assemblée se réunit dans la vue de se livrer à la représentation. La représentation permet de mettre tous les éléments de l'as-

semblée au présent, mais un présent qui va partir dans un espace et un temps fictionnels. Pourquoi les gens prennent-ils le temps et l'énergie considérable pour se livrer à ça ? À quoi ça sert ? C'est précisément parce qu'ils ont besoin d'examiner ce qui les tient ensemble et qu'ils ont besoin de le faire ensemble.

Qu'y aurait-il à réinventer pour que l'assemblée théâtrale échappe à la logique marchande et retrouve sa singularité ?

Au début du XX^e siècle, ce sont les metteurs en scène qui ont inventé le théâtre moderne et sauvé ainsi le théâtre qui semblait dans un art pompier placé sous le règne des cabots. Et plus particulièrement trois d'entre eux : Georges de Meiningen, André Antoine et Constantin Stanislavski. Et ça a été formidable jusqu'à nos jours. Maintenant, je pense qu'il y a une nouvelle révolution à faire. Cette fonction surplombante du metteur en scène, de centralité absolue qui s'assortit d'un pouvoir institutionnel dans la plupart des cas, est véritablement ce qui nous empêche d'évoluer vers des formes différentes. Les nouvelles esthétiques, nous ne les trouverons pas en chambres ou à la table. Il faudra que ça s'invente dans des collectifs artistiques différents. Je prends date : dans quinze ans, la question sera réglée. L'invention de la mise en scène c'est le début du XX^e siècle, or le théâtre a vécu vingt-cinq siècles avant cette invention !

Un groupe comme TG Stan' (TG pour Groupe de Théâtre et Stan pour Stop thinking names) est symptomatique d'une révolution à venir. Ce groupe fonctionne sans metteur en scène. TG Stan maintient la lumière allumée dans la salle pendant la représentation, les comédiens accueillent le public sur scène en donnant du regard à chaque spectateur. Ils font une fiction dans le berceau de l'assistance. Ça laisse à des années-lumière des crétiens de provocateurs dont, si on prenait le temps d'analyser leurs spectacles, on verrait les dimensions fascistes. Il faut fuir le théâtre de la diatribe, ce théâtre univoque ; de même qu'un théâtre du corps mis en esclavage de la forme spectaculaire.

Pour moi est beaucoup plus provocateur une salle qui reste allumée. Rallumons la salle.

Propos recueillis par Laurence Cazaux et Thierry Guichard
Photos : Olivier Roller

¹ Voir <http://www.stan.be/fr>

BIBLIOGRAPHIE

- *La Révolte des anges* Minuit, 2004
- *Cairn* Minuit, 2003
- *À quoi sert le théâtre ?*, essai, Les Solitaires intempestifs, 2003
- *Mingus, Coornaetia, Jazz poem*, Éditions Rouge profond, 2003
- *Je m'appelle* Paroles d'aube, 1999
- *Ils sont deux désormais sur cette terre immense* Actes Sud/Amnesty, 1998
- *Le Dit de Jésus-Maria-Joseph* Éditions théâtrales, 1998
- *Toujours l'orage* Minuit, 1997
- *Diktat* Minuit, 1995
- *Berlin, ton danseur et la mort* Éditions théâtrales, 1994
- *La Pluie et le venton suivi de L'Apocalypse écrite* Minuit, 1993
- *Takya ! Takya !* suivi de *Amis secrets* Minuit, 1992
- *Sade, concert d'enfer* Minuit, 1989
- *Song et son* Minuit, 1986
- *Le Roman Prométhée* Actes Sud Papiers, 1986
- *Nuits Théâtre ouvert*, 1984
- *Crude* suivi de *Le Rêveur* Minuit, 1982

Biblio et discographie complètes sur www.cormann.net