

Poétique

Extrait de la conversation entre Jean-Pierre Sarrazac et Enzo Cormann¹

C'est le début d'une conversation qui se poursuivra pendant un peu plus d'une heure trente, et qui, à la question du poétique, renvoie, de façon assez représentative, à l'une des préoccupations essentielles d'Enzo Cormann : l'assemblée théâtrale.

(On peut écouter la totalité de l'entretien sur www.theatre-contemporain.net).

JPS : On va essayer de fixer un peu l'objet de la soirée. Je pense qu'aujourd'hui il y a beaucoup de rencontres d'auteurs. Je dirais même que — ce serait un petit peu une polémique de dire ça — il y a beaucoup d'agglutinats d'auteurs. C'est-à-dire que les auteurs se rassemblent, créent des associations, des moyens corporatistes d'exister, et je pense que le désir d'exister est très fort chez les auteurs. Mais on va s'interroger exactement sur le contraire aujourd'hui, c'est-à-dire sur ce qui fait exister le désir d'écrire pour le théâtre. Pourquoi écrire pour le théâtre ? Et donc, c'est une rencontre d'auteur, à une certaine distance, mais c'est un auteur qui en questionne un autre.

On pourrait peut-être partir d'un terme qu'a forgé Enzo. J'ai trouvé dans les écrits d'Enzo qui ont été publiés récemment (*A quoi sert le théâtre ?* aux Solitaires Intempestifs) le terme de *poétique*. *Poétique* c'est une sorte de mot-valise, de contraction d'un théâtre poétique et d'un théâtre politique. Ce pourrait être le premier moment de notre discussion.

(...)

J'ai envie de te demander ce que tu entends par *poétique*. C'est-à-dire au regard de la dimension poétique de ton théâtre et de sa dimension politique. Je pense que ça recoupe une préoccupation chez moi aussi. Quand j'ai sorti mon livre qui s'intitule *Théâtres intimes*², beaucoup de gens ont cru que je revendiquais l'intimisme, un retour à la sphère du domestique, alors que pour moi c'était tout à fait autre chose. Je disais *l'intime* mais au fond j'aurais pu l'appeler *l'extime*. *L'intime*, c'est ce qui est ma relation la plus grande, la plus tendue, la plus forte à l'autre. Ce qui est ma plus grande proximité avec l'autre. Et non pas le for intérieur, le privé. *L'intime* c'est au fond une autre façon de dire le politique dans ce jeu du moi et du monde. Alors, comment vois-tu cette question du rapport entre le privé et le public, *l'intime et le politique*, parce qu'il est peut-être au cœur de la relation théâtrale.

EC : Un petit mot avant d'essayer de répondre à cette question pour dire que, au fond, si on a souhaité plutôt faire une conversation qu'une forme d'interview c'est qu'en fait, comme Jean-Pierre le sait parfaitement, j'ai contracté à son endroit une dette intellectuelle importante (comme d'ailleurs un certain



Enzo Cormann dans
Le Dit de Jésus-Marie-Joseph

« *L'intime* c'est au fond une autre façon de dire le politique dans ce jeu du moi et du monde. » JPS

¹ A l'occasion de la mise en scène d'Enzo Cormann de son propre texte *La Révolte des anges* et à l'initiative de l'ANETH, une conversation a lieu, en public, entre Jean-Pierre Sarrazac et Enzo Cormann, le 6 décembre 2004, dans le décor même de la pièce, au Théâtre National de la Colline.

² Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Actes Sud, 1989.

nombre d'autres personnes, et c'est bien naturel puisque, au fond, les chercheurs sont faits pour être pillés). Donc, j'ai pillé allègrement, et je voyais mal qu'on demande au pillé d'interviewer le pilleur...

(...) Je ne suis pas un scientifique, j'ai essayé de réfléchir à ma pratique que je définis volontiers comme celle d'un artisan. Qui donc, depuis vingt-cinq ans, tant bien que mal, essaie de progresser sur la voie de l'écriture de fiction dramatique. Alors, au fond, *poélitique* c'est quoi ? C'était tout simplement l'idée de dire : « poétisons le politique, politisons la poésie ». Bon, c'est un slogan, ça n'a pas d'autre prétention que cela. Mais ça imprime une direction. Ça donne envie d'aller y voir. C'est en cela que je me sens très proche de considérations sur *l'intime*, *l'extime*, etc..

C'est que, en réalité, ça consiste pour l'essentiel à déployer l'intime dans un espace politique. Et ce déploiement de l'intime, il participe d'une réalité différente que génère le théâtre. Et le théâtre arrive à générer cette différence par un point essentiel qui est la constitution d'une assemblée. D'une assemblée singulière.

Cette assemblée, au fond, il convient de dire que je l'entends comme l'addition de l'assistance et des acteurs de la représentation (c'est-à-dire que je ne fais aucune distinction pour ce qui concerne la formation de cette assemblée entre les acteurs de la représentation et ceux qui y assistent ou ceux qui l'assistent). Je crois que le fait de déployer de l'intime dans ce lieu qui est une assemblée, où tous ceux qui constituent cette assemblée sont réunis dans un même espace-temps, à même dimension d'échelle, produit quelque chose de tout à fait singulier qui bien sûr pour nous, habitués que nous sommes et peut-être blasés que nous sommes, semble aller de soi, mais qui en définitive est un acte énorme, quelque chose de tout à fait considérable, qui participe à la fois d'un dispositif hérité naturellement de l'enfance : « on dirait que je serais » et « on dirait que je ferais comme si tu étais ». C'est cet « on dirait » qui préside à la représentation elle-même et que je vois, moi, que je lis, que je ressens profondément, comme un acte de civilisation extrêmement puissant.

Qu'est-ce que bricole cette assemblée ? De quoi est-elle requise ? Je ne sais pas trop, mais en tout cas, ce que je vois c'est que, au fond, les acteurs de la représentation viennent de l'assemblée. Ils ne viennent pas d'un lieu qui serait extérieur, qu'on pourrait désigner par la loge ou les coulisses, ou encore moins un ciel ou un quelconque panthéon. Non. Ils viennent de l'assemblée, ils viennent de la société, ils viennent du groupe des individus, et ils sont en quelque sorte implicitement délégués par l'assemblée pour, le soir de la représentation, procéder à quelque chose. Ils remplissent une tâche. Peut-être même une fonction. (...) Mon impression, je dis bien mon impression (j'insiste toujours là-dessus parce que ce sont des considérations subjectives...), mon impression est qu'ils sont en quelque sorte délégués implicitement pour procéder à une série d'examens ou à un examen. Et, en fait, quel est le sujet de l'examen ? C'est l'assemblée elle-même. C'est-à-dire ce qui nous permet d'être ensemble et ce qui fait obstacle à ce que nous soyons ensemble. Et donc, c'est pour ça que l'intime a une charge formidablement subversive, c'est-à-dire qu'à la fois il relève censément du privatif absolu, de l'interindividuel, alors qu'en définitive il concerne l'espèce. Il concerne le présent et

« *Poélitique* (...) ça consiste pour l'essentiel à déployer l'intime dans un espace politique. EC

« Et donc c'est pour ça que l'intime a une charge formidablement subversive, c'est-à-dire qu'à la fois il relève censément du privatif absolu, de l'interindividuel, alors qu'en définitive il concerne l'espèce ». EC

l'avenir de l'espèce. Et de ce point de vue-là, *poétique*, en tout cas pour moi, c'est un embrayeur de rêve et de réflexion. Ça désigne un champ (qu'en tout cas je m'explique à moi-même), qui est d'essayer de traquer dans l'intime ce qui précisément est susceptible de désigner ce qui caractérise ou ce qui crible, ou ce qui rythme le présent et l'avenir de l'espèce.

JPS : Je pense à une phrase de Barthes que j'aime citer parce que je crois qu'elle résume un peu ce rapport de l'intime au politique : « Tant qu'il y aura des scènes conjugales, il y aura des questions à poser au monde »³, et là je pense qu'on est dans ce jeu de l'intime et du politique, voire de l'historique. Ce que je note, c'est que tes pièces, depuis la première *Berlin ton danseur est la mort* (la pièce qui t'a fait connaître), se situent dans des relations très intimes. *Berlin ton danseur est la mort* se situe dans des relations amoureuses, et se situe aussi, d'une part à travers la montée du nazisme et d'autre part pendant la guerre de 39-45 — puisqu'il y a deux séries de scènes, en quelque sorte, parallèles —, dans le Berlin du film de Rossellini, *Allemagne année zéro*, c'est-à-dire le Berlin des ruines. Tu ne fais jamais un théâtre historique, tu fais toujours au fond un théâtre des passions, des rapports humains, mais toujours en liaison avec l'histoire.

Et puis, ça me fait penser à une remarque que j'ai lue dans ton essai *A quoi sert le théâtre ?* Tu dis (alors là on est en plein accord) qu'il s'agit de s'émanciper à la fois du dramatique à la Tchekhov et de l'épique à la Brecht. Et moi, je me rappelle avoir fait un entretien avec Jean-Pierre Han il y a longtemps, où je disais ceci : Strindberg et Brecht, j'ai envie de les mettre tous deux en tension. Pas de les marier parce que ça ferait du divorce... Ou alors peut-être de les faire divorcer, mais dans le même espace. C'est-à-dire mettre en tension ce théâtre épique avec cet autre théâtre épique qui est aussi celui de Strindberg, mais qui est plutôt un théâtre de la psyché. Et je crois que ce qu'on peut dire du théâtre de Brecht, c'est que c'est un immense théâtre, mais que nous qui venons longtemps après, nous avons envie — un peu à l'exemple d'Arthur Adamov —, de réinvestir toute la sphère du psychique, du psychologique même, mais d'une autre façon, d'une façon nouvelle par rapport bien sûr à la psychologie du théâtre du 19^{ème} siècle.

EC : Bien sûr c'est un défi démesuré, autant le dire d'emblée. Mais au fond ça permet de savoir pourquoi on se lève le matin. Ça fait un chantier. Parce que, en réalité, je vois bien ce qui me lance en écriture à chaque fois. C'est véritablement le moment où l'histoire surgit et qu'elle vient perforer l'intime justement. C'est-à-dire c'est l'histoire d'amour perforée par la guerre.

JPS : Ça peut être deux frères d'ailleurs. Dans *Diktat*, c'est deux demi-frères, mais c'est une grande histoire d'amour. (...)

EC : Bon, cette façon dont l'histoire intervient pour bouleverser nos projets, pour bouleverser nos existences, c'est tous les jours

« Je pense à une phrase de Barthes que j'aime citer parce que je crois qu'elle résume ce rapport de l'intime au politique : « Tant qu'il y aura des scènes conjugales, il y aura des questions à poser au monde », et là je pense qu'on est dans ce jeu de l'intime et du politique, voire de l'historique ».
JPS

« C'est-à-dire que le théâtre a la possibilité de déplier ce qui est tout à fait chiffonné au quotidien ». EC

³ Roland Barthes, « Entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette », *Cahiers du Cinéma*, n° 147, septembre 1963.

dans les journaux, mais ça vaut le coup quand même, me semble-t-il, de s'y replonger au théâtre. C'est-à-dire que le théâtre a la possibilité de déplier ce qui est tout à fait chiffonné au quotidien. C'est-à-dire qu'au fond, la prose du monde, en l'état, dans son état le plus chaotique (il n'y a rien de plus chaotique, au fond, que les répercussions d'une bombe), le théâtre nous donne la possibilité de la déplier, peut-être aussi de la démonter, en un sens, mais pas avec les outils de la philosophie, pas avec les outils des sciences humaines, des sciences cognitives, etc., non, avec les outils de la fiction dramatique, avec l'outil spécifique qu'est la fiction dramatique. Le théâtre nous donne la possibilité de déplier, de déployer, de démonter, de décortiquer, d'examiner des événements, des situations, qui vont toujours trop vite, qui ne nous laissent guère de répit, et qui généralement prononcent une apnée, une suspension de la pensée, de toute possibilité même de penser, nous collent à l'événement. Le théâtre me paraît être un outil particulièrement adapté pour un retour vécu en assemblée sur ces moments où l'assemblée a tendance à exploser. A se défaire précisément. Et je crois que plus l'assemblée théâtrale se donne les moyens de revenir sur le moment précis où elle explose, c'est-à-dire le moment précis où se défait l'assemblée, ou se défait toute assemblée, plus elle s'approche à chaque fois d'une espèce de noyau, ou d'une espèce de trou noir, où se situe pratiquement l'indicible de l'espèce (peut-être *l'innommable* du reste), mais en tout cas où on ruse, on use de *détours*, pour reprendre un de tes thèmes chers, et je pense qu'on ne perd pas notre temps.

« Le théâtre me paraît être un outil particulièrement adapté pour un retour vécu en assemblée sur ces moments où l'assemblée a tendance à exploser ». EC

JPS : Oui, j'allais te dire, est-ce qu'il ne faudrait pas faire un éloge de la lenteur ? Et tout nous en dissuade. Mais je pense que le théâtre, c'est le lieu où l'on peut voir au ralenti ce qu'on ne voit pas dans la vie. Parce que ça passe trop vite. Trop contradictoirement devant nos yeux. Or actuellement (chez Brecht il y a cet éloge de la lenteur. Du détour aussi. Chez Walter Benjamin il y a cet éloge), aujourd'hui, on est beaucoup plus dans le stroboscopique, dans la rapidité. Et au fond, le théâtre est un lieu de résistances à ce moment-là, à ce mouvement du monde qui va trop vite, au fait qu'on ne voit pas l'essentiel, qu'on voit une sorte de pellicule des apparences, qui nous cache l'essentiel.

« Oui, j'allais te dire, est-ce qu'il ne faudrait pas faire un éloge de la lenteur ? ». JPS

EC : Mais ce ralentissement que tu nommes résistance, je l'entends au sens électrique de la résistance. C'est-à-dire que c'est moins dans le narcissisme de la résistance (« nous sommes les résistants »...)

JPS : Oui. Ça c'est une posture.

EC : C'est une posture, et puis en plus c'est faire injure aux gens qui se sont trouvés véritablement en situation de...

JPS : ...de vraie résistance.

EC : ... de résister historiquement au péril de leur vie...

JPS : Oui, ce n'est pas du tout dans ce sens.

EC : Mais « résistance » au sens de ralentissement : une inertie. Qu'on rencontre d'ailleurs – c'est ça que je trouve tout à fait passionnant – qu'on rencontre dans ce travail qu'on appelle, à tort bien sûr, la « répétition » (en fait, le travail de recherche, de conception, d'invention). Et on voit bien, au fond, la résistance du comédien à aller trop vite au but, en procédant par tout un tas de détours, d'assimilation, de mastication, de tentatives, d'errance, de perte aussi, pour constituer ce qui deviendra la matière même de la représentation. Et ce travail, qui peut être par moment impatientant, ou qui peut être angoissant, qui peut être délicat à mener ou déstabilisant, je le pense pourtant extrêmement essentiel au regard du travail qui est effectué pour le compte de l'assemblée théâtrale.

Je crois qu'au fond, ce que restituent les comédiens, les acteurs de la représentation, au moment de la représentation, c'est précisément tout ce temps, tous ces détours, toute cette inertie têtue qui les a menés jusqu'à l'instant de la représentation. Et naturellement, ces détours, ce travail, ne produisent pas d'effet spectaculaire, au sens strict (il n'y a pas de spectacle de ça), mais cependant ils produisent une force secrète qui traverse les corps, l'espace, le texte, la langue, qui fait qu'effectivement, même quand ça va vite, ça va très lentement. Même quand on dit c'est « fluide », c'est « léger », en fait ça résiste profondément. Il y a un côté « laboureur » du comédien, il y a un côté terrien.

« Je crois qu'au fond, ce que restituent les comédiens, les acteurs de la représentation, au moment de la représentation, c'est précisément tout ce temps, tous ces détours, toute cette inertie têtue qui les a menés jusqu'à l'instant de la représentation ». EC



« Vignette » d'Enzo Cormann