

## **PROLONGEMENTS**

### **APORIES ET OUVERTURES.**

<b>1.1./ BOULIMOS (Titre provisoire) : APORIES.</b>	124
<b>1.2./ BOULIMOS (Titre provisoire) : OUVERTURES.</b>	125
<b>2.1./ ÉNONCIATION D'ACTEUR : OUVERTURES.</b>	127
<b>2.2./ ÉNONCIATION D'ACTEUR : APORIES.</b>	130
<b>3./ OÙ VA LE THÉÂTRE ? (OUVERTURES ET APORIES).</b>	135

***PROLONGEMENTS,  
APORIES ET OUVERTURES.***

*"Je crois au principe d'exagération, à l'utopie,  
à la non-rentabilité.*

*Souhaiter que se multiplient des lieux de  
déréliction, qu'on sache où travailler. Qu'on sache où  
aller voir.*

*[...]Lieux qui sauraient faire penser  
à d'autres lieux*

*Lieux où coïncident les contradictions."<sup>1</sup>*

*"C'est dans l'esthétique la plus formelle que se  
fait la vraie "prise de position". Nous inscrivons  
volontiers en résumé, sur le plan général des enjeux des  
études littéraires, que **l'esthétique décide de l'éthique**;  
que, quelles que soient les opinions déclarées, ou leur  
absence, l'attitude objectivement repérable chez un  
écrivain, sa vraie prise de position, réside dans les  
procédés formels qu'il met en oeuvre et donc dans le  
type de plaisir, d'émotion qu'il propose à son lecteur."<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup>Claude Régy, *Espaces perdus*, opus cité, p.164.

<sup>2</sup>Georges MOLINIÉ, Alain VIALA, *Approches de la réception*, opus cité, p.302.

Peut-on demander si tranquillement l'impossible ?

Sans doute peut-on rêver "sans fin" à la figuration idéale, mais peut-on la réaliser?

Pour tenter une réponse, plutôt que de conclure, verbe qui n'a guère plus de sens, ici, qu'introduire n'en avait<sup>3</sup>, nous rêverons encore, pendant quelques pages, sur ces questions qu'en dépit de ses apories, *BOULIMOS (titre provisoire)* continue de poser, - ces questions de langage, de théâtre et de politique,- en revenant sur quelques débats "ouverts" au cours des pages précédentes, et en les orientant dans des espaces progressivement plus larges que le plateau où s'entendait la langue de *BOULIMOS (titre provisoire)*, d'après Maurice Blanchot, à commencer par ce que proposait Alain Béhar en septembre 1992, ce qui, par le biais d'une réflexion sur l'énonciation théâtrale, nous conduira à cette ultime question: "Où va le théâtre ?".

### **1.1./ BOULIMOS (Titre provisoire) : APORIES.**

De cet espace rêvé en septembre 1992, dont nous avons tenté de proposer la "figuration idéale", non seulement au chapitre III, mais depuis le début de cet "examen", qu'en est-il réellement advenu ? Dix-sept figurations "officielles", et trois "avant-premières", une journée de "lectures", consacrée à Jean-Pierre Willemaers, et une journée "formes brèves"<sup>4</sup>. Le deuxième spectacle "annoncé" ne se fit jamais. Ce devait être un travail sur le *Miroir des vanités* d'Elias CANETTI<sup>5</sup>. Une lecture à la table eut lieu, un soir de mai 1992, mais on en resta à ce stade, alors qu'il était "prévu" que "certains soirs", "aléatoires", les spectateurs venus pour entendre un "texte" "d'après Maurice BLANCHOT", auraient entendu, dans une figuration obéissant aux mêmes codes, ce texte-là, qui pour beaucoup aurait été "impossible" à identifier. Les forums n'eurent pas lieu. Une journée "FORMES BRÈVES" fut supprimée, et l'une des figurations "officielles" annulée<sup>6</sup>.

Mais, du moins, sur ces 20 figurations, (officieuses incluses), y-eut-il une, "tranquillement évidente" ? Il y en eut de "presque" "tranquillement évidente", mais...

---

<sup>3</sup>Voir, supra, citation de Barthes, p. 3.

<sup>4</sup>Voir, supra, notes 1, 4, 5, p. 6, et note 2, p. 46.

<sup>5</sup>In *Théâtre*, Elias CANETTI, Albin-Michel, Paris, 1985.

<sup>6</sup>Voir, supra, note 2, p. 12.

Comment empêcher qu'à certains moments cette "évidence" se perdît ? Comment était-il possible dans un travail sur la "langue" d'empêcher le "retour du signifié", nécessaire selon Georges MOLINIÉ pour "constituer la condition de réceptivité qui assure à l'objet son existence esthétique" ou du moins de l'arrêter, juste et à tous les coups, à cette "ombre de désir qui dessine la trace d'un sens"<sup>7</sup>? Était-ce souhaitable? Et nous, "dramaturges", y sommes-nous toujours parvenus d'ailleurs?<sup>8</sup> " *Il y a tout dans le presque. Toute réalisation déconforte*", (Alain BÉHAR, cité p. 121).

Quant à la communauté, comme pour ses illustres précédentes, elle ne tenait que de ce moment, de ce rêve. Ce n'est pas le lieu d'en dire "l'anecdote". Apparemment elle implosa, et il n'en resta que ruines. Aporie donc?

### 1.2./ BOULIMOS (Titre provisoire) : OUVERTURES.

Oui, mais ouverture aussi, car des traces de ce rêve existent encore, pour un moment bref, peut-être, du moins en "l'état actuel des choses" qui n'est que l'actualisation d'un "état latent qui demeure". Moins d'un an après *BOULIMOS (Titre provisoire)*, un lieu s'est ouvert à Montreuil, 61 rue de Saint-Mandé, où sont revenus des gens, de *BOULIMOS (Titre provisoire)*, et d'ailleurs, travailler sur un projet, *L'ÉTENDUE DES DÉGATS, (farce)*<sup>9</sup>, qui a vu le jour en novembre 93, travail de langage, portant en lui les ruines de *BOULIMOS (Titre provisoire)*<sup>10</sup> entre autres, et porteur de l'avant d'autres choses, d'un désir de "compagnie" permanente, qui a duré jusqu'à maintenant avec d'autres projets, retardés, (parce que le lieu va "disparaître" dans un mois, pour des raisons "institutionnelles"), mais qui sont toujours là, latents, avant...

Et puis, il y eut cette unique journée des FORMES BRÈVES, finalement peut-être le moment le plus proche de la "figuration idéale", parce qu'il n'eut lieu qu'une seule fois, parce que c'était juste "posé" à l'endroit où "ça existait" sans avoir pu prendre, et parce que c'était le "commun singulier" de tous les gens de *BOULIMOS (Titre provisoire)*, à bien des égards.

---

<sup>7</sup>Georges MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française*, opus cité, p.31: "[...] le matériau de base de l'art littéraire qu'est le mot n'a pas de statut homogène avec le matériau de base des autres arts comme le son, la couleur et le trait, ou le volume d'une matière. Les pratiques de destruction lexicale, les jeux d'invention de signifiants macaroniques n'ont de portée que par référence à un univers sémantique qui seul rend significatifs ces essais de manipulation ou d'exorcisme. Même en poésie post-surréaliste, qui représente bien une limite des confins langagiers, la charge sémantique constitue, et constitue seule, la condition de réceptivité qui assure au poème son existence comme objet esthétique. On peut tordre le lien signifiant-signifié, le couper ou l'inverser, vider même le noyau dénotatif : il reste pour le moins le feu d'artifice des connotations et comme une ombre de désir qui dessine la trace d'un sens."

<sup>8</sup>"Dramaturge": c'était la fonction que j'avais "officiellement" dans le projet, justifiée par ma "collaboration" à l'établissement du texte "entendu" (voir, p.69). Quant à nos "errements", voir p. 82-83, d-h-, par exemple.

<sup>9</sup>Voir, supra, note 3, p. 8.

<sup>10</sup>Il serait trop long et hors de propos d'exposer toutes les raisons: signalons juste ce passage de texte entendu dans *L'étendue des dégats, (farce)*, "Entre eux, comme ce lieu avec son grand air fixe, la retenue des choses en leur état latent. " page 162, puis sur la page de droite, en bas, Reproduit et achevé d'imprimer par l'Imprimerie Floch à Mayenne, le 14 janvier 1991. Dépôt légal : janvier 1991. 1er dépôt légal : avril 1962. Numéro d'imprimeur : 30241. et en plus petit en bas; ISBN 2-07-020740-4/ Imprimé en France."

Tous "exposaient" sur scène et dans la salle, un ou des "éléments" qu'ils avaient partagés, avec tous, mais chacun son, ou plutôt, ses éléments, car chacun était tour à tour, metteur en scène, acteur et spectateur des unes ou des autres FORMES BRÈVES, et se trouvait donc soit à exposer son "commun singulier", soit à exposer celui d'un autre, soit à regarder ceux des autres. Rappelons le principe de ces FORMES BRÈVES : proposer un travail d'une dizaine de minutes, réglé par l'un d'entre nous avec l'aide des autres, à partir d'objets (textuels ou autres) appartenant au "commun" de *BOULIMOS (Titre provisoire)*. Selon ce principe, la forme la plus "avancée" fut, peut-être, celle que proposa Florence: une "installation" de dessins, textes, papiers, qui avaient circulés entre nous pendant les huit mois précédents, exposée sur un des murs de la salle. Entre deux "expositions" sur la scène, un projecteur éclaira ce mur, tandis que, pendant dix minutes on entendit la voix de Christa LUDWIG, puis ça s'éteignit. Des gens bougèrent pendant ces dix minutes pour aller voir de plus près ce mur, d'autres attendirent la fin de la série d'expositions.

Toutes avaient ceci de commun que l'installation en était simple, dans le décor "commun", limité à quelques accessoires (des miroirs, une planche de photographies et un magnétophone pour la plus "chargée", celle de Virginie), du mobilier (chaises, tables pour d'autres). La parole entendue (plus souvent lue qu'apprise), n'était qu'"exposée", et, même apprise, comme le texte de BATAILLE sur le "sacré" que dit Véronique, elle n'était pas jouée, mais "posturée": Véronique s'était installée dans le noir, dans une posture orientale assez "insoutenable" qu'elle maintint pendant les dix minutes où elle adressa le texte qui "tenait" de cette conjonction du corps "étreinté", de la voix "essoufflée", de la langue "exténuée", et de son signifié "impossible".

Toujours, la parole était "extraite" du commun des "acteurs": textes d'auteurs déjà cités, mais aussi, textes écrits par nous (Florence, déjà cité), ou textes ayant "vécu" entre nous, (ainsi, Alex me fit-il lire un article sur Gallilée paru dans *Libération* dont nous avons longuement parlé), voire textes "injectés", comme cet article de Jean-Christophe BAILLY sur le "mouvement" Aleph, (autre communauté "aporique"), que François me demanda, au dernier moment, de "placer le plus normalement possible" dans la forme brève d'Alex., qui en fut plus étonné que le public.

## 2.1./ ÉNONCIATION D'ACTEUR : OUVERTURES.

Tous ces éléments: simplicité de l'installation, caractère plus "lu" que "joué", "déposition" d'un "objet" à la fois "singulier", (propre à chaque dépositaire, acteur comme metteur en scène), et "commun" au groupe dont celui-ci était issu, tout cela reprenait les codes déjà exposés à propos de la "figuration principale" de *BOULIMOS (Titre provisoire)*, "d'après Maurice BLANCHOT", ceux dont avons déjà dit, au Chapitre II, (p. 61-62), qu'ils caractérisaient l'énonciation d'acteur. Et c'est, sans doute, là, le commun le plus profond de "**tout** *BOULIMOS (Titre provisoire)*".

J'ai déjà parlé, (p. 53), de ma propre FORME BRÈVE. J'y reviens, car c'est évidemment à partir de cet exemple que je peux le mieux en dire quelque chose. On trouvera, en Annexe<sup>11</sup>, le livret de celle-ci, composé d'extraits de *Messe Blanche*, *Le plaisir du texte* et *L'impossible*<sup>12</sup>. Ce qui a motivé ce rapprochement est simple: j'avais envie de faire entendre *Messe blanche*, parce que c'est, pour moi, l'un des textes où la langue s'entend avec le plus de justesse. En outre, j'avais appris que ce texte fut écrit par Bernard NOËL dans la continuité de sa propre lecture de *L'arrêt de mort* de Maurice BLANCHOT ! ça parlait donc avec *BOULIMOS (Titre provisoire)*, mais je ne voyais pas comment "couper" dans cette langue sans "tuer la langue", justement. François, lui, avait pensé travailler sur *Le plaisir du texte*, mais venait d'en abandonner l'idée. C'est de là que me vint le désir de "fondre ces deux langues", celle qui "théorisait le plaisir", (bord dur), et celle qui le "disait", (bord aléatoire). BATAILLE entra parce que BARTHES y renvoyait, (p.13), et parce qu'à un moment, j'avais besoin, "énonciativement", d'un texte "massif" et extérieur ouvrant "ailleurs" tout en prolongeant, par "l'impossible", quelque chose de ces deux lignes: "le rire et le sado-masochisme" de *Messe blanche*, par exemple, comme la "perversion" évoquée par BARTHES, et "dite", ici.

La superposition de ces trois "voix" ne "coupait pas dans la langue de tel ou tel, mais donnait à entendre leur commun d'autant plus qu'à retranscrire les "morceaux de langue" que je voulais faire entendre, ça "chantait" tant au niveau des signifiés que des signifiants. Le fait d'avoir retenu ces fragments massifs de BARTHES que sont "le passage sur les voix mêlées d'un café de Tanger", (p.79-80), ou le "passage sur le grain de la voix", (p.104-105), semble parler du "signifié" d'abord, comme le rapport entre BARTHES et BATAILLE, établi en référence à "l'impossible".

---

<sup>11</sup> Voir, infra, p.

<sup>12</sup> Voir, supra, p.6, note 1.

Je ne conteste pas cette importance du "signifié", sans doute encore plus profonde, d'autant plus que Véronique à qui était dévolue la lecture du "pavé" de BATAILLE, "exposait" une FORME BRÈVE, extraite d'une autre oeuvre de cet écrivain, *L'érotisme*. Mais cette anecdote peut aussi se lire du point de vue du "signifiant" et il est indiscutable, pour moi, que ces choix furent aussi de signifiant, et d'abord, de signifiant, seul.

La ligne très stricte de découpage de la première séquence, dont un extrait est reproduit ci-contre, p. 129, était établie par "accords" des signifiants tout autant que des signifiés, essentiellement à partir de "l'oralité des signifiants"<sup>13</sup>. C'est elle qui détermina le découpage de l'ensemble, l'équilibre d'une relative conversation et les chevauchements de masse des deux autres séquences (ce qui, par hasard, retrouvait la structure de la figuration principale. C'est elle aussi qui engendra la "distribution". C'est le timbre d'Alex que j'entendais pour la voix narrative de *Messe Blanche*, celui de Cécile pour la "voix rapportée", et pour certaines expressions de BARTHES, (le "babil" notamment), celui de Dag, pour la rêverie "sur la banquette d'un bar" et pour dire "la jouissance du musée", celui de Véronique pour dire "gourmandise, érotisme ou perversion". C'est le grain de ces voix-là que j'entendais jouer avec les signifiants et par là, - et par là seulement, - retrouver les signifiés. Ce fut donc, pour moi, essentiellement, une affaire d'énonciations d'acteurs, favorisée par le fait que ces quatre acteurs logeant ensemble à L'Isle Jourdain, à l'écart du reste de la "communauté", ils composaient une "micro-communauté", plus aisée à "accorder".

De ce désir des voix, vint aussi l'envie de cette "installation", fragmentée elle-aussi, d'un espace exclusivement en rapport avec la posture nécessaire aux "voix": c'est d'un banc contre un mur, que la voix de Dag pouvait venir, "alanguie" et "comme pour elle-même"; c'est d'un tabouret, face au public, que Véronique pouvait "moduler voluptueusement" les "syllabes"; et, les deux lutrins face auxquels Alex et Cécile, après avoir figuré, furtivement, (voir p. 53), le geste de l'attrait propre à *Messe Blanche*, plaçaient leurs voix, "s'accordaient" à ce rapport essentiellement musical, où entraient, alors, celles des deux autres. Entendons-nous bien sur cette musique: elle se cherchait, avec du fading, et quand l'accord venait c'était "miracle": la partition donnait le rapport à chercher, mais, seul, l'accord des voix dans cet espace-là, à ce moment-là, l'installait ou non avec justesse : ce n'était vraiment, pour que ça passe, qu'une affaire, délibérée, d'énonciation d'acteurs !

---

<sup>13</sup>Georges MOLINIÉ pose justement la question : "*En quoi le texte littéraire peut-il intégrer et marquer l'oralité des signifiants ?*", (*Éléments de stylistique française*, p.31). Si le théâtre, par l'énonciation d'acteur, ne se fonde pas sur ce critère, en quoi est-il un "acte de langage" intrinsèque et distinct des autres "arts littéraires"? (cf. p.130.)

## FORME BRÈVE: "QUATUOR", (page 1)

**Alex** Frémissante, effleurante, comme arrêtée au bord du geste et puis soudain lancée vers le haut, agile, fureteuse, poisson parmi les algues explorant son domaine; et puis comme cristallisée au milieu du silence, ouverte, refermée, ouverte, attendant, dirait-on, de savoir si quelqu'un ne le guette alentour - le provoquant peut-être; et puis lasse déjà et retombant <sup>14</sup> avant d'avoir accompli son projet, cependant que la lumière devient poivrée sur l'envers des paupières, et puis brusquement relancée vers le haut, cette fois à la hauteur des tempes, les

**Alex** auscultant du bout, y inscrivant **un signe** imperceptible: la lettre qui va **clôre ce jour,**  
**Cécile** **J'aime tes mots moins pour leur**

1

**Alex** ou bien la **cicatrice** de je ne sais quel **souci** à l'**écart** de moi de ma **vigilance**  
**Cécile** qualité **de sens** que pour leur quantité de **douceur**.

**Véro.** Le **plaisir** du texte: tel le **simulateur** de **Bacon**, il peut dire : ne **jamais**  
**Dag** **Je détour-**

2

**Alex** (tellement **regardée** que la voici au-**delà** de ce qui la **fixe** et si **frémissante** en cette seconde  
**Véro** s'excuser, **ne jamais** s'expliquer.

**Dag** **nerai mon regard,** ce **sera** désormais **ma seule**

3

**Alex** que l'**intensité** la fait paraître **immobile**), et puis de nouveau, fureteuse avec **autour de soi**  
**Cécile** **On me présente un texte. Ce texte m'ennuie. On dirait**

**Véro** **L'endroit**  
**Dag** **négation.**

4

**Alex** comme un **halo d'étonnement** qui m'arrache à la **banalité** de tout cela,  
**Cécile** qu'il **babille**.

**Véro** **Le plus érotique** du corps n'est-il **pas là** où le vêtement **baille** ?

5

**Alex** (un **soir** de plus rien qu'un **soir** de plus se **refermant sur** l'**indigeste**

**Véro.** **Dans la perversion**

**Dag** **Un soir** à moitié **endormi sur la** banquette d'un **bar, j'essayais**

6

**Alex** déjà vu), avec **autour** de soi, comme un halo qui rend **inconcevable** et **impossible** le

**Véro** régime du **plaisir** textuel

**Dag** **jeu** de dénombrer **tous** les langages qui entraînent dans mon **écoute,** **musiques,**

7

**Alex** **connu,** dans la mesure-**même** où il **l'était** tellement trop, **tandis qu'elle**  
**Véro** pas de **zone érogène**

**Dag** **conversations,** bruits de **chaise** toute une **stéréophonie** dont une place de **Tanger** (décrite

8

**Alex** **s'active**, s'ouvrant, se repliant, **rassemblant en son creux** les faisceaux

**Véro** **C'est** l'intermittence érotique, peau qui **scintille entre deux** pièces

**Dag** par Severo **Sardouy**), est un lieu exemplaire.

9

[...]

<sup>14</sup>Les numéros correspondent à "une portée" musicale. La première n'est dite que par Alex et Cécile qui rentre à la fin et parle en superposition exacte aux passages en gras. En 2 rentrent Véronique puis Dag.

2.2./ ÉNONCIATION D'ACTEUR : APORIES.

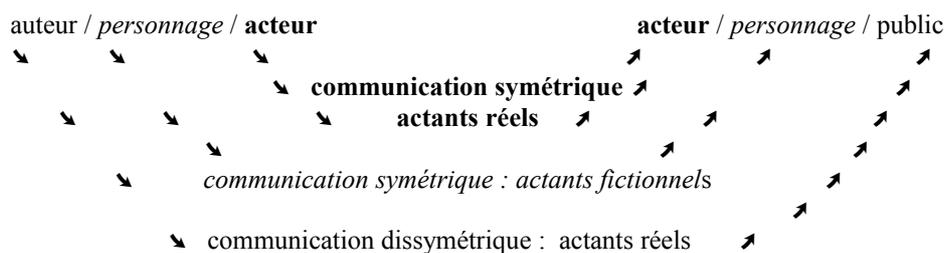
J'ai déjà abordé cette question à la fin du chapitre II, p. 60-61, en exprimant alors le désir de pousser plus loin l'exposé. En fait, le débat, long et délicat, me semble dépasser largement le cadre de ce mémoire. Je ne veux donc indiquer qu'une direction, celle qu'il me semble nécessaire d'approfondir, mais avec laquelle tout le monde joue "à saute-mouton", à "saute-distinction".

L'espace où ça se joue a été bien vu par Catherine KERBRAT-ORRECHIONI, quand, dans le schéma où elle expose son emboîtement des énonciations du théâtre<sup>15</sup>, elle parle "d'actants réels" et "d'actants fictionnels". C'est le même distinguo qu'opère Alain BÉHAR affirmant dans les deux "présentations", reproduites p.120 et 121, que le théâtre est le lieu du "réel" et du "semblant". Seulement alors que nous nous frottons constamment, dans le travail de *BOULIMOS (Titre provisoire)*, à ce paradoxe, et aux apories qui en résultent, les linguistes et la plupart des hommes de théâtre, l'évitent ou le détournent.

Ainsi un ouvrage récent de Tadeuz KOWSAN, *Sémiologie du théâtre*<sup>16</sup>, découpe le feuilleté actantiel de façon fort rigoureuse et proche de certains schémas de Georges MOLINIÉ, sauf à l'endroit critique où il installe un niveau d'**acteur/personnage** comme récepteur d'auteur, émetteur vers un autre acteur/personnage, l'ensemble de ces "acteurs/personnages" devenant émetteur vers le public. Et pour nombre de metteurs en scène l'acteur doit entrer dans la peau du personnage: le réel dans le semblant, voilà qui "résout" le problème et évite de rentrer dans le seul espace important, celui qui "associe/dissocie" l'acteur et le personnage, non sur un plan psycho-sociologique, mais sur le plan ici considéré, celui de "l'énonciation / réception" !

15 PÔLE D'ÉMISSION

PÔLE DE RÉCEPTION



(Schéma repris de *Le dialogue théâtral*, p.237, in *Mélanges Larthomas*, opus cité.)

16 Tadeuz KOWSAN, *Sémiologie du théâtre*, Nathan-Université, Fac littérature, Paris, 1993.

En fait, on ramène toujours cette question à celle du *Paradoxe sur le comédien* posée par Diderot, que l'on considère, la plupart du temps, résolue par son auteur, en faveur de "l'acteur de raison", ce qui ruinerait l'idée même d'une énonciation autonome d'acteur, puisque celui-ci ne serait que la "voix" du personnage. Outre qu'une telle réduction des propos de Diderot est caricaturale de sa pensée, dynamique, (Diderot laisse ce débat, comme tant d'autres, en "aporie", et ne prétend pas plus que nous le résoudre), elle déplace la question dans un espace "injuste" dès lors qu'on se pose un problème d'énonciation, c'est à dire une question "d'acte de langage".

Car, enfin il me semble que la spécificité du théâtre se joue précisément en ceci: **à un moment donné de la chaîne "énonciation/réception" un être réel va entrer en jeu dans la fiction**, et un "véritable acte de parole" au sens où l'entend Berrendonner<sup>17</sup> va se manifester dans un espace réel, (une salle, un lieu public). Les actants réels, dans tous les autres genres sont, par définition, aux extrémités de la chaîne: auteur, lecteur, (non pas "narrateur / narrataire), et, entre ces deux extrémités, l'énonciation est, toujours, purement fictionnelle: l'acte de parole n'est qu'un acte d'écriture, et celui d'écoute n'est qu'un acte de vision.

En revanche au théâtre, le niveau réel de l'acte de parole est réintroduit, et on assiste alors à un changement de plan entre réel et fiction, analogue à celui que l'on a quand on est passager d'un train qui entre dans un tunnel: le tunnel qui était jusque là contenu dans notre regard, d'un seul coup contient ce regard. On ne peut donc pas faire comme si l'acteur n'était qu'un média de l'acte fictionnel, homogène avec le personnage, sauf à considérer que l'acte théâtral est à placer, (ni plus ni moins), au niveau d'un "acte servile", (lecteurs au service de quelqu'un), ou d'un acte "de pis aller", (cassettes pour les aveugles). On ne dit pas qu'il est plus facile de résoudre ce débat que l'énigme du "ruban de MÖBIUS"<sup>18</sup> auquel il fait penser, mais on aimerait, qu'au moins il soit au centre de tout débat sur l'acte théâtral, sans être aussitôt dévié vers le débat "acteur d'âme/ acteur de raison", ou amalgamé, selon un des avatars de la "double énonciation", dans un "feuilleté composite" acteur-personnage, qui évite le débat. En effet, parler d'acte de langage ou d'énonciation en littérature sans interroger "l'endroit précis" ou un acte de parole, au sens plein, a lieu, relève de l'imposture.

---

17A. BERENDONNER, *Eléments de pragmatique linguistique*, Editions de minuit, Paris, 1981, cité et commenté par Georges Molinié, p.181 de *Eléments de stylistique française*.

18MÖBIUS (August Fernand), astronome et mathématicien allemand, (1790-1868) développa l'un des premiers aspects du calcul vectoriel et inventa une surface à un seul côté, (*ruban de Möbius*), ruban fermé et croisé de sorte que la surface intérieure en un point devient extérieure puis intérieure et réciproquement.

De plus, s'il est un espace où le "signifiant" peut se faire entendre, sans passer pour "cuistrerie pédantesque", c'est bien là. S'il y a des effets de "diction" dans la langue c'est bien aux "acteurs" d'en rendre compte, et non aux "personnages". Est-ce Phèdre qui parle en alexandrins, ou est-ce l'actrice qui s'appuie sur l'alexandrin pour faire entendre l'exténuation de Phèdre, à la longue, dans l'oubli final du rythme de l'alexandrin qui ne devient plus qu'une "déploration", par le signifiant. Est-ce Agamemnon qui a besoin de dire: "Oui, c'est Agamemnon..", ou est-ce l'acteur qui a besoin d'un "monosyllabe" pour "asseoir" sa posture? (Dans le théâtre classique, celui où l'acteur se posait, combien de scènes et d'actes s'ouvrent par "Oui", "Non", "Et bien"....?) L'énonciation de personnage nous donne alors un Alceste à voix de tonneau, (dixit JOUVET<sup>19</sup>), quand l'énonciation d'acteur permet de "poser" "un" Alceste ? VITEZ avait bien "compris" cela, (mais ses acteurs "disent mal", croit-on, parce qu'ils ne disent pas "naturellement") ! Que l'on regarde ses "leçons de théâtre"<sup>20</sup>, notamment celle où il fait prendre conscience à ses actrices répétant la 2ème scène entre Chimène et l'Infante, (*Le Cid*, II, 3), de l'écriture de cette scène en fonction du jeu frontal qui était alors imposé par le placement de la cour sur la scène. Ces remarques rejoignent le constat que l'on faisait déjà p. 60-61: nombre d'auteurs ont écrit pour une troupe précise, pour des voix précises, pour des corps précis, pour des "actes de langage réels"<sup>21</sup>.

On se dit alors qu'en étudiant les textes de théâtre dans une perspective "historique", en fonction des codes et des troupes du moment de leur création, on retrouvera la part d'énonciation d'acteur, inscrite. Sans doute, et PAVIS étudie MARIVAUX de la sorte, (cf. p.75). Mais cela mène vers de nouvelles "impasses". D'abord celle du fantasme conservateur qui vise à jouer *Le Misanthrope*, "comme MOLIERE le faisait", et à renoncer à l'énonciation d'acteur du moment: au mieux, la scène est un musée, comme au début des années 80, avec la mode de la "Commedia dell' arte"; au pire, reviennent, seuls, les stéréotypes vite "caractérisés" psychologiquement. Ensuite comment rendre compte des oeuvres qui réagissaient contre les codes du temps soit par un refus de considérer cette énonciation, (le "Théâtre en chambre" de MUSSET, en a l'ambition), soit en privilégiant une énonciation "particulière" à l'auteur, ce qui donne des oeuvres réputées injouables, (CLAUDEL), jusqu'à ce qu'elles rencontrent un "acteur" qui sache justement l'énoncer, (BARRAULT) ?

---

<sup>19</sup>Louis JOUVET, *Molière et la comédie classique*, Gallimard, pratique du théâtre, Paris, 1986.

<sup>20</sup>Une série de 3 cassettes, *Leçons de théâtre d'Antoine VITEZ*, a été éditée par Le conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, prises de vue : Maria KOLÉVA, opérateur : Patrice WYERS, cinoche-vidéo.

<sup>21</sup>On lira avec profit ce qu'écrit à ce propos Berthold BRECHT, dans *Le petit organon*, sur le "soi-disant" 4ème acte d'*Hamlet*, qui n'était qu'une des variations proposées pour rendre acceptable le dénouement, selon le "physique" de l'acteur qui jouait tel ou tel jour, le rôle éponyme. D'où son apparence de "mal construit" dans les traductions du XIXème siècle qui avaient tenu à garder tous les textes de Shakespeare et à les passer au moule des 5 actes.

Une autre aporie menace encore cette notion d'énonciation d'acteur, tout en prouvant la "force de son existence". Pour une grande partie des récepteurs, y compris professionnels, (presse spécialisée), le "personnage" n'est perçu qu'à travers l'acteur, qu'à travers "un acteur": Rodrigue c'est Gérard Philippe pour une grande part des récepteurs des années 50, c'est Francis Huster pour ceux des années 80. Certes cette confusion de l'acteur et du personnage,- au rebours de celle que nous reprochons à tel sémiologue, (cette fois c'est l'actant réel qui couvre l'actant fictionnel, mais "le feuilleté composite" demeure, et le problème du "tunnel" est "occulté", aussi),- est également "impertinente", mais on ne peut que constater, que "de tout temps", et jusque dans les "bons romans", (Marcel et la Berma, Dorian Gray et sa fiancée, "Nerval" et Aurélie), il en fut ainsi. C'est à une "énonciation d'acteur, particulière" que les récepteurs identifient "l'énonciation de personnage", d'autant plus aisément certes que cette énonciation d'acteur sera stéréotypée et naturaliste au point de rendre la confusion, "crédible", et "justifiée", "à rebours". En effet, on dira: "La preuve que Romane Bohringer est bien Célimène, c'est qu'une coquette parle ainsi !"

Je ne commenterai pas un tel jugement, dont on voit bien par quels "amalgames" de stéréotypes socio-psychologiques, il passe, mais il est révélateur de cette aporie de la réception de "l'énonciation d'acteur": elle finit par être porteuse, à l'envers, des mêmes réductions stéréotypées que celle d'un travail mené à partir de "l'énonciation de personnage". En fait c'est, peut-être, parce qu'elle est "travaillée", le plus souvent, à partir de cette "énonciation de personnage", déterminée par un travail sur "la fable", et non "sur la langue", qu'il en est ainsi.

En effet, il est indéniable que le public, est "d'abord" sensible, dans sa grande majorité, à l'énonciation d'acteur, (au point de confondre l'acteur et le personnage, et d'en vouloir, au cinéma, à Robert Mitchum de ses rôles de traître, certes). C'est normal, puisque c'est un "acte de langage" réel. On peut même dire que toutes les théories du théâtre (mimésis, catharsis, distanciation, etc...) depuis Aristote jusqu'à Vinaver sont fondées sur cet "aspect pragmatique". **Mais au lieu d'inverser le rapport et de demander à cet acte de langage "réel" d'être le "semblant" d'un acte fictionnel, il faut lui restituer la réalité créatrice de l'acte dont il est l'exact parallèle.**

Regardons de plus près le schéma de Catherine Kerbrat-Orrechionni, (reproduit p.130, note 1) : on peut poser l'interlocution directe: "acteur-acteur" et l'interlocution oblique: "acteur-public" comme parallèles d'une interlocution oblique: "auteur-acteur" et de l'interlocution directe: "auteur-public". Tous ces axes mettent en jeu des actants réels, quoique seul le 1er soit symétrique.

En fait on y trouve la "raison pragmatique" de l'affirmation de Régy, commentant un texte de Michel Serre (cité p.62). Aussi **on ne peut espérer faire entendre aux récepteurs** la langue d'un écrivain, c'est à dire **cet "acte de langage réel fabriquant une fiction" qu'est la littérature, qu'en proposant un "travail réel d'énonciation re-créateur de cette fiction"**<sup>22</sup>, non en partant de la fiction faite, mais du matériau créateur d'icelle, la langue, afin de permettre au "récepteur"<sup>23</sup> de faire un véritable acte de "déchiffrement", **par le biais des axes d'énonciation réelle** (acteur-acteur, acteur-public), inclus dans cette "interlocution fictionnelle" qu'est l'oeuvre de théâtre.

On n'est, évidemment, pas plus certain, par ce biais, de "retrouver" "Le misanthrope" de Molière qu'en caractérisant d'emblée Alceste comme "sombre et ténébreux". Avant d'être émetteur l'acteur est récepteur, il peut mal lire, mal entendre la langue, et puis, son "acte d'émission" est réel, soumis à tous les aléas du vivant, aux accidents de "mémoire", par exemple. Et "le trou" de l'acteur marque parfois plus "la réception" que le "plein". Mais de cela aussi, on peut "jouer" (le souffleur, (p.114-115, a-b-e-). Combien de mises en scène se sont aussi réglées sur un accident de répétition, un talon cassé qui donne à l'actrice le déséquilibre qu'elle ne trouvait pas, et que "l'on garde" ? De plus, le public admet mal ce "dérangement". On l'a trop "habitué" à simplement "recevoir" une fiction déjà "construite" sans avoir à se mettre en rapport avec "l'acte réel d'énonciation", ce qui, à nos yeux, relève d'une supercherie, dont les "sémiologues" sont aussi responsables que les "metteurs en scène", faute d'avoir plonger assez loin dans l'étude de ce niveau d'énonciation-là.

Mais, et c'était l'une des ambitions, non théorisée alors, de *BOULIMOS (titre provisoire)*, peut-être pas "totalement réussie", mais "honnêtement" tenté, nous pensons que c'est en cherchant de ce côté-là que le théâtre est un "acte de langage", "politique" et "vivant", quoiqu' "irrésolu".

---

22 Le caractère symétrique de l'axe "acteur-acteur", loin de diminuer l'activité créatrice de l'énonciation d'acteur, la renforce, puisqu'elle est "techniquement" garante de la nécessité de "parler ici et maintenant" En outre si l'on tient compte de ce que Georges MOLINIÉ nomme "niveau  $\alpha$ ", (*Approches de la réception*, opus cité, p.56-60), on peut se demander jusqu'à quel point l'axe auteur-public n'est pas, lui-aussi, partiellement symétrique: dans le pacte scripturaire, le "scripteur" émet à partir de son degré d'écoute des attentes de réception, qu'il les flatte ou les déçoit.

23 Avec toutes les réserves à apporter à cette notion de "récepteur" que l'on ne ressentira pas de la même manière selon qu'on est sociologue ou sémioticien. Pour mieux saisir ce distinguo, citons *Approches de la réception*, auteurs cités: "*Disons, pour le marquer plus crûment, que la sociologie ne perd jamais de vue qu'il y a des lecteurs exclus aussi bien que des lecteurs élus et d'autres obligés, quand la sémiotique, somme toute n'a pas à se préoccuper de la question du lecteur exclu ou élu, puisqu'elle examine des parcours possibles en postulant qu'ils peuvent, un jour ou l'autre, occurement être activés.*" (p.301).

Quand nous nous sommes préoccupés de "l'accueil du public", et que nous évoquions la "charcutière de Juvisy", (voir, supra, p. 24 et 28), nous avons une posture plus "sémiotique" que "sociologique", en rêvant de "n'exclure personne". La lecture des notes de réception d'une spectatrice, plutôt "élue", mais parfois déroutée quand-même, nous ramène à une "approche plus modeste" et "concrète" de la réception, qui ne nous empêche pas de penser que le cheminement "énonciatif", "juste" devrait suivre la courbe d'un "ruban de Möbius".

### 3./ OÙ VA LE THÉÂTRE ? (OUVERTURES ET APORIES).

Cet été *Libération* a publié, sous ce titre: "Où va le théâtre ?" une série d'articles que l'on trouvera en Annexe, dans lesquels divers metteurs en scène contemporains répondent à cette question. On invite notre lecteur à considérer attentivement les divers propos émis. En dépit de divergences parfois importantes, en dépit du "clinquant" de certaines déclarations, en dépit du fait que certaines ne sont que déclarations d'intention rarement suivies d'effets dans les travaux montés par certains "grands noms", finalement bien frileux, le propos est "politique" et, cet avis, dans l'air du temps apparemment, revient bien qu'énoncé diversement: *le théâtre est traversé par la langue*.<sup>24</sup>

Mais, pour qu'on ne pense pas que cette réflexion sur l'énonciation d'acteur se limite aux oeuvres contemporaines, (ce qu'on pourrait aussi conclure de notre dernier § de la p. 132), et pour partir "d'énonciations théâtrales concrètes", nous parlerons d'abord de spectacles où nous avons vu des metteurs en scènes plus ou moins reconnus mettre en oeuvre, sur des textes "classiques", un travail sur la langue de l'écrivain.

Rabeux, dans le sens de ce que nous écrivons plus haut, a monté l'an dernier, au théâtre de la Bastille à Paris une *Phèdre* traversée par la langue de Racine: une seule actrice, disant tous les rôles, ne les jouant pas mais les "posturant", rendait "visible" cette idée présente chez bien des commentateurs de Racine, que tout *Phèdre* ne se passe que dans la tête de Phèdre. Le spectacle est de qualité, mais la métaphore est longue, vite "saisie" par des spectateurs incapables de rentrer dans ce long "labyrinthe" et qui sortent vite et nombreux. Pourtant si l'on accepte cette idée commune aussi à Régy, Wilson, Béhar, Tanguy et d'autres, qu'un "bon spectacle", (quel horreur mais il faut bien se faire comprendre), est un spectacle dont on peut "s'évader" tout en étant là, un spectacle dont "l'écoute peut être flottante", celui-là est "juste" et très "saisissant", par moments.

---

<sup>24</sup>Dans les 10 articles photocopiés en annexe, il y aurait matière à une étude de cette "énonciation d'intentions", qui dépasse le cadre de ce mémoire. Nous ne signalons ces "prises de positions", pour beaucoup exposées lors des rencontres de metteurs en scène au **Festival du jeune théâtre** de mai 1994, à Dijon. Nous avons déjà signalé en note 4, p.57, la coïncidence de ces parutions avec notre propre recherche. C'est pourquoi nous les proposons à l'attention de nos "possibles" lecteurs. Pour ceux qui ne souhaiteraient pas se perdre dans la "coulisse" des Annexes, citons quand-même, leurs titres et leurs auteurs: on comprendra aisément, à lire certains titres, l'intérêt que nous y avons porté.

*La dérive spectaculaire*, Jean JOURDHEUIL, *Le commerce d'une action poétique*, Alain OLLIVIER, *En séparant le son de l'image*, Bruno MEYSSAT, *Formes, fragments et vermicelle*, Georges LAVAUDANT, *Cadavres, si on veut*, Didier Georges GABILLY, *L'impropriété, le fugitif*, Marc François, *Théâtre et politique dans la Comédie*, Alain BADIOU, *La scène, le commerce et la pensée*, Jean-François PEYRET, *Allemagne, oeuvre et fidélité*, Frank CASTORF, *Le lieu du commun*, Michel DEUSCH.

Pour *Les morts d'Othello*, Antoine Caube imagine les 5 dernières minutes d'*Othello* de Shakespeare, vécues par le trio "Othello, Iago, Desdémone". Chacun des trois communique avec les autres ou soi-même en se remémorant les moments "vifs" de la tragédie. Chacun a sa propre "énonciation" de l'histoire: énonciation d'acteur jouant les autres rôles, mais, ici, encore trop proche, psychologiquement, pour être vraiment "créatrice", de l'énonciation des personnages. Le sens "attendu" revient vite, même s'il est par moment "ouvert sur des vertiges". C'est de ces instants "revivifiant" l'acte de parole, l'acte théâtral, et la "langue" de Shakespeare, que le spectacle "vit".

Le travail de Nordey, que nous avons vu depuis deux ans, va aussi dans ce sens: encore proche d'une énonciation de personnages, bien que celle des acteurs fût très repérable, dans *La dispute*, il y a deux ans, mais déjà très marqué par un travail sur langue, rythme et diction des acteurs dans *La conquête du pôle sud*, cet hiver, il devient un véritable travail "d'exposition" des acteurs pour *Pylade*, ce printemps. Selon la presse, les huit heures du spectacle monté en Avignon cet été, travail de création contemporaine, ne sont plus "qu'énonciation d'acteur".

Mais dans tous ces travaux, une limite empêche que la mise en question reste en question elle-même: les systèmes mis en place deviennent très vite repérables, pour un "récepteur élu", certes, et restent simplement dérangeants pour les autres, toujours "exclus". Et, même chez des précurseurs plus illustres comme Kantor, on a vite cette impression. Seul, Bob Wilson, propose explicitement, dans ses interviews, une avancée qui détruit les codes aussitôt qu'installés, seul moyen, pour lui aussi, que la mise en question demeure. Mais si le mémoire qu'on vient de lire est "cohérent", même les codes "ruinés", sont "quelque part" décodables, ne serait-ce que dans cette "*ombre de désir qui dessine la trace d'un sens*"... Ultime aporie ?

Pourtant c'est dans le retard de cette "*ombre de désir*" qu'est l'enjeu de tout objet d'art, donc l'enjeu du théâtre, comme c'était celui de *BOULIMOS (titre provisoire)*. C'est là que se rejoignent les questionnements sur le lieu de la parole au théâtre: elle n'est en soi, ni politique, ni esthétique, ni celle de l'auteur, ni celle du personnage, ni celle de l'acteur, mais pour qu'elle soit tout cela, il faut qu'il y ait un véritable acte de parole. Cet acte est, "de semblant et de réel", composé. Il ne peut donc être seulement celui d'un auteur ou d'un personnage. Il ne peut être, non plus, seulement un signifié ou un signifiant. Il ne peut être que si demeure, latente, la question du "Qui parle?", que seul l'acteur entretient.

Ça paraît simple, mais le théâtre est au sein d'un dispositif institutionnel particulièrement lourd. On en a fait l'expérience avec *BOULIMOS (titre provisoire)*, (voir p. 27-28). J'en fais, par ailleurs, l'expérience, en enseignant, depuis 7 ans, en section A3, où il est bien difficile de faire avancer les choses, parce qu'aux "règles, culturo-mondaines des gens de théâtre", s'ajoutent les "référentiels de l'Éducation nationale". Mais, c'est par ce biais que j'ai rencontré Alain Béhar. C'est par cette rencontre que s'est peu à peu modifiée mon approche du théâtre, à l'origine essentiellement "textuelle", même si était aussi, déjà, "sémiotique". C'est peu à peu que je suis passé d'une conception de l'oeuvre jouée au service de l'oeuvre écrite, à cette envie d'"un acte théâtral" total, parce que c'est par là, seulement, que le théâtre est "engagé".

C'est le dernier objet du débat, lui aussi "en abyme", celui dont nous sommes partis: **"Théâtre politique avec un texte sur rien"**. Nous ne résoudrons pas la question ici. Nous la maintiendrons ouverte, car c'est la seule à "tenir". Quel que soit l'objet de la parole, (et il en est de graves, aujourd'hui encore), il ne suffit pas de vouloir parler, surtout sur une scène, où l'acte est "réel" et ne se peut satisfaire du seul "semblant", surtout "esthétique". Pour parodier l'une des citations qui ouvrent ces "prolongements", p.123, et la "prolonger encore", par *Le plaisir du texte*, (dont une citation "introduisait" ce mémoire, p.5), et, plus précisément, par celui de *"l'écriture à haute voix"*, (p.105), nous dirons que "quelles que soient les opinions déclarées, ou leur absence, l'attitude objectivement repérable sur un plateau, sa "vraie" prise de position, réside dans les procédés formels qui y sont mis en oeuvre, et donc dans le type de plaisir ou d'émotion qu'il propose aux spectateurs. Dans cet espace-là, ce plaisir passe, entre autres, par "l'oralité" de la langue: ça doit granuler, grésiller, caresser, raper, couper, jouir. selon."

Parler des camps ou du sida au théâtre? Sans doute, est-ce possible, et peut-être nécessaire.

Mais d'abord, "penser l'acte", avec, toujours, cette foutue question, avant énonciation.

Comme à réception :

"Qui parle ?"