



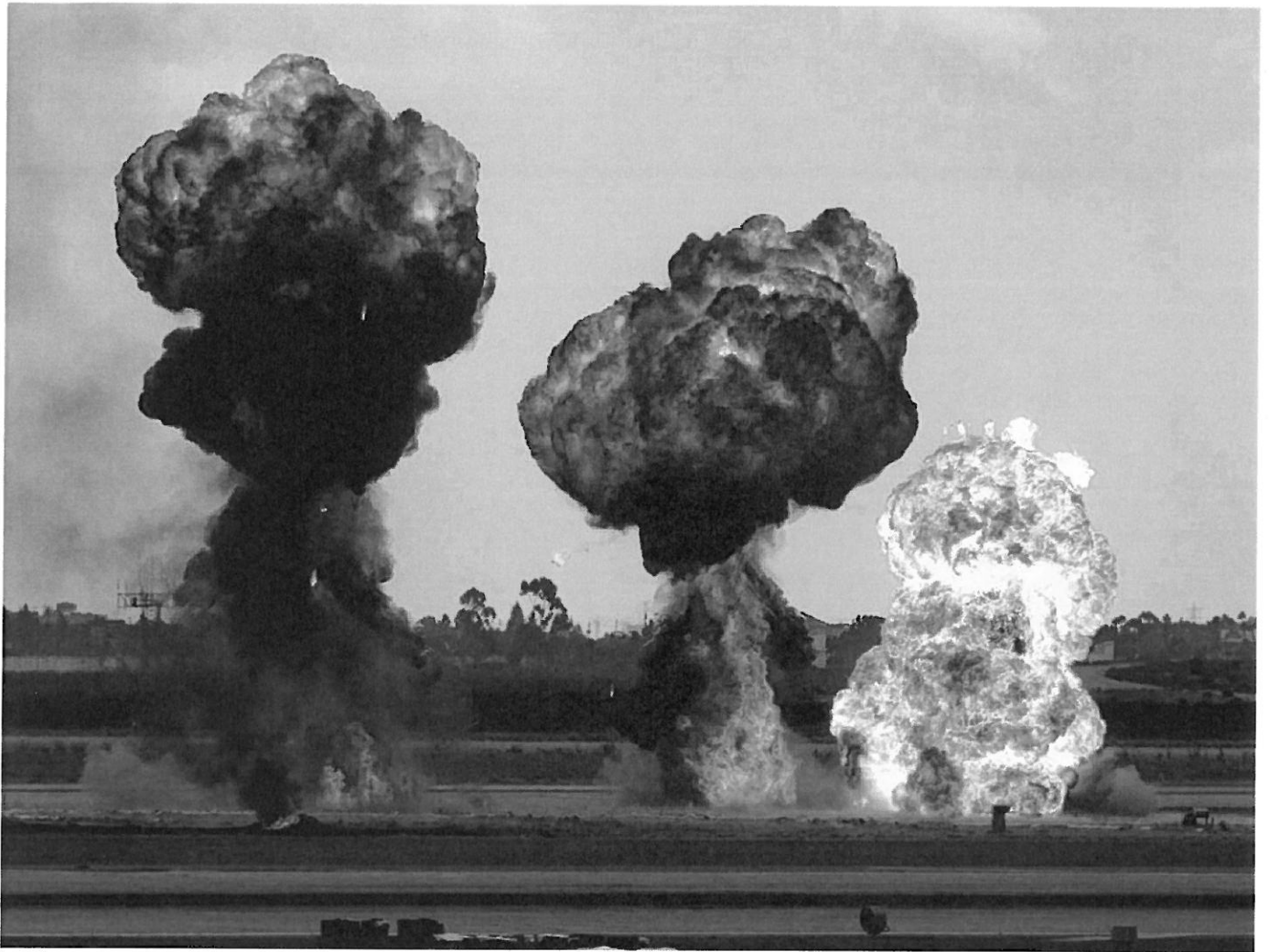
CELUI QU'ON N'ATTENDAIT PAS

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

17 OCTOBRE 2013

n° 33



## Quelqu'un arrive : l'événement de la présence

1. Elle sera resté assise pendant presque trois mois : quand elle entre, le 14 mars, c'est encore l'hiver, métallique et glacé des rues de New York – quand elle en sort, le 31 mai, l'été est presque déjà là, juin à sa porte.

À raison de sept heures par jour, cela six jours par semaine, sans quitter sa posture d'immobile sphinge au centre du rectangle de scotch blanc, elle aura regardé ceux qui venaient s'asseoir, en face d'elle dans l'Atrium du MoMA.

Pendant 736 heures et trente minutes, elle aura affronté l'événement de la présence, sa violence et sa douceur insupportables.

Il faut imaginer son corps, épaissi par l'âge, les bras lourds, les seins qu'elle a gorgés, comme ceux d'une piéta qui n'aurait pu délivrer son lait, un cou de patricienne, large et massif, il faut imaginer son visage, la peau étrangement pâle, rougie par endroits, son nez surtout qui fend l'air comme un coin fiché dans un billot, disgracieux peut-être, il faut imaginer cette femme, cette vieille femme, assise là, sur la chaise de bois, sa carcasse tenue par ses robes de prêtresse – feutre rouge, bleu ou blanc, toujours –, il faut imaginer surtout l'immobilité, la permanence, le fourmillement, la douleur des os, des chairs qui ne supportent plus d'être ainsi exposés à cette violence pourtant si peu spectaculaire, il faut imaginer ces visages qu'elle aura découvert, ces corps qu'elle aura regardé, en silence toujours.

Combien de visage aura-t-on regardé ainsi ? Avec quelle intensité de souvenir ?

En moyenne, le temps passé par un visiteur devant *La Joconde* de Léonard de Vinci est de moins de trente secondes.

Les 1400 personnes qui se seront assises à cette table auront regardé et été regardé pendant près d'une minute.

Je pense souvent à elle. À l'entêtement, à l'obstination dont elle a fait preuve pour affirmer ce point d'intensité. D'une simplicité à nulle autre pareille.

Quelqu'un est là. Quelqu'un attend. Que quelqu'un d'autre arrive. Pour que quelque chose se passe.

C'est cela le théâtre.

2. Avant de découvrir l'autre, celui qui vient, celui qui est là et qu'elle ne connaît pas, celui qu'elle n'attend pas, celui qui reste, à jamais sans visage et sans trait, celui qui la connaît elle, celui qui attend quelque chose de cette rencontre, celui qui vient en un miroir découvrir la couleur de son âme, Marina Abramović ferme les yeux et se retire en elle.

Reprenant ce qui n'est qu'à elle, elle disparaît aux yeux de tous.

Le soir de l'ouverture de la performance, il vint s'asseoir en face d'elle.

Lui. C'est Ulay.

Celui en face de qui elle s'est assise des heures durant de part et d'autre d'une table

Celui en face de qui elle s'est jetée

Celui dont elle connaît chaque replis du visage pour les avoir contemplés chaque matin et chaque nuit pendant plus de quinze ans

Celui qu'elle est seule à voir et qui n'existe que pour elle

Celui à cause duquel elle est tombée

Celui avec qui elle a traversé l'Europe

Celui qui colla sur le pare-brise de leur camion l'étiquette « Art is easy »

Celui dont elle a respiré l'air au point d'en avoir plus

Celui qui a frappé son visage et dont elle a reçu des coups

Celui qui a pointé sur son corps une flèche bandée

Celui en direction de qui elle a marché deux mille kilomètres durant

Celui qui n'a pas su tenir dans l'immobilité qu'elle traversait

Celui à qui elle a fait ses adieux

Celui qui est venu s'asseoir en face d'elle ce 14 mars 2010

Celui qui fût semblable à tous les autres

Celui qu'elle n'attendait pas

3. Elle était la fille chérie d'Epiktès. Originnaire de Béotie, elle vient s'installer à Athènes. On est en 371 av. J.-C. Elle doit avoir vingt ans. Très vite, elle comprend le bénéfice qu'elle peut tirer des charmes de son corps et de son esprit ; très vite elle devient riche et célèbre, adulée par ceux qui l'entretiennent ou rêvent de l'entretenir. On dit même qu'elle aurait proposé de payer la réparation des remparts de Thèbes – tant le prix qu'elle exigeait pour ses délices de chaque nuit lui permit d'amasser une fortune colossale –, elle ne le ferait qu'à une condition : qu'on inscrive sur les pierres « Alexandre, fils de Philippe a renversé ces murailles ; Phryné, l'hétaïre, les a relevées ». Thèbes resta nue – de tels remparts auraient coûtés trop chers aux hommes de la Cité. Accusée d'impiété, on la fait comparaitre devant l'aréopage qui la condamne à mort. Son avocat – qui avait eu le plaisir d'être son amant et de s'assurer de la puissance de ses charmes – découvre alors son buste en arrachant le peplos qui la drapait. Saisis d'une crainte qui confinait au sacré ou à la superstition, les juges décidèrent alors d'acquitter cette beauté plus qu'humaine.

En 1861, Jean-Léon Gérôme choisit de représenter ce moment précis où le corps de Phryné est donné à voir aux juges. J'ai souvent regardé cette toile. Souvent, elle m'a irritée. Le corps si délicat de la jeune femme. La nudité et ce geste de retrait du bras qui cache le visage. Le corps des vieillards, leurs visages surtout qui dessinent une assemblée autour de ce qui fait spectacle pour le spectateur que nous sommes et qu'ils sont eux aussi. Ce qui me frappe ici c'est la manière dont un problème philosophique se donne à voir sous les traits d'une scène très prosaïque, désagréable dans sa trivialité. Ce qui est représenté précisément ici c'est l'événement d'une présence – dont la nudité est le signe plus encore que la condition.

4. On peut, en effet, distinguer deux types d'événement.

Le premier qui est la puissance neutre du « c'est ça », évidence de la chose survenue : « Le on de l'événement pur où il meurt comme il pleut », écrit Deleuze dans *Logique du sens*.

Le second qui est la puissance terrifiante de la rencontre, l'effroi du nouveau porté par un visage, un nom, une présence.

Le premier : quelque chose arrive.

Le second : quelqu'un arrive.

5. Le théâtre classique, du drame jusqu'à la tragédie, a toujours prospéré sur le terrain du *quelque chose arrive*, ce fameux « quelque chose suit son cours » que raille tant Beckett. L'action telle que la décrit Aristote, action en laquelle se subsume toute l'opération de la mimésis (qui est *mimêsis praxeôs*, donc représentation d'un acte) porte l'essentiel de la dramaturgie occidentale.

Mais il est un autre type d'événement, plus rare, qui concerne plus spécifiquement *Tartuffe* : c'est l'événement qui occupe plutôt le théâtre oriental et en tout premier lieu le Nô, l'événement du *quelqu'un arrive*.

6. Ce que cet événement a de particulier, je crois, et que Vitez a très bien éclairé en rapprochant *Tartuffe* du *Théorème* de Pasolini, c'est qu'il éclaire l'état d'une question plutôt qu'il n'apporte une réponse. Cet événement, plutôt que de faire récit – il se passe quelque chose – fait parabole – quelque chose doit être compris dans l'événement de la présence – : ce sont les derniers mots du père dans *Théorème*, derniers mots qui pourraient tout aussi bien être ceux d'Orgon : « Je suis envahi par une question à laquelle je ne sais pas répondre. »

Barbara Métais-Chastanier

et déjà-passé. Que cette ambiguïté soit essentiellement celle de la blessure et de la mort, de la blessure mortelle, nul ne l'a montré comme Maurice Blanchot : la mort est à la fois ce qui est dans un rapport extrême ou définitif avec moi et avec mon corps, ce qui est fondé en moi, mais aussi ce qui est sans rapport avec moi, l'incorporel et l'infini, l'impersonnel, ce qui n'est fondé qu'en soi-même. D'un côté, la part de l'événement qui se réalise et s'accomplit ; de l'autre côté, « la part de l'événement que son accomplissement ne peut pas réaliser ». Il y a donc deux accomplissements qui sont comme l'effectuation et la contre-effectuation. C'est par là que la mort et sa blessure ne sont pas un événement parmi d'autres. Chaque événement est comme la mort, double et impersonnel en son double. « Elle est l'abîme du présent, le temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élan- cer, car en elle je ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en elle on meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir »<sup>3</sup>.

Combien ce *on* diffère de celui de la banalité quoti- dienne. C'est le *on* des singularités impersonnelles et pré- individuelles, le *on* de l'événement pur où il meurt comme il pleut. La splendeur du *on*, c'est celle de l'événement même ou de la quatrième personne. C'est pourquoi il n'y a pas d'événements privés, et d'autres collectifs ; pas plus qu'il n'y a de l'individuel et de l'universel, des particula- rités et des généralités. Tout est singulier, et par là collectif et privé à la fois, particulier et général, ni individuel ni universel. Quelle guerre n'est pas l'affaire privée, inverse- ment quelle blessure n'est pas de guerre, et venue de la société tout entière ? Quel événement privé n'a pas toutes ses coordonnées, c'est-à-dire toutes ses singularités imper- sonnelles sociales ? Pourtant il y a beaucoup d'ignominie à dire que la guerre concerne tout le monde ; ce n'est pas vrai, elle ne concerne pas ceux qui s'en servent ou qui la servent, créatures du ressentiment. Et autant d'igno- minie à dire que chacun a sa guerre, sa blessure particu- lières ; ce n'est pas vrai non plus de ceux qui grattent la plaie, encore créatures d'amertume et de ressentiment. C'est

3. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 1955, p. 160.

seulement vrai de l'homme libre, parce qu'il a saisi l'événé- ment lui-même, et parce qu'il ne le laisse pas s'effectuer comme tel sans en opérer, acteur, la contre-effectuation. Seul l'homme libre peut alors comprendre toutes les violen- ces en une seule violence, tous les événements mortels en un seul *Événement* qui ne laisse plus de place à l'accident et qui dénonce ou destitue aussi bien la puissance du res- sentiment dans l'individu que celle de l'oppression dans la société. C'est en propageant le ressentiment que le tyran se fait des alliés, c'est-à-dire des esclaves et des servants ; seul le révolutionnaire s'est libéré du ressentiment, par quoi l'on participe et profite toujours d'un ordre oppresseur. *Mais un seul et même Événement ?* Mélange qui extrait et purifie, et mesure tout à l'instant sans mélange, au lieu de tout mêler : alors, toutes les violences et toutes les oppressions se réunissent en ce seul événement, qui les dénonce toutes en en dénonçant une (la plus proche ou le dernier état de la question). « La psychopathologie que revendique le poète n'est pas un sinistre petit accident du destin personnel, un accroc individuel. Ce n'est pas le camion du laitier qui lui a passé sur le corps et qui l'a laissé infirme, ce sont les cavaliers des Cent Noirs pogro- misant ses ancêtres dans les ghettos de Vilno... Les coups qu'il a reçus sur la tête, ce n'est pas dans une rixe de voyous dans la rue, mais quand la police chargeait les mani- festants... S'il crie comme un sourd de génie, c'est que les bombes de Guernica et de Hanoï l'ont assourdi... »<sup>4</sup> C'est au point mobile et précis où tous les événements se réunis- sent ainsi dans un seul que s'opère la transmutation : le point où la mort se retourne contre la mort, où le mourir est comme la destitution de la mort, où l'impersonnalité du mourir ne marque plus seulement le moment où je me perds hors de moi, mais le moment où la mort se perd en elle-même, et la figure que prend la vie la plus singulière pour se substituer à moi<sup>5</sup>.

4. Article de Claude Roy à propos du poète Ginsberg, *Nouvel Observa- teur*, 1968.

5. Cf. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 155 : « Cet effort pour élever la mort à elle-même, pour faire coïncider le point où elle se perd en elle et celui où je me perds hors de moi, n'est pas une simple affaire intérieure, mais implique une immense responsabilité à l'égard des choses et n'est possible que par leur médiation... ».

## PIER PAOLO PASOLINI

### L'espace théâtral est dans nos têtes

*Pendant les répétitions d'Orgia au Théâtre municipal de Turin, en 1968, Pier Paolo Pasolini rédigea sous forme d'adresses directes au public des réflexions sur le théâtre. Portés sur des panneaux, ces textes étaient affichés dans les lieux de la représentation du spectacle.*

L'espace théâtral est dans nos têtes.

Ici, il n'y a pas de spectateurs : le théâtre est un.

Après que nous avons parlé avec vous, applaudir ou siffler est inutile : parlez avec nous.

L'acteur est un critique.

Le metteur en scène est un critique.

Le spectateur est un critique.

L'auteur est un sujet et un objet critiques.

Les scandales ont lieu hors d'ici : ici, nous accomplissons un rite théâtral.

Le théâtre n'est pas un médium de masse. Même s'il le voulait, il ne pourrait pas l'être.

Ici, nous sommes peu nombreux : mais en nous il y a Athènes.

Nous ne cherchons pas le succès.

Nous sommes peu nombreux : mais en nous il y a Athènes.

parce que nous sommes tous des hommes en chair et en os.

Les corps ne sont pas aristocratiques.

Ne cherchez pas ici la spécificité du théâtre ni l'idée du théâtre.

Dès que la culture est rite, elle cesse d'obéir aux seules normes de la raison et redevient aussi passion et mystère.

Le théâtre est une forme de lutte contre la culture de masse.

Décentrement !

Ni l'auteur ni les acteurs ne veulent vous scandaliser : faisons scandale ensemble.

Nous ne voulons pas nous adresser au vieux public bourgeois, même pas pour le scandaliser :

voilà pourquoi nous sommes ici.

Celui qui a l'habitude de se scandaliser des innovations formelles et des problèmes nouveaux a eu tort d'entrer dans ce lieu : en effet nous n'entendons pas le scandaliser.

Pauvreté !

Pardonnez les lumières qui s'allument et s'éteignent et l'utilisation d'éléments mécaniques :

il s'agit du minimum indispensable à la forme extérieure du rite.

À bas tous les théâtres anti-académiques qui remplacent un théâtre académique qui ne peut pas exister.

La culture italienne n'est pas nationale :

1. parce qu'elle n'a pas de tradition unitaire ;

2. parce qu'elle se fonde sur la répression et les privilèges.

Ce théâtre est donc anti-national.

Ce théâtre s'appelle Matakovski : et ceci signifie Simiavski et Daniel, vive Carl et Smith !

Le théâtre est actuel parce qu'il est anachronique :

les corps des acteurs et les corps des spectateurs ne peuvent être faits en série.

À bas le théâtre phatique à tous les niveaux sémiologiques !

Seule la rigueur d'un rite culturel peut rappeler la saine horreur du rite religieux que fut le théâtre à l'origine.

« *La satisfaction dans l'homme est liée au sentiment de l'inattendu qui naît de l'attente* » (Poe cité par Jakobson).

Rappelez-vous qu'en Italie l'attendu n'est pas préétabli :

parce qu'en Italie un théâtre académique n'existe pas et ne peut

exister.

Vous rappelez-vous que l'italien oral ne s'est pas encore stabilisé ?

Vous avez raison de nous désapprouver :

1. quand le charme de l'acteur prévaut sur le sens de ce qu'il dit ;
  2. quand le metteur en scène régresse en faisant du théâtre un rite social ou un rite théâtral au lieu d'en faire un rite culturel.
- Coûte que coûte : rigueur.

**Le théâtre peut être comme un rite parce qu'il y a les corps.**

Vous pouvez souvent fermer les yeux : la voix et les oreilles font en effet partie du corps.

**Le théâtre comme rite culturel est un théâtre de parole.**

Parole écrite qui est aussi parole orale non reproduite.

Le théâtre facile est objectivement bourgeois ; le théâtre difficile est pour les élites bourgeoises cultivées ; le théâtre très difficile est le seul théâtre démocratique.

Ouvrier, ta difficulté à comprendre ce théâtre consiste en un manque pur et simple de ces instruments que la société ne t'a pas donnés.

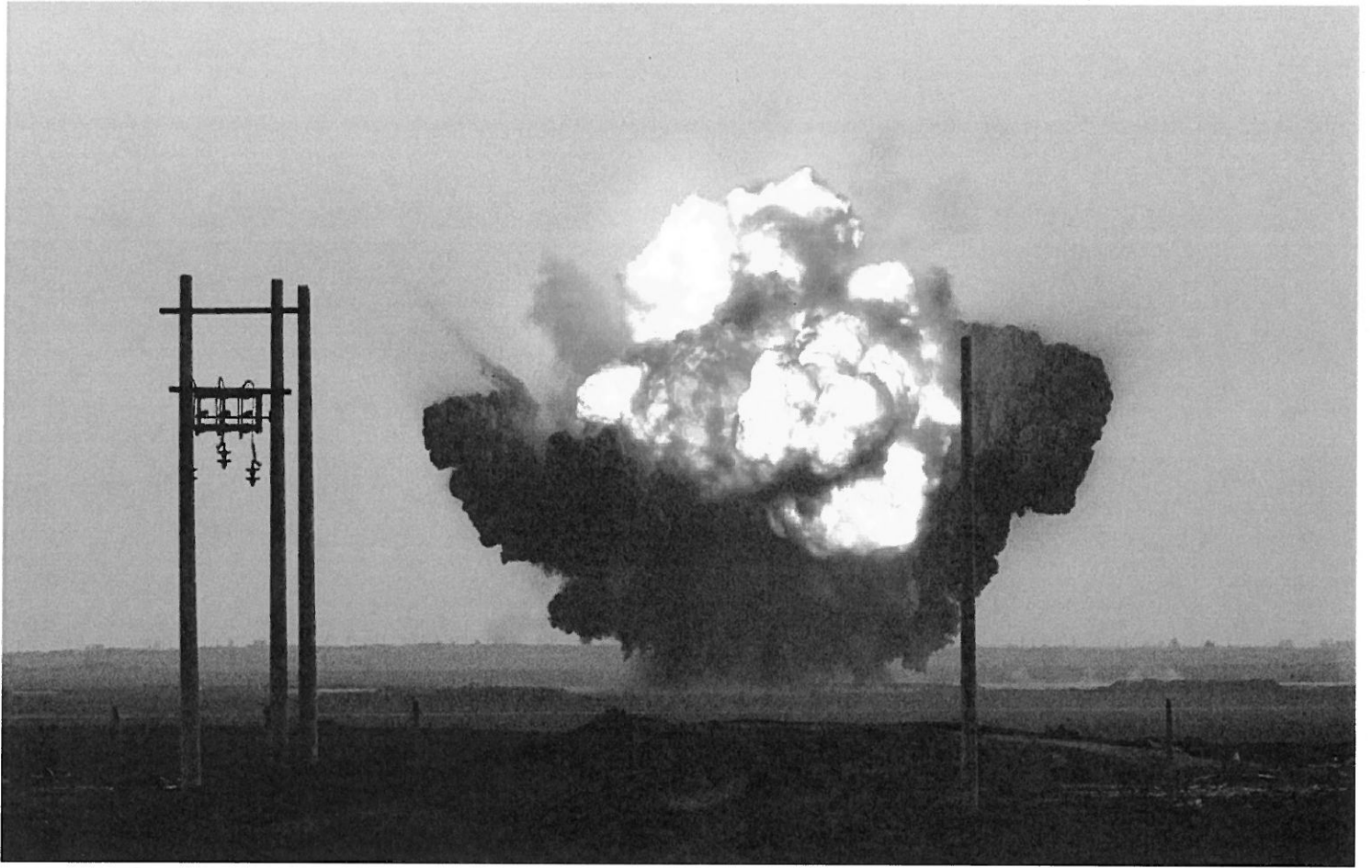
Il y a un rapport direct entre les hommes de culture et les ouvriers :

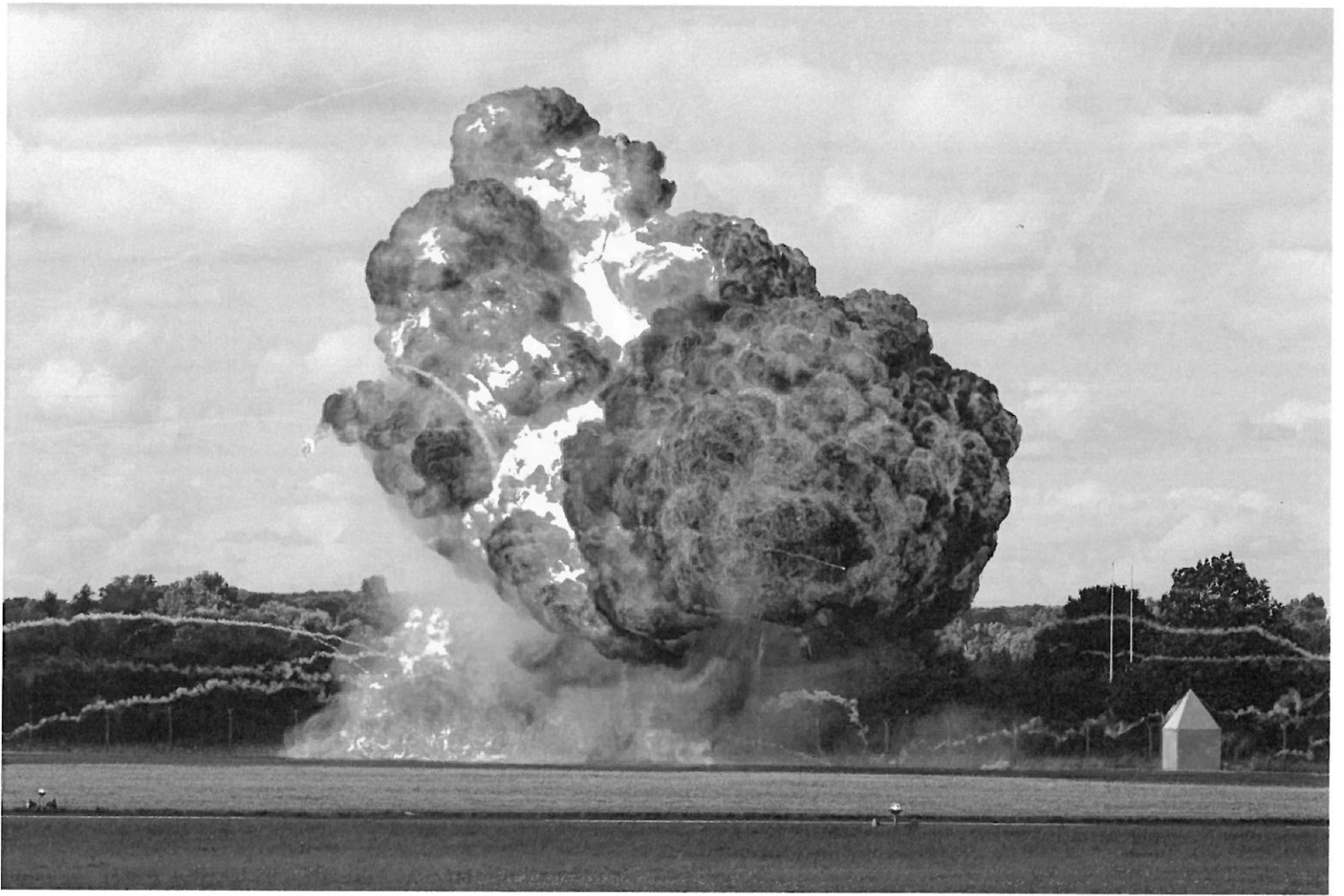
il est donc inutile que le théâtre comme rite soit littéralement fait pour les ouvriers.

1968

Extraits de *Pasolini, Pier Paolo, La parole, le théâtre*,  
catalogue du Onzième Festival « Théâtres au cinéma », 15-31 mars 2000,  
Académie expérimentale des Théâtres / Magic Cinéma







# HIER

Mercredi 16 octobre 2013

## Atelier de transmission

3 comédiens (Judith, Julien, Lucas)

6 participants (une des participantes n'ayant pas vu la pièce préfère revenir après avoir vu *Tartuffe*).

Une discussion s'organise cette fois-ci autour des différentes expériences de spectateurs puisque les participants n'ont pas assisté à la même représentation et n'ont, par conséquent, pas vu la même version. Les questions fusent : pourquoi Cléante est-il muni du texte du *Tartuffe* ? Pourquoi cette fin sans fin ? Que représente cet exempt ? Quelle place fait-on aux applaudissements ?

Puis un échauffement corporel est proposé dans l'espace, après quoi les participants tirent au sort leurs rôles et s'attaquent aux scènes 1 à 3 de l'acte III.

## Répétition

Il s'agit principalement de préciser les deux figures qui font le lien avec les spectateurs : un travail est donc exploré sur Dorine et Cléante.

Puis, toujours en essayant de se réapproprié ce dispositif axé sur le public, le tête-à-tête entre Elmire et Tartuffe est repris dans une perspective où l'intimité pourrait cohabiter avec la présence de témoins.

## Représentation

85 personnes

Le public est très réactif.

En général, l'énergie est plutôt bonne et la pièce, malgré des endroits encore très fragiles, semble s'orienter vers un dessin plus précis.

