

Copi, la mémoire au frigo

La récente disparition de Jérôme Savary, comédien, metteur en scène et directeur de théâtre, a été une nouvelle occasion de mesurer l'oubli dans lequel se trouve confiné un auteur dont il fut l'un des plus fidèles compagnons de route, à savoir Raúl Damonte Botana, plus connu sous le pseudonyme de Copi (1939-1987). Les articles nécrologiques ont rappelé à juste titre que Jérôme Savary était né à Buenos Aires, qu'il fut proche du mouvement « Panique » – cette avant-garde parodique fondée, entre autres, par Fernando Arrabal et Roland Topor –, qu'il était passionné par Offenbach, Shakespeare, mais très peu ont fait état de ce compagnonnage précoce et prolifique. Dès 1966, Copi et Savary avaient pourtant imaginé ensemble deux happenings, *L'Alligator* et *Le Thé*, sur des textes-canevas de Copi, formidable interprète de tango qui, deux ans plus tard, faisait une apparition dansée dans *Le Labyrinthe* d'Arrabal, mis en scène par Savary. Puis, ce fut *Good Bye Mister Freud !* (1974), un opéra-tango dans lequel on pouvait voir Copi, en costume de Dracula, entonner les *songs* mélodramatiques et burlesques qu'il avait composées pour l'occasion, aux côtés de Savary en Monsieur Loyal et de la jeune Micheline Presle en Mimi Pinson. Enfin, en 1978, après cette super production du Grand Magic Circus, Jérôme Savary créa une autre pièce de Copi : *L'Ombre de Venceslao* avec Marcia Moretto, à qui les Rita Mitsouko dédièrent plus tard une chanson qui connut la fortune que l'on sait.

Quelques décennies ont passé et Copi est devenu aujourd'hui l'un des spectres les plus refoulés – et donc les plus insistants – du théâtre contemporain. Il est l'éternel oublié, celui que l'on omet de citer, dont on ne sait plus quoi dire, même s'il demeure encore bien présent dans les mémoires et que ses pièces sont fréquemment montées, notamment par de jeunes compagnies. Au fil des ans, la mémoire de ceux qui ont connu, vu et entendu Copi disparaît progressivement : un grand nombre de ses amis ou de ses collaborateurs sont morts du sida quelque temps après lui, tandis que d'autres ont été emportés plus récemment. Comme son éditeur historique, principal soutien et personnage récurrent de ses romans, Christian Bourgois ; la comédienne Marucha Bo, qui avait joué dans *Eva Peron* et qui fut, selon Jean-Pierre Thibaudat, « la plus belle actrice de la scène parisienne » des années soixante-dix, « la plus impériale »¹ ; et, ces dernières semaines donc, Jérôme Savary.

Pour l'œuvre de Copi, cela est particulièrement dommageable car il existe finalement assez peu de documents et de témoignages qui la renseignent, sans compter l'absence de tout véritable projet de réédition. Poète de la dissémination et de l'oubli, Copi n'était certes pas un homme d'archive au sens où il ne fétichisait pas ce qu'il créait et semblait même parfois y accorder très peu d'importance, plaçant tout dans l'étincelle et l'élégance de l'instant. Cette désinvolture, ou cette insouciance – cette désacralisation du geste, en tout cas – est explicitement revendiquée dans les premières lignes du *Bal des folles*. « C'est la troisième fois depuis un an que je commence à écrire ce roman dont le sujet ne doit pas m'intéresser tellement », confesse le narrateur. « Quand j'arrive au bout d'un cahier [...], je le perds le jour même. Et comme j'oublie tout ce que j'écris, je dois recommencer de zéro »². Zéro : c'est tout de même bien ce qu'il risque, à terme, de nous rester de Copi, mais c'est sans doute aussi l'avènement de ce vide, de ce rien, de ce « livre blanc » – pour reprendre l'un de ses titres –

¹ Jean-Pierre Thibaudat, « Mort de l'actrice Marucha Bo, inoubliable femme de "Luxe" », Théâtre et Balagan, Rue89, 25 janvier 2013

² Copi, *Le Bal des folles*, Éditions Christian Bourgois, 1977, p. 9

que Copi avait lui-même programmé pour la postérité. En témoignent ces conseils nihilistes que l'auteur de *L'uruguayen* dispense à son lecteur : « Je vous serai donc bien obligé de sortir votre stylo de votre poche et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez. Grâce à ce simple artifice, à la fin de la lecture il vous restera aussi peu de ce livre dans la mémoire qu'à moi, puisque, comme vous l'avez probablement déjà soupçonné, je n'ai pratiquement plus de mémoire »³.

Ce désir de créer et de disparaître, de s'oublier soi-même et d'être oublié par tous participe de la figure que Copi avait construite à son propre usage : celle de l'artiste exilé, sans patrie, sans langue, et dont l'amnésie était augmentée par sa consommation excessive d'alcool et de paradis artificiels. Pourtant, dans les faits, ses textes et ses représentations persistantes agrègent paradoxalement une somme impressionnante de références culturelles hétéroclites et apparaissent comme les réceptacles – en même temps que les résidus – de la mémoire collective d'une époque et, surtout, de la sienne propre.

« Sortir ! »

Cet art du retrait, de la disparition par les coulisses, voire même de l'annulation pure et simple de soi, Copi l'a pratiqué toute sa vie. Il s'agissait à la fois d'une manière de théâtraliser son existence, d'entretenir les rumeurs à son sujet et de poursuivre un incessant dialogue avec les morts – avec ceux du passé comme avec ceux à venir. Figure incontournable des « années Palace », grand amateur de la vie nocturne parisienne, squatteur de frontières poreuses et de lieux interlopes, il se délectait de cet art de la disparition qui le laissait entrevoir partout – et surtout là où il n'était pas.

La disparition de l'entourage de Copi ranime chez les curieux de son œuvre le « démon de l'archive », que lui-même entretenait déjà de son vivant en pratiquant la fausse signature, la contrefaçon, le travestissement. S'ouvre alors un jeu de pistes sans fin, kaléidoscopique, faisant perdre pieds à l'enquêteur et le renvoyant à sa propre folie ontologique, à sa propre peur du vide. Les récentes disparitions de ses proches nous endeuillent donc, mais elles nous invitent simultanément à un nouveau voyage dans la mémoire, que les plus méticuleux accompliront en croisant les références, en se mettant en quête d'archives et d'origines (perdues ?), en se livrant en tout cas à l'une des courses ontologiques les plus fortes – et les plus folles – de notre époque. Pendant ce temps, on songe au sourire imperturbable de Copi, qui a pris soin d'aménager sa propre dérobade, de s'éclipser par la petite porte et de laisser ses survivants s'évertuer à en retrouver les clefs.

Il est difficile, et parfois même impossible, de lutter contre l'effacement des traces ; il n'est pas inutile, en revanche, de se demander qu'en penser. Cet effacement dépasse d'abord Copi, ou l'enveloppe, dans un même mouvement de page qui se tourne, définitivement, sur une époque spécifique : celles des années soixante et soixante-dix, érigées en véritable mythe contre-culturel par la génération qui s'y est retrouvée propulsée (ce que moque d'ailleurs Copi dans *La Vie est un tango*, l'un de ses plus beaux romans sur le mythe révolutionnaire et l'oubli). Cette disparition des sources et des témoins marque aussi paradoxalement le début d'une renaissance ou, du moins, d'une ouverture de l'œuvre : l'artiste meurt une seconde fois, comme les personnages de ses pièces, se libère de ceux à qui il était attaché – ou qui le retenaient – et se montre prêt à se faire furieusement dévorer par une nouvelle génération de

³ Copi, *L'uruguayen*, Éditions Christian Bourgois, 1972, p. 9

lecteurs, d'acteurs, de metteurs en scène. « On n'est pas des cannibales mais on a besoin de calories ! »⁴

Cette « perte de mémoire » est donc peut-être la meilleure chose qui puisse arriver à un auteur comme Copi car elle nous renvoie à ce presque rien dont est constituée son œuvre narrative, dessinée, dramatique : quelques traits fins sur le papier, écrits ou dessinés, un reste modeste, minime, nous rappelant, à l'ère où l'on entasse les mètres linéaires et les données numériques, que *qui peut le moins peut le plus*. Cette œuvre qui n'a de cesse de mettre en scène des personnages épiques et minuscules, dévorés par leurs amours, leurs familles, leurs amis, essayant désespérément de sortir des clans, de trouver la chatière, le colimaçon, le passage secret pour s'échapper, est en train de se montrer sous un nouveau visage, à l'abri des mignardises carnavalesques dont on l'affuble volontiers. Délivrée de ses automatismes, de ses réflexes identitaires de *private joke*, cette œuvre pourra enfin nous parler depuis sa plus extrême étrangeté. Certaines pages qui se tournent sont comme des titres de propriété qui deviennent obsolètes, des phénomènes de capture qui arrivent à terme : elles marquent la fin d'une « mémoire établie », univoque, fossilisée et permettent à chacun de s'en réapproprier les débris pour en réinventer les mondes engloutis. Bref, de percevoir autrement ces humeurs inquiètes et mélancoliques qui n'appartiennent qu'aux très grands auteurs mineurs de l'histoire de la littérature.

Isabelle Barbéris et Thibaud Croisy,
paru sur [Rue89](#), 2 avril 2013

Texte revu le 02.08.2018

⁴ Copi, *Loretta Strong*, Éditions Christian Bourgois, 1978, p. 109