

CHAPITRE III**D'après MAURICE BLANCHOT...****vers BOULIMOS (titre provisoire).**

<u>1/ LE TEXTE DE BOULIMOS (titre provisoire).</u>	3
Séquence 1	4
Séquence 2	7
Séquence 4	13
<u>2/ DU TEXTE À LA FIGURATION.</u>	21
2.1/ DE <i>L'ATTENTE L'OUBLI</i> À <i>BOULIMOS (titre provisoire)</i> , "TEXTE".	22
2.2/ DE <i>BOULIMOS (titre provisoire)</i> , "TEXTE" À <i>BOULIMOS (titre provisoire)</i> , "FIGURATION".	26
<u>3/ LA "FIGURATION IDÉALE"</u>	28
3.1.1./ SÉQUENCE 1, DÉTAIL.	29
3.1.2./ "L'ATTENTE : UNE GRAMMAIRE DU PASSEUR".	39
3.2.1./ SÉQUENCE 2, DÉTAIL.	41
3.2.2./ "L'ATTRAIT : L'ATTENTE, AUTREMENT".	53
3.3.1./ SÉQUENCE 4, DÉTAIL.	55
3.3.2./ "L'OUBLI : DEMANDER SI TRANQUILLEMENT L'IMPOSSIBLE"	69

CHAPITRE III

D'après MAURICE BLANCHOT...

vers BOULIMOS (titre provisoire).

" Il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera du texte ou de la scène. Leur rapport, comme les relations entre les composantes de la scène, peut même ne plus être pensé en termes d'union ou de subordination. C'est une compétition qui a lieu, c'est une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs."¹

" Le sens de toute cette histoire était celui d'une longue phrase qui ne pouvait être morcelée, qui ne trouverait de sens qu'à la fin, et qui à la fin, ne le trouverait que comme un souffle de vie, le mouvement immobile de tout l'ensemble."²

" L'intrigue ne m'intéresse pas [...]. 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, ou alors sur l'avènement de la connaissance."³

" Des instants se succèdent, ils n'ont aucune définition reconnaissable."⁴

" On est tellement habitué à ne s'intéresser qu'à l'accomplissement des choses que le fait de tout retenir, de tout laisser en suspens, avant l'accomplissement de quoi que ce soit, est très troublant. Je crois à la force de ce trouble.

D'une certaine manière, la chose faite n'a pas existé, et pourtant, dans le souvenir, elle va rester et devenir de plus en plus forte. C'est à l'inverse de la frustration, par le vide, par l'absence une idée de la plénitude."⁵

¹ Bernard DORT, *La représentation émancipée*, opus cité, p.183.

² Maurice BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, opus cité, p. 25.

³ Claude RÉGY, *Espaces perdus*, opus cité, p.107-108.

⁴ id. p. 25.

⁵ id. p. 160-161.

1/ LE TEXTE DE BOULIMOS (titre provisoire).

D'abord il est grand temps pour le lecteur de prendre enfin connaissance du texte de *BOULIMOS (titre provisoire)*. Le voici donc, précédé d'une notice explicative des codes de son établissement, et paginé en "romain" pour le distinguer du texte du "mémoire":

BOULIMOS (titre provisoire)

Le texte tel qu'il a été donné aux acteurs est écrit en écriture normale.

Son découpage en "séquence" n'existe pas dans le texte de BLANCHOT.

Toutefois il n'est arbitraire qu'en apparence.

Des caractéristiques d'écriture d'abord, de jeu ensuite, donnent à chaque "séquence" une unité.

*Les * sont celles des attaques de "fragments" marquées ainsi dans le texte de BLANCHOT.*

*Nous appelons chaque "fragment" déterminé par une * initiale "lexie"*

Les N° "en marge" sont ceux des pages du texte de BLANCHOT.

Ils sont disposés en regard de la dernière ligne de la page, sauf concurrence d'une didascalie.

S'il y a des pages "sautées" le N° de celle de reprise figure aussi en regard de sa première ligne. Les [] encadrent des parties de textes répétées par nous, non par BLANCHOT.

Les "didascalies" "fixées" en cours de travail sont écrites dans cette typographie.

Ces didascalies concernent des postures, rythmes, gestes et tonalités de jeu ou de lumière.

Elles sont, le plus souvent, isolées en début ou fin de "lexie" ou de "séquence".

Elles peuvent toutefois s'intégrer dans une réplique.

Elles concernent aussi la "distribution", généralement indiquée, en marge.

Toutefois les prises de parole dans un "bloc typographique" y sont intégrées, entre parenthèses. Le nom du nouvel intervenant est alors rappelé, en marge, à la ligne suivante.

Les ### signalent les silences, plus ou moins longs, d'une durée "exacte" toujours aléatoire.

Les didascalies en signalent la tendance "longue" ou "brève" dans le mouvement de la séquence.

Parfois ces ### coïncident avec la fin d'une lexie, parfois ils s'en démarquent.

Aussi appellerons-nous chaque fragment terminé par un ### : "dixie"

Séquence 1 (p.7-22)

(Les comédiens sont entrés dans le théâtre, certains avant les spectateurs, d'autres en même temps qu'eux, d'autres après. Ils n'ont pas de costumes particuliers. Ils portent leurs vêtements du jour. Ils ont fini par se retrouver massés dans le cadre vide du décor, devant le radiateur, certains d'abord assis sur le rebord du décor, d'autres debout ou accroupis. Peu à peu ils se sont tous mis debout dans un ordre aléatoire, selon l'énergie et l'envie du moment. La lumière a progressivement, insensiblement, basculé de salle à scène, variable en intensité et en zone d'éclairage selon les jours. Cela a duré de 20 à 40 minutes selon les jours. Puis l'un d'eux est sorti, suivi, rapidement ou non, d'un ou plusieurs autres. Ils se sont répartis dans l'espace, sont, peut-être, restés immobiles, ont, peut-être, déjà échangés des gestes ou des regards. Cela a pris du temps aussi. La lumière a encore bougé. L'écoute est là, douce, sans effort, juste tenue.)

**Alex* - 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 leur tentative de séduction, (*Virginie*) vers le silence que tu as d'abord puisé en eux.

###

**Virg.* -Il la regardait à la dérobée. Il aurait voulu avoir le droit de lui dire. Il se rendait bien compte qu'elle avait peut-être oublié.

* -Pourquoi m'écoutez-vous ainsi ? Pourquoi, même lorsque vous parlez, écoutez-vous encore ? Pourquoi attirez-vous en moi cette parole qu'ensuite il me faut dire ? Et jamais vous ne répondez; jamais vous ne faites entendre quelque chose de vous. Mais je ne dirai rien sachez-le. Ce que je dis n'est rien.

* -À voix basse pour lui-même, à voix plus basse pour lui. Parole qu'il faut répéter avant de l'avoir entendue, (*Florence*) rumeur sans trace qu'il suit.

###

**Flo.* -C'est toujours la vieille parole qui veut être là à nouveau sans parler.

* -Ce n'est pas une fiction, bien qu'il ne soit pas capable de prononcer à propos de tout cela le mot de vérité. Quelque chose lui est arrivé, et il ne peut dire que ce soit vrai, ni le contraire. Plus tard, il pensera que l'événement consistait dans cette manière de n'être ni vrai ni faux. À nouveau, à nouveau, marchant et toujours sur place, un autre pays, d'autres villes, d'autres routes, le même pays.

###

- **Veronique* -Faites en sorte que je puisse vous parler.
- Christophe* -Oui, mais avez-vous une idée de ce que je devrais faire pour cela ?
- Véro.* -Persuadez-moi que vous m'entendez.
- Chris.* -Et bien, commence, parle-moi.
- Dag* -Comment pourrais-je commencer à parler, si vous ne m'entendez pas ?
- Je ne sais. Il me semble que je t'entends.
- Pourquoi ce tutoiement ?
- Vous ne tutoyez jamais personne.
- C'est bien la preuve que je m'adresse à toi.
- Je ne vous demande pas de parler: entendre, seulement entendre.
- T'entendre ou entendre en général ?
- Non pas moi, vous l'avez bien compris.
- Entendre, seulement entendre.
- Alors que ce ne soit pas toi qui parle, lorsque tu parles.
- * -En ce point extrême de l'attente où depuis longtemps ce qu'il y avait à attendre ne sert qu'à maintenir l'attente. Essayer d'ignorer ce qu'on sait, (*François*) seulement cela.
- ####
- **Franç.* -Et puis il n'apercevrait jamais à quel moment il serait sur le point d'en finir.
- * -La caractéristique de la chambre est son vide. Il entre, il ne le remarque pas : c'est une chambre d'hôtel, il en a toujours habité, il les aime, un hôtel de moyenne catégorie. Ici le lit, là une table, là où vous êtes un fauteuil.
- * -Pourquoi ne faites-vous pas tout ce que vous pourriez faire ?
- ####
- Patrick* - Mais que pourrais-je faire ? (*Il répète à nouveau cette réplique*)
- Véro.* -Plus que vous ne faites. (*Virginie répète cette réplique "ad libitum" jusqu'à la fin de la lexie*)
- Pat* -Oui, sans doute; un peu plus. J'ai souvent cette impression depuis que je vous connais.
- Soyez sincère: (*Véro.*) pourquoi n'exercez-vous pas cette puissance que vous savez que *Véro.* vous avez ?
- Chris.* -Quelle sorte de puissance ? Pourquoi me dites-vous cela ?
- Véro.* -Reconnaissez ce pouvoir qui vous appartient.
- Chris.* -Je ne le connais pas, et il ne m'appartient pas.
- Véro.* -C'est bien la preuve que ce pouvoir fait partie de vous-même.
- ####

Pat. -Les voix résonnent dans l'immense vide, le vide des voix et le vide de ce lieu vide.
(Après un silence, il commence, "a capella", à chanter en italien "guarda'l mare comm'e bello", d'abord clairement, puis avec hésitation. Il s'arrête au milieu d'un vers.)

* -Ils cherchaient l'un et l'autre la pauvreté dans le langage. Trop de mots, mots de trop, des mots trop riches qui parlaient avec excès. Est-ce qu'elle n'essayait pas, et lui avec elle, de se former au sein de cette histoire un abri *(Ici, Patrick s'arrête brutalement. Il a pu hésiter, achopper sur les mots précédents. Silence, puis Cécile, qui s'est mise dans un rapport d'écoute avec lui depuis ses premières hésitations, soit par une grande distance, soit par une proximité, reprend à "Est-ce qu'elle n'essayait pas, et lui avec elle, de se former au sein de cette histoire un abri", puis elle enchaîne)* pour se protéger de quelque chose que l'histoire aussi contribuait à attirer ?

* *Cécile* -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 un peu moins.

* -Depuis longtemps, ils n'espéraient plus atteindre la fin qu'ils s'étaient proposée.

* -Il ne le ferait pas.
 -Si vous ne le faites pas, vous le ferez cependant. *(Silence puis "bis" comme un appel)*

####

Chris. -Mais le désirez-vous ?

Véro. -Ah, vous ne vous en tirerez pas comme cela. Si vous le faites, je le désirerai.

Chris. -Peut-être aurais-je pu le faire jadis.

Véro. -Quand donc ?

Chris. -Et bien... quand je ne vous connaissais pas. *(puis Virginie puis François puis Florence*

Véro. -Mais vous ne me connaissez pas. *et Alex. et Dag. et Patrick.*

Véro. -Oui. *représentent cet échange dans cet ordre)*

(L'échange des trois dernières répliques, et sa triple reprise a été très rapide et "en mouvement". Ce mouvement se poursuit un moment, toujours en échangeant les trois mêmes répliques, de gré à gré avec qui on rencontre, et sur le mode désiré. Il y a attrait et rejet. Des couples se cherchent, se trouvent. Mais comme ils sont neuf, il y a toujours un solitaire qui, pour faire durer l'attrait, l'user, énonce seul les trois répliques. Le rythme enflé ou baissé c'est selon, jusqu'à ce que François relance la "machine", soit en haut d'une "crête", soit du fond d'un "creux", en enchaînant à la suite d'un "oui", la première réplique de la SÉQUENCE 2).

Séquence 2 (p. 22-45)

**Franç.* -[Oui]

-Est-ce qu'elle dit vraiment ce mot? Il est si transparent qu'il laisse passer ce qu'elle dit et jusqu'à ce mot-même.

**Cécile* -Cela s'est donc passé ici et vous étiez avec moi ?

Chris. -Peut-être avec vous. Avec quelqu'un que maintenant je ne puis manquer de reconnaître en vous.

Dag -Au lieu du commencement, une sorte de vide initial, un refus énergique de laisser l'histoire débiter.

Virg. -Personne ici ne désire se lier à une histoire.

**Flo.* -Je ferai tout ce que vous voudrez.

Alex. -Je ne vous demande pas de m'aider, je vous demande d'être là et d'attendre, vous aussi.

Véro. -Que dois-je attendre ?

**Pat.* -Quand je vous parle, c'est comme si toute la part de moi qui me couvre et me protège m'abandonnait et me laissait exposée et très faible. Où va cette part de moi? Est-ce en vous où elle se retourne contre moi ?

###

Franç. -En secret au regard de tous.

**Cécile* -Soit, si tu ne veux pas, je renonce.

**Chris.* -Fais en sorte que je puisse te parler.

Dag -Que dois-je dire ?

Virg. -Que voulez-vous dire ?

Flo. -Cela qui, si je le disais, détruirait cette volonté de dire.

Véro. -Ils étaient sans histoire, sans lien avec le passé de tous, sans rapport même avec sa vie à elle, ni avec la vie de personne. Le sens de toute cette histoire était celui d'une longue phrase qui ne pouvait être morcelée, qui ne trouverait de sens qu'à la fin, et qui, à la fin, ne le trouverait que comme un souffle de vie, le mouvement immobile de tout l'ensemble. Il commença d'entendre à côté de ce qu'elle disait, et comme en arrière.

**Alex* -Fais en sorte que je puisse te parler.

**Pat.* -Tout était obscur et sa présence liée à un doute.

###

- *Virg.* -Fais en sorte que je puisse te parler.
- Cécile* -Si, je le regretterai. Je le regrette déjà.
- Alex* -Vous aussi, vous le regretterez.
- Virg.* -Je ne vous dirai pas tout, je ne vous dirai presque rien.
- Cécile* -Mais alors mieux vaudrait ne pas commencer.
- Virg.* -Oui, mais c'est que j'ai déjà commencé maintenant.
- *Alex* -Donne moi cela.
- Cécile* -Donne moi cela.
- Virg.* -Donne moi cela.
- *Cécile* -Il est en ce moment engagé dans une erreur dont il ne veut pas s'exclure et qui n'est que la reprise de ses erreurs les plus anciennes.
- Virg.* -Mais cette pensée, c'est toujours la même pensée !
- Alex* -Pas tout à fait la même; et je voudrais la penser encore un peu.
- Virg.* -Je ne puis entendre que ce que j'ai déjà entendu.
- *Cécile* -Qu'il pût partir, il savait que c'est à cette assurance qu'il devait de pouvoir rester. Il partirait, mais cependant il resterait. Il était là, parce qu'à un certain moment il était parti.
- Alex* -Nous sommes enfermés, nous ne sortirons plus d'ici ?
- ####
- *Virg.* -Pourtant, tout demeurerait inchangé.
- *Cécile* -La chambre est éclairée par deux fenêtres qui, à quelques pas de distance, ouvrent obliquement le mur. La lumière pénètre presque également jusqu'à une table de couleur noir, massif et solide. Près de la table, là où commence la partie non atteinte par le soleil mais très éclairée, droite dans un fauteuil dont ses bras ne touchent pas les accoudoirs, elle respire lentement.
- Alex* -Vous désirez tant que cela sortir de cette chambre ?
- Virg.* -Il le faut.
- Cécile* -Vous ne pouvez pas sortir maintenant.
- Alex* -Il le faut, il le faut.
- Virg.* -Seulement quand vous m'aurez tout dit.
- Cécile* -Je vous dirai tout, tout ce que vous désirez que je dise.
- Alex* -Tout ce qu'il est nécessaire que vous disiez.
- Virg.* -Oui, tout ce qu'il est nécessaire que vous entendiez. Nous demeurerons ensemble, je vous dirai tout. Mais pas en ce moment.
- Cécile* -Je ne vous empêche pas de sortir.
- Alex* -Il faut que vous m'aidiez, vous le savez bien.

- **Virg.* -Ni l'un ni l'autre, nous ne sommes ici.
- **Cécile* -Vous voulez vous séparer de moi ? Mais comment vous y prendrez-vous ? Où irez-vous ? Quel est le lieu où vous n'êtes pas séparée de moi ?
- **Alex* -S'il t'est arrivé quelque chose, comment puis-je supporter d'attendre de le savoir pour ne pas le supporter ? S'il t'est arrivé quelque chose - même si cela ne t'arrive que bien plus tard, et longtemps après ma disparition - comment n'est-ce pas insupportable dès maintenant ? Et, c'est vrai, je ne le supporte pas tout à fait.
- **Virg.* -Attendre, seulement attendre. L'attente étrangère, égale en tous ses moments, comme l'espace en tous ses points, pareille à l'espace, exerçant la même pression continue, ne l'exerçant pas. L'attente solitaire, qui était en nous et maintenant passée au dehors, attente de nous sans nous, nous forçant à attendre hors de notre propre attente, ne nous laissant plus rien à attendre. *(Virginie continue encore une phrase, avec hésitations, arrêts, reprises, en chevauchant sur Patrick qui commence clairement plus bas)* D'abord l'intimité, d'abord l'ignorance de l'intimité, d'abord le côte à côte d'instant s'ignorant, se touchant et sans rapport. *(Patrick) Pat.* Il cherchait, parfois douloureusement, à ne pas tenir compte d'elle. Elle tenait peu de place. Elle restait assise, droite, les mains étendues sur la table de sorte que, levant les yeux, il pouvait ne voir que ces mains inoccupées. Parfois, il croyait qu'elle s'était levée et avait traversé la pièce. Mais elle était là.
- Flo.* -Vous savez déjà tout.
- Chris.* -Oui, je sais tout.
- Pat.* -Pourquoi m'obligez-vous à le dire ?
- Flo.* -Je voudrais le savoir de vous et avec vous. C'est une chose que nous ne pouvons savoir qu'ensemble.
- Chris.* -Je ne désire pas le savoir. Je désire que vous me le disiez pour n'avoir pas à le savoir.
- Pat.* -Non, Non, pas cela.

(Depuis la prise de parole de (Patrick), les échanges deviennent clairs. Ils seront de plus en plus rapides, jusqu'à prendre l'allure d'une "italienne" à la fin, et ponctués d'un geste d'appel "d'attrait", de la part de celui qui dit vers un autre, de sorte que des couples se formeront, dans un geste maladroit et gauche d'embrassement, mais qu'un acteur restera à chaque fois seul, exclu des couples. Les embrassements se feront et se déferont sans arrêt, jusqu'à la fin de la séquence, et se poursuivront après les dernières paroles échangées, dans le silence, d'abord rapides, puis "déglingués".)

- **Chris.* -Il imagina que, s'il pouvait décrire exactement, avec minutie et non pas fugitivement, cette chambre, sans tenir compte de sa présence à lui, mais en essayant de la distribuer autour de sa présence à elle, il découvrirait presque nécessairement ce qui manquait et dont le défaut les mettait l'un et l'autre sous la dépendance de quelque chose qui lui paraissait parfois menaçant, parfois gai, ou d'une gaîté menaçante.

- *Pat.* -Sans patience, sans impatience, ne consentant ni ne refusant, abandonné sans abandon, se mouvant dans l'immobilité. Il sentait qu'il ne pourrait plus jamais dire :-je.
- *Flo.* -Ils s'entretenaient toujours de l'instant où ils ne seraient plus là et, bien que sachant qu'ils seraient toujours là à s'entretenir d'un tel instant, ils pensaient qu'il n'y avait rien de plus digne de leur éternité que de la passer à en évoquer le terme.
- *Chris.* -Y'a-t-il une porte qu'il n'a pas remarqué ? Y'a-t-il un mur lisse, là où s'ouvrent deux fenêtres ? Y'a-t-il toujours la même lumière, bien qu'il fasse nuit ?
- *Flo.* -Exprimer cela seulement qui ne peut l'être. Le laisser inexprimé.
- *Pat.* -Je sais à présent pourquoi je ne vous répons pas. Vous ne m'interrogez pas.
- Chris.* -C'est vrai, je ne vous interroge pas comme il faut.
- Flo.* -Pourtant, vous m'interrogez constamment.
- Pat.* -Oui, constamment.
- Chris.* -Cela me fait trop à répondre.
- Flo.* -Je demande très peu cependant, convenez-en.
- Pat.* -Je dois être capable de ne savoir qu'une seule chose.
- Flo.* -Comme moi de n'en entendre qu'une. Mais nous craignons que ce ne soit pas la même. Nous prenons nos précautions.
- Chris.* -Je ne puis entendre que ce que j'ai déjà entendu.
- *Pat.* -Doutez-vous de moi ?
- Chris.* -As-tu un secret ?
- Flo.* -C'est vous qui l'avez maintenant, vous le savez bien.
- Chris.* -Est-ce que j'aurais parlé sans arrêt ?
- *Pat.* -Je voudrais que vous m'aimiez par cela seulement qui est impassible et insensible en vous.
- *Flo.* -Quand nous serons partis.
- Chris.* -Quand vous ne serez plus là.
- Pat.* -Alors, vous non plus vous ne serez plus là.
- Flo.* -Moi non plus je ne serai plus là.
- *Pat.* -Deux paroles étroitement serrées l'une contre l'autre.

- *Chris.* -Toutes vos paroles m'interrogent, même quand vous dites des choses qui ne se rapportent pas à moi.
- Pat.* -Mais c'est que tout se rapporte à vous !
- Chris.* -Non pas à moi. Moi, je suis là, cela devrait vous suffire.
- Flo.* -Oui, cela devrait me suffire, mais à condition que je sois sûr de vous.
- Chris.* -Vous n'êtes pas sûr de moi ?
- Pat.* -De vous si c'était vous.
- Flo.* -Là où elle était, il y avait un ensemble indistinct s'étendant à l'infini et se perdant dans le jour, une foule qui n'était pas une vraie foule de gens, mais quelque chose d'innombrable et d'indéfini, une sorte de faiblesse abstraite, incapable de se présenter autrement que sous la forme vide d'un très grand nombre.
- Pat.* -Tout ce que vous avez dit, je le vois autour de vous, comme une multitude dans laquelle vous seriez invitée à vous laisser absorber, une sorte de faible chose, de faiblesse presque affreuse. Je sens cela aussi. Cela s'agite sans cesse.
- Chris.* -Est-ce que réellement ce que nous disons est aussi pitoyable ?
- Flo.* -Pitoyable, j'en ai peur, mais c'est ma faute.
- Chris.* -C'est notre faute.
- Pat.* -Oui, oui, c'est notre faute.
- *Dag* -Quand vous a-t-il dit cela ?
- Véro.* -Me l'a-t-il dit ?
- Franç.* -Il a bien dit qu'il se plaisait auprès de vous ?
- Dag* -Quel drôle de mot !
- Véro.* -Non il n'a jamais parlé ainsi.
- Franç.* -Il ne se plaisait pas auprès de moi, il ne se plaisait auprès de personne.
- Véro.* -Ah, voilà qui est beaucoup dire. Il vivait à part ? Il n'aimait pas beaucoup voir les gens ?
- Franç.* -Alors, pourquoi restait-il presque tout le temps avec vous ?
- Dag* -Oui, il restait presque tout le temps avec moi.
- Franç.* -Il restait presque tout le temps avec elle.
- *Véro.* -La pression de la ville: de toute part. Les maisons ne sont pas là pour qu'on y demeure, 41 mais pour qu'il y ait des rues et, dans les rues, le mouvement incessant de la ville.
- *Dag* -Nous ne sommes pas seuls ici.
- Franç.* -Non, nous ne sommes pas vraiment seuls. Est-ce que nous accepterions de l'être ?
- Dag* -Seuls, mais non pas chacun pour son compte, seuls pour être ensemble.
- Véro.* -Sommes-nous ensemble ? Pas tout-à-fait, n'est-ce pas ? Seulement, si nous pouvions être séparés.

- **Franç.* -Sommes-nous ensemble ? Pas tout-à-fait, n'est-ce pas ? Seulement, si nous pouvions être séparés.
- Véro.* -Nous sommes séparés, j'en ai peur, par tout ce que vous ne voulez pas dire de vous.
- Dag* -Mais aussi réunis à cause de cela.
- Véro.* -Réunis : séparés.
- Franç.* -Elle se perdit dans une sorte de souvenir d'où elle sortit pour affirmer en souriant.
- Véro.* -Nous ne pouvons pas être séparés, que je parle ou non.
- **Dag* -Nous n'avons pas encore commencé d'attendre, n'est-ce pas ?
- Franç.* -Que voulez-vous dire ?
- Véro.* -Que si nous pouvions faire en sorte qu'elle commence, nous pourrions aussi en finir avec l'attente.
- Dag* -Mais est-ce que nous désirons tellement en finir.
- Véro.* -Oui, nous le désirons, nous ne désirons que cela.
- Franç.* -Tout changerait si nous attendions ensemble.
- Véro.* -Si l'attente nous était commune ? Si nous lui appartenions en commun ? Mais ce que nous attendons, n'est-ce pas cela, d'être ensemble ?
- Dag* -Oui, ensemble.
- Franç.* -Mais dans l'attente.
- Dag* -Ensemble, attendant et sans attendre.
- **Véro.* -Le lit est parallèle à la table, parallèle au mur qu'ouvrent deux fenêtres. C'est un divan assez large pour qu'ils puissent, étendus, demeurer l'un contre l'autre. Elle se serre contre 44 la cloison, tournée vers lui qui la tient fermement.

(Les gestes d'attrait se poursuivent donc, fébriles dans le silence qui suit. Puis ça s'use, ça se déglingue. Certains ne "s'attirent" plus. D'autres poursuivent, ou tentent de le faire. L'un s'avance jusqu'à l'avant scène. Un autre le rejoint, puis les autres... Progressivement une ligne se forme, face au public, parfois immobile et silencieuse, parfois déjà agitée, par un cri, un bruit, un geste, d'abord timide, d'un seul, puis repris, amplifié, déformé par les autres, qui répètent geste et bruit, posture et rire, selon les soirs, de plus en plus démesurément, usant aussi ce nouveau mode, puis ça diminue. La ligne s'effrite à son tour, et le silence s'installe peu à peu, chacun cherchant un lieu, une attitude, un regard... Ça attend...)

Séquence 4 (p. 67-86) (*La séquence 3, [p. 45-67], n'a pas été "conservée"*)

(L'attente dure... jusqu'à ce que Florence et Christophe se rejoignent, de façon aléatoire, en un lieu du plateau tout aussi aléatoire. Il en sera ainsi pendant tout le début de cette séquence. Les silences entre chaque "dixie" dureront jusqu'à ce que les deux interlocuteurs soient en écoute, dans un rapport concret dont il ne subsistera que la trace, à peine perceptible pour le spectateur. Ils seront longs, parfois si longs qu'il arrive que quelqu'un tente d'en combler "l'excès" en disant "son" début de roman de BLANCHOT qui constituait pendant un moment le "texte" de BOULIMOS (titre provisoire), autre trace "d'attente et d'oubli".)

*Flo. -C'est vous qui m'avez poussé à l'oubli.

Chris. -Doucement, reconnaissez-le.

Flo. -Oui, doucement, tendrement, rien n'était plus doux.

Chris. -C'était la douceur de l'oubli en son attrait.

Flo. -Et pourquoi alors m'avoir fait rappeler ?

Chris. -Pour vous faire oublier.

Flo. -Mais j'avais nécessairement tout oublié.

Chris. -Non pas selon la nécessité de l'oubli.

###

Franç. -Vous m'avez fait parler, pourquoi ? Pourquoi toutes ces paroles que vous m'avez données?

Pat. -Je les ai reçues plutôt que données.

Franç. -Elles me sont venues de votre attente, vous le savez bien, et en elles je crois que j'ai tout oublié.

Pat. -L'oubli est une bonne chose aussi.

Franç. -Oui, vous voulez, par ces paroles d'oubli, me rendre toujours plus absente.

Pat. -C'est que l'oubli est encore votre présence en chaque parole.

###

*Véro. -Mais si je me souvenais de tout et que je vous dise tout, il n'y aurait plus pour nous qu'une seule mémoire.

Dag. -Une mémoire commune ? Non, jamais nous n'appartiendrons en commun à la mémoire.

Véro. -Et bien, alors, à l'oubli.

Dag. -Peut-être à l'oubli.

Véro. -Oui, quand j'oublie, je me sens déjà plus proche de vous.

Dag. -D'une proximité pourtant sans approche.

Véro. -C'est cela, sans approche.

###

Cécile -Sans vérité non plus, sans secret.

Virg. -Sans vérité, sans secret.

###

Alex -Comme si l'effacement était le lieu dernier de toute rencontre. L'oubli nous écartera lentement, patiemment, par un mouvement pareillement étranger, de ce qu'il y a encore de commun entre nous.

###

Cécile -À condition que l'oubli demeure en une parole.

Virg. -Parole d'oubli.

Cécile -En un instant, tout sera donc oublié ?

Virg. -Chaque chose en toutes choses.

Cécile -Et l'instant en qui tout s'oublie, comment s'oubliera-t-il ?

Virg. -L'oubli descend dans l'oubli.

###

**Pat.* -Attendre, c'était attendre l'occasion. Et l'occasion ne venait qu'à l'instant dérobé à l'attente, l'instant où il n'est plus question d'attendre.

###

**Pat.* -Ne vous ai-je pas toujours tout dit ?

Alex -Oui, c'est vrai, vous avez été merveilleuse.

###

Alex -Mais ce fut peut-être notre malchance.

-Ce fut notre malchance, dès le premier instant, vous m'avez parlé intimement, merveilleusement. Je n'oublierai jamais ces premiers instants où tout était déjà dit entre nous mais il m'a manqué de ne pas savoir. Je n'ai jamais pu apprendre que ce que je savais.

Véro. -J'avais confiance en vous, je vous parlais comme à moi-même.

Alex -Oui, mais vous saviez, je ne savais pas.

Véro. -Pourquoi ne m'avoir pas avertie ? Il aurait fallu m'interrompre.

Alex -L'effet était trop fort, je ne désirais rien de plus, je ne pouvais rien avoir de plus.

Véro. -Je vous ai vraiment parlé dès le premier instant comme à quelqu'un à qui j'aurais déjà dit tout, tout ce que je voulais dire ?

Alex -Oui, je le crois; c'est cela.

Véro. -Et bien, c'était là le secret; que je vous avais déjà tout dit.

-Vous êtes déçu, vous attendiez autre chose.

Alex -Non, non. C'était merveilleux.

###

**Pat.* -Venez.

Cécile -Vous ne m'avez pas attirée, vous ne m'avez pas encore attirée.

###

**Pat.* -Pourquoi vous intéressez-vous à cette chambre ?

Virg. -Est-ce que je m'y intéresse ?

Pat. -Mettons qu'elle vous attire.

Virg. -C'est vous qui m'y avez attirée.

Pat. -Ce que vous dites a peut-être trop de sens, un sens exclusif. Comme si cela ne pouvait s'exprimer nulle part ailleurs qu'ici.

Virg. -N'est-ce pas ce qu'il faut ?

Pat. -Je ne veux pas seulement dire que dans un autre endroit tout aurait un autre sens, mais qu'il y a dans vos paroles quelque chose qui parle constamment de ce lieu où nous sommes. Pourquoi ? Qu'est-ce donc qui s'y passe ? Il faut le dire.

Virg. -C'est à vous de le savoir, puisque cela est déjà dit dans mes paroles que vous êtes seul à entendre.

Pat. -Ce qui se passe ici ? C'est que pour l'instant nous parlons.

Virg. -Oui, nous parlons.

Pat. -Mais nous n'y sommes pas venus pour parler.

Virg. -Tout de même venus en parlant.

###

**Franç.* -Elle était là, c'est vrai. (*Dag*) Il la tenait toute sous son regard, rassemblée en elle-même,

###

Dag - distraite en elle-même. Visible, et pourtant non pas en raison de cette visibilité. Une clarté sans clarté, une lointaine affirmation de l'attrait. Visage, affirmation la plus haute de son droit à être vue de lui.

###

**Flo.* -Vous me voyez ?

Franç. -Bien sûr, je vous vois, je ne vois que vous - mais pas encore.

###

**Chris.* -Ce que tu as écrit détient le secret. Elle, elle ne l'a plus, elle te l'a donné, et toi, c'est seulement parce qu'il t'a échappé que tu as pu le transcrire.

###

Franç. -Le langage de l'attrait, langage lourd, obscur. Mais l'attrait est l'attrait vers le lieu où, dès que l'on y entre, tout est dit.

###

**Cécile* -Vous me voyez ?

Chris. -Naturellement, je vous vois.

Cécile -C'est bien peu, tout le monde peut me voir.

Chris. -Mais non pas peut-être comme je vous vois.

###

Flo. -Je voudrais autre chose, je veux autre chose. (*Cécile*) C'est très important. Sauriez-vous *Cécile* me voir, même si vous ne pouviez pas me voir ?

Chris. -Si vous étiez invisible ?

Cécile -Sans doute: à l'intérieur de moi-même.

-Je ne veux pas dire : vraiment invisible, je ne demande pas tant. Mais je ne voudrais pas que vous me voyiez pour cette simple raison que je suis visible.

Chris. -Que personne d'autre que moi ne vous voie !

Cécile -Non, non, visible pour tous, cela m'est égal, mais vue de vous seul pour une raison plus grave, vous comprenez, et...

Chris. -Plus sûre ?

Cécile -Plus sûre, mais pas vraiment sûre, sans cette garantie qui rend visibles les choses visibles.

Chris. -Alors, toujours ? Toujours, toujours, mais pas encore.

####

**Dag* -Elle lui parle, il ne l'entend pas. Pourtant, c'est en lui qu'elle se fait entendre de moi, je ne sais rien de lui, je ne lui fais aucune place en moi ni hors de moi. Mais si elle lui parle, je l'entends en lui qui ne l'entend pas.

####

**Flo.* -Si je vous oublie, est-ce que vous vous souviendrez de vous ?

Alex -De moi, dans votre oubli de moi.

Flo. -Mais est-ce moi qui vous oublierai, est-ce vous qui vous souviendrez ?

Alex -Non pas vous, non pas moi : l'oubli m'oubliera en vous, et l'impersonnel souvenir m'effacera de ce qui se souvient.

Flo. -Si je vous oublie, l'oubli vous attirera donc éternellement hors de vous ?

Alex -Éternellement hors de moi dans l'attrait de l'oubli.

Flo. -Est-ce cela que nous sommes dès maintenant ensemble ?

Alex -C'est ce que nous sommes dès maintenant, mais pas encore.

Flo. -Ensemble ?

Alex -Ensemble, mais pas encore.

####

**Pat.* -Elle lui parle, il ne l'entends pas, je l'entends en lui.

####

(Pendant le très long silence qui suit cette réplique, les comédiens achèvent un mouvement amorcé pendant l'échange précédent: ils se massent dans des postures abandonnées, mi-assis, mi-vautrés, contre le mur du fond entre centre et cour, tandis que la lumière baisse considérablement, jusqu'à la pénombre. Pendant la lexie qui va suivre les voix vont être de moins en moins articulées, parfois chantées, très étirées, de moins en moins audibles, à peine chuchotées, parfois juste "pensées" comme un rythme, dont eux-seuls percevront le "souffle". Seuls les spectateurs parfaitement "rentrés" dans leur écoute percevront quelque trace de ce "souffle".)

*Cécile -Que voulez-vous de plus ?

Pat -L'oubli, rien que l'oubli, image de l'oubli, image rendue, par l'attente, à l'oubli.

Dag -Et maintenant, sommes-nous oubliés ?

Véro. -Si tu peux dire nous, nous sommes oubliés.

Virg. -Pas encore, je t'en prie, pas encore.

Alex -La marche silencieuse, l'espace muet, fermé, où erre sans fin le désir.

Chris. -Vous aurez encore d'autres compagnons.

Flo. -Peut-être, mais une autre que moi les accompagnera.

Cécile -Une autre, et pourtant personne d'autre.

Franç. -Un autre et aucun autre.

###

(Pendant la lexie qui suit, les voix redeviennent audibles, "normales", presque naturalistes, et le débit est rapide comme une italienne, tandis que les acteurs se relèvent et se dirigent précipitamment vers les sorties de la salle.)

*Franç -Pourquoi avait-il accepté d'emblée une telle proximité ?

Dag -Voulez-vous toujours que je le fasse ?

Véro. -En vous demandant de le faire, je vous ai aussi confié ce vouloir.

Dag -Quand avez-vous eu cette idée ?

Virg. -Quand j'ai su que je l'avais, elle m'était depuis longtemps familière.

Dag -En réalité, vous n'avez jamais dû penser cela; lorsque vous y pensiez, ce n'était que pour refuser de le penser.

Cécile -Mais le refus faisait partie de la pensée.

Flo. -N'est-ce pas facile pourtant?

Dag -Peut-être facile, mais non pas faisable.

Virg. -C'est que cela ne peut être fait qu'une seule fois.

###

(Pendant cette lexie, précipitée, les acteurs sont arrivés aux portes qu'ils ouvrent. Courant d'air dans la salle, noir, acteurs immobiles aux issues... Puis après une attente aléatoire, une porte se referme, puis d'autres et les acteurs vont s'asseoir à leur gré dans la salle, là où il y a des places. Lumière crue sur le plateau vide, long silence, attente, puis, à partir du moment où François reprendra la parole les répliques s'échangeront sur un rythme normal, les silences seront brefs et de moins en moins marqués, et le rythme final sera celui d'une "italienne bousculée". Les premières répliques s'échangeront dans la salle, depuis les places occupées par les acteurs, différentes d'une fois à l'autre, pendant les trois lexies qui vont suivre. Le retour sur le plateau s'effectue alors dans un ordre aléatoire à partir de la réplique de Virginie.)

**Franc.* -Ce que vous me demandez...

Cécile -Je ne vous le demande pas.

Franc. -Cela ne change rien à la chose, vous voudriez me l'avoir demandé.

Cécile -Je ne crois pas que je puisse le vouloir, peut-être ne l'ai-je jamais voulu.

Franc. -Cela est donc plus vaste que tout vouloir ? Ne le vouliez-vous d'aucune façon ?

Cécile -J'en avais seulement peur, j'avais peur de le vouloir.

###

**Pat.* -Que demande-t-elle ? Pourquoi cette demande ne parvient-elle pas jusqu'à lui ?

-C'est comme si vous me demandiez ce qui vous empêcherait de le demander. Vous ne le demandez donc pas.

Véro. -Je ne le demande pas, je le mets dans votre main.

###

**Flo.* -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.

###

**Virg.* -Donne-moi cela.

(Elle est descendue très vite sur le plateau et se tient face au public. Les autres acteurs redescendent aussi plus ou moins rapidement tout en envoyant leurs répliques dont ils commencent à précipiter le débit à partir de ce moment -là.)

###

**Alex* -Pourquoi me demandez-vous cela, à moi ?

Virg. -Vous êtes la personne qu'il me faut, je l'ai toujours su.

Alex -Et d'où vous vient cette idée ?

Virg. -De vous. Vous le savez bien. Vous m'avez attirée par cette idée.

###

Chris. -Est-ce que vous voulez bien reconnaître que, loin d'en savoir quelque chose, je ne pourrais pas l'exprimer ?

Véro. -C'est la preuve que cela est déjà en vous plus profondément qu'en moi.

Chris. -Non, croyez-moi, je ne le sais pas.

Véro. -À nous deux, nous le savons.

###

**Dag* -Ce qui se dérobe sans que rien soit caché.

###

- **Chris.* -Vous me l'avez demandé parce que c'est impossible.
- Dag* -Impossible, mais possible, si j'ai pu vous le demander.
- Chris.* -Tout dépend donc de cela, si vous me l'avez réellement demandé ?
- Dag* -Tout dépend de cela.
- ###
- **Virg.* -Supposez que ce que vous me demandez, vous me le demandiez parce que je l'aurais déjà fait.
- Véro.* -Mais vous le sauriez.
- Virg.* -Pas plus que vous. (*Patrick*) Les choses ont pu se passer ainsi : vous me l'avez demandé, *Pat.* je l'ai fait, mais nous ne savons ni l'un ni l'autre le rapport de ces deux décisions ; je veux dire que nous ne connaissons d'elles que le rapport familial qui nous les cache encore l'un à l'autre et nous les rend toujours irréalisables et inaccessibles. Comment aurais-je pu faire ce que, sans votre demande, je n'aurais pu même pressentir ? Mais comment pourriez-vous me demander une telle chose, si vous ne l'aviez déjà apprise et pénétrée par son accomplissement en vous-même ?

(À partir d'ici, et jusqu'à la fin, à l'intérieur de chaque lexie, les interlocuteurs se chevauchent: dès que le premier acteur a attaqué sa réplique, le second attaque la sienne, puis le troisième, de sorte que si la première réplique est la plus longue, elle peut ne s'achever qu'une fois les autres déjà énoncées. Néanmoins, Cécile n'entrera sa dernière réplique, qu'une fois le reste de la lexie finale entendue.)

- **Alex* -Chaque fois que tu refuses, tu refuses l'inévitable.
- Flo.* -L'impossible.
- Véro.* -Tu me rends l'impossible inévitable.
- **Dag* -Peut-être ne sommes-nous séparés que par notre présence. Dans l'oubli, qu'est-ce qui nous séparera ?
- Cécile* -Oui, qu'est-ce qui pourrait bien nous séparer ?
- Rien sauf l'oubli qui nous réunira.
- Chris.* -Mais si c'est vraiment l'oubli ?
- **Franç.* -Nous ne nous sommes pas rencontrés.
- Alex* -Mettons que nous nous sommes croisés: c'est mieux encore.
- Virg.* -Comme c'est douloureux, cette rencontre du croisement.

- *Véro. -Vous ne vouliez vraiment pas savoir, je l'ai toujours senti.
- Virg. -Il ne le voulait pas. L'on ne sait rien lorsque l'on veut savoir.
- *Cécile -Personne n'aime rester face à face avec ce qui est caché.
- Dag -Face à face, ce serait facile, mais non dans un rapport oblique.
- *Pat. -Tous ces regards de vous qui ne m'ont pas regardée.
- Virg. -Toutes ces paroles que vous avez dites et qui ne m'ont pas parlé.
- Flo. -Et votre présence qui s'attarde et résiste.
- Dag -Et vous déjà absente.
- Chris. -Y'a-t-il encore un instant ?
- Véro. -L'instant qui est entre le souvenir et l'oubli.
- Cécile -Bref instant.
- Véro. -Qui ne cesse pas.
- Franç. -Ni rappelés ni oubliés.
- Chris. -Nous souvenant de par l'oubli.
- Alex -Pourquoi ce bonheur d'oublier ?
- Flo. -Bonheur lui-même oublié.
- Virg. -C'est la mort, disait-elle, l'oubli de mourir qu'est la mort. L'avenir enfin présent.
- Dag -Fais en sorte que je puisse te parler.
- Pat. -Oui, maintenant parle-moi.
- Franç. -Je ne le puis pas.
- Alex -Parle sans pouvoir.
- Virg. -Tu me demandes si tranquillement l'impossible.
- Cécile -Quelle est cette douleur, cette crainte, quelle est cette lumière ? L'oubli de la lumière dans 8 la lumière.

(Depuis le début de cette dernière lexie, les acteurs sortent du plateau au fur et à mesure qu'ils achèvent leur ultime réplique, ils rentrent dans la salle, ou vont dans le hall, reprenant au passage un pull, posé sur un siège de la salle, ou un verre placé en coulisse. La lumière ne s'éteint pas tout de suite. Ils ne reviendront pas saluer, mais engageront la conversation entre eux ou avec les spectateurs quand ceux-ci sortiront. Ce n'est qu'une fois la salle vidée que les lumières de salle remplaceront nettement celles de scène.)

2/ DU TEXTE À LA FIGURATION.

En fait ce qui caractérise *BOULIMOS (titre provisoire)*, c'est que ce fut un texte écrit pour une troupe de théâtre. En soi cela n'a rien d'extraordinaire. SHAKESPEARE, MOLIÈRE ou BRECHT, pour ne parler que des plus grands, faisaient de même. Et, de nos jours, nombre "d'inventeurs" comme Bob WILSON ou TADEUSZ KANTOR, opèrent encore ainsi. Une telle pratique justifie la perspective d'étude du texte de théâtre du point de vue de l'énonciation d'acteur, encore plus évidemment que la reprise d'un texte du "répertoire" par une compagnie...encore que, même dans ce cas, cette perspective est à considérer, jusque dans ses excès⁶.

Mais à ce stade de l'étude, cela va orienter notre démarche de façon plus précise. Nous sommes fondés à partir de ce constat pour opérer un peu à la manière de Patrice PAVIS dans son ouvrage, *Marivaux à l'épreuve de la scène*⁷: étudier en quoi le texte joué de *BOULIMOS (titre provisoire)* correspondait aux "envies" d'une troupe, telles que les chapitres I et II les ont définies, tant sur le plan "politique" que d'un point de vue "théâtral".

Ce point de départ nous conduira à retracer, dans un premier temps, l'histoire de l'établissement du texte, puis à examiner ce texte selon un triple regard: la correspondance, réversible, BLANCHOT / BOULIMOS, la coïncidence entre texte-jeu et les convictions ci-avant développées, souvent en confrontant le texte-jeu à des citations déjà proposées de RÉGY, BARTHES ou DORT, et un état de réception de tout cela à partir des notes prises par une spectatrice en cours de représentation. Pour rendre cette triple lecture aussi complète, claire, et "constellaire" que possible, nous nous inspirerons de la démarche suivie par Roland BARTHES dans *S/Z*, -(ouvrage auquel nous empruntons le terme "lexie", et à partir duquel nous avons forgé le néologisme "dixie"),- à savoir une étude par fragments, selon les trois entrées annoncées plus haut, entrecoupée de "synthèses partielles", (à la fin de chaque séquence), et mise en pages selon une disposition, (exposée à la page 75), qui, pour la commodité de la présentation, présentera le texte de *BOULIMOS (titre provisoire)* et les notes de "réception" sur la page de gauche, tandis que les commentaires s'écriront sur la page de droite, en regard des "lexies" ou "dixies" concernées.

Mais avant d'aborder cette étude de détail, rendons compte de la façon dont ce texte fut établi pour cette troupe-là, à ce moment-là.

⁶ Nous y reviendrons dans les Prolongements, (p. 135-136).

⁷ *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Patrice PAVIS, Publications de la Sorbonne, "Série langue et langage", n° 12, Paris, 1986. Nous donnons un bref aperçu de ce travail, p. 75.

2.1/ DE L'ATTENTE L'OUBLI À BOULIMOS (titre provisoire), "TEXTE "

Nous avons déjà dit qu'un premier état d'adaptation, limité à la simple reprise des "dialogues" du texte de BLANCHOT, avait été vite abandonné pour une seconde étape du travail alimentée par les débuts d'autres textes de BLANCHOT afin d'établir des "codes" de jeu. Pour nous qui travaillions régulièrement sur cette matière, un tel "montage" avait du sens et aurait pu constituer le texte à dire. Mais, à réception, cela risquait de dériver vers une abstraction éprouvée comme assez gratuite. De plus, la rencontre avec *L'attente l'oubli* avait aussi initié le projet, et l'envie d'entendre ce texte-là existait d'autant plus fortement que les codes de jeu mis en place lui donnaient une résonance de plus en plus "concrète". C'est de cette "rencontre" entre texte et jeu que s'imposa, pour Alain BÉHAR comme pour moi, la nécessité d'un découpage en séquences.

D'abord, le texte de Blanchot était lui-même organisé en séquences, certaines visibles: (deux parties: I, p.7-86, II, p. 86-162, et des fragments annoncés par une *), d'autres moins sensibles, rythmiques pour l'essentiel, marquées par des variations portant sur le "signifiant", (*parler / partir*, p.7-8, p.I)⁸, (*Attente / attention / attrait / attirer / latence / entente*, p.20, 31, p.IV, VII), par exemple, ou sur la répartition "narration / dialogue", "fragments brefs / fragments longs", "fragments morcelés / fragments tout d'un bloc".

Ensuite, les codes de jeu, peu à peu établis jouaient aussi de ces rythmes: écoute des voix en accord ou en rupture, lignes monocordes ou brisures, longs silences ou débits précipités, clarté d'émission ou brouillage, et avaient été organisés en "séquences", libres dans leur durée et leurs combinaisons, un peu comme des "éléments minimaux d'une langue", que le "spectacle" combinerait en une "longue phrase".

C'était cela que nous voulions donner à entendre par les séquences. Ma démarche allait plutôt dans le sens d'un montage de séquences très brèves, assez proches des fragments de BLANCHOT, et de la "combinatoire" d'éléments courts avec des "variations", alors qu'Alain BÉHAR pensait à des séquences longues, chacune caractéristique d'un mode du texte, et, (sans doute, déjà dans son esprit), d'un mode de jeu.

⁸Désormais toutes les références aux pages des citations du texte se feront en chiffres arabes pour signaler celles de *L'attente l'oubli*, et en chiffres romains pour signaler celles du "texte-jeu" de *BOULIMOS*, (titre provisoire).

Cette idée s'imposa comme plus "juste" dans la mesure où notre projet prévoyait de garder l'ensemble du texte, pour plusieurs raisons, dont celle de jouer de tous ces modes-là de l'écriture de BLANCHOT, auquel s'en ajoutait un autre, "essentiel", que nous partagions avec lui depuis l'avant du travail: l'idée d'une masse, en apparence immobile, "sans avancée", qui n'avancait précisément que de son "ressassement", de sa durée-même, de ses variations infimes, de sorte que, par ce découpage en séquences longues, autonomes, tant sur le plan du jeu que du rapport avec telle ou telle "donnée" du texte de Blanchot, on pouvait penser, comme le narrateur de *L'attente l'oubli*:

"Le sens de toute cette histoire était celui d'une longue phrase qui ne pouvait être morcelée qui ne trouverait de sens qu'à la fin, et qui, à la fin, ne le trouverait que comme un souffle de vie, le mouvement invisible de tout l'ensemble." (p.24, p.V).

L'un des rythmes fondamentaux de *L'attente l'oubli* était réglé par l'alternance entre fragments "dialogués" et fragments "narrés", lui-même modulé par une alternance entre fragments brefs et fragments longs. L'un des rythmes fondamentaux du travail sur le plateau était réglé par l'alternance entre parole "commune" et parole individuelle, lui-même modulé par l'alternance des silences et de l'activité. Mais l'une des constantes de ce travail de plateau était la notion de communauté. Aussi, au lieu de "reproduire" *bref / long* au niveau de la longueur des séquences, il était plus juste de construire x séquences de même longueur, (disant en quelque sorte ce commun des acteurs, tous "égaux" devant le projet et dans la "nécessité" de faire entendre la langue), mais variables par leur nature autonome, (qui, elle, renvoyait autant à l'individualité de chaque "acteur" qu'à l'autonomie de chacun de ces rythmes, accréditant ainsi exactement, et dans tous les sens, le terme-même d'**énonciation d'acteur**).

Compte-tenu de ce dernier point, on pourrait supposer qu'un découpage en 9 séquences aurait été plus judicieux, puisqu'il y avait 9 acteurs. Une telle correspondance serait devenue trop limpide pour un travail fondé sur la "trace" et le "secret". Aussi ne garder que 8 séquences pour 9 acteurs avait plusieurs avantages, (outre ceux de contenus dont nous parlons p.71-72): tout en "obscurcissant" le code, on le faisait "correspondre", par la parité, aux découpages "clairs" du titre: (*L'attente / l'oubli*), et de l'oeuvre, en deux "parties sensiblement égales" (80 & 75 pages), et on actualisait l'un "codes fondamentaux" de BOULIMOS (*titre provisoire*): **l'alternance "pair / impair"** particulièrement mise en évidence dans la séquence 2 : **à 9 il y a toujours, forcément, un "exclu" des couples, et la "symétrie" n'est possible que par le jeu des "trios", et, "renversement des contraires", l'impair devient pair: TROIS "TRIOS", C'EST "CARRÉ" !**

Chaque séquence correspondait donc à 20 pages de *L'attente l'oubli*, environ, et trouvait **une première unité dans la partition "dialogue / narration"**, -(deux séquences consécutives étant forcément différentes),- sans être absolument "marquée et contremarquée", - (trop limpide!):

Les séquences 1, 6 & 8 équilibraient à peu près les deux "modes".

Les séquences 2 & 4 étaient essentiellement dialoguées.

La séquence 3 était essentiellement narrée.

Les séquences 5 & 7 d'abord essentiellement narrées devenaient dialoguées à la fin.

A l'intérieur de cette répartition on enregistrait des différences liées à la masse des morceaux narrés ou dialogués, et à leur nature de "morcellement", ou de "bloc", conservée aux séquences 7 & 8. Ainsi la caractéristique essentielle de la séquence 7 était de s'ouvrir par 4 pages (117-120) de description de "la chambre", qui aurait dû être énoncées par un seul acteur. Celle de la séquence 8 était de garder intact "l'épilogue dialogué", par contraste avec la séquence 1 qui ne conservait que les phrases "dialoguées" d'un "incipit" essentiellement narratif chez BLANCHOT.

En revanche sur le plan du "jeu" ces deux scènes (1 & 8) auraient eu en commun de donner la parole, par blocs entiers, à chaque "acteur", successivement, de manière sensiblement équilibrée, sans tenir compte du tour de parole initialement écrit. Et, puisque j'évoque **les rythmes de jeu**, déjà "pensés" au moment de l'établissement du texte, précisons que **seules 4 séquences** étaient, "en gros", **définies** de ce point de vue, à ce moment-là, à savoir:

Séquences 1 & 8: 9 prises de paroles successives, égales, sans souci du tour de parole.

Séquence 2: succession de "mini-scènes" dialoguées, "vaguement naturalistes", rapides.

Séquence 7: Un acteur dit la longue description de la chambre.

Interventions des autres en surimpression ou continuité.

"L'acteur-narrateur" garde toutes les allusions à la chambre qui suivent.

Enfin chaque séquence avait une **autonomie, liée à son contenu et à ses effets d'écriture:**

Séquence 1: L'ATTENTE, (rythme et mot), et amorce des "motifs": parole (silence, voix: "qui parle?), secret (vide, oubli), chambre, attrait, il/elle.

Séquence 2: L'ATTRAIT (dialogue, forme et contenu), la chambre.

Séquence 3: L'ATTENTE (essentiellement les variations sur le mot avec des jeux sur attention, étendue, latent), LA MEMOIRE (trace du rêve des dieux: EUX).

Séquence 4: L'OUBLI

Séquence 5: L'OUBLI, L'ATTENTE,

Séquence 6: IL/ ELLE (chaque "lexie" conservée commençait par ses mots), LE SECRET.

Séquence 7: LA CHAMBRE, (descriptif), L'ATTRAIT (narratif/dialogué).

Séquence 8: LA VOIX (anaphore de " cette parole"), LA LATENCE (réponse à l'attente).

Ainsi, de ce point de vue, les 4 premières séquences correspondant à la première partie de *L'attente l'oubli* sont symétriques des 4 dernières correspondant à la seconde). Toutes ces informations sont synthétisées dans le tableau qui suit:

SÉQUENCE	NATURE DU TEXTE		NATURE DU JEU		CONTENU					
	narr	dial	narr	dial	voix	Attente	attrait	chambre	secret	il/elle
1 (7-22)	=	=	+ ↗	(↘)	Voix	Attente	attrait	chambre	secret	il/elle
2 (22-45)	-	+	-	+			attrait	chambre		
3 (45-67)	+	-				Attente			trace	EUX
4 (67-85)	-	+		(+)		Oubli				
5 (86-111)	↗	↘				Oubli Attente				
6 (111-117)	=	=							secr.	il/elle
7(117-132)	↗■	↘	=	=			attrait	chamb.		
8(132-162)	=	=■	+		Voix	latence	attrait	chambre	secret	il/elle

Légende

=, +, - signalent la proportion des interventions narrées ou dialoguées dans le texte et le jeu ; comme on le voit ce n'est pas toujours identique entre jeu et texte.

(↘)(+) Codes de jeu des séquences 1 & 4 non établis lors de la rédaction.

↗↘ signalent que le début est narré et la fin dialoguée.

■ signale qu'il y a une masse de texte de cette nature importante, en continu.

Attente les caractères gras signalent l'importance du "motif"

C'est le texte établi selon les critères ci-dessus définis que les acteurs reçurent à leur arrivée à L'Isle-Jourdain, le 15 août 1992. Ce texte, photocopié en annexe I, est assez différent de celui publié ci-dessus, qui correspond à l'état du texte connu par les acteurs au départ de L'Isle-Jourdain, le 5 septembre 1992, et à l'état des "figurations" données au public, à Juvisy, à partir de la Générale du 30 septembre 1992 .

2.2/ DE BOULIMOS (titre provisoire), "TEXTE" À BOULIMOS (titre provisoire), "FIGURATION".

Comment en est-on arrivé à cette réduction de 8 séquences à 3 séquences, et pour quelles raisons les "enjeux" envisageables avec 8 séquences, demeureraient dans cette version "réduite" ?

C'est, évidemment, l'urgence qui a été cause de cette réduction. Mais cette cause, concrète, n'explique pas les raisons qui ont préservé les séquences 1. 2. 4, et non 3 autres. Néanmoins si les séquences 1, 2, 4 ont été choisies pour être travaillées, d'abord, c'est aussi, si l'on regarde de près le tableau précédent, parce qu'elles "contiennent" tous les "codes" conservés de *L'attente l'oubli* dans *BOULIMOS (titre provisoire)*.

En fait, il en manquait deux: "montée narrative / descente dialoguée", et "masse de texte narratif", que la séquence 7 réalisait particulièrement nettement. Il était d'ailleurs prévu de travailler aussi cette séquence comme prioritaire, et Patrick avait commencé à en apprendre le début. Cependant, ces deux "manques" furent réintroduits par la modification du code de jeu de la séquence 1, (cf. tableau p.72), et par un code "aléatoire" de la séquence 4, (p.XI).⁹

En 1, au lieu de garder 9 blocs comme initialement prévu, le jeu commença par 4 blocs de prise de parole, suivis d'une séquence brève dialoguée, non prévue initialement, et surtout par la reprise du dernier dialogue, à la fin, qui donnait à la séquence un rythme plus proche de ↗↘ que de -+, sinon dans l'établissement des "lexies", inchangé, du moins dans le rythme des "dixies".

Pour ce qui est de l'absence de grande séquence narrative, la possibilité laissée aux acteurs de rentrer, dans les silences très longs de 4, leurs textes de débuts de roman, avait aussi l'intérêt de réintroduire par ce biais "la trace de l'histoire de *BOULIMOS (titre provisoire)*", donc de dire encore les motifs du "secret", de la "mémoire", de "l'oubli", donc de combler, ou plutôt de donner traces des motifs des autres séquences "effacées" (3, 5, 6, 8), et ce d'autant mieux que la présence de ces "textes" n'était que "latente" dans le texte réel de *BOULIMOS (titre provisoire)*.

⁹ De plus, quand il apparut qu'il serait difficile, dans le temps de travail restant, d'intégrer vraiment cette séquence 7, on introduisit dans le "jeu", des éléments qui n'étaient dits, dans le texte, qu'à ce moment-là: c'est ainsi qu'on introduisit dans la séquence 2 le geste de "l'attrait" (p.VII), et surtout des éléments de décor concret, qui allaient, en définitive, déterminer certains rythmes et certaines postures de la séquence 4 (p.XIV-XV).

Ainsi, **la réduction** de "l'adaptation", **loin de réduire l'échange** entre *L'attente l'oubli* et *BOULIMOS (titre provisoire)*, **a-t'elle rendu celui-ci plus profondément secret et latent**, en supprimant les effets de trop grande "ressemblance", en assouplissant les connections, en rendant plus diffus les codes initialement concentrés dans une seule séquence : ainsi, la séquence 3 était très lourde de signes (le mot *attente* répété très souvent, les jeux d'écriture très présents); la lourdeur de ces signes n'était plus qu'une trace dans le texte de Cécile p.IV, séquence I, et dans celui de Virginie, p.VII, séquence 2.

Seule disparaissait en définitive, pourrait-on croire, la masse de l'écriture de BLANCHOT. Ce n'est vrai qu'en apparence, car deux effets de jeu, diamétralement opposés, la recréait en fait: celui d'étirement et celui de précipitation.

Il est évident que les longs silences, ajoutés à la répétition de codes, finalement peu nombreux¹⁰, usés jusqu'à "l'écoeurement", créaient cette masse apparemment immobile dont nous parlons, page 70. Mais la précipitation de la séquence 2, jouée, en général, en 7 minutes, (après une séquence 1, de 35 à 50 minutes, selon la durée du "radiateur", et avant une séquence 4, d'1 heure 15 au moins), donnait l'impression d'une masse de texte déversée d'un seul coup. A l'inverse, la durée, (10 à 15 minutes), nécessaire à la délivrance de la lexie de "9 lignes / 9 répliques", (p.XV, en haut), impossible à suivre "exactement", en raison du code de jeu expliqué, (p. XIV, en bas), laissait supposer une masse du texte tout aussi importante¹¹.

Se trouvait ainsi établi un texte qui avait un "bord dur", (l'état imprimé p.I-XVIII), un bord aléatoire (cette latence des "autres textes" de BLANCHOT); un texte qui pouvait être dit "d'après Maurice BLANCHOT"; un texte qui n'existait que de la langue de BLANCHOT et de celle du "groupe", puisque les seules paroles entendues sur le plateau étaient de Maurice BLANCHOT, ou, autre "latence", les prénoms des souffleurs potentiels: "Jean, Vincent, Alain". J'utilisai, d'ailleurs, cette latence, pour intégrer l'incipit de la séquence 7, (voir, supra, Annexe III), à la "figuration" du dernier jour, lorsque je fus appelé à souffler :

"Elle est debout contre la porte; immobile; manifestement, elle le regarde. C'est peut-être le seul moment où l'on soit sûr qu'elle devait le découvrir, ignorant toutefois ce que signifie pour elle le fait d'être là [...]"

¹⁰Voir, supra, p. 119, note 1.

¹¹Les notes de réception d'une spectatrice, reproduites supra, à partir de la page 76, et "photocopiées", en Annexe IV, attestent de cet effet, en particulier les notes h-, p.80, a-e- et f-, p. 92, e-i- et d-g-, p.110.

3/ LA "FIGURATION IDÉALE".

Entreprenons donc à présent l'étude sémiotique, annoncée p.68, plus précise, inspirée de celles menées par Patrice PAVIS sur le théâtre de MARIVAUX. **Après avoir étudié**, dans une première partie, **les conditions de production et de réception** du théâtre de MARIVAUX, (ce qui correspond à nos chapitres I & II) , **il se livre à une analyse textuelle** de certaines pièces à partir de mises en scènes bien précises.¹²

La différence essentielle sera celle-ci, aisément devinable pour qui nous a suivi jusqu'alors. **Notre but n'est pas de faire une analyse textuelle** de *BOULIMOS* (*titre provisoire*), encore moins de *L'attente l'oubli*. Il est simplement question de démontrer en quoi, "la figuration réalisée", (attestée par un témoignage de réception, rédigé pendant la durée de celle-ci, par une spectatrice, lors d'une représentation dont nous ignorons la date), est constituée de tous les "ressorts" que nous avons exposés, (depuis maintenant 93 pages en comptant celles du "livret" !). Aussi, les commentaires qui constitueront cet "examen", ne visent pas à établir une "interprétation" des textes, (de BLANCHOT et de BOULIMOS), mais à montrer la "justesse" de cet échange-là (BLANCHOT- BOULIMOS) pour le projet de cette troupe-là (LE CARROUSEL), "justesse" attestée, de surcroît, par une "trace" de la "réception" de ça. Il s'agira donc, comme dans le travail de PAVIS, de repérer des codes, ou plutôt de repérer la conformité de ces "codes réalisés" aux "enjeux du projet", déjà exposés, et de vérifier si une "réception" "juste" était possible. Mais les conclusions qu'on en tirera ne déboucheront pas sur une "poétique d'auteur"; elles nous mèneront à affiner la notion d'énonciation d'acteur et son importance dans le phénomène de réception d'un texte par le public. Cela conduira, dans les Prolongements, p.130-134, à interroger le statut "boiteux" du théâtre dans son double statut de "genre littéraire" et de "spectacle". C'est pourquoi il ne faut pas chercher, dans ces "commentaires", une perspective "d'étude littéraire", d'étude de contenu surtout!

Pratiquement les pages qui suivent se présentent ainsi :

Page de gauche (en haut) 30
 texte *BOULIMOS* titre provisoire
 (identique aux pages I-XVIII, voir code, début du chapitre 3, verso de la page 67, p.I), s'y ajoutent:
 [...] texte répété pour poursuite d'analyse.
 a- "signet" de passage commenté.
(Quand, (au bout de quelque temps), le texte suscite moins de commentaires, il se poursuit sur la page de droite: ex. p. 96- 97).

(en bas)

Réception

Commentaires correspondant à l'extrait reproduit au-dessous

a-h. Texte souligné = texte commenté ci-contre.

Page de droite (en haut) 31
 Commentaires du "texte jeu"
 soit analyses de lexie, de jeu, de texte,
 soit "*citations particulièrement éclairantes*"
 (de Régis, Barthes, Blanchot, Dort, etc...)
 annoncées par un "signet" a- identique à celui du passage commenté, et le plus possible en regard de ce passage.

(en bas)

Commentaire du texte de réception selon des codes identiques à ceux énoncés ci-dessus.

¹²Pour *La double inconstance*, celle de BLUWAL, en 1968; pour *Le Jeu de l'amour et du hasard*, celle de ROUSSILLON, en 1980; pour *Les fausses confidences*, celles de BARRAULT, en 1946, et de LASSALLE, en 1979; pour *La Dispute*, celle de CHÉREAU, en 1977.

3.1.1/-SÉQUENCE 1 (P.7-22) DÉTAIL.

- a-*(Les comédiens sont entrés dans le théâtre, certains avant les spectateurs, d'autres en même temps qu'eux, d'autres après.*
- b-*Ils n'ont pas de costumes particuliers. Ils portent leurs vêtements du jour.*
- c-*Ils ont fini par se retrouver massés dans le cadre vide du décor, devant le radiateur, certains d'abord assis sur le rebord du décor, d'autres debout ou accroupis. Peu à peu ils se sont tous mis debout dans un ordre aléatoire, selon l'énergie et l'envie du moment.*
- d-*La lumière a progressivement, insensiblement, basculé de salle à scène, variable en intensité et en zone d'éclairage selon les jours. Cela a duré de 20 à 40 minutes selon les jours.*
- e-*Puis l'un d'eux est sorti, suivi rapidement ou non, d'un autre ou de plusieurs autres. Ils se sont répartis dans l'espace, sont peut-être restés fixes, ont peut-être déjà échangés des gestes ou des regards.*
- f-*Cela a pris du temps aussi. La lumière a encore bougé. L'écoute est là, douce, sans effort, juste tenue, juste.)*

Réception

La page blanche a fui lorsque j'ai ouvert le cahier, elle s'est envolée.

Maintenant je la crucifie avec cette pointe qui marque.

a C'est bien cette attente, avant. Ne pas excellemment savoir à quelle heure cela commence qu'on est venu voir, entendre. Si l'on est venu, c'est que l'on connaît, on "sait de quoi ça parle" ! et justement ils le font disparaître et l'attente devient chaude, amicale, sans dessein.

e-g -Il était beau l'écorché bird en train d'ôter ses plumes, dos courbé, mais en fait offert, et elle a sans surprise ni offense trouvé le chemin pour partager la chaleur et le froid envahissant.

Une seule spectatrice et sur scène ils sont ce noyau, les fruits, tout, chaleur ensemble. Elle apprend. Sur ses épaules h-et dans ses yeux -l'acteur- plus de poids d'humain que sur les financiers-présidents des affaires du monde.

L'attente est chaude, conciliante, le silence infiniment conciliant.

"La poésie est une plaie béante par laquelle s'exhale la bonne santé des corps." (Parère). Lucidité. Ils semblent tous hésitants, se vidant pour s'illuminer et, en tout cas, ils sont humbles. Se vidant = triant pour tamiser l'essentiel.

e-i Oublier l'attente. Bien sûr dans un bien-être profond. L'essentiel y est puisque lorsque "ça" arrive c'est moi. Il n'y a pas de fuite (fuir la mémoire) mais une continuité vers l'avenir. Le temps n'est pas aboli, mais son poids se retourne. Légère attente, légère. On ne sent pas bien sûr qui est qui, qui fait quoi. On oublie cette importance-là. On ne veut pas savoir. Tout est attentif comme en nature, dans la forêt qui attend la pluie, le brâme, les feuilles qui tombent et poussent.

j Ils dessinent des cartes à jouer. Pique dame pique dame pique (l'as) Ils sont comme dans un deuil, atterrés. Chacun son pas pour modifier la lumière. Le poids sur eux. Sans doute sur nous, mais l'écriture me délire (je danse aussi et je sais que je peux). Il faut en tout cas savoir qu'il y a le malaise, l'inaptitude du spectateur, ravalé au niveau de la lavure. Car comment sentir l'émerveillement sans le partager ? sans le faire, le travailler, le créer ?

Applaudir est un geste ridicule, et je suis mieux ce soir à écrire et être là que dans bien d'autres spectacles. Souvent la douleur dans leurs yeux. L'attente initiation. On n'attend pas la mort, elle vient. Alors on l'oublie. Ils (acteurs) savent et savent. J'ai l'eau à la bouche, eau que je savoure aussi.

Et si rien ne venait ?

a-Sur ce moment, dit "du radiateur", voir les commentaires, supra, p. 44, 47, Chapitre II.

b-"Il n'y a pas de personnages, il n'y a que les acteurs eux-mêmes." (Claude Régy, E.P. p.23)

-*"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."* (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.155-156.)

c-"On ne peut 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." (id, E.P. p.23)

d-"Le théâtre alors ce gouffre de silence avant le premier trait avant le premier cri."(id.p.147)

e-"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." (id. p. 145)

f-"Et le silence devrait pouvoir continuer à être perçu sous les mots et le vide devrait pouvoir continuer à habiter l'espace de la représentation." (id. p.145).

e-g-Sans doute est-ce une allusion à l'une des postures d'Alex entrant en scène, dos courbé, mains jointes dressées derrière le dos, posture aléatoire, celle du jour de cette prise de notes. Le "elle" renvoie-t'il à Virginie, qui enchaînait sur sa réplique, ou à la "spectatrice"; à l'écoute du plateau ou à l'écoute plateau-salle ? La suite semble justifier la deuxième hypothèse.

d-e-f-h-"Je travaille sur le ralenti, sur le silence. Ces choses qui sont primordiales pour moi, me sont en général reprochées. En effet, elles n'atteignent pas la réalité dont rendent compte l'agitation, le bruit et l'imitation du vraisemblable." (Claude Régy, *Espaces Perdus*, p.102).

i-"Le spectateur doit être absent à 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." (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.95)

"Les acteurs représentent des milliers d'humanité 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 dans le temps d'avant, dans celui d'après, dans aucun temps, dans aucun lieu." (id. p.143).

"A travers les acteurs un matériau fluide [...] 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,[...] et ils doivent laisser voir à travers eux,[...] autre chose qu'eux-mêmes.

[...]Ecoute[...] aussi des vibrations du lieu. Ecoute avec toutes les oreilles qu'on a sous la peau." (id. p.80-81.)

e-j-C'était la disposition en quinconce, aléatoire bien sûr, de ce soir-là qui évoquait cette image. A ce propos, rappelons encore Régy: "Importance des figures géométriques." (id.p.97)" et "On s'aperçoit que les mouvements que je fais faire à mes acteurs sont parfaitement arbitraires, mais pas plus que des mouvement s réputés justes ou psychologiques.[...] La présence des corps entre eux et les vibrations magnétiques qui en émanent sont une force extrêmement grande,[...]" (id p.105-106) En revanche la référence au deuil n'était pas "intentionnelle", et la suite insiste sur la difficulté à "rentrer" dans ce code en dépit d'une écoute "exceptionnelle".

a-II

b-**Alex* - Qui parle ?

-Qui parle donc ?

c-7 -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.

8 -Il résolu de repartir de là.

11 -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 d-e-1 leur tentative de séduction, (*Virginie*) vers le silence que tu as d'abord puisé en eux.

###

f-**Virg.* -Il la regardait à la dérobée. Il aurait voulu avoir le droit de lui dire. Il se rendait bien compte qu'elle avait peut-être oublié.

* -Pourquoi m'écoutez-vous ainsi ? Pourquoi, même lorsque vous parlez, écoutez-vous encore ? Pourquoi attirez-vous en moi cette parole qu'ensuite il me faut dire ? Et jamais 12 vous ne répondez; jamais vous ne faites entendre quelque chose de vous. Mais je ne dirai rien sachez-le. Ce que je dis n'est rien.

* -À voix basse pour lui-même, à voix plus basse pour lui. Parole qu'il faut répéter avant de g-l'avoir entendue, (*Florence*) rumeur sans trace qu'il suit.

###

**Flo.* -C'est toujours la vieille parole qui veut être là à nouveau sans parler.

Réception:

a-h- [Et si rien ne venait ?] Ou s'ils (acteurs) nous demandaient, à nous qui sommes assis, eux debout, de leur donner ? Ou aurions-nous pour eux ? Leurs lèvres s'entr'ouvrent.

Avant le mot, il y a le souffle. Avant la chair il y a le verbe. Le silence, (souffle), donne le rythme.

i- Après, les mots, comme des notes, s'agencent. (C'est "bien écrit" quand il n'y a pas de "fausses notes"...)

Les yeux se sont ouverts, les visages redressés, tous regardent vers le kraft, du côté droit. (Se savent-ils ?)

j- Certains visages reflètent (ou jouent, c'est à dire ce que nous voulons de l'un ou de l'autre) la peur. Simple échauffement. Est-ce qu'il n'y a pas un poids trop lourd, avec ce silence, et surtout les corps figés ? Est-ce qu'ils cherchent cette pesanteur-là ?

Les corps se balancent imperceptiblement (et moi, de l'attente, je fuis avec ce stylo), ils ont maintenant la certitude que ça arrive, que l'attente est bien là, bien comprise, qu'elle va s'installer comme ce qu'il y a de mieux. Mieux que tout. Mais ça, c'est sans doute parce que j'écris. En tout cas, Patrick a l'air déterminé.

j- Ils marchent et épient, comme dans la douleur. Danseurs avant de danser (mais sans leurs mauvaises manières de "je danse"). Le silence de la danse: l'immobile. Je crois que ceux-là (acteurs) ont vidé leur tête de mots. Et ça, permettez-moi, Mesieurs dames, c'est grandiose ! (ils ont de la chance).k- L'espace d'un cillement...Plaisir de ce qui va arriver. Faim au ventre, mais pas comme une impatience, plutôt vraiment comme une saveur, un assourissement. C'est physique, je parle de la faim et les mots aussi sont dans la bouche. La faim des acteurs et des poètes. Et des choses de regards à regards. Et puis non. Tant de difficulté à vivre, à communiquer.

.....

b-e-f-l- Fuite, "marmonné", et fuite du sens, qui fait se rejoindre la parole et l'attente, l'avant. Somptueuse parole qui parle d'elle, luxe de ce qui ne sert à rien et est essentiel, sève, et la sève coule et l'on s'en nourrit.

- a-Le compte-rendu de réception qui suit, donne un exemple de l'état dans lequel surgit la parole.
- b-Que cette question "ouvre" *BOULIMOS* est "juste", car c'est la question fondamentale, "politique" d'abord, bien sûr, mais aussi, évidemment "théâtrale", à la fois dans les rapports texte-scène, et scène-salle : "personnage? auteur? acteur?" (voir p.95, b-), dans les rapports "théâtre-vie" (voir p.80-81, b) et, ici, pour nous, outre ces trois niveaux relationnels, dans le rapport *L'attente l'oubli-BOULIMOS*.
- c-Associée à cette question l'autre "pulsion" fondamentale: celle du secret, de la trace, le refus de "tricher" (*effacez, les secrets, le silence, à la dérobée, à voix basse, rumeur sans trace.*) par opposition avec la violence, le "volontarisme" (*vous m'avez arraché, il faut répéter, qui veut être là*), opposition-complémentarité "dite" à la fois par la juxtaposition de "tours de parole distincts" chez le même locuteur, et par les tours "paradoxaux" chers à BLANCHOT: "*parole sans parler*". (Voir aussi p.95, b-c-)
- d-"*Ne pas embellir notre image. Ne pas tricher. Eliminer le menti, le faux semblant, le trompe-l'oeil, la convention, le comme-si.*" (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.37.)
- e-Ce "passage" de la parole, en léger décalage "lexie-dixie", par relais, juste avant la fin de la lexie, suivi d'un silence, sera le premier "code" repérable pour les spectateurs, encore que la diction d'Alex, rendait parfois assez clairs les changements de "tour de parole", dans sa première lexie. Mais le rythme en étant aléatoire, seule la "fluidité" comptait, qui devait se perdre à la fin, pour provoquer l'entrée de Virginie. Mais, volume, rythme, articulation étaient aléatoires: "*C'est la voix qui t'es confiée, et non ce qu'elle dit.*" (11): telle est la seule règle de "diction" de *BOULIMOS*, inaugurée clairement dans cette séquence.
- f-La lexie de Virginie lui permettait de mettre en "lumière" les jeux "rythmiques" de l'écriture de BLANCHOT, là encore sans autre souci que la fluidité dans le rythme et le placement de sa voix dans la "mémoire" de celle d'Alex: ("*il... il... il...*", "*Pourquoi... pourquoi.. Pourquoi...*", "*Jamais... jamais... je... Je...*" "*A voix basse... à voix basse...*", "*parlez... parole... Parole...*")
- g-C'est, à la fois, sur ce motif de la parole, et sur ce jeu rythmique que se fait le "passage" entre Virginie et Florence ("*parole... parler*", "*C'est toujours la vieillesse parole*"). Mais par la connotation négative de "*rumeur*" et "*vieille*", c'est le bord du "stéréotype" qui pointe le nez, celui à qui *BOULIMOS* comme *L'attente l'oubli* entendent résister: (voir supra, note 3, p.9 et Françoise COLLIN, opus cité, p. 55-79).
-
- a-h- Ce commentaire poursuit celui qui précède et donne par sa longueur une assez juste idée de ce qui était vécu sur le plateau et dans la salle pendant la demi-heure (en moyenne) qui précédait la première prise de parole. Est précisée une des postures assez fréquemment prise (regard à droite), et l'aspect dansé (cf. supra, chapitre I, p.23, note 4), de cette mise en place.
- i-"*On ne peut 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.*" (Cl. Régy, *E.P.* p.23)
- j-Ce qui nous paraît moins juste, (mais le jeu était-il assez "juste" ce jour-là?), ce sont les interprétations psychologiques de peur ou de douleur. Si les postures des comédiens étaient justement placées, ces interprétations n'auraient pas dû être possibles. Mais n'est-ce pas l'envie de tout spectateur, que "d'interpréter" "sentimentalement" tout comportement ? (Voir aussi, p.98-99, e-).
- En revanche tout ce qui relève des questionnements sur "la lourdeur" est fondamental. Non seulement, nous nous sommes posés ces questions "avant", mais *L'attente l'oubli* pose, en continu, cette question de "*L'extraordinaire pression que la discrétion et l'attente silencieuse exerçaient sur lui.*" (p. 21). Et la conscience de l'hésitation entre "refléter" et "jouer" est celle du paradoxe fondamental de *BOULIMOS*, paradoxe qui rejoint celui de BLANCHOT (commenté supra ,c-).
- k-Les métaphores semblent révéler une "saisie concrète" d'un spectacle dont on éprouve le "concret"!
- b-e-f-l-"*C'est la voix qui t'est confiée, et non pas ce qu'elle dit.*" (11). C'était manifestement clair pour cette spectatrice, qui résume ici ce que nous écrivons supra b-e-f- et reste concrète: "*parole-sève*".

a-**Flo.* -C'est toujours la vieille parole qui veut être là à nouveau sans parler.]

b-* -Ce n'est pas une fiction, bien qu'il ne soit pas capable de prononcer à propos de tout cela le mot de vérité. Quelque chose lui est arrivé, et il ne peut dire que ce soit vrai, ni le contraire. Plus tard, il pensera que l'événement consistait dans cette manière de n'être ni vrai ni faux. À nouveau, à nouveau, marchant et toujours sur place, un autre pays, d'autres villes, d'autres routes, le même pays.

####

III

c-**Véronique* -Faites en sorte que je puisse vous parler.

Christophe -Oui, mais avez-vous une idée de ce que je devrais faire pour cela ?

Véro. -Persuadez-moi que vous m'entendez.

Chris. -Et bien, commence, parle-moi.

Dag -Comment pourrais-je commencer à parler, si vous ne m'entendez pas ?

-Je ne sais. Il me semble que je t'entends.

-Pourquoi ce tutoiement ?

-Vous ne tutoyez jamais personne.

-C'est bien la preuve que je m'adresse à toi.

d- -Je ne vous demande pas de parler: entendre, seulement entendre.

14 -T'entendre ou entendre en général ?

-Non pas moi, vous l'avez bien compris.

-Entendre, seulement entendre.

15 -Alors que ce ne soit pas toi qui parle, lorsque tu parles.

* -En ce point extrême de l'attente où depuis longtemps ce qu'il y avait à attendre ne sert qu'à e-16 maintenir l'attente. Essayer d'ignorer ce qu'on sait, (*François*) seulement cela.

####

f-**Franç.* -Et puis il n'apercevrait jamais à quel moment il serait sur le point d'en finir.

g-* -La caractéristique de la chambre est son vide. Il entre, il ne le remarque pas : c'est une 17 chambre d'hôtel, il en a toujours habité, il les aime, un hôtel de moyenne catégorie. Ici le lit, là une table, là où vous êtes un fauteuil.

* -Pourquoi ne faites-vous pas tout ce que vous pourriez faire ?

####

Réception

h- [Fuite, "marmonné", et fuite du sens qui fait se rejoindre la parole et l'attente, l'avant. Somptueuse parole qui parle d'elle, luxe de ce qui ne sert à rien et est essentiel, sève, et la sève coule et l'on s'en nourrit.]

Bien sûr "Châtes", Claude Régy...

Et Le Clézio : l'absence de sens précis, on peut lire comme les vagues qui se suivent avec interruption... c'est toujours la mer.

e-i- Essayer d'ignorer ce qu'on sait

Le premier mot d'un vers. " Il peut arriver, dans le silence et dans l'oubli, après une longue attente, que vienne le premier mot d'un vers". (Paul Valéry, de mémoire).

Comment sait-on qu'il s'agit d'un vers, puisqu'il n'y a que le premier mot ?

Réponse: le rythme, le souffle, comme leurs premières paroles.

a-Avec l'entrée de Florence le travail sur la mémoire de la voix précédente se poursuivait, mais la voix devenait plus claire, et prenait de l'ampleur, jusqu'à l'hésitation finale, à partir de "A nouveau".

b-J'entends cette lexie comme une "figuration" de la relation entre "l'état" et la "métaphore" dont j'ai déjà eu l'occasion de parler (supra, chapitre 1, p.23, note 6, et Chapitre 2, § 5.2, surtout p. 60): "BOULIMOS n'est pas une fiction, bien qu'on ne puisse prononcer à propos de cela le mot de vérité." Et, son "événement" consiste dans sa manière de n'être ni vrai ni faux. (voir aussi, p. 79, e et la fin de la remarque j). De plus, c'est de cette nature-là qu'est la "valeur" (au sens donné par BARTHES: voir, supra, p.7, note 2) "politique" de la relation "théâtre-monde" (voir aussi p. 79, b).

c-Cette "dixie", composée de deux lexies, introduit deux "contremarques" aux codes déjà définis: multiplicité des locuteurs, et "perte" de la mémoire des voix précédentes.

D'abord il y a ce mini-dialogue entre Véronique et Christophe, qui respecte la fin de la lexie précédente, toute entière dévolue à Florence, malgré son hésitation finale, non récupérée par un autre locuteur, et qui respecte également le tour de parole écrit. Puis, il y a, apparent retour au code initial, le "bloc" de Dag, qui sera achevé par François. Mais il n'y aura pas d'hésitations préalables, car Dag, au lieu de "dire dans la mémoire des autres voix" se sera fait sa propre voix, qui aura provoqué un éclatement du groupe sur la scène, apparemment non perçu par le public, puisque non commenté à réception. Peut-être aussi que le désarroi du public devant ce début, non psychologique, l'empêchait de saisir ces nuances, parce qu'il avait tendance à ramener l'état du début à un état de "douleur" ou de "peur", (voir remarques j des p.76-77 & 78-79), que ce "dérangement" ne faisait que confirmer. Voilà qui nous renforce dans notre conviction qu'il convient de se laisser prendre par la "forme" avant de la nourrir de "psychologie présupposée".

d-Cette réplique et les quatre suivantes ne disent-elles pas aussi cela: "*Entendre, seulement entendre.*"?

"Il faut donc écouter, être disponible, sentir et, concerné 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." (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.80-81).

e-(voir, ci-dessous, remarque e-i)

f-François parle dans la mémoire de la voix de Dag, (ses trois lexies sont clairement détachées), et des premiers locuteurs, (rythme des "il" et des "ici...là...là...", bien marqué).

g-"Ecoute des vibrations du lieu", aussi chez BLANCHOT qui "fragmente" ainsi son texte entre dialogues, questionnements, descriptions, état du texte "rendu" par l'écoute égale des voix, quel que soit le contenu, vibration rendue par le rythme et le souffle, égal pour dire la chambre et l'accord des voix, pour installer l'accord du lieu et des voix, l'accord des voix de la scène et du lieu où elles sont "entendues".

h-Ici la spectatrice commente l'ensemble des enchaînements de répliques.

"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 [...]. A ce moment-là, sans être ensablée dans le pléonasmisme du jeu, dans la sentimentalité ou dans la simplicité d'une intention qui tendrait à faire croire que le texte ne veut dire que ça, la délivrance du texte est plus abstraite, plus neutre, [...]" ("bien sûr, Claude Régy", *E.P.* 102-103).

(voir aussi p.83, remarque b-)

e-i-Et cette réplique qui a frappé "notre spectatrice" au point qu'elle l'a notée, ne rejoint-elle pas nos interrogations sur la difficulté à "reculer" en arrière des "présupposés" ?

a-[* -Pourquoi ne faites-vous pas tout ce que vous pourriez faire ?

####]

b-Patrick - Mais que pourrais-je faire ? *(Il répète à nouveau cette réplique)*

Véro. -Plus que vous ne faites. *(Virginie répète cette réplique "ad libitum" jusqu'à la fin de la lexie)*

Pat -Oui, sans doute; un peu plus. J'ai souvent cette impression depuis que je vous connais.

c- -Soyez sincère: *(Véro.)* pourquoi n'exercez-vous pas cette puissance que vous savez que Véro. vous avez ?

Chris. -Quelle sorte de puissance ? Pourquoi me dites-vous cela ?

Véro. -Reconnaissez ce pouvoir qui vous appartient.

Chris. -Je ne le connais pas, et il ne m'appartient pas.

Véro. -C'est bien la preuve que ce pouvoir fait partie de vous-même.

####

IV

d-Pat. -Les voix résonnent dans l'immense vide, le vide des voix et le vide de ce lieu vide.

e-18 *(Après un silence, il commence, "a capella", à chanter en italien "guarda'l mare comm'e bello", d'abord clairement, puis avec hésitation. Il s'arrête au milieu d'un vers.)*

* -Ils cherchaient l'un et l'autre la pauvreté dans le langage. Trop de mots, mots de trop, des mots trop riches qui parlaient avec excès. Est-ce qu'elle n'essayait pas, et lui avec elle, de se former au sein de cette histoire un abri *(Ici, Patrick s'arrête brutalement. Il a pu hésiter, accrocher sur les mots précédents. Silence, puis Cécile, qui s'est mise dans un rapport d'écoute avec lui depuis ses premières hésitations, soit par une grande distance, soit par une proximité, reprend à "Est-ce qu'elle n'essayait pas, et lui avec elle, de se former au sein de cette histoire un abri", puis elle enchaîne)* pour se protéger de quelque chose que l'histoire aussi contribuait à attirer ?

* Cécile -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 20 laisser attendre. Attendre, que fallait-il attendre ? C'était un mot suffisant. Dès qu'on attendait quelque chose, on attendait un peu moins.

* -Depuis longtemps, ils n'espéraient plus atteindre la fin qu'ils s'étaient proposée.

* -Il ne le ferait pas.

21 -Si vous ne le faites pas, vous le ferez cependant. *(Silence, puis "bis" comme un appel)*

####

Réception

c-g- Pourquoi n'exercez-vous pas cette puissance que vous savez que vous avez ?

Puissance du vide, (le vide dans le violon qui permet le son, vide dans les voiles du bateau, vide dans le dessin...), (cf Roland

Barthes, *L'empire des signes*, sur le Japon). Puissance de la distance, séduction de la distance.

c-h- Chant, parole plus haute. Mais...dans une autre langue. "A capella", à cru, Le cru et le cuit.

Ce qui est cru et ce qui est vrai.

i- Au sein de cette histoire un abri: Quelque chose de ce rien se dessine obligatoirement entre homme et femme.

Enroulé sur soi, comme un fœtus.

j- Rien ne fuit, dans ce langage (au contraire de lorsqu'il y a "histoire"): tout s'enracine, se dépose, comme couches de terre, sédiments.

a-Non-coïncidence entre fin de lexie et fin de dixie, non sensible à réception puisqu'il y a une allure d'énonciation théâtrale "conversationnelle" normale: François pose sans hésiter une question.

b-Cette dixie semble confirmer cette impression de "naturel théâtral", puisque la structure dialoguée demeure. Certes il y a trois voix là où on en attendrait deux simplement, et Véronique reprend "voix" dans "le tour de parole" de l'autre locuteur, ici, Patrick. Mais, à réception, ces accidents ne peuvent être "éprouvés", car ils laissent subsister l'allure "théâtrale" d'une conversation "sensée".

C'est de la répétition par Virginie d'une réplique de Véronique que vient la perturbation "qui empêche que le sens prenne", ici. Perturbation de fait, augmentée, aléatoirement, par le volume et la fréquence de ces perturbations: certains soirs, Virginie "répétait", non-stop, rendant inaudible le "sens" de la conversation; d'autres fois, elle la "trouvait" simplement. Qu'importe, dans les deux cas, le "sens" était déplacé, comme il l'est par le "rejet" en poésie, quelle que soit la façon de "dire": en respectant la syntaxe, on évacue le rythme, en respectant le rythme, la syntaxe. (voir p.81, remarque h-).

Cette dixie introduit l'un des codes majeurs de *BOULIMOS*: "la réitération", (voir pages 84-85, a-).

c-Voir ci-dessous remarque g-

d-N'épilobons pas trop, sur ce mot-clé pour *BOULIMOS*, (voir Ch. I p.25, notes 1& 2, p. 27, § 2.2), mais rappelons-nous *L'espace vide* de Peter Brook et (encore) les *Espaces perdus* de Régis, p.145 : "*Et le silence devrait continuer à être perçu sous les mots et le vide devrait pouvoir continuer à habiter l'espace de la représentation.*"

e-Ce chant de Patrick, seul texte qui ne soit pas de BLANCHOT, dit sur scène, est, comme les prénoms des souffleurs, un "texte de *BOULIMOS*", trace d'un travail, où chacun commençait une chanson, la perdait, et attendait qu'un autre vînt assurer la "suite du spectacle", en "tentant" une autre chanson. Son intégration, juste à la suite de d-, fait-elle, "trop sens"? (voir remarque h-)

f-Variation sur le code d'entrée en parole, dans la "mémoire" des premières entrées (lexie interrompue) et de la "réitération" (reprise de la phrase interrompue).

Cette dixie de Cécile va d'ailleurs rassembler, juste avant la fin de la séquence, la "masse" des codes mis en place. Parti sur la "note" (et le texte) de Patrick, son débit sera un concentré des "voix" du jour, favorisé par le jeu rythmique du texte sur "*Attente, attentif, attente, acte neutre, intérieur, extérieur, attention, distraite, en attente, inattendu, attente, attente, attendre, étendue, attendant, attendre, attendre, attendait, attendait, atteindre, cependant, cependant*" qui lui redonne la rythmique de Virginie et le souffle d'Alex, et par le découpage en plusieurs lexies qui lui redonnent le "détachement" de Florence, Dag, et François. On peut, ici encore, citer Claude Régis (*E.P*, p.94-95).

" 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 muet et un 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.

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 pourrait le distraire, le divertir."

c-g-Notion, bien éprouvée par cette spectatrice, très développée dans *L'attente l'oubli*, qui rejoint celle, développée dans la dixie suivante, de "la fin impossible" de "l'irrésolu", notion-clé des esthétiques de BLANCHOT et de *BOULIMOS*, état de résistance à ce qui prend, au stéréotype: théâtralement, cela apparaît dans ce travail sur la mémoire de ce qu'on sait faire, mais qu'on laisse en "attente" ou en "oubli" (chant inachevé, lexies interrompues, voix qui se perdent...). La puissance est là: on la perçoit par le "manque", ou "l'oubli", mais elle ne "résout" pas, et c'est le "spectateur" qui peut demander: "*Pourquoi n'exercez-vous pas cette sorte de puissance que vous savez que vous avez ?*". Evidemment on ne répondra pas!

c-h-d- Sens tellement clair: puissance exercée ? Contresens ou "contremarque" ? Question d'état juste.

i-Première vraie prise de conscience du "couple" : donc le dialogue Véronique/Christophe qui a précédé a justement fonctionné, (comme un code), puisqu'il n'a pas été perçu "anecdotiquement".

j-Réception idéale de ce que nous commentons en remarque f- (citation de Régis incluse)!

[21 -Si vous ne le faites pas, vous le ferez cependant. (*Silence puis "bis" comme un appel*)
###]

a- *Chris.* -Mais le désirez-vous ?

Véro. -Ah, vous ne vous en tirerez pas comme cela. Si vous le faites, je le désirerai.

Chris. -Peut-être aurais-je pu le faire jadis.

Véro. -Quand donc ?

Chris. -Et bien... quand je ne vous connaissais pas. (*puis Virginie puis François puis Florence*)

Véro. -Mais vous ne me connaissez pas. *et Alex. et Dag. et Patrick.*

Véro. -Oui. *reprennent cet échange dans cet ordre)*

b-22 (*L'échange des trois dernières répliques, et sa triple reprise a été très rapide et "en mouvement". Ce mouvement se poursuit un moment, toujours en échangeant les trois mêmes répliques, de gré à gré avec qui on rencontre, et sur le mode désiré. Il y a attrait et rejet. Des couples se cherchent, se trouvent. Mais comme ils sont neuf, il y a toujours un solitaire qui, pour faire durer l'attrait, l'user, énonce seul les trois répliques. Le rythme enfle ou baisse c'est selon, jusqu'à ce que François relance la "machine", soit en haut d'une "crête", soit du fond d'un "creux", en enchaînant à la suite d'un "oui", la première réplique de la SÉQUENCE 2).*)

Réception

c- [Rien ne se fait dans ce langage (au contraire de lorsqu'il y a "histoire") : Tout s'enracine, se dépose, comme couches de terre, sédiments.]

*Ils, (acteurs) se répondent comme en musique, en danse, en fresque sonore
Très beau. Mélodie répétée. Oui, s'enracine.*

Vous ne me...

d- C'est un dialogue !

e- La répétition, pierre d'angle de la poésie, de la danse. Et les solos. Vraiment beau.

a-Cette dernière dixie mêle le code "dialogué" et le code de "réitération" déjà essayé. L'accumulation de ces deux codes constitue un nouveau paradoxe, puisque, (comme le signale la remarque de réception c-, page 84, commentée ci-dessous), par le dialogue, la "conversation" semble prendre, "l'attrait semble fonctionner" dans l'énonciation d'acteur, (en contradiction avec l'énoncé de personnages), mais la répétition du même dialogue par quatre couples, dénonce ce fonctionnement, d'abord parce qu'il y a - forcément - un exclu de la conversation, ensuite parce que ces répétitions superposées brouillent le sens et finissent d'ailleurs par se saturer elles-mêmes, et par transformer le dialogue en "brouhaha", apparente "contremarque" du silence "initial", mais, nouvel avatar de "l'échec" de la parole, véritable "figuration" de "la rumeur".

On a, ici, une de ces situations, caractéristiques selon Bernard DORT de *La représentation émancipée*: " *Il ne s'agit plus de savoir qui l'emportera du texte ou de la scène. Leur rapport, comme les relations entre les composantes de la scène, peut même ne plus être pensé en termes d'union ou de subordination. C'est une compétition qui a lieu, c'est une contradiction qui se déploie devant nous, spectateurs. La théâtralité, alors, n'est plus seulement dans cette "épaisseur de signes" dont parlait Roland BARTHES. Elle est aussi le déplacement de ces signes, leur impossible conjonction sous le regard du spectateur de cette représentation émancipée.* " (p.183).

b-Ce "jeu" répétitif a pour effet de "gommer" tout en "l'affirmant" (paradoxe "commun" à BOULIMOS et à *L'attente l'oubli*, "parole sans parler", attente et oubli) le "passage" d'une séquence à l'autre: même si chaque séquence a son autonomie, la "longue phrase ne peut être morcelée".

c- Ecoute globalement "juste" de cette première séquence, abstraction faite des "tentations" de repérage psychologique du début (voir, p. 78-79, g-). A la fin de la séquence, c'est la sensibilité au rythme, "l'embarquement" dans les codes, qui l'emportent :

"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.

Eoute d'autant plus profonde que c'est une "écoute flottante" parce que justement, débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment, des personnages, du jeu, du réalisme, c'est à dire de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a vraiment lieu." (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.95).

d- (voir remarque a-, ci-dessus)

e-Confirmation de la remarque c- ci-dessus.

3.1.2./"L'ATTENTE : UNE GRAMMAIRE DU PASSEUR"

Cette séquence était imaginée dans un déroulement qui permettait de poser les codes de jeu et d'installer l'énonciation d'acteur propre à *BOULIMOS* tout en faisant entendre "la langue" de BLANCHOT. Le décalage léger entre "lexie" et "dixie", accentué par l'effet d'énonciation par bloc, en solo, dominant, permet cette double "réception": en effet on entend bien la "fragmentation ressassée" de la langue de BLANCHOT, mais on entend aussi le rythme des "acteurs", en raison de ces blocs de parole qui laissent à chacun le temps de poser sa voix, et de la perdre.

L'accord nécessaire entre les voix donne à entendre, "aussi", la masse du texte et la quête d'un accord, l'attente des "personnages" de *L'attente l'oubli*. Mais c'est également la "figuration" du commun cherché entre les comédiens, tout simplement, non seulement sur le plateau, mais, avant, le commun fondateur du rassemblement de ces gens-là autour de ce projet-là : encore une fois ce n'est pas une métaphore, c'est un "état".

Ce qui peut rendre sensible, "à réception" tout cela: langue de BLANCHOT, langue de *BOULIMOS*, commun des acteurs, quête d'un accord, c'est essentiellement ce petit décalage entre la "lexie" et la "dixie", quand il est marqué à l'intérieur d'une phrase: p.78 et 80 les "entrées en paroles" de Virginie, Florence et François, enchaînent toutes sur la "perte" de parole du prédécesseur", (Alex, Virginie, Dag), juste avant la fin d'une phrase, et sont aussitôt suivies d'un silence. Le décalage est créé, l'attente est là, mais l'accord est établi, la trace de la voix de l'autre est dans la voix du suivant et la trace de la langue de BLANCHOT est dans la voix des acteurs de *BOULIMOS* (*titre provisoire*).

Les "dérogations" à ce code, - "**dialogue Véronique / Christophe**", lui même décalé par l'entrée préalable de Véronique, ("cut", après le silence de Florence, synchrone avec la fin d'une "lexie"), et par l'entrée de Patrick, (perturbant la mise en place du dialogue, p.80-82, à la fin de la dixie de François), et "**énonciation demandée à Dag**" de se démarquer de l'accord des voix, ce qui provoquait un premier mouvement d'éclatement du commun, (p.81, c-),- ces dérogations donc, loin de détruire cette ligne, la faisaient exister. Le code ne prenait pas en surface, mais en mémoire.

D'abord était enfin entendue, l'une des "voix" commune aux langues de BLANCHOT et de BOULIMOS, celle du dialogue. De plus l'attente se "réinstallait" au moment où les choses pouvaient paraître résolues. Après une série de trois "attaques en accord", une triple discordance apparaissait, seulement sensible par la mémoire de ce début: le "cut après silence de fin de lexie-dixie", contremarque du "coupé-enchaîné au milieu de lexie"; "la parole brève et conforme à un tour de parole", contremarque du "bloc de parole indépendant des tours de parole"; et, "une voix en discordance avec le commun", contremarque de "voix diverses qui cherchent un accord".

Cette première série de discordances, immédiatement suivie, d'un retour à la marque, (prise de parole de François selon le code initial, p.80), fonctionnait comme "mémoire" à son tour: l'entrée de Patrick, (p.82, b-), "rappelle" l'entrée brève de Véronique,(p.80, e-), dont il va perturber l'installation. Le dialogue avec Christophe qui s'installe alors, entre, certes, en contremarque avec les blocs initiaux, mais, à cause de l'entrée de Patrick, à deux reprises, au début de cette dixie, il installe à son tour un autre code, qui sera repris avec insistance en séquence 2: celui du "trio", contremarque du "couple".

A partir de là le système existe "marqué" et "contremarqué", et la fin de la séquence en joue, en multipliant les accidents: "reprise d'une réplique" par le même (Patrick, p.82, d-e-), ou un autre (Virginie, p.82, b-, Cécile, p.82, f-), ou tout le monde (dernière dixie, p.84), "chevauchement de répliques" (Virginie,p.82, b- dernière dixie, p.84), "chant" de Patrick, (p.82, e-) recherche de l'écoute dans "le brouhaha" (dernière lexie, p.84), **contremarque** du "silence" (début, p.76), dans la "précipitation" (dernière lexie, p.84), **contremarque** de "l'installation" (début, p.76).

Ainsi, **cette séquence établit-elle ce langage commun** à BOULIMOS et à *L'attente l'oubli*, non seulement pour les raisons vues lors du commentaire sur l'établissement du texte, (p.69-74), mais surtout par ce jeu de marquage et de contremarquage d'un code qui installe une "mémoire" de la langue de BOULIMOS, perceptible à réception, à en juger par les notes d'une spectatrice, tout en "étant" la langue et la situation de *L'attente l'oubli*. Ces constats révèlent comment se fait, selon nous, **le passage**, par une "**énonciation d'acteur**", de la "langue" à la "situation", et justifie, une fois de plus, et doublement, (passage "texte-jeu", passage "plateau-salle"), la justesse de la formule de RÉGY : "**l'acteur est un passeur**" !

3.2.1./ SÉQUENCE 2 (P. 22-45), DÉTAIL.

a- V

b-**Franç.* -[Oui]

-Est-ce qu'elle dit vraiment ce mot? Il est si transparent qu'il laisse passer ce qu'elle dit et jusqu'à ce mot-même.

**Cécile* -Cela s'est donc passé ici et vous étiez avec moi ?

Chris. -Peut-être avec vous. Avec quelqu'un que maintenant je ne puis manquer de reconnaître en vous.

c-Dag -Au lieu du commencement, une sorte de vide initial, un refus énergique de laisser l'histoire débiter.

Virg. -Personne ici ne désire se lier à une histoire.

22

**Flo.* -Je ferai tout ce que vous voudrez.

Alex. -Je ne vous demande pas de m'aider, je vous demande d'être là et d'attendre, vous aussi.

Véro. -Que dois-je attendre ?

d-**Pat.* -Quand je vous parle, c'est comme si toute la part de moi qui me couvre et me protège m'abandonnait et me laissait exposée et très faible. Où va cette part de moi? Est-ce en vous où elle se retourne contre moi ?

####

Franç. -En secret au regard de tous.

**Cécile* -Soit, si tu ne veux pas, je renonce.

23

**Chris.* -Fais en sorte que je puisse te parler.

Dag -Que dois-je dire ?

Virg. -Que voulez-vous dire ?

Flo. -Cela qui, si je le disais, détruirait cette volonté de dire.

e-*Véro.* -Ils étaient sans histoire, sans lien avec le passé de tous, sans rapport même avec sa vie à 24 elle, ni avec la vie de personne. Le sens de toute cette histoire était celui d'une longue phrase qui ne pouvait être morcelée, qui ne trouverait de sens qu'à la fin, et qui, à la fin, ne le trouverait que comme un souffle de vie, le mouvement immobile de tout l'ensemble. Il commença d'entendre à côté de ce qu'elle disait, et comme en arrière.

Alex* -Fais en sorte que je puisse te parler.Pat.* -Tout était obscur et sa présence liée à un doute.

25

Réception

c-e-f- Je ne veux pas que quelque chose arrive, enfin qu'il se passe quelque chose:
... ne trouverai de sens qu'à la fin...

a- "*Des instants se succèdent, ils n'ont aucune définition reconnaissable.*" (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.25.)

b- Cette dixie, (comme la suivante) sera caractérisée par son tour de parole: chacun des "9 acteurs" dira une "réplique" complète et cohérente d'une série de lexies qui constitue cependant, en "écriture", un échange entre "deux personnages", seulement. Entre les répliques, il n'y a pas de "silence écrit", mais, selon les jours, elles peuvent défiler "non stop" ou être "isolées": c'est le rythme conversationnel du moment, qui en décide. Si François doit "sortir d'un brouhaha" son "Oui" initial, cela n'impulse pas le même rythme que s'il "profite d'un silence", mais le premier cas n'engendre pas forcément la précipitation, et le second, l'attente; c'est l'état du plateau qui décide. (voir citation a- ci-dessus).

c- Voir citations c-d-e-f- p.77 et remarque d- p.83. Mais à la nécessité du "vide", énoncée par ces remarques, s'ajoute, explicitement, ici, "le refus des histoires", qui nous renvoie aussi à la citation b- p.85, et, encore "plus loin dans l'avant", au moment du "radiateur": "*vide initial, refus énergique de laisser l'histoire débiter*" ? Dès lors, avec la réponse de Virginie à Dag, la citation a- (ci-dessus) continue à se charger de "valeur", sans autre "valeur" cependant que celle de l'énonciation d'acteur, laquelle est, "ici" et "maintenant", chargée des "valeurs" de l'écriture de BLANCHOT, de "l'histoire" de *L'attente l'oubli*, de celle de BOULIMOS, de l'échange "plateau / scène"; tout cela, "*sans définition reconnaissable*".

d- Énonciation d'acteur, ou sa métaphore ? Simple question d'état, mais "à réception", ça résonne avec:

"*Les acteurs sont conscients que ce jeu les met en risque puisqu'ils se mettent à découvert, comme nus, face au public.*" (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.106), "*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.*" (Bernard Dort, *La représentation émancipée*, p. 183)

e- Cette réplique de Véronique est emblématique de BOULIMOS: Elle en dit assez justement l'histoire commune, (Chapitre I), la quête, le rapport avec *L'attente l'oubli* (la deuxième phrase a d'ailleurs été commentée dans ce sens p.70), les codes de jeux (dernière phrase / chapitre II). Ajoutons ceci:

"*L'intrigue ne m'intéresse pas.[...] 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, ou alors sur l'avènement de la connaissance.*" (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.107-108) et la citation, ci-dessous, (remarque c-e-f-).

c-e-f- Le "Je" : élocution-paraphrase de l'actrice, ou état de réception ? Si oui, ça "passe juste" !

"*On est tellement habitué à ne s'intéresser qu'à l'accomplissement des choses que le fait de tout retenir, de tout laisser en suspens, avant l'accomplissement de quoi que ce soit, est très troublant. Je crois à la force de ce trouble.*

D'une certaine manière, la chose faite n'a pas existé et pourtant, dans le souvenir, elle va rester et devenir de plus en plus forte. C'est à l'inverse de la frustration, par le vide, par l'absence, une idée de la plénitude." (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.160-161.)

a-*Pat.* -Tout était obscur et sa présence liée à un doute.

25]

VI

**Virg.* -Fais en sorte que je puisse te parler.

Cécile -Si, je le regretterai. Je le regrette déjà.

Alex -Vous aussi, vous le regretterez.

Virg. -Je ne vous dirai pas tout, je ne vous dirai presque rien.

Cécile -Mais alors mieux vaudrait ne pas commencer.

Virg. -Oui, mais c'est que j'ai déjà commencé maintenant.

26

**Alex* -Donne moi cela.

Cécile -Donne moi cela.

Virg. -Donne moi cela.

b-

**Cécile* -Il est en ce moment engagé dans une erreur dont il ne veut pas s'exclure et qui n'est que la reprise de ses erreurs les plus anciennes.

Virg. -Mais cette pensée, c'est toujours la même pensée !

Alex -Pas tout à fait la même; et je voudrais la penser encore un peu.

Virg. -Je ne puis entendre que ce que j'ai déjà entendu.

27

**Cécile* -Qu'il pût partir, il savait que c'est à cette assurance qu'il devait de pouvoir rester. Il 28 partirait, mais cependant il resterait. Il était là, parce qu'à un certain moment il était parti.

Alex -Nous sommes enfermés, nous ne sortirons plus d'ici ?

###

**Virg.* -Pourtant, tout demeurerait inchangé.

c-

**Cécile* -La chambre est éclairée par deux fenêtres qui, à quelques pas de distance, ouvrent obliquement le mur. La lumière pénètre presque également jusqu'à une table de couleur noir, massif et solide. Près de la table, là où commence la partie non atteinte par le soleil mais très éclairée, droite dans un fauteuil dont ses bras ne touchent pas les accoudoirs, elle respire lentement.

Alex -Vous désirez tant que cela sortir de cette chambre ?

Virg. -Il le faut.

Cécile -Vous ne pouvez pas sortir maintenant.

Alex -Il le faut, il le faut.

Virg. -Seulement quand vous m'aurez tout dit.

Cécile -Je vous dirai tout, tout ce que vous désirez que je dise.

Alex -Tout ce qu'il est nécessaire que vous disiez.

Virg. -Oui, tout ce qu'il est nécessaire que vous entendiez. Nous demeurerons ensemble, je vous dirai tout. Mais pas en ce moment.

29

Cécile -Je ne vous empêche pas de sortir.

Alex -Il faut que vous m'aidiez, vous le savez bien.

Réception

c-d- Au milieu de la scène, ce serait bien que la lumière soit un feu.

b-e- Reprise du début. L'attente est une sécurité. Attente qui se répète, puisqu'elle est justement l'absence de "loque oculte".

Désiré de dire.

Nécessaire de dire.

a-Le code de la répétition devient peu à peu dominant dans cette séquence. Déjà amorcé par le jeu transitoire entre les deux séquences (voir, supra p. 84-85), il se manifeste par la reprise, dans la deuxième dixie, de la "distribution de parole de la première", (avec une inversion dans le tour "Alex-Véronique"), et par les répétitions de textes dits: l'une, celle du "Oui" par François, (final de 1,p.IV, initial de 2, p.V), absente de *L'attente l'oubli*, au contraire des deux autres: "Fais en sorte que je puisse te parler" (*A.O.* p.24,25,26) et "Donne-moi cela" (*A.O.* p.27), Avec la "dixie-lexie" inaugurée par Virginie, se met en place une autre occurrence de ce code selon une nouvelle structure du tour de parole: le trio, en fait déjà "essayé", mais vite "perdu" (Séquence 1, p.III, commenté, p.83, b-), qui sera prolongé jusqu'à la fin de la séquence, selon trois "distributions", chacune longuement "installée". Sur l'intérêt de ce code voir aussi supra, p. 70, dernier §.

b- Dans toute cette page un seul silence marqué, "obligatoire", mais, selon les jours, de grandes plages "inactives", ou au contraire, des échanges plus rapides, voire "naturalistes": question d'état pour le trio. Les autres "attendent", état proche de celui d'avant le radiateur, (sensible à réception, voir remarque b-e-, ci-dessous): on est bien dans une esthétique de "l'irrésolu", de la "tentative", de la "répétition", qui nous renvoie aux deux citations de Régy qui ouvrent et ferment la page 89, et que le texte "dit" ne dément pas, mais revendique, tout en laissant entendre les connotations négatives d'un tel état: paradoxe "fondamental", encore une fois, de cette entreprise.

c-Passage qui "éclaire" le décor, et son "angle obscur" (voir, supra, Chapitre 2, p.51-54), mais pas suffisamment pour la réception, à en juger par la remarque c-d- (ci-dessous), qui est peut-être plus sensible qu'il n'y paraît aux "connotations négatives" (évoquées dans la remarque précédente) de cette esthétique trop "retenue", et qui aimerait un "effet" plus "naturaliste" que ceux choisis par Vincent, (voir, supra, Chapitre 2, p. 54, "**Quelle lumière ?**"). Nous préférons rester dans la "contradiction" de DORT (voir citation, in remarque a-, p.85) en accord avec Régy, *Espaces perdus*, p.103-104:

"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 y est à la fois mis en valeur et perdu dans le vide, ce qui est déjà une forme de tragique."

c-d-Malgré ce désir d'une "figuration" plus "redondante", peut-être dû à une lassitude possible face à "*cette pensée [qui] est toujours la même pensée*", (p.27, p.VI, rapporté p.90. Voir aussi b- ci-dessus)...

b-e-...Réception toujours "accordée" avec "l'énonciation".

[Alex -Il faut que vous m'aidiez, vous le savez bien.]

VII

*Virg. -Ni l'un ni l'autre, nous ne sommes ici.

*Cécile -Vous voulez vous séparer de moi ? Mais comment vous y prendrez-vous ? Où irez-vous ? Quel est le lieu où vous n'êtes pas séparée de moi ?

*Alex -S'il t'est arrivé quelque chose, comment puis-je supporter d'attendre de le savoir pour ne pas le supporter ? S'il t'est arrivé quelque chose - même si cela ne t'arrive que bien plus 30 tard, et longtemps après ma disparition - comment n'est-ce pas insupportable dès maintenant ? Et, c'est vrai, je ne le supporte pas tout à fait.

b-

*Virg. -Attendre, seulement attendre. L'attente étrangère, égale en tous ses moments, comme l'espace en tous ses points, pareille à l'espace, exerçant la même pression continue, ne l'exerçant pas. L'attente solitaire, qui était en nous et maintenant passée au dehors, attente de nous sans nous, nous forçant à attendre hors de notre propre attente, ne nous laissant plus rien à attendre. *(Virginie continue encore une phrase, avec hésitations, arrêts, reprises, en chevauchant sur Patrick qui commence clairement plus bas)* D'abord l'intimité, d'abord l'ignorance de l'intimité, d'abord le côté à côté d'instant s'ignorant, se touchant et sans rapport. *(Patrick) c-Pat.* Il cherchait, parfois douloureusement, à ne pas tenir compte d'elle. Elle tenait peu de place. Elle restait assise, droite, les mains étendues sur la table de sorte que, levant les yeux, il pouvait ne voir que ces mains inoccupées. Parfois, il croyait qu'elle s'était levée et avait traversé la pièce. Mais elle était là.

Flo. -Vous savez déjà tout.

Chris. -Oui, je sais tout.

Pat. -Pourquoi m'obligez-vous à le dire ?

Flo. -Je voudrais le savoir de vous et avec vous. C'est une chose que nous ne pouvons savoir 31 qu'ensemble.

Chris. -Je ne désire pas le savoir. Je désire que vous me le disiez pour n'avoir pas à le savoir.

Pat. -Non, Non, pas cela.

d-

32 *(Depuis la prise de parole de (Patrick), les échanges deviennent clairs. Ils seront de plus en plus rapides, jusqu'à prendre l'allure d'une "italienne" à la fin, et ponctués d'un geste d'appel "d'attrait", de la part de celui qui dit vers un autre, de sorte que des couples se formeront, dans un geste maladroit et gauche d'embrassement, mais qu'un acteur restera à chaque fois seul, exclu des couples. Les embrassements se feront et se déferont sans arrêt, jusqu'à la fin de la séquence, et se poursuivront après les dernières paroles échangées, dans le silence, d'abord rapides, puis "déglingués".)*

Réception

a-e- Monocorde, comme l'écriture de Le Clézio, comme les vagues "la mer, la mer toujours recommencée" P. Valéry

f- Exerçant la même pression continue, ne l'exerçant pas.

Ils cherchent les mots (acteurs qui abandonnent la facilité et prennent la charge des difficultés des poètes).

b- Tentative. Tentation.

d- Embrassements doux (mais peut-être est-ce moi ?). Ils sont 9. donc-1, +1, manque.

a-"J'essaie que les répliques ne soient pas trop jouées, 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.

C'est vrai que je m'évade vers les arts parallèles pour essayer de sortir de la sclérose du théâtre. On demande aux spectateurs de faire le travail de création avec nous, dans leur imaginaire. C'est un effort peut-être, mais c'est une liberté aussi.

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." (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.103).

A en juger par sa réaction (remarque a-e- ci-dessous) notre spectatrice avait perçu tout cela.

b-Retour à un "code" déjà "usé" (p.IV, commenté p.83, remarque f-), d'autant plus intéressant que les situations d'énonciation sont inversées: Cécile retrouvant la mémoire de la voix de Virginie relayait Patrick "perdu", et ouvrait un retour à une forme déjà "usée": "solo"; cette fois, c'est Patrick qui relaie Virginie "perdue", dans la mémoire du texte et de la voix de Cécile ("*Attendre....*"), et ouvre à la fois une continuation et un renouveau: continuation-usure du "trio", mais renouveau des énonciateurs, et du jeu: au rythme "monotone" et "hésitant", succède celui "monotone" mais "accéléré" de "l'italienne", et aux tentatives de "paroles d'attrait" succèdent celles de "gestes d'attrait". Toujours cette esthétique de la "longue phrase qui ne peut être morcelée", qui "s'use" et "tente" encore, perceptible à réception, à lire la remarque b- p.92.

c-Hasard involontaire: Patrick qui chantait en "italien" (p.IV), et lance ici "l'italienne" (rythme de diction de ces "récitations" du texte, "à blanc", sans jeu ni placement, effectuées par les comédiens avant une répétition ou un spectacle, pour se le "remettre en bouche") est d'origine "italienne" !

d-"Elle choisit un mouvement très lent le plus étranger à l'hésitation à cause même de sa lenteur, mouvement où se retient l'immobilité qui lui est propre et qui contraste avec la brièveté de l'invitation autoritaire" (p.121, A.O.)

"C'est comme s'ils avaient toujours à chercher le chemin pour parvenir où ils sont déjà." (A.O. p.122)

"Debout contre la porte, immobile et toujours s'approchant, tandis qu'assise à l'extrémité du divan, le corps un peu détourné, étendue, renversée contre lui, glissant, et lui, la laissant glisser en arrière, lui faisant traverser par l'étendue où elle se renverse, la part d'espace, infranchissable et déjà franchie, qui la sépare, le visage passant devant lui, alors qu'elle tombe les yeux tranquillement ouverts, comme s'ils étaient destinés à se voir, même s'il n'y a pas lieu qu'ils se regardent.

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." (Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, p.127-128.)

Toutes ces "citations" auraient dû être entendues dans la séquence VII, (voir, supra, p.71-74), mais quand il s'est avéré impossible de la "travailler", à L'Isle-Jourdain, (voir aussi, supra, Chapitre 1, p.36), on en a "soufflé la trace" par ce jeu, d'autant plus aisément que la "théâtralité" du texte de BLANCHOT renvoie à celle que proposent ces lignes de REGY:

"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.91)

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

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

"On s'aperçoit que les mouvements que je fais faire à mes 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." (p.105-106).

a-e-Réception toujours complice, qui "confirme" la citation de REGY (remarque a- ci-dessus) et perçoit tous les codes décrits dans cette page en remarques b- et d-.

f-Spectatrice particulièrement sensible à la notion de "puissance exercée", (voir supra, p.82-83, e-g-).

a-[32 (Depuis la prise de parole de (Patrick), les échanges deviennent clairs. Ils seront de plus en plus rapides, jusqu'à prendre l'allure d'une "italienne" à la fin, et ponctués d'un geste d'appel "d'attrait", de la part de celui qui dit vers un autre, de sorte que des couples se formeront, dans un geste maladroit et gauche d'embrassement, mais qu'un acteur restera à chaque fois seul, exclu des couples. Les embrassements se feront et se déferont sans arrêt, jusqu'à la fin de la séquence, et se poursuivront après les dernières paroles échangées, dans le silence, d'abord rapides, puis "déglingués".)]

**Chris.* -Il imagina que, s'il pouvait décrire exactement, avec minutie et non pas furtivement, cette chambre, sans tenir compte de sa présence à lui, mais en essayant de la distribuer autour de sa présence à elle, il découvrirait presque nécessairement ce qui manquait et dont le défaut les mettait l'un et l'autre sous la dépendance de quelque chose qui lui paraissait 33 parfois menaçant, parfois gai, ou d'une gaité menaçante.

VIII

**Pat.* -Sans patience, sans impatience, ne consentant ni ne refusant, abandonné sans abandon, c-se mouvant dans l'immobilité. Il sentait qu'il ne pourrait plus jamais dire:

34 -je.

**Flo.* -Ils s'entretenaient toujours de l'instant où ils ne seraient plus là et, bien que sachant qu'ils seraient toujours là à s'entretenir d'un tel instant, ils pensaient qu'il n'y avait rien de plus digne de leur éternité que de la passer à en évoquer le terme.

**Chris.* -Y'a-t'il une porte qu'il n'a pas remarqué ? Y'a-t'il un mur lisse, là où s'ouvrent deux fenêtres ? Y'a-t'il toujours la même lumière, bien qu'il fasse nuit ?

d-**Flo.* -Exprimer cela seulement qui ne peut l'être. Le laisser inexprimé.

35

e-**Pat.* -Je sais à présent pourquoi je ne vous répons pas. Vous ne m'interrogez pas.

Chris. -C'est vrai, je ne vous interroge pas comme il faut.

Flo. -Pourtant, vous m'interrogez constamment.

Pat. -Oui, constamment.

Chris. -Cela me fait trop à répondre.

Flo. -Je demande très peu cependant, convenez-en.

Pat. -Je dois être capable de ne savoir qu'une seule chose.

Flo. -Comme moi de n'en entendre qu'une. Mais nous craignons que ce ne soit pas la même. 36 Nous prenons nos précautions.

Chris. -Je ne puis entendre que ce que j'ai déjà entendu.

**Pat.* -Doutez-vous de moi ?

Chris. -As-tu un secret ?

Flo. -C'est vous qui l'avez maintenant, vous le savez bien.

Chris. -Est-ce que j'aurais parlé sans arrêt ?

37

**Pat.* -Je voudrais que vous m'aimiez par cela seulement qui est impassible et insensible en vous.

Réception

f- [Embrassements doux (mais peut-être est-ce moi ?). Ils sont 9. Donc -1, +1, manque.]

e-g- ♂♂ ♀♀ : oui, enfin,

h- Je voudrais que vous m'aimiez

a-Comme tous les "commencements" de *BOULIMOS*, ça part "feutré", d'où l'impression signalée par la réception (f- & h-), mais la douceur est moins celle de l'embrassement (*maladroit*: voir p.96-97, b-), que celle du jeu: elle relève de "l'énonciation d'acteur", non de "l'énonciation de personnage".

b-c-Toutes les répliques extraites des pages 33-35 de *L'attente l'oubli* ont pour commun l'affirmation d'états paradoxaux (*gais...menaçants... d'une gaité menaçante*" etc...), qui sont aussi ceux de *BOULIMOS*, que l'on considère "l'avant" de la figuration, (désir de faire un spectacle, et ne pas "le faire"), son énonciation toujours entre être et faire, ou sa réception, (spectateur intégré et rejeté). Sans doute, est-ce cet espace-là, que précise particulièrement la réplique de Patrick (c-), l'espace du "neutre", tel que BARTHES le définit, p.135-136 de *Roland Barthes*, cette forme du vide, quêtée par BLANCHOT comme par nous, qui "exténue" le sujet qui **ne pourrait plus jamais dire "Je"**.

" *Le neutre n'est pas une moyenne d'actif et de passif; c'est plutôt un va et vient, une oscillation amorphe, bref, si l'on peut dire, le contraire d'une antinomie.* [...]

Figures du neutre: l'écriture blanche, exemptée de tout théâtre littéraire - la langue adamique - l'insignifiance délectable - le lisse - le vide, le sans-couture - la Prose (catégorie politique décrite par Michelet) - la discrétion - la vacance de la "personne" sinon annulée, du moins rendue irréparable - l'absence d'imgo - la suspension de jugement, de procès - le déplacement - le refus de "se donner une contenance" (le refus de toute contenance) - le principe de délicatesse - la dérive - la jouissance: tout ce qui esquive ou déjoue ou rend dérisoire la parade, la maîtrise, l'intimidation. [...] (C'est moi qui souligne ou ajoute les expressions communes à *L'attente l'oubli* et à *BOULIMOS*.)

Le neutre n'est donc pas le troisième terme -le degré zéro- d'une opposition à la fois sémantique et conflictuelle; c'est à un autre cran de la chaîne infinie du langage, [une longue phrase qui ne pouvait être morcelée] le second terme d'un nouveau paradigme, dont la violence (le combat, la victoire, le théâtre, l'arrogance) est le terme plein."

Paradoxes ultimes de l'énonciation d'acteur: celle qui refuse le "théâtre", "la contenance", celle qui ne dit jamais "Je", celle à qui "la voix est confiée", mais qui renvoie indéfiniment à la question initiale d'Alex: "Qui parle ? Qui parle donc ?"

d-"[...] *tout laisser en suspens avant l'accomplissement de quoi que ce soit [...]*" (Claude Régy, *E.P.* p.160).

" *Ecoute [...] de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a vraiment lieu.*" (id. p.95).

e-Les répliques devenant de plus en plus brèves et rapides, il arrivait que le geste d'attrait se fasse entre des interlocuteurs très distants les uns des autres, ou entre des interlocuteurs, formant des couples hétérogènes, avec des acteurs non concernés par les échanges verbaux limités à un trio, alors que les neuf "s'attiraient". Cette "contradiction", (comme dit DORT), entre texte et jeu, explique la remarque de réception caractérisée par les "symboles icôniques": "♂♂ ♀♀", (p.94, e-g-), et nous renvoie aux théories de RÉGY, sur la "proxémique", à cette différence, importante, près: pour RÉGY, cela débouche sur un placement "millimétré" des acteurs, alors que, pour *BOULIMOS*, il ne s'agissait que d'un code, d'une tendance à régler chaque jour, en fonction des "états". Le placement dans la lumière, par exemple, était évidemment très aléatoire, compte-tenu de ce qui est écrit, Chapitre I, p. 54, mais, il est aussi évident, que les acteurs "sentaient" autant la lumière du jour, que Vincent "éprouvait" les énergies du moment: Pour en revenir, encore et toujours, à RÉGY, voici:

" [...] *je leur montre la lumière, qu'ils la sentent. Je travaille aussi sur des mouvements géométriques, des cercles, des diagonales, des triangles. Je crois beaucoup à toutes les vibrations qui peuvent émaner de la force statique. Force exercée par un corps sur les autres corps avec lesquels il se trouve en équilibre.* [...]

Il faudrait étudier - une science 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. [...]

[...] *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. [...] Je dois toujours lutter pour que les acteurs ne baissent pas le nez et que la lumière les prenne en plein visage.*" (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.102, 103, 106).

f-Voir remarque a-, ci-dessus, et remarque f-.ci-dessous.

e-g- Voir remarque e-, ci-dessus, et remarque f-.ci-dessous.

h-Cette "citation" jointe aux trois remarques précédentes, semble indiquer que le "geste d'attrait" rend le public plus sensible, ici, à "l'énonciation de personnage" qu'à "l'énonciation d'acteur". Lassitude ?

- *Flo. -Quand nous serons partis.
 Chris. -Quand vous ne serez plus là.
 Pat. -Alors, vous non plus vous ne serez plus là.
 Flo. -Moi non plus je ne serai plus là.
 38
 *Pat. -Deux paroles étroitement serrées l'une contre l'autre.
 IX
 *Chris. -Toutes vos paroles m'interrogent, même quand vous dites des choses qui ne se rapportent pas à moi.
 Pat. -Mais c'est que tout se rapporte à vous !
 Chris. -Non pas à moi. Moi, je suis là, cela devrait vous suffire.
 Flo. -Oui, cela devrait me suffire, mais à condition que je sois sûr de vous.
 Chris. -Vous n'êtes pas sûr de moi ?
 Pat. -De vous si c'était vous.
 a-Flo. -Là où elle était, il y avait un ensemble indistinct s'étendant à l'infini et se perdant dans le jour, une foule qui n'était pas une vraie foule de gens, mais quelque chose d'innombrable 39 et d'indéfini, une sorte de faiblesse abstraite, incapable de se présenter autrement que sous la forme vide d'un très grand nombre.
 Pat. -Tout ce que vous avez dit, je le vois autour de vous, comme une multitude dans laquelle vous seriez invitée à vous laisser absorber, une sorte de faible chose, de faiblesse presque affreuse. Je sens cela aussi. Cela s'agite sans cesse.
 Chris. -Est-ce que réellement ce que nous disons est aussi pitoyable ?
 Flo. -Pitoyable, j'en ai peur, mais c'est ma faute.
 Chris. -C'est notre faute.
 Pat. -Oui, oui, c'est notre faute. 40
 *Dag. -Quand vous a-t'il dit cela ?
 Véro. -Me l'a-t'il dit ?
 Franç. -Il a bien dit qu'il se plaisait auprès de vous ?
 Dag. -Quel drôle de mot !
 Véro. -Non il n'a jamais parlé ainsi.
 Franç. -Il ne se plaisait pas auprès de moi, il ne se plaisait auprès de personne.
 Véro. -Ah, voilà qui est beaucoup dire. Il vivait à part ? Il n'aimait pas beaucoup voir les gens ?
 Franç. -Alors, pourquoi restait-il presque tout le temps avec vous ?
 Dag. -Oui, il restait presque tout le temps avec moi.
 Franç. -Il restait presque tout le temps avec elle.
 *Véro. -La pression de la ville: de toute part. Les maisons ne sont pas là pour qu'on y demeure, 41 mais pour qu'il y ait des rues et, dans les rues, le mouvement incessant de la ville.

Réception

- a- et j'écris dans le noir: "S'étendant à l'infini"...
 b- Les embrassements ne sont pas doux. Ils sont maladroits. Il manque des caresses, des mains douces sur la tête. Ils (acteurs) se prennent comme des pantins or ils s'expriment comme des humains, des poètes, des essentiels:
 "Poésie, parole essentielle." (Aimé Césaire).
 Le corps est-il si difficile en 1992 ? (occident malade de sa tête hypertrophiée).
 c- Belle lumière sur le papier kraft. Belle couleur blonde et grise.

**Daq* -Nous ne sommes pas seuls ici.

Franç. -Non, nous ne sommes pas vraiment seuls. Est-ce que nous accepterions de l'être ?

Daq -Seuls, mais non pas chacun pour son compte, seuls pour être ensemble.

Véro. -Sommes-nous ensemble ? Pas tout-à-fait, n'est-ce pas ? Seulement, si nous pouvions être séparés.

X

**Franç.* -Sommes-nous ensemble ? Pas tout-à-fait, n'est-ce pas ? Seulement, si nous pouvions être séparés.

Véro. -Nous sommes séparés, j'en ai peur, par tout ce que vous ne voulez pas dire de vous.

Daq -Mais aussi réunis à cause de cela.

Véro. -Réunis : séparés.

Franç. -Elle se perdit dans une sorte de souvenir d'où elle sortit pour affirmer en souriant.

Véro. -Nous ne pouvons pas être séparés, que je parle ou non.

42

**Daq* -Nous n'avons pas encore commencé d'attendre, n'est-ce pas ?

Franç. -Que voulez-vous dire ?

Véro. -Que si nous pouvions faire en sorte qu'elle commence, nous pourrions aussi en finir avec l'attente.

Daq -Mais est-ce que nous désirons tellement en finir.

Véro. -Oui, nous le désirons, nous ne désirons que cela.

Franç. -Tout changerait si nous attendions ensemble.

Véro. -Si l'attente nous était commune ? Si nous lui appartenions en commun ? Mais ce que nous attendons, n'est-ce pas cela, d'être ensemble ?

Daq -Oui, ensemble.

Franç. -Mais dans l'attente.

Daq -Ensemble, attendant et sans attendre.

43

**Véro.* -Le lit est parallèle à la table, parallèle au mur qu'ouvrent deux fenêtres. C'est un divan assez large pour qu'ils puissent, étendus, demeurer l'un contre l'autre. Elle se serre contre 44 la cloison, tournée vers lui qui la tient fermement.

(Les gestes d'attrait se poursuivent donc, fébriles dans le silence qui suit. Puis ça s'use, ça se déglingue. Certains ne "s'attirent" plus. D'autres poursuivent, ou tentent de le faire. L'un s'avance jusqu'à l'avant scène. Un autre le rejoint, puis les autres... Progressivement une ligne se forme, face au public, parfois immobile et silencieuse, parfois déjà agitée, par un cri, un bruit, un geste, d'abord timide, d'un seul, puis repris, amplifié, déformé par les autres, qui répètent geste et bruit, posture et rire, selon les soirs, de plus en plus démesurément, usant aussi ce nouveau mode, puis ça diminue. La ligne s'effrite à son tour, et le silence s'installe peu à peu, chacun cherchant un lieu, une attitude, un regard... Ça attend...)

a-c-Belle attention à la lumière qui confirme la justesse des avis de RÉGY, dont nous nous réclamons: (remarques e- p. 91 et 95 "je leur montre la lumière, qu'ils la sentent"), voir aussi Chapitre 2, p.51-54.

b-Perception de "l'énonciation d'acteur", à présent, mais avec regret ? ("il manque"), (voir remarques a- f- h-, p.95). "Pantins"/"humains", conscience de la "contradiction" dont parle DORT (citation rapportée en fin de remarque a-, p.85), mais est-elle acceptée ? Léger doute à lire les deux réflexions qui suivent, qui semblent privilégier "le texte" et déplorer la "douleur" du corps, comme p. 78-79, g-.

a-^fDag -Nous n'avons pas encore commencé d'attendre, n'est-ce pas ?

Franc. -Que voulez-vous dire ?

Véro. -Que si nous pouvions faire en sorte qu'elle commence, nous pourrions aussi en finir avec l'attente.

Dag -Mais est-ce que nous désirons tellement en finir.

Véro. -Oui, nous le désirons, nous ne désirons que cela.

Franc. -Tout changerait si nous attendions ensemble.

Véro. -Si l'attente nous était commune ? Si nous lui appartenions en commun ? Mais ce que nous attendons, n'est-ce pas cela, d'être ensemble ?

Dag -Oui, ensemble.

Franc. -Mais dans l'attente.

Dag -Ensemble, attendant et sans attendre.

43

*Véro. -Le lit est parallèle à la table, parallèle au mur qu'ouvrent deux fenêtres. C'est un divan assez large pour qu'ils puissent, étendus, demeurer l'un contre l'autre. Elle se serre contre la cloison, tournée vers lui qui la tient fermement.

b- (*Les gestes d'attrait se poursuivent donc, fébriles dans le silence qui suit. Puis ça s'use, ça se déglingue. Certains ne "s'attirent" plus. D'autres poursuivent, ou tentent de le faire. L'un s'avance jusqu'à l'avant scène. Un autre le rejoint, puis les autres... Progressivement une ligne se forme, face au public, parfois immobile et silencieuse, parfois déjà agitée, par un cri, un bruit, un geste, d'abord timide, d'un seul, puis repris, amplifié, déformé par les autres, qui répètent geste et bruit, posture et rire, selon les soirs, de plus en plus démesurément, usant aussi ce nouveau mode, puis ça diminue. La ligne s'effrite à son tour, et le silence s'installe peu à peu, chacun cherchant un lieu, une attitude, un regard... Ça attend...])*

c- **Réception**

[Le corps est-il si difficile en 1992 ? (accident malade de sa tête hypertrophiée)

Belle lumière sur le papier kraft. Belle couleur blonde et grise.]

d- Le silence continue ce qui précédait, il n'y a pas de rupture par le silence. Rupture lorsque la parole intervient, elle arrache. Je ne dirais pas qu'il y a de l'émotion dans ce spectacle, mais plutôt, (c'est meilleur parfois), de la sérénité, un retrouvement.

e-b- Tiens, ils viennent saluer, tenter, tirer leur révérence. Chaque souffre-douleur est mis en valeur, précieux. Patrick observe, se retranche, rêve. Lumière. Les mains se cherchent, ils, (acteurs), nous demandent de l'amour; (nous...), on fera ce qu'on pourra. (Vagues d'applaudissements ?...)

f- Gestes d'autistes qui communiquent (ar-tistes ?). Autisme: retrouver l'oubli. Larmes. Cheveux. Serres. Nez qui coule. Joues chaudes. Et moi, heureusement, le geste d'écrire, sans sens, juste d'aller d'une ligne à l'autre même dans le noir. Tics. se poudrent, se maquillent de tics, s'affolent et nous punissent.

Mais les jambes sont statiques, solides, normales. Tout est dans la tête, (mais l'accident reste solide sur ses 2 pieds).

Les bruits viennent, comme des abeilles, une basse-cour, des animaux d'hommes. Ils se fatiguent, car ils ne sont qu'acteurs, et donc pas vraiment autistes ou dindons ! Le souffle relaie. Jambes = toujours rien. Tout était dans la partie supérieure de l'arbre. Rapprochez-vous du sol. Asseyez-vous. Rampez !

Attente de fin. La faim se calme. Le silence n'est pas lourd d'attente ou de mots, il devient vide, creux. Est-ce que les cris de basse-cour sont ce qui nous a comblé ? Amusant...

g/ La plénitude va et vient, s'en va, revient et repart. Sans ça, elle ne serait pas.

Il y a chez eux, (acteurs), une précaution, une attention qui (?nous?) les rend précieux. On les respecte. Ils sont le meilleur de nous-même. Ils sont beaux, et ils donnent, donnent. On les aime.

h-(Art is a dirty job but somebody's got to do it). On ne comprend que peu (ce qu'ils veulent) mais la voix est là, (la voie).

a-Depuis la page 40 de *L'attente l'oubli*, le trio de locuteurs a changé, le rythme s'est encore accéléré.

b-Pour donner une idée plus concrète de ce moment transitoire entre les séquences 2 et 4, nous ajouterons aux commentaires de réception eux-mêmes commentés ci-dessous (remarques c- à h-), une série de citations de Claude RÉGY, (et oui, encore !), qui donnent, de ce que nous cherchions, une vision plus juste que certaines réflexions de réception, manifestement fondées sur des codes plus "académiques" du travail du corps, (la spectatrice a sans doute une culture chorégraphique):

1

" *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 le 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. On ne sait pas d'où vient la 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.*" (Claude Régy, *Espaces perdus*, p.131-132).

2

" *J'attache une grande importance au cadrage. J'ai été extrêmement influencé par le cinéma: j'essaie d'amener des acteurs en gros plan en décadrant et, si possible, de faire un lieu unique entre spectateurs et acteurs, un lieu mental qui englobe l'aire du jeu et l'aire du public. Et là j'organise des présences très rapprochées carrément avouées face au public. [...] Après quoi j'improvise tranquillement des mouvements d'acteurs qui remplacent en fait les mouvements d'appareil. Ce sont souvent de très longs plans-séquences, des plans fixes et des images arrêtées, les séquences commencent en général par un plan fixe et finissent par un plan fixe. En fait, ces plans fixes expriment la totalité de la scène et ses prolongements. Il n'y a plus rien à jouer.*" (idem, p.101-102)

3

" *Si on assume cet arbitraire et en général mes tropes l'assument, des mouvements qui paraissent dérangeants et tout à fait injustifiés deviennent très vite nécessaires. [...] Les acteurs sont conscients que ce jeu les met en risque, puisqu'ils se mettent 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 qui en émanent, sont une force extrêmement grande, que l'agitation détruit complètement.*" (idem, p.105-106).

c-Les remarques de réception ont été peu nombreuses dans cette 2ème séquence. Cela donne une juste idée du rythme de jeu: ce n'est que pendant les longs silences, (celui du radiateur, cf. p.76-78, et cette transition entre séquences 2 et 4), que notre spectatrice peut écrire, et se laisser, assez justement, prendre dans l'imaginaire de ça. Les 7 minutes de la séquence 2 ne lui laissaient que le temps de "jeter" une citation par ci, par là, rarement un avis, sauf dans les situations aisément repérables par "redondance" (p.90-91) ou "échappée vers une énonciation de personnage" (p.94-95).

d-Voir citation b-1 ci-dessus, et citation a- p.93 "*Donc je mets une distance entre l'émotion et l'émission du texte*"; "**retrouvment**", dernier mot du §, pourrait, d'ailleurs, être de RÉGY.

e-Malgré tout, quand on est perdu, ("on ne comprend pas ce qu'ils veulent", remarque e-), on se raccroche aux "codes" traditionnels des échanges: "personnage-acteur"= exprimer un sentiment (douleur), "acteurs-spectateurs": exprimer un sentiment ("ils demandent de l'amour"; "on les aime"), selon un code reconnu, ("ils viennent saluer"; "vague d'applaudissement"). Pourtant, cette spectatrice "sent" les choses: soucis de toujours préciser "ils (acteurs)" (donc différents de "personnages"), de se raccrocher à "la voix" comme "voie" d'accès, (joli jeu de mots, juste !), mais même sur la "gestuelle", elle rêve d'un "code" du corps, complet: "jambes toujours rien", dissociation "coupable" tête/corps, selon elle, et elle va jusqu'à "ordonner", pas encore persuadée que la "voix" c'est "le corps". (remarque b- ci-dessus)

f-Le jeu décrit par la spectatrice était celui qui, ce soir-là, s'était mis en place sur la ligne décrite à la fin de la page X du texte de BOULIMOS (titre provisoire). Un autre soir, elle aurait vu, peut-être, des jambes moins solides, et elle aurait entendu des rires et non une "basse-cour".

g-Ici, elle retrouve presque les mots de BARTHES pour dire "le neutre" (citation rapportée p.95, remarque b-c- "le va et vient", et "la précaution". Il employait le premier, et parlait de "délicatesse".

h-Voir remarque e- ci-dessus. "*C'est la voix qui t'est confiée...*": seul code à quoi se "raccrocher".

3.2.2./ "L'ATTRAIT : L'ATTENTE, AUTREMENT".

Déjà, par son rythme, cette séquence 2 apparaît comme nettement contremarquée de la précédente: un début à peu près décelable, (p.89), une fin qui a l'air d'un salut pour certains spectateurs, (p.98, e-b-), peu de silences, (7 minutes pour 6 pages de texte, contre 40 au moins pour 4 pages de texte). Cette rapidité est perceptible rien que par la minceur du compte-rendu de réception, (p.99, c-). L'analyse des codes de prise de parole, de rythme de détail et de gestuelle, confirme très largement cette impression générale.

Alors que le système de marquage de la prise de parole de la séquence 1 était le "solo" en quête de "commun", contremarqué par de rares tentatives de "dialogues" ou de "trios", (p. 80, 82), la marque de la séquence 2 est la circulation de la parole. Aucun solo: personne ne dit "deux tours de parole" d'affilée, à l'exception, "discutable", de François, dans sa réplique initiale, (discutable, puisque le "Oui" appartient "encore" à la séquence 1, en fait) et uniquement trois longs "trios", juste après deux "dixies d'ensemble". La parole circule donc, d'autant mieux, que le "marquage" du "ralenti" (séquence 1) est ici "contremarqué" par "la fluidité" de plus en plus accélérée au fur et à mesure que la séquence avance, étayée par un "code gestuel", apparemment redondant: le "**geste d'attrait**", (p. 92-93, d-), nouvelle contremarque de la séquence 1, puisque cette gestuelle est "fixée", alors que la gestuelle d'avant était "aléatoire", (p. 77, e-g-, et e-j-).

Pourtant la parole est-elle devenue si fluide que ça, et les contremarques sont-elles si perceptibles à réception ?

D'abord, les silences demeurent entre les dixies au début, (p. 88), qui conservent cet aspect de "thème d'improvisation", (p. 77*), "d'instant successifs", (p. 89, a-), puis, par moment à l'intérieur des "trios", surtout quand la réplique est longue: la parole y redevient même hésitante, (p. 92, b-). Dès lors elle peut être perçue, à réception, comme un retour du "solo" et de la "parole difficultueuse". De plus, cette parole, fluide de la fin, file si vite, alors, qu'elle ne laisse pas plus de "traces", (plutôt moins), que la parole difficile du début: à réception, on ne trouve aucune mention de ces "phrases"¹³, alors que la spectatrice est, depuis le début, assez sensible au contenu¹⁴.

¹³Le dernier relevé: "s'étendant à l'infini" (p. 96, a-), concerne une réplique du trio: Florence, Patrick, Christophe, juste avant qu'avec le nouveau trio Dag, François, Véronique, le rythme s'emballé tout à fait, (voir, p. 99, a-).

Le code du "trio" est aussi un "obstacle" à cette circulation, car, même si "l'allure de conversation" est ainsi gardée, le retour, presque toujours régulier de l'ordre des interlocuteurs, finit par être suspect¹⁵, et laisse apparaître que "la personnalité" des "locuteurs" a tourné. En outre ce système finit par créer un "solo à trois voix", face au commun des 6 autres qui sont dans la même attente que l'étaient les 8, pendant la parole d'un seul en séquence 1. Enfin ce code a pour effet, quand le geste d'attrait est introduit, de révéler davantage "l'exclusion" que "l'attrait", justement !

En effet ce geste d'attrait met plus en évidence "la difficulté", la tentative, que la fluidité. D'abord il est maladroit, incomplet, il y a manque, (p. 96, b-), là où il ya excès dans le nombre des comédiens en jeu (9), (p.94, a- et f-), ce qui éclaire, si on ne l'a pas encore perçu, l'excès des comédiens en parole (3, pour un "dialogue"). Ensuite comme il est, justement, commun aux "parleurs" et aux "silencieux", tout en restituant le "commun du plateau", il rend "illusoire" l'effet de circulation, car, si la circulation du geste n'épaulé pas celle du mot, où est le véritable "attrait"?

Enfin, le contremarquage "fixé" de ce geste face à l'aléatoire du début est imperceptible à réception, (aucune trace de cette opposition dans le commentaire de la spectatrice), même par sa répétition. Il arrivait, certains jours, que les gestes "aléatoires" de tel ou tel "acteur" fussent repris jusqu'à l'usure, et, les gestes aléatoires de 1 avaient "la même précision chirurgicale", (p.111, c-), que les gestes fixés de 2 ou 4. D'ailleurs, la plupart des spectateurs croyaient le "jeu fixé" dans les postures et les diction, seulement aléatoire, dans son rythme, ou dans le "détail", (p. 60, § 1).

Aussi le "contremarquage apparent" de cette séquence ne correspond-il pas à une "opposition de sens": "séquence 1, on tente" / "séquence 2: on réussit", mais à une "autre tentative du même": en prenant l'apparent contre-pied de l'attente, l'attrait "dit" finalement la même chose, autrement, et nous, (acteurs / récepteurs), laisse "attendre" et "tenter" de nouveau dans "l'oubli de l'avant", dans "*la douceur de l'oubli en son attrait*"¹⁶.

C'est en cela encore que c'est politique; ça renverse les stéréotypes simplificateurs de "l'exclusif" (avec les valeurs d'exclusivité et d'exclusion), et du "résolu" (avec toutes les valeurs de solution et de résolution): le "juste" ce n'est pas le "vrai" contre le "faux", c'est, au mieux, la "tentative", usée jusqu'à être "injuste". Alors, on re-tente ailleurs, à l'opposé de préférence, puisque la tentative du contraire c'est "l'oubli" absolu de la tentative d'avant, mais la "zone juste" est, "latente", dans "l'avant", dans l'attente.

¹⁵C'est particulièrement net, p. 90, 92, pendant tout l'échange: Cécile, Alex, Virginie, à partir de c-.

¹⁶Maurice BLANCHOT, *L'attente l'oubli*, opus cité, p. 67; BOULIMOS (*titre provisoire*), p. XI.

Voir p. 102-103, b-, comment la séquence 4 "repart" de "ça".

3.3.1./ SÉQUENCE 4 (p. 67-86), DÉTAIL. (*La séquence 3, [p. 45-67], n'a pas été "conservée"*) a-

b-XI (*L'attente dure... jusqu'à ce que Florence et Christophe se rejoignent, de façon aléatoire, en un lieu du plateau tout aussi aléatoire. Il en sera ainsi pendant tout le début de cette séquence. Les silences entre chaque "dixie" dureront jusqu'à ce que les deux interlocuteurs soient en écoute, dans un rapport concret dont il ne subsistera que la trace, à peine perceptible pour le spectateur. Ils seront longs, parfois si longs qu'il arrive que quelqu'un tente d'en combler "l'excès" en disant "son" début de roman de BLANCHOT qui constituait pendant un moment le "texte" de BOULIMOS (titre provisoire), autre trace "d'attente et d'oubli".*)

*Flo. -C'est vous qui m'avez poussé à l'oubli.

Chris. -Doucement, reconnaissez-le.

Flo. -Oui, doucement, tendrement, rien n'était plus doux.

Chris. -C'était la douceur de l'oubli en son attrait.

Flo. -Et pourquoi alors m'avoir fait rappeler ?

Chris. -Pour vous faire oublier.

Flo. -Mais j'avais nécessairement tout oublié.

Chris. -Non pas selon la nécessité de l'oubli.

67

c-Franc. -Vous m'avez fait parler, pourquoi ? Pourquoi toutes ces paroles que vous m'avez données?

Pat. -Je les ai reçues plutôt que données.

Franc. -Elles me sont venues de votre attente, vous le savez bien, et en elles je crois que j'ai tout oublié.

Pat. -L'oubli est une bonne chose aussi.

d-Franc. -Oui, vous voulez, par ces paroles d'oubli, me rendre toujours plus absente.

Pat. -C'est que l'oubli est encore votre présence en chaque parole.

###

*Véro. -Mais si je me souvenais de tout et que je vous dise tout, il n'y aurait plus pour nous qu'une seule mémoire.

e-Dag -Une mémoire commune ? Non, jamais nous n'appartiendrons en commun à la mémoire.

Véro. -Et bien, alors, à l'oubli.

Dag -Peut-être à l'oubli.

Véro. -Oui, quand j'oublie, je me sens déjà plus proche de vous.

Dag -D'une proximité pourtant sans approche.

Véro. -C'est cela, sans approche.

###

Réception

b-f- *Je marchais* (histoire du crachat sans sentiment), *Je tremblais*.

Ton monocorde, dialogue. Pas de longueur dans les silences. Les corps et les yeux bougent bien, sont le bon écho des paroles et du silence. *L'oubli est encore votre présence en chaque parole.*

c-g- L'absence amoureuse, l'absence des morts. Mémoire de l'émoi (le corps se souvient lorsque l'esprit a tout oublié).

Elle, (longue robe), derrière Patrick comme un appui, dos contre ventre.

h- Et nous, on occupe nos silences avec nos propres mots, (maux).

Ecrire pour panser les blessures.

Ecrire pour penser les blessures.

On se sert de leurs sons comme d'une musique pour danser, musique d'accompagnement.

a-Voir supra, Chapitre 1, p. 36, et Chapitre III, p. 73-74.

b-Cette séquence est la plus "chargée" en traces: traces des codes déjà mis en place dans les deux premières séquences, - (ici on retrouve "l'attente" du radiateur, avec "l'oubli" de ce meuble, précisément, auquel on ne retourne que de façon aléatoire, comme ce jour déjà évoqué p. 42, § 2., quand le désarroi est "total") -, et, surtout, les traces des "répétitions": (silences "nourris" par la trace des autres textes travaillés, cf. ci-dessous, f-...). Le code qui prévaut à l'installation des dialogues, en particulier, est celui, essayé alors sur la séquence 2, évoqué p.71, §.4, (voir aussi, p. 36, 49, 73, 74). Simplement, le code naturaliste ne subsiste plus qu'à l'état de trace, de geste "maladroit", "sorte de "senteur subsistant dans un flacon vide" de la situation initiale, longue à revenir, car n'existant plus que dans "l'oubli", ce qui rend "justes" les longs silences, qui ne sont pas des "conventions", mais des "états":

"[...] j'essaie d'amener les acteurs en gros plan en décadrant et, si possible, de faire un lieu unique entre spectateurs et acteurs, un lieu mental qui englobe l'aire du jeu et l'aire du public. Et là, j'organise des présences très rapprochées, carrément avouées face au public. Un dialogue ne se photographie pas de profil, comme un rapport intime auquel on assisterait, mais passe par le public, qui est un tiers partenaire, et par lui, le dialogue s'élargit et tend à devenir universel. Après quoi j'improvise tranquillement des mouvements d'acteurs qui remplacent en fait des mouvements d'appareil. Ce sont souvent des très longs plans-séquences, des plans fixes et des images arrêtées, les séquences commencent en général par un plan fixe et finissent par un plan fixe.. En fait ces plans fixes expriment la totalité de la scène et ses prolongements. Il n'y a plus rien à jouer." (Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 101-102).

"Ce qu'il faut essayer d'insuffler aux acteurs, c'est une nourriture à la fois mentale et émotionnelle, qui leur permette d'aller au-delà. [...] J'essaie de créer chez les acteurs des états beaucoup plus riches, plus développés, plus excessifs. [...] L'émotion est donc très violente, mais tenue à distance. [...] J'essaie toujours de faire que l'acteur ne prenne pas à son compte l'"activité", comme le nom d'"acteur" semblerait devoir l'y pousser. Je dis souvent que je préférerais qu'on parle de "passeurs", de gens qui font passer **la substance de l'écriture** dans le mental des spectateurs." (id., p. 104-105).

c-Nous ne commenterons pas un "contenu", toujours aussi clairement "audible", comme un "commun" de *L'attente l'oubli* et de *BOULIMOS (titre provisoire)*. (Voir p.79, e- g-; 89, d-; 95, b-c-)

d-Cette réplique de François, est clairement audible comme étant celle du "personnage féminin" de *L'attente l'oubli*. C'est donc une preuve supplémentaire qu'il ne s'agit pas "d'incarner" un personnage de "faire passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs". Cette "situation" était déjà claire dans les postures d'acteurs au moment du "geste d'attrait" relevées par la spectatrice, p. 94 e-g-.

e- idem, (voir p. 89, e-). Ajoutons ceci, toutefois: c'est souvent à Dag qu'il revenait de dire et d'installer les limites du commun, (p. III, commenté p.81, e-, p. V, commenté p. 89, c-).

b-f- Ces citations correspondent au fait que ce jour-là, le silence du début, ou celui entre les deux premières dixies fut "nourri" par une intervention de Patrick disant "son" début de *Le dernier homme*. (voir, p. 30, note 2. et ci-dessus b-)

c-g- Ce que nous relevons, remarque e- incite sans doute la spectatrice à cette "interprétation sentimentale" qui semble rejoindre des "états de réception" déjà signalés (p.78-79, g-, et 98-99, e-).

h-Mais, on peut aussi penser que maintenant, l'état de réception de **la substance de l'écriture**, (2ème citation, ci-dessus, b-)est tel que l'écoute du contenu, d'autant plus aisée que les silences sont longs, n'est plus régie par les seuls "présupposés psychologiques". Cette "note" montre assez que la spectatrice "à l'écoute d'un mystère", "de sa propre énigme vivante" (p.77, i-) "nourrit" son "imaginaire" selon un "mouvement commun" avec celui des acteurs dans "*une proximité pourtant sans approche*".

Véro. -C'est cela, sans approche.

###]

Cécile -Sans vérité non plus, sans secret.

Virg. -Sans vérité, sans secret.

XII ###

a-Alex -Comme si l'effacement était le lieu dernier de toute rencontre. L'oubli nous écartera 68 lentement, patiemment, par un mouvement pareillement étranger, de ce qu'il y a encore de commun entre nous.

###

Cécile -À condition que l'oubli demeure en une parole.

Virg. -Parole d'oubli.

Cécile -En un instant, tout sera donc oublié ?

Virg. -Chaque chose en toutes choses.

Cécile -Et l'instant en qui tout s'oublie, comment s'oubliera-t'il ?

Virg. -L'oubli descend dans l'oubli.

###

*Pat. -Attendre, c'était attendre l'occasion. Et l'occasion ne venait qu'à l'instant dérobé à l'attente, l'instant où il n'est plus question d'attendre.

###

*Pat. -Ne vous ai-je pas toujours tout dit ?

b-Alex -Oui, c'est vrai, vous avez été merveilleuse.

###

Alex -Mais ce fut peut-être notre malchance.

69 -Ce fut notre malchance, dès le premier instant, vous m'avez parlé intimement, merveilleusement. Je n'oublierai jamais ces premiers instants où tout était déjà dit entre nous mais il m'a manqué de ne pas savoir. Je n'ai jamais pu apprendre que ce que je savais.

Véro. -J'avais confiance en vous, je vous parlais comme à moi-même.

Alex -Oui, mais vous saviez, je ne savais pas.

Véro. -Pourquoi ne m'avoir pas avertie ? Il aurait fallu m'interrompre.

Alex -L'effet était trop fort, je ne désirais rien de plus, je ne pouvais rien avoir de plus.

Véro. -Je vous ai vraiment parlé dès le premier instant comme à quelqu'un à qui j'aurais déjà dit tout, tout ce que je voulais dire ?

Alex -Oui, je le crois; c'est cela.

Véro -Et bien, c'était là le secret; que je vous avais déjà tout dit.

70 -Vous êtes déçu, vous attendiez autre chose.

Alex -Non, non. C'était merveilleux.

###

Réception

a-c- L'effacement lieu de toute rencontre, alors l'oubli demeure.

Parole d'oubli, parole de mémoire. Parole d'oubli (mémoire de l'acteur) contre ma mémoire alourdie.

d- Dans une phrase inachevée, commencée, on attend le mot suivant qui ne vient pas d'où on oublie le début de la phrase qui devient plus silencieuse que le silence. L'attente sur elle-même engendre l'oubli de ce qu'on attend. Et pourtant e- on n'oublie pas l'attente, mais on oublie d'attendre. Il ne s'agit plus d'un acte (acteur) mais d'être. Comme on n'attend rien le spectacle n'a pas de temps. Combien de temps s'est écoulé ? aucune possibilité de le savoir. Il peut durer, s'arrêter, chacun peut le faire reprendre. Un mot qui se répète, qui est répété, perd son sens unique (sens-unique) et supprime le temps. f- Tandis qu'une phrase dite une seule fois acquiert tout son sens et marque le temps de sa présence.

a- Le commentaire de réception qui suit est d'une très grande clarté, et, à nos yeux, d'une grande "justesse". Il confirme ce que nous avançons, (p.103, h-), le passage et l'intégration progressive du code d'énonciation d'acteur dans un état de réception qui "attend" et "oublie" ses présupposés.

La spectatrice va même "retrouver" les mots de RÉGY pour définir l'absence d'activité des "passeurs".

Elle analyse remarquablement la façon dont le temps occupe la figuration, aussi, est-ce par rapport à son propre commentaire que nous construirons ici, l'essentiel du nôtre en rappelant ces quelques "formules" de RÉGY auxquelles nous nous référerons encore.

1

"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 pourrait le distraire, le divertir." (Espaces perdus, p. 95).

2

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

3

"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, ou alors sur l'avènement de la connaissance." (id. p.108).

4

"J'essaie toujours de faire que l'acteur ne prenne pas à son compte l'"activité", comme le nom d'"acteur" semblerait devoir l'y pousser. Je dis souvent que je préférerais qu'on parle de "passeurs", de gens qui font passer **la substance de l'écriture** dans le mental des spectateurs." (id., p.105)

b-Voir p. 103, d-.

a-c-Comme dit plus haut, (a- et p.103 h-), on a l'impression que l'écoute est maintenant totalement celle du plateau. La mémoire des codes vient combler "l'attente" qui ne se raccroche plus aux présupposés "esthétiques" ou "sentimentaux", mais qui, à force d'entendre "la substance de l'écriture", part de celle-ci pour en appréhender le contenu, non plus en termes d'histoire psychologique des personnages, mais en rapport avec l'énigme vivante propre au spectateur ici et maintenant. Le commun est là, dans l'oubli des conventions du commun, ce que dit la citation a-1, ci-dessus.

d-"Attendre, c'était attendre l'occasion. Et l'occasion ne venait qu'à l'instant dérobé à l'attente, l'instant où il n'est plus question d'attendre." (L'attente l'oubli, p. 69, BOULIMOS, p.XII, cité ci-contre, p.102). Tout ce passage semble commenter cette phrase de Maurice BLANCHOT et confirmer la justesse de notre "correspondance" entre le travail de BOULIMOS et les citations a-2 et a-3, ci-dessus.

c- Exactement la conviction exprimée par la citation a-4, ci-dessus.

f-Ici, la spectatrice a ajouté une note, écrite après le spectacle, commentant sa propre réflexion sur le temps. La voici: "J'ajoute, ici, en recopiant pour vous, que l'écriture est le seul témoin du temps écoulé, puisque j'ai écrit au fil de vous, de ce que vous me permettiez. Unité de temps. Vraiment cette fois. Et c'est sans importance."

Voilà qui confirme:

*d'une part que la "communauté" plateau-salle n'est qu'une "Unité de temps", et qu'à la citation a-3 de RÉGY, (ci-dessus), on pourrait ajouter "[avènement d'une connaissance] pour le public." (cette connaissance n'étant évidemment pas celle de "l'histoire", mais celle du "langage", connaissance évidemment "politique"),

*d'autre part la justesse de notre commentaire c-, p. 99, quant à la possibilité de prendre conscience du "temps" du jeu, au simple constat de la densité des notes. La nouveauté, "d'importance", parce qu'elle confirme tout ce que nous disons dans cette page, c'est la conscience qu'en a pris aussi la spectatrice et la manière "juste" qu'elle a pour l'énoncer: le langage de BOULIMOS était donc "passé", la "mémoire" en restait. Cet impact-là n'est-il pas "politique" ?

- Véro.* -Je vous ai vraiment parlé dès le premier instant comme à quelqu'un à qui j'aurais déjà dit tout, tout ce que je voulais dire ?
- Alex* -Oui, je le crois; c'est cela.
- a-*Véro* -Et bien, c'était là le secret; que je vous avais déjà tout dit.
- b-70 -Vous êtes déçu, vous attendiez autre chose.
- Alex* -Non, non. C'était merveilleux.
- c-d-####]
- e-**Pat.* -Venez.
- Cécile* -Vous ne m'avez pas attirée, vous ne m'avez pas encore attirée.
- f-####
- XIII
- *Pat.* -Pourquoi vous intéressez-vous à cette chambre ?
- g-*Virg.* -Est-ce que je m'y intéresse ?
- Pat.* -Mettons qu'elle vous attire.
- Virg.* -C'est vous qui m'y avez attirée.
- Pat.* -Ce que vous dites a peut-être trop de sens, un sens exclusif. Comme si cela ne pouvait s'exprimer nulle part ailleurs qu'ici.
- Virg.* -N'est-ce pas ce qu'il faut ?
- Pat.* -Je ne veux pas seulement dire que dans un autre endroit tout aurait un autre sens, mais 71 qu'il y a dans vos paroles quelque chose qui parle constamment de ce lieu où nous sommes. Pourquoi ? Qu'est-ce donc qui s'y passe ? Il faut le dire.

Réception

[Tandis qu'une phrase dite une seule fois acquiert tout son sens et marque le temps de sa présence.]

a- *Et bien c'était là le secret...* (phrase de Molière !)

b- *Vous attendiez autre chose.*

Non c'était merveilleux.

Dialogue, et dès lors inquiétude. Peut être qu'on côtoie à nouveau le mensonge, en tout cas on se pose la question (stupide) de la vérité. Ceci n'a pas lieu dans l'attente ou dans l'attente du sens. Chacun d'eux, (acteurs) comme nous, repart dans ce silence vers sa propre terre de mots, sa propre géologie, son monde de maux, d'attente, d'assouissements et de plaisirs.

Vous...

Pourtant donc, toujours le dialogue. Il, ("le dramaturge, Blanchot, eux-acteurs) aurait pu écrire sans cela, sans ces "personnages". Mais les acteurs ont besoin de personnages. Ils ne sont pas des lignes d'écriture ou de peinture.

c- *La mer...* Le Clézio, (je sais, je sais... excusez-moi...), les saques, la mer, les corps, c'est vraiment ça, et

l'itinéraire = Un nuage était descendu sur la mer [...] La certitude que l'eau manquait...

(l'absence d'eau de la mer, l'absence de mots de la poésie, l'absence de douleur de l'amour, puisque "une danseuse n'est pas une femme, parce que ce n'est pas une femme et qu'elle ne danse pas." *Degas*) Très beau- Superbe- Et comme c'est loin et le contraire de la certitude de Camus: "je comprends ici ce qu'on appelle gloire." *Noces à Tjapasa*).

d- Absence d'histoire, ou, peu importe l'histoire, absence de fin comme chez Le Clézio. Il y a toutes les fins et surtout ce n'est pas la même question. Juste écrire pour *re-sentir* des parcelles de vie, *re-sentir l'oubli*.

e- Beau, Patrick en gilet et bleu.

f- Dag: geste terrible des mains tendues. Elles demandent, donnent, comme une messe (et le ton monocorde du prêtre). Communion interrompue (sauf qu'ici, ce n'est pas un rituel, mais une expérience, même si ... c'est répété ! répété = répétitions, répété = chaque représentation.

g- Geste de la main de la jeune fille en longue robe: semble découragée, laisse pendre sa main comme ces enfants à qui on ne sait parler. Couleurs et formes de Tapis sur les murs. *Ce que tu as écrit détient le secret...*

- Virg.* -C'est à vous de le savoir, puisque cela est déjà dit dans mes paroles que vous êtes seul à entendre.
- Pat.* -Ce qui se passe ici ? C'est que pour l'instant nous parlons.
- Virg.* -Oui, nous parlons.
- Pat.* -Mais nous n'y sommes pas venus pour parler.
- Virg.* -Tout de même venus en parlant.
- ####
- *Franç. -Elle était là, c'est vrai. (###) (*Dag*) Il la tenait toute sous son regard, rassemblée en elle-même, distraite en elle-même. Visible, et pourtant non pas en raison de cette visibilité. Une clarté sans clarté, une lointaine affirmation de l'attrait. Visage, affirmation la plus haute de son droit à être vue de lui.
- Dag*
72
- ####
- **Flo.* -Vous me voyez ?
- Franç.* -Bien sûr, je vous vois, je ne vois que vous - mais pas encore.
- ####
- **Chris.* -Ce que tu as écrit détient le secret. Elle, elle ne l'a plus, elle te l'a donné, et toi, c'est 73 seulement parce qu'il t'a échappé que tu as pu le transcrire.
- ####
- Franç.* -Le langage de l'attrait, langage lourd, obscur. Mais l'attrait est l'attrait vers le lieu où, dès que l'on y entre, tout est dit.
- ####
- **Cécile* -Vous me voyez ?
- Chris.* -Naturellement, je vous vois.
- Cécile* -C'est bien peu, tout le monde peut me voir.
- Chris.* -Mais non pas peut-être comme je vous vois.
- ####

a-On ne sait si la citation est "retenue" dans l'enchaînement de "l'émission" ou comme conclusion de la note de réception précédente. Dans ce cas, joli "passage" plateau-salle !

b-L'allusion à Molière qui précède pouvait laisser "craindre" que l'interprétation ci-dessus fût "illusoire", mais cette "inquiétude" du dialogue lève toute ambiguïté, et "justifie notre "progression" des codes "d'énonciation". Le dérangement créé par les "solos" sans souci des tours de parole de la séquence 1, puis par les "trios" de la séquence 2, instaure chez le spectateur, une méfiance de bon aloi, quant à un retour "naturaliste" du "dialogue". Certes, perdure la croyance en la nécessité du "personnage", mais notre spectatrice réagit "en direct" et ne peut pousser son questionnement aussi loin qu'un "metteur en scène" qui prend du recul. (voir p.61, note 3, et p.77, b-), mais elle y vient !

c-Dans ce silence, Virginie a placé, ce soir-là, "son" texte de *Thomas l'obscur*, (voir, p. 30, note 2).

d-Une oeuvre de LE CLÉZIO, (*Le jour où Beaumont fit connaissance avec sa douleur*), figure dans la bibliographie de *BOULIMOS*, établie par Patrick, qui recense les textes que nous avons fait circuler entre nous pendant tout le "travail" (voir Annexe VII). Sa mise en forme brève fut même envisagée.

e-Souvent Patrick descendait d'un angle-fond-plateau jusqu'à la face pour cette réplique.

f-Dans ce silence, Dag a placé ce soir-là, "son" texte de *Le très haut*, (voir, p. 30, note 2).

g-Souvent Virginie restait au fond, alors que Patrick était devant, face public. Après chaque réplique de Patrick, et un silence assez long, elle descendait envoyer sa réplique, collée à lui, puis remontait. Cela allait crescendo (ou décroscendo selon le "niveau d'attaque) tout au long de la lexie. A la fin, elle avait parfois ce geste, qui n'était que l'usure de son mouvement de la dixie.

a-*Flo.* -Vous me voyez ?

Franç. -Bien sûr, je vous vois, je ne vois que vous - mais pas encore.

###

b-*Chris.* -Ce que tu as écrit détient le secret. Elle, elle ne l'a plus, elle te l'a donné, et toi, c'est 73 seulement parce qu'il t'a échappé que tu as pu le transcrire.

###

c-*Franç.* -Le langage de l'attrait, langage lourd, obscur. Mais l'attrait est l'attrait vers le lieu où, dès que l'on y entre, tout est dit.

###

d-*Cécile* -Vous me voyez ?

Chris. -Naturellement, je vous vois.

Cécile -C'est bien peu, tout le monde peut me voir.

Chris. -Mais non pas peut-être comme je vous vois.

###]

Flo. -Je voudrais autre chose, je veux autre chose. (*Cécile*) C'est très important. Sauriez-vous *Cécile* me voir, même si vous ne pouviez pas me voir ?

Chris. -Si vous étiez-invisible ?

Cécile -Sans doute: à l'intérieur de moi-même.

e- -Je ne veux pas dire : vraiment invisible, je ne demande pas tant. Mais je ne voudrais pas que vous me voyiez pour cette simple raison que je suis visible.

Chris. -Que personne d'autre que moi ne vous voie !

Cécile -Non, non, visible pour tous, cela m'est égal, mais vue de vous seul pour une raison plus 74 grave, vous comprenez, et...

Chris. -Plus sûre ?

Cécile -Plus sûre, mais pas vraiment sûre, sans cette garantie qui rend visibles les choses visibles.

Chris. -Alors, toujours ? Toujours, toujours, mais pas encore.

###

f-*Dag* -Elle lui parle, il ne l'entend pas. Pourtant, c'est en lui qu'elle se fait entendre de moi, je ne sais rien de lui, je ne lui fais aucune place en moi ni hors de moi. Mais si elle lui parle, je 75 l'entends en lui qui ne l'entend pas.

###

Réception

b-g- [Ce que tu as écrit détient le secret,]elle ne l'a plus, elle te l'a donné, et toi, c'est seulement parce qu'il t'a échappé que tu as pu le transcrire: la poésie, moi ce soir avec vous et mon stylo incongru, itinéraire d'une fécondation, d'une création. Après l'oubli, cela revient plus fort, qui est essentiel.

d-h- Pied cassé, langage cassé, révérence déséquilibré du geste dansé, du langage poétique entre sens et non-sens, entre chute et envol, les deux n'existant pas.

e-i- Je ne voudrais pas que vous me voyiez pour cette seule raison que je suis visible...cette garantie qui rend visible les choses visibles: c'est la demande d'amour la plus forte, et histoire du texte hébreux caché dans le texte.

Papier kraft = parquet.

Quête d'amour par les corps, quête d'amour par les mots.

f-j- Se fait entendre de moi, je ne lui fais aucune place en moi ni hors de moi.

Quel accès ? certains n'y ont pas accès: ne sont pas accessibles, intouchables, non bouleversables. Garder ces débats de paroles sans paroles, je vais parler, je ne parle pas. Tout peut arriver même rien. "Tatouages / signes de quelque chose qui s'est passé, ou allait se passer, même à jamais perdues, ces traces persistent peut-être à peser de toute leur minceur."

a-Cette réplique de Florence sera reprise (ci-dessous d-) par Cécile. Il n'est pas inintéressant de constater que c'est Florence qui réintroduira "fugitivement", (simple "mémoire" de ça, ou son oubli), le code du "trio" dans la lexie "dialoguée" entre Christophe et Cécile commençant en d-

b-Autre trace qui revient, celle du "solo" (en fait déjà rentré p.XII, réplique initiale d'Alex, puis Patrick).

c-Autre solo de François. Si l'on "réunit" les répliques commentées a-, b-, c-, on obtient un premier retour du "trio", avec, sensiblement les mêmes caractères, que celui "juste amorcé" en d- qui s'apparente en fait à ceux de la séquence 1 (b- p.82-83 voire c-, p. 80-81). On pourrait imaginer que ces "trios" amorcés en séquence 1 constituent l'*attente* de ceux "clairs" et "affirmés" de la séquence 2, tandis que ceux-ci, de la séquence 4 en constituent l'*oubli*. Remarquons aussi que François, principal énonciateur de "l'attrait" et de son lieu "la chambre" (A.O. p.17, 72, 74, 79; BOULIMOS p. III, XIII, XV) participe à cette "trace-oubli" du code majeur de la séquence du "geste de l'attrait" qu'il avait d'ailleurs "initié" (si j'ose ce forçage du mot) en "reprenant-interrompant" le "Oui" du premier "vrai dialogue" commun qui concluait la séquence 1 par un "rappel" de "l'avant de l'attrait", jamais "arrêté", (p.IV-V).

d-Voir a-, ci-dessus et d-h-, ci-dessous.

e-Voir e-i-, ci-dessous.

f-Dag énonce ici une lexie intégrale de *L'attente l'oubli*. Dans cette lexie, BLANCHOT n'a écrit aucun indice de dialogue. On peut donc légitimement penser que le "moi" renvoie au "narrateur". Les personnages n'apparaissent donc ici que comme les "passeurs" de la voix d'un autre "énonciateur" destinée, non au "récepteur apparent" mais à un tiers récepteur, totalement étranger à l'histoire des deux "énonciateurs" qui ont l'air si proche. N'est-ce pas là une belle "figuration" de l'énonciation d'acteur qui parle au public et non aux personnages ?

b-g-"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." (Claude Régy, *Espaces perdus*, p. 80).

d-h-Ce soir-là, sans doute, Cécile avait pris cette posture qui caractérisait plus souvent "l'installation de Florence p. XIV, pour une dixie avec Alex qui sera commentée p. 110-111, a- et b-Exemple de mémoire du "commun" des acteurs, non perceptible à la première "réception".

e-i-La citation rapportée ci-dessus, b-g-, continue d'être juste, même si cet "imaginaire" retrouve ces tendances maintes fois signalées, (p.78-79, g-, p.98-99, e-, p.103, c-g-, h-), au sentimental. Certes, les commentaires faits, (p.103, h- et p.105, a- et a-c-), restent valables, mais cet "imaginaire" n'entend pas exactement cette distance de "réception" que nous avons mise à jour à propos de la réplique f- p.108, commentée ci-dessus.

f-j-Il est vrai que la spectatrice ne possède pas le texte de BLANCHOT. Il n'empêche que le jeu sur "*lui elle et moi*", suggère cette tierce personne, et cette distance. Mais, à présent que le code est reconnu et de manière juste, (*Réception* rapportée p.104 et 106, analysée p.105 et 107), peut-être commence-t'il "à prendre" et à devenir un "stéréotype" de réception qui laisse à nouveau place à une écoute moins vigilante qui est, paradoxalement, l'exact contraire de cette écoute "flottante", "d'autant plus profonde" "parce qu'elle est débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment" "de tout ce qui masque ce qui réellement dit". Dès lors la spectatrice est-elle encore, "présente à soi-même", véritablement "à l'écoute" de "sa propre énigme vivante" ?

Ce "va et vient" qui l'agite entre "écoute juste, parce que flottante" et "stéréotype" est en soi juste, puisque c'est ce "paradoxe-là" qui est "vivant", et, sur le plateau, les "acteurs" aussi oscillaient entre "états flottants, doux" et "postures affirmées". Dans tout ce que la spectatrice a relevé, il y a bien des "signes" davantage "faits" que "passés", bien sûr ! (Voir p.106, par exemple: dans toute cette "beauté", cette "demande", ce "découragement", qu'est-ce qui relève d'un "état" ? d'une "intention déclarée" ? d'une impression de "réception" ?).

- a-*Flo. -Si je vous oublie, est-ce que vous vous souviendrez de vous ?
 b-Alex -De moi, dans votre oubli de moi.
 Flo. -Mais est-ce moi qui vous oublierai, est-ce vous qui vous souviendrez ?
 Alex -Non pas vous, non pas moi : l'oubli m'oubliera en vous, et l'impersonnel souvenir m'effacera de ce qui se souvient.
 Flo. -Si je vous oublie, l'oubli vous attirera donc éternellement hors de vous ?
 Alex -Éternellement hors de moi dans l'attrait de l'oubli.
 Flo. -Est-ce cela que nous sommes dès maintenant ensemble ?
 Alex -C'est ce que nous sommes dès maintenant, mais pas encore.
 Flo. -Ensemble ?
 Alex -Ensemble, mais pas encore.

###

*Pat. -Elle lui parle, il ne l'entend pas, je l'entends en lui.

###

e-76 *(Pendant le très long silence qui suit cette réplique, les comédiens achèvent un mouvement amorcé pendant l'échange précédent: ils se massent dans des postures abandonnées, mi-assis, mi-vautrés, contre le mur du fond entre centre et cour, tandis que la lumière baisse considérablement, jusqu'à la pénombre. Pendant la lexie qui va suivre les voix vont être de moins en moins articulées, parfois chantées, très étirées, de moins en moins audibles, à peine chuchotées, parfois juste "pensées" comme un rythme, dont eux-seuls percevront le "souffle". Seuls les spectateurs parfaitement "rentrés" dans leur écoute percevront quelque trace de ce "souffle".)*

XV

- d-*Cécile -Que voulez-vous de plus ?
 Pat -L'oubli, rien que l'oubli, image de l'oubli, image rendue, par l'attente, à l'oubli.
 Dag -Et maintenant, sommes-nous oubliés ?
 Véro. -Si tu peux dire nous, nous sommes oubliés.
 Virg. -Pas encore, je t'en prie, pas encore.
 Alex -La marche silencieuse, l'espace muet, fermé, où erre sans fin le désir.
 Chris. -Vous aurez encore d'autres compagnons.
 Flo. -Peut-être, mais une autre que moi les accompagnera.
 Cécile -Une autre, et pourtant personne d'autre.
 Franç. -Un autre et aucun autre.###

Réception

[f-j]- Garder ces débats de paroles sans paroles, je vais parler, je ne parle pas. Tout peut arriver, même rien.
 "Tatouages / signes de quelque chose qui s'est passé / ou allait se passer, / même à jamais perdues

e- ces traces persistent peut-être à peser / de toute leur minceur" *Michel Leiris*]

f- **Est-ce que cela arrive ?**a-g- **Si je vous oublie est-ce que vous vous souviendrez de vous ?** L'oubli qui attire = attente.www

b-h- Le rire: cet étranger à la parole qui parfois la fréquente.

e-i- Patrick contre le mur comme un danseur sans violence à qui manque le cri, le saut.

L'attente induit l'insatisfaction, l'imagination, la création (la tolérance et l'intolérance)

d-j- **Que soulez-vous de plus ?**

Paroles de personnes ventriloques, paroles qui viennent du fond du ventre. Est-ce que ce sont les plus intelligibles? Méloppées des veillées de mort. Un peu comme la peinture cubiste a déstructuré quelque chose. Le long du mur, ils (les acteurs) sont comme un orgue (instrument), des tuyaux d'orgue. Décalage entre la source du son, et le geste qui l'engendre. Messe, ou plutôt exercice dans une église vide. longues notes (blanches), accords (plusieurs)

a-Voir d-h-, p. 109. Le plus souvent, Florence installait une sorte de danse de claquettes, maladroite qui donnait le rythme de la dixie.

b-Alex répondait sur une "trace", parfois ironique, (d'où le rire signalé p.110, b-h-), du rythme de Florence. Et la lexie s'échangeait dans le jeu de ça.

c-Voir c-i-, p.110 et ci-dessous. Pour mieux "imaginer la scène" lisons... RÉGY:

"En général mes images sont froides. Au moins extérieurement. Ce que je voudrais c'est que dans cette froideur et cette précision presque chirurgicale on sente une extrême violence - au bord de l'intolérable - et qui pourrait exploser à tout instant, mais qui n'explose pas. Ce qui m'intéresse c'est cette zone-là, entre la charge et l'explosion, juste avant que ça n'explose." (Espaces perdus, p.11, "fragment liminaire").

"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 du vraisemblable.[...] Donc je mets une distance entre l'émotion et l'émission du texte.[...] On dit souvent que mes spectacles sont glacés. On m'accuse de voler leur âme aux acteurs, de tuer les gens. [...] Or si l'on regarde on s'aperçoit que les acteurs, hommes ou femmes, souvent pleurent. C'est une autre vie. [...] Ce qu'il faut essayer d'insuffler aux acteurs, c'est une nourriture à la fois mentale et émotionnelle, qui leur permette d'aller au-delà par des tons sur-bas ou sur-forts, sur-criés. Le médium est peut-être la partie qui m'intéresse le moins. J'essaie de créer chez les acteurs des états beaucoup plus riches, plus développés, plus excessifs, qui passent par des déchirements qui ont toujours des tentacules vers la mort ou la folie : ce sont les deux manières de franchir nos limites. [...] L'émotion est donc très violente, mais tenue à distance." (Espaces perdus, p. 102-105).

Rappelons que cette "posture" est née d'une répétition à l'Isle Jourdain (évoquée supra, p.49). Elle est la trace du moment de "rassemblement du mobilier", du rétrécissement de l'espace, (qui avait d'ailleurs lieu à l'avant-scène, alors), et qu'elle prend sens en "marque-contremarque" avec l'autre posture, p.XV, qui sera analysée p.112-113, qui est la trace du second moment évoqué p.49.

Insistons aussi sur le fait que toute aléatoire qu'elle fût dans sa "figuration" exacte, cette posture devait être, comme tous les instants de *BOULIMOS (titre provisoire)* "d'une précision presque chirurgicale". On a déjà évoqué (p.95, e-) cette différence avec RÉGY, dans le réglage "fixé", mais l'aléatoire ne concernait que le "contenu" du "code" laissé libre, en aucun cas sa "réalisation" qui ne pouvait être que "chirurgicale" pour que "l'émotion soit violente". Comme dit encore RÉGY (*Espaces perdus*, p.164) :

"Je crois aux intersections, pas au confusionisme.", et ce "va et vient" de "l'aléatoire" au "précis" n'est qu'un autre avatar de ces codes "gigognes": "bord dur / bord aléatoire", "marque / contremarque".

d-En effet ! Cette posture est une si juste "figuration" du texte qui la précède, et du code commun à *L'attente l'oubli* et à *BOULIMOS (titre provisoire)*. Que vouloir (dire aussi) de plus ?

e-Leiris, encore un "compagnon" de *BOULIMOS*, (voir, supra, p.22, note 6).

f-Autre phrase aléatoire, trace d'un moment de répétition de *BOULIMOS*, "tentable" dans les silences.

a-g- Voir ci-dessus a- et p. 106, d-

b-h- Voir ci-dessus b- et p. 82-83 d- et h-.

c-i- Patrick était, à cause de la place de sa réplique, en général l'un des derniers à "s'exposer" contre le mur du fond. La posture qu'il a ce soir-là, est exactement "dans l'endroit" décrit par la première des citations rapportées ci-dessus, c-.

d-j- Ce compte-rendu de réception rend très justement compte de "l'effet" produit. La remarque f-j- de la page 108, (telle qu'elle est reprise p.110 sous le même signet f-j-, citation de Leiris comprise), aurait pu aussi servir de commentaire pour ce moment.

[Cécile -Une autre, et pourtant personne d'autre.

Franç. -Un autre et aucun autre.

###]

78 *(Pendant la lexie qui suit, les voix redevennent audibles, "normales", presque naturalistes, et le débit est rapide comme une italienne, tandis que les acteurs se relèvent et se dirigent précipitamment vers les sorties de la salle.)*

*Franç. -Pourquoi avait-il accepté d'emblée une telle proximité ?

Dag -Voulez-vous toujours que je le fasse ?

Véro. -En vous demandant de le faire, je vous ai aussi confié ce vouloir.

Dag -Quand avez-vous eu cette idée ?

Virg. -Quand j'ai su que je l'avais, elle m'était depuis longtemps familière.

Dag -En réalité, vous n'avez jamais dû penser cela; lorsque vous y pensiez, ce n'était que pour refuser de le penser.

Cécile -Mais le refus faisait partie de la pensée.

Flo. -N'est-ce pas facile pourtant?

Dag -Peut-être facile, mais non pas faisable.

Virg. -C'est que cela ne peut être fait qu'une seule fois.

###

a-79 *(Pendant cette lexie, précipitée, les acteurs sont arrivés aux portes qu'ils ouvrent. Courant d'air dans la salle, noir, acteurs immobiles aux issues... Puis après une attente aléatoire, une porte se referme, puis d'autres et les acteurs vont s'asseoir à leur gré dans la salle, là où il y a des places. Lumière crue sur le plateau vide, long silence, attente, puis, à partir du moment où François reprendra la parole les répliques s'échangeront sur un rythme normal, les silences seront brefs et de moins en moins marqués, et le rythme final sera celui d'une "italienne bousculée". Les premières répliques s'échangeront dans la salle, depuis les places occupées par les acteurs, différentes d'une fois à l'autre, pendant les trois lexies qui vont suivre. Le retour sur le plateau s'effectue alors dans un ordre aléatoire à partir de la réplique de Virginie.)*

XVI

*Franç. -Ce que vous me demandez...

Cécile -Je ne vous le demande pas.

Franç. -Cela ne change rien à la chose, vous voudriez me l'avoir demandé.

Cécile -Je ne crois pas que je puisse le vouloir, peut-être ne l'ai-je jamais voulu.

b-Franç. -Cela est donc plus vaste que tout vouloir ? Ne le vouliez-vous d'aucune façon ?

Cécile -J'en avais seulement peur, j'avais peur de le vouloir.

###

Réception

Je me suis sentie en liberté d'écrire. Je sais que je n'ai pas peur de ces textes-là, ni des gens qui les disent.

a-c- Courant d'air-symbole, bruits du dehors. On se couvre. Ils le savent (acteurs) = on fait leur jeu de scène ! Bonbons-récréations, et ils viennent nous rejoindre. L'acteur voudrait bien être à égalité avec le spectateur. Cela le rassure (froid du vertige) et il est plus sûr d'être compris (identité). Scène noire comme la fin d'une page blanche noircie.

b-d- Demande plus vaste que tout vouloir.

C'est elle (une actrice) qui demande. Une demande qu'elle aurait dû lui présenter dès les premiers instants.

Vous êtes la personne qui... Vous m'avez attiré...

Cette force de conviction chevillée aux femmes...! M. Duras: Beaucoup. Les femmes appellent avec leurs mains.

- *Pat. -Que demande-t-elle ? Pourquoi cette demande ne parvient-elle pas jusqu'à lui ?
-C'est comme si vous me demandiez ce qui vous empêcherait de le demander. Vous ne le demandez donc pas.
- Véro. -Je ne le demande pas, je le mets dans votre main.
- ###
- *Flo. -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 80 demande qu'elle avait dû lui présenter dès les premiers instants.
- ###
- *Virg. -Donne-moi cela.
(Elle est descendue très vite sur le plateau et se tient face au public. Les autres acteurs vont redescendre aussi plus ou moins rapidement tout en envoyant leurs répliques dont ils vont commencer à précipiter le débit à partir de ce moment -là.)
- ### 81
- *Alex -Pourquoi me demandez-vous cela, à moi ?
- Virg. -Vous êtes la personne qu'il me faut, je l'ai toujours su.
- Alex -Et d'où vous vient cette idée ?
- Virg. -De vous. Vous le savez bien. Vous m'avez attirée par cette idée.
- ###
- Chris. -Est-ce que vous voulez bien reconnaître que, loin d'en savoir quelque chose, je ne pourrais pas l'exprimer ?
- Véro. -C'est la preuve que cela est déjà en vous plus profondément qu'en moi.
- Chris. -Non, croyez-moi, je ne le sais pas.
- Véro. -À nous deux, nous le savons.
- ###
- *Dag -Ce qui se dérobe sans que rien soit caché.
- ###

a-e-On a longuement commenté ce "moment a-", p.49 et , déjà, nous démontrions, par l'anecdote rapportée, qu'il ne faisait sens que par rapport au "moment c-", p.110, dont il est la "contremarque". L'effet sera d'autant plus juste s'il ne "bascule" pas dans "l'explosion", (comme éprouvé dans l'anecdote rapportée p.49, et reste dans "cette zone-là, entre la charge et l'explosion", (voir p.111, c-). La réaction de réception est difficile à interpréter de ce point de vue: charge vraiment désamorcée, ("bonbons-récréations"), et donc échec "d'énonciation" ? zone "irrésolue" atteinte, et réception "dérangée" qui se "réfugie" dans une explication "sécurisante", renvoyée vers l'acteur (passage souligné), et, alors, "énonciation passée", mais "énigme ouverte", trop vite "résolue" à réception ? Qui est "sorti de zone"?

b-d-La remarque de réception renvoie aux lexies précédant le "constat" et à celle qui suit la citation soulignée. D'ailleurs elle se prolonge d'extraits de la première dixie énoncée, à nouveau, depuis le plateau. Donc, même si l'image de Virginie, seule sur le plateau, (cf didascalie ci-dessus), est évidemment très forte, et invite à lire le "une" comme un "déterminant", on peut le considérer, d'abord, comme un "caractérisant générique du féminin", surtout à lire la dernière ligne de commentaire p.112! Certes, le code "dialogue homme-femme", est l'exacte "transposition" du texte de BLANCHOT, mais justifie-t'il pour autant cette "interprétation psychologique généralisante", sauf à supposer que le "désarroi" provoqué par les "moments précédents" est tel que la spectatrice oublie son "inquiétude" par rapport au dialogue, (p.106-107, b-), et "bascule" dans un "stéréotype" culturel, ("Duras" à la rescousse), et un avatar de lecture sémiotique, (interprétant la multi-distribution du dialogue), que nous dénonçons par avance, (p.57, note 4)? Rien n'est jamais acquis, (voir p.109, f-g-)!

**Dag* -Ce qui se dérobe sans que rien soit caché.

###] XVII

**Chris* -Vous me l'avez demandé parce que c'est impossible.

Dag -Impossible, mais possible, si j'ai pu vous le demander.

Chris. -Tout dépend donc de cela, si vous me l'avez réellement demandé ?

Dag -Tout dépend de cela.

###

a-**Virg.* -Supposez que ce que vous me demandez, vous me le demandiez parce que je l'aurais déjà fait.

Véro. -Mais vous le sauriez.

Virg. -Pas plus que vous. (*Patrick*) Les choses ont pu se passer ainsi : vous me l'avez demandé, b-

Pat. je l'ai fait, mais nous ne savons ni l'un ni l'autre le rapport de ces deux décisions ; je veux dire que nous ne connaissons d'elles que le rapport familial qui nous les cache encore l'un à l'autre et nous les rend toujours irréalisables et inaccessibles. Comment aurais-je pu faire ce que, sans votre demande, je n'aurais pu même pressentir ? Mais comment pourriez-vous me demander une telle chose, si vous ne l'aviez déjà apprise et pénétrée par son accomplissement en vous-même ?

c- (*À partir d'ici, et jusqu'à la fin, à l'intérieur de chaque lexie, les interlocuteurs se chevauchent: dès que le premier acteur a attaqué sa réplique, le second attaque la sienne, puis le troisième, de sorte que si la première réplique est la plus longue, elle peut ne s'achever qu'une fois les autres déjà énoncées. Néanmoins, Cécile n'entrera sa dernière réplique, qu'une fois le reste de la lexie finale entendu.*)

**Alex* -Chaque fois que tu refuses, tu refuses l'inévitable.

Flo. -L'impossible.

Véro. -Tu me rends l'impossible inévitable.

83

**Dag* -Peut-être ne sommes-nous séparés que par notre présence. Dans l'oubli, qu'est-ce qui nous séparera ?

Cécile -Oui, qu'est-ce qui pourrait bien nous séparer ?

-Rien sauf l'oubli qui nous réunira.

Chris. -Mais si c'est vraiment l'oubli ?

**Franc.* -Nous ne nous sommes pas rencontrés.

Alex -Mettons que nous nous sommes croisés: c'est mieux encore.

Virg. -Comme c'est douloureux, cette rencontre du croisement.

XVIII 84

**Véro* -Vous ne vouliez vraiment pas savoir, je l'ai toujours senti.

Virg. -Il ne le voulait pas. L'on ne sait rien lorsque l'on veut savoir.

**Cécile* -Personne n'aime rester face à face avec ce qui est caché.

d-*Dag* -Face à face, ce serait facile, mais non dans un rapport oblique.

Réception

a-b-e- *Le rire sans sens, sens des fous. Rire professionnel de Patrick ("Jean") = comme un danseur qui continue. Rire intérieur des autistes (incompris mais signifiant).*

c-d-f-g-h-i- *Rapport oblique.*

Ils (acteurs) communiquent tous, même si on a l'impression (qu'ils veulent nous donner) que c'est sans rapport entre eux..

- **Pat.* -Tous ces regards de vous qui ne m'ont pas regardée.
Virg. -Toutes ces paroles que vous avez dites et qui ne m'ont pas parlé.
Flo. -Et votre présence qui s'attarde et résiste.
Dag -Et vous déjà absente.
Chris. -Y-at'il encore un instant ?
Véro. -L'instant qui est entre le souvenir et l'oubli.
Cécile -Bref instant.
Véro. -Qui ne cesse pas.
Franç. -Ni rappelés ni oubliés.
Chris. -Nous souvenant de par l'oubli.
Alex -Pourquoi ce bonheur d'oublier ?
Flo. -Bonheur lui-même oublié.
Virg. -C'est la mort, disait-elle, l'oubli de mourir qu'est la mort. L'avenir enfin présent.
Dag -Fais en sorte que je puisse te parler.
Pat. -Oui, maintenant parle-moi.
Franç. -Je ne le puis pas.
Alex -Parle sans pouvoir.
g-Virg. -Tu me demandes si tranquillement l'impossible.
 h-*Cécile* -Quelle est cette douleur, cette crainte, quelle est cette lumière ? L'oubli de la lumière dans
 86 la lumière.
 i- (*Depuis le début de cette dernière lexie, les acteurs sortent du plateau au fur et à mesure qu'ils achèvent leur ultime réplique, ils rentrent dans la salle, ou vont dans le hall, reprenant au passage un pall, posé sur un siège de la salle, ou un verre placé en coulisse. La lumière ne s'éteint pas tout de suite. Ils ne reviendront pas saluer, mais engageront la conversation entre eux ou avec les spectateurs quand ceux-ci sortiront. Ce n'est qu'une fois la salle vidée que les lumières de salle remplaceront nettement celles de scène.*)

a-b-e-Ce moment entre Véronique et Virginie était très souvent "très naturaliste", marquant le passage vers le "rapport oblique" (voir c- ci dessous). Et véronique envoyait sa réplique avec ironie, voire "sarcasme", ce rire était repris par Patrick, qui devait simultanément précipiter son débit (didascalie c- p.114). Au début cela lui fit "réellement" perdre le texte. Il appelait donc, comme convenu le souffleur: "Jean". Par la suite, il n' y eut que deux "figurations" où il n'appela pas le souffleur. "Etat" réel ou "convention professionnelle"? La spectatrice a tranché? Le reste, (quoique souffleur) dans "l'expectative"!

c-d-f-g-h-i-La spectatrice a entendu cette réplique d- comme une définition du jeu c-. Cette lecture me semble plus juste que ces interprétations précédentes, et le commentaire qu'elle en tire, qui clôt sa prise de notes est "juste". Elle n'est pas dupe de "l'état", certes cherché, mais pas toujours "tenu", "[Nous demandions] *si tranquillement l'impossible.*" (g-), mais "éprouve" que le "commun" de ça existe. Sa "fin" n'en est pas une, comme la nôtre, (didascalie i-, déjà commentée, p.43-48), elle est aussi "interrompue" par la "précipitation finale" et reste "stylo en l'air", comme la dernière réplique de Cécile reste "suspendue", (h-, commentée p. 43 et 54). dans une "non-fin", un "in-fini", qui conjugue les "chevauchements" de la fin de la séquence 1, les "trios", (distribués différemment), et la précipitation du débit de la fin de la séquence 2, et le repérage spatio-temporel, "impossible", du "vide initial".

Même mon "discours" d'aujourd'hui est contaminé par cette "irrésolution", puisque cet ultime commentaire qui cumule tous les signets "restants" "ressemble" à une "italienne irrésolue":

"Entre eux, (auteur, dramaturge, acteurs, spectateurs, commentateur), comme ce lieu, (ce texte, ce plateau), avec son garnd air fixe, la retenue des choses en leur état latent." (Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, p.162, "clausule").

3.3.2./ L'OUBLI : "DEMANDER SI TRANQUILLEMENT L'IMPOSSIBLE"

Dressons d'abord un tableau de la distribution de la parole dans cette séquence 4:

Page	A.O.	Dixie	Système	Locuteurs	Remarques
XI	67	1	duo	Florence-Christophe	0
'	68	2	"	François-Patrick	0
'	'	3	"	Véronique-Dag	0
XII	'	4	"	Cécile-Virginie	0
'	'	5	solo	Alex	0
'	69	6	duo	Cécile-Virginie	0
'	'	7	solo	Patrick	0
'	'	8	duo	Alex-Patrick	0
'	70	9	"	Alex-Véronique	0
'	71	10	"	Patrick-Cécile	0
XIII	72	11	"	Patrick-Virginie	0
'	'	12	solo	François	} trio possible (12 + 13 + 14)
'	'	13	"	Dag	
'	73	14	duo	Florence-François	
'	'	15	solo	Christophe	0
'	74	16	solo	François	0
'	'	17	duo	Cécile-Christophe	Flo: solo + duo, Céc.-Chris. ?
XIV	75	18	trio ?	Florence-Cécile-Christophe	0
'	'	19	solo	Dag	0
'	76	20	duo	Florence-Alex	0
'	'	21	solo	Patrick	chuchotté
XV	77-78	22	commun	tous	0
'	79	23	"	tous	depuis la salle
XVI	80	24	duo	François-Cécile	0
'	'	25	"	Patrick-Véronique	0
'	'	26	solo	Florence	sur le plateau
'	81	27	"	Virginie	0
'	82	28	duo	Alex-Virginie	0
'	'	29	"	Christophe-Véronique	0
'	'	30	solo	Dag	0
'	'	31	duo	Dag-Christophe	Virg.-Véro.: duo + Pat.: solo ?
XVII	83	32	trio ?	Virginie-Véronique-Patrick	chevauchement
'	'	33	trio	Alex-Florence-Véronique	"
'	84	34	"	Dag-Cécile-Christophe	"
'	84	35	"	François-Alex-Virginie	"
'	85	36	duo	Véronique-Virginie	"
'	'	37	"	Cécile-Dag	"
XVIII	86	38	commun	tous	

On constate que tous les codes, finalement peu nombreux (4: solo, duo, trio, commun), sont représentés dans cette séquence, avec une large domination des duos (19, + 2, si l'on considère les dixies 18 et 32 comme des duos précédé et suivi d'un solo, mais, - 1, si l'on considère les dixies 12, 13, 14 comme un trio, du fait de la présence de François dans ce moment qui ne totalise que quatre répliques), suivis des solos: (11), en nombre supérieur à celui des acteurs, mais Dag en a trois, Patrick et François, deux chacun, alors que Véronique et Cécile n'en ont pas.

Même si l'on considérait les dixies 18 et 32 comme porteuses de solos, c'est Patrick qui en assurerait trois et Florence deux, et, si l'on estimait que, pour Cécile, le fait d'échapper à la "règle" de chevauchement du "commun (31)", (cf. didascalie, p.17, rapportée p. 114), lui assure un "solo" final, Véronique resterait "absente d'une autre règle commune", (un solo, par acteur), appliquée mais déjà pervertie, (par Véronique, précisément, associée alors à Christophe), en séquence 1. Cette règle n'apparaîtrait plus, dès lors, que comme, "le vestige", "le monument", d'un système doublement ruiné, et par manque, (avec l'absence de Véronique), et par excès, (puisqu'il n'est pas "strictement" appliqué, à partir du moment où certains acteurs en totalisent 2 ou 3).

Poursuivons la description de cette "grammaire du passeur" dont on n'a plus que la trace. Les "trios", (5), semblent l'emporter sur les "communs", (3), d'autant plus que les dixies 12, 13, 14 semblent en composer un 6ème. En fait il existe trois trios problématiques (12-14, 18, 32), qui ne constituent, eux-aussi, que des vestiges de systèmes mis en place en séquence 1, (et déjà analysés p. 81, e-; 83, b-; 86-87), ou l'on voyait le "trio" s'établir par la perturbation du solo par un duo¹⁷ (p. 80-81, e-) ou l'inverse, (p.82-83, b-). Seuls les "trois trios", (34-35-36), ont une structure sans ambiguïté, quoique limitée à une réplique par acteur, (comme nombre des duos de cette séquence 4): ils reprennent à la fois la structure des trios qui constituent l'essentiel de la séquence 2, et l'allure précipitée des quatre dialogues (limités "en fait" à une réplique par interlocuteur de la fin de séquence 1): cette fois ce n'est que par l'excès de codes que le système se ruine !

Quant aux "communs", tous trois "différents", ils sont à la fois la mémoire des "communs" qui "initialisaient" la séquence 2, l'achèvement de la ruine des duos, dans la mesure où ils prolongent l'effet de déplacement de l'interlocution déjà entamé par les trios, et la ruine des solos, puisque la parole de chacun se noie soit dans "l'inaudible", (dixie 22), soit dans le chevauchement de tous (dixie 38), (dans le "silence" ou dans le "brouhaha": codes déjà repérés), la lexie 23 constituant une "vague contremarque" de tout cela, elle-même soumise à caution, parce que précipitée (déjà tendue vers le brouhaha) et suivie du "vide du plateau" (retour du silence), lisible en: **"la parole commune est vaine !"**

En fait, à quelque niveau que l'on analyse cette distribution de la parole, on ne fait que repérer des ruines de systèmes qui n'ont même pas eu le temps de s'installer, qui n'existe que dans l'avant, même pas celui de la "figuration", (même si on trouve trace des dits-systèmes dans d'autres séquences), mais celui d'un espace où ce système aurait été "pensé". Par exemple, les 19 duos distribués pourraient offrir une variation de prises de parole "re-marquable"; il n'en est rien.

¹⁷En fait, c'est le "silence" qui détermine le "degré" de communication de la parole. C'est un silence entre 12 et 13 qui permet d'entendre deux solos là où on pourrait lire un duo (ou un seul solo), un autre silence entre 13 et 14 interdit de lire ces trois dixies en un trio, et le silence suivant entre 15 et 16 transforme un duo en solos, mais, inversement, c'est l'absence de silence qui transforme les dixies 18 et 32 en trio.

Certes on n'a pas, ici, (comme pour les solos), deux fois la même distribution, mais on n'a pas non plus, une distribution permettant tous les cas de figures, ni même une "fréquence" constante entre tous les acteurs: Florence, Christophe et François ont 3 duos, Alex, Dag et Virginie: 4, Patrick, Véronique et Cécile: 5; encore une fois le système "impair", (trois fois trois), vient "pervertir" la parité, (duos). Mais la ruine du "duo" est aussi interne, non seulement à cause des "trios" plus ou moins amorcés dans un "duo", (déjà analysés p.117), mais parce que 1/5 de ces duos se limite à l'énonciation d'une seule réplique par interlocuteur, (4, 8, 10, 14, 25, 36, 37), répliques cependant très "liées" sur le plan "conversationnel".

Pourtant sur le plan "spectaculaire" c'est dans cette séquence que les choses vont le plus loin, tellement, même, que parfois la réception s'en inquiète, (notamment quand la structure du dialogue semble s'installer, quasi-conformément aux "dispositifs institutionnels"¹⁸, (voir p. 106, b-), ou "reçoit" cette "agitation" dans "l'oubli des codes mis en place", (voir p. 49, et p. 112, a-c-).

Ainsi, les "duos", si nombreux qu'ils suffiraient à créer cette impression de "retour du dialogue", sont d'autant plus "éprouvés" comme tels, qu'ils ne sont pas perturbés, (comme l'étaient les trios de la séquence 2) par l'installation d'une gestuelle parasite qui occulterait la "mise en scène de *deux personnages*" dans "le commun de *neuf acteurs*", (voir p. 101, § 2). Mieux, ils sont véritablement "installés" par le silence qui encadre la dixie, comme par la longue attente que prennent les deux acteurs concernés, avant de commencer un "duo" au codage particulier et repérable, (voir, p. 107, g-, 111, a-). Ensuite les "lignes collectives" les plus spectaculaires se sont succédées à partir de celle qui a servi de transition entre les séquences 2 et 4, (p. 98-99, f-): ligne chuchotée de la dixie 22, sortie du plateau après la dixie 23, prises de paroles depuis la salle, (dixie 24 à 27), sortie finale irrésolue et "comme bâclée", à quoi a pu s'ajouter un accident non réglé, mais presque toujours actualisé à la dixie 32, (appel au souffleur).

Tous ces "signes" constituaient-ils aussi les ruines d'un système ?

Oui, malgré leur caractère spectaculaire, si l'on avait "intégré" les codes précédents.

D'abord ce caractère spectaculaire "ruinait" le caractère "retenu" des autres codes, à condition de ne les lire que dans le souvenir de ces codes. Ensuite, ils n'étaient que des traces, certes pas toutes identifiables pour le public, de codes mis en place avant les figurations, (voir, p. 49), encore que la "maladresse" des installations de duos était doublement repérable, d'abord dans leur maladresse intrinsèque puis dans le souvenir du "geste d'attrait" perturbateur de la séquence 2, maladroit (et identifié comme tel à réception) justement. De même "l'italienne de fin" usait pour la 3ème fois de ce code, après la fin de la séquence 2 et la fausse sortie de la dixie 23.

¹⁸Voir, Georges MOLINIÉ, Alain VIALA, *Approches de la réception*, opus cité, p. 303, et infra, Chapitre IV.

Mais, justement ces italiennes, comme cette sortie avaient ouvert un "autre espace". Cette fois c'était "sans suite", "sans fin" (à tous les sens de l'expression). Et c'était bien là "**l'impossible**": **La séquence 4 ne "totalisait pas les codes"**, si peu nombreux que la liste en est dérisoirement courte¹⁹, **elle les ruinait, et ruinait jusqu'à leurs ruines.**

Apparemment, c'était simple, voire simpliste:

*Comment rendre "sans fin" ce qui en a forcément une ? En empêchant que ça prenne.

*Comment empêcher un "système de prendre" ? En le ruinant.

*Comment le ruiner ? En faisant en sorte qu'il ne soit pas "repérable".

***Comment faire entrer les "gens" (acteurs et public) dans un système sans repère ?**

En en proposant un, déjà ruiné.

Mais alors,

*Comment éviter qu'en essayant de "retrouver l'avant de ce système", ils ne reviennent aux "dispositifs institutionnels" si on ne leur permet pas de lire un autre avant, clairement?

C'est tout cela que BOULIMOS (titre provisoire) demandait "tranquillement".

Aux acteurs d'abord en oubliant tout "savoir-faire", puis tout "avant" de la figuration, mais en oubliant dans la trace, dans la mémoire de l'avant, dans le " βουλιμος ", (voir, intro, p. 5).

Au public, ensuite, en acceptant de ne recevoir le système que déjà ruiné,. Certes on lui proposait une "grammaire du passeur", apparemment ouverte, un "geste d'attrait" apparemment "désirable", mais comme code à ruiner dès l'occurrence suivante, juste présent pour créer un avant, n'ayant de sens que de celà, et surtout pas dans sa "valeur pleine". De la sorte tout pouvait convenir, puisque rien n'était à lire en soi. Les dispositifs les plus institutionnels (dialogue, convention de souffleur) ou leur "caricature conventionnelle" (ruine de l'espace scène-salle), n'avaient de sens que comme ruine du code déjà installé. Même la fin n'était pas une fin, même les "fausses sorties" pouvaient être vraies, et les appels au souffleur "nécessaires". Chaque chose, en toute chose, n'était que la "ruine" d'une "ruine", " βουλιμος ".

194 systèmes d'interlocution: solo, duo, trio, commun.

7 modes d'interlocution: conversationnel, italienne, chevauché, répété, hésitant, lent, silence.

4 systèmes de "prise de parole": parlé, chuchotté, crié, chanté.

7 gestes et postures imposés: radiateur initial, geste d'attrait de 2, ligne de fin séquence 2-début 4 ,
ligne chuchotée de 4, sortie de plateau de 4, retour Virginie, sortie finale.

4 postures dans la lumière: lumière prise, non prise, zone éclairée zone sombre.

La combinaison et la succession de ces codes, permettaient des "marquages" et "contremarquages" qui se ruinaient les uns les autres, (par exemple "brouhaha combinant trio, italienne./ silence combinant, silence, commun), tout en poursuivant le même questionnement: "**Qui parle ?**".

Mais comme tout cela était "installé" sans rien de "larmoyant", sans rien de "dogmatique", sans rien qui "s'imposât", comme cela avait une "tranquille évidence", cela devenait tranquillement impossible, parfois aux acteurs eux-mêmes, le plus souvent à une partie du public, voire à tout public, pendant un certain temps. Alors, perdu, déçu dans son "attente", il "oubliait" "l'oubli", pour ne retenir que "l'attrait", il retournait à des "dispositifs institutionnels", (il voyait du douloureux là où ça attendait, (p. 112-113, a-c-), ou "institutionnalisait un dispositif passager" il s'inquiétait que des "duos" redeviennent "dialogue", (p. 106, b-), ou attendait d'un "signe" qu'il lui renvoie le même sens qu'avant, quand il n'était plus que la "ruine" de cet avant, et l'avant d'un nouvel espace, ("βούλιμος"), qui resterait latent, "sans fin" latent.

Argument:

Ils sont neuf, acteurs, personnages si l'on veut d'une autre histoire que celle-ci, d'autres histoires, dont on ne saura rien. N'en restent que quelques traces. Ils sont sur le lieu de l'acte de théâtre, réunis/séparés par une secrète nécessité. Quelque chose se perd, se passe ou ne se passe pas, qui empêche, qu'on ne nommera pas; qui nous laisse dans ce moment d'entre deux, absents/présents, avant ce que chacun et tous ici rassemblés attendent, avant toutes choses. Attente partagée, attente à l'endroit du presque. Aveux. Regards. **"Quelque chose est à dire qui n'a pas encore été dit, mais ce qui n'a pas été dit ne le sera pas."** Dans cet espace d'avant le "représenté", on y restera. L'enjeu, c'est le jeu, c'en est un, sera de tenter; de trouver à combler, chacun et ensemble. Trouver par la mémoire improbable, parfois défaillante, à agir, presque à remplir l'espace du temps, qui avance et crée une urgence. Il y a bien en présence les éléments épars s'un système identifiable, mais ils en ont perdu les règles, la reconnaissance. Pertes, failles, fading, Il y a les traces emmêlées d'autres moments, d'autres récits, d'autres voix. Des placements incertains, des mots, des dialogues qui échappent, qui cherchent et qui se cherchent. Absence, impuissance. ces urgences répétées, d'abord inconfortables, donneront petit à petit à la représentation son langage propre, l'évidence qu'elle est l'objet, (non le sujet), d'un mouvement permanent vers l'avant, vers un accomplissement unissant celui qui regarde et celui qui est regardé, réel et semblant comme la matière d'un spectacle qui ne pourrait pas se donner: comme si de la mémoire de toutes formes présentes, de l'oubli, pouvaient jaillir les éléments fragmentés d'un "tout" qui se construit à l'instant même pour une fois seulement, celle-ci pour combler la mort, celle qu'on veut, que chacun attendait, qui justifiait leur présence, et à la perte de laquelle aucun ne saurait se résigner. Perdre, chercher, être vain... Le texte sera constitué de fragments empruntés à *L'attente l'oubli* de Maurice Blanchot.

On peut maintenant relire ce "texte" qu'écrivait Alain Béhar, dans la plaquette de présentation de *ANCRAGES* qui se comprendra plus justement, surtout associé à cet autre qu'il écrivait, en septembre 1992, dans la plaquette de présentation de BOULIMOS (titre provisoire):

En commun il y aurait l'être déjà, et le temps, le langage, la mémoire donc l'oubli. Etre attend, avant, se souvient, puis oublie. La parole. Le langage quel qu'il soit avance; il est le temps, il est l'expression même de la mobilité du temps. La mémoire n'est qu'avant, bien sûr. Elle est maintenant agissante et ne génère que d'autres avants. Il y a quelque chose dans l'imminence qui fait sens, qui est le sens. Il y a tout dans le presque. Toute réalisation déconforte, finalement. L'avant est fondateur, le moment est destructeur, destruction et détruit. L'avant est vie, chemins, tâtonnements, tentatives, refus: il est absolument ouvert. Le moment, finalement, ferme, il est mort et se fait accepter comme tel. Ces morts successives sont nos aspirations évidemment profondes. Aspiration à la métamorphose, au renouvellement, nous ne sommes en quête que d'autres avants. L'avant n'est pas reconnaissable. Il détient à lui seul le sens du secret. L'avant est l'endroit du réel et du semblant agissant l'un sur l'autre; il est le lieu de toutes les contradictions, lui seul nous autorise à poser simplement le paradoxe dont on sait bien qu'il est à lui seul le Théâtre et le restera. L'avant est clairement notre résistance à la mort, ludique parce qu'il y a le jeu, et acceptation de la gravité du jeu, tragique parce qu'il y a mort à terme et acceptation jubilatoire de la mort. S'il faut extrapoler sans développer, le plus simple serait de dire pour en finir 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. Pour poursuivre un engagement il nous apparaît logique et urgent d'envisager le moment du Théâtre décalé de la seule représentation, de sa production et consommation courante, au moins pour un temps, pour que ce temps déplace quelques "à quoi bon". Envie du mouvement, chemin vers, devenir, déplacements, des mots de tension. C'est cette mobilité du "tout" et du "nous" qui finalement résume au plus près des envies larges. Le mouvement nous ne pouvons l'imaginer que dans la pluralité, le nombre, la différence; le passage d'un à l'autre et aux autres ouvrant un espace pour la pensée, presque une distance à couvrir, encore un chemin vers une certaine idée de la communauté. L'envie s'exprime parfois en terme de durée. Proposer au plateau un temps de vie, de passage, un moment pluriel, tenter d'offrir à qui voudra, un temps pour quelques actes juxtaposés, avec les mêmes interprètes, actes divers, voire contradictoires.

BOULIMOS (Titre provisoire)

Il y a donc l'envie de diffuser un moment d'activité, disons un espace en mouvement incluant bien sûr la représentation d'un puis de deux spectacles au sens où on l'entend d'ordinaire, de formes brèves, de lectures, de temps de forum, de stages et d'interventions diverses. Plutôt que de répondre à une attente, est-ce qu'on ne pourrait pas s'imaginer favoriser l'attente, la transformer quelquefois. Bref, l'idée qu'on se ferait de la vie d'une compagnie permanente. La présence prolongée, quelques jours ou quelques semaines dans un ou plusieurs lieux qui autoriseraient ou favoriseraient un élan nourri à la fois de création et de réflexion. Voilà. Il y a l'envie de poursuivre une histoire singulière, parce que la nôtre à un moment donné. Envie d'essayer, de faire ça. La représentation de *BOULIMOS (Titre Provisoire)* avec *ANCRAGES* à Juvisy-sur-Orge s'inscrit en ce sens comme une première tentative, déclaration commune.

Alain Béhar, Sept. 1992.