

**Enzo Cormann**

### **Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques**

*"Seul ce qui est en train de se constituer peut comprendre le phénomène du devenir."*

Mikhaïl Bakhtine

En 1990, le saxophoniste Jean-Marc Padovani et moi-même (écrivain, artisan de théâtre), avons baptisé "La grande Ritournelle" notre équipée musicale, poétique et fictionnelle : façon de label plus que de compagnie, destiné à estampiller les ouvrages que nous avons résolu de composer et d'interpréter en commun après l'expérience d'un jazzoratorio intitulé "*Le rôdeur*", conçu et réalisé en 1989 à l'initiative du batteur et percussionniste youval Micenmacher. J'avais publié ce texte en 1982, et l'alors jeune metteur en scène Philippe Goyard en avait donné une version très remarquée, interprétée par Jean-Paul Wenzel. Ce ne fut pas sans une certaine appréhension que j'entrepris de confronter ce texte (et ce souvenir de théâtre) au trio que formaient alors Youval Micenmacher, Jean-Marc Padovani et le guitariste Gérard Marais.

Nous ne savions alors que ce que nous ne voulions pas : refus d'utiliser la musique comme accompagnement, décor sonore, ou romantisation de la parole; pas de mise en cage rythmique des mots et des phrases (scansion rap ou litanie répétitive) - pas de mode figé d'énonciation; pas d'écriture pré-établie de l'agencement général - du moins au-delà d'un certain nombre de "rendez-vous" entre le texte et la musique, de thèmes musicaux, de choix de climats, de distributions de chorus, et de délimitations de plages purement textuelles ou musicales... Comme on peut l'entendre, la liste de tout ce que nous ne voulions pas dessinait en creux un projet nettement jazzistique laissant la part belle à l'instant et à l'improvisation, mais ne présupait pour autant pas de ce qu'allait produire cette *mise en jazz* de la parole, de l'agencement fictionnel et de la voix du diseur, comme de la façon dont ce "trio et voix" pourrait trouver à se muer en un quartet parlant et musiquant.

Au fil des nombreux concerts et des enregistrements, néanmoins, nous avons entrevu le territoire d'invention qui s'offrait à nous, cette invitation au voyage, quête utopienne de la "Grande ritournelle", dont Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivaient dans "Mille Plateaux" qu'elle "*s'élève à mesure qu'on s'éloigne de la maison, même si c'est pour y revenir, puisque plus personne ne nous reconnaîtra quand nous reviendrons.*"

C'est cette déterritorialisation délibérée, ce processus d'incessant décadage que voudraient éclairer les quelques notes à suivre.

#### **Coudre**

La couture n'a rien d'une fusion. Deux parties distinctes trouvent à s'assembler, plus ou moins finement, plus ou moins fermement, mais laissent à voir leur hétérogénéité :

l'assemblage ne se donne pas pour mutation définitive. Tout agencement est réversible. Ce sont là sans doute des évidences, mais dont le rappel constitue à soi seul une manière de manifester dès qu'il s'agit de penser la rencontre, le co-agencement de la parole et de la musique : coudre, donc, et non pas fondre, confondre. Préférer la notion d'*interplay* à celle d'ensemble : interaction dans laquelle chacun joue pleinement sa partie, défend son point de vue, son mode d'être au monde, au réel – sa *réalité*, donc. La couture est le lieu de toutes les tensions : frontière; lieu d'affrontements, d'incidents frontaliers, de tentatives de percée ou de débordement; mais également zone de contact, de dialogue; mais encore lieu du partage, de la séparation. Il y a couture là où les deux parties ne sauraient s'ajuster sans elle, là où précisément elles tendent constamment à s'écarter, à se déprendre. La parole semble n'avoir de cesse qu'elle ait fait taire la musique, comme la musique qu'elle ait noyé les mots – les ait fondus, précisément, dans le flux sonore, les ait en quelque sorte dépouillés de tout bagage sémantique, en leur tenant lieu de toute sémiotique. Inversement, si la parole réclame le silence, c'est qu'elle se prend encore pour du texte, oubliant que la voix, la présence active du corps du diseur (présence active même si quasiment immobile), agit le texte et, ce faisant, en change aussi radicalement la nature que le moteur à explosion change celle de l'essence.

Il y a donc, sinon compétition, du moins concurrence, close-combat, entrechoquement, carambolage... Le paradoxe tient naturellement à ce que cette partie de frictions vaut pour méthode adoptée conjointement en vue d'opérer la jonction. "*rencontre en contre, tout contre*" pourrait être une façon d'en énoncer la règle et la philosophie. Évoquant les tentatives peu probantes de Jean Cocteau, en 1929, de donner à entendre deux de ses poèmes, en compagnie de l'orchestre de jazz de Dan Parish, Philippe Fréchet juge qu'il s'agit plus "*de juxtaposition que de véritable rencontre*". La couture, en effet, organise, et même garantit la rencontre : aucun des deux tissus (tissu, trame, texture, texte...) n'est supposé recouvrir l'autre : il y a mitoyenneté, et celle-ci doit sans doute à l'écoute de déboucher sur une rencontre. Il convient de s'envisager, de donner acte à l'autre du visage qu'il nous offre. La couture comme manifestation de l'altérité : ni fusion ni confusion, mais prise de connaissance, reconnaissance. Voici que nous passons insensiblement de l'hétérogénéité des composants (éléments de la composition) à leur seule altérité, comme si l'examen de la couture et de ses effets réduisait l'étrangéité réciproque. L'étranger, nous le verrons, est encore à venir; c'est celui qui revient après s'être résolument "éloigné de la maison" (même si c'est pour y revenir, puisque, n'est-ce pas, "plus personne ne [le] reconnaîtra"...); c'est l'*agencement singulier*.

Cette pensée de l'altérité, elle se fait en cousant. Tel est l'ouvrage du rhapsode — étymologiquement, le couseur de chants, comme aime à le rappeler Jean-Pierre Sarrazac, qui fait de la rhapsodie l'un des concepts centraux de sa réflexion sur le drame moderne et contemporain : du grec *rhaptein* (coudre), et *ôdê* (chant). *Couseur d'odes*, donc, dont nous ferons volontiers un couseur de trames et de tissus poétiques : poésie sonore et musicale des timbres, rythmes, intervalles... poésie sonore et verbale des mots, des phrases, des significations - voire du sens, des affects – voire des concepts.

Quand Sarrazac reprend cette figure antique du rhapsode pour aiguillonner celle du dramaturge, il le fait dans l'idée d'opposer à une vision proprement dialectique de l'histoire des formes théâtrales, supposant la mort et le dépassement du drame, celle du drame comme forme critique, machine de crise, de mise-en-crise des représentations, détenant en elle-même les forces susceptibles de l'arracher à l'inertie qui la menace. Le dramaturge est invité à "coudre" ensemble les modes lyriques, épiques, voire argumentatifs, afin d'organiser leur *débordement* mutuel en drame rhapsodique (ce que Sarrazac appelle le "drame-de-la-vie", par opposition au "drame-*dans-la-vie*" demeuré conforme au modèle aristotélo-hégélien).

On ne coud donc pas seulement des supports - encore moins des disciplines - mais des modes de captation, de relation et de réaction; des modes *opératoires* en somme. Il y a l'opération dramatique et l'opération musicale (voire jazzistique); et l'une et l'autre se conjuguent, c'est-à-dire s'ajoutent et se combinent, s'agencent.

Comment nommer ce nouvel agencement ? Drame musical ? rhapsodie ? concert parlant ? Les mots ponctuent-ils ce nouvel ouvrage comme ceux qui émaillent les toiles de Cy Twombly ? ou bien sont-ils les briques de la maison dramatique ? et la musique, leur ciment ? Les notes sont-elles comme les mots qui percent le mur du silence d'une chorégraphie ? ou bien leur concaténation forme-t-elle le seul authentique continuum de l'ouvrage – et donc sa trame véritable ? Comment qualifier un ouvrage dont nul ne sait dire en un mot ce qu'il est ?, puisqu'il n'est somme toute que devenir conjugué de modes opératoires qui ressortissent traditionnellement de disciplines ou étanches ou prédatrices (je pense en particulier à la formidable propension et capacité du théâtre à instrumentaliser les autres arts, en les *citant à comparaître* pour le compte de la seule mise en scène – mais aussi à la façon dont l'opéra est culturellement confisqué par la scène musicale, reléguant souvent le sens de la fiction au rang des accessoires de scène).

### **Découdre**

Cette façon d'*indiscipline*, entendue ici comme résistance à l'inscription disciplinaire, à l'appellation de *genre*, après nous avoir longtemps embarrassés (et d'autant plus, sans doute, qu'elle embarrassait et continue d'embarrasser les scènes qui nous accueillent, comme elle en retient d'autres de nous accueillir) est devenue notre marque de fabrique et, pour éviter sans doute qu'on ne nous affuble, ici, de la qualification de "lecture en musique", ou qu'on ne présente, là, nos ouvrages comme des "performances"\*, nous avons adopté l'appellation générique de "jazz poem", expression empruntée à Charles Mingus, qui était peut-être dans son esprit une façon d'écho (ou de défi) au "poème symphonique". L'avantage de ces deux mots, outre leur caractère polysémique (on ne connaît à ce jour aucune définition satisfaisante des deux termes) est d'évoquer justement une couture entre deux champs expressifs.

"Jazz poem" donne également à entendre la possibilité pour le jazz de se faire poème — et réciproquement. Invitation à un devenir croisé à la faveur duquel chaque partie entreprend de lever l'ancre, de quitter son ancrage, "discipline" et "genre" paraissant des notions aussi

caduques que, par exemple, celle d'"emploi" au théâtre (le jeune premier, l'ingénue, le pater familias, etc...)

"Mingus, Cuernavaca", *jazz poem* présenté pour la première fois en 1991, imagine les derniers instants de la vie du contrebassiste américain, terrassé par une sclérose amyotrophique, dans son refuge mexicain, «la « Casa Verde », *au-dessous du volcan*... Le jour de sa mort, à l'âge de 57 ans, 57 chacalots ont péri après s'être échoués sur les côtes du Mexique. Les instruments et l'orchestre (en l'occurrence un octet, faisant la part belle aux cuivres) peuplent l'agonie du musicien, comme les ours, les corbeaux et les loups peuplaient jadis les rêves de réincarnation des amérindiens. Et la venue par la mer des ancêtres de Charles, à l'heure des traites négrières, ce *nauffrage* collectif sur les côtes américaines n'est à son tour pas sans rapport avec le génocide des peuples indigènes du continent.

On le voit, chaque plan de l'ouvrage glisse vers un autre. Il n'y a pas davantage installation dans la métaphore que positionnement définitif de la partie musicale : tantôt action, et tantôt rêve, celle-ci passe en outre constamment du Mexique à la scène jazzistique, du nord au sud, du blues à la milonga...

Quand vient la coda, le poème laisse place à la liste exhaustive des compositions mingusiennes : litanie saturée d'évocations (comment ne pas *entendre* le thème de Fables of Faubus au seul énoncé de ce titre polémique ?). Les mots sont alors pour finir rendus à la musique qu'ils ont intitulée. L'orchestre fait station en plan fixe derrière l'énoncé, avant de donner à entendre, en manière de concert final, une toute "*Dernière colère*" (titre de la composition qui clôt l'ouvrage).

L'ouvrage suivant, intitulé "*Sud*" (1992), confronte, au plan musical, un quartet de jazz (sax ténor et soprano, guitare, batterie, contrebasse) à trois musiciens du pourtour méditerranéen (respectivement joueurs de ney, de zarb et de oud) et, au plan de la parole, l'arabe au français, le chanté au dit.

Des ouvrages qu'on dira par commodité de langage plus *théâtraux* (en ce qu'ils engagent le corps des acteurs et recourent à un espace fictionnalisé) — opéras, si l'on veut, ou drames musicaux — tels "*Da Capo*" en 1993, "*Diverses Blessures*" en 1995, "*Les Réprouvés*" en 1997..., mêleront de même dits et chants (et parmi ces derniers chansons et scènes chantées), dialogues et adresses frontales, action et commentaire, citations, collages, etc...

Il y a donc, paradoxalement du *décousu* dans la rhapsodie. Coudre les chants, conjuguer des disparates, c'est également découdre les dramaturgies, déjouer les conventions, introduire un principe d'incertitude et d'instabilité dans des modes de représentation, des rituels collectifs. Cette déstabilisation doit être entendue au sens strict : il s'agit bien de défaire des stabilités héritées, de remettre du mouvement dans des partitions figées par l'usage, en d'autres termes d'embrayer ou de ré-embrayer des devenirs immobilisés par les habitudes, les savoir-faire, les spécialisations, les catégories culturelles notamment définies par les instances de production et de programmation.

Devenir-parole de la musique, par le jeu d'une déterritorialisation en terre langagière : pénétration des mots dans la trame musicale, inflexion du phrasé vers la parole, jeux de dialogues avec le dit, vocalisation de l'instrument, etc... Devenir à l'œuvre de façon saisissante chez Coltrane, par exemple, dont certains chorus mutent en loghorrée, pur écho de la langue, d'une langue désémantisée, dont il ne nous donne plus à entendre que le bruit, la pathétique scansion du monde, l'affolement.

Devenir-musique de la parole, devenir-chorus des voix de la fiction, la voix même non chantante étant invitée, par le jeu de la confrontation permanente à l'orchestre, à se souvenir de sa dimension instrumentale, et à prendre place en son sein, à conjuguer son timbre à celui des cuivres (eux-mêmes tentés par des échappées vocales), à restituer aux syllabes leur pouvoir percussif (et à engager de la sorte un compagnonnage étroit avec la section rythmique), à se penser couleur et mouvement plus qu'outil de discours, etc...

Devenir-chorus, oui, de la *prise de parole* (les musiciens usent eux-mêmes de l'expression *prendre un chorus*), en tant qu'elle se positionne en toute conscience dans un ensemble harmonique, rythmique et stylistique, qu'elle adopte pour cadre temporel celui de la musique (mesures, mouvement), et qu'elle participe pleinement de la composition générale (je veux dire par là que la parole, en tant qu'objet sonore, intègre la palette du compositeur).

Passé les années 90, le travail de la Grande Ritournelle se concentre totalement sur ce type de rencontre et d'interaction où, pour reprendre l'expression de Gilles Deleuze, "*chacun pousse l'autre*". Progressivement, le recours à des formes de représentation théâtrale est abandonné au profit d'un travail d'évocation pure, radicalement dépouillé, physiquement invariant (pupîtres, tenues de scène noires, plein feu), comme dans les ouvrages plus récents tels le "*Dit de Jésus-Marie-Joseph*", et "*Angelus Novus*".

En 2004, "*Le dit de la chute, tombeau de Jack Kerouac*", inspiré des lectures publiques que donna l'auteur de "*Sur la route*" en 1957 au Village Vanguard, jazzpoem pour voix, piano et sax, a fait l'objet d'une soixantaine de représentations théâtrales, mis en scène par Michel Didym. Mais l'ouvrage, tel que nous l'avons inscrit par la suite à notre répertoire, est désormais donné "en place", "au pupître", sans décor ni costumes, et sans action scénique. Les deux ouvrages à venir en 2008 ("*Exit*", jazzpoem en façon de *talking blues*, pour voix, saxophone, contrebasse et ordinateur; et "*Tribute to Kerouac*", dernière étape de notre cheminement dans l'œuvre du susnommé, pour lequel nous retrouverons le trio piano, sax et voix du "*Dit de la chute*") devraient nous permettre d'installer définitivement ce dispositif, ou cette *disposition*, exclusivement verbale et musicale.

On nous objectera peut-être que c'est là restreindre artificiellement le champ des possibles, et que cette restriction, outre qu'elle pourrait faire symptôme d'une forme de puritanisme hostile aux images, rend mal justice à nos visées indisciplinaires et rhizomiques. Je crois tout au contraire indispensable de réduire la quantité de supports et de variables. Notre champ d'expression et de recherche (notre *fantasme*) n'est pas celui d'un *théâtre total*, mais d'une rhapsodie *élémentaire*, qui trouve sa radicalité dans l'épure, et que la rareté de ses composants

pousse à des agencements plus singuliers que collectionneurs. La réduction délibérée de la variété des modes d'expression, outre qu'elle déjoue le piège d'une dispersion peu propice à l'approfondissement d'une pratique artistique, contraint l'invention à s'interroger sans relâche sur le sens, la portée, la *qualité* de chaque geste : les papiers découpés de Matisse, le protocole poétique d'Emily Dickinson, les douze mesures du blues, réduction et focalisation, l'élément contre la collection, *small is beautiful*, artisanat cosmique...

Et d'autre part, le choix d'un théâtre d'évocation, et non de représentation, ouvre à des appropriations singulières, des projections sensibles qui donnent tout son sens à la notion d'*agencement collectif d'énonciation* : en quelque sorte, la scène ne prétend pas à confisquer la représentation; elle génère du contenu autant que du manque, ne se donne jamais pour autosuffisante.

### **en découdre**

"*Angelus Novus*", ouvrage présenté pour la première fois en 2006, me paraît très représentatif de ce *théâtre élémentaire*.

Le texte qui a donné naissance à l'ouvrage, petite fable inspirée de la neuvième des dix-huit "*Thèses sur l'histoire*" de Walter Benjamin, qui propose une lecture inattendue et de grande portée philosophique d'un tableau de Paul Klee intitulé "*angelus novus*", pourrait être assimilé à un livret d'opéra – à tout le moins un drame musical, alternant les parties chantées et parlées, monologuées ou dialoguées. Sa structure en "mouvements" découpe précisément l'action, et semble inviter à une mise en scène très explicite et narrative – pour ne pas dire illustrative.

En choisissant de présenter cette fiction "dans le berceau de l'orchestre" (notre façon d'organiser spatialement – et symboliquement - la conjugaison plutôt que la coupure), nous avons renoncé d'emblée à inscrire la fable dans un décor, un espace fictionnel, au profit d'une machine à fiction composée en tout et pour tout de quatre musiciens (et de leurs instruments : saxophones ténor et soprano, clarinettes basse et contrebasse, contrebasse et ordinateur, guitare et ordinateur) et de deux comédiens, dont une chanteuse. Le lieu de la fiction, avons-nous décidé, c'est l'orchestre : non seulement l'espace concret délimité par le demi-cercle de que forment les musiciens et leurs instruments, mais surtout l'espace virtuel *dégagé* et *dessiné* par la musique, son territoire sonore.

La musique bien sûr, n'est pas qu'espace sonore, elle est aussi action et poésie, couleur et climat, distance et cadrage. De même la parole n'est pas seulement action, comme nous l'avons vu : elle participe de la composition générale, du spectre sonore. Elle aussi génère des espaces, ne serait-ce que dans l'adresse : distance qui sépare les entreparleurs, espace du couple, espace sociaux, etc... Notre fiction souffre-t-elle d'un quelconque manque d'incarnation, ou de représentation ? Moi, je soutiens que non. Pour la raison principale que la musique lui *donne corps*. La musique *tient lieu* (c'est ici vraiment le cas de le dire) d'inscription corporelle et spatiale du drame; elle prolonge l'action et connote le temps; elle

tourne les pages, elle règle le tempo; elle *mène la danse*. En clair, c'est elle qui met l'ouvrage *en scène* (et pas seulement *en lecture*).

"*En découdre*", oui, parce que c'est toujours un combat avec le réel qu'engagent la parabole et le poème. La distinction qu'opère Lacan entre un réel indicible et inappréhensible, et la réalité en tant que perception du monde et discours d'appropriation n'est pas sans éclairer la fonction du drame et la notion de réalisme. Les travaux de Philippe Forest sont parmi les plus éclairants sur le sujet. Pour l'auteur de "*Le roman, le réel*", la réalité est ce que le discours fait du réel, et qui a pour fonction première d'en masquer la violence et la négativité. Forest envisage la littérature comme quête du réel à travers la réalité. Jean-Pierre Sarrazac présente de même la fiction dramatique – la *parabole* – comme le nécessaire pas de côté, le bouclier grâce auquel Persée parvient à combattre Méduse en s'en servant comme d'un miroir dans lequel se reflète l'irregardable Gorgone. Pour Forest, la littérature consiste à redoubler la fiction qu'est déjà la réalité, afin de la montrer pour ce qu'elle est, et de laisser entrevoir, par bribes et de façon intermittente, ce qui la dépasse, à savoir le réel.

Ce type d'approche met la question du *simulacre* au centre de la réflexion sur la fiction dramatique. On voudra bien me pardonner d'opposer ici sans nuance un théâtre mimétique, voué à l'imitation, à la simulation et à la ressemblance, à un théâtre de simulacre qui joue ostensiblement des codes, des masques, des rituels... de tous ces "*boucliers magiques*" dans lesquels le réel se reflète en de rares éclairs. La ritualisation du geste théâtral, particulièrement marquée lorsqu'elle adopte un protocole proche du concert, du *récital*, invite à une forme active de réception, à un investissement subjectif faute duquel l'expérience fictionnelle collective tourne court : il y a moins représentation, que répétition subjectivée de la réalité – façon de *retour sur les faits*, tels du moins que les a appréhendés (c'est-à-dire en un sens *inventés*) notre intelligence, notre culture, notre sensibilité, etc... sur le mode d'une mise en examen fermement encadrée par des règles procédurales.

La *procédure* se définit comme une méthode utilisée pour réaliser une opération complexe, une expérience ou une recherche, manière de conduire une analyse philosophique, un raisonnement ; le *procédé*, comme un moyen utilisé en vue d'obtenir un résultat déterminé (voire dans son nuancement péjoratif une utilisation excessive de la technique, conférant à l'oeuvre un caractère stéréotypé, artificiel).

La *procédure rhapsodique* propose à l'assemblée théâtrale une feuille de route pour une expérience collective inédite. Le *procédé conventionnel* contribue quant à lui à confectionner un objet dûment répertoriable, classifiable, destiné à la consommation d'un public à des fins de distraction ou d'édification culturelle (c'est-à-dire d'acquisition d'un certain nombre de représentations communes au plus grand nombre).

Le distinguo pourra paraître abusif - il n'est sans doute pas dépourvu d'une certaine malice provocatrice - mais il n'en prononce pas moins l'essentiel à mes yeux : à quoi bon un théâtre où tout est joué d'avance ?

Notre pas de côté rhapsodique n'est certes pas dénué de boiteries, d'approximations, de trébuchements. Mais il présente l'immense qualité de ne pas répondre à la question avant de l'avoir posée, comme de ne pas conclure la quête avant même d'avoir levé l'ancre, bref de ne pas reconduire indéfiniment les représentations acquises (pour ne pas dire dominantes) au détriment des mouvements qui, souterrainement, les travaillent, les déchirent.

A quoi bon, en effet, un théâtre qui ne soit de *mouvement* ? qui n'en découle pas avec les représentations pétrifiées, les conformismes, les grilles faites, toutes les formes d'inertie ?

Le jazz offre d'évidence un territoire, une énergie et un mode expressif singulièrement adaptés à ce type de recherche. L'exil initial qui lui a donné naissance, à l'heure des traites négrières, a fait de lui un art ouvert, aventuré, tout de rencontre et de métissage, hostile aux chants majoritaires des puissants, embrayeur d'aventures connexes - une *attitude* plus qu'une spécialité.

Musique indocile à l'écriture, jalouse de sa liberté d'improvisation, le jazz défait d'emblée toutes les tentations de fixer l'objet théâtral, d'en figer la matière et le déroulement. Il est d'autre part lui-même le fruit d'innombrables "*coutures*", et a fait montre au fil de son (encore) brève histoire d'une remarquable perméabilité aux influences ethniques apportées par de plus récents mouvements migratoires, aussi bien qu'aux effets en retour de sa propagation européenne.

Les musiciens de la scène européenne, précisément, ont fait sauter d'autres frontières, non seulement géographiques (en particulier vers l'orient), mais également stylistiques, harmoniques, instrumentales — et disciplinaires : vers la littérature (en particulier la poésie), la musique électronique, la danse, le théâtre...

Notre pas de côté dramatique et jazzistique participe à sa mesure de ce mouvement de décentrage et de déclassification, où trouvent à s'inventer ces devenirs mineurs ou nomades, à cet "*exercice mineur d'une langue majeure*", à ce "*bégaiement dans sa propre langue*" comme l'ont dit Deleuze et Guattari, qui consiste à "*écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier*", à inventer "*son propre patois*" - en l'occurrence, sa propre *grande ritournelle*.

EC

---

\* Que nombre d'artistes aient adopté si aisément ce terme de *performance* et revendiquent même l'appellation de *performers*, a quelque chose d'inquiétant en ces temps de compétition marchande et de course à la productivité...