

LIGNES DE FUITE

notes éparses à propos d'un aphorisme de Franz Kafka
et du projet de longue haleine qu'il a embrayé

"Plus d'un, comme moi sans doute, écrivent pour n'avoir plus de visage.
Ne me demandez pas qui je suis et ne me dites pas de rester le même : c'est une morale
d'état-civil ; elle régit nos papiers.
Qu'elle nous laisse libres quand il s'agit d'écrire."
MICHEL FOUCAULT, *Archéologie du savoir*

"I have to change to stay the same."
WILLEM DE KOONING

monde(s)

"Venir au monde", "seul au monde"... L'énigme de cette locution courante tient à son extrême dénuement. Ainsi que dans l'expression "je suis à vous"..., la préposition laisse entendre intention et mouvement dans la situation ; une façon d'*élan* : être *au* monde, ce n'est pas seulement être *dans* le monde. Quelque chose de duel, d'articulé, voire de mutuel résonne dans l'énoncé — lequel n'est placide qu'en surface, tant on pressent qu'il recouvre toutes sortes de tempêtes sous-marines, de courants, de vortex et d'abysses... C'est qu'être au monde *ne va pas de soi*. Il ne suffit pas de naître, il faut étreindre et se *conjuguer*. "Venir au monde", c'est un peu comme accepter une invitation à danser : on naît à l'instant même de l'enlacement — je songe à l'*abrazo* rituel du tango, cette façon d'apnée en prélude à l'ébattement (mime de mort ? pour ensuite mimer la vie par la danse ?) "Être au monde", c'est être à lui comme on est à autrui dans la copulation — plus nettement encore dans la copulation *amoureuse*. Ce n'est pas qu'affaire de coït : il y faut l'ivresse du don et de la possession, la griserie de la complétude, l'abandon amoureux — c'est une *passion*, avec ses affres et ses élans, ses folies, ses joies, ses violences...

On naît (et on est) simultanément soi-même et le monde, et non pas, comme pourrait nous le faire croire la lecture quotidienne des "nouvelles" du monde, *face au monde* comme devant un paysage, contemplé depuis le bord d'une haute falaise ou d'un môle. Nous sommes bel et bien *engagés* dans le monde, morceau du monde ; le monde se *compose* de nous, ainsi que des objets qui composent son paysage ; nous en sommes les membres et les acteurs.

D'où le mode de "déterritorialisation absolue" à laquelle nous invitent Gilles Deleuze et Félix Guattari :

"On est devenu comme tout le monde, mais à la manière dont personne ne peut devenir comme tout le monde. On a peint le monde sur soi, et pas soi sur le monde."¹

Peindre le monde sur soi (et pas soi sur le monde), a tout du programme artistique (*tout un programme !*) Pour en avoir quelquefois discuté avec l'auteur

¹ Mille Plateaux, p.244

de *Chaosmose*, je sais que le slogan est moins à entendre comme l'énoncé d'un quelconque impératif catégorique, que comme une invitation au voyage : connais-toi toi-même en peignant le monde (sur toi) — en quelque sorte : *voyage-toi !*

Mystère du soi-monde, plutôt que du soi-même — non pas le voyage "littérature-monde" de l'écrivain-voyageur, mais celui de l'écrivain-fuyard (ou fugueur) et de ses lignes de fuite : "comme une flèche qui traverse le vide"...²

Et de ce monde qui ne cesse de s'éloigner de moi, en dépit des 29.000 Giga-octets (Go) d'informations publiées chaque seconde sur le net³, je n'aperçois le plus souvent que l'ombre portée sur ma propre existence. "J'ai toujours taché de vivre dans une tour d'ivoire, écrivait Flaubert à Tourgueniev⁴, mais une marée de merde en bat les murs, à la faire crouler."

La tentation est grande de poser à l'ermite, et de gueuler à la face du monde, comme Diogène à Alexandre : "ôte-toi de mon soleil !" — mais plus grande encore, la crainte que ce soleil n'éclaire que le vide ; car je soupçonne, sans jamais pouvoir le vérifier, que je ne puis être *qu'au monde*.

Dans *L'Inquiétude d'être au monde*⁵, Camille de Toledo écrit :

"Après la Grande Guerre, disons, / ce fut l'heure des grandes résolutions / et de la fin du monde. Ou plus justement, / d'un monde. / Celui que Zweig nomma, plus tard, / *le monde d'hier*."

L'inquiétude, mélange de veille et de terreur, nous articule et nous agrège à la marche du monde — bon ou mal gré.

"À quel moment avons-nous cessé d'être en paix ? / Et que faire, maintenant que nous en sommes là, tremblants et *tremblés*, c'est-à-dire engagés / si souvent malgré nous dans le vacillement / général des choses ?" ⁶

Comment donc *appréhender* ce monde augmenté, accéléré, intensifié, démesuré d'après la modernité ? En français, le verbe *appréhender* exprime autant d'inquiétude que d'entendement : *appréhender* le monde est affaire de regard intranquille. Ce monde étrange (*auquel* nous sommes) s'éloigne un peu plus à chaque instant — et ce faisant, nous emporte avec lui. En tant qu'êtres-au-monde, nous ne nous connaissons plus. Nous ne savons plus ce que signifie d'être au monde, et nous vaguons en panique d'une représentation préfabriquée à l'autre, soucieux de ne pas perdre pied dans l'emballement général.

Tombés hors du monde, nous le regardons comme une terre étrangère. Il advient que cette étrangeté culmine avec la sidération face à l'innommable — l'innommable saloperie dont l'histoire humaine paraît si facilement s'accommoder : dans un poème terrifiant intitulé "Between the world and me" (*entre le monde et moi*)⁷, Richard Wright, confronté aux cendres d'un homme brûlé vif, décrit son martyr, en le revivant à la première personne... Ce poème insoute-

² *ibid.*

³ 2,5 exaoctets par jour, soit 912,5 exaoctets par an (chiffres 2017).

⁴ Lettre du 13 novembre 1872.

⁵ Ed. Verdier, 2010.

⁶ *ibid.*

⁷ <http://otromismo.blogspot.fr/2016/10/entre-le-monde-et-moi-traduction.html>

nable a donné son titre (anglais) à un essai remarquable de Ta-Nehisi Coates⁸ sur la condition de l'homme noir aux Etats-Unis. Interrogé à ce sujet, Coates produit un commentaire laconique : "nous sommes tous porteurs d'un passé, d'une histoire qui nous traverse..."⁹ *Entre le monde et moi*, s'invente une histoire inavouable, ineffable, invivable, tressant les faits et les rêves, les événements et les chaînes causales, le gigantesque et le microscopique, l'intime et le politique... Tout un théâtre, en somme !

Pour avoir beaucoup fréquenté l'oeuvre de Kafka¹⁰, j'avais gardé en mémoire un aphorisme de 1922, publié dans *Préparatifs de noces à la campagne*, commençant par "Loin, loin de toi se déroule l'histoire mondiale..." — l'histoire de cette *terre étrangère* qu'on appelle "le monde"... Sans doute avais-je conjointement à l'esprit le contenu du journal de son auteur, à la date du 2 août 1914 : "L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. — Après-midi piscine." Tour d'ivoire, terre étrangère... Par réflexe de lecteur, je suis parti à la recherche de ce fragment, dont j'avais la chute sur le bout de la langue. Quel n'a pas été mon saisissement, quand j'ai (re)découvert la formule : "...l'histoire mondiale de ton âme" (*die Weltgeschichte Deiner Seele.*)¹¹

âme(s)

"... ce que nous appelons notre âme n'étant peut-être après tout que cette lourdeur, cette masse inerte et pesante que nous traînons comme un lest de peur de chavirer et faute de quoi nous serions sans doute comme ces navires trop peu chargés, ivres et ingouvernables dans la tempêteuse immensité..."

CLAUDE SIMON, *Le vent*

Durant l'automne 2015, je travaillais à une fiction dramatique ayant pour cadre la cellule d'un taulard DPS en cellule d'isolement¹². Relisant "Surveiller et punir" de Michel Foucault, je me suis arrêté sur ses réflexions à propos de l'âme, en tant qu'incorporel corrélatif d'une technologie contemporaine du pouvoir sur le corps :

"l'homme dont on nous parle et qu'on invite à libérer est déjà en lui-même l'effet d'un assujettissement bien plus profond que lui. Une "âme" l'habite et le porte à l'existence, qui est elle-même une pièce dans la maîtrise que le pouvoir exerce sur le corps. L'âme, effet et instrument d'une anatomie politique ; l'âme, prison du corps." ¹³

L'ombre du monde sur mon existence — sans laquelle je ne suis pas assuré d'être pour de bon, et *qui me porte à l'existence* — est envisagée par Foucault comme une manière de *contention*,

"produite en permanence, autour, à la surface, à l'intérieur du corps par le fonction-

⁸ *Une colère noire – lettre à mon fils*, traduit de l'anglais (Etats-Unis) par Thomas Chaumont, préface d'Alain Mabanckou, éd. Autrement, 2017

⁹ Philosophie Magazine, avril 2016, "la Race naît du racisme et non le contraire".

¹⁰ Lors, notamment, de la période d'écriture des "*Rêves de Kafka*", 1984, *Avant-Scène* n°755.

¹¹ Surprenante majuscule au possessif Deiner : l'histoire mondiale de *Ton* âme...

¹² *Personne ne bouge*, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

¹³ *Surveiller et punir*, Gallimard, 1978, p.34.

nement d'un pouvoir qui s'exerce sur ceux qu'on punit — d'une façon plus générale sur ceux qu'on surveille, qu'on dresse et corrige, sur les fous, les enfants, les écoliers, les colonisés, sur ceux qu'on fixe à une appareil de production et qu'on contrôle tout au long de leur existence..."¹⁴

Lest (Simon) ou prison (Foucault), l'âme, loin de l'esprit ou du souffle (*anima*) des conceptions antiques et classiques, est devenue cette *contention* de l'être qui le fait *humain, trop humain* — rien qu'humain. *L'histoire de mon âme* n'est de ce point de vue qu'affaire d'assujettissement et d'assignation — et de résistance, voire de lutte pour l'affranchissement et l'émancipation.

Dans l'autobiographie fictionnelle qu'il a consacrée à Jan Karski, Yannick Haenel prête à l'intellectuel polonais la réflexion suivante à propos de l'aphorisme de Kafka :

"On croit que l'histoire mondiale se déroule très loin de nous, à chaque instant elle semble avoir lieu sans nous, et à la fin on se rend compte que cette histoire est celle de notre âme. Ce qui me frappe dans la nuit blanche [*au cours des nuits blanches de J. Karski*], et qui certains jours s'exprime en cours [*les cours qu'il donnait après-guerre à l'Université de Columbia (NY)*], c'est exactement ça : l'histoire mondiale de nos âmes. Je ne faisais pas seulement cours sur l'histoire de la Seconde Guerre mondiale, mais sur l'humanité perdue."¹⁵

L'histoire mondiale de mon âme, c'est l'histoire d'un désastre — pas seulement l'histoire ou la chronique d'une catastrophe (*shoah*¹⁶), mais le tableau d'un naufrage ontologique : portrait d'un être-au-monde qu'on dirait exilé — et égaré — en terre étrangère. L'histoire de ce qui a été perdu, et d'un manque qui nous hante.

À la fin du XIX^e siècle, ceux qu'on a dénommés les "médecins-philosophes" (Ribot, Janet), ont proposé une théorie dite de la "confédération des âmes". Selon celle-ci, chaque homme serait aux prises avec une multiplicité d'âmes, hétérogènes, contradictoires, voire antagoniques, en lutte pour l'hégémonie — une âme plurielle, donc, radicalement distincte de l'âme unique et indivisible du catholicisme. Pour Antonio Tabucchi, cette conception est à l'origine de la prolifération identitaire dans l'œuvre de Pessoa. Elle s'oppose à l'idée d'un moi unitaire, au profit d'un moi conflictuel, disparate, régi par une âme-reine, hégémonique, qui en garantirait la fragile (et révoquant) unité... Dans son roman "Sostiene Pereira" (*Pereira prétend*), Tabucchi recourt à l'exposé de cette théorie par le personnage du docteur Cardoso, directeur du centre de cure où Pereira séjourne dans la vue de perdre des kilos, pour rendre possible le basculement de son protagoniste vers un autre "moi", opposé à celui qui a prévalu jusqu'alors. Pereira ne devient pas un héros de la résistance anti-Salazar, mais se rend simplement accessible aux désirs refoulés de ses "âmes", jusqu'alors réduites au silence et à l'impuissance.

"Croire qu'on est "un" et qu'on se suffit à soi-même, détaché de l'incommensurable pluralité des propres moi, représente l'illusion, au demeurant ingénue, d'une âme

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ Yannick Haenel, *Jan Karski*, L'infini, Gallimard, 2009, p.165.

¹⁶ Shoah (hébreu : שואה, "catastrophe").

unique de tradition chrétienne (...) Ce qu'on appelle la norme, ou l'être, ou la normalité, n'est qu'un résultat, non un préalable, et dépend du contrôle d'un moi hégémonique qui s'est imposé dans la confédération de nos âmes ; dans le cas où un autre moi apparaît, plus fort et plus puissant, alors ce moi renverse le moi hégémonique et prend sa place, étant amené à diriger la cohorte des âmes, ou mieux la confédération, et sa domination se maintient jusqu'à ce qu'il soit renversé à son tour par un autre moi hégémonique, suite à une attaque directe ou après une patiente érosion. Peut-être y a-t-il, après une patiente érosion, un moi hégémonique qui est en train de prendre la tête de la confédération de vos âmes, doutor Pereira, conclut le docteur Cardoso, et vous ne pouvez rien y faire, vous ne pouvez qu'éventuellement y aider."¹⁷

Dans sa chronique de l'ouvrage, Eric Bonnargent cite Nietzsche ("*Nous sommes une multiplicité qui s'est construit une unité imaginaire.*"¹⁸), et rappelle qu'Antonio Machado

"qui fait de ce problème l'un des points centraux de son œuvre, parle dans *De l'essentielle hétérogénéité de l'être d'une incurable autreté dont souffre ce qui est un.* L'autreté est souffrance parce que notre moi est sans cesse tiraillé par ses contradictions. Néanmoins cette souffrance peut être diminuée si ces contradictions sont assumées plutôt que niées. C'est ce qui se passe avec Fernando Pessoa dont Tabucchi est un grand lecteur. Chacun de ses hétéronymes ou semi-hétéronymes exprime une facette de son être kaléidoscopique. Même si le problème de Pereira était moins la simultanéité des *moi* que leur succession, il aurait pu faire sienne cette phrase de Pessoa extraite d'*Un singulier regard* : '*Je ne sais qui je suis, ni quelle âme est la mienne.*' "¹⁹

Mon âme ne s'appartient pas plus qu'elle ne m'appartient. Elle est au monde, elle est l'état même d'être au monde, et me procure ce sentiment trompeur de vivre exilé de moi-même, d'habiter en nomade un moi mondialisé, atomisé, déraciné...

Et cependant, je ne puis guère douter qu'il s'agit là d'une impression trompeuse — d'un *sentiment*, précisément —, qui me fait considérer le monde comme ce qui porte atteinte au moi initial et intègre (intégral...) que revendique mon narcissisme. Car c'est une blessure, d'être au monde ; une blessure et une perte : hémorragie du singulier dans le général... Il m'est spontanément douloureux de penser que mon individualité n'est pas cette entité, cette unité irréductible d'un moi étanche, unique et... enviable, m'autorisant à faire précéder le pronom atone *je* d'un *moi* tonique et revendicatif : "Vous êtes les lions, *moi je suis Dieu*..."²⁰

Cette plaie narcissique est peut-être à l'origine de l'embarras, voire de la *fatigue*, dont témoigne Roland Barthes, méditant sur la disposition mentale du fictionneur :

"Au fond, ce qu'il y a de très difficile aujourd'hui, c'est de tenir un discours (...) qui reproduise clairement les différentes voix dont est fait un sujet, dont est fait le sujet qui parle. C'est un problème pour moi très aigu dans la mesure où je voudrais écrire

¹⁷ Antonio Tabucchi, *Pereira prétend*, Folio Gallimard, 2010. p.123.

¹⁸ Nietzsche, F. 1888. La volonté de puissance, Édition de 1995, Tome 1, Paris, Gallimard

¹⁹ <http://anagnoste.blogspot.fr/2012/03/antonio-tabucchi-pereira-pretend.html>

²⁰ Victor Hugo, *La Légende des siècles*, VI, 57.

des textes qui fassent entendre la pluralité, la diversité des sujets qui sont en moi (...). Je n'arrive pas à produire un discours dans lequel les autres entendent la pluralité des voix, parce que le pluriel est toujours la chose la plus fatigante du monde."²¹

drame(s)

"Un homme est une particule insérée dans des ensembles instables et enchevêtrés."
GEORGES BATAILLE, *L'Expérience intérieure*

Le drame a quelquefois été donné pour mort. C'était mal voir que le drame est moins une *forme* stabilisée par l'usage, qu'une *opération* toujours et nécessairement mue par une volonté expérimentale — par conséquent *critique* dans son dessein même.

La compulsion eschatologique qu'expriment si couramment aujourd'hui les antiennes *postistes* participe d'une conception de l'histoire de l'art à laquelle je ne souscris pas : celle d'une course à la *contemporanéité*, qu'obnubile la différence et que tarabuste la répétition, s'exténuant à disqualifier les formes antérieures, réputées obsolètes.

Le drame, c'est l'art de la crise, de la mise en crise des représentations. L'écriture dramatique contemporaine vise moins désormais à la pièce "bien faite", que soigneusement défaite. Le devenir rhapsodique du drame — dont Jean-Pierre Sarrazac s'est fait en Europe le poéticien²² — a peu à peu transformé celui-ci en un assemblage bancal, dont la *boiterie* n'est pas sans évoquer celle de la philosophie, évoquée par Merleau-Ponty :

"[L]a philosophie boite. Elle habite l'histoire et la vie mais elle voudrait s'installer en leur centre au point où elles sont avènement sans naissant. Elle s'ennuie dans le constitué. Étant expression, elle ne s'accomplit qu'en renonçant à coïncider avec l'exprimé et en l'éloignant pour en voir le sens." ²³

Je souscris volontiers en dramaturge à ce diagnostic-manifeste du philosophe : le drame est ce *pas de côté* qui me permet de dépeindre le réel et l'époque que j'habite, *malgré que je les habite*. Le drame est toujours nécessairement *paradramatique* : il claudique à côté de ses pompes — mais il marche !

Ainsi, quid de l'*Histoire mondiale de ton âme* ? Le recours à la forme dramatique (quelle qu'elle soit) me permettra-t-il de donner à entendre cette *pluralité* rétive — et non pas ce sujet unitaire — qui anime l'être-au-monde ? Comment éviter de recadrer, de réunifier par le jeu de la fiction cette multiplicité ineffable ? C'est en considérant cette embûche que m'est venue l'idée toute simple de faire proliférer des formes brèves, susceptibles de se chahuter mutuellement, et de cohabiter — non pas dans une *confédération d'âmes*, mais dans une multiplicité de points de vue débarrassée de son unité imaginaire (et formelle).

Ce n'est pas d'hier que le drame a commencé de renoncer à la synthèse nar-

²¹ Roland Barthes, *La Préparation du roman*, cours au Collège de France, 1978-1980. (Moi qui souligne.)

²² Voir en particulier *Poétique du drame moderne : de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Éd. du Seuil, coll. "Poétique", 2012.

²³ Merleau-Ponty, *Éloge de la philosophie - Leçon inaugurale faite au Collège de France*. (15/01/1953).

rative et analytique au profit de la plurivocité ; mais le théâtre bute assez vite sur les limites de notre réceptivité. Contrairement à la lecture muette et solitaire, autorisant rêveries, retours en arrière et arrêts méditatifs, la séance de théâtre va son chemin quoi qu'il advienne, sans nous laisser la possibilité de la suivre à notre rythme. Il s'ensuit qu'un théâtre cédant à la complication par souci (par ailleurs louable) de rendre justice à la complexité du réel, condamne ses spectateurs à l'asphyxie et se condamne lui-même à la paralysie. Contrairement à ce que voudraient faire accroire les tenants d'un hermétisme mandarin, la simplicité n'est pas exclusive de la complexité. Peut-être la notion de *simplexité*, proposée par le neurophysiologiste Alain Berthoz²⁴ est-elle particulièrement adaptée apte à rendre compte de cette double tension du projet théâtral : traduction simple de données complexes; sans doute faut-il viser à la "simplicité ultérieure" prônée par Vladimir Jankélévitch, dont "les fêlures, rides et cicatrices qui lui viennent des épreuves sillonnent encore et segmentent le cristal indivis de sa candeur", et qu'il opposait à la "simplicité en-deça", en ce qu'elle

"exclut le plissement de la réflexion, non parce qu'elle le précède, comme la première innocence, mais parce qu'elle le suit ; non parce qu'elle offrirait aux regards le front lisse de l'insouciance avant la première ride du souci, mais parce qu'une nouvelle jeunesse a effacé ses rides." ²⁵

Je m'efforce pour ma part de faire mienne cette ouverture d'Edgar Morin pour qui la simplicité "est toujours l'émergence d'une fabuleuse complexité"²⁶. Complexité fabuleuse (ou fabulaire!) à laquelle fait droit la pulsion rhapsodique qui travaille le drame contemporain, mais également la perspective d'un authentique et radical *théâtre de variétés*.

Durant la république de Weimar, le cabaret allemand fut de ce point de vue porteur de promesses que l'avènement du nazisme ne lui a pas permis de tenir²⁷. Wedekind, Brecht, Reinhardt et Toller ont été séduits et ont oeuvré sur ces *Kleinkunsth Bühnen* (petites scènes d'art) assez vite confisquées par la satire politique et littéraire. Pour le romancier Otto Julius Bierbaum²⁸, le cabaret devait être le lieu et l'arme artistique d'une véritable *Kulturerevolution*. Comme l'a bien relevé Walter Benjamin, l'influence du cabaret (et de Wedekind, comme de Karl Valentin) fut décisive dans la genèse du style dramatique de Brecht — si l'on songe en particulier à l'usage des *songs*. Les dadaïstes Walter Meyring et Kurt Schwitters firent du cabaret leur base tactique. Dans la cave de son théâtre, Max Reinhardt ouvrit un cabaret auquel collaborèrent Klabund, Tucholsky et Friedrich Holländer (le compositeur des chansons de Marlène Dietrich). L'histoire de l'expressionnisme se confond avec celle de la floraison des cabarets artistiques des premières années 30. Brecht chantait sa chanson du

²⁴ La simplexité, Ed. Odile Jacob, 2009.

²⁵ Traités des vertus, T. III, p.409-410.

²⁶ *Ordre et désordre, enquête sur un nouveau paradigme*, Seuil, 1982.

²⁷ Les remarques qui suivent sont tirées de l'article synthétique de Jean-Michel Palmier "cabaret de Berlin (1914-1930)

<http://stabi02.unblog.fr/2011/01/09/cabarets-de-berlin-1914-193015-naissance-du-cabaret-allemand/>

²⁸ Notamment auteur du roman "*Stilpe*", dont le protagoniste se fait créateur et directeur de cabaret.

Soldat mort, les communistes multipliaient les "cabarets rouges", et Piscator mit en scène la revue *Roter Rummel* (vacarme rouge)... En 1932, le Tingel-Tangel, cabaret fondé et dirigé par Holländer, a dû fermer ses portes, et l'auteur-compositeur devra s'exiler aux USA. L'arrivée des nazis au pouvoir mit fin au cabaret de la satire sociale et de la bohème littéraire. Celles et ceux, parmi ses artistes, qui ne parvinrent pas à quitter l'Allemagne périrent dans les camps de concentration. L'aventure artistique du cabaret tourna court, cédant au divertissement petit-bourgeois. Les strip-teaseuses remplacèrent les poètes, et les bouffons antisémites du régime hitlérien succédèrent aux satiristes révolutionnaires.

Aujourd'hui le *stand-up* comique et le divertissement érotique ont durablement supplanté les variétés artistiques de la *Kleinkunsthöhne* du début du XX^e siècle. Pour autant, il me semble que le cabaret berlinois (fût-il pour une part sublimé) demeure un modèle stimulant d'alternative au théâtre institutionnel, comme aux grandes œuvres centripètes (modèle fondateur maintenu de la *grande action*). Je regarde aujourd'hui mes diverses ébauches de "cabaret chaotique", depuis le début des années 90²⁹, comme autant de lignes de fuite redevables à cette histoire féconde.

J'ai contracté le goût de la forme brève et de la *variation sérielle*, sur les scènes jazzistiques et poétiques (parallèlement, mon appétence est allée grandissant pour la nouvelle et les romans brefs — *novelas*).

Je m'engage aujourd'hui dans la composition d'un grand ensemble sériel de drames brefs avec le sentiment d'avoir trouvé un territoire d'écriture susceptible de faire droit à l'hétérogénéité de l'être-au-monde : déclinaison et/ou combinaison des modes épique, dramatique, lyrique et argumentatif – mais également : discursif, documentaire, philosophique, métathéâtral... renvoyant à l'infinie variété de nos modes de rapports au monde et des représentations qui en découlent.

Je veux donc pouvoir disposer de la liberté de passer d'une forme à l'autre, comme on change de palette ou de gamme. Je ne tiens pas plus *l'action interpersonnelle au présent*³⁰ pour l'alpha et l'oméga de l'invention dramatique, que je ne la rejette par principe en tant que mode d'évocation, de représentation, ou de répétition du monde : je la compte au nombre des possibles, au même titre que la rétrospection ou la prolepse, la répétition-variation, la dramaturgie fragmentaire, l'optation, le jeu-de-rêve...

Je reste par ailleurs attaché à un théâtre de parole³¹, privilégiant l'action verbale — j'entends davantage le théâtre que je ne le vois. Je ne sais pas qu'il s'agisse là d'une maladie honteuse : l'oreille a chez moi toujours primé l'oeil, et son et rythme régissent mon écriture. On ne sera donc pas surpris de retrouver

²⁹ Particulièrement : *4 avril 91*, Amiens Cirque d'Hiver 1992 - *Face au toro*, Théâtre de la Tempête, 1992 - *Double Quartet*, MC Amiens, 1993 - *Cahin-chaos*, Théâtre de la Tempête, 1994 - *L'Artisan chaotique*, clique verbale, 1993-2000 - *Le Cabaret chaotique*, TNS/Festival d'Avignon 1995 - *Les Réprouvés*, farce chantée, Théâtre Graslin, Nantes, 1997 - *Tribute to Kerouac*, Grange Dîmière, Fresnes, 2008 - *Faites danser l'anatomie humaine*, ENSATT, 2009 - *Films noirs*, CDR Vire, 2010 - *Vu !*, CDN Nancy, 2011...

³⁰ Principe du *drame absolu*, selon le théoricien Peter Szondi. Voir en particulier : *Théorie du drame moderne*, Circé, 2006.

³¹ Ce qui ne m'empêche nullement d'apprécier grandement, en tant que spectateur, des œuvres scéniques relevant davantage d'un théâtre d'images ou de mouvement.

cette constante dans mes variations. Au fil des "séries", les "plateaux"³² font varier les adresses (internes, externes) — tout "le jeu de cet exister que jette au regard le lancer d'un poème"³³—, comme les principes de montage, les modes narratifs, les enchaînements, le contrepoint... La composition ne vise pas à l'unité dramaturgique mais à la plus grande variété possible, en posant tout simplement que la variété des formes doit témoigner de la variété de nos expériences sensibles du réel (histoires mondiales de nos âmes...). La variation dramaturgique ne saurait se résumer à un feuilletage ou un effeuillage du catalogue (virtuel) des formes possibles : elle est en quête de lignes de fuite.

"La ligne de fuite est une déterritorialisation. (...) C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau (...) Fuir, c'est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie."^(34.)

Peut-être s'agit-il en définitive de faire fuir *tout* système (au risque d'une autre forme de... systématisme!), en optant pour une dramaturgie *instable*, dont je revendique l'irrégularité foncière : faire fuir, ou *déjouer* les logiques formelles ; passer *ex abrupto* d'un registre à l'autre ; suspendre l'action en cours ; crever le tuyau des résolutions narratives ; brouiller les pistes, cultiver l'incertitude : superposition de scénarios contradictoires, jeux de reflets et miroirs déformants, incohérences ostensibles, coq-à-l'âne, changements d'adresses intempestifs...

Tracer la ligne, les lignes incertaines d'un rapport au monde hésitant, tant fantasmatique que réel, velléitaire, dubitatif, incohérent, erratique, ca-fouilleux³⁵...

HAM (*avec angoisse*). — Mais qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe ?
CLOV. — Quelque chose suit son cours.³⁶

Je crois en outre aux devenirs multiples et à la puissance resingularisante du "mineur". C'est de plein gré et avec ferveur que j'oeuvre en dramaturge dans le champ de la "littérature mineure" : *partir* des stéréotypes plutôt que les fuir. Ce que dit Deleuze de Bacon :

"Bacon peut avoir vis-à-vis des clichés [...] un lâche abandon presque hystérique, puisqu'il fait de cet abandon une ruse, un piège. [...] La toile est déjà tellement pleine que le peintre doit passer dans la toile. Il passe ainsi dans le cliché [...]"³⁷

Passer dans le cliché, se jouer de l'ordinaire — même et surtout quand cet ordinaire voudrait nous faire croire à son dépassement, voire à son effacement. Rien ne meurt, tout se transforme... C'est pourquoi je m'intéresse tellement

³² *L'Histoire mondiale de ton âme* est structurée en séries de 9 plateaux.

³³ Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Circé, 1997.

³⁴ Gilles Deleuze, *Dialogues*, avec Claire Parnet, Ed. Flammarion, 1977, p. 47

³⁵ "Il n'y a rien de plus ca-fouilleux que la réalité humaine..." Jacques Lacan, *Le séminaire, livre III, Les psychoses*, Ed. du Seuil, 1981, p95.

³⁶ Samuel Beckett, *Foin de partie*, Ed. de Minuit, 1957, p.26.

³⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon - Logique de la sensation*, Ed. du Seuil, 2002.

aux ombres, aux âmes errantes, aux souvenirs.

Je ne crois aucunement à la valeur *absolue* du "contemporain" : il n'y a pas d'"art contemporain", il n'y a que des lignes de fuite à partir d'une époque donnée – la nôtre, si brève et fugitive soit-elle. Le fantasme du *contemporain absolu*, c'est l'art en éternelle avance sur son époque — l'intemporel majeur. Eh bien, vive *l'intempêtif mineur* !

contrainte(s)

Quoiqu'en ait eu peut-être Gide, auteur de l'axiome fameux selon lequel "l'art naît de contrainte, vit de lutte, meurt de liberté"³⁸, contrainte et liberté s'opposent moins qu'elles n'ont partie liée. En quelque façon, ma liberté se confond avec la licence que je prends à l'égard des contraintes que je me suis (librement) inventées.

Dans un article resté fameux, Georges Perec interroge l'intuition selon laquelle si tout est supposément possible... rien ne l'est réellement³⁹. L'absence (réelle ou supposée) de contraintes (réelles ou supposées) produirait davantage d'impuissance que de liberté. Cette défense de la contrainte en art, qui vient contrarier le mythe (ou le cliché) romantique de l'artiste inspiré et souverain, pourrait aisément être perçue comme l'expression d'un puritanisme, ou d'une façon de jansénisme assez peu sexy. C'est qu'il aisé de perdre de vue que la liberté est une construction. Elle n'existe en fait qu'en regard de ce qui l'entrave. Elle est une conquête perpétuelle, plutôt qu'un don des dieux. "Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique", écrit notamment Perec :

"Cette figure spatiale (abscisse, ordonnée) montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indissociables de l'œuvre : la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte ; au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte."

Et Perec de synthétiser cette idée dans la formule "si tout est permis [...] rien n'est possible", qu'on peut entendre de diverses manières, parmi lesquelles : si tout est permis, il n'est plus possible de *s'autoriser* quoi que ce soit. Il s'agit donc bien de conquérir des libertés supplémentaires — ou, plus précisément, de libérer de nouveaux possibles.

On peut vouloir peindre le monde tout en sachant sa duplication impossible — autant dire interdite. Pour Baudelaire,

"Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'infini total ?" ⁴⁰

³⁸ André Gide, *Prétextes*, L'Évolution du théâtre, 1929, *Essais critiques*, p. 437.

³⁹ *La Chose* (1967 ?) - Article (probablement inachevé) publié à titre posthume dans le numéro mémorial "*Spécial Perec*" du *Magazine littéraire*, n° 316 décembre 1993.

⁴⁰ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*.

En optant pour un "infini (très) diminutif" dramatique, je *m'autorise* donc la possibilité de représenter l'irreproductible. Ou plus précisément de le *convoquer* et de *l'évoquer*. Car le recours à l'infini diminutif marque le renoncement à toute velléité de représentation au profit d'un projet *indiciel*, consistant davantage à répéter le monde qu'à le montrer (ou à le démontrer) — à le *figurer*.

En ce sens, le concept philosophique de *répétition* forgé par Gilles Deleuze a peut-être plus à voir qu'il n'y paraît avec ce que l'artisan de théâtre désigne ordinairement par ce terme⁴¹ : travail d'élucidation, d'invention, d'énonciation et de consolidation, préalable à l'effectuation du spectacle. Ce théâtre de *répétition* (plutôt que de *représentation*, au sens hégélien) se profilerait comme scène du futur incertain projeté, plutôt que du passé ressassé des grandes aventures humaines. Théâtre *expérimental*, au sens d'une répétition-anticipation-préparation de l'expérience (possiblement) à venir : non plus un théâtre de l'ombre, mais un théâtre de la projection, du point de fuite.

"Il faut, nous dit Deleuze, parler de la création comme traçant son chemin entre des impossibilités... C'est Kafka qui expliquait l'impossibilité pour un écrivain juif de parler allemand, l'impossibilité de parler tchèque, l'impossibilité de ne pas parler (...) La création se fait dans des goulots d'étranglement. (...) Un créateur est quelqu'un qui crée ses propres impossibilités et qui crée du possible en même temps. (...) [S]i l'on n'a pas un ensemble d'impossibilités, on n'aura pas cette ligne de fuite, cette sortie qui constitue la création, cette puissance du faux qui constitue la vérité."⁴²

Reste que Georges Perec, avocat de la contrainte volontaire, est aussi celui de l'antidogmatisme : définissant l'écrivain oulipien comme "un rat qui construit le labyrinthe dont il se propose de sortir", il se fait du même mouvement le défenseur de la souplesse et de la fantaisie — de ce qu'il nomme après Lucrèce le *clinamen* :

"Quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anticontrainte dedans [...] il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu comme on dit, que ça grince un peu ; il ne faut pas que ça soit complètement cohérent."⁴³ Exemple et... mode d'emploi : "Nous avons un mot pour la liberté qui s'appelle le clinamen, qui est la variation que l'on fait subir à une contrainte... [...] Dans l'un des chapitres de *La Vie, mode d'emploi*, il fallait qu'il soit question de linoléum, il fallait que sur le sol, il y ait du linoléum, et ça m'embêtait qu'il y ait du linoléum. Alors, j'ai appelé un personnage Lino – comme Lino Ventura. Je lui ai donné comme prénom Lino, et ça a rempli pour moi la case Linoléum."⁴⁴

⁴¹ *Séance de travail au cours de laquelle on répète une œuvre musicale, dramatique, chorégraphique en vue de son exécution, de sa représentation en public.* (définition cnrtl)

⁴² Gilles Deleuze, "*Les intercesseurs*", *l'Autre Journal*, n°8, entretien avec Antoine Dulaure et Claire Parnet, repris dans *Pourparlers 1972-1990*, Paris, Editions de Minuit, 1990, p. 165-184. (Souligné par moi.)

⁴³ Entretien avec Ewa Pawlikowska, in *Littératures 7*, 1983, Toulouse.

⁴⁴ Conférence prononcée à l'université de Copenhague, le 29 octobre 1981, *Entretiens et conférences vol. II*, Éditions Joseph K.

trois

"Le Tao donna naissance à Un ; Un donna naissance à Deux ; Deux donna naissance à Trois ; Trois donna naissance aux dix-mille êtres." ⁴⁵

Il faut je crois convenir une bonne fois que le théâtre n'est plus du tout à même de *représenter* le monde, mais qu'il est devenu — ou qu'il est en passe de devenir — un pertinent *retranchement sensible* depuis lequel nous pouvons nous représenter, ou nous donner à voir en la répétant, notre *expérience* du monde.

Ai-je besoin, pour évoquer les quelque 7 milliards d'individus que compte l'humanité, d'un millier, d'une centaine, d'une dizaine de personnages (de figures, de voix, de rôles...) ? ou bien d'un seul ? ou bien de... trois ? La question peut prêter à sourire ; elle est délibérément malicieuse.

Cet *infini diminutif*, hérité des jeux de rôles de l'enfance, donne la juste mesure du théâtre : art de la synecdoque et de l'évocation. Art de convention, où trois hommes en représentent mille, comme nous le rappelle judicieusement Shakespeare, en prologue d'Henry V :

"(...) puisqu'un chiffre crochu peut / dans un petit espace figurer un million, / permettez que, zéro de ce compte énorme, / nous mettions en œuvre les forces de vos imaginations. (...) / Supplétez par votre pensée à nos imperfections ; / divisez un homme en mille, / et créez une armée imaginaire. Figurez-vous, quand nous parlons de chevaux, que vous les voyez / imprimer leurs fiers sabots dans la terre remuée..."

⁴⁶

Trois est *décidément* un bon nombre : un nombre asymétrique, bancal, impair, instable — que sais-je ? trinitaire ! — un si bon nombre qu'il me paraît tout à coup possible et *raisonnable* de n'écrire dorénavant pour le théâtre que sous forme de trios d'une trentaine de minutes.

Je résous d'opter pour ce format *contraint* comme d'autres réduisent délibérément leur palette de peintre ou leur instrumentarium de percussionniste. "Je me mis à écrire en français, confesse par exemple Beckett, avec le désir de m'appauvrir encore davantage. C'était ça le vrai mobile."⁴⁷

Je sais quant à moi d'expérience 3 acteurs sur un bout de plancher (de 33 m² ?) et quelques dizaines de spectateurs (3x33 ?) tout à fait à même d'examiner le présent et le devenir de l'espèce, en conjoignant dans l'assemblée théâtrale leurs forces respectives d'évocation, de figuration et d'invention.

Cet *infini diminutif* ritualisé me paraît constituer un agencement d'énonciation ouvert, non *joué d'avance* — en dépit du spectre triangulaire oedipien qui hante le théâtre...

⁴⁵ Lao Tseu, *Tao Te King*, chap 42.

⁴⁶ "(...) since a crooked figure may / Attest in little place a million; / And let us, ciphers to this great accompt, / On your imaginary forces work./ (...) Piece out our imperfections with your thoughts; / Into a thousand parts divide on man, / And make imaginary puissance; / Think when we talk of horses, that you see them / Printing their proud hoofs i' the receiving earth..." Trad. François Victor Hugo.

⁴⁷ Entretien de 1968, cité par Ludovic Janvier, in *Samuel Beckett par lui-même*, "Écrivains de toujours" Seuil Paris 1969, p.18 (souligné par moi.)

Il ne s'agit évidemment pas de rabattre le politique sur l'intime, de le réduire à la portion congrue de l'intra-psychique, de réduire le *theatrum mundi* aux dimensions du drame de salon, mais au contraire de regarder le monde *au microscope théâtral*, sous l'angle des stratégies de pouvoir, de conquête, de colonisation, de contrôle et de domination : l'interpersonnel est une politique.

Trois c'est le deux-contre-un du Fassbinder de *Preparadise sorry now*, ou les trois agonistes d'*Orgie* de Pasolini ; le trio d'*Avant la retraite* de Thomas Bernhard, de *La Campagne* de Martin Crimp, de *Quelqu'un va venir* de Jon Fosse, d'*Anéantis* de Sarah Kane...

Dante a divisé la *Divine Comédie* en trois cantiques composés de 33 chants chacun (plus un chant inaugural placé dans l'*Enfer*, de façon à atteindre un total - unitaire - de 100...) Dans la présentation de sa traduction, Jacqueline Risset fait remarquer que

"si par ailleurs on se souvient que le vers employé par Dante est l'hendécasyllabe, on observe une corrélation supplémentaire [au chiffre 3] : aux 33 chants qui composent chacune des trois parties du poème correspondent des cellules de base (les strophes elles-mêmes formées de trois vers de 11 syllabes – chacune a donc 33 syllabes)." Et de rappeler ces trois vers du *Paradis* : "Ce un et deux et trois qui vit toujours / et règle toujours en trois et deux et un, / non circonscrit, et qui circonscrit tout." ⁴⁸

Un, deux, trois, nous irons au bois, où les trois p'tits cochons ont zigouillé les trois gorgones...

Enzo Cormann - 2017

⁴⁸ Divina Commedia, Paradiso, XIV, 28-30 – trad. Jacqueline Risset.