

De « l'esthétique débordante » de Richard Foreman au « silence assourdissant » de Claude Régy

Théâtre/public, n° 178, « De l'excès », juillet 2005

Marie-Claire Pasquier

On nous a appris, en bonne rhétorique, à définir une notion par son contraire : le proche et le lointain, le dedans et le dehors, le grand et le petit. Le jour et la nuit, la veille et le sommeil. La guerre et la paix, la vie et la mort. Puis nous avons appris, à nos dépens parfois, à nous défier de ces catégories trop tranchées, tranchées par commodité plutôt que par une réelle polarité : trop de lumière aveugle, avons-nous découvert, la glace brûle, les grandes douleurs sont muettes, les chants désespérés sont les chants les plus beaux. Et nous avons intégré dans notre champ de conscience l'oxymore : *coincidentia oppositorum*... A l'écoute des artistes et des mystiques, nous avons découvert le mouvement immobile, le temps suspendu. La musique des sphères, qui est inaudible. Nous avons écarquillé ou à demi fermé les yeux pour entr'apercevoir l'invisible au sein même du visible. S'est ouverte devant nous la voie de l'ambivalence : répulsion et fascination, l'interdit et sa transgression.

Et puis nous avons découvert la nuance. Proche, si proche, mais voici que l'objet (aimé, redouté) s'éloigne : lointain, soudain. Le bateau approche, il approche, et si le cœur bat, c'est de cette attente (patiente, impatiente, c'est tout comme), de cette tension. Nous avons, entre le blanc et le noir, déployé le nuancier : clair, foncé. A force de recouvrir une couleur, de repasser dessus le pinceau, quand devient-elle noire ? A force de la délayer, quand ne cache-t-elle plus le support ? ...rouge, non, rose, non, orange. « Plus mauves... non, plus bleues... violettes d'un blanc bleu veiné de nacre mauve... » (Colette, *Les Vrilles de la vigne*). Nous avons (re)découvert les correspondances. Faulkner guette et restitue en mots ces moments où, si la lumière baisse, on croit soi-même s'affaiblir, où les dernières vibrations de la cloche traînent dans l'air avant de s'éteindre, où les notes du carillon glissent sur les rayons du soleil.

Quel sera donc le contraire de l'excès ? La mesure ? Mais la mesure se mesure entre deux extrêmes : il y aurait donc, à l'inverse de l'excès, un extrême tout aussi éloigné de la mesure ? Une démesure dans le manque, dans le pas assez, dans le trop peu ?

Quelques mots sur le trop peu. Intéressons-nous un instant aux conditions, accidentelles ou provoquées, de privation sensorielle. Les psychologues ont mis au point des techniques tendant à la suppression totale de tout stimulus, de tout repère : dans le noir, sur un coussin d'air, dans une chambre matelassée à l'abri de toute intrusion du bruit. Que fera le sujet ? On pourrait croire qu'il s'endort. Non, trop inquiet pour cela : il hallucine. Les images qu'on ne lui donne pas, il les crée, les bruits, il les invente. Et, selon ses prédispositions, il s'entourera d'agréments ou de menaces. Suavité féminine, caresses, ou bêtes immondes. Autres expériences : le silence du psychanalyste qui, on le sait, favorise l'anamnèse, aboutit à une libération du souvenir et de la parole. La solitude, la maladie, qui favorisent l'imagination, par raréfaction des échanges avec les autres, par privation de mouvement. Hawthorne fut alité enfant, et Proust restait enfermé dans sa chambre. Faute de moyens d'action, d'emprise sur le réel, on trouve refuge dans le romanesque. Victor Hugo, né trop tard pour être un héros. On peut relire sans se lasser les analyses de Marthe Robert dans *Roman des origines et origine du roman* : le Bâtard (privé de légitimité), l'Enfant trouvé (privé de parents), l'Exilé (privé de racines, privé de pays) sont des figures mythiques appelées à un grand destin de par leur situation « insulaire », soit qu'ils attaquent le monde de front, soit qu'ils esquivent le combat.

Donc, dans le trop peu, on supplée. Et face au trop ? Ce n'est jamais trop, pensent certains. Qui font l'éloge du « bel excès », de « l'excès comme insurrection », de l'extravagance, de l'inconvenant, de la « virulence d'un refus », de « la secousse d'un trouble social, et pas seulement personnel ». De tout ce qui « exagère, exaspère, gêne. » Et qui clament : « Place à la naïveté, au lyrisme, au bouffon, au scandaleux » (Evelyne Pieiller, en 1985 dans *L'Art du théâtre*, n°1, p.31).

Il y a un certain nombre d'années, un peu plus d'un quart de siècle déjà, le théâtre a rué dans les brancards, a voulu sortir du cadre, et s'est lancé dans toute une série d'expérimentations qui visaient à changer le rapport du spectateur au spectacle. Une esthétique « débordante » était née, qui visait à brouiller les limites entre le vécu et le représenté, le réel et l'onirique, le monde de la veille et le monde du sommeil. A mêler le monde des coups pour rire et celui des coups pour de vrai. On a connu, dans l'avant-garde

américaine des années 60 et 70, des mises en scène tonitruantes. Une tendance à aller jusqu'au bout du bruit, du clinquant, de la gesticulation. Le pandémonium. Une danse infernale. *Happenings* écartelés entre plusieurs journées, plusieurs lieux, voire plusieurs villes. Objets qui s'animaient, incontrôlables, comme doués d'une volonté maligne. Acteurs ou plutôt « performers » utilisés comme des automates, comme des machines brutes qu'on manipulait à plaisir, jusqu'à l'obscénité. Espace non fiable (planchers qui tanguaient, murs qui se renversaient, portes qui basculaient, le tout relié par des ficelles (des ficelles !). Accélération démoniaques, décibels agressifs, vociférations, stridences qui vous blessent le tympan, attaques au gyrophare, éclats intermittents du stroboscope, alternances trop rapides qui vous blessent l'œil.

En 1973, au Théâtre Récamier, Richard Foreman avait rudement mis à l'épreuve les spectateurs parisiens, même avides de sensations neuves et fortes, avec son « Ontological-Hysterical Theatre » présenté sous le titre énigmatique *Classical Therapy or A Week Under the Influence*. Il y multipliait les techniques déstabilisantes. Effet de choc garanti. Description, à l'époque, par Michel Cournot : « La bande sonore, d'une violence souvent douloureuse, est faite de hurlements, de grondements, de petites musiques de fox chanté 1920, de jazz plus moderne et des tic-tacs d'un métronome » ... « Plus le temps passe, plus les ficelles entravent les chaussures, les mains, les chapeaux, les lampadaires, les radios, les avions miniatures, et finalement c'est le décor lui-même, les murs eux-mêmes qui sont ficelés. Cependant, les gestes se font de plus en plus répétitifs. » (*Le Monde*, 23/9/73)

A quoi correspondait toute cette frénésie gesticulante, cette ivresse de bruit ? Provocation ? Sadisme sarcastique à visée critique ? Du genre : Si vous supportez ça, que ne vous fera-t-on pas supporter ? Tentative de faire partager une expérience de l'extrême, qui fascine et donne le vertige ? Volonté d'assujettir le public, de le soumettre ? Mais peut-être n'était-ce là qu'un effet secondaire, ou un effet pervers. De façon plus déclarée, il y avait l'ambition avant-gardiste de repousser les limites sensorielles. Artaud avait déjà rêvé d'un théâtre « qui nous réveille : nerfs et cœur », il voulait retrouver « cette action immédiate et violente que le théâtre doit posséder. » Mais il faut rappeler qu'il est difficile d'agir sur un public citoyen d'aujourd'hui. Le metteur en scène n'est pas un gourou. « L'action directe » n'est pas possible. Ni gifles ni coups de feu. Le public qui a payé sa place n'est pas une assemblée de fidèles ou de disciples. Ce n'est pas même la bande d'adolescents d'un concert rock, où la

participation est active et où quelque chose de l'ordre de la transe entre en jeu. Où la collectivité se mue, le temps d'une messe qui ne dit pas son nom, en une communauté entre hypnose et militantisme.

Lorsqu'Artaud rêvait, dans les années trente, d'un théâtre de la cruauté, c'était, il faut bien le voir, une utopie qui tirait toute sa force de la magie du verbe : « Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures » (*Le Théâtre et son double*, p. 99). Ou encore : « Tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende, s'il veut retrouver sa nécessité. » (*TD*, p.102). Les décibels, même si c'est efficace, car on ne peut pas fermer ses oreilles comme on ferme les yeux, ce n'est qu'une approximation grossière de ce retour au mythe sans doute impossible, et l'arbitraire imposé de force peut difficilement se prétendre nécessité. Le spectateur qui ne veut pas subir cette agression gratuite, sans contre-attaque possible, peut toujours quitter la caverne pour se retrouver, enfin, à l'air libre.

A l'autre pôle, à peu près dans les mêmes années, autre démarche, autre esthétique, dont on peut suivre la trace aujourd'hui encore. Celle du « toujours moins », du « à peine c'est déjà trop ». L'exploration de l'intensité par la raréfaction, l'intériorité, le corsetage des émotions, le refus des effets. Nous aimerions en évoquer trois exemples : un « auteur dramatique » (l'étiquette lui convient mal) : Samuel Beckett. Deux « metteurs en scène » (étiquette tout aussi douteuse) : un Français, bientôt cinquante ans d'activité, Claude Régy ; un Américain, bientôt quarante ans d'activité, Bob Wilson. Si le terme n'était pas daté historiquement, confisqué par l'art pictural, on serait tenté de parler de *minimalisme* : que dire d'autre ? Silence, immobilité, obscurité. Disons plutôt, puisqu'il s'agit d'aller à la recherche du moins possible : voix basse, lenteur, faible éclairage. Presque pas de bruit, presque pas de mouvement, presque pas de lumière. Très très peu (de représentation, d'action, de spectacle). Trop peu ?

Commençons par Beckett. Chez lui, le presque rien est comme une litanie. Textes brefs ou moins brefs, écrits dans les années 70 d'abord en français ou en anglais, et qui peuvent être (ou non) des monologues destinés (ou non) à la scène, ou du moins à la lecture à haute voix. Haute voix ? Terme inexact, à faible voix plutôt. Monocorde, dépourvue d'inflexions, de crescendos ou diminuendos, de pathos. Style volontiers télégraphique (« ciel même gris » pour

« ciel du même gris »), mais minutieusement descriptif, celui qu'on utilise dans les synopsis ou les didascalies. C'est par l'attention patiente à chaque mot, à son placement dans la phrase, le phrasé, que se lève pourtant un chant murmuré :

« Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste. Reste des jours du jour jamais lumière aussi faible que la leur aussi pâle... s'y lève enfin soudain ou peu à peu et magique s'y maintient un ciel de plomb » (*Pour finir encore*, 1975).

Texte plombé en effet par l'attention patiente au presque rien, aux infimes variations : Plus gris ? non, plus gris. Le noir absolu serait une beauté, un diamant, on n'en approche pas. « Toujours un peu moins noir jusqu'au gris final ou soudain comme au commutateur sable gris à perte de vue sous un ciel même gris sans nuages. »

Voici maintenant *Solo*, pour la scène. Eclairage : faible lumière diffuse. Personnage : un récitant décentré à gauche par rapport à la salle. Image blanche sur fond blanc : « Cheveux blancs en désordre, longue chemise de nuit blanche, chaussettes blanches épaisses. » Le texte est un long monologue, une suite d'énoncés elliptiques, qui ne fait que redoubler par des mots ce qu'on perçoit à peine, ce que la scène donne à voir, comme à regret, avec réticence : pour transformer, dirait-on, la perception en *aura*, cette « trame singulière d'espace et de temps », pour reprendre le terme devenu classique de Benjamin. « Cheveux blancs pour accrocher la faible lumière. Extrémité du grabat à peine visible au bord du cadre. Blanche jadis pour accrocher la faible lumière. Immobile il fixe l'au-delà. Rien. Vide noir... Lumière qui se meurt. Bientôt nulle. Non. Ça n'existe pas nulle lumière. Va se mourant jusqu'à l'aube et ne meurt jamais. » (*Solo* p.33). Nous voici bien dans ce paradoxe du proche et du lointain, dans cet « espacement du regardant et du regardé », qu'a analysé, sans pour autant réduire l'aporie, Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* : « ... sous l'autorité du lointain, qui ne se montre là que pour se montrer distant, encore et toujours, quelque proche que soit son apparition » (*CQV*, p. 104). Prélever des extraits, c'est « mieux que rien », peut-être, mais c'est trahir le jeu précis et délicat des échos, des reprises, des glissements frôlés entre l'attendu et l'inattendu. C'est se priver de la prime de plaisir qu'offrent, par la magie de la prose de Beckett, ces paysages désertiques, privés d'oxygène. A perte de vue, (à y perdre la vue ?) et pourtant on s'obstine à regarder. Pensons au noir tel que le pratique un Ad Reinhardt, et à l'éloge par Didi-Huberman de ces « pans de peinture noire dans lesquels il n'y a rien à voir et peu à peu beaucoup à regarder ».

Claude Régy lui aussi va pratiquer (et ce, de plus en plus, ses détracteurs diraient que « cela s'aggrave ») ce noir où il y a beaucoup à regarder. « L'ombre n'est pas le contraire de la lumière, l'ombre n'est pas privée de lumière... le fait de ne pas voir libère énormément d'imaginaire » (Avignon, juillet 2002). Ce qu'il dit aussi autrement, dans *L'Ombre des morts*, en parlant de « la part invisible de lumière que l'ombre contient ». Il va cultiver le clair-obscur, et aussi, bien sûr, de façon liée, la lenteur. « Le silence agrandit l'espace. La lenteur aussi. Il y a peut-être un rapport silence-lenteur-espace. Peut-être s'agit-il d'une même matière. » ... « Le ralentissement est source d'immatérialité. » (*OM*, p. 71). Dit autrement : « Lorsqu'on ralentit, on déréalise. On renouvelle la vision. » Dans quel but ? « On s'ouvre au possible d'une relation universelle » (*OM*, p. 66). Ou encore, dans *Espaces perdus* : « On ne peut ni bouger ni parler vraiment sans d'abord être passé par l'immobilité et le silence intérieur, cette cavité souterraine de silence chez les gens, dont l'immensité rêvée de la scène vide serait un figuratif... Une certaine idée du noir serait conservée dans la lumière. » (*EP*, p.145)

Pour mémoire, quelques étapes du parcours de Régy : *La Chevauchée sur le Lac de Constance* (1973) puis *Par les villages* (1983) de Peter Handke, *Intérieur* (1985) de Maeterlinck, *Paroles du Sage* (1994), *Holocauste* (1998) de Charles Reznikoff, *Quelqu'un va venir* (1999) de Jon Fosse, *Psychose* (2002) de Sarah Kane.

Exceptionnellement, il lui est arrivé de se passer complètement de texte — c'était en 1974, avec le spectacle *Vermeil comme le sang* — une expérience-limite, qui resta sans lendemain. Une relecture des contes de Grimm à la lumière des mythes des Amériques et des mythes de l'Inde. Ce qu'il disait à l'époque au critique Jack Gousseland qui l'interrogeait n'était pas très éloigné de ce qu'il pourrait dire aujourd'hui encore. Et cela nous met au cœur de la contradiction trop/trop peu, qui n'en est peut-être pas une. Car tous les excès contenus sont dans cette rigueur, dans cette austérité, dans ce déconditionnement tenace des comédiens, qu'il s'agit de dépouiller des tics et des conventions du « théâtre », et de sa psychologie. Écoutons donc Régy dès 74 : « Ce n'est pas toujours l'abondance des images qui fait que l'imagination travaille... Pour moi, la distance qui sépare deux personnes, le fait qu'elles soient de face ou de profil, l'espace dans lequel elles sont incluses, la densité ou la qualité de la lumière qu'elles reçoivent, tout cela fonctionne déjà comme une image dans la mesure où, en fait, cela émet des vibrations. » (*JC*, p.14). Très important, ce terme de « vibrations ». C'est une métaphore, mais une métaphore utile pour lui, pour son travail, comme les termes de «

courant », de « circulation » qu'il utilise volontiers. « A force d'immobilité et de concentration, on arrive à faire se dégager des courants d'une qualité assez indéfinissable (d'ordre électrique ou magnétique) qui circulent, sont très tangibles pour le spectateur, et constituent un matériau dramatique extrêmement fort. » (JC, p.14)

Ce que Régy oublie de dire, et de voir, c'est que cela demande au spectateur une concentration, une immobilité au moins égales à ce qui est présenté sur scène. C'est ne pas tenir compte de la déperdition d'énergie qui intervient forcément lorsqu'il s'agit d'atteindre cette assemblée composite, lourde de toutes ses pesanteurs, et non préparée, qu'est un public de théâtre, même fervent. Ce qu'il y a de beau, en un sens, dans sa démarche, c'est sa ténacité. Jamais il ne lâche prise. Il n'est pas étonné par les réactions de rejet, d'exaspération. Présent dans la salle, à chaque représentation (pas pour intervenir, mais pour faire passer le courant, justement), il voit les spectateurs s'en aller, discrètement ou bruyamment. Ils auraient dû, pourtant, savoir à quoi s'attendre ? Non, disent-ils, trop c'est trop. Ils n'ont pas la patience de guetter, au fond ou au terme de cette ascèse, le moment d'absolu où le temps cesse de ralentir pour retenir son souffle. Où un ange passe. Ils claquent la porte. Tant pis pour eux ?

Au fond, c'est peut-être Claude Régy, le vrai disciple d'Artaud, même s'il ne s'en réclame pas. C'est peut-être l'une des raisons (simple hypothèse, peut-être hasardeuse) pour lesquelles il a pu choisir de monter Sarraute et Duras, et jamais Beckett. Le théâtre de la cruauté, c'est peut-être lui. Car sous tant de maîtrise, sous tant d'ascèse, que de violence. Que d'intensité... Une intensité intérieure qui ne doit rien aux effets spectaculaires. Il lui faut pour cela des acteurs d'exception, qui acceptent de se dépouiller de tout narcissisme. Michael Lonsdale, Isabelle Huppert, Axel Bogousslavsky, Marcial di Fonzo Bo, Yann Boudaud. Écoutons Lonsdale, après *La Chevauchée* : « Régy aime les courants parallèles. Il essaie de réveiller en l'acteur son potentiel de folie. Les pensées cachées existent, et si le silence se prolonge, elles arrivent à l'emporter... Voilà pourquoi les chemins silencieux nous semblent les plus sûrs. » (JC, p.17). Et Régy lui-même, en introduction à *Vermeil comme le sang* : « Les contes de Grimm témoignent du goût profond, naturel des enfants pour ce qui est jugé (hypocritement) malsain, macabre, immoral, choquant, impudique, sanguinaire et cruel. Ils nous emmènent aux pays des monstres et des merveilles parce qu'ils libèrent le flux de l'inconscient. Ils sont en même temps l'écho des mythes les plus anciens, transmis par voie orale à travers les siècles et à travers les continents... Par là, l'inconscient est relié au cosmos. » (JC, p.12). Et par là on comprend, sans

s'étonner, que Régy refuse de se laisser enfermer dans les théories psychanalytiques. Mais qu'il se laisse fasciner par ce « courant parallèle » qu'est la maladie mentale : « On s'aperçoit que la schizophrénie est en fait un moyen d'avoir une communication avec un monde intérieur beaucoup plus vrai, plus profond, plus développé que le monde dit « normal » (JC, p.14).

Régy va de plus en plus loin dans l'exploration du non dit, non joué, non représenté. Sans renoncer, paradoxe, à passer pour cela par un texte (de préférence monologue ou poème), des acteurs, (de plus en plus souvent un seul, qui est plutôt un récitant), un plateau de théâtre (sans décor, plongé dans la pénombre) et des spectateurs (mal assis sur des bancs inconfortables). Tout en faisant ce qu'il ne faisait pas auparavant : prolonger cette exploration par l'écriture. Sans prétention affirmative, le dernier des textes publiés sous son nom s'intitule *L'Etat d'incertitude*. On y lit : « Il ne s'agit pas au théâtre, comme on le croit, de dire ou d'entendre le texte. Il s'agit au théâtre d'une étrange matière, si on arrive à la rendre sensible : il s'agit de ce que le texte fait voir. Il s'agit de travailler pour que le texte fasse voir. » C'est sous ce nouveau jour que se pose la question de la lumière (trop, trop peu, pas du tout ?) qui n'a rien d'un simple problème technique d'éclairage : « ...cette longue projection mentale où rien n'est matériellement représenté (où l'on voit seulement ce que l'énoncé du texte fait voir), dans quelle lumière doit-elle se manifester ? » (EI, p.25). Et voilà qu'intervient une nouvelle dimension qu'on n'attendait pas, au théâtre. Non seulement faire voir ce qui n'est pas montré, mais montrer (si l'on peut encore dire « montrer ») *ce qui aurait pu être*. Nous ne sommes pas loin des faux-vrais fantômes à la Henry James : le retour dans la maison inhabitée, et un courant d'air, une porte qui claque : c'est le fantôme de celui qu'on aurait été si l'on était resté sur place... (nouvelle intitulée « The Jolly Corner »). Régy, maintenant, à son plus « inspiré » : « Il ne faut pas montrer la lumière de ce qui est, mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors des limites du temps. » (EI, p.35). À méditer.

Il serait sans doute sage de renoncer à parler de Bob Wilson, tant il apparaît hasardeux de comparer les deux démarches, celle de Régy et la sienne. Et pourtant, dès le départ de cette réflexion sur le moins qui est un plus, le vide qui est un plein, le mouvement si ralenti qu'il en est presque immobile ; sur le pouvoir hallucinatoire de la scène, le presque rien qui dévoile l'invisible, la visibilité du texte : Bob Wilson s'imposait. Le souverain ordonnateur d'« opéras silencieux ». Si quelqu'un a « changé le regard », au cours des trente-cinq dernières années,

c'est bien lui. Jeu des associations privilégié chez Régy (tout est relié), jeu des dissociations chez Wilson (autonomie du texte, des gestes, de l'espace visuel, de la voix) : « Le temps pour voir, l'espace pour écouter », comme dit en sous-titre de son livre sur Bob Wilson Frédéric Maurin qui, mieux que quiconque, a su le regarder et l'entendre, et traduire en écriture ce qu'il a vu et entendu. Associations ou dissociations : à un certain niveau, on s'aperçoit que cela revient peut-être au même. D'un côté les toiles noires d'Ad Reinhardt, de l'autre, les toiles blanches de Rauschenberg : même espace ouvert à l'imaginaire. Régy, lui, invente le concept, onirique, de « trou blanc ».

Ils ont en commun, ces deux perfectionnistes, Régy et Wilson, de proclamer haut et fort leur non-interventionnisme (allons-nous les croire ?). Régy (au moment du *Navire Night*) : « Ce que j'essaie de mettre en œuvre comme principe de mise en scène, c'est de *ne pas mettre en scène* ; que ce soit plutôt une espèce de travail d'accouchement : laisser passer, ouvrir les parois pour que puisse librement s'écouler ce qui vient de loin dans l'inconscient de l'auteur, l'inconscient des acteurs, et que comme ça, toujours sans barrières, ça atteigne l'inconscient des spectateurs ». (AT 6, p.62). On l'a vu, ce n'est pas gagné d'avance... Wilson (au moment d'*Une lettre pour la reine Victoria*) : « La vraie action de mon théâtre est celle qui se joue dans le cerveau de mes spectateurs. Je leur fournis des signaux impersonnels ; chacun d'eux invente ensuite selon son imagination, laisse éclore dans son cerveau les pensées qui lui sont propres. Je ne suggère rien, je me borne à tisonner le mental assoupi. » (RW, p.224). Eh bien voilà, à les en croire, on n'a pas besoin d'eux, ou « à peine ». « Je n'ai plus besoin de toi, » dit l'enfant à sa mère, lorsqu'il découvre fièrement qu'il sait s'habiller tout seul. *A contrario*, alors qu'on peut reprendre une chorégraphie de Nijinsky, de Martha Graham ou de Jerome Robbins, et les pièces du répertoire à la Comédie-Française, essayons d'imaginer une seconde une « reprise » d'un spectacle de Régy sans Régy, de Wilson sans Wilson. Impensable, tout le monde en sera d'accord. Ce sont de doux tyrans, mais des tyrans. Indispensables.

Et c'est peut-être eux qui prétendent se passer de nous. Qui nous découragent. Nous disent que nous ne sommes pas irremplaçables. Ainsi, Wilson, par la longueur de ses spectacles. Lenteur et longueur ont partie liée, c'est l'évidence : une lenteur brève, qui la verrait passer ? Frédéric Maurin rappelle le vœu de Miss La Trobe dans *Entre les actes*, de Virginia Woolf : « Oh ! écrire une pièce sans auditoire — la pièce par excellence ! » (RW, p.203). Or, à force de refuser au spectateur une progression, une intrigue, la promesse d'un

dénouement, à force de ne pas vouloir accrocher son attention, de ne pas lui permettre de prévoir quoi que ce soit, le spectateur se sent exclu : situation « au mieux de flâneur, au pire d'intrus ». Mais c'est refuser la loi première du spectacle *a minima* que décrivait Peter Brook : il suffit qu'un homme s'avance sur un espace vide pendant que quelqu'un d'autre le regarde : voilà tout ce qu'il faut pour qu'un acte-de-théâtre se trouve engagé. Soulignons : que quelqu'un *regarde* !

Mais qui va regarder pendant vingt-quatre heures d'affilée ? Vingt-quatre heures de spectacle (*Ka Mountain*) c'est long, très long. Et qui dit très long dit qui paraît trop long. Longueur excessive dit attention intermittente. Droit aux pauses. Aux allers et retours. Le contraire même de cette boîte fermée qui, comme le cadre d'un tableau, désigne l'espace de représentation. Question annexe : le souvenir de cette expérience d'une durée excessive, quel est-il ? Le récit qu'on s'en fait ? Sur le moment même, après coup ? La patience ou l'impatience, au passé, qu'en reste-t-il ?

On peut malgré tout avancer l'idée que le fait de se sentir exclu ne déplaît pas forcément au voyeur qui sommeille (et qui guette) en nous : se sentir « de trop » fait partie du plaisir, on surprend ce qui n'était pas destiné à être vu. On a pu remarquer que, bizarrement, les enfants se sentaient de plain-pied avec l'univers déroutant, se déroulant interminablement, de Bob Wilson, habitués qu'ils sont à être « de trop » ou juste tolérés dans la vie des adultes autour d'eux : observateurs habitués à surprendre les paroles et les gestes des grandes personnes qui ne prêtent pas attention à leur présence. Coexistant dans une durée, un espace qui n'est commun qu'en apparence. Pour eux, quoi de plus naturel en somme...

*

On terminera, provisoirement, en boucle, par où on avait commencé : que faut-il, mais que faudra-t-il donc, pour abolir la représentation ? Puisque le presque rien n'y suffit pas, que le silence se fait assourdissant, que même muet un cri est un cri. Que même si l'on tourne le dos au spectateur, qu'on fait tout ce qu'on peut pour l'exclure, qu'on lui crève le tympan ou qu'on lui bande les yeux, qu'on le plonge dans le noir, qu'on l'ignore, qu'on l'endorme ou qu'on le visse, le malheureux, sur son siège sans coussin... le spectacle continue.

Alors, à titre d'exercice, Peter Handke a écrit, en 1966, *Publikumsbeshimpfung*, en français, *Outrage au public*. Evidemment cet exercice en forme de démonstration était

également un jeu : des comédiens l'ont présenté sur scène (on en fait même, dans les conservatoires, une « leçon de théâtre »), des spectateurs sont venus le voir : les dés étaient donc pipés. Mais du moins, *Outrage au public* démontait le mécanisme théâtral, donnait, *a contrario*, les règles claires, impératives, de la représentation. Qu'on l'appelle *aura*, *matrix*, *structure imaginaire*, comme on voudra.

Lorsque le rideau se lève (concession ironique à la convention théâtrale), les acteurs se dirigent vers la rampe. C'est un mouvement qui peut, qui doit surprendre : ils se dirigent vers « nous », jusqu'où iront-ils ? « Pendant qu'ils se rapprochent des spectateurs, la lumière monte sur la scène et dans la salle. L'éclairage est le même de part et d'autre. La lumière n'est pas éblouissante. C'est l'éclairage normal d'une fin de spectacle. Cet éclairage restera identique tout au long de la pièce, dans la salle comme sur scène. » (*OP*, p.16). Et le texte va développer les conséquences de ce parti pris, qui n'est rien de moins que la négation de toute « représentation » :

- « Vous n'êtes plus dans la position confortable du spectateur assis dans l'obscurité. Nous ne sommes plus dans la position inconfortable de l'acteur ébloui qui doit faire face au trou noir. » (*OP*, p.20).

- « Ces planches ne figurent pas le monde. Elles font partie du monde. Ces planches sont là simplement pour nous porter. Le vide de cette scène n'est pas le symbole d'un autre vide. Le vide de cette scène ne signifie rien... vous ne voyez pas d'objets mimant d'autres objets. Vous ne voyez pas de ténèbres imitant d'autres ténèbres. Vous ne voyez pas de clarté imitant une autre clarté... vous n'entendez pas de bruits imitant d'autres bruits. Sur la scène où nous sommes, le temps est le même que chez vous. Notre heure locale est la même. » (*OP*, p.23).

Quant au texte dramatique lui-même, sa « déconstruction » est plus radicale encore : « Chez nous, il n'y a pas de sous-entendus. Le silence n'explique rien. Il n'y a pas de silence éloquent. Il n'y a pas de silence-silence. Il n'y a pas de silence mortel. Ici, on ne fabrique pas du silence avec les mots... En nous taisant nous ne disons pas l'indicible. Nous avons renoncé aux regards éloquents, aux gestes expressifs. Nous ne considérons pas le mutisme comme un effet de l'art. » (*OP*, p.28).

Voilà qui nous aide à mieux comprendre que, dans le plus ou dans le moins, l'essentiel, pour qu'il y ait représentation, (du « représenté » et pas du « vécu »), pour qu'il y ait d'une part du regardant et de l'autre du regardé, c'est le *différentiel*. Que « l'heure locale » ne soit pas la même... qu'il y ait création d'un temps, d'un lieu et d'une action, auxquels nous croirons par « suspension volontaire de l'incrédulité » (le « *willing suspension of disbelief* » de Coleridge). Le noir, le blanc, peuvent jouer un rôle comparable : par la seule vertu de n'être pas la diversité confuse, désordonnée, de notre monde multicolore. De même, le plus et le moins. *Coincidentia oppositorum*. Les chantres de l'excès rejoignent, par un autre tour, les finalités de l'ascèse. Allons voir de plus près l'éloge que fait Evelyne Pieiller du « choc de l'inconvenant », de tout ce qui « sème le trouble », qui « crée des fièvres malignes ». Elle aussi voit là une attention salutaire aux « différentes électricités de la vie ». Et dit en conclusion : « Grâce à tout ce qui, aujourd'hui, nous apparaît comme excès, nous pourrions ressentir notre solitude intime, et notre appartenance au grand texte qui nous traverse, celui qui dit notre histoire collective. C'est alors que nous pourrions connaître nos mythologies et nos légendes... que nous pourrions nommer nos dieux. » (AT 1, p.33). On ne s'étonnera pas d'apprendre qu'Evelyne Pieiller a travaillé avec Claude Régy.

Scène ou salle plus sombre ou plus claire, peu importe. Monde nocturne de Régy, monde de la surexposition lumineuse de Wilson. En tous cas : un *autre* monde. Voilà qui nous aide à comprendre la ténacité, année après année, de l'un et de l'autre. Des spectacles qui n'ont plus grand-chose à voir avec le « divertissement », qui se veulent une expérience spirituelle, qui exigent des spectateurs une ferveur proche de la méditation. Et qui pourtant s'accrochent à la notion de « théâtre » pour qu'on ne les confonde pas, surtout, avec une cérémonie religieuse. Ainsi, aujourd'hui, sous le titre *Comme un chant de David*, voilà Régy qui monte les Psaumes dans la traduction d'Henri Meschonnic : signe de plus, après *Paroles du Sage*, de son rapport buté, résistant, insistant, aux textes sacrés qu'il s'obstine à aller chercher tout en disant non à la religion. Ces Psaumes où il choisit de voir « une poésie sauvage, archaïque, sans logique ni morale. » (cf. *Le Monde* 16/1/05) Au risque de se perdre ? Ce risque n'est pas à exclure. Se laisser piéger par l'absolu, cela s'est vu. Le ciel peut vous tomber sur la tête, ou le plancher s'ouvrir sous vos pas. Rappelons-nous Don Juan et la statue du commandeur, à la fin de *Don Giovanni*.

Références utilisées

Antonin Artaud : *Le Théâtre et son double* in *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, 1964 (TD)

Samuel Beckett :

Pour finir encore, Editions de Minuit, 1976 (PFE)

Solo, in *Catastrophe et autres dramaticules*, Editions de Minuit, 1982

Claude Régy :

Espaces perdus, Plon, 1991 (EP)

L'Ordre des morts, Les Solitaires Intempestifs, 1999 (OM)

L'Etat d'incertitude, Les Solitaires Intempestifs, 2002 (EI)

Peter Handke :

Outrage au public, traduction de Jean Sigrid, l'Arche 1968 (OP)

Le Journal de Chaillot, février 1974 (JC)

L'Art du théâtre, n° 1, printemps 1985 (Evelyne Pieiller, « L'Excès comme insurrection ») (AT 1)

L'Art du théâtre, n°6, hiver 86-printemps 87 (M.-C. Pasquier : « Claude Régy : garder le secret du livre ») (AT 6)

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Editions de Minuit, 1992 (CQV)

Frédéric Maurin, *Robert Wilson*, Actes Sud, 1998 (RW)