

LA CAUSE DU LUSTRE

Au sujet de
«LE SPECTATEUR» de
F. REGNAULT

par Natacha Michel

UNE des idées maîtresses de François Regnault est que ce qui se passe au Théâtre n'est pas un théâtre. C'est-à-dire n'est pas le mime, la copie, la représentation illusionnante — ou désillusionnante — de ce qui a lieu dans le monde. Le théâtre est le seul lieu où — s'il s'agit d'un vrai — on ne puisse proférer cet anathème courant dans la vie (devant un excès, une personne outrepassant les règles du juste-milieu et dont l'esprit-petit juge l'action en la précipitant dans l'enfer du semblant) par la phrase: «c'est du théâtre». Le Théâtre n'est pas le monde, n'est pas le double du monde. Dans le vieux débat sur l'apparence et la réalité, le théâtre qui se loge dans le Théâtre montrerait l'artifice du monde en se faisant artificieux. Il nous apprendrait donc à en douter et, redoublant par une apparence son (peu) de réalité, il démontrerait que la réalité supposée du monde est une apparence. Or, au Théâtre pour notre auteur, il n'y a pas de monde. Seulement un acteur, une mise en scène, un spectateur.

Et aussi un sujet. C'est pourquoi le spectacle ne vient jamais répéter, au sens propre, une réalité qui lui préexiste. S'il répète (et Dieu sait s'il répète), c'est en un autre sens, cherchant l'accrochement et non la duplication. L'accrochement de quoi ? On le verra. Mais le sujet de quoi. Précisément le sujet sans quoi... Ainsi le Théâtre est vérité parce qu'il est métaphore. La métaphore n'établit pas une comparaison entre un propre et un figuré. Elle est ce qui déclare qu'il n'y a qu'un sens, le figuré, en ceci que le sens propre n'a jamais existé.

Autrement dit, la métaphore « répète » un sens qui ne l'a jamais précédé. Voilà le Théâtre, un sens figuré, second, parce que premier. Le Théâtre ne représente donc pas, même s'il donne représentation. Pas plus que le spectateur n'est le public ou le client, celui qui s'identifie à ce qu'on lui montre, ou l'amateur qui lit la pièce comme une partition. Il « déploie l'intégrale des rapports possibles entre le geste, le corps, les mots et la voix. »

Et aussi un sujet. C'est pourquoi le spectacle ne vient jamais répéter, au sens propre, une réalité qui lui préexiste. S'il répète (et Dieu sait s'il répète), c'est en un autre sens, cherchant l'accrochement et non la duplication. L'accrochement de quoi ? On le verra. Mais le sujet de quoi. Précisément le sujet sans quoi... Ainsi le Théâtre est vérité parce qu'il est métaphore. La métaphore n'établit pas une comparaison entre un propre et un figuré. Elle est ce qui déclare qu'il n'y a qu'un sens, le figuré, en ceci que le sens propre n'a jamais existé. Autrement dit, la métaphore « répète » un sens qui ne l'a jamais précédé. Voilà le Théâtre, un sens figuré, second, parce que premier. Le Théâtre ne représente donc pas, même s'il donne représentation. Pas plus que le spectateur n'est le public ou le client, celui qui s'identifie à ce qu'on lui montre, ou l'amateur qui lit la pièce comme une partition. Il « déploie l'intégrale des rapports possibles entre le geste, le corps, les mots et la voix. »

Le Spectateur (livre) est aussi une autobiographie. « Les pièces que j'ai vues sont l'histoire de ma vue. » Parcours du spectateur moderne, allant de Calderon (Le Prince Constant) à Beckett, en passant par Faust et Vitez, Marivaux et Claudel, Racine et Genet... Devinez qui, en somme, fait tout cela. Mais auparavant, le jeu du spectateur a ses règles. Exposons les.

1. François Regnault parle du Théâtre et de la mise en scène modernes.

2. La mise en scène moderne répète et ne se rappelle pas, n'invoque plus le destin, mais rencontre le hasard (il peut avoir l'aspect d'une mouche).

3. La mise en scène moderne, quand elle est nue et qu'elle se nomme Grotowski, c'est le spectateur et c'est l'acteur. Il suffit de ces deux-là « pour que l'un mette l'autre en scène ».

4. Entre eux, il y a réciprocité; le spectateur ressent ce que ressent l'acteur (dit Jouvét).

5. Il faut donc qu'il y ait l'un et l'autre et derrière eux, le sentiment qu'est la mise en scène.

6. Mais la mise en scène n'est pas sentimentale, elle ne hume pas, n'est pas inspiration. Elle est interprétation. Ceci égale l'art du théâtre aux grandes découvertes du siècle: par exemple, l'analyse. Notre auteur se défendrait d'en voir là une application. Selon lui, c'est plutôt l'art qui s'applique à la psychanalyse que le contraire. Le metteur en scène n'est pas plus un Freudien - ou alors il l'est, ou marxiste, ou chrétien - que les fauteuils ne sont des divans. S'il interprète (si son travail est « direction d'acteurs généralisée »), c'est qu'il prend l'acteur comme source et la pièce, l'oeuvre, le texte, comme précédents. Le metteur en scène est celui qui vient après, intervention interprétante, celui qui doit être capable de commencer ce qui a commencé bien avant lui (l'oeuvre, le texte, la pièce). Et qui est tout entier comme la scène manquante par laquelle, dit toujours Regnault, beaucoup de pièces de Kleist débutent. D'où la justification profonde de la répétition, qui ne sert pas seulement à apprendre, mais à commencer sur un plateau ce qui a commencé avant elle. Accrocher, ou ponctuer, c'est l'art de la mise en scène. D'où découlent le rythme, le dialogue, l'espace.

7. C'est ce que Regnault renomme « point de capiton»; capiton qui fixe ensemble le début réel sur le fictif, que forment l'intrigue, l'histoire de la pièce. Pas plus que le roman ne se réduit à ce qu'il raconte, la narration ne fait le Théâtre; elle ne fait que l'ouvrage et non le sujet que recèle la pièce. Le Théâtre, lui, vient de cette rencontre, de ce point de capiton. Il vient.

8. Ce point, cette cause trouvée (mais elle ne produit pas d'effets, elle n'est pas errante, elle qui se déplace de la lumière du théâtre au fauteuil du spectateur), alors s'engage ce que Regnault indique comme l'oeuvre de la mise en scène: arracher le sujet par delà la fable de la pièce. Le sujet n'est pas un autre sujet (de la pièce), il n'est pas un autre sens. Il est ce point hors de, cette faille, cet écart par quoi ce

qui a eu lieu avant est maintenant. Jeu et je. Or cela s'opère par des actes, ceux de l'acteur, ceux de la pièce, et non seulement par des paroles.

9. En ceci le théâtre est bien davantage du côté de ce qui surgit que de ce qui s'associe. Le « langage d'action de l'acteur », son corps, son hypocrisie, sont ce qui compte le plus. C'est pourquoi c'est par son corps que l'accroc et l'accrochement sont possibles. Dans une distance, un « par ailleurs », loin de la présence ou de la rêverie, de la fuite des images, du songe, où, si apparaît le sujet de la pièce, revenu de l'infini optique (dont Kleist, encore, dessina le schéma), descendu du lustre, un Sujet visite le théâtre. Il est le spectateur, l'agent d'une visitation, l'ange qui annonce ce qui lui est annoncé. Mais cet ange n'avertit pas d'une naissance, d'une passion ni d'un martyr. Il n'est ni Éros ni Gabriel. Il est l'annonceur pur, proche de celui du Soulier de Satin, celui qui exige et qui appelle l'aveu.

10. Comme dans l'amour où, selon l'auteur, l'intrigue amoureuse est ce qui cherche toujours son commencement, cet instant où l'amour a surgi, s'est tu, s'est méconnu, s'est cru indicible, et qui est, ce commencement (en tout cas chez Marivaux), l'impromptu de l'aveu. Que toute action chez Marivaux soit le jeu renversé de ce qui commence après l'aveu — quand même l'action chez Marivaux s'achève quand perce cette action-là et que toute celle qui a eu lieu soit sa redite à l'envers, rendant possible l'avenir d'une liaison — fait que la mise en scène est un aveu (dit Jouvét). Qui va non pas d'un secret à son élucidation, mais d'une élucidation à son secret.

11. Si le secret vient (Cf 7), il « va » aussi. Vers l'aveu qui, au contraire des idées reçues, ne termine pas les choses. Mais les inaugure. C'est le « où va le théâtre ? » par lequel l'oeil du spectateur voit loin. C'est aussi la fidélité à l'aveu qui se poursuit, ayant inauguré un temps neuf. Le théâtre, dit Regnault, est constant. Prince Constant. Là est le secret qui n'est pas pour personne mais pour le spectateur.

Le Spectateur-livre a donc son secret. Je le verrais dans les multiples, les foisonnantes inventions qui logent dans chacune de ses parties. Secret qu'il faut lire et, ici, deviner. Devinette donc.

* * *

Mon premier est l'amour. Il se donne dans un cercle. C'est « La surprise de l'amour ». Mais ce cercle ne fait pas tourner en rond, il n'est pas routine ou éternel retour. Ornière ou banalisation. Le cercle n'est cercle que pour qu'on le franchisse. Pour ce faire, il faut l'audace et la Fortune. L'éternité de l'amour est dans le cercle. Le cercle fait qu'il y ait deux temps, celui où on le vit, celui où on l'a toujours vécu. « Je vous ai toujours aimé », ou « je vous aime depuis longtemps », semblables au « je vous aimerai toujours ». L'éternité de l'amour est dans ce qu'il a toujours commencé, et pas dans le souvenir des amours passées. Le cercle qui sépare l'amour de son aveu, qui fait l'amour, construit ces deux temps-là qui sont pérennité amoureuse. Il permet aussi qu'il y ait deux sexes comme il y a deux temps. Le cercle amoureux n'est pas circularité. Il est barrière.

Mon second est la vérité. La vérité se partage entre une moitié claire (finie) et une moitié sombre (infinie). Ceci ne la renvoie pas à l'inexistence, mais à demain (c'est Marivaux qui le dit). La vérité est à demain, elle est parmi nous, non au-delà de nous. C'est ce que mi-dire veut dire. « L'autre moitié est encore une vérité. » C'est que celle-ci est en deux parties. Nous sommes les hommes du lendemain.

Mon troisième est la mort. Ce qui est obscur. On peut approcher la mort, disons, par ce qu'on appelle une écriture difficile. Une écriture difficile a un point de clarté ; c'est même pour ce point de clarté qu'elle est réputée « difficile ». Car cette difficulté « si l'auteur croit (la) rendre plus claire, il prend un sens diminué pour un sens plus net » (Marivaux). Diminuer l'obscurité ne sert qu'à rendre obscure l'obscurité. S'y situer — c'est l'actrice, c'est Madeleine Renaud —, éclaire toute la caverne. Elle l'illumine. En d'autres termes, cela s'appelle la grâce. Et la

grâce, parce qu'elle est proche de l'énigme, nous sauve. « La sainteté a sur le mysticisme l'avantage d'être l'exercice naturel d'une charité et non le commentaire indéfini d'une extase » (Regnault). La grâce, lumière de l'obscurité, occasion des textes difficiles, nous permet d'affronter la mort. Comme énigme soeur des énigmes et non comme sens (de la vie).

Mon quatrième est la parole répond dans la pensée d'un autre. Il n'y a pas d'échange de paroles et au théâtre pas de dialogue. La vérité ne vient pas d'un échange (symétrique) elle nous vient d'un autre. Elle demeure en reste ». C'est ce que nous apprend un spectacle où « comme je joue, je sais ce que l'autre répondra. » La pièce de Claudel « L'Echange » devrait changer de titre.

Mon cinquième est le lieu. Il peut être double et faire jouer « Phèdre » à Port-Royal. Ainsi devient-on coupable et spectateur.

Mon sixième est le vers. Celui de Racine : il est un miroir où s'allient le jour classique et l'ombre renaissante, où se croisent et se renversent les rimes de la tragédie, où apparaissent, liés ensemble, le recto et le verso du vers. Noué à lui-même, ou au vers suivant, le vers est musique.

Mon septième est qu'être seul, c'est être nombreux. Si l'un l'a ressenti (la beauté d'une oeuvre), tous l'auraient pu. Et ce n'est pas le moment où tous sont constitués ensemble qui provoque cet assentiment, mais celui où un seul s'y risque, un peu.

Mon huitième est la main. Celle de Hugo dans Hernani est fourchue. Ici, Hugo est un auteur Satan : il rêve d'empire et décrit la bourgeoisie. Main dans le sac, main qui touche à tout. Main qui en serre d'autres dans des banquets parlementaires. Noirceur des temps modernes. Jeu de mains froides comme il y a jeu de main chaude : sous Thiers, Hitler... Mais dans Hugo, le Rimbaud qui sommeille en lui (crise du vers) invente l'enfant rebelle ou Gavroche. Parce qu'il est petit, il est celui d'en bas, refusant le haut, celui pour qui il ne faut pas être au sommet (celui d'où les Princes lisent Machiavel) pour voir. Sinon, car l'enfant grandit, c'est le catalogue des perversions, la liste clinique et non royale

d'Hernani. Le spectateur n'y échappe pas : il contredit mon septième. Il n'ose pas être seul toujours. Le silence des autres, au lieu de le rendre invisible, lui suggère, s'il ne convainc, de se démettre.

Mon neuvième est le clown. Il est celui qui montre ce qu'il sait faire. Tel est l'acteur de cinéma qui crève l'écran. Tel est de Niro. Par le clown, le rectangle de toile gagne la profondeur. Il « jubile ». L'art d'un acteur « est la matière dont sa nature est la forme ».

Mon dixième est un clou. Le clou d'un spectacle est l'instant où l'inconscient affleure.

Mon onzième est la différence des sexes. Une femme déguisée en homme n'en est jamais un. C'est un Pierrot Lunaire, ou une Katherine Hepburn. Une femme se déguise et ne se travestit pas. Elle est alors un personnage de théâtre. Le Théâtre et le cinéma manifestent qu'il y a deux sexes.

Mon douzième est une phrase de Baudelaire : « Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre dans mon enfance et encore maintenant c'est le lustre. »

Mon tout est le Livre qui est ce que j'ai trouvé de plus beau dans ce livre (puissant, discret, écrit profondément) et qui porte la cause du lustre.

(Note) « Le Spectateur », par François Regnault, Éditions Beba Amandiers — Théâtre National de Chaillot 1986.