

Jean MONAMY

BOULIMOS (titre provisoire)

d'après Maurice Blanchot

Une tentative pour communiquer l'incommunicable,

ou :

**"Peut-on trouver un LANGAGE THÉÂTRAL qui soit, à la fois,
*singulier et commun,
politique et futile et vain,
détaché du sens et signifiant,
fondé sur son propre code et la figuration d'un texte ?"***

**Mémoire de 3ème cycle
D.E.A.**

**Sous la direction de
Monsieur Georges MOLINIÉ**

PARIS IV-SORBONNE, 1994

Je ressens, je crois, avec beaucoup de force, le désir d'un théâtre qui n'en serait plus un, en ce qu'il serait le lieu de toutes les présences, le lieu des choses elles-mêmes. Faire de ces espaces clos, illimités, qui par chance nous restent encore : les théâtres, des lieux du laisser-être, renonçant à toute forme de hiérarchie entre pensée, corps, objet, texte, voix. Tout est appelé à se maintenir en soi-même, à devenir ce qu'il est: une chose. Ne plus percevoir le monde dans ses manifestations, c'est à dire depuis l'utopie du point idéal, qui organise toute chose, mais recevoir toute chose en elle-même, pour elle-même, à partir de là où l'on se tient par nécessité : soi-même. C'est là, placé au centre de soi-même que tout objet, tout espace, toute pensée, tout corps, tout être nous devient, non pas simplement proche, mais nous-même.

Présence immédiate aux choses placées dans le présent. On n'a pas à les chercher puisque l'on baigne tous dans la même présence, si forte dans sa simplicité qu'elle en est inaperçue.

Claude RÉGY

Espaces perdus, Carnets, Plon, 1991.

TABLE des MATIÈRES

<u>INTRODUCTION</u>	5
<i>BOULIMOS (TITRE PROVISOIRE) ?</i>	5
INTÉRÊT DU PROJET	8
ORGANISATION DU PROJET	15
<u>CHAPITRE I/ THÉÂTRE POLITIQUE AVEC UN TEXTE SUR RIEN ?</u>	18
<u>1/ INSCRIPTION DANS LE "MONDE"</u>	19
1.1/ INSCRIPTION DANS "LE COMMUN DE "13 GENS".	21
1.2/ INSCRIPTION DANS UN MOUVEMENT CULTUREL	22
1.3/ INSCRIPTION DANS LE MOUVEMENT <i>ANCRAGES</i>	23
1.4/ INSCRIPTION DANS UNE FORME D'ACCUEIL ET DE REPRÉSENTATION	23
<u>2/ PROBLÈMES DE LANGAGE</u>	27
2.1/ CONTRESENS SUR "POLITIQUE".	27
2.2/ UNE COMMUNICATION DIFFICILE	27
<u>3/ LES CHOIX</u>	29
3.1/ LE TEXTE	29
3.2/ LE JEU	31
3.3/ LE MODE DE TRAVAIL	32
3.3.1/ CONSTRUCTION DES CODES	33
3.3.2/ CONSTRUCTION DU SPECTACLE	36
<u>CONCLUSION PROVISOIRE</u>	37
<u>CHAPITRE II/ EST-CE ENCORE DU THÉÂTRE ?</u>	40
<u>1/ QUEL LIEU ? QUELLE DURÉE ?</u>	41
1.1.1/ ÉTAT DES LIEUX	41
1.1.2/ DURÉE APPARENTE	43
1.2.1/ UN ESPACE SCÉNIQUE PROBLÉMATIQUE	44
1.2.2/ QUAND ÇA COMMENCE ? QUAND ÇA FINIT ?	46
1.3/ PREMIERS CODES	48
<u>2/ QUEL DÉCOR ?</u>	50
2.1/ CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRALES	50
2.2/ UN DÉCOR-TRACE	51
2.3/ MATÉRIAU CHOISI	51
2.4/ UN DÉCOR POUR TOUT <i>BOULIMOS</i>	52
<u>3/ QUELLE LUMIÈRE ?</u>	53
<u>4/ UNE CONVERSATION...?</u>	54
4.1/ RAPPEL THÉORIQUE	54
4.2/ LE CAS <i>BOULIMOS (titre provisoire)</i>	55
<u>5/ UNE CONVERSATION "JOUÉE" ?</u>	57
5.1/ LES MALENTENDUS POSSIBLES	57
5.2/ RISQUES À ÉVITER	58
5.3/ LA "CONVERSATION" JUSTE	59
5.4/ PERSPECTIVES THÉORIQUES NOUVELLES	60
5.5/ QUELQUES CODES SIMPLES	62
5.6/ CONCLUSION PROVISOIRE	64

CHAPITRE III D'après MAURICE BLANCHOT... vers BOULIMOS (titre provisoire). 67

<u>1/ LE TEXTE DE BOULIMOS (titre provisoire).</u>			67
(ENCART "HORS-TEXTE" NUMÉROTÉ I-XVIII)	Séquence 1	I	
	Séquence 2		V
	Séquence 4		XI
<u>2/ DU TEXTE À LA FIGURATION.</u>			68
2.1/ DE L'ATTENTE L'OUBLI à BOULIMOS (titre provisoire), "TEXTE".			69
2.2/ DE BOULIMOS (titre provisoire), "TEXTE" à BOULIMOS (titre provisoire), "FIGURATION".			
73			
<u>3/ LA "FIGURATION IDÉALE"</u>			75
3.1.1./ SÉQUENCE 1, DÉTAIL.		76	
3.1.2./ "L'ATTENTE : UNE GRAMMAIRE DU PASSEUR".		86	
3.2.1./ SÉQUENCE 2, DÉTAIL.		88	
3.2.2./ "L'ATTRAIT : L'ATTENTE, AUTREMENT".		100	
3.3.1./ SÉQUENCE 4, DÉTAIL.		102	
3.3.2./ "L'OUBLI : DEMANDER SI TRANQUILLEMENT L'IMPOSSIBLE"		116	
<u>PROLONGEMENTS : APORIES ET OUVERTURES.</u>			123
1.1./ BOULIMOS (Titre provisoire) : APORIES.		124	
1.2./ BOULIMOS (Titre provisoire) : OUVERTURES.			125
2.1./ ÉNONCIATION D'ACTEUR : OUVERTURES.		127	
2.2./ ÉNONCIATION D'ACTEUR : APORIES.			130
3./ OÙ VA LE THÉÂTRE ? (OUVERTURES ET APORIES).		135	
INDEX DES NOMS PROPRES			
INDEX DES OEUVRES CITÉES			
INDEX DES NOTIONS			
BIBLIOGRAPHIE			
ANNEXES			

INTRODUCTION

" [...] *tout texte sur le plaisir ne sera jamais que dilatoire; ce sera une introduction qui ne s'écrira jamais. Semblable à ces productions de l'art contemporain, qui épuisent leur nécessité aussitôt qu'on les a vues (car voir, c'est immédiatement comprendre à quelle fin destructive elles sont exposées : il n'y a plus en elle aucune durée contemplative ou délectative), une telle introduction ne pourrait que se répéter - sans jamais rien introduire.*

Roland BARTHES¹

<i>BOULIMOS (titre provisoire) ?</i>	p. 5
INTÉRÊT DU PROJET	p. 9
ORGANISATION DU PROJET	p. 14

¹*Le plaisir du texte*, p. 32., voir infra, note 1, p. 8.

BOULIMOS (titre provisoire) ?

Le choix de ce titre *BOULIMOS*, sans aucun rapport apparent avec celui de l'oeuvre de Maurice BLANCHOT qu'on entendait circuler entre les acteurs, *L'ATTENTE L'OUBLI*², est né d'une anecdote: il paraît que les architectes, en Grèce ancienne, laissaient un "vestige" du bâtiment qu'ils renouaient ou qui occupait auparavant le site d'une nouvelle construction, transparaître dans l'édifice nouveau. Cette trace, visible et intégrée au nouveau lieu se serait nommée:

"βούλιμος"³

Ni l'histoire, ni l'étymologie ne nous ont permis de trouver "trace" de la vérité de cette coutume qui nous fut, cependant, rapportée par un ancien I.P.R. de Lettres Classiques⁴... Mais, vraie ou non, c'est une image juste pour caractériser aussi bien le "motif" et "l'écriture" du texte de BLANCHOT, que le travail mené entre le 25 février 1992 et le 25 octobre 1992, par le THÉÂTRE DU CARROUSEL, à Juvisy , Paris, Alès, L'Isle-Jourdain, et, de nouveau, Juvisy, et ce, que l'on considère l'évolution du projet dans son aspect purement théâtral, ou dans ses implications, - (osons le mot) -, *politiques* !

²Editions Gallimard, 1962.

³ὁ βούλιμος : dans le dictionnaire Bailly, on trouve : "boulimie, faim dévorante, appétit insatiable".

⁴I.P.R. : Inspecteur Pédagogique Régional.

Théâtralement le projet a bougé entre des textes différents⁵, et entre des "adaptations", diverses, de *L'ATTENTE L'OUBLI*, mais de telle manière que, d'un état au suivant, et jusque dans le texte entendu par les *assistants*⁶, on trouvait "trace" des premières "couches"...

De même le travail de plateau s'est "auto-alimenté" des "essais" faits pendant huit mois dans des lieux différents, aux configurations parfois contradictoires⁷, comme du travail des *FORMES BRÈVES* qui faisaient écho à *BOULIMOS (titre provisoire)* de telle ou telle manière: (motifs, ton, langage), et furent programmées pendant la représentation⁸, ou des *LECTURES D'ALÈS* dont l'une⁹ fut reprise le 12 octobre, à Juvisy.

Sur le plan du "jeu", le *LANGAGE*, (qui nous intéresse au premier chef, ici), s'est élaboré sur ce principe de la trace, aussi bien celle des premiers essais, des conditions diverses de répétitions, que de ces *savoirs intimes* à chacun des *acteurs*, venus de leur passé, (vécus professionnel et humain).

Quant à l'ajout: (*titre provisoire*) il n'est qu'un **βούλιμος** de plus, trace de cet état du projet où *BOULIMOS* n'était qu'un titre momentané, trace encadrée définitivement dans le titre, dès lors, lui-aussi paradoxal, nature par laquelle il dit la portée, *précisément politique*, du projet.

On voit clairement à présent en quoi le titre correspond bien à une esthétique de la trace, même si l'objet de cette thèse sera de le prouver et de vérifier en quoi c'est là un *LANGAGE THÉÂTRAL* possible. Mais pour que ce *LANGAGE THÉÂTRAL* ne se contente pas de n'être qu'une esthétique, il lui faut une cohérence, non seulement interne, mais encore "externe", prise en "amont" par son rapport avec le *TEXTE "JOUÉ"*, et en "aval" par son enjeu pour le public.

On a déjà dit¹⁰ que l'esthétique **βούλιμος** valait pour le texte de *BLANCHOT*, aussi. Reste à le démontrer par ce travail en analysant motifs et écriture de *L'ATTENTE L'OUBLI*, et cohérence de l'adaptation jouée, avec son "amont" textuel, et son "aval" représenté. Cependant, même si ce présupposé est avéré, il faut que cette cohérence-là ait un impact public, au-delà du "spectaculaire" ou de "l'esthétisme pour que ce choix de *LANGAGE* ait une *valeur*¹¹: c'est cet *ENJEU* que nous appelons *POLITIQUE*.

⁵Débuts d'autres romans de *BLANCHOT*, textes de Bernard *NOËL*, de Georges *BATAILLE*, de Michel *LEIRIS*, dont on trouvera la liste, infra p. 30, note 2, et dont beaucoup ont servi de support aux *FORMES BRÈVES*, mises en scène par chaque "acteur" de ce travail, le 19 octobre. Pour ma part, j'avais proposé un travail de 12 minutes, avec 4 acteurs, entremêlant des pages de *Messe Blanche* de Bernard *NOËL*, de *Le Plaisir du Texte* de Roland *BARTHES*, & une page de *L'Impossible* de Georges *BATAILLE*.

⁶Mot préférable à *spectateur*, compte-tenu de la nature du projet.

⁷Grand espace de plein-air à L'Isle-Jourdain, cave sombre et étroite à Juvisy.

⁸Voir note 1, plus haut.

⁹*C'est un dur métier que l'exil*, de Jean-Pierre *WILLEMAERS*, (Editions Théâtrales, 1992, tapuscrit).

¹⁰Voir supra, p.5.

¹¹Au sens où Roland Barthes emploie ce mot dans *Roland Barthes* par Roland Barthes. (Seuil, écrivains de toujours, 1975), p.59, 66, 131, notamment, et, surtout 142, fragment **Oscillation de la valeur**, qui s'achève ainsi:

"*La Valeur (et le sens avec elle) oscille ainsi, sans cesse. L'oeuvre dans son entier boite entre une apparence de manichéisme (lorsque le sens est fort) et une apparence de pyrrhonisme (lorsque l'on désire son exemption)*".

Paradoxe qui vaut pour le théâtre en général, et *BOULIMOS, TITRE PROVISOIRE*, en particulier.

Très exactement, il s'agit de savoir en quoi
BOULIMOS (titre provisoire) s'interroge sur le rapport entre le THÉÂTRE et la CITÉ.
 En quoi ce LANGAGE,
qui n'affirme pas, qui repose sur un texte de perte, qui ne raconte rien,
 peut-il être COMMUN alors qu'il est SINGULIER ?
 Comment peut-il RASSEMBLER alors qu'il est FRAGMENTÉ ?
 Comment peut-il être ENTENDU alors qu'il est, parfois, INAUDIBLE ?
 Comment peut-il être "*élitaire pour tous*"¹² ?

C'est sans doute dans ces PARADOXES-MÊMES que ce LANGAGE est *politique*, parce que *ça ne va pas de soi*¹³. Or le paradoxe est ici présent jusque dans le titre "définitif": **BOULIMOS... (titre provisoire)**....

Ce paradoxe du DÉFINITIF / PROVISOIRE dit même très justement la "valeur" politique et théâtrale de ce LANGAGE, qui, pour "toucher" doit "osciller" entre le "*bord dur*" de l'idéologie, du *langage connu*, de *la phrase*, et le "*bord aléatoire*" de la "*langue inconnue*" qui se fabrique dans cette tension-même.¹⁴

Sans doute, un tel propos n'est pas particulier à cette entreprise, et je confronterai mes "thèses" sur ce point, avec des impressions nées d'autres spectacles¹⁵, mais, ayant partagé cette expérience durant les huit mois qu'elle a fonctionné, et ayant, depuis travaillé, comme acteur cette fois, dans le dernier spectacle du THÉÂTRE DU CARROUSEL¹⁶, je puis en parler, "de l'intérieur".

12 Cette formule d'Antoine VITEZ, titre de l'éditorial du *Journal de Chaillot*, n° 1 (Juillet 1981), repris dans *LE THÉÂTRE DES IDÉES*, anthologie proposée par Danièle SALLENAVE et Georges BANU, (Le Messager, Gallimard, 1991), p. 101-104, est explicitée par un paragraphe dont je cite un large extrait, car il explique, mieux que tout discours, le sens de "l'entreprise *BOULIMOS*":

"*Nous disions: un théâtre élitare pour tous. C'était en 1968, à Nanterre, puis en 1972 à Ivry. Nous voulions alors prouver que le théâtre populaire n'est pas nécessairement un théâtre des masses, et que le théâtre peut vivre sous un abri si on n'a pas bâti d'édifice, que même il retrouve son âme sous l'abri quand l'édifice pèse trop lourd. [...] Ce que nous aimions c'était la banalité des lieux, transformée par le théâtre. Là où il n'y a rien à voir - comme on dit -, ce que l'on voit tous les jours devient insolite et neuf par la présence des acteurs, comme la page blanche prend un sens par les signes écrits - nous écrivions avec nos corps.*" (p.102)

13 Roland Barthes, (opus cité, supra), p. 88, fragment: VIOLENCE, ÉVIDENCE, NATURE:

"[...] *la vraie violence c'est celle du cela-va-de-soi [...] un tyran qui promulguerait des lois saugrenues serait à tout prendre moins violent qu'une masse qui se contenterait d'énoncer ce qui va de soi [...] "*

(c'est moi qui souligne la dénotation politique)

14 Toutes les expressions en italiques de ce paragraphe sont "empruntées" à Roland BARTHES, soit "exactement": "*la langue inconnue*" tirée de *L'EMPIRE DES SIGNES*, (éditions Albert SKIRA), 1970, Genève, p.13, soit "dans l'esprit": "*bord dur*", "*bord aléatoire*" et leur rapport avec "*l'idéologie*" et "*la phrase*", inspirées des pages 14-24, d'une part, et 79-82, d'autre part de *LE PLAISIR DU TEXTE*, (point, Seuil), 1973, Paris.

15 Je pensais à *Chutes*, mise en scène de Claude REGY, (T.G.P. St Denis, 1992), aux spectacles de Didier-Georges GABILLY: *Violences*, (Cité Universitaire, Paris, 1991), *Les cercueils de zinc*, (Avignon, puis Théâtre de la Bastille, Paris, 1992), *Enfonçures*, (Avignon, puis Théâtre de la Bastille, Paris, 1993); à ceux de François TANGUY avec le THÉÂTRE DU RADEAU: *Le chant du bouc*, (Théâtre de la Bastille, Paris, 1992), *Choral*, (Dieppe, puis La Fonderie, Le Mans, mai 1994), voire au *Pylade* de PASOLINI, mise en scène de Stanislas NORDEY, (T.G.P. St Denis, 1994). Mais si je parle, p.136 des spectacles de NORDEY, je ne dis rien finalement des autres, (j'ai tant cité RÉGY, entre temps, que l'on se doute de la proximité des esthétiques, et il faudrait décrire trop longuement les autres). Je préfère parler de spectacles "plus classiques", mais "en recherche", pour mieux faire éprouver l'endroit de bascule, (p.135-137).

16 *L'étendue des dégâts*, (*farce*), mise en scène d'Alain BEHAR, sur un "mélange" de textes du metteur en scène et d'extraits de *De la déception pure, manifeste froid*, ouvrage collectif de Serge SAUTREAU: (*Eloge de l'indifférence*), André VELTER: (*L'étendue des dégâts*), Jean-Christophe BAILLY: (*Les îles de la Sonde*), Yves BUIN: (*Fou-l'art-noir*), (Union Générale d'éditions, 10/18), Paris, 1973.

INTÉRÊT DU PROJET

Il ne s'agit nullement de raconter l'histoire d'une "expérience de théâtre". D'abord, elle a été menée sans trace. Aucune note de mise en scène, aucun "journal de bord", aucun cahier de régie. C'était là une des conditions LANGAGIÈRES du projet: **aller jusqu'au "RIEN" du "THÉÂTRE", du "LANGAGE", de la "VIE", sans que l'expérience, commune à ces trois niveaux, ne soit qu'une "MÉTAPHORE"**.

Il ne s'agit pas, non plus, d'une enquête vaguement sociologique, sur la vie d'une COMMUNAUTÉ DE THÉÂTRE. Ce ne serait qu'une entreprise anecdotique, voire narcissique et mondaine, contraire à nos convictions sur le LANGAGE justement.

Il ne s'agit pas d'avantage de dégager, à partir de cette expérience, des "généralités" sur le LANGAGE THÉÂTRAL CONTEMPORAIN. D'autres ont plus clairement théorisé cela¹⁷ et d'autres expériences ont été plus efficaces et reconnues¹⁸ pour qu'on en déduise des CODES, dont nos propres codes ont évidemment gardé MÉMOIRE, par le "savoir" des acteurs.

Mais il s'agit plutôt de poursuivre l'interrogation commencée sur les rapports entre le LANGAGE THÉÂTRAL et le LANGAGE, tout court, ("*la rumeur du monde*", comme auraient dit BLANCHOT ou BARTHES), la quête de ce "*fond d'inéchangeable*", (comme dit KLOSSOWSKI)¹⁹, interrogation et quête qui ont nourri²⁰ cette expérience à laquelle j'ai participé de manière à la fois paradoxale et entière. **En effet, j'étais, à la fois, DEDANS & DEHORS !**

¹⁷Bernard DORT, dans la plupart de ses écrits, mais plus précisément dans "**Paradoxe et tentations de l'acteur contemporain**", *Revue d'esthétique*, 1977, n° 1-2; *Théâtre en jeu*, Seuil, Paris, 1979; *La Représentation émancipée*, Actes-Sud, Paris, 1988. Jean-Pierre RYNGAERT, dans *Lire le Théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993.

¹⁸Aux metteurs en scène cités note 2, p. 8, supra, ajoutons Tadeusz KANTOR et Robert WILSON.

¹⁹En fait BARTHES parle plus exactement de *babîl*, ("*[...]Ce texte m'ennuie. On dirait qu'il babille. Le babîl d'un texte, c'est seulement cette écume de langage qui se forme sous l'effet d'un simple besoin d'écriture*"), p.11, in *Le plaisir du texte*, opus cité, ou de langage encratique: "*[...] vague, diffus, apparemment "naturel" et peu repréable[...] c'est le langage de la culture de masse[...] de la conversation, de l'opinion courante (de la doxa)[...]*" qu'il oppose au langage acratique: "*[...] séparé de la doxa [...]*" p. 136-137, in *Le Bruissement de la langue*, Point-Seuil, Paris, 1984, article **La guerre des langages**, 1973, Le conferenze dell' Associazione Culturale Italiana. Mais ces mots, *babîl*, *bruissement*, *vague*, *diffus*, évoquent bien cette "*rumeur initiale*" que Françoise COLLIN analyse très pertinemment au chapitre II, **La littérature et le langage**, p.55-79, de son ouvrage *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Tel Gallimard, Paris, 1971. Elle cite notamment, p. 61, ce paragraphe: "*Cela parle, cela ne cesse de parler, c'est comme le vide qui parle, un murmure léger, insistant, indifférent, qui sans doute est le même pour tous, qui est sans secret et qui pourtant isole chacun, le sépare des autres, du monde et de lui-même, l'entraînant par des labyrinthes moqueurs, l'attirant sur place toujours plus loin, par une fascinante répulsion, au-dessus du monde commun des paroles quotidiennes.*" (Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 250.). Et elle commente: "*C'est à l'appel de cette rumeur que l'oeuvre littéraire répond, en l'interrompant; c'est vers elle qu'elle glisse et à elle qu'elle s'arrache.*" (*Ibid.* p.62). En remplaçant l'oeuvre littéraire par *Boulimos*, (*titre provisoire*), on aurait une assez juste définition de notre projet.

La formule de KLOSSOWSKI, exprimée dans *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris, 1969, p. 115: "*Il est en tout homme un fond d'inéchangeable. Notre fond n'est pas échangeable parce qu'il ne signifie rien.*", est paraphrasée dans de nombreux passages de ses oeuvres. L'occurrence citée comme celle qui va suivre, tirée de *La Ressemblance*, Ed. André Dimanche, Marseille, 1982, p. 103, dit assez justement l'un des "**paradoxes**" majeurs de *Boulimos*, (*titre provisoire*): "*Nul contenu d'expérience ne se peut communiquer jamais qu'en vertu des ornières conceptuelles que le code des signes quotidiens a creusées dans les esprits; et, inversement, le code des signes quotidiens censure tout contenu d'expérience.*". Cela dit aussi, la vanité de cette thèse, qui ne fait que cheminer dans les "traces" de l'expérience qui la "valide", à condition d'en garder "l'esprit", pour éviter que: "*La communication [ne] vide le signe unique de sa singularité.*", (Pierre KLOSSOWSKI, *Sade, mon prochain*, Seuil, Paris, 1947, p. 35), formule qui dit "exactement" **l'aporie de la représentation théâtrale et celle.... de sa glose !**

²⁰Voir supra, p. 7.

J'ai assisté, dans la salle à toutes les séances de travail, à toutes les représentations; j'ai travaillé aux "adaptations" successives du texte de BLANCHOT; j'ai même été le "souffleur" ! Mais je ne suis jamais monté sur le plateau. **Je n'étais ni comédien, ni metteur en scène, ni assistant.** J'étais là, "regard" constant, dans la salle, mais toujours en liaison avec le plateau. En fait j'étais *un passeur*, comme dit Régy²¹, de connivence avec la "scène", par le "commun du travail" fait avec les "acteurs", de connivence avec la "salle", puisque j'y ai toujours pris place, y éprouvant le statut de spectateur permanent, ce spectateur idéal qui, à la fois, découvre et connaît déjà, de l'intérieur, l'histoire profonde d'une représentation, qui n'est que "la trace" de tout cela: encore un paradoxe, mais cette "histoire" et son "langage" en sont truffés !

C'est pourquoi cette thèse, finalement, pourrait bien être la "poursuite" idéale, parce que PARADOXALE de BOULIMOS, (*titre provisoire*)²².

Ce qui nous intéressait c'était moins le **spectacle** que son "**avant**". Or il y a eu **représentations**, -(ne serait-ce que pour que l'*avant* soit vraiment un *avant*)-, et il y aurait, maintenant, cette suite, qui ferait des représentations, non pas une **fin**, non pas un **plein**, mais un nouvel **avant**, celui de cette *thèse*, "*qui ne prendrait pas*"²³, ou plutôt ne ferait pas "*prendre*" BOULIMOS, (*titre provisoire*), d'abord parce que les seules **traces** de BOULIMOS, (*titre provisoire*) sont des **traces d'avant**, (textes, programmes), mais pas des **traces** de "la chose faite", (aucun article de presse, juste les notes d'une spectatrice, prises au fil d'une des représentations, et restées en l'état). Rien de l'après...

Alors comment faire une *THÈSE* sur un objet si *VAIN* ?

Certes MONTAIGNE a inventé le genre avec ses *ESSAIS*²⁴... Mais ça n'a rien d'un travail universitaire...!

L'intérêt, pour moi, est, d'abord, de poursuivre cette logique paradoxale de BOULIMOS, (*titre provisoire*). Mieux, je la prolonge, je pousse jusqu'à l'usure, dans la mesure où la confrontation de cet objet **vain** avec sa **glose** est plus *risquée que la confrontation du projet* avec sa **représentation**. En effet le risque de **fixation** est évidemment plus grand, et celui de **réduction** aussi. Mais ce frottement entre "l'aléatoire" (BOULIMOS), et le "figé" (la "thèse"), c'est précisément L'ACTE FONDATEUR DE BOULIMOS, (*titre provisoire*), acte de LANGAGE²⁵.

Car BOULIMOS, (*titre provisoire*) c'est d'abord une affaire de LANGAGE ! Le mot **boulimos** lui-même est une "invention", peut-être "vraie", mais on ne le sait pas²⁶. Ensuite "ça" a beaucoup parlé: une séance de travail, c'était souvent 4 heures de débat, et 3 heures de "jeu"!

21 Claude RÉGY, *Espaces perdus*, Carnet Plon, Paris, 1991, p.105:

" *J'essaie toujours de faire que l'acteur ne prenne pas à son compte l'activité comme le nom d'acteur semblerait vouloir 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.***"

22 Cf. note 3, p. 9, 2° §.

23 Roland Barthes, opus cité, p. 151 : "[...] empêcher qu'un sens "prenne".", et p. 90 : "[...] le concret, c'est ce qui est supposé résister au sens."

24 "[...] ce n'est pas raison que tu employes ton loisir en un subject si frivole et si vain.", *ESSAIS*, AU LECTEUR, édition établie par Pierre VILLEY, P.U.F., Paris, 1965, p. 3.

25 Voir supra, note 1, p.8, et la dernière citation de BLANCHOT, note 3, p. 9, fin du § 1.

26 Voir supra p. 5.

Enfin on n'a pas cessé de se poser ce genre de questions: "Quel langage sur le plateau?", "Pour dire quoi ?", "À qui ?", "D'où ?", ce qui ouvrirait le débat en "amont" et en "aval" de ce plateau, non de manière **théorique**: "Prenons un texte *politique* et faisons-le entendre !", mais de façon **formelle**, au sens noble que VITEZ²⁷ ou Georges MOLINIÉ donnent à cet adjectif²⁸.

Ces questions ramènent toutes, finalement, à celle du **SIGNE**, non limitée au moment du plateau, mais ancrée dans l'**avant** de ce moment, et envisagée dans un **après** de ce *passer* qu'est l'acteur, (p.10, note 1), vers un ailleurs du plateau et de la salle, à la fois "autre" et "prolongement".

Dès lors....

...S'il ne s'agissait que de LANGAGE THÉÂTRAL, le réflexion se limiterait à une problématique d'esthétique, formelle dans le meilleur des cas, liée à une mode, dans le pire; une expérience parmi d'autres, nombreuses en ce moment²⁹. Il n'y aurait pas d'autre intérêt à décrire celle-ci au lieu d'une autre, que le désir (narcissique ?) de parler d'un objet connu. Certes, *BOULIMOS*, (*titre provisoire*) est aussi cela, mais l'Université s'intéresse-t-elle à un objet aussi "interchangeable" s'il n'a d'autre notoriété que sa **vanité** ?

De toute manière, une telle réduction dénaturerait *BOULIMOS*, (*titre provisoire*).

...Si l'on n'étudiait que la portée **POLITIQUE** du projet on serait très vite limité, et par l'**absence** apparente de sens politique du propos entendu à partir de *L'ATTENTE L'OUBLI* de BLANCHOT, et par le **faible impact** qu'a pu avoir un "spectacle" joué 17 fois devant une vingtaine de spectateurs en moyenne, dont la presse n'a guère parlé³⁰. C'est donc que le sens politique d'un tel acte est ailleurs.

Mais pour le percevoir il faut en interroger **tout le langage** et pas seulement le sens du texte entendu.

...Si l'on décidait de n'étudier que le **RAPPORT** entre ce TEXTE ENTENDU et le CODE THÉÂTRAL choisi pour le faire passer on serait d'abord en plein **contresens**, au sens absolu du mot, - (puisque le choix du texte est loin d'avoir été premier dans le projet *BOULIMOS*, même s'il lui fut, d'emblée, conjoint) -, et d'un point de vue sémiologique.³¹

27 *Le théâtre des Idées*, Antoine VITEZ, opus cité. C'est "l'esprit" des entretiens et des articles réunis dans cette anthologie, particulièrement développé, p.190-191, fragment: **MARGE 5 : DIRE**, de *Echange avec Danièle Kaisergruber, Dialectiques*, n° 14, (été 1976), intitulé dans l'anthologie: *Des classiques (I)*.

28 "[...]/l'esthétique décide de l'éthique; [...]/l'attitude objectivement repérable chez un écrivain, sa **vraie** prise de position réside dans les procédés formels qu'il met en oeuvre, [...]", *Approches de la réception*, Georges MOLINIÉ, Alain VIALA, P.U.F., Paris, 1993, p.302. (La phrase intégrale est citée, infra, p. 123).

29 Voir supra, note 2, p. 8.

30 Le spectacle a été annoncé par voie de presse, notamment dans *Le Parisien*, *Libération*, *Pariscope*, mais seul René SOLIS de *Libération*, qui avait critiqué favorablement les précédents travaux du Carrousel, en particulier, *Casimir et Caroline*, et, *Le cercle de craie caucasien*, (voir ANNEXE II), a manifesté son intention de venir le mardi 13 octobre, mais comme il n'y avait aucune réservation ce jour-là, l'attachée de presse du théâtre lui a suggéré de venir un autre jour. Il n'est pas venu, et la représentation du mardi 13 octobre n'a pas eu lieu, deux spectateurs, invités, seulement s'étaient présentés à 20 heures 30 !

31 Comme l'écrit Patrice PAVIS dans l'article **sémiologie** du *Dictionnaire du Théâtre*, (Messidor/Éditions

On serait néanmoins dans une **POSTURE** plus juste, à la fois quant à la finalité d'une thèse universitaire, et quant à une **validité** à parler de *BOULIMOS*, (*titre provisoire*).

En effet on ramènerait ainsi cette glose à une problématique de **sémiologie** à la condition de placer le problème du rapport **TEXTE ENTENDU / CODE THÉÂTRAL** en terme de séries parallèles³², qui assurent le **PASSAGE** à la scène, et de **prolonger** cette problématique d'ÉNONCIATION par celle de la **RÉCEPTION** des **SIGNES** adressés par les acteurs au public³³.

On arriverait alors au coeur véritable du débat général de *BOULIMOS*, mais sous une forme **métaphorique**, autour d'un **SIMULACRE**, (comme dirait KLOSSOWSKI)³⁴, certes non négligeable, mais "valable", (comme dirait BARTHES)³⁵, uniquement parce qu'il englobe, (et est englobé dans), les autres problématiques de **LANGAGE** : celui du plateau, (le **théâtral**),
celui du monde vers le monde, (le **politique**).

Ainsi, nous ne désirons déborder de la stricte problématique théâtrale de ce langage dramaturgique élaborée par *BOULIMOS* que parce que ce langage-là s'enracine dans un rapport au monde dont il est partie "active" et parce que, si le texte de BLANCHOT le nourrit, c'est qu'il est lui-même "réactivé" par le "jeu" et par sa "communication au monde".

sociales, Paris, 1987), p.353: "*Même chez certains sémiologues, on trouve encore l'idée que la mise en scène d'un texte n'est qu'une traduction intersémiotique, une transcodification d'un système en un autre - ce qui est une monstruosité sémiologique !* - [c'est moi qui souligne] - *Parfois même le texte est considéré comme la structure profonde de la représentation, le signifié invariant susceptible d'être exprimé plus ou moins "fidèlement" en signifiants de mise en scène. Ces conceptions sont, bien sûr, erronées : ce n'est pas parce que les signifiants textuels restent les mêmes lorsqu'ils sont repris par les comédiens de PLANCHON, de VITEZ, ou de BROOK, que le texte garde la même signification. La mise en scène n'est pas la mise en forme d'une évidence textuelle. C'est l'énonciation du texte dramatique dans une mise en scène particulière qui confère au texte tel ou tel sens.*"[c'est toujours moi qui souligne].

32C'est ainsi que dans l'ouvrage cité dans la note précédente, toujours p.353, Patrice PAVIS parle de la "pensée" [les guillemets sont de lui] sémiologique de Claude REGY, metteur en scène dont nous nous réclamons, et à qui nous empruntons le terme **PASSAGE** souvent employé dans notre travail: " [...] *il est conscient du dosage des matériaux, sensible aux redondances, aux correspondances entre les systèmes: musique "plastique", diction "spatiale", gestualité alignée sur le rythme souterrain du texte etc.*" (article: **sémiologie**, partie **3 nouvelles tendances et orientation, A/ mise en scène et sémiologie**).

33Toujours au même article **sémiologie** de son *Dictionnaire du Théâtre* (opus cité), Patrice PAVIS rappelle (p.353-354) que: "*La sémiologie relaie et est relayée par nombre de disciplines plus spécifiques liées à des aspects particuliers du fait théâtral. Il s'agit plutôt d'une spécialisation que d'un éclatement. Parmi ces nouvelles branches, on rappellera:*

- a/ **La pragmatique** * [* : p.296-299]
- b/ **La théorie de l'énonciation**
- c/ **La sociocritique** * [* : p.364-366]
- d/ **La théorie de la réception** * [* : p.322-324]
- e/ **Les théories relationnelles.**" (voir infra, p.130-134, l'usage qu'on fait de cette "arborescence").

34Mot-clé de l'oeuvre de KLOSSOWSKI, largement utilisé partout, mais théorisé surtout dans *La ressemblance*, opus cité. Terme bien analysé par Alain ARNAUD, *Pierre KLOSSOWSKI*, (Les contemporains, Seuil), Paris, 1990, p. 48-60. Les deux citations suivantes conviennent particulièrement pour *BOULIMOS*:

" *En tant qu'objet de contemplation, le simulacre (pictural ou plastique) "ne reproduit pas le visible, mais rend visible", comme dit Klee [...]*", (*Les Tarots de Gianni Nowak*, Paris, éditions Franco Maria Ricci, 1980, non paginé) et:

"*Le simulacre constitue le signe d'un état instantané et ne peut établir l'échange entre un esprit et un autre ni permettre le passage d'une pensée à une autre [...]. Le simulacre a l'avantage de ne pas prétendre fixer ce qu'il représente d'une expérience et ce qu'il en dit: loin d'exclure la contradiction, il l'implique naturellement.*" (*La Ressemblance*, p. 24), (citations rapportées par Alain Arnaud, opus cité, p.49 et 52.) .

35Voir supra, note 2, p.7.

Ces trois niveaux de rapport au LANGAGE (**textuel, théâtral, politique**), dégagés ici pour la commodité de l'analyse, sont, en fait, interpénétrés, d'une façon à la fois "métaphorique" et "réelle". Ils sont à la fois "simulacre" et "action", ce qui fait de *BOULIMOS, (titre provisoire)* un **SIGNE** de langage total, (comme le nom de Roberte est "signe unique"³⁶ pour KLOSSOWSKI).

On peut dire que *BOULIMOS, (titre provisoire)* ne "représente pas", mais "figure", pour reprendre les termes par lesquels BARTHES oppose les "valeurs" de la **littérature** et du **texte**³⁷.

Ainsi, ce n'est pas seulement par le choix des textes, mais surtout par son système de **SIGNES** que *BOULIMOS, (titre provisoire)* s'est inscrit dans les questions posées par VITEZ, RÉGY, GABILLY, TANGUY, au théâtre et à la mise en scène, et par BATAILLE, BLANCHOT, BARTHES, KLOSSOWSKI, à la littérature et au langage...

Du reste, la question politique posée s'apparente assez à ce constat:

*" Ce qui arrive dans le monde n'arrive à personne, mais quelque chose arrive à quelqu'un valant pour tout ce qui arrive dans le monde. Et quand même ce quelque chose se désignerait dans le monde comme une futilité, dès que cette chose vient à la pensée à son plus haut degré d'intensité, quoi qu'il arrive désormais, la pensée ne le désignera plus autrement que par cette chose futile dans le monde."*³⁸

C'est dans la **postface** à *LE SOUFFLEUR* DE KLOSSOWSKI, et il n'est peut-être pas indifférent que ce soit le **souffleur** de *BOULIMOS, (titre provisoire)* qui en entreprenne la ... **postface** !

³⁶Expression employée par KLOSSOWSKI à propos du **nom de Roberte** dès **l'avant-propos** de *Les lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris, 1965: "[...]ma syntaxe se trouvait dans une situation analogue à la pensée sans mémoire, n'opérant que par le signe unique, dans sa vaine exploration d'un nom arbitraire." (p.9-10), et largement développée dans la **postface**, p. 333-350, qui se termine ainsi: "[...]tant il est vrai que le signe unique, se suffisant à lui-même, rend superflue une description, due à sa seule contrainte.". Ces formules s'appliquent à *BOULIMOS* ce qui rend, souvent, notre étude, vaine, car trop descriptive selon un point de vue universitaire, et trop "bavarde" cette postface, selon l'esprit de l'entreprise. Cette expression, est analysée, elle-aussi, par Alain ARNAUD, dans son ouvrage, déjà cité: *Pierre KLOSSOWSKI*, p.144-152.

³⁷Roland Barthes, opus cité, fragment **La littérature comme mathésis** p. 123: "[...] il est faux de dire que la notion de "texte" redouble la notion de "littérature: la littérature représente un monde fini, le texte figure l'infini du langage : sans savoir, sans raison, sans intelligence). Voir aussi, supra, note 1, p. 24.

³⁸*Le souffleur* est le troisième volet de *Les lois de l'hospitalité*, opus cité. Il est précédé de *La Révocation de l'Édit de Nantes* et de *Roberte, ce soir*. La citation se situe p.343 et c'est toujours moi qui souligne les "interférences" avec *BOULIMOS, (titre provisoire)*.

ORGANISATION DU PROJET

Pour mener à bien ce projet et l'orienter sémiologiquement, je me suis inspiré du QUESTIONNAIRE DE PAVIS³⁹, que j'ai adapté de sorte que, partant d'une interrogation sur le "potentiel politique" du projet, j'en arrive à laisser "imaginer"⁴⁰ la "circularité des niveaux d'interrogation", après avoir examiné entre-temps "le potentiel théâtral" et la "place du texte" dans une entreprise, dont ce plan me permet de rendre compte, par une étude successive, des "feuilletés"⁴¹ d'insertions concentriques" : dans le monde, le monde théâtral, l'espace scénique, l'espace textuel,⁴² l'espace "fantasmatique".

Ainsi, après avoir exposé, au Chapitre I, le contexte "politico-culturel" du projet, avec ses malentendus et ses choix, je commencerai, au Chapitre II, une interrogation sur la "nature" théâtrale de l'entreprise, fondée sur les ambiguïtés "concrètes" de "l'espace-temps", (décors et lumières y étant raccordés), et les ambiguïtés "théoriques" du rapport "texte-jeu", ce qui me conduira à préciser la nature d'une esthétique théâtrale "problématique", qu'on la considère d'un point de vue "sémiolinguistique", ou du point de vue de la "scène".

Ces données étant provisoirement "définies", j'analyserai à leur lumière, les différentes composantes de *BOULIMOS (titre provisoire)* afin de faire apparaître la cohérence du projet, à tous ses niveaux, avec les données précédemment définies.

³⁹Dictionnaire du théâtre, opus cité, p. 310-311, questionnaire " [...] utilisé au cours d'analyses de spectacles avec des étudiants confirmés de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne nouvelle.", reproduit en ANNEXE III, adapté à un point de vue d'acteur-spectateur, le mien dans *BOULIMOS, (titre provisoire)*, de sorte que le chapitre I s'appuie sur le point 11, qu'il développe considérablement, que le chapitre II s'appuient sur les points 2 à 8, le chapitre III sur les points 9 & 10, et les prolongements sur les points 1, 12, 13 et 14. En fait, nous n'avons pas cherché à répondre à ce questionnaire, simplement notre "enquête" passe par ces points-là, passages obligés de l'examen sémiotique d'une forme théâtrale.

⁴⁰Dans *Le plaisir du texte*, opus cité, p. 54-55, Roland BARTHES assigne précisément comme "premier travail" aux sciences du langage "de rétablir dans la science du langage ce qui ne lui est attribué que fortuitement, dédaigneusement, ou plus souvent encore, refusé : la sémiologie" (c'est moi qui souligne), afin que le texte cessant de n'être que l'objet de "l'imaginaire de la science" qui repère des "imaginaires de langage", soit aussi "imaginé" dans sa signification et sa jouissance. D'où cette démarche.

⁴¹Le terme est bien sûr emprunté à Roland BARTHES, (par exemple, *L'Empire des signes*, Skira, Les sentiers de la création, Genève, 1970, p. 98: "[...] sur des couches superposées de sens, ce que l'on pourrait appeler le "feuilleté" des symboles.", à propos du haïku), et à Georges MOLINIÉ, (par exemple, *approches de la réception*, PUF, perspectives littéraires, en collaboration avec Alain VIALA, Paris, 1993, p. 59, à propos du niveau α en stylistique actantielle: "[...] c'est ce pôle actantiel qui permet le feuilleté à réception, ou du moins les conditions du feuilleté à réception."

⁴²Au sens où Patrice PAVIS définit ces notions p. 150-152, du *Dictionnaire de théâtre*, opus cité, au sein d'une remarquable étude de **l'espace au théâtre**, (p. 146-153) qui distingue 6 niveaux d'espace: *dramaturgique*, celui dont parle le texte, *scénique*, celui où évoluent les acteurs, *scénographique* ou *théâtral*, (notre "monde théâtral"), à la fois espace du rapport avec le public, et synthèse des 5 autres espaces, *ludique*, espace créé par l'acteur et son arrangement sur scène, *textuel*, "espace de la "partition", réalisé quand il est considéré comme matériau brut disposé à la vue ou l'oreille du public comme pattern" (p.146), *intérieur*, (notre espace "fantasmatique"), "l'espace scénique en tant que tentative de représentation d'un fantôme, d'un rêve, d'une vision du dramaturge ou d'un personnage" (p. 146).

C'est à ce moment, au Chapitre III, que l'on trouvera, entre les p.67 et 68, la transcription aussi fidèle que possible, du "livret joué"⁴³, qui ne fut jamais "rédigé" en cet état: seul le texte extrait de *L'attente l'oubli* fut distribué. J'en commenterai "l'édification", et je tenterai, par une analyse de détail, interrogeant en parallèle, trois "objets": ce livret, le jeu de plateau, et le seul "témoignage de réception dont nous disposons", de dégager les codes précis de la "figuration présentée". En fait, par ce biais, je définirai plutôt une "figuration idéale", qui n'eut, peut-être, jamais lieu.

Enfin, pour replacer "cette entreprise" dans une perspective plus générale, théâtralement et sémiotiquement, je repartirai des constats effectués jusque-là et je mènerai une analyse succincte des autres travaux de *BOULIMOS (titre provisoire)*, les FORMES BRÈVES, afin de poursuivre une approche de "l'énonciation d'acteur", amorcée dès la fin du chapitre II, parce qu'elle me semble "sémiotiquement", (en intégrant l'énonciation et la pragmatique à la sémiologie)⁴⁴, caractéristique du "théâtre", et "historiquement", caractéristique de la "contemporanéité théâtrale".

Elle est ce par quoi se définit le théâtre, dans sa langue, laquelle définit son *esthétique qui décide de l'éthique*,⁴⁵ politique en particulier: Elle seule, permet donc de poser, "sérieusement", la question débattue, en ce moment par nombre de "metteurs en scène": "Où va le théâtre?"⁴⁶

On trouvera, en ANNEXE, les copies,

- ◆ des plaquettes de présentations de *BOULIMOS (titre provisoire)*, (annexes I et II),
- ◆ du livret donné aux acteurs, (annexe III),
- ◆ des notes "de la spectatrice ", (annexe IV),
- ◆ du questionnaire de Pavis, (annexe V),
- ◆ des avis **Où va le théâtre?**, publiés dans *Libération* du 15 au 30 juillet 1994, (annexe VI).

43C'est Richard MONOD qui emploie ce terme pour désigner la double nature, didascalies et dialogues du texte de théâtre, dans son ouvrage, hélas épuisé, *Les textes de théâtre*, Cédic, Paris, 1977.

44Voir, supra, note 2, p.13, et *Eléments de stylistique française*, Georges MOLINIÉ, PUF, Linguistique nouvelle, Paris, 2ème édition, 1991, Chapitre VIII, (p. 177-181, plus particulièrement).

45Voir, supra, note 5, p. 11.

46Titre d'une rubrique ouverte par *Libération*, du 15 au 30 juillet 1994, qui nous servira à étayer nos "prolongements". Chaque jour un ou deux metteurs en scène donnaient leur avis sur la question. On trouvera la liste de ces avis, note 1, p. 135, et les photocopies de ces "textes", en Annexe VI, supra.