

Enzo Cormann

On dirait que, peut-être

*Quelques notes rêveuses sur l'utopie mélancolique
de Jean-Pierre Sarrazac*

«**J**E ME REPRÉSENTE l'auteur de théâtre de ce début de XXI^e siècle comme un dormeur debout qui rêverait de devenir la vigie du monde réel »¹. Tels sont les presque premiers mots de la présentation, par Jean-Pierre Sarrazac, du premier volume de son théâtre (une vingtaine de pièces à ce jour). Préface-manifeste, qu'une brièveté de bon aloi incite à se concentrer sur l'essentiel : le théâtre, comme *songe utopien mis en commun*.

La formule sarrazacienne n'est pas exempte d'ambiguïté : le dormeur debout rêve-t-il qu'il devient la vigie du monde réel ? Ou bien rêve-t-il de le devenir (comme il rêvait petit garçon de devenir champion du monde) ? Le rêve embraye-t-il *pour de bon* le devenir ? Ou le fait-il seulement miroiter comme une chimère ? En d'autres termes, le dramaturge se place-t-il (pour fabuler) du point de vue de la vigie ? Ou bien le fait d'écrire lui donne-t-il *l'illusion* d'être la vigie du monde réel ? (ou bien encore est-ce *nous* qui le regardons comme une vigie ? – à son corps défendant.)

Enzo Cormann
Auteur d'une quarantaine de pièces de théâtre et de *jazz poems* publiés en France aux Éditions de Minuit et aux Solitaires Intempestifs, Enzo Cormann est aussi romancier et, dans ce cadre, a publié aux Éditions Gallimard *Les Artisans cosmiques*, triptyque romanesque comprenant *Le Testament de Vénus* (2006), *Surfaces sensibles* (2008), et *Vita Nova Jazz* (2011). Maître

de conférences, il enseigne à l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), au sein de laquelle il codirige le département Écriture Dramatique. Ses derniers ouvrages sont parus aux Solitaires Intempestifs : *Bluff (trois trios à l'usage des jeunes générations)* (2012) ; *Hors jeu : quatuor dramatique* et *Ce que seul le théâtre peut dire (recueil d'articles et conférences)* (2013).

Par ailleurs, le facétieux dormeur se rêve... vigile : il rêve qu'il ne dort pas, qu'il veille, qu'il fait semblant de dormir ! À moins qu'il ne dorme et veille simultanément, qu'il ne dorme que d'un œil – et veille de l'autre –, à la fois rêveur et guetteur, ailleurs et ici, dans le report-transport (le peut-être) de la fiction et dans l'ici-maintenant du réel.

Enfin, l'usage du conditionnel (« rêverait ») n'est pas insignifiant : Sarrazac ne se représente pas « l'auteur de théâtre de ce début de XXI^e siècle » comme un dormeur debout qui *rêve* de « devenir la vigie du monde réel », mais qui *rêverait* de le devenir – sous-entendu : pour peu qu'il fût en situation et en capacité de le devenir. En quelque sorte, il rêve d'en rêver : *on dirait que je rêverais que je serais* (... « la vigie du monde réel »).

Nous tenons là, je crois, un début d'éclairage : le dramaturge ne se voit pas, ne se croit pas, dans le rôle de « vigie du monde réel », mais il se place du point de vue (fictionnel) de quelqu'un (fictionnel) qui rêve tout éveillé qu'il se tient dans une vigie (phare ou théâtre). Jeu de rêve et jeux avec le rêve. Le dramaturge *joue* du rêve (comme on joue du piano) et *se joue* du rêve (comme on se joue d'un piège). Moins le « rêve dirigé » de Claudel – que cite par ailleurs Sarrazac –, qu'un rêve rêvé, un rêve de rêve, un rêve éveillé de rêve éveillé.

Il y a beau temps que Sarrazac, homme de théâtre (chercheur, dramaturge, conseiller artistique, metteur en scène...), sait que l'écriture – et *a fortiori* l'écriture dramatique – n'a « rien de personnel », comme l'a si bien montré Deleuze. Geste initial, fondateur, d'un *agencement collectif d'énonciation*, l'écriture dramatique est, dès son projet même, inscrite dans un *devenir-imperceptible* : le texte s'efface entièrement au profit de la parole, des corps et de l'espace. Acteurs et assistance ont en outre partie liée : chacun fait sa part du travail de représentation – pour le dire en une formule : aux uns l'évocation, aux autres la vision. Le rêve éveillé du dramaturge devient celui de l'assemblée en charge de la représentation.

Une « vigie », nous rappellent les dictionnaires, est un guetteur placé en observation sur une côte, dans un bâtiment élevé ou un phare, chargé de surveiller le large et de faire des signaux. Le « dormeur debout » sarrazacien rêve d'une assemblée-vigie, placée en observation depuis la nuit du théâtre, chargée de surveiller « le monde diurne » et de faire des signaux. En quoi ce monde diurne diffère-t-il du nocturne – du monde rêvé ? « Il est le monde », écrit Sarrazac, « de l'exploitation de l'homme par l'homme, celui du

racisme et de l'antisémitisme, celui où les vieillards crèvent de leur isolement et où chacun se noie dans la solitude et l'indifférence communes... ». « Un monde qui », nous dit-il, « ne laisse pas de [le] hanter ». Monde de hantises, fantomatique, qui invite au rêve éveillé (à la fuite).

L'auteur de théâtre a pour dessein de retourner le rêve éveillé de l'un vers tous – du rêvant vers l'assemblée de ses rêveurs, de l'homme vers l'humanité. « Je me dis », écrit Sarrazac, « que le théâtre a peut-être le pouvoir de me guérir de ce solipsisme qui nous guette tous, tout en s'en nourrissant. » En quelque sorte, Sarrazac considère sa vigie comme Benjamin l'*Angelus Novus* de Klee : en renversant la perspective. Pour l'auteur des *Thèses sur le concept d'histoire*, l'ange-vigie (« ange de l'histoire »...), contrairement aux évidences acquises, ne nous dévisage pas au futur ou au présent, mais *au passé*. Il contemple, éberlué, l'humanité défaits, tandis que la tempête du progrès se prend dans ses ailes et l'entraîne à reculer vers le futur. De même la vigie, double rêvé du dramaturge, surveille-t-elle le « réel », moins comme un ensemble de données objectives (à la manière d'un sociologue, par exemple) que comme... un théâtre. Les invariants du réel l'intéressent bien moins que sa variété, ses variations : un monde dans lequel tout n'est pas joué d'avance (*même si...*). Une autre formulation, plus nettement benjaminienne serait : un monde dans lequel tout paraît joué d'avance, *à moins que...* À moins que quoi ? À moins que l'assemblée (le peuple) ne s'en mêle, et ne se décide à (ré)écrire l'histoire. Le projet théâtral sarrazacien décline en drame le « pari mélancolique » du militant révolutionnaire² : *la catastrophe est inéluctable, à moins que...* (La véritable catastrophe consistant à entériner l'état des choses, comme à confirmer le réel en l'état par un réalisme étroit).

« Je veux bien être qualifié de réaliste, concède le dramaturge, à condition que ce soit d'un *réalisme des possibles*, qui insuffle un maximum de liberté – c'est-à-dire de jeu – dans ce qu'on raconte du monde. » La réinvention du monde passe par sa re-lecture, sa re-description. Il s'agit moins de rafraîchir le regard que de retrouver des espaces de liberté (de jeu) dans la représentation du réel : se déprendre des évidences apprises, désapprendre le monde, afin de retrouver prise sur le réel.

Il faut viser, dit Jacques Rancière, à « redessiner la carte des possibles »³. Ce nouveau dessin (ce travail utopien) passe par un travail initial de capture : « Ne pas partir d'une connaissance de la

situation qui serait donnée, nous dit le philosophe, [...] ne pas illustrer un discours, mais [...] partir au ras de l'expérience. » À quoi fait écho le projet sarrazacien de « revenir se perdre » dans le labyrinthe de sa propre existence.

C'est précisément parce que la vie n'a rien d'un songe que le théâtre tient de la songerie vigile. Le songe fait fi du « bon sens » : il est errance, gamberge, extravagance... il part « dans tous les sens ».

« En écrivant du théâtre », note Sarrazac, « je me mets 'en plusieurs' ; comme dans l'enfance, mais bien au-delà de l'enfance. » Comme dans l'enfance : on dirait que je serais... Bien au-delà de l'enfance : on dirait que nous serions... La permanence du « on dirait » marque l'*opération* : opération dramatique qui consiste moins à *dire son fait* au « monde réel » – à lui tendre un miroir –, qu'à l'inviter à se *réenvisager*. Sarrazac use du verbe « régénérer » (reconstituer une partie détruite, rendre à une substance ses propriétés initiales, redonner vie à une faculté...). Projet de l'écriture (dramatique) que Deleuze décrit quant à lui comme « tentative de faire de la vie quelque chose de plus que personnel, de libérer la vie de ce qui l'emprisonne »⁴.

Se rêver pour se réveiller, pour se révéler.

Au fond, la parabole de la vigie du monde réel permet à Sarrazac de s'interroger une fois de plus sur la représentation dramatique : le drame est-il oui ou non un dispositif d'énonciation susceptible de rendre compte du monde réel – voire de lui demander des comptes ? On sait l'auteur de *L'Avenir du drame* peu enclin à entonner l'antienne *postiste* ; mais on passe parfois un peu vite sur sa critique du drame en tant que forme menacée par sa propre inertie canonique.

« De la forme dramatique moderne et contemporaine », écrit-il par exemple, « on pourrait dire qu'elle est toujours au bord de l'évanouissement, du collapsus. Toujours sur le point de s'affaisser sur elle-même. D'autant plus incertaine de sa propre perpétuation que les transformations qu'elle ne cesse de connaître la rendent difficile à identifier et non-coïncidente avec elle-même. Mais en même temps, on ne

peut que constater que le renouvellement, la vitalité de la forme dramatique sont à ce prix. Au prix d'une permanente déterritorialisation. »⁵

Sarrazac ne défend pas le drame mais préconise sa réinvention en *rhapsodie-des-possibles*⁶ : « ... donner à voir le spectre entier de ce qui, à partir d'une histoire simple, d'une rencontre élémentaire – et, bien sûr, de ses variations – *pourrait advenir* »⁷.

« L'évènement interpersonnel au présent »⁸ cède le pas à une *déclinaison outrepersonnelle au temps retrouvé*⁹. Retrouvé ou revisité, le temps se fait territoire à prospecter, au lieu qu'éphémérité et fugacité à déplorer. Répétition et variation ne sont plus seulement des agencements métaphorisant l'expérience humaine, mais des outils d'investigation et d'engagement. Il s'agit de répéter le monde réel (en s'émancipant des règles d'équivalence du réalisme étroit) afin de le faire varier, *malgré qu'il en ait*.

« L'histoire simple » objecte à la « fin de l'histoire » : le monde n'en finira jamais de *faire des histoires*. Et chacune d'elle n'en finira jamais de (re)déployer de nouveaux possibles. Certes, des batailles ont été gagnées ou perdues, mais la *régénération des enjeux* restitue au présent ses potentialités.

Ce présent des possibles, c'est l'*à-présent*, le *Jetztzeit* benjaminien. Le dramaturge est invité, tel l'historien matérialiste, à se donner pour tâche de « brosser l'histoire à rebrousse-poil »¹⁰ et de décanter le passé dans la vue de redonner au présent conscience de ses potentialités (ce qui pourrait être une pertinente définition du verbe « régénérer ».)

Jean-Pierre Sarrazac décrit ses drames comme des « machines à voyager dans le temps, des machines à remonter le temps. Ou, mieux encore : à l'immobiliser. Dans ce tremblement et cette vibration caractéristiques de l'image fixe. » Et d'ajouter, citant Blanchot : « L'image fixe est sans repos »¹¹. *Tremblement, vibration...* il y a du peintre chez le dramaturge. La toile ne « fixe » le motif que pour mieux capter et révéler ce que l'œil ne saurait voir sans l'ouvrage du pinceau. Notre vision vibre et tremble comme a frémi la main du peintre. Nous retrouvons du flou, là où les représentations mentales apprises avaient lissé les contours, les surfaces et les trajectoires. Notre regard hésite, notre savoir vacille, la peinture est *poreuse*...

De même, le drame dessiné par Sarrazac se garde bien d'ébarber, de polir, de dégauchir l'ordinaire. L'intéressent

expressément aspérités, accrocs et faux-mouvements. Il faut donner accès et prise.

Je pense à Jean-Michel Basquiat, gauchissant volontairement son trait par une curieuse torsion du poignet ; à Lucian Freud, optant pour des brosses à poil dru et pour le blanc grumeleux de Krems ; à Antoni Tàpies, éraflant, scarifiant ses fonds à base de poudre de marbre encollée ; aux pinceaux et aux grattoirs incongrus de Miquel Barceló, à ses toiles boursouflées... Je pense au jazz, bien sûr, dont Sarrazac se nourrit en connaisseur ; aux dérailages, aux échappées, voire aux incongruités des soufflants, qui sauvent l'interprétation de la pétrification académique et nous agrippent les nerfs ; à l'improvisation jazzistique, tout à la fois cadrée (grille harmonique) et digressive, transgressive – *tremblée, vibrée* sur la ligne de crête du temps qui file, défile, mesure après mesure ; composition spontanée, instruite et nourrie du thème de référence, mais simultanément manifestation jubilatoire de ses potentialités, tant inépuisables qu'insoupçonnées...

Ce qui frappe à lire les écrits théoriques de Jean-Pierre Sarrazac – et à les relire à la lumière de ses pièces –, c'est leur caractère profondément antiformaliste. Sa dramaturgie est une politique autant qu'une poétique : politique de la fiction, poétique du drame... La fiction comme resingularisation et percolation historique, le drame comme chant vitaliste polyvoce.

Il n'y a pas de forme en soi (pas de nouveaux canons, pas de dogmes post, hyper ou ultra modernes, pas de prescriptions stylistiques), mais un fond de tragédie universelle qu'enivre un vent de liberté : notre condition d'êtres humains nous est imposée, mais nous sommes libres de la représenter, de la penser et de la vivre (de la « décliner ») à notre idée.

« Dans mon esprit », écrit l'auteur de *Théâtres du moi, théâtres du monde*¹², « le théâtre doit rendre le monde non pas interprétable ou transformable mais *rejouable* »¹³. L'histoire rejouable selon Benjamin s'accorde au drame rétrospectif et à la rhapsodie-des-possibles. Énoncer qu'on dirait... c'est dire qu'on peut être. Manifeste antidéterministe, émancipateur et rebelle, avant que néodramatique. Sarrazac, utopien mélancolique : *on dirait que nous pourrions, peut-être...*

- (1) Jean-Pierre Sarrazac, *Ici, maintenant, peut-être*, préface à *Théâtre I*, Circé, Belval, coll. « Théâtre », 2007. Sauf mention spécifique, toutes les citations de l'auteur sont extraites de ce même texte.
- (2) Daniel Bensaïd, *Le Pari mélancolique*, Paris, Fayard, 1998. « Aux certitudes de la foi ou de la raison succèdent les incertitudes humaines du parieur mélancolique. [...] Car il est mélancolique, et pourtant nécessaire, ce pari sur les possibles contre le sens unique du réel et la résignation à ses contraintes. »
- (3) Voir notamment : entretien avec Carine Fouteau et Joseph Confavreux, à propos du film de Sylvain Georges, *Qu'il repose en révolte (Des figures de guerre I)*, Médiapart, nov./déc. 2011 (<http://www.mediapart.fr/journal/france/151111/jacques-ranciere-savoir-ou-lon-place-lintolerable-dans-nos-vies?page_article=3>)
- (4) Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 196.
- (5) Jean-Pierre Sarrazac, *La Reprise*, in *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, revue *Études Théâtrales* n. 38-39, Louvain-la-Neuve, 2007, p. 11.
- (6) Je place ici délibérément des traits d'union, comme Jean-Pierre Sarrazac en place lui-même dans la graphie du « drame-de-la-vie ».
- (7) Sarrazac souligne *pourrait advenir*.
- (8) Définition du « drame absolu » par Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Circé, Belval, 2006 (édition originale allemande : Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1965).
- (9) Référence au « quelque chose de plus que personnel », énoncé par Gilles Deleuze.
- (10) Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, traduction de Maurice de Gandillac, revue par Pierre Rusch dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 427-443 : ici, Thèse VII, p. 433.
- (11) « L'image fixe est sans repos, en ce sens surtout qu'elle ne pose, n'établit rien. » Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 348.
- (12) Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, Rouen, Éditions Médianes, 1995.
- (13) Sarrazac souligne *rejouable*.