

CHAPITRE I

THÉÂTRE POLITIQUE AVEC UN TEXTE SUR RIEN ?

<u>1.1/INSCRIPTION DANS LE "MONDE"</u>	<u>2</u>
1.1/ INSCRIPTION DANS "LE COMMUN DE "13 GENS".	4
1.2/ INSCRIPTION DANS UN MOUVEMENT CULTUREL	5
1.3/ INSCRIPTION DANS LE MOUVEMENT <i>ANCRAGES</i>	6
1.4/ INSCRIPTION DANS UNE FORME D'ACCUEIL ET DE REPRÉSENTATION	6
<u>2/ PROBLÈMES DE LANGAGE</u>	<u>10</u>
2.1/ CONTRESENS SUR "POLITIQUE".	10
2.2/ UNE COMMUNICATION DIFFICILE	10
<u>3/ LES CHOIX</u>	<u>12</u>
3.1/ LE TEXTE	12
3.2/ LE JEU	13
3.3/ LE MODE DE TRAVAIL	15
3.3.1/ CONSTRUCTION DES CODES	16
3.3.2/ CONSTRUCTION DU SPECTACLE	19
<u>CONCLUSION PROVISOIRE</u>	<u>20</u>

CHAPITRE I

THÉÂTRE POLITIQUE AVEC UN TEXTE SUR RIEN ?

" Autre jouissance (autres bords) : elle consiste à dépolitiser ce qui est apparemment politique, et à politiser ce qui apparemment ne l'est pas.

- Mais non, voyons, on politise ce qui **doit** l'être et c'est tout. "

Roland BARTHES¹

" Certains ont eu des lieux de méditation, des rituels, des mythes, comme formes et espaces de recueillement. Nous pouvons peut-être avoir des lieux de théâtre. Des lieux où même si les quêtes aujourd'hui paraissent absurdes, vides, parce qu'on a perdu l'origine des mondes, on entend toujours un appel, sans savoir d'où."

Claude Régy²

1/ INSCRIPTION DANS LE "MONDE"

En tête de la plaquette de présentation de **BOULIMOS** (*titre provisoire*) on trouve, d'une part la liste alphabétique de 13 noms, sans aucune indication de la fonction de ces 13 personnes dans le spectacle, et, d'autre part cette phrase, *incipit* de *LE TRÈS-HAUT* de MAURICE BLANCHOT³:

"Je n'étais pas seul, j'étais un homme quelconque, cette formule comment l'oublier ?"

qu'on entendait, certains soirs, "sur la scène".

¹ *Le plaisir du texte*, opus cité, p. 71.

² *Espaces perdus*, opus cité, p. 28.

³ *Le très-haut*, Maurice BLANCHOT, Gallimard, Paris 1948, renouvelé 1975, collection Tel, p.9.

Ces deux "signes" disent assez quelle **inscription dans le monde** ont ces "13 gens", "quelconques", puisque rien, sinon "l'insignifiant alphabétique", cher à Roland BARTHES⁴, ne distingue ces 13 "personnes", ici, qui ne seront jamais 13 "personnages", sur le plateau, d'abord parce que seul neuf d'entre elles, (mais lesquelles ?), l'occuperont, et parce que, (on le verra plus loin)⁵, leur "parole" ne sera jamais découpée en fonction de rôles, mais distribuée de telle sorte que la "rumeur" des voix se fasse entendre, rumeur du monde, rumeur des "voix" de *L'ATTENTE L'OUBLI*, voire rumeur des voix des "absents du plateau" que sont le metteur en scène, l'éclairagiste, la scénographe, le souffleur, et celle qui devait "concocter" une bande-son, qui vint parfois aux répétitions, imagina un projet, et ne put, pour des raisons "quelconques" quoique fondées, aller au terme du projet, mais dont "l'absence", signifiante dans un tel projet, est inscrite par sa présence maintenue dans la liste, sans qu'aucune trace d'elle n'existe sur le plateau, sinon le souvenir, chez chacune des 12 autres personnes, de ce qu'elle aurait apporté au "jeu", et peut-être, certains rappels de textes, déjà dits, entendus "incongrûment" certains soirs...⁶

C'est d'abord de ce rapport "quelconque" au monde, ramené au plus près du "rien" individuel, ce **rien** commun à tous les hommes, dont parlait déjà le MONTAIGNE, de l'*ESSAI* III,2⁷, ou le SARTRE de la fin de *LES MOTS*⁸, voire le Robert ANTELME de *L'ESPÈCE HUMAINE*⁹, que désirait parler **BOULIMOS (titre provisoire)**, à travers une expérience fondée sur un "commun théâtral de quelques gens, quelconques".

⁴Roland Barthes, opus cité, p.150-151, et *Fragments d'un discours amoureux*, Tel quel, Seuil, Paris, 1977,

p. 10-12. Entre ces deux textes, BARTHES oscille entre la description d'un ordre "immotivé" (RB), et d'un ordre "arbitraire" (F.D.A.), mais il s'accorde à dire cet ordre "**absolument insignifiant**" (F.D.A.) ou "**privé[...] de sens**" (RB), ne craignant qu'une seule chose : "[...] *sous-estimer la puissance du hasard à engendrer des monstres*", le monstre, en l'occurrence eût été, sortant d'un certain ordre des figures, une "philosophie de l'amour", là où il ne faut attendre que son affirmation." (F.D.A. p. 12), "[...] *des effets de sens; et si ces effets ne sont pas désirés, il faut casser l'alphabet au profit d'une règle supérieure: celle de la rupture (de l'hétérologie): empêcher que le sens "prenne".*" (RB p. 151).

⁵Voir infra, CHAPITRE II, p. 57.

⁶La bande-son devait, entre autres, "renvoyer", en cours de figurations, des bribes de texte déjà émis au cours de cette-même figuration, et enregistrés alors. Ainsi, lorsque pour combler un silence, quelqu'un renvoyait une réplique déjà passée par quelqu'un d'autre, comme cela se fit parfois, y-avait-il "trace" de ce projet.

⁷Opus cité, "*Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. [...] chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.*" (p. 805), à quoi on pourrait ajouter toutes les citations répertoriées par Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, dans *Montaigne L'écriture de l'essai*, PUF écrivains, Paris, 1988, p.30-43, qui toutes insistent sur la vanité du projet, ("*Quelquefois on me demandait à quoi j'eusse pensé être bon, [...]. A rien, fis-je.*", III/XIII 1077), ou le refus d'un ordre "qui prene", ("*des fantaisies [...] conduites [...] par sort*", III/II 805), par exemple.

⁸*Les Mots*, Gallimard, Paris, 1963, clausule: "*Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui.*"

⁹*L'espèce humaine*, Gallimard, Paris, 1979.

1.1/ INSCRIPTION DANS "LE COMMUN DE 13 GENS".

*" S'il faut extrapoler sans développer, le plus simple serait de dire pour finir, pour commencer, qu'il y a ici quelques gens de Théâtre et d'ailleurs, que ces gens travaillent ensemble depuis 6 mois manifestant l'envie d'un devenir renouvelé, d'un à-venir commun, envies prolongeant la rencontre déclarée improductive d'un moment, la parole échangée librement dans un endroit vain, autour d'un auteur, Maurice Blanchot, avec **initialement** la nécessité vaguement radicale d'un recul fondateur, d'un autrement, disons d'un singulier à plusieurs avant tout en mouvement."*¹⁰

Cet extrait de la présentation de *BOULIMOS (titre provisoire)*, par son metteur en scène, dit assez clairement ce qui réunissait ces "13 gens", dont le "commun" était d'abord, une vision commune sur le monde et le théâtre, éprouvée soit "professionnellement", (sur d'autres plateaux, ou dans des salles de cours)¹¹, soit tout simplement et plus "justement" lors de conversations de hasard ou de lectures "communes" ou "parallèles", vision qui tournait autour de ce qu'expriment ces phrases extraites de BARTHES, BATAILLE, ou BLANCHOT, qui jalonnent les deux plaquettes de présentation, proposées en annexe¹², dont le projet politique est surtout "défini" (mot violent dans un tel contexte) par cet extrait de *LE PLAISIR DU TEXTE*:

*" Opposer au pouvoir, à la mort, au paranoïaque, à l'un, le multiple, la métamorphose."*¹³

On en percevra, sans doute mieux la nature, à la lecture des paragraphes suivants, qui définissent plus largement le champ d'inscription de cette "communauté", et, surtout, à la lecture des chapitres suivants, qui analyseront l'esthétique, de fait, d'un "spectacle" qui voulait fuir "le stéréotype", puisque : "[...]le stéréotype est un fait politique, la figure majeure de l'idéologie."¹⁴

¹⁰Alain BÉHAR, septembre 1992, 6^{ème} page de la plaquette, non numérotée, de présentation de *BOULIMOS*. Nous avons surligné l'adverbe **initialement** dans cette citation car il est le premier indice de la nature **d'abord** politique d'un projet théâtral, qui a, ensuite, rencontré le texte de BLANCHOT, apparu alors comme une trace, "anticipatrice", -(je sais, les termes sont contradictoires, mais rendons grâce à BORGES de nous avoir appris "le plagiat par anticipation"),- de cette envie. Donc, nous avons mis en scène un texte, dans une mise en scène qui existait en nous, venue d'une envie "politique", avant même que nous sachions que ce serait ce texte-là. Il y a eu **exactement Rencontre** entre cette envie, "initiale", et ce texte, qui semble écrit, "de toute éternité", dans le même "en mouvement".

¹¹Pour en savoir davantage sur "l'histoire" individuelle de ces "13 gens", et imaginer comment s'est constitué le commun de ce groupe, on peut consulter les CV, qui figurent en ANNEXE II, "*Copie de la Plaquette BOULIMOS*".

Nous ne voulons pas aller plus "avant" dans l'anecdotique, sous peine de trahir, et notre projet, et *BOULIMOS*.

¹²Voir infra, ANNEXES I & II.

¹³Opus cité, p.

¹⁴*Le plaisir du texte*, opus cité, p. 66.

1.2/ INSCRIPTION DANS UN MOUVEMENT CULTUREL.

Les références littéraires qui jalonnent le début de cette thèse, et citent nombre des écrivains qui formaient le "commun" de notre culture, disent assez justement dans quel mouvement nous nous inscrivions. Ajoutons-y l'univers de la peinture de Bram VAN VELDE, représentée dans notre "bibliothèque" commune à la fois par l'album édité en 1984 par la Galerie Maeght, et par les entretiens avec Charles JULIET¹⁵, celui de la philosophie de Jean-Christophe BAILLY et Jean-Luc NANCY¹⁶, celui du cinéma de Jean-Luc GODARD¹⁷, celui de la danse de Pina BAUSCH¹⁸, et surtout la référence fréquente aux communautés d'artistes de la première moitié du siècle, principalement ACÉPHALE¹⁹, que notre familiarité avec BATAILLE, BLANCHOT, LEIRIS²⁰, rendait évidente.

Nous avions espéré trouver dans le mouvement ANCRAGES, le support à cette communauté. En fait, même si ce mouvement permit à *BOULIMOS (titre provisoire)* d'exister matériellement il n'en fut rien, dans l'absolu.

¹⁵Charles JULIET, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Fata Morgana, Le grand Pal, Montpellier, 1978.

¹⁶Jean-Christophe BAILLY et Jean-Luc NANCY, *La comparution*, Bourgois, Paris, 1991. Ce texte, comme celui de ANTELME, cité à la page précédente, devait figurer dans la représentation *BOULIMOS*. Seul, *La comparution*, fit l'objet d'une FORME BRÈVE, montée par Virginie.

¹⁷Ainsi à l'Isle-Jourdain, nous "revîmes" *Vivre sa vie*, dont le montage "fragmenté", le cadrage "perdu", le dialogue "échappé", la fin "bâclée", envoyaient des "signes" "politiques" "communs" à *BOULIMOS*.

¹⁸La communauté de "codes" tenait surtout au côté chorégraphié de certains moments du spectacle, fondés sur des gestes "perdus", comme ce jeu d'"attraits", fortement stylisé, qui marquait la deuxième séquence du spectacle, que nous analyserons, infra p.

¹⁹Revue et Mouvement créés en juin 1936, par et autour de Georges BATAILLE, avec BLANCHOT, LEIRIS, MASSON, notamment. Après la mort de LAURE, (Colette PEIGNOT), collaboratrice "éperdue" du mouvement, en novembre 1938, BATAILLE publia un 5ème et dernier n° en juin 1939. *ACEPHALE* contribua à la redécouverte de NIETZSCHE et à la lutte contre le fascisme, d'une façon qui fut très mal comprise alors, parce qu'elle ne passait ni par les "stéréotypes" du discours philosophique, ni par ceux du discours politique, (autre concordance avec *Le plaisir du texte*, opus cité, p. 91: " *A peine a-t-on dit un mot quelque part, du plaisir du texte, que deux gendarmes sont prêts à vous tomber dessus : le gendarme politique, et le gendarme psychanalytique : futilité et/ou culpabilité, le plaisir est ou oisif ou vain [...]* ". A lire ce qu'écrivit Michel SURYA dans *Georges Bataille, la mort à l'oeuvre*, gallimard, blanche, Paris, 1992, p. 286-330, on voit que ces "gendarmes-là" ont fustigé *ACEPHALE*, jusque "de l'intérieur".

²⁰Une sorte de brouillon de *BOULIMOS* avait vu le jour à Rambouillet, en juin 1991, sous le titre *PERTES*, spectacle de 40minutes mis en scène par Alain BEHAR avec les élèves de 1ère A3 Art dramatique du lycée Bascan, à partir de fragments de textes divers. Le texte déclencheur de ce projet, et par voie de conséquence de *BOULIMOS* était *Miroir de la tauromachie*, Fata Morgana, Explorations, Montpellier, 1981. Finalement, ce texte ne figura pas dans *PERTES*, dont le titre n'est pas sans "connivence" avec *BRISEES*, ou *FIBRILLES*, voire *BIFFURES*, ni dans *BOULIMOS*, ni même dans les FORMES BREVES, mais une séance de travail, un dimanche après-midi pluvieux de l'Isle-Jourdain, fut consacré à la lecture commune de ce texte, qui suscita un vif débat sur une "communauté d'esprit" avec "la tauromachie" qui ne serait que "métaphorique", et, donc, seulement "de stéréotype", qui n'est que la "consolidification d'anciennes métaphores" (*P.T.*, opus cité, p.69): si cette "métaphore" allait de soi, le danger, la peur, n'était plus que "métaphorique", et encore une fois les "corps" allaient jouer la peur, allaient mimer "le risque", mais "la subversion subtile" (*P.T.* p. 87) ne se ferait pas, et le projet serait, non pas "vain" ("valeur" recherchée) mais "inutile" (sans "justesse" politique). C'est de cet espace tenu entre l'être et le faire, entre l'état et le stéréotype, cet espace "entre nous", "entre le projet et nous", "entre ce projet et sa postface", au sens que Jean-Christophe BAILLY et Jean-Claude NANCY donnent à cette préposition "ENTRE" dans *La comparution*, page qui fut le support de la FORME BRÈVE de Virginie, espace tenu que traquent RÉGY, BLANCHOT, BATAILLE, BARTHES, MONTAIGNE, KLOSSOWSKI, LEIRIS, que nous avons déjà convoqué ici, et d'autres encore, c'est de cet espace que nous parlions, c'est dans cet espace que nous parlions, et c'est de lui que je veux parler ici : **c'était ça notre commun culturel.**

1.3/ INSCRIPTION DANS LE MOUVEMENT *ANCRAGES*.

Comme écrit en tête de la plaquette de présentation de la saison 92-93 du THÉÂTRE DE L'ÉCLIPSE, SALLE JEAN DASTÉ à JUVISY:

*ANCRAGES c'est la réunion de 5 metteurs en scène: Michel ABÉCASSIS, Alain BÉHAR, Claude BONIN, Antoine CAUBET, Christian JEHANIN, [...] c'est la volonté d'"inventer une autre relation à une ville, à une région, aux publics, [...] c'est rêver le théâtre comme un lieu d'échange, de contact, où il est question du vivant, un lieu de la libre parole [...] c'est rêver les salles de théâtre comme des lieux ouverts où chacun pourrait entrer un moment par simple curiosité, jeter un coup d'oeil, s'asseoir, découvrir ce qu'est le travail de répétition, [...] en garder une odeur, une image comme le paysage au détour d'un virage, [...] s'imaginer la ville comme une immense aire de jeux [...] où le théâtre hors de ses murs, scande la vie au quotidien."*²¹

On imagine assez qu'un tel projet correspondait à nos envies, et que l'accueil à Juvisy nous parut correspondre à nos aspirations, tant que durèrent les répétitions, car dès que la "saison" s'ouvrit, les règles de gestion classique prirent le dessus sur les belles paroles, et le "théâtre" rentra sagement dans ses murs et ses horaires, voire dans la convention de ses "mises en scène"²², condamnant irrémédiablement l'entreprise, à peine ouverte.

Pourtant nous avons tenté de sauvegarder, autant que nous l'avons pu, une forme d'accueil et de représentation, conforme à notre projet et à cette belle annonce.

1.4/ INSCRIPTION DANS UNE FORME D'ACCUEIL ET DE REPRÉSENTATION.²³

Les deux "espaces" sont indissociables: ils relèvent de ce que Patrice PAVIS nomme *espace scénographique*²⁴, et nos débats pendant les répétitions, jusque dans les heures qui précéderent les premières "représentations" furent souvent nourris de cette double approche du public, de cette double interrogation sur la **réception**, (à tous les sens du mot), fondamentale pour un projet, "initialement", "politique" et "artistique".

Ce n'était pas les "buts" qui nous posaient question, c'était les moyens.

Comment rendre acceptable par tous, y compris la "mythique charcutière de Juvisy" (personnage fantasmatique de nos débats sur l'accueil du public en ce qu'elle incarnait pour nous le public à concerner), un projet élitare, et subversif des formes normales du spectacle ?

²¹ Voir infra, ANNEXE I

²² *En finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de **représentation**, des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderaient un objet fini, un objet terminé considéré comme "beau" et proposé à leur admiration.*, (*Espaces perdus*, opus cité, p. 139).

Ce désir, que nous partageons avec Claude RÉGY, n'était pas "commun" aux autres metteurs en scène d'*ANCRAGES*

²³ Voir aussi, infra, CHAPITRE II,1, **Quel lieu ? Quelle durée ?**, p. 42-46.

²⁴ Voir, supra, note 4, p. 15.

Comment ne pas tomber dans "un pédagogisme", sententieux ou faussement décontracté, dans des formes de convivialité stéréotypées et faussement spontanées ?

Comment rendre l'espace "commun" non seulement aux "13 gens" de "l'avant" des choses, mais aussi aux "spectateurs", sans une "fausse communauté" "salle-scène" créé par des interventions des acteurs dans la salle, ou par une "invitation convenue" au public pour qu'il "monte" sur la scène, instaurant une "connivence complaisante" ?

Comment faire en sorte que la "**représentation**" s'inscrivant dans le "quotidien", tout en restant "un moment" particulier, devienne, par la suppression des signes de la "représentation", exactement, une "**figuration**"²⁵, c'est à dire "un pur moment de théâtre inscrit dans le monde, parlant au monde, et parlant du monde, non pour l'**informer** mais pour le **questionner**, tout en restant "**recevable** par tout "le monde" ?

Pendant la durée des répétitions, nous avons expérimenté toutes sortes d'intégrations du "public" dans notre espace, et de cet espace dans le "quotidien".

Ainsi à Juvisy, des "amis" sont venus partager des moments de travail. Il y eut même une soirée où vinrent deux des autres metteurs en scène d'ANCRAGES, et des gens de THÉÂTRALES. Ce fut un soir "d'improvisation-usure", un de ces soirs avec 40 minutes de "radiateur", - (cette métonymie est expliquée, p.42, note 1),- avec l'impression du "rien" sur le plateau, "rien" qui nous "convenait" déjà, puisque nous y plongeons depuis longtemps, mais qui, visiblement, ennuyait notre public, endormi, qui ne s'éveilla que pour un débat où il fut impossible de sortir des stéréotypes du théâtre politique inscrit dans la cité, tel qu'on se l'imagine à partir des idées reçues sur le théâtre grec, perçu, non comme un citoyen d'Athènes pouvait le "recevoir" en -450, mais comme un citoyen français, cultivé par ses années de lycée, le reçoit en 1992.

25 Voir, supra, note 2, p. 14, mais aussi lire *Le Plaisir du texte*, Roland BARTHES, opus cité, p.88-89, que je cite, largement, en soulignant, tant cette distinction est, ici, **sémiotiquement**, fondamentale:

" Il faudrait d'abord distinguer entre la **figuration** et la **représentation**.

La figuration serait le mode d'apparition du corps érotique (à quelque degré que ce soit) dans le profil du texte. Par exemple : [...] **le texte lui-même, structure diagrammique, et non pas imitative, peut se dévoiler sous forme de corps, clivé en objets fétiches, en lieux érotiques**. Tous ces mouvements attestent une **figure** du texte, nécessaire à la jouissance de la lecture. [...].

La représentation, elle, serait une **figuration embarrassée, encombrée d'autres sens que celui du désir : un espace d'alibis (réalité, morale, vraisemblance, lisibilité, vérité, etc.)**. [...] Notez en passant que le procédé représentatif a pu engendrer aussi bien un art (le roman classique) qu'une "science" (la graphologie, par exemple, qui, de la mollesse d'une lettre conclut à la veulerie du scripteur), et que par conséquent il est juste, sans sophistication aucune, de la dire **immédiatement idéologique** (par l'étendue historique de sa signification). Certes, il arrive très souvent que la représentation prenne pour objet d'imitation le désir lui-même; mais alors, ce désir ne sort jamais du cadre, du tableau, il circule entre les personnages; s'il y a destinataire, ce destinataire reste intérieur à la fiction (on pourra dire en conséquence que **toute sémiotique qui tient le désir enfermé dans la configuration des actants, si nouvelle qu'elle soit, est une sémiotique de la représentation**. La représentation c'est cela : quand rien ne sort, quand rien ne saute hors du cadre : du tableau, du livre, de l'écran [et j'ajoute : de la scène])."

Il suffit de remplacer **texte** par **théâtre** pour saisir les raisons pour lesquelles je revendique ce terme de **figuration** : cela explique pourquoi le malentendu sur "**la métaphore tauromachique**", abordée, supra, note 6, p.22, est "grave", et c'est de ces mêmes malentendus que je parle, supra p.23, en 1.3., et que j'aborderai, infra, en 2. **problèmes de langage**, particulièrement quand je citerai Françoise COL LIN, (infra p. 28), dont "l'image" **figure**, ce que nous avons **figuré** et que nous analyserons au CHAPITRE III, en tentant, par une sémiotique de la figuration, qu'on peut voir surgir, dans ces multiples notes de "figuration", de révéler que l'échange **BOULIMOS (titre provisoire) ⇔ L'attente l'oubli ⇔ envies du groupe ⇔ scène ⇔ public ⇔ monde**, dans quelque sens qu'on le prenne, relevait lui-aussi d'une **sémiotique de la figuration**.

Que le débat politique puisse être, de nos jours, fondé sur la "réception" du trop-plein; que la quête du "rien" puisse être, à la fois objet de jouissance²⁶, et de mise en question "idéologique"²⁷, était absolument hors du sens commun pour nos interlocuteurs, de ce soir-là. Il le fut encore, lorsqu'ils vinrent assister à une représentation de *BOULIMOS (titre provisoire)*, qu'ils quittèrent bien avant la fin.

En revanche, à L'Isle-Jourdain où nous travaillions en plein air, dans un théâtre de verdure, installé par un amateur local, Jean-Marie, sur un coteau au bord de la Vienne, les promeneurs ou les baigneurs du camping voisin, les amateurs de la troupe locale, vinrent souvent passer un moment, certains partant vite, autant par crainte de nous gêner que par ennui, d'autres s'installant pour un moment, alors qu'ils descendaient visiblement se baigner.

On était là, au plus près de notre envie, et nous avons tenté de garder quelque chose de cela pendant les "figurations"²⁸.

On a essayé de rendre l'accueil simple, par la conversation avec les "gens", dans la rue, dans le hall, ou dans la salle, autour d'un verre de vin, interrompue aussi simplement que possible par le besoin de changer d'interlocuteur ou d'activité.²⁹

On a essayé de garder un rapport avec la salle, sans donner la parole ou l'action à la salle comme on y avait parfois pensé, mais, par un retour des acteurs parmi le public, simple trace de ces débats et de situations de répétitions qui n'avaient pas forcément à voir avec ce désir-là.³⁰

26Voir *Le plaisir du texte*, opus cité, p. 43 : "Rien à faire : l'ennui n'est pas simple. [...] L'ennui n'est pas loin de la jouissance : il est la jouissance vue des rives du plaisir.", et, toujours de Roland BARTHES, *L'empire des signes*, opus cité, p. 12 "MU, le vide, ou p. 112 de *Le grain de la voix, entretiens 1962-1980*, Seuil, Paris, 1981, sous le titre *digressions*, la reprise de *Promesse*, n° 29, printemps 1971, propos recueillis par Guy SCARPETTA, ceci:

" Rien de plus difficile à admettre pour une cervelle occidentale que ce **vide** [...]. Comment écrire ce vide sans "l'exprimer" ? Questions clés dans cette pratique de l'annulation, qui, depuis Mallarmé (qui la réfracte dans le terme compromis de "néant"), ne cesse d'être l'envers menaçant et silencieux de nos **paroles**.". Suit tout un développement sur le VIDE, que j'ai lu au "groupe", parce qu'il "orientait" notre "appréhension" de ça.

27Je vois dans ce refus du "rien", dans la jouissance du "trop-plein", d'une part le même refus de la "figuration" pour la "représentation" (voir, infra, note 1, p. 24). Ce me semble aussi chargé, idéologiquement, que le "trop-plein", "qui va de soi", de "**figures**" dont Georges MOLINIÉ, analyse le rôle et le fonctionnement, pour la "manipulation" et "l'intoxication" "*des masses*", p. 132-134, de *ÉLÉMENTS DE STYLISTIQUE FRANÇAISE*, opus cité. Il y découvre un *stéréotype de contenu*, qui caractériserait des *figures de second niveau*, que "*leur pragmatique, véritablement hétérogène, [ferait] seule, apparaître*". D'une certaine façon, seule la pragmatique permet aussi de "distinguer" la figuration de la représentation, le "vide" "envers menaçant et silencieux de la parole", de la "rumeur" du "trop plein". Même si les différences semblent passer par "l'expression", pour un "*archi-récepteur, massifié et matérialisé*", "*naturalisé*", elles ne relèvent, au fond que de la *forme du contenu*, d'où le caractère ténu de ce clivage, analysé, supra, note 6, p. 22.

28Compte-tenu des définitions de la note 1, supra, p.22, nous essaierons, au moins dans les contextes où se développe le "sens" de *BOULIMOS (titre provisoire)*, d'utiliser ce terme en lieu et place de "représentation", réservé aux contextes "d'incompréhension".

29Voir infra, CHAPITRE II, 1.2.1., et 1.2.2., p. 44-48.

30Voir infra, CHAPITRE II, 1.3., p. 48-49.

On a tenté de prolonger le spectacle par une conversation qui retrouvait les interlocuteurs, voire les sujets momentanément interrompus, afin de laisser la "figuration" n'être qu'un moment simple, existant au coeur d'une réflexion qui l'englobe et la dépasse, où sa place est claire et entière, parce que tout tend vers elle, quand elle n'existe que par "effacement" et non par "affirmation".³¹

Ces choix délibérés, délicats, mais seuls sens, seules nécessités de cette entreprise, ont été causes de bien des "malentendus", politiques certes, mais aussi esthétiques³², puisque "feuilletés" l'un à l'autre, dans la mesure où ce "langage-là" n'est pas "nécessairement" "commun", et pose, comme tout ce qui ne "va pas de soi", problèmes.

³¹Aux citations de BARTHES, KLOSSOWSKI, BLANCHOT et autres, tournant autour de cette "pensée", éparses, *infra & supra*, j'ajouterai celles-ci de Claude RÉGY, (*Espaces perdus*, opus cité,.):

" Rendre visible la force de la passivité, avant que rien ne soit fait. Retarder toujours le moment où quelque chose sera fait. Ne pas montrer, rendre les choses sensibles." (p. 82), " Et le silence devrait continuer à être perçu sous les mots et le vide devrait pouvoir continuer à habiter l'espace de la représentation." (p. 145), "La chose est faite jusqu'à l'accomplissement et elle est détruite." (p.160).

³² " Quand on va au théâtre, aujourd'hui on a encore l'impression d'être au XIXème siècle, c'est à dire dans le plus grand sentimentalisme, avec le plus grand pléonasme entre ce qu'on croit être le sens de la phrase et une intonation naturaliste.

Et par ailleurs, tout le théâtre, par exemple, qui cherche à se dédouaner en parlant d'une certaine façon de Hitler, des camps, ne fait que continuer le totalitarisme. On dénonce, on vient regarder la dénonciation pour continuer à être séduit. **Par le système même de la langue inchangée, se réinstalle l'emprise de la chose.** On a tous en nous des fibres de totalitarisme, d'extermination. **Et en dénonçant cela dans la vulgarité d'un vraisemblable de pacotille, les metteurs en scène réveillent toutes ces pulsions-là.**" (Claude RÉGY, *Espaces perdus*, opus cité, p. 99).

On ne peut mieux dénoncer ce "feuilleté politico-idéologico-esthétique"!

2/ PROBLÈMES DE LANGAGE

2.1/ CONTRESENS SUR "POLITIQUE".

Ce fut sans doute le point de friction le plus délicat avec les autres metteurs en scène d'ANCRAGES, non que le débat portât jamais sur ce mot, sauf lors de cette répétition évoquée précédemment, mais parce que le mot ne fut toujours qu'un mot, pour nos interlocuteurs, quand il était "action" pour nous. Était "politique" selon nous, d'abord et exclusivement, la relation, inaltérable, "**langage** ⇔ "**jeu**" ⇔ "**public** ⇔ "**monde**". Était politique pour nos partenaires, l'idée de ça tant qu'elle ne mettait pas en cause, profondément, l'institution théâtrale: horaires, codes de jeu, relation avec la DRAC, avec la presse, avec l'idée "active" et non "passive" ou "passagère"³³ d'un spectacle réussi. Était politique, éventuellement, le texte entendu.

Aussi notre définition du mot ne pouvait guère être comprise, soit qu'elle fût jugée "conventionnelle": "Vous refaites le "coup" des grecs", mais incomplète: "Seulement le texte de votre "pièce" n'a aucune portée politique", - il y avait donc "manque"-; soit qu'elle fût jugée "anarchique", voire "gesticulatoire" et "dangereuse": - il y avait "excès". En tout cas ça ne faisait pas clairement "sens", "ça ne prenait pas". Alors comment cela pouvait-il avoir "prétention politique" ? Ce n'était que "prétentieux" et "vide".

2.2/ UNE COMMUNICATION DIFFICILE.

A partir du moment où ce mot-même, lourdement politique³⁴ pour nous, disait l'inverse pour d'autres, la communication devenait impossible jusque sur le plan simplement esthétique, où notre travail apparaissait "intellectuel"³⁵ alors qu'il ne l'était absolument pas, ennuyeux, sans rythme, quand son rythme et sa jouissance venait de son "ennui-même"³⁶, accepté par les "acteurs" et par qui acceptant de quitter ses stéréotype de réception cherchait le "commun" de cet "état".

Il y eut là aussi des surprises, quand des spectateurs aussi peu au fait des choses du théâtre que la "fameuse charcutière de Juvisy"³⁷, rentrés par hasard se laissèrent prendre à ça, tandis que des "amateurs de Blanchot" regrettaient d'en entendre mal le texte, ne percevant pas combien nous nous nourrissions de la faculté qu'a, *L'ATTENTE L'OUBLI*.

³³Qualificatifs qui ne prennent sens que par référence au **passeur** de RÉGY, cf., supra, note 1, p. 10.

³⁴Voir supra, notes 1 & 2, p. 25.

³⁵"*Je traîne la réputation d'être un metteur en scène intellectuel [...]. Je ne comprends pas très bien cette histoire d'intellectualité : les écrivains écrivent avec leur corps, l'ensemble de leurs forces psychiques, c'est un travail épuisant pour l'organisme.*" (Claude RÉGY, *Espaces perdus*, opus cité, p. 34-35).

³⁶"*L'émotion est donc très violente, mais tenue à distance.*" (Claude RÉGY, *Espaces perdus*, opus cité, p. 105), et Voir supra, note 1, p.25.

³⁷Voir supra, p. 24.

"à déployer l'indéployable, à donner parole à ce qui précède la parole et qu'elle dissimule "dans la proximité touchant, non pas la présence, mais la différence".

selon Françoise COLLIN, qui ajoute:³⁸

"Ici les visages commencent à luire dans le face à face, et les corps étendus dans la nudité des regards."

Il s'agit bien du même contresens, que celui fait sur le rapport "politique" "théâtre-cité", analysé plus haut, mais il porte, cette fois, sur le rapport "esthétique" "texte-jeu".. On n'a pas toujours senti que le jeu "nourrissait" autant le texte, que la réciproque attendue, et on s'est refusé à l'entendre à partir de ce que "les visages dans leur face à face" figuraient de cette "parole" qui précède "la parole", contresens qui pour être "esthétique" est aussi "politique", évidemment.³⁹

Mais cette question du sens nous agita, à l'intérieur-même du groupe, où chacun avait sa lecture de BLANCHOT, où il fut difficile pour certains de quitter des pratiques d'acteur fondées sur la construction d'un personnage à partir de données psychologiques auxquelles on pouvait ramener certaines réactions des "voix" "blanchotiennes", où il fut difficile d'accepter ce jeu "en arrière"⁴⁰, de résister à ce qui faisait sens malgré nous, aux "hasards monstrueux"⁴¹ de "figurations" qui de plus en plus chargées de l'histoire interne du groupe, se transformaient, certains soirs, à cause de certaines places prises sur le plateau, de certaines tonalités, de certains timbres, de certains découpages de l'espace par la lumière, en véritables "psychodrames" trop aisément lisibles pour nous, chargés d'étrangeté pour les spectateurs non-initiés, mais "déplaçant" injustement le propos, qu'il fallait s'acharner, sans volontarisme, par l'état, à ramener à son "état latent", lors de "la trace" suivante, pour que se pose encore une fois cette question incontournable, "esthétique", "politique", "mondaine"⁴²: **"Qui parle ?"**

³⁸Maurice Blanchot et la question de l'écriture, opus cité, p. 103, pour les deux citations.

³⁹Cet exemple illustre toutes les notes de ce CHAPITRE I, (et elles sont nombreuses), qui expliquent le "feuilleté-esthétique-politique" des notions de **figuration** ou de **vide**.

⁴⁰Voir, supra, note 4, p. 27.

⁴¹Voir, supra, note 1, p. 20.

⁴²Au sens que Georges MOLINIÉ donne à ce mot, (cf. Séminaire sur *la littérature*, Sorbonne 1993-1994).

3/ LES CHOIX.

3.1/ LE TEXTE.

Redisons-le encore une fois, le choix d'un texte ne fut pas initial. Il y eut donc d'abord cette envie d'Alain Béhar de réunir ces gens-là autour d'un projet "politique", passant par une autre donnée commune, "le théâtre", envie qui se cristallisa, entre autres, autour d'un texte, *L'ATTENTE L'OUBLI*, de Maurice BLANCHOT, qui ne fut pas, non plus, le choix textuel, initial.

En effet, on l'a déjà dit, un premier projet à partir du *Miroir de la tauromachie* de LEIRIS, avait vu le jour avec une autre partition⁴³. De plus, même si lors de la première réunion du "groupe", le 25 février 1992, à Juvisy, le texte de BLANCHOT était connu de tous, parce que le projet mentionnait ce texte comme support d'un travail, il n'en était qu'un des éléments au même titre que *La comparution* de BAILLY et NANCY⁴⁴, et *L'espèce humaine* d'ANTELME⁴⁵, nettement plus porteurs de "connotations politiques ou idéologiques", - on devrait même dire de "dénotations".

Le premier travail qui se fit ce jour-là, dont nous parlerons en 3.2⁴⁶, fut même "lourdement dénoté" par d'autres textes ajoutés, *Le manifeste du parti communiste*⁴⁷, et un manuel de *grammaire française* du début du siècle⁴⁸, particulièrement "normatif" et très idéologiquement marqué. Mais ces textes-là ne furent plus jamais repris par la suite, du moins dans le travail théâtral proprement dit, même s'ils animèrent quelques débats ou projets de FORMES BRÈVES. En fait, pendant la première séquence de "répétitions", (25 février/16 mars), le travail se fit toujours "autour de Maurice BLANCHOT", soit à partir d'un premier état d'adaptation, réalisé par Vincent, qui ne conserva que les "dialogues", soit à partir des débuts d'autres textes de BLANCHOT⁴⁹.

⁴³Voir supra, note 6, p. 22.

⁴⁴opus cité.

⁴⁵opus cité.

⁴⁶Voir infra, p. 33.

⁴⁷Karl MARX, Friedrich ENGELS, *Manifeste du parti communiste ; préfaces du Manifeste*, et en annexe, *Principes du communisme* d'ENGELS, présentation de Raymond HUARD, traduction de Gérard CORNILLET, Messidor Editions sociales, Essentiel, Paris, 1986.

⁴⁸Ce manuel ayant disparu depuis, il m'est impossible, puisque nous ne gardions aucune trace écrite des choses, sur le moment, d'en donner les références précises.

⁴⁹On en trouvera la liste précise, infra, note 2, p. 30.

Nous revenons au chapitre III,⁵⁰ sur ces choix, pour les analyser "sémiotiquement", mais on peut déjà dire deux choses à ce propos:

- d'abord l'univers de BLANCHOT, non directement marqué politiquement au sens ordinaire du mot, s'imposa;

- ensuite l'hésitation entre *L'ATTENTE L'OUBLI* et d'autres textes⁵¹ peut s'expliquer par deux raisons complémentaires: *L'ATTENTE L'OUBLI* dit tellement directement notre propre "esthétique", notre propre "non-saisie du monde", que cela put paraître pléonasmatique de l'exposer aussi crûment sur le théâtre, surtout sous la forme aussi "évidemment théâtrale" du dialogue, d'où la nécessité éprouvée d'entendre sur la scène quelque chose de moins direct, du "récit", et, tant qu'à faire, celui d'autres oeuvres, moins directement lisibles dans leur rapport avec notre propos, encore que l'incipit de *Le très-haut*, déjà cité en ouverture de ce chapitre I⁵², "parle", bien précisément.

La deuxième séquence, (26 avril/10 mai), accentua ce recul textuel, puisque l'on ne travailla pratiquement plus que sur les débuts de roman. Ce ne fut qu'après les *LECTURES D'ALÈS*, (20/26 juillet)⁵³, que le travail ne se fit plus, et de façon définitive, que sur la nouvelle adaptation de *L'ATTENTE L'OUBLI*, (dès le début de la 3ème séquence de répétitions à l'Isle-Jourdain, du 15 août au 7 septembre). Nous reviendrons à nouveau au chapitre III sur les choix précis qui ont guidé celle-ci, à laquelle j'ai participé activement, principalement pendant les *LECTURES D'ALÈS*, pour établir un découpage, puis, pendant trois jours (2, 3, 4 août), pour confronter ce découpage avec celui fait par Alain BÉHAR, afin d'élaborer le texte entendu pendant les "figurations". Mais on peut dire, dès maintenant, que le souci de trouver l'équilibre entre "distance" et "présence", entre "retenue des choses en leur état latent" et "envie d'en entendre la trace", entre "trop grande lisibilité du texte dialogué" et "obscurité d'une série de récit", a présidé à l'élaboration d'un texte qui conservait des pages narratives aussi bien que des passages dialogués, selon un découpage en huit séquences, organisées autour d'une unité formelle, (sur laquelle nous reviendrons), et adaptées aux codes de jeux que les deux premières séquences de répétitions avaient peu à peu construits.

⁵⁰En particulier, infra, p. 68-74.

⁵¹En voici la liste, et les interprètes, - (tous les textes de BLANCHOT sont édités chez Gallimard)- : *Le très-haut*, (1948) Dag, *L'arrêt de mort*, (1948), Véronique, *Thomas l'obscur* (version 1950), Virginie, *Au moment voulu*, (1951) Alex, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, (1953), Christophe, *Le dernier homme*, (1957), Patrick. Cécile avait gardé le début de *L'attente l'oubli*, (1962), Florence avait un extrait de *Le livre à venir*, (1953), et François qui n'était là qu'épisodiquement au début n'en avait pas, mais se préparait à intégrer un extrait de *L'espèce humaine*, Antelme, (1979).

⁵²Voir supra, p.19.

⁵³Voir supra, note 5, p. 6. Voir aussi, infra, note 1, p. 32, pour le calendrier de ces LECTURES.

3.2/ LE JEU.

" Chaque séquence est un thème d'improvisation. Il ne faut pas que les images ferment le sens. Pour être ouvertes, elles sont le plus souvent minimales. Inspirées par le texte elles ne le représentent pas. Elles sont d'un ordre virtuel. De la nature des images que nous lisons."

Dans ce fragment, extrait d'*Espaces perdus*, Claude RÉGY commente son propre travail sur *Le criminel*, adaptation d'un livre de Leslie KAPLAN⁵⁴, montée en 1988. Encore une fois, "ça colle" parfaitement à "l'esthétique" de *BOULIMOS (titre provisoire)*. Nous reviendrons sur le sens de la dernière phrase, quand nous poserons, en fin de Chapitre II, la question de l'énonciation d'acteur, question qui met en jeu "aussi" la réception d'acteur pour aborder celle du public, mais signalons, d'abord, combien la phrase que nous avons soulignée confirme tout ce que nous avons déjà écrit à propos de la dichotomie "représentation"/"figuration", et combien elle est emblématique du rapport "texte/jeu" sur lequel se fonde l'esthétique théâtrale que nous exposons ici, et que nous "défendions" (osons un mot si lourd) avec *BOULIMOS (titre provisoire)*.

D'ailleurs, on pourrait définir ce jeu exclusivement par une série de citations, toutes extraites d'*Espaces perdus*, de Claude RÉGY:

(p.23), *"Il n'y a pas de personnages, il n'y a que les acteurs eux-mêmes."*

(p.24), *" Ils ne reposent sur rien, suspendus à leurs mots, à leurs gestes."*

(p.25), *" Des instants se succèdent, ils n'ont aucune définition reconnaissable."*

(p.37), *" Ne pas embellir notre image. Ne pas tricher. Eliminer le menti, le faux-semblant, le trompe-l'oeil, la convention, le comme-si."*

(p.80-81), *" Il faut donc écouter, être disponible, sentir et, concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Ecoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Ecoute de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu."*

(p.91), *" Dans cette masse de texte, il y a très peu de gestes écrits, mais si on les exécute à la lettre, dans leur économie, ils peuvent être "rituels", chargés de sens comme les gestes l'étaient dans les cérémonies totémiques."*

(p.93), *" Pour donner valeur à chaque geste indiqué, il faudra s'abstenir de tout autre geste."*

(p.97), *" Importance des signes, des formes géométriques. Les formes géométriques sont abstraites, elles ne représentent pas autre chose que leur forme géométrique. Et pourtant [...]."*

(p.102-103), *" J'essaie que les répliques ne soient pas trop jouées, qu'elles soient un peu dissociées de l'habitation vivantede l'acteur, de façon presque perpendiculaire, et comme tapées à la machine : qu'on les entende comme on pourrait voir les lettres d'un journal lumineux. A ce moment-là, sans être ensablée dans le pléonasme du jeu, dans la sentimentalité ou dans la simplicité d'une intonation qui tendrait à faire croire que cette réplique ne veut dire que ça, la délivrance du texte est plus abstraite, plus neutre, [...]."*

(p.104), *" J'essaie de créer chez les acteurs des états beaucoup plus riches, plus développés, plus excessifs, [...]"*

⁵⁴*Le criminel*, Leslie KAPLAN, éditions P.O.L., Paris, 1985.

(p.105-106). " On s'aperçoit que les mouvements que je fais faire aux acteurs sont parfaitement arbitraires, mais pas plus que des mouvements réputés justes ou psychologiques.[...]. De la même façon, j'aime qu'il y ait énormément d'espace entre les gens, même pour des scènes intimes, et cet agrandissement donne une espèce de monumentalisation. Les acteurs sont conscients que ce jeu les met en risque, puisqu'ils se mettent à découvert, comme nus, face au public. [...]. Et à travers la parole, c'est aussi du corps qui s'exprime, surtout s'il est statique. La présence des corps entre eux, et les vibrations magnétiques qui en émanent, sont une force extrêmement grande que l'agitation détruit complètement.",

(p.127), " L'intrigue ne m'intéresse pas. En tant qu'intrigue, je ne la comprends pas. En revanche, nous sommes aidés, toujours, par le repère d'une trame narrative."

(p. 128), " La pièce consiste dans le gonflement du temps, dans la suspension entre l'événement et le moment où on l'apprend. C'est une pièce sans sujet, si on veut, où alors sur l'avènement de la connaissance."

Mais toutes ces "consignes" peuvent se résumer dans celle-ci, qui "justifie" les choix esthétiques, par la fonction politique :

" Les acteurs représentent des milliers d'humanités mais ils ne peuvent le faire qu'en étant au plus près d'eux-mêmes, en ne jouant pas des personnages imposés. Il ne faut jamais s'arrêter, jamais jouer la simple actualité de la scène qu'on joue. Il faut toujours être à la fois dans le temps d'avant, dans celui d'après, dans aucun temps, dans aucun lieu. " (p. 143).

Concrètement, voyons comment se sont construits les codes de jeu, qui menaient à cette figuration, tout en réservant leur examen "sémiotique" pour les chapitres II et III.

3.3/ MODE DE TRAVAIL.

Pour définir ces codes de jeu, il y eut donc quatre grandes séquences de travail, correspondant aux vacances scolaires, pour que je puisse y être intégré : 1/ vacances de février, 2/ vacances de pâques, 3-4/ grandes vacances, en deux temps: 3/ 15 août-7 septembre, à l'Isle-Jourdain, 4/ 10 septembre-25 octobre à Juvisy. Une cinquième séquence, en juin, à Paris, chez Véronique pour l'essentiel, fut consacrée aux réglages des *LECTURES D'ALÈS*⁵⁵.

^{55A} la demande du Festival d'Alès et des Editions Théâtrales, et en association avec eux, la compagnie LE CARROUSEL a donné quatre lectures de pièces contemporaines au Fort Vauban, à Alès, à 18 heures 15 :

le 22 juillet 1992, *Le grand soir* de Jacques KNER,
le 23 juillet 1992, *L'air du dehors* de Philippe CRUBEZY,
le 24 juillet 1992, *Les corps simples* d'Yves NILLY,
le 25 juillet 1992, *C'est un dur métier que l'exil* de Jean-Pierre WILLEMAERS.

3.3.1/ CONSTRUCTION DES CODES.

Les deux premières séquences servirent surtout à définir notre "grammaire de jeu", à partir de ce travail sur des textes divers, définis en 3.1⁵⁶. Le temps de discussion y était très important, et ouvrait toujours le travail de l'après-midi. Il était suivi d'une ou deux séquences de "jeu", reprenant les données de la veille, mais avec des variations, des propositions nouvelles, toujours autour de l'idée de trace, d'attente, de refus du "volontarisme" ou de "l'affirmation des choses", avec des propositions d'usure aussi des tentatives. Un jour, il fallait chanter un chant désuet, jusqu'à l'usure, l'oubli, la perte de mémoire. Il fallait se "dévouer" pour assurer la continuité des choses, la maintenir. Un autre jour, avec une craie on écrivait sur le plateau, puis on effaçait, on jouait avec cet espace de signes épars. Une autre fois, on attendait que quelqu'un se décide, on décidait alors de montrer ce qu'on savait faire rythmiquement, gestuellement, et puis on s'en lassait. On entraînait des gestes arbitraires, des timbres étonnants. On préparait des codes, on reculait toujours les choses faites vers les états des choses. L'important n'était jamais dans la chose faite, mais dans l'arrière de cette chose, dans la trace d'une trace d'une autre chose qu'elle était. Après le dîner, la répétition du soir était, le plus souvent consacrée à une longue improvisation, (parfois deux), qui "reprenait" les codes déjà "construits", (je dis bien les "codes", non les "séquences"). Ces improvisations pouvaient être des "jeux" ou des lectures, visant à la recherche de ces "états excessifs", évoqués par RÉGY, dont on peut saisir la progression dans l'évolution survenue entre ces trois séances, accomplies pendant les deux premières séquences, que nous évoquons, de mémoire.

* La première séance, celle du 25 février, fut d'abord consacrée à un long échange entre le metteur en scène et les gens du groupe, à qui s'étaient joints deux des metteurs en scène d'*ANCRAGES*. On s'y donna quelques règles du "jeu", dont celle fondamentale de **l'absence de traces: ni notes, ni cahier de régie**. On s'y redit les généralités du projet, les fondements "politico-idéologiques" du groupe, comme ses fondements "esthétiques": jeu "en arrière", au plus près de "l'état", fondé sur la "mémoire de la mémoire". Et déjà, avec cette notion nous rejoignons *L'ATTENTE L'OUBLI* ! Puis Alain proposa une première improvisation: il lança les divers livres dont nous disposions sur le plateau, demanda aux comédiens "d'y aller", de prendre leur temps, et d'engager un jeu, une écoute entre eux, exclusivement fondés, sur le rapport avec ces livres, qu'ils devaient ramasser au hasard, avec lesquels ils pouvaient jouer de toutes les manières voulues, avant d'en lire un ou plusieurs passages, pris au hasard, utilisés comme "paroles" envers les partenaires.

⁵⁶Voir supra, p. 29-30.

Le jeu s'instaura, assez vite lourd de sens, à la fois parce que plusieurs livres étaient chargés idéologiquement et politiquement, et parce que les comédiens, venus d'écoles différentes, "jouaient" sur leur "métier" et cherchaient à "créer du sens", "à faire prendre", "à embellir l'image". On était loin "de la trace de la trace", on était loin de :

" C'est la voix qui t'est confiée, et non ce qu'elle dit. Ce qu'elle dit, les secrets que tu recueilles et que tu transcris pour les faire valoir, tu dois les ramener doucement, malgré leur tentative de séduction vers le silence que tu as d'abord puisé en eux." ⁵⁷

* La deuxième séance peut être prise vers la fin de la séquence de février-mars. C'est un soir. L'après-midi, on a travaillé, avec les craies sur le plateau. L'espace est chargé de signes, ou plutôt de traces de signes. Les comédiens sont allongés sur ce plateau, dans un certain rapport à ces traces, mais un rapport individuel, pas forcément lisible immédiatement, qu'on surprend parfois, quand on regarde plus précisément la posture d'un corps, ou qu'on écoute un débit particulier. De toute façon ce n'est ni constant, ni appuyé. Ils ont, devant eux le texte de *L'ATTENTE L'OUBLI*, ou plutôt le premier découpage qui n'en garde que les dialogues. Ils lisent, les uns après les autres, selon l'ordre aléatoire dans lequel ils se sont installés, les répliques. Il n'y a pas de personnages. Simplement l'alternance des voix, selon l'ordre des places. Les voix sont douces, simples, calmes, un peu alanguies. Elles ne cherchent que l'accord, rythmique, timbré ou détimbré, volumétrique. Alain, Vincent et moi, d'abord assis, puis allongés dans les gradins, sommes venus nous placer, dans ce "commun des voix". Un premier code d'écoute existe. On n'est pas loin de rejoindre *L'ATTENTE L'OUBLI* :

*" [il ne s'agit pas] de parler : entendre, seulement entendre.
- T'entendre ou entendre en général ?
- Non pas moi, vous l'avez bien compris. Entendre, seulement entendre." ⁵⁸*

* Troisième séance. C'est à la fin des vacances de Pâques. Encore un soir. Ils attendent devant le radiateur depuis 25, 30 minutes, plus peut-être. Ils sont calmes, ils attendent que l'énergie soit là. Deux fois déjà, certains sont sortis, mais personne ne les a rejoints, alors ils sont rentrés. Rien ne se passe en apparence. C'est statique et chargé, mais chargé derrière, les regards sont calmes, non hallucinés. Rien d'étrange. Et puis, Alex est allé se placer à "jardin", de profil, avec un grand geste de bras. Il tourne le dos aux autres et il commence:

⁵⁷*L'attente l'oubli*, opus cité, p. 11,

⁵⁸*L'attente l'oubli*, opus cité, p. 14-15.

" En l'absence de l'amie qui vivait avec elle, la porte fut ouverte par Judith. Ma surprise, [...]"⁵⁹

Derrière lui ils sont entrés massés loin à cour. Sa voix est claire, à peine audible, mais fluide, et puis elle ralentit, s'arrête bredouille. Il se retourne. Cécile reprend son geste. Il la voit, reprend aussi son geste, semble repartir. Maintenant à chacun de ses arrêts, tous relancent son geste, mais ça ne suffit pas, et Virginie, avec le geste d'Alex, se lance, face au public, d'une voix claire, timbrée, profonde :

" Thomas s'assit et regarda la mer [...]"⁶⁰

Et puis le jeu continua, flottant, quand Florence n'arrivait pas à se défaire du "chant des sirènes"⁶¹, hésitant avec la chanson que Patrick proposa un moment⁶², ou drôle quand Dag s'emporta:

" Mon chapeau avait roulé dans l'eau [...]"⁶³

Cela dura deux heures, inégales, avec des moments où le sens rattrapait "la trace", avec des dérapages "désespérés", avec, parfois, de l'étrangeté "gratuite" ou "forcée", mais avec une ligne de voix et de corps, qui se cherchait sans cesse, qui cherchait cette écoute commune dont parle Claude RÉGY, à la page 95 de *Espaces Perdus*:

" Écoute d'autant plus profonde qu'elle est aussi une **écoute flottante** parce que justement, débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment, du jeu, du réalisme, c'est à dire de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a vraiment lieu. ",

qui cherchait, comme les "voix" et les "corps" de *L'ATTENTE L'OUBLI* :

" [...] la pauvreté dans le langage.[déçue par] Trop de mots, mot de trop, des mots trop riches qui parlaient avec excès [...] pour se protéger de quelque chose que l'histoire aussi contribuait à attirer.[et qui cherchait à] Attendre, se rendre attentif à ce qui fait de l'attente un acte neutre, enroulé sur soi, serré, en cercles dont le plus intérieur et le plus extérieur coïncident attention distraite en attente et retournée jusqu'à l'inattendu. Attente, attente qui est le refus de rien attendre, calme étendue déroulée par les pas. Attendant, mais sous la dépendance de ce qui ne saurait se laisser attendre. Attendre, que fallait-il attendre? C'était un mot suffisant. Dès qu'on attendait quelque chose, on attendait moins."⁶⁴

⁵⁹Au moment voulu, opus cité, p. 7.

⁶⁰Thomas l'obscur, opus cité, p. 9.

⁶¹Le Livre à venir, opus cité, p. 11.

⁶²" *Guarda'l mare/ Com e bello* [...]." (air populaire italien, qui resta dans le spectacle, voir, infra 82, e-).

⁶³Le très-haut, opus cité, p. 9.

⁶⁴L'attente l'oubli, opus cité, p. 20-21.

3.3.2/ CONSTRUCTION DU "SPECTACLE"

Cette ligne de codes élaborée, permettait vraiment un "passage" du "texte au jeu" et du "jeu au texte". Les deux dernières séquences de répétitions, "fixant" le texte à "faire passer" par ces codes,⁶⁵ visaient aussi à établir la manière de "faire passer" ces codes, à présent communs aux acteurs, au texte et au jeu, vers des spectateurs dont Claude RÉGY définit la place dans ce jeu d'écoute lorsqu'il écrit à la suite de la citation précédente, (p. 95 de *Espaces Perdus*) :

" Le spectateur doit être absent de cela, comme en retrait, au profit d'une autre forme de présence, une présence à soi-même. Alors le spectateur est à l'écoute d'un mystère, d'une énigme qu'il doit percevoir en tant que telle, c'est à dire qu'il n'a pas à élucider, parce qu'elle est multiforme, insaisissable. Ces indéchiffrables qu'il voudrait sonder, c'est la forme première de lui-même, c'est sa propre énigme, vivante."

A l'Isle-Jourdain, le travail s'organisa directement sur le texte définitif, avec plusieurs tentatives de création d'un espace qui puisse "figurer" la chambre ou rappeler certains éléments narratifs du texte de BLANCHOT qu'on n'avait pu garder dans le découpage, comme le geste d'attrait⁶⁶, qui allait construire l'essentiel du jeu de la séquence 2.⁶⁷ Seules trois de huit séquences furent travaillées, mais les codes essentiels y furent trouvés.

Pendant la dernière séquence, à Juvisy, on n'entra rien de nouveau: ni texte, ni codes de jeu. Simplement on travailla sur la mémoire de l'Isle-Jourdain, sur le passage de ce grand espace au minuscule plateau du THÉÂTRE DE L'ÉCLIPSE: du coup tout ce qui avait rempli l'espace du THÉÂTRE DE VERDURE disparut pour laisser place à des traces, elles-mêmes "déplacées", que nous analyserons plus précisément au Chapitre II. Le décor se mit en place, et il fallut aussi l'habiter....

Pendant ces deux dernières séquences, se construisirent aussi, par petits ateliers, les FORMES BRÈVES. Comme elles reprenaient les textes et les codes de jeu que nous avons travaillés ou évoqués précédemment, elles étaient d'autres espaces de répétition de *BOULIMOS* (titre provisoire), dont elles prolongeaient aussi le "mouvement".

⁶⁵Voir supra, p. 30, dernier paragraphe, et infra, p. 67, sq. (paginées en "romain"), et ANNEXE III.

⁶⁶*L'attente l'oubli*, opus cité, p. 127-128 : " Comme il la saisit, l'entourant insensiblement telle qu'elle sera et l'attirant d'un mouvement encore inaccompli d'attrait, elle glisse, image en ce glissement, glissant en son image."

⁶⁷*L'attente l'oubli*, opus cité, p. 22-45.

CONCLUSION PROVISOIRE:

Avant d'aller plus avant, répondons à une question que le lecteur se pose sans doute depuis le début de cette partie 3 du chapitre: "**quid du politique, là-dedans ?**"

D'abord, conformément à ce qui a été développé dans les deux premières parties de ce chapitre, est politique, selon nous, le souci du refus du pléonasme, le souci du "déplacement" des stéréotypes, le souci du retour vers soi pour les acteurs, afin d'établir un code de communication invitant le spectateur à se poser lui-aussi la question de son "énigme vivante". Par cette mise en cause des habitudes de communication entre texte et jeu, entre scène et salle, entre l'individu (acteur ou spectateur) et lui-même, on crée la "mise en condition" d'une interrogation sur la relation entre l'individu et le monde, d'autant plus aigue, apparemment, que le motif en sera "idéologiquement chargé". Cependant, on l'a déjà vu avec le débat provoqué par la lecture du *Miroir de la tauromachie*⁶⁸, la question esthétique est déjà politique en soi, parce que, selon l'engagement que l'on a vis à vis d'elle, on est ou on n'est pas "engagé" dans le monde. Le souvenir d'un autre débat éclairera différemment cette question.

Un dimanche après-midi, pendant la 2ème séquence de travail, Alain avait suggéré, "mémoire de la mémoire", que chaque acteur pense à un costume qui l'avait marqué dans sa carrière, et en parle. Après avoir imaginé qu'un élément de ces costumes pourrait être porté par chaque acteur pendant le spectacle, on s'arrêta à cette idée que chacun essaie, simplement, de retrouver "l'état" procuré par cet accessoire, état souvent ressenti d'abord comme un malaise, puis, comme une nécessité. De ce constat on en vint à évoquer d'autres états de "mémoire de la mémoire", états qui ramènent peu à peu à la "trace" des choses. François, qui, alors, travaillait sur *L'espèce humaine*,⁶⁹ nous rappela que dans cet ouvrage, Antelme, au lieu de rappeler l'horreur des camps, "simplement", retrace l'expérience humaine qu'il y vécu, expérience qui d'abandon forcé en abandon forcé de ce qu'il croyait lui être "**humainement**" indispensable, le ramena à ce presque rien "biologique" *L'espèce*, auquel se "raccrocher pour être", révélant un étrange double-processus de la "mémoire de la mémoire".

⁶⁸Voir supra, note 6, p.22.

⁶⁹Voir infra, note 2, p. 30.

D'abord c'est en reculant dans cette mémoire de la mémoire, qu'il a pu survivre à cette horreur, en se raccrochant à de "l'humain" en pleine "inhumanité", mais cet "humain" n'était pas où il croyait le trouver, mais toujours plus loin, plus en arrière, plus profondément enfoui, et apparemment oublié, couvert par des siècles "d'humanité"⁷⁰.

Ensuite, dans l'écriture de cet "essai", il s'est retrouvé dans un processus de la "mémoire, de ce double-travail d'oubli et de remémorisation" qui l'avait alors sauvé. Et la parole qu'il a, ici, sur les camps, sur l'horreur, a semblé à certains d'entre nous, plus justement émouvante que tous les textes "pathétiques" sur cette inhumanité, parce qu'il s'y disait tout ce travail "**humain**" sur "l'inhumain", en dehors des stéréotypes de ça.

Pour certains parmi nous, cependant, il a semblé, "spécieux" de rapprocher ce "travail" d'Antelme du nôtre. Encore une fois on peut ne voir dans le nôtre qu'une métaphore de cela puisque, bien qu'elle veuille aussi reculer la mémoire des choses jusqu'à trouver un "état" qui n'a de sens que parce qu'il nous met au plus près de l'humain, notre démarche, évidemment confrontée à des nécessités moins barbares, n'existe qu'à une échelle plus modeste, Pour ma part je me refuse à n'y voir qu'une métaphore: ce n'est pas parce que les contraintes sont "incomparables" (évidemment) que le travail n'est pas de même "nécessité", et l'objectif est le même, politique :

Après tout la cité (ή πόλις) s'opposant à la barbarie, le but du "politique" c'est bien "d'humaniser l'inhumain" !

Mais puisque nous tenons à conclure sur cette portée politique à partir du rappel de ce débat, ajoutons qu'il se poursuit sur cette question grave de la "mémoire de l'horreur", débat sur qui ne fut pas tranché. Pouvait-il l'être?

⁷⁰Dans l'article **E comme ÉGALITÉ, ÉGALITARISME**, de *Abécédaire de l'ambiguïté*, Seuil, Point-virgule, Paris, 1989, Albert JACQUARD définit ce néologisme ainsi:

" *L'histoire de chaque homme est la récapitulation individuelle, au long d'une courte vie, de cette longue création collective; passer de l'état de promesse d'homme à celui d'homme, c'est s'approprier l'humanité.*" (p. 139). Antelme décrit, en quelque sorte, le phénomène inverse, dans *L'espèce humaine*, opus cité.

C'est en tout cas le deuxième effet de cette question sur l'esthétique, d'interroger cette "matière-là", "les camps", "la mémoire des camps", et "la mémoire de la mémoire de ça" aussi, autrement qu'à travers les "stéréotypes pathétiques", d'un théâtre plus traditionnel,⁷¹ où ce sont des stéréotypes de réception provoqués par des stéréotypes d'énonciation et de partage culturel du mal et du bien, ou d'idéologie, qui régissent le public et l'acteur.

En revanche, dans une quête de "traces", moins lourdement chargées, voire vidées de tout clinquant "littéraire", peut-être plus facile à trouver au "théâtre" par des acteurs soucieux de "s'habiter" d'une "mémoire de la mémoire", concrète, prise dans leur propre histoire, comme dans l'histoire de l'histoire, comme dans le concret d'une écriture, on peut "sensibiliser un public", non par le stéréotype attendu ou l'émotion convenue, mais par les questions qu'il peut se poser face à ces "traces des choses" qu'il peut laisser faire "mémoire" en lui.

Nous reviendrons sur cette "grave" question, pas si éloignée de celles que se pose Georges MOLINIÉ, dans son séminaire sur la littérature⁷², ni de celles que posent RÉGY, BROOK, ou VITEZ, dans les "Prolongements"⁷³, lorsque nous étendrons la réflexion sur les "codes sémiotiques" de *BOULIMOS (titre provisoire)*, à d'autres réalisations théâtrales. Mais, nous voulions, avant de nous interroger, plus sémiotiquement, sur la théâtralité de *BOULIMOS (titre provisoire)*, préciser clairement ce que nous en attendions "politiquement".

⁷¹Je pense ici à "l'horreur" qui m'a saisi au "spectacle" du *Calderon* de Pasolini, mis en scène par Martinelli, au Théâtre de la Cité Universitaire, à Paris, en 1994. Dans la scène finale, deux comédiennes évoquent, par un récit, pathétique, dit avec emphase et pathos, l'horreur des camps, cependant que la bande-son "émet" un fond d'orage particulièrement "esthétique".

⁷²Séminaire tenu en Sorbonne, en 1993-1994.

⁷³Voir infra p. 135, et supra, note 1, de cette même page 39.

À propos de sa mise en scène de *Tombeaux pour 500000 soldats*, d'après le livre de GUYOTAT, VITEZ écrit, en 1981: "*On a donc montré l'horreur et ses plaisirs, l'esclavage, pas pour en faire l'éloge, mais pour renvoyer au public sa propre image (c'est la fonction éternelle du théâtre: miroir public) et celle de ses rêves, afin qu'il se connaisse lui-même. Nulle tentative de dénonciation. C'est l'idée même de la dénonciation que nous voulons aujourd'hui mettre en cause. La dénonciation est souvent hypocrite: sous la vertu se cache le plaisir honteux. Non. Pas dénoncer: reconnaître, dans le coeur de chacun de nous, l'Enfer.*", (cité dans *Le théâtre des idées*, opus cité, p.526; dans le même ouvrage et sur le même sujet, on trouve de larges extraits d'un entretien, avec Jean GEORGES, pour la revue "*Gai-Pied*, n° 32, de novembre 1981, intitulé "*Je voudrais dire des choses...*", p. 270-276).

P.42-43 de *L'espace vide*, (*The empty space*, Mac Gibbon & Kee, 1968, London), Peter BROOK, rapporte une expérience menée à partir de la tirade qui énumère les morts de la bataille d'Azincourt dans *Henry V*, de Shakespeare, et du passage de *L'instruction* de Peter WEISS où sont décrits les corps dans une chambre à gaz d'Auschwitz. Les réactions des "acteurs" et de l'auditoire étant très différentes face aux deux "récits", il demande: "*A quel moment un cadavre devient-il un cadavre historique? - Combien d'années faut-il pour qu'un carnage appartienne à la littérature?*"