

## **CHAPITRE II/ EST-CE ENCORE DU THÉÂTRE ?** **2**

---

<b><u>1/ QUEL LIEU ? QUELLE DURÉE ?</u></b>	<b>3</b>
1.1.1/ ÉTAT DES LIEUX	3
1.1.2/ DURÉE APPARENTE	4
1.2.1/ UN ESPACE SCÉNIQUE PROBLÉMATIQUE	4
1.2.2/ QUAND ÇA COMMENCE ? QUAND ÇA FINIT ?	6
1.3/ PREMIERS CODES	7
<b><u>2/ QUEL DÉCOR ?</u></b>	<b>10</b>
2.1/ CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES	10
2.2/ UN DÉCOR-TRACE	10
2.3/ MATÉRIAU CHOISI	11
2.4/ UN DÉCOR POUR TOUT <i>BOULIMOS</i>	11
<b><u>3/ QUELLE LUMIÈRE ?</u></b>	<b>12</b>
<b><u>4/ UNE CONVERSATION...?</u></b>	<b>13</b>
4.1/ RAPPEL THÉORIQUE	13
4.2/ LE CAS <i>BOULIMOS (titre provisoire)</i>	14
<b><u>5/ UNE CONVERSATION "JOUÉE" ?</u></b>	<b>15</b>
5.1/ LES MALENTENDUS POSSIBLES	15
5.2/ RISQUES À ÉVITER	16
5.3/ LA "CONVERSATION" JUSTE	17
5.4/ PERSPECTIVES THÉORIQUES NOUVELLES	18
5.5/ QUELQUES CODES SIMPLES	19
5.6/ CONCLUSION PROVISoire	21

## **CHAPITRE II**

### ***EST-CE ENCORE DU THÉÂTRE ?***

*" Le spectacle n'est jamais exact. Il joue des décalages et des correspondances, du rapport sensible des éléments qui le composent, il maintient l'instabilité de leur association."*

*" [...] On a dû trouver aussi comment restituer la communication entre l'acteur qui parle et les acteurs qui écoutent, jamais de dialogue direct, pas de **tac au tac**, mais plutôt un mélange interne entre un chœur et coryphée qui monologue. ceux qui ne parlent pas, plutôt que d'écouter une personne qui leur serait étrangère, doivent ressentir et imaginer avec autant d'intensité que celui qui parle. Tous doivent être celui qui parle.*

*Et le public à son tour, dans la salle, continue et développe cette écoute souterraine, active, éloignée du bavardage, de l'anecdote, ou d'une action qui pourraient le distraire, le divertir."<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup>Claude RÉGY, *Espaces perdus*, opus cité, p. 156, et 94-95.

## 1/ QUEL LIEU ?

### QUELLE DURÉE ?

#### 1.1.1/ ÉTAT DES LIEUX



Le THÉÂTRE DE L'ÉCLIPSE, SALLE JEAN DASTÉ, est situé sous l'hôtel des impôts de JUVISY. On y pénètre par un petit escalier, qui débouche dans un hall minuscule, d'où se fait l'accès à la salle proprement dite. Quand on entre, le plateau est à gauche, et les gradins à droite. On arrive par le côté jardin du plateau qui est à peine plus grand que la salle, bas de plafond, large de 8 mètres et profond de 6. Au jardin, il y a un coin-débarras, qui peut, accessoirement servir de coulisse. A cour, fond de scène, une petite porte, ouvre sur la cour des pompiers, au fond de laquelle est la loge, et à l'avant-scène il y a un radiateur<sup>2</sup> d'où les acteurs "partaient", apparemment. Au fond de la salle de chaque côté des gradins (7 rangées de 14 places), une porte donne sur l'arrière de la cour des pompiers, sorte de butte herbeuse.

Le désir de rendre le public, vraiment "partie-prenante", nous a conduit à nous interroger souvent sur le rapport scène-salle. Certes, globalement les acteurs jouaient sur le lieu scénique, mais parfois ils allaient dans la salle, et, inversement, un soir, un spectateur, américain et "acteur" de profession, est venu se joindre à eux sur le plateau, troublant d'ailleurs considérablement la représentation.

De plus, "spectateur-acteur"<sup>3</sup> privilégié des représentations, j'étais toujours assis dans la salle, au fond, près de la régie, elle-aussi installée dans le lieu des spectateurs, et non dans la cabine isolée du théâtre, mais comme j'étais aussi le "souffleur"<sup>4</sup>, on m'appelait du plateau, par mon prénom, pour que j'adresse la réplique manquante.

On peut voir dans ces pratiques quelques traces des "happenings" des années 60-70. En fait, c'est plus complexe, non indépendant de la réflexion "politique" dont on a déjà parlé, et d'une réflexion sur l'énonciation d'acteur que nous entreprendrons plus tard<sup>5</sup>.

<sup>2</sup>Devenu "**le radiateur**", tant les acteurs y passèrent de temps. C'est même devenu, par métonymie, l'indication d'un long moment d'attente, avant de jouer, même à L'Isle-Jourdain, où l'on répétait, pourtant, en plein air !

<sup>3</sup>Voir *Introduction*, p. 10.

<sup>4</sup>Idem, p. 14.

<sup>5</sup>Voir infra, Chapitre II, p. 60-64, et Prolongements, p.127-134.

### 1.1.2/ DURÉE APPARENTE

C'est, évidemment, indissociable de la question : "QUELLE DURÉE ?". Si on ne sait pas: "OÙ ça se passe", comment savoir: "QUAND ça commence" et "QUAND ça finit" ?

Le spectacle débutait, "officiellement" à 20h 30, et durait, "apparemment", 2h20, en moyenne , à partir du moment où tous les acteurs étaient contre le radiateur, moment comparable à celui où, dans un spectacle "classique", tous les acteurs sont prêts à jouer, jusqu'à celui où Cécile prononçait l'ultime réplique:

*"Quelle est cette douleur, cette crainte, quelle est cette lumière? L'oubli de la lumière dans la lumière."*<sup>6</sup>

Mais tous ces repères spatio-temporels étant bien aléatoires, il convient d'en préciser quelques données devenues codes de jeu, dont nous tenterons de définir l'intérêt sémiologique et la portée "politique".

#### 1.2.1/ UN ESPACE SCÉNIQUE PROBLÉMATIQUE.

Les problèmes de définition du lieu se posaient principalement à quatre moments.

- ▶ Au "début", et indissociable de la définition même de ce moment, particulièrement flottant, puisqu'alors que les spectateurs prenaient place sur les gradins, certains acteurs y étaient aussi installés, alors que d'autres "traînaient" encore dans le hall d'accueil, voire dans la rue, et que quelques-uns étaient sur scène, collés au radiateur, dans le cadre découpé du décor. Le spectacle ne semblait commencer qu'une fois tous les acteurs rassemblés dans cette cage, la structure salle/scène étant alors "constituée", mais pouvait-on réellement dissocier ce moment du précédent et du suivant, que nous examinerons tout-à l'heure ? Et quel était alors le lieu "scénique": le seul plateau ? la salle entière ? le théâtre entier, hall, toilettes et escalier, voire trottoir, inclus ?
- ▶ À la " fin", toute aussi problématique, puisqu'à peine la dernière réplique dite, les acteurs sortaient de "scène", certains retournant vers le hall, d'autres allant dans la salle tandis que la lumière ne bougeait que progressivement vers un éclairage de salle "normal". Certes, quand il était là, le metteur en scène, qui avait passé le spectacle, allongé sur le gradin à côté de la régie, sortait dès la réplique de Cécile, mais cet indice ne suffit pas toujours aux spectateurs pour identifier clairement, lieux et durée, d'autant plus qu'il y avait eu, peu avant, un autre moment déroutant pour la saisie précise du lieu et du temps;

---

<sup>6</sup>Adaptation p..XVIII, A.O. p.. 86, réplique qui marque, en fait, la fin de la partie I du texte de Blanchot, celle qu'on pourrait appeler *L'ATTENTE*, puisque la suivante commence par "*L'oubli, le don latent.*" (p.. 87), et la fin de la séquence IV de notre adaptation, divisée en 8 séquences, dont trois seulement ont été travaillées et jouées: (I, II, IV). Si tout avait été représenté, cela aurait durer 7 heures, au moins!

▶ Après la réplique de Virginie : "*C'est que cela ne peut être fait qu'une seule fois.*"<sup>7</sup>, tous les acteurs sortaient du plateau, voire du théâtre. Ils ouvraient toutes les portes, restaient un moment dehors, et rentraient s'asseoir dans le public, à des places aléatoires. Puis, au bout d'un temps variable, François reprenait : "*Ce que vous me demandez...*", depuis sa place dans la salle, et Cécile lui répondait depuis la sienne. Après la réplique de Florence, assez longue, qui suivait un bref échange entre Patrick et Véronique<sup>8</sup>, Virginie descendait précipitamment et envoyait la réplique suivante: "*Donne-moi cela.*".

Parfois, elle restait un moment seule sur le plateau, les autres répliques ne venant pas immédiatement, ce qui la forçait à répéter; parfois, elles lui arrivaient de la salle; parfois, les acteurs descendaient avec elle; parfois, certains l'avaient précédée; parfois, certains attendaient longtemps pour descendre. Tout cela envoyait des signes différents à chaque fois, signes d'autant plus dérangeant que ces répliques, proches de la fin du spectacle étaient échangées de façon de plus en plus précipitée, parfois chevauchées, en "quasi-italienne", à la fin, avec, très souvent, dans cette brève séquence, des appels au souffleur, signes éventuellement repérables comme annonceurs d'une fin.

▶ A tout moment du spectacle, les acteurs pouvaient sortir, le temps qu'ils le voulaient, et rester dans le hall, voire quitter le lieu. Ainsi Cécile sortait-elle régulièrement, et signalait sa présence aux toilettes par un bruit de chasse d'eau clairement audible de la salle; Alex montait parfois jusqu'en haut des gradins boire l'un des verres qu'il avait déposés pendant le temps latent du "début". Une fois Virginie sortit peu avant une de ses répliques et resta 15 bonnes minutes dans le hall à se faire "désirer".

Tous ces moments où les acteurs utilisaient d'autres espaces que la scène contribuaient, bien sûr, à établir un flou sur "l'espace scénique" réel, pour reprendre les mots de Pavis<sup>9</sup>. Mais la posture des spectateurs contribuait tout autant à cet effet, puisque la faible assistance<sup>10</sup>, et la structure en gradins permettaient aux spectateurs de "s'avachir", (comme le metteur en scène), et de partager cet "état de rien", "flottant", "incertain", qui émanait tant de la scénographie que du texte de BLANCHOT. Sans doute était-ce là le sens premier de ce signe-là, renforcé par ce qui émanait du décor, (vide, clair, réalisé en papier kraft), de la lumière, (flottante, hésitante, bougeant imperceptiblement, projetant des ombres de câbles, de projecteurs, sur le visage des acteurs, de façon doublement aléatoire, puisque les places n'étaient pas fixes, et les éclairages décidés au coup par coup, mais de façon fluide), et de la durée, (incertaine, elle-aussi).

---

<sup>7</sup>Adaptation p. XV, AO, p.. 79.

<sup>8</sup>Réplique de Florence: "*Elle ne demandait rien, elle disait seulement quelque chose qu'il ne pouvait soutenir qu'en rapport avec cette demande. Elle ne demandait rien, elle demandait seulement. Une demande qu'elle avait dû lui présenter dès les premiers instants...*", Ad. p. XVI, A.O. p.. 80.

<sup>9</sup>Dictionnaire du théâtre, opus cité, p. 150-151, (voir aussi, supra, note 4, p. 15)

<sup>10</sup>Jamais plus de 50 personnes, dans une salle dont la jauge était de 90 personnes

## 1.2.2/ QUAND CA COMMENCE ? QUAND CA FINIT ?

Nous avons déjà expliqué les processus de "commencement" et de "fin" de *Boulimos* lors de l'analyse précédente<sup>11</sup>, mais le problème était bien plus complexe pour trois raisons:

- ▶ Le titre *Boulimos, (titre provisoire)* couvrait une entité plus grande que chaque représentation, au moins la série des représentations, celles du spectacle, ici étudié, adapté de l'oeuvre de Maurice BLANCHOT, mais aussi, la journée des *FORMES BRÈVES*, et même la LECTURE de la pièce de Jean-Pierre WILLEMAERS<sup>12</sup>. D'ailleurs, le programme figurant en page 3 de la plaquette de présentation<sup>13</sup> précisait cela, spécifiant même une dernière journée, *Boulimos, (titre provisoire)*, qui, dans notre esprit, devait se composer de tous ces "spectacles". Il n'en fut rien, pour des raisons internes au "groupe", mais l'idée fut reprise autrement. Peut-être en parlerons-nous plus tard.

Dans la mesure où *Boulimos, (titre provisoire)* couvre tout ce temps des "représentations", ne peut-on aller jusqu'à dire que le temps des "répétitions" marque son vrai début ? Que le "passage" des spectateurs, n'en est qu'un "moment" ? Sur ce point, aussi, ma **présence**, "dedans" (je figure au générique), et "dehors", spectateur, des répétitions aussi, justement, pousse à cette lecture.

- ▶ Les spectateurs avaient droit d'être dans le théâtre dès que nous l'ouvrons, et d'assister à nos mises au point d'avant spectacle, à partir du 6 octobre. Du moins dans notre esprit. En effet les gestionnaires du THÉÂTRE DE L'ÉCLIPSE ne nous permirent pas de mettre cette idée en application, au début des représentations, car ils refusaient d'ouvrir au public avant 19 heures, alors que nous étions présents dès 14 heures. À la fin, pour des raisons internes, les mêmes qui entraînèrent la modification de la dernière journée, nous avons besoin de nous réunir à huis-clos, rien que pour décider si la représentation aurait lieu.

Néanmoins, pendant les répétitions, nous eûmes des "visiteurs", qui authentifièrent le fait que *Boulimos, (titre provisoire)* était "ouvert", (à tous les sens du mot).

- ▶ Enfin, et nous sommes ici au coeur de la représentation, le moment du "**radiateur**" pouvait-il être réellement lu comme un début? On a déjà dit<sup>14</sup> combien l'installation des acteurs dans cette espace découpé du décor, devant le radiateur était peu nette, coulée dans la suite des occupations quotidiennes, cigarette fumée sur l'escalier, café pris dans le hall, dernier passage aux toilettes, conversation sur les gradins, sans rien des rites habituels: rideau, brigadier, noir, musique, installation déjà en place, mais figée<sup>15</sup>. Mais une fois là cela durait bien de 10 à 20 minutes<sup>16</sup>, avant qu'il se passe quelque chose.

---

11 Voir supra p. 44.

12 Voir supra p. 6.

13 Voir infra, ANNEXE II.

14 Voir supra, p.44.

15 Ainsi, *Le temps et la chambre* de Botho STRAUSS, mise en scène de Patrice CHÉREAU, (ODÉON, 1991)

16 Loin des 40 à 45 minutes atteints en répétition, cependant !

Certes, insensiblement la lumière de salle avait laissé place à une lumière de plateau, seule, encore que celle-ci fût déjà en place, en même temps que celle de salle, vers 20h00, bien avant que "l'installation" eût commencé. Puis l'un des acteurs, Christophe le plus souvent, sortait, et se plaçait quelque part sur le plateau. Parfois, un autre, ou d'autres suivaient, vite, et se plaçaient, où ils le voulaient. D'autre fois cela durait longtemps, avant que tous soient sortis, ensemble, ou un par un, selon "l'énergie" du jour. La première figure était souvent dispersée, éclatée, mais un "commun" se cherchait, commun de regards, de postures, souvent en déséquilibre, de lignes.

Puis Alex parlait le premier. Parfois, il le faisait juste en rentrant, le dernier, sur le plateau. Parfois, il était rentré vite, mais attendait longtemps, soit que quelqu'un tardât, soit qu'il fût tarder la première parole, prononcée souvent très bas, avec un grand geste de bras, parfois nettement détachée des suivantes, parfois immédiatement suivie de la série de phrases courtes, dites comme une italienne:

" -Qui parle ?  
-Qui parle donc ?  
-Effacez ce qui ne vous paraît pas juste.  
-Et maintenant vous m'avez arraché quelque-chose que je n'ai plus et que vous n'avez même pas.  
Il résolut de repartir de là.  
-Soit, si tu ne veux pas, je renonce.  
-C'est la voix qui t'est confiée, et non pas 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 leurs tentatives de séduction,  
Et Virginie achevait: vers le silence que tu as d'abord puisé en eux."<sup>17</sup>

"**Qui parle ?**": était-ce cela, le vrai début de *BOULIMOS, (titre provisoire)* ? Et cela s'achevait-il simplement parce que Cécile "parlait" de "*L'oubli de la lumière dans la lumière.*" ? Ou, restait-il, comme à la fin du texte de BLANCHOT<sup>18</sup>:

**"Entre eux, comme ce lieu avec son grand air fixe, la retenue des choses en leur état latent."** ?

### **1.3. PREMIERS CODES.**

Ce rapprochement entre l'incipit du texte entendu, la clause du texte de BLANCHOT, et la latence de l'espace et du temps est assez signifiant pour rendre superflu tout commentaire. Cependant, allons, encore une fois, au-delà des apparences, pour jeter les premiers éléments d'une "énonciation d'acteur", dont *BOULIMOS, (titre provisoire)* nous fournit des principes concrets.<sup>19</sup>

Certes, la labilité du temps et de l'espace, rejoignent la labilité du propos de BLANCHOT, et d'une certaine façon la jouent. Mais les mots *qui parle?*, *entre eux*, *l'oubli de la lumière*, *ce lieu*, évoquent tant **le théâtre** lui-même, que cela devient presque trop clair, sauf à se demander jusqu'à quel point cela ne "dit" pas aussi le rapport "acteur-spectateur", dont la "confusion" est si "latente" dans ce spectacle, la "confusion" mais aussi la "retenue".

---

<sup>17</sup>Adaptation, p. II, *A.O.*, p. 7-11.

<sup>18</sup>*L'attente l'oubli*, p. 162.

<sup>19</sup>Voir infra, p. 61-65, et p. 127-134, pour un développement plus complet.

Entendons-nous bien: à aucun moment il n'a été envisagé de "mélanger" acteurs et spectateurs, ni d'improviser totalement, mais justement on a toujours joué sur la "retenue". et la "trace". C'est ici une "sémiotique" de la trace. Le texte est trace de cette quête, et le spectacle est "trace" du texte. La coexistence d'un état commun entre acteurs et spectateurs, lisible par ma présence constante, par l'incertitude du lieu et du temps, par l'avachissement des spectateurs, commun avec celui des acteurs à certains moments, commun avec l'alanguissement du texte, tout cela, ensemble, faisait signe, essentiellement par la manière dont les "acteurs" le "retiennent", au double-sens de "mémoire" et de "retrait" du mot, car il suffisait qu'ils affirment un peu trop tout cela, pour que l'accueil du spectateur devienne banale convivialité, pour que les "traces" deviennent des "indices", pour que la diction "retenue" du texte devienne "complaisance" ou "clin d'oeil".

Comme le dit Bernard DORT, *la dérive des signes* a vite fait de transformer *l'écoute flottante* dont parle RÉGY en *ennui*, *la ligne de démarcation est mince mais tranchante*.<sup>20</sup>

Pour illustrer cette amorce de réflexion, je prends l'exemple d'un de ces signes non déchiffrables à réception, comme la "fausse sortie" dans la salle, résultat d'un "moment des répétitions " à L'isle Jourdain, où nous avons rempli le décor, grand, d'objets, (un lit, une porte, une table, un fauteuil), évocateurs de ceux évoqués par BLANCHOT, p.117, quand il décrit la chambre, passage que nous avons retenu, mais que nous savions ne pouvoir garder finalement, par manque de temps. Cet espace, meublé, devenait "étouffant", et les acteurs tentaient d'y échapper en le déménageant, d'abord en entassant le tout dans un petit espace, puis en cherchant à l'ouvrir au maximum, en le déménageant, hors du plateau. Ainsi, ils s'écartaient au maximum, sortaient même de l'espace visible, pour déposer les meubles dans la campagne environnante. Cet agrandissement soudain, ce vide de l'espace, ouvrait encore plus loin l'imaginaire. Mais, revenus à Juvisy, il nous étaient impossible de déplacer les murs, d'une part, et on en était venu à l'idée du plateau nu. Mais le déplacement demeura, prenant un autre sens. Bien que prévenu de tout cela je le perçus comme "agressif" la première fois, car ces portes ouvertes, ces acteurs en fuite ne me donnaient pas la trace de leur histoire, mais m'affirmaient leur envie d'en finir et semblaient me contraindre à faire comme eux, à vider les lieux! Pour les "spectateurs" c'était encore plus délicat.

Ils ne pouvaient lire ce "moment" comme la "trace" de ce "moment" de répétition, du moins dans son anecdote précise. Tout au plus, s'ils étaient vraiment pris dans le rythme de la "figuration", si celle-ci était juste, pouvait-il éprouver cette "sortie" comme une "tentative" de plus, "trace" parmi d'autres des tentatives de "l'écriture" de BLANCHOT, pour dire *L'attente l'oubli* et rien de plus. Alors, ils attendaient, pris dans le vide de ça. Ou, impatientés par un "spectacle" qui les décevait, (faute de rythme, ou faute d'écoute), ils y voyaient un "gadget" de plus, "à la mode", s'en amusaient, ou, vraiment excédés, sortaient définitivement. Mais, par ces réactions, justes ou fausses, les récepteurs éprouvaient ce moment comme trop "irrésolu" pour en être "confortable", et retrouvaient dans tous ces cas, mais de manière différente, quelque chose de l'état du livre de BLANCHOT, commun à celui qu'auraient pu éprouver des lecteurs de *L'attente l'oubli*.

---

<sup>20</sup>Les expressions en italiques sont extraites de *La représentation émancipée*, opus cité, p.163 et 167, sauf celle attribuée à RÉGY, extraite de *Espaces perdus*, opus cité, p. 95.

La justesse de réaction ne pouvait venir que d'un abandon, par le spectateur aussi, de toute tentative de repérage, qu'elle soit en rapport avec le sens du texte de BLANCHOT (spectateurs extérieurs), ou qu'elle soit en relation avec l'anecdote-matrice de ce code, en tant que telle (spectateur-intérieur). Seule comptait la sensation de "trace" d'une écriture, qu'elle fût "textuelle" (BLANCHOT), ou "théâtrale" (l'histoire des répétitions). Il n'empêche que la juste "réception" de ce moment dépendait, bien sûr, d'abord, de la "juste énonciation" des acteurs, même s'il fallait, pour que "ça passe", une écoute juste des spectateurs, premier indice de cette responsabilité réciproque.

Retenons ces termes de "traces" (dont l'étude du décor et des lumières, qui suit, confirmera l'importance), et de "lecture". Nous verrons<sup>21</sup> que ce dernier terme est capital pour affiner cette "énonciation d'acteur" dont nous avons jeté les bases. Ajoutons-y le terme "d'écoute", et nous aurons les données essentielles qui définissent le phénomène d'**énonciation** / **réception** qui caractérise, non seulement *Boulimos*, (*titre provisoire*), mais le théâtre contemporain.

Ainsi, la retenue de "l'espace" et du "temps" en leur "état latent" constitue-t-elle un des codes majeurs de *Boulimos*, (*titre provisoire*), puisqu'il est porteur de "traces" du livre, (comme le livre de BLANCHOT est lui-même porteur des traces de "l'histoire possible d'une rencontre"), et de l'histoire-même de ce "moment", et puisqu'il est porteur aussi de ce "commun" cherché entre les acteurs, entre les acteurs et les spectateurs, entre le livre et le spectacle, entre le théâtre et le réel, au point que la question "*Qui parle ?*" reste bien la question "latente".

---

<sup>21</sup> Voir infra, tout le Chapitre III, (p. 86-87, 100-101, 116-121, en particulier), et Prolongements, (p.130-131, en particulier).

## 2/ QUEL DÉCOR ?

### 2.1/ CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES.

L'espace du plateau était tapissé de papier kraft collé au sol et sur un faux-mur qui épousait à peu près le mur réel, sauf en deux endroits.

L'angle naturel de "fond-jardin" était exagéré, afin de laisser une zone d'ombre, invisible aux spectateurs installés à "jardin" et insaisissable par la lumière frontale.

De plus, devant le radiateur, on l'a déjà signalé<sup>22</sup>, il y avait une découpe, qui permettait aux acteurs de se glisser entre les deux murs. Pour entrer et sortir, ils devaient enjamber une bande de 15 cm de haut, qui constituait le seul signe de leurs entrées en "passeurs", d'une part, en "scène", d'autre part.

Ce décor "minimal" avait été précédé de projets plus ambitieux ou plus meublés, certains testés à l'Isle-Jourdain<sup>23</sup>. Si le choix s'est porté sur celui-ci, c'est peut-être justement à cause de son aspect minimal, porteur à la fois de cette esthétique du "recul" au plus près de "l'espèce", analysé précédemment<sup>24</sup>, et d'une esthétique de la trace, d'abord par l'effacement des projets précédents, pourtant présents en lui, dans les gestes des "acteurs" par exemple<sup>25</sup>, dans les traces des chaises portées ou des meubles empilés, et par sa facture-même de "décor-trace".

### 2.2/ UN DÉCOR-TRACE

D'abord c'est un "décor-trace", de l'avant de la "figuration" comme de son "présent".

Trace de l'avant, en ce qu'elle "rappelle" puisqu'elle l'épouse quasi-exactement, la topographie du lieu-même des répétitions, les décrochages signalés plus-haut ne faisant que souligner l'inscription de l'histoire des répétitions dans la "géométrie" du lieu.

La découpe du radiateur constitue, doublement, un βούλιμος exact, si l'on se réfère à la première page de ce "mémoire": d'abord parce qu'une trace de l'ancienne architecture est encadrée dans la nouvelle architecture du lieu; ensuite, parce que, dans la "figuration réalisée", est inséré un moment-clef de son "avant".

L'exagération de l'angle "anormal" du plateau souligne d'abord, pour les acteurs comme pour les spectateurs, l'originalité du plateau, et intègre sa forme particulière à l'existence-même de *BOULIMOS* (titre provisoire). Mais cette exagération joue aussi de la mémoire des répétitions, puisque Alex, en particulier, l'utilisait abondamment pour ouvrir le "travail".

---

<sup>22</sup>supra, p.44.

<sup>23</sup>supra, p.36.

<sup>24</sup>Allusion à *L'espèce humaine* de Robert ANTELME, voir supra, p.37.

<sup>25</sup>Voir supra, p. 49.

Enfin, "belle image" du secret dont parle tout le texte de BLANCHOT, elle peut même sembler la meilleure "figuration" possible des choses "en leur état latent"<sup>26</sup>, d'autant plus que, pour les acteurs comme pour les lecteurs de *L'ATTENTE L'OUBLI*, elle "figure" aussi, assez "justement" ce qu'on imagine à lire ce passage, d'abord retenu, mais qui ne put être conservé, où BLANCHOT décrit le moment et le lieu de "l'attrait":

" *C'est une chambre assez longue, anormalement étroite, il s'en est déjà aperçu; mais ce resserrement d'une pièce légèrement mansardée lui donne l'aspect d'un couloir, par suite de cette présence à l'une des extrémités, présence qui accentue le déséquilibre des dimensions. "*<sup>27</sup>

### **2.3/ MATÉRIAU CHOISI**

Mais c'est, peut-être, par la fragilité et la clarté de la matière choisie par Claire, le papier kraft, que sont le mieux rendues cette "latence" et cette esthétique de la "trace".

D'abord, un tel support est évidemment très vite "perverti" de traces nouvelles, (pas des acteurs, déchirures par frottements, voire passage des spectateurs), devenues ainsi communes, traces qui subsistaient d'une "figuration" à l'autre. Et, quand un endroit trop abîmé devait être recouvert d'une bande de papier neuf, qui laissait, toutefois apparaître les traces d'usure, plus "anciennes", le plateau se chargeait de nouveaux βούλιμοις.

Ensuite, la clarté de ce décor, le rendait particulièrement sensible à la lumière, comme nous le montrerons plus loin. Enfin, servant aussi aux FORMES BRÈVES, il se chargeait des traces de ces "figurations-là", ou les habitait de l'histoire de *BOULIMOS (titre provisoire)*.

### **2.4/ UN DÉCOR POUR TOUT BOULIMOS**

Ainsi, la FORME que j'avais montée s'ouvrait, comme *BOULIMOS (titre provisoire)*, dans un "non-temps"- "non-lieu", pendant le déménagement de la forme précédente et l'installation de la mienne dans une vague pénombre de plateau. Tandis que Dag et Véronique installaient un banc et une chaise, Cécile et Alex plaçaient des lutrins, puis se déplaçaient vers l'angle mort au fond-jardin, lieu choisi d'abord parce qu'il était le lieu préféré d'Alex dans *BOULIMOS (titre provisoire)*, et parce qu'il leur permettait, tout en reprenant le geste d'attrait de *BOULIMOS (titre provisoire)*, d'y échanger, visiblement, mais dans la pénombre du décor, dans le "non-temps" du jeu, une gifle et un crachat, images centrales de *Une messe blanche*, (passage non gardé dans le montage), images violentes, dont seuls les spectateurs attentifs à ce jeu "en arrière" caractéristique de *BOULIMOS (titre provisoire)*, pouvaient saisir la fugitive apparition... Déjà, Cécile filait vers le radiateur.. Déjà, la lumière basculait... Déjà, Alex commençait, descendant depuis cet angle mort:

" *Frémissante, effleurante, comme arrêtée au bord du geste, et puis soudain lancée vers le haut, agile, fureteuse, poisson parmi les algues explorant son domaine; et puis comme cristallisée au milieu du silence, ouverte, refermée, ouverte, attendant, dirait-on, de savoir si quelqu'un ne la guette alentour - le provoquant peut-être; et puis lasse déjà et retombant avant d'avoir accompli son projet, ce pendant que la lumière devient poivrée sur l'envers des paupières; [...]*"<sup>28</sup>

"Ici et sur cette phrase qui y est peut-être destinée", poursuivons.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup>*L'attente l'oubli*, opus cité, p.162.

<sup>27</sup>Opus cité, p. 119; (c'est moi qui souligne).

<sup>28</sup>*Une messe blanche*, Bernard NOËL, opus cité, p. 7. Pour démontrer combien ces FORMES BRÈVES s'insèrent dans *BOULIMOS (titre provisoire)*, voir, infra, p.127-129, une analyse plus détaillée.

<sup>29</sup>Ici, je parodie la première phrase de *L'attente l'oubli*: " *Ici et sur cette phrase qui lui était peut-être destinée,*

### 3/ QUELLE LUMIÈRE ?

Vincent avait suivi, lui aussi, toutes les répétitions, contrairement à ce qui se passe sur la plupart des "spectacles" où le travail de la lumière se règle au dernier moment. Le paradoxe fut donc que la lumière ne soit, justement pas, réglée, alors que toutes les conditions d'un travail millimétré étaient, pour une fois, réunies.

Certes les implantations furent très précises, et les "directions" des projecteurs, étudiées, voire corrigées, avec minutie, non dans le but, d'avoir, à tous les coups, tel ou tel effet, "au rasoir", mais, au contraire, pour avoir toutes les possibilités d'un jeu aléatoire, aussi varié que possible. Certes, il y avait quelques "découpes d'espace quasi-obligées", mais Vincent avait une infinité de variations possibles sur ces schémas. Il utilisait aussi les ombres portées des projecteurs de premier plan et celles des acteurs, "traces" mouvantes s'il en est, particulièrement exploitables sur un décor si clair, restituant les différences d'intensité, jusque dans leurs variations les plus infimes. Tous les jours, il modifiait tel ou tel effet, essayant de tirer parti d'un hasard heureux, non pour lui "faire prendre sens", mais pour creuser encore le chemin des "traces", pour que la lumière du jour ne soit que la trace de la "lumière d'avant".

Ainsi, au lieu de repérer certains effets associés à certains placements-types pour les répéter de soir en soir, il tenait compte, essentiellement, du placement des acteurs, variable de fois en fois, et des effets de reflets, de traces sur le "décor". Il jouait alors surtout de son intuition de l'état des acteurs ce soir-là, de leurs rythmes, plus sensible à ce qu'il savait par l'histoire qu'il avait suivie depuis le début, qu'à des repères construits au dernier moment. Sa lumière était donc aussi une "trace" de lumière, parfois en avance sur des figures dont on sentait bien qu'elles allaient se former ainsi, parfois en retard sur une accélération soudaine, repérable, justement, par ce décalage de la lumière, voix parmi les voix, cherchant à s'accorder à leur rythme, à leur "secret".

D'ailleurs, c'était surtout le rythme de cette lumière qui était sensible. Les mutations étaient imperceptibles. Vincent jouait du bout des doigts, millimètre par millimètre sur les boutons de sa table, n'utilisant que rarement les préparations globales, mais montant un projecteur en descendant deux autres, non en fonction du placement momentané de l'acteur parlant, mais en fonction de la masse des acteurs, prise dans la masse du texte, prise dans la masse des répétitions de ce texte par cette masse d'acteurs nourris d'une masse de répétitions d'autres textes, dans d'autres lumières, celle de *Une messe blanche*, "poivrée", comme il est écrit plus haut, ou celle "qui s'oublie dans la lumière", comme l'écrit BLANCHOT<sup>30</sup>.

---

*il fut contraint de s'arrêter.*" (p.7), tant les coïncidences entre les esthétiques de *BOULIMOS (titre provisoire)*, les FORMES BRÈVES, et ce point de mon développement me semblent "destinées".

<sup>30</sup>*L'attente l'oubli*, opus cité, p. 86, dernière phrase entendue, prononcée par Cécile, chaque soir.



A ce stade de l'étude reste à régler le sort des didascalies, simple support du dialogue pour certains, seul lieu d'existence de la fameuse double énonciation pour d'autres<sup>40</sup>: c'est avec ces outils que s'élabore une théorie de la "conversation jouée" au théâtre.

#### 4.2/ LE CAS BOULIMOS (titre provisoire).

Mais a-t-on les moyens, sinon d'étudier *BOULIMOS (titre provisoire)*, du moins de le décrire, à partir de ces outils ? Pour cela, il faudrait que la structure théâtrale de *BOULIMOS (titre provisoire)* permette de parler de sujet, d'enjeux ou de personnages, au sens ordinaire de ces mots. Sans doute y-a-t'il tout cela, mais à un autre niveau que celui dont ces méthodes d'analyse présupposent le rapport du texte et du jeu, du théâtre et de son sujet, du théâtre et de ses enjeux.

On a déjà dit<sup>41</sup> au chapitre I quels étaient ces rapports, lisibles dans le rapport du texte et du jeu sans doute, (du moins si le projet a une certaine cohérence), mais aussi, et surtout, dans toute l'histoire de *BOULIMOS (titre provisoire)*, dont le rapport texte-jeu n'est finalement qu'un moment.

Vouloir analyser *BOULIMOS (titre provisoire)* par cette méthode relève de la gageure, parce qu'elle s'applique essentiellement à l'étude du texte de théâtre conçu comme un préliminaire nécessaire au jeu qui n'existerait qu'ensuite, (même si ce jeu est déjà présupposé par l'auteur au moment de l'écriture<sup>42</sup>), alors que notre démarche a été partiellement inverse, non que le jeu ait existé dans ses codes fixés avant le texte, ce qui serait impossible. Mais ses codes se sont forgés sur d'autres textes, à partir d'envies "extra-textuelles", théâtrales et politiques. C'est pourquoi, cette étude traite de toute l'histoire du projet et non de la simple mise en scène d'un texte.

Mais c'est un travail sur un langage dramatique, et il y aurait, de notre part, imposture à ne pas relever le défi de chercher à savoir en quoi le texte de *BOULIMOS (titre provisoire)* présente les traits d'une conversation jouée, ce qui permettrait, sans doute, de repérer les limites de la validité de ces analyses pour les textes de théâtre, en particulier, celles de la double-énonciation. Pour cela, il convient d'abord de définir le statut conversationnel du texte de *BOULIMOS (titre provisoire)*. Pour ce faire, on ne peut absolument pas partir du texte de BLANCHOT, même dans sa forme adaptée, sauf à considérer la façon dont la parole se donne aux "acteurs" et non aux personnages.

D'abord *L'attente l'oubli* n'était pas écrit pour le théâtre, et s'il y avait dialogues y avait-il didascalies? Aurait-il suffi de conserver les dialogues des deux personnages en transformant le **narratif-descriptif** du texte en **didascalique** pour en faire un texte théâtral? Évidemment, non, sauf à opérer cette fameuse "*transcodification d'un système en un autre*", cette "*traduction intersémiotique*", que PAVIS qualifie de "*monstruosité sémiologique*"<sup>43</sup>.

---

40La première position serait assez celle de VINAVER, la seconde, convaincante dans la démonstration de son auteur, celle d'Anne UBERSFELD, (opus cités).

41 Voir, en particulier, supra p.29 & 37.

42 *Le langage dramatique*, opus cité, p. 40. Voir aussi, infra, p. 134, note 1, et p. 137, § 1.

43 *Dictionnaire du théâtre*, opus cité, p. 353. Pour la citation complète, voir aussi, supra, note 3, p.12.

Ensuite, le texte "adapté" se présentait comme une série de "répliques", extrêmement fidèles au rythme de BLANCHOT: ainsi les renvois à la ligne correspondaient-ils, soit à des échanges de paroles dans l'oeuvre d'origine, soit à des renvois à la ligne, voire à des blancs dans le cas du texte "descripto-narratif". Mais, dans le "livret des acteurs", ces divers renvois n'étaient plus décriptables en "paroles" ou "récit", et encore moins en "didascalies" et "dialogue"<sup>44</sup>.

De plus, quand le texte fut distribué aux comédiens, -( ce qui ne se fit que pendant la troisième séquence de travail, à L'Isle-Jourdain, au jour le jour<sup>45</sup>)-, certaines "répliques" respectèrent les changements de prise de paroles, entre le "narrateur" et les "personnages", ou entre deux "personnages", mais cette dernière situation, "classiquement théâtrale", et "conversationnelle", à l'évidence, ne fut pas "distribuée" à un couple fixe d'acteurs, même si, généralement limitée à deux ou trois échanges, elle utilisait, c'est vrai, le retour de certains "couples", d'une façon plus constante que d'autres: (Véronique-Christophe, Patrick-Virginie).<sup>46</sup>

Mais ces "dialogues" pouvaient se faire à trois, voire à neuf, et la parole du narrateur se confondre avec celle d'un personnage dans la bouche du même locuteur, ou celle d'un "personnage" être développée, à l'intérieur de la même phrase par des locuteurs différents.

A décrire les choses ainsi, on voit bien qu'on ne peut mener cette étude à partir du "texte théâtral": il n'est construit comme tel qu'en fonction du jeu des acteurs, et, même si "on y entend la voix de BLANCHOT", il n'est plus le texte de BLANCHOT, mais le fond d'une conversation entre "9 gens", dont les "figurations" ne se contentent pas de "représenter" ce texte mais le font **exister**<sup>47</sup>.

Ce n'est donc que par une sémiologie du spectacle -(et à partir d'elle)- qu'on pourra établir le lien entre le texte de BLANCHOT et *BOULIMOS (titre provisoire)*, et ce n'est évidemment pas à partir du texte comme préalable qu'on peut imaginer si le spectacle "a ou non un sens".

## **5/ UNE CONVERSATION "JOUÉE" ?**

### **5.1/ LES MALENTENDUS POSSIBLES.**

A lire ce qui précède, on peut déduire que s'il y a conversation, celle-ci existe, non entre des personnages, même si ceux de BLANCHOT conversent entre eux, mais entre les acteurs, dont la conversation doit faire "passer" dans la salle, la conversation possible entre **l'écriture** de *L'attente l'oubli*, (et non **l'histoire**), et l'écoute des spectateurs. Seulement une telle situation peut être comprise de diverses façons, parfois exagérément simplificatrices du phénomène envisagé.

---

44Voir ANNEXE III, le texte tel que les acteurs l'ont reçu, et infra, p. 67 sq, texte paginé en "romain".

45Voir supra, CHAPITRE I, p. 36.

46Mais on ne peut lire ces retours comme la **fixation** de ces acteurs dans des personnages, et surtout on ne peut pas les lire comme des "variations" psychologiques du caractère de ces "dits-personnages". Ici ce n'est pas le bon niveau de lecture. Ce sont encore des occurrences de la "tentative" d'acteurs, de l'usure de cette tentative, à prendre au niveau de l'écriture de BLANCHOT, de la "traversée par la langue", (LAVAUDAN, *Libération*, ce matin, 20 juillet 1994).

47En conclusion de *La représentation émancipée*, opus cité, p.184, Bernard DORT écrit: "[...] la vocation même du théâtre: non de figurer un texte ou d'organiser un spectacle, mais d'être une critique en acte de la signification. Le jeu y retrouve tout son pouvoir. Autant que construction, le théâtre est **interrogation de sens**." (c'est moi qui souligne).

D'abord le texte entendu est un texte de BLANCHOT, et on peut vouloir s'accrocher au sens de cette histoire et être frustré de le perdre dans les chuchotés et les chevauchements des acteurs, dans la "bizarrerie" apparente du découpage, dans les silences interminables. Il faut donc que le code soit assez repérable et "concret"<sup>48</sup> pour que le spectateur l'accepte comme ligne de lecture de ce texte sans avoir l'impression d'y perdre, ou plutôt, en ayant le sentiment que c'est cette perte-même qui est la "nature" d'un texte dont le titre est, quand-même, *L'attente l'oubli*.

Ce n'est qu'à cette condition que la conversation des acteurs sera entendue comme "signifiante" de ce texte, non parce qu'elle dira la conversation des personnages, (dont on n'aura que la trace, signifiante parce que disant la même perte, la même attente), mais parce qu'elle dira la conversation du lecteur et de l'écrivain, dans l'attente et la perte, dans une patience infinie.<sup>49</sup>

Mais, entendue ainsi, cette conversation peut n'être que "métaphorique" et finalement bien proche du schéma réducteur d'une "double-énonciation" qui fait de la conversation "personnages-personnages" un simple "objet de message" de la conversation "écrivain-spectateurs", à ceci près que la strate "personnages" est remplacée ici par la strate "acteurs". Les acteurs sont alors réduits à un rôle d'outils et non installés dans une posture de passeurs. Il en serait sûrement ainsi, si le jeu était soit "naturel", soit "joué". Mais que peut-il être d'autre ?

Avant de le déterminer, voyons déjà pourquoi ces deux situations sont porteuses de risques.

## 5.2/ RISQUES À ÉVITER.

Dans les deux cas on n'entendrait que le sens du texte, la dénotation pure, et elle seule. Certains croiraient, sans doute, entendre la langue dans le cas du "joué". Mais ils entendraient, en fait, une langue "faite", déterminée vers un sens, pas forcément psychologique, peut-être celui d'un rapport de force, en tout cas une diction prédéterminée par un sens présupposé du texte qu'il s'agirait de transmettre aux spectateurs. Ils n'entendraient pas la langue de BLANCHOT, émise dans un silence permettant l'écoute, non celle **des** spectateurs, mais celle de **chaque** spectateur; établissant un rapport intime avec elle, seulement déterminé par l'énonciation d'acteur, seulement déterminée, elle-même, par le rapport du plateau, ce jour-là, ici, ce qui ne signifie pas qu'il doive être "improvisé", moyen terme, "imaginable" entre "naturel" et "joué".

Une telle croyance serait bien naïve. L'improvisation ramènerait vite le "naturel" ou le "joué" comme mode de récupération pour l'acteur en quête de repères, et, avec eux, le démon du "sens" ou celui du "bizarre" et du "gratuit" pour y échapper à tout prix. D'ailleurs, les premières improvisations, au début des répétitions donnèrent souvent lieu à ces divers excès, car il est difficile de reculer au plus près de soi jusqu'à ne plus éprouver que la langue.

---

<sup>48</sup>Alain Béhar emploie ce terme pour désigner le contraire de "bizarre" et "gratuit".cf. p.58, 5.2, § 2.

<sup>49</sup>Voir , supra, p.31, la dernière phrase de la citation liminaire: " *De la nature des choses que nous lisons.*", et, infra, p. 62, une autre citation de RÉGY motivée par celle de Michel SERRES, rapportée en note 1, même page.

Il est certain qu'improviser ne garantissait pas les retrouvailles avec l'écriture de BLANCHOT, surtout une écriture aussi travaillée, et les spectateurs, même les moins touchés par cette esthétique, ressentirent le jeu comme rigoureux, preuve que son aléatoire comme celui des lumières tenait par son frottement avec un cadre aux codes très précis. Mais rester "juste" obligeait à toujours flirter avec les contradictions: être au plus près de soi, sans être "naturel", trouver un plaisir de la langue, sans jouer ça. Encore une fois les deux bords dont parle Barthes, seules garanties de ne pas tomber dans les défauts antinomiques "naturalisme" et "gratuit", "métaphorique" et "stéréotype", qui auraient tous rendus l'entreprise anecdotique, sans portée, même esthétique, et à fortiori, politique.

### 5.3/ LA "CONVERSATION" JUSTE.

Ainsi, ce ne sont ni les personnages et leur rapport de force ou de caractère, ni l'intrigue, mais les acteurs, et leur énonciation, qui donnent à cette entreprise sa théâtralité. C'est en cela qu'ils sont des "passeurs", non parce qu'ils passent un "message", mais parce qu'ils "créent" les conditions d'écoute d'un "texte", autant celui de BLANCHOT que le leur, ce qui peut passer pour un "abus de sens"<sup>50</sup>. Certes, il y a risque de tirer "BLANCHOT" à soi, si c'est son texte qu'on "monte", mais ce n'était pas notre but. Ce que nous voulions faire entendre, son "écriture" le "disait", et cette "écriture", nous pensons l'avoir respectée, dans notre adaptation. En tout cas, s'il y a contresens, il est de lecture, et non de jeu, et ne se situe pas dans le passage du texte à la scène, mais dans celui d'un texte à l'autre, dont le but n'était pas de faire entendre *L'attente l'oubli* en tant qu'histoire, mais comme "écriture" "disant" la même quête que celle des "gens" de *BOULIMOS (titre provisoire)*.

Si le spectateur vient au théâtre, c'est pour "entendre la langue"<sup>51</sup>, que seuls les acteurs lui font parvenir, s'ils ne s'attachent qu'à elle, et non à ce qui peut être lu, seul, *L'attente l'oubli* ou tout autre texte. Bien sûr, de cette traversée de la langue, mais seulement d'elle, par les acteurs, peuvent surgir des personnages parce qu'est retrouvée l'écriture qui leur donne "existence", et non parce qu'on a essayé de les "incarner" par ces "artifices naturalistes"<sup>52</sup>, étrangers à l'écriture et à la langue, qui ne font que redire des "stéréotypes" (au sens où KLOSSOWSKI use de ce terme).

S'il y a conversation, c'est celle-là entre une écriture et des voix, avec leur grain. **À travers cette conversation-là, se tisse celle entre une langue et une écoute, et c'est ça, et ça seulement qui est POLITIQUE, parce qu'au lieu d'imposer du sens "évident", ça ne cesse de "remettre en question".**

C'est pour cela que nous réfutons ici les schémas classiques de double énonciation. Il n'y a qu'**une seule énonciation/réception**, relayée par des "passeurs", et rien d'autre. Les autres "couches" ne relèvent que des "feuilletés" mis à jour par la stylistique substantielle. Elles ne sont pas plus propres au théâtre qu'aux autres "arts" de la littérature. La seule spécificité du langage théâtral c'est "l'énonciation d'acteur" comme "accélérateur de réception de la langue". Toute autre considération est anecdotique ou métaphorique. Seulement c'est difficile de la définir, et d'en tirer profit pour l'étude des textes.

---

<sup>50</sup>Pour les trois "expressions" entre guillemets de cette phrase, je renvoie aux textes cités, supra, note 1, p.10, pour "passer", note 1, p.57 et infra note 3, p.60, pour "créent" et "abus de sens".

<sup>51</sup>"Si le théâtre est - comme le propose Antoine Vitez - le lieu où le peuple vient entendre sa langue,...", Jean-Pierre MIQUEL, *Sur la tragédie*, Actes Sud-Papiers, Paris, 1988, fragment 17, p.15.

<sup>52</sup>Oxymore inspiré par R.BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Pierres vives, Paris, 1953, p.96-97.

Aussi, bien souvent on en reste à la métaphore et aux schémas décomposés de double-énonciation, (de plus en plus "feuilletés"<sup>53</sup>, d'ailleurs), plus aisés à maîtriser tant pour l'analyse des "textes de théâtre" (et sans les acteurs en jeu, comment faire autrement ?), que pour l'élaboration de spectacles, et on cantonne les acteurs dans l'acte "d'incarnation", ("insultant" pour un acteur selon REGY<sup>54</sup>, qui, comme VITEZ, déteste cette formulation réductrice), alors qu'il s'agit de trouver "un passage". Mais comment?

#### 5.4/ PERSPECTIVES THÉORIQUES NOUVELLES.<sup>55</sup>

Outre que ce constat invite à suivre aussi jusqu'au bout les positions de DORT<sup>56</sup> et PAVIS, il pose clairement le problème de l'énonciation d'acteur non seulement selon le point de vue "sémiolinguistique" envisagé ci-dessus, mais aussi selon un point de vue de "métier".

En effet, selon le premier point de vue, cela met en échec la double-énonciation "personnage-personnage" et "scène-salle". Ici, le jeu est énoncé par un circuit "acteur-acteur-salle", les acteurs ne figurant rien d'autres qu'eux-mêmes en rapport avec la langue, et surtout pas des personnages. Ils sont, non à la place de BLANCHOT, mais à celle de l'écriture de Blanchot. Et RÉGY, encore une fois, exprime remarquablement cela quand il écrit:

*"Ce prix, cette énergie, dépensés, les mêmes chez l'écrivain et le lecteur, pour que vive la matière déposée dans les signes, c'est bien ce qui doit être dépensé aussi par le spectateur si le théâtre n'est pas venu s'interposer comme une manifestation "tapageuse" et réductrice à la fois."*<sup>57</sup>

Un tel propos établit bien la relation entre un point de vue "sémiotique" et un point de vue "de métier": dans une telle conversation entre des "gens", si l'acteur surjoue ou même joue, le propos devient "insignifiant", au sens propre, et ennuyeux<sup>58</sup>. Seul moyen d'en sortir: **ne pas faire** mais **être**. Ce n'est pas seulement une "règle extérieure" c'est **la** nécessité du "sens de ça".

---

<sup>53</sup>Catherine Kerbrat-Orecchioni, opus cité, p.237, en propose trois, ajoutant une énonciation d'acteur, qu'elle constate simplement. Patrice PAVIS, opus cité, p.25, en décomposant le système acteurs/actants en proposerait 6.

<sup>54</sup>" De toute façon les acteurs n'incarnent pas des personnages. Alors on peut garder la même liberté qu'à la lecture. **L'incarnation a quelque chose d'insultant où les acteurs s'imposent comme les objets finis de ce qui doit rester infini.**" (*Espaces perdus*, opus cité, p.132.)

<sup>55</sup>Nous développerons plus longuement ce qu'annonce cette page, la réflexion que nous entendons amorcer sur le statut de l'énonciation d'acteur, infra, Prolongements, p. 130-135.

<sup>56</sup>A propos de l'acteur: " *Celui-ci ne fait pas qu'interpréter son personnage ou construire des signes. Précisément, il joue. Du même coup, il introduit un doute sur la réalité et l'identité de son personnage. Comme sur la stabilité des signes qu'il a lui-même fabriqués.*" (*La représentation émancipée*, opus cité, p. 164.). Ce point de vue est largement développé, en conclusion de cet ouvrage, p.183, et étendu à l'ensemble des "codes de la représentation". Nous reviendrons sur cette position de Bernard DORT, souvent au Chapitre III, p.85 en particulier.

<sup>57</sup>Commentaire d'une phrase de Michel SERRES: " *L'écriture émise a coûté cette énergie laissée dans les traces et marques; ce prix dort dans les sillons de l'information morte. La lecture ne réveille les traces, ne vivifie les marques, ne rend l'information vivante que si elle paie le même prix que celui qui fut investi.*" *Espaces perdus*, opus cité, p.109.

<sup>58</sup>*La représentation émancipée*, opus cité, p.167-169: **le spectre de l'ennui**, dont voici quelques extraits:  
" *Entre ce plaisir et cet ennui théâtral, me voilà à rude épreuve: la ligne de démarcation est mince, mais tranchante. [...] Au spectateur d'en décider. Pour que la représentation tienne et ne s'effrite pas, elle a besoin de son soutien, Encore faut-il qu'elle l'ait mis en l'état d'y prendre part. Alors ce sera le plaisir. Sinon, c'est l'ennui.[...] Le "faux" m'ennuie tout autant que le "vrai". C'est seulement leur confrontation, leurs échanges mutuels qui me donnent accès au spectacle.*" Esthétique de la réception privilégiée, travail du spectateur, confrontation des "contraires", nous parlons bien d'un endroit "commun". Du reste, on le verra, infra p. 85, c'est en affirmant que "texte" et "scène" se "confrontent" en "une compétition", "une contradiction" (p.183), que Bernard DORT, définit la *Représentation...émancipée*.

Ce jeu, ici évident, puisque toute la théâtralité est ramenée à ça, est celui de tout théâtre vivant: l'énonciation de personnage n'étant, (dans le jeu, non dans le texte sans doute, encore que ce ne soit, évidemment, pas si simple), qu'un stéréotype s'il n'y a pas cette "énonciation-là" de la "langue entendue", de la **langue de l'écrivain, passée vers le spectateur, par l'acteur, et non par le personnage**, lequel n'est que l'émanation de cette langue, et non son producteur, comme toute une "école théâtrale" et, souvent, "l'école, tout court", voire certaines écoles "universitaires" de l'étude des textes de théâtre tendent à le présupposer.

Toutefois, avant de nous "emballer" plus avant dans cette direction voyons quelles sont les moyens d'un tel jeu, et jusqu'à quel point ils instaurent ou non les conditions de la "conversation jouée". Encore une fois nous partirons de ce qu'écrit RÉGY.

### 5.5/ QUELQUES CODES SIMPLES

Pour que "l'écriture" se fasse entendre à "haute voix", et "fasse entendre dans leur matérialité, dans leur sensualité, le souffle, la rocaille, la pulpe des lèvres, toute une présence du museau humain" pour que soit "déporté le signifié très loin", pour faire entendre "le son de la parole (c'est en somme la définition généralisée du **grain** de l'écriture)", pour "jeter, pour ainsi dire, le corps anonyme de l'acteur dans mon oreille", pour éprouver combien "ça granule, ça caresse, ça râpe, ça coupe, ça jouit".<sup>59</sup>

*" On ne peut ni bouger ni parler vraiment sans d'abord être passé par l'immobilité et le silence intérieur, cette cavité souterraine de silence chez les gens, dont l'immensité rêvée de la scène vide serait un figuratif. Il faut savoir commencer par travailler sur le vide et le silence: c'est primordial quand on a l'audace d'émettre des sons et de dessiner des figures dans l'espace. Et le silence devrait continuer à être perçu sous les mots et le vide devrait pouvoir continuer à habiter l'espace de la représentation." (145)*

*" Le théâtre alors ce gouffre du silence avant le premier trait avant le premier cri" (147)*

*" Je travaille sur le ralenti, sur le silence. Ces choses, qui sont primordiales pour moi, me sont en général reprochées. Et, en effet, elles n'atteignent pas la réalité dont rendent compte l'agitation, le bruit et l'imitation vraisemblable." (102)*

*" J'essaie que les répliques ne soient pas trop "jouées", qu'elles soient un peu dissociées de l'habitation vivante de 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, ce qui fait qu'on me reproche mes tons atones. Atones, mais très articulés. Cette articulation, cette surarticulation, aboutit à quelque chose de plus en plus musical." (102-103)*

*" Je ne travaille pas sur la voix, ni sur le corps. Je ne le fais jamais. Je ne crois ni au travail vocal ni à l'expression corporelle. Mais quand on emmène les gens là où il faut, à l'intérieur d'eux-mêmes, et dans cette relation d'eux-mêmes avec la totalité de l'univers, alors, à ce moment-là, il vient dans le corps, une autre manière de bouger et dans la voix une autre voix. Elle vient d'ailleurs. Le corps est dans la voix et la voix n'est plus celle du discours, ni celle de la conversation, ni celle de la syntaxe." (132)*

<sup>59</sup>Toutes les "expressions" et "mots" entre guillemets sont extraits du dernier fragment de *Le plaisir du texte*, opus cité, Roland BARTHES, p. 104-105, fragment conservé, évidemment, dans la FORME BRÈVE que j'avais montée.

Toutes les citations qui suivent sont extraites de *Espaces perdus*, opus cité, Claude RÉGY, (n° page).

" A travers les acteurs un matériau fluide, celui qui s'échappe des mots, circule dans l'espace où sont inclus les spectateurs. Les acteurs n'incarnent pas, et pas plus que la mise en scène ils ne doivent se prendre pour l'objet du spectacle. Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire - comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle. Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, c'est en fonction de ça que je les choisis, et ils doivent - cette capacité-là m'est la plus indispensable - laisser voir à travers eux autre chose qu'eux mêmes.

Le matériau fluide doit précéder et traverser les acteurs comme la musique le fait des instrumentistes. Il faut donc écouter, être disponible, sentir et, concentré et détendu, laisser passer ce qui demande à passer. Écoute de toutes les voix du texte, sens, émotion, mémoire, sonorité, imaginaire. Écoute de toutes les voix des partenaires et aussi des vibrations du lieu. Écouter avec toutes les oreilles qu'on a sous la peau." (80-81)

" Donc, je mets une distance entre l'émotion et l'émission du texte. Je m'éloigne de l'agitation du mouvement naturaliste, je recherche une sorte de ralentissement, d'équilibre statique. Cela conduit à une transposition de plus en plus proche du dessin au trait qu'il s'agit ensuite d'éclairer dans des décors qui en général ne représentent pas. Ils sont vides, abstraits, lisses. L'imaginaire est libre d'y projeter ce qu'il veut, l'homme est à la fois mis en valeur et perdu dans le vide, ce qui est déjà une forme de tragique. Il faudrait étudier - il ya une science qui s'occupe de ça, la proxémique - comment les êtres animés et notamment l'homme utilisent l'espace. Étudier comment parle la distance qui unit et sépare. La modification flagrante qui se manifeste par l'éloignement, ou l'extrême proximité." (103-104)

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

" Importance des signes, des formes géométriques." (97)

" 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. Si on assume cet arbitraire, et en général mes troupes l'assument, des mouvements qui paraissent dérangeants et tout à fait injustifiés deviennent très vite nécessaires. 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 sentent à découvert, comme nus, face au public. Je dois toujours lutter pour que les acteurs ne baissent pas le nez, et que la lumière les prenne en plein visage. 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." (105-106).

Ainsi la boucle est bouclée. Parti de l'espace silencieux, dans lequel les voix se placent, ce montage de citations a basculé des voix dans les corps (dont le travail est commun), de l'écoute des voix et des corps des acteurs à celle des spectateurs, des vibrations des voix à celle des lieux, de l'écoute des sons à celle des gestes, des gestes aux postures, des postures aux distances, des distances à l'espace vide, afin de révéler la "cohérence" de ce code, garantie de celle du "passage".

Nous aurions pu, nous avons été tenté de le faire, "éclater" chaque citation d'une ou plusieurs références à *BOULIMOS (titre provisoire)*, mais, d'une part, *BOULIMOS (titre provisoire)* n'est pas une "application de la méthode RÉGY", même si Alain BÉHAR se réclame de sa "démarche", et d'autre part, ce n'est qu'après coup, en réfléchissant à ce "mémoire", que les similitudes de "principes" m'apparaissent aussi "nettes". Comme le dit encore RÉGY:

" Je travaille de façon empirique. Le théâtre est forcément empirique." (35)

Nous avons, nous aussi, travaillé de la sorte,<sup>60</sup> mais cette "esthétique-là" nous "traversait", non comme un modèle, mais comme une "évidence", à ceci près que les codes "précis" devaient se fabriquer, non pour être joués tels quels, mais pour alimenter un "aléatoire", d'autant plus important que les textes sur lesquels se sont construits les codes n'étaient pas ceux qu'on entendait sur le plateau, et que ce texte "définitif" a même été "testé" dans une "délivrance" aléatoire: les dernières répétitions ont été jouées avec la possibilité pour les acteurs, non seulement de donner leurs répliques dans un ordre totalement "improvisé", mais encore en "prenant" certaines répliques des autres. On a même envisagé de "donner" la dernière ainsi. On ne l'a pas fait, à juste titre. L'intérêt d'un tel travail était de "reculer" encore la disponibilité à l'aléatoire, mais "jouer ainsi" aurait supprimé le "bord dur" indispensable au sens du "bord aléatoire", premier contre-sens; le faire pour la dernière, aurait ajouté à ce "geste", un sens si lourd, si "théâtral", (au mauvais sens du terme), si "résolu", deuxième contre-sens, à l'esprit de *BOULIMOS (titre provisoire)* que cette citation de Bernard DORT, extraite de *La représentation émancipée* pourrait résumer:

" *Au moment même où il [l'acteur] est sur le point de se dissoudre dans la fiction scénique, son corps et sa voix sont là pour nous rappeler qu'il est irréductible à toute métamorphose achevée.*" (p. 183).

#### **5.6/ CONCLUSION PROVISOIRE.**

Nous avons défini en vertu de quels codes, *BOULIMOS (titre provisoire)* était encore du théâtre, codes "sémiotiques" essentiellement, différents de ceux appliqués "habituellement" tant aux textes théâtraux qu'au travail de plateau. Il reste, avant de replacer cette expérience dans une perspective théâtrale plus large, d'un point de vue tant scénique qu'universitaire, à analyser, concrètement, *BOULIMOS (titre provisoire)*, en fonction des codes relevés dans ce chapitre.

---

<sup>60</sup>Voir supra, CHAPITRE I, 3/ **Les choix**, p.29-36.