

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

25 JANVIER 2014

n° 79

THERE'S NO ART



Où la poésie n'arrive pas

L'art est ce qui contrevient au concept d'art,

L'art est ce qui met à mal l'identité de l'œuvre,

L'art est l'acte poétique à l'œuvre dans l'art,

L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art (R. Filliou),

L'art est ce qui remédie à la pénurie des faits de la vie,

THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO

THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO THERE IS NO

« Quoi que tu fasses, fais autre chose »

L'art ne fabrique pas de l'expérience,

Il offre les conditions,

L'art est ce torse d'Apollon, à peine reconnaissable, qui crie : « Tu dois changer ta vie »,

L'art construit la scène d'un événement pur, diffracté, sans origine, a-référentiel, déclinant les splendeurs d'une mise à mort de l'art dans la jouissance de ses propres versions,

L'art ne vise rien d'autre que sa propre subversion dans l'accomplissement excessif de la règle qui le fonde,

L'art maintient l'ouverture de l'énigme qu'il approfondit et l'entretient par les éléments mêmes qui participaient de sa résolution,

L'art n'est pas à venir – il est gros de ce qui n'est pas advenu dans l'advenu même,

L'art fait du document un mensonge de son temps où se couche une vérité qui parle une autre langue,

L'art détruit l'image par l'image

Il exalte l'image,

Pour en faire l'autopsie,

L'art anéantit la beauté : il l'assoit sur ses genoux pour la trouver laide,

L'art contredit le partage de l'art,

L'art dit l'art n'est pas

(un privilège)

(une condition)

(une solitude mortelle)

(une œuvre absolue de l'œuvre)

(une structure)

(une nostalgie de l'être)

(une grammaire de l'action pour autodidacte)

(une trahison de la tradition)

(une tradition de la trahison)

(une disposition)

(une configuration historique)

(une ligne de fuite)

(une somme de techniques)

(une abolition de la répétition)

(une circonstance)

(une destruction du désir)

(un désir de destruction)

(une collection de cas particuliers)

(un principe pur)

(une béance)

(une fois de trop)

(une œuvre en moins)

(une marchandisation de l'art)

(une marge indéfinie)

(une barbarie arrachée à l'époque et offerte en image splendide)

(un mais si, s'il vous plaît)

L'art s'adresse à ce qu'il y a de plus grand que l'homme dans l'homme,
Il est pratique d'assaut et d'acquiescement,
L'art ne console pas,
Les périodes d'achèvement sont celles où l'art se donne pour mission la consolation,
JE N'AI QUE FAIRE D'UN ART DE LA CONSOLATION,
L'art est tentative de réparation symbolique
CE QUI N'A RIEN À VOIR,

Je relis Genet, les lettres adressées à Roger Blin pour la mise en scène des *Paravents*. J'y pense beaucoup depuis quelques jours, il y a quelque chose des *Paravents* dans ce *Macbeth*, quelque chose de la splendeur cocasse d'un monde qui s'en va à la guerre dans la jouissance de son spectacle. Un *rien de cela qui ne concerne l'art*. Dans les lettres, il y a cette phrase : « L'Homme, La Femme, l'attitude ou la parole qui, dans la vie, apparaissent comme abjects, au théâtre doivent émerveiller, toujours étonner, toujours, par leur élégance, par leur force d'évidence ». Tout autour, dans les pourtours de la remarque, on trouve des indications concernant le maquillage, ces faces d'oies blanches, ces corps de fausses dents, « et les pets ? Je n'y renonce pas. Avez-vous renoncé à péter ? », ces visages postiches, fardés jusqu'à la nausée, ces reines de sabbat en stuc qui écartent les cuisses pour faire venir l'aurore, ça doit être plus blanc, ça doit être plus sale, ça doit être excessif, outré, « homme ou femme ? monstre à coup sûr », ces portées de larves qui échangent leur foutre, ces toqués arracheurs d'ailes de mouche, ces égyptologues de quelque chose, ces perruques, ce monde du rebut, ces jeunes qui inventent les attitudes de la vieillesse, ces jappements des femmes, leurs crachats, leur cris, la crasse qui suinte dans la mascarade, ces soldats de rien du tout, cette Algérie de quelque part, ces blancs ces colonisés ce peuple d'un entre-deux, ce remue-ménage qui met le réel cul par dessus tête pour le rendre non pas merveilleux, surtout pas non, mais propre à susciter l'émerveillement (CE QUI N'A RIEN À VOIR). J'y vois l'Ecosse, l'élégance folle des monstres de la scène, la délicatesse charmante des bourreaux, ce corps plus vrai qu'un corps puisqu'il n'est à aucun – raison alchimique du renversement. Ce qu'il écrit aussi plus loin après avoir sermonné Roger Blin sur le peu de délicatesse dont font preuve les comédiens qui ne cessent d'atterrir sur les praticables quand il leur faudrait la souplesse du cambrioleur, ce qu'il écrit donc à propos de l'allumette qu'il faut éviter, éviter à tout prix car elle ne peut être imitée : « une flamme d'allumette, dans la salle ou ailleurs, est la même que sur scène. À éviter ».

Le théâtre donc tutélairement rangé sous protection de Tirésias, Saint Patron des comédiens, l'homme de la double nature : « La fable dit qu'il gardait sept ans le sexe mâle et sept autres l'autre. Sept ans un vêtement d'homme, sept celui d'une femme. D'une certaine façon, à certains moments – ou peut-être toujours –, sa féminité pourchassait sa virilité, l'une et l'autre étant jouées, de sorte qu'il n'avait jamais de repos, je veux dire de point fixe où se reposer. Comme lui les comédiens ne sont ni ceci ni cela, et ils doivent se savoir une apparence sans cesse parcourue par la féminité ou son contraire, mais prêts à jouer jusqu'à l'abjection ce qui, virilité ou son contraire, de toute façon est joué. »

Jouer jusqu'à l'abjection ce que l'on sait être une apparence,
C'est cela peut-être que je reconnais dans ce *Macbeth*,
Ce quelque chose de l'art qui ne concerne l'art que comme puissance du faux,
Je pense à la virtuosité du faussaire,
F for Fake,

Et la voix de Welles, entourloupeur de première main qui saurait vendre à l'armée de la ferraille en guise d'obus, et ce même Welles de promettre : « Tout ce que vous verrez dans l'heure qui suit est absolument vrai. » Vrai alors, le documentaire consacré à Elmyr de Hory ? Vrai ces soixante minutes consacrées au dandy sexagénaire exilé à Ibiza, pour fuir la justice américaine, fabriquant des Monet, des Matisse et des Gauguin comme d'autres cuisinent des crêpes ou cueillent des champignons ? Qu'en penser de la promesse, quand le spectateur sourcilleux, regarde sa montre, et découvre que voilà bientôt plus de soixante minutes qu'il regarde *F for Fake* ?
Raison alchimique du renversement.

Je pense à Picasso entrant par hasard dans une obscure galerie des États-Unis, où l'on exposait, paraît-il, une série de vingt toiles de sa main, ne reconnaissant aucune de ses œuvres, découvrant donc sous sa signature autant de copies déclinées pour en tirer un bénéfice, il conclut par un : « Moi aussi je suis capable de peindre de faux Picasso. »

Au milieu des notes qu'il adresse à Roger Blin, dans le désordre des lettres, Genet dépose cette remarque : « Que perdrait-on si l'on perdait le théâtre ? »

Il n'y répond pas.

Il ne saurait y répondre.

Et pourtant cela importe.

Il existe des sociétés sans théâtre.

Il n'en existe pas sans poésie, sans musique, sans peinture.

Qu'est-ce qui est en demeure d'être perdu sitôt que cesse le théâtre ? Sitôt que le théâtre n'a plus lieu ?

Il faut avoir tout perdu pour pouvoir y répondre, tenter d'y répondre, avoir été dépouillé du dénuement lui-même pour savoir qu'on peut troquer un morceau de pain contre un *Misanthrope*.

Il faut avoir, comme Charlotte Delbot fait l'épreuve d'une connaissance inutile, revenir « d'au-delà de la connaissance », écrire de trop loin, pour pouvoir y répondre, pour raconter du moins,

Et quand

« ce n'est rien de mourir

en somme

quand c'est proprement

mais dans la diarrhée

dans la boue

dans le sang

et que ça dure

que ça dure longtemps » (C. D.)

répondre alors

répondre que *Le Malade imaginaire* d'après Molière par Claudette

cela permet de croire,

de croire – pendant l'espace de deux heures – « sans que les cheminées aient cessé de fumer leur fumée de chair humaine »,

que cela n'abolit rien,

mais que cela transforme,

et cette part qui nous échappe et qu'on appelle liberté,

ce que Genet nomme dans ses lettres sous le beau nom d'assaut : ce que je fais, je le fais « contre moi-même », « pour être de ce côté par où la poésie n'arrive pas »

L'art alors,

pour être de ce côté par où l'art n'arrive pas.



Culture Patates

« Je me cultive ». J'imagine un homme ayant trouvé la potion magique pour grossir, pour grandir, pour écraser l'autre. Un homme OGM, boosté aux pesticides. « Je me cultive ». J'imagine un homme qui se balance lui-même des produits Monsanto sur la gueule.

Je connaissais quelqu'un qui ne se nourrissait que de produits gonflants et de mixtures chimiques. Exclusivement. Pour se préparer à la guerre. Pour ce jour où il serait temps. Petit-fils d'un ancien ministre du régime déchu, il se cultivait. Il se faisait gonfler, grossir, pour écraser l'autre au temps où la révolte viendrait.

« Je me cultive ». Quelque chose dans l'expression est monstrueux, quelque chose dans l'expression me donne l'image d'hommes mutants. Je lis un livre je me cultive. Comme si le livre remplissait un objectif ciblé, déterminé, comme si le livre était un alliage chimique pour grossir pour grandir, pour écraser l'autre – avec ou sans révolte. Je vois des mutants sucer la paille au verre de l'art comme ils suceraient un produit ayant pour objectif d'accroître la masse musculaire pour mieux écraser l'ennemi.

« Je me cultive » : l'art me permet d'augmenter ma valeur objective sur le marché de l'homme contre l'homme du loup contre le loup et les patates difformes seront abandonnées sur un coin de route.

La culture est le lieu de la connaissance de l'art. L'art est le lieu d'expérience de soi et de l'autre.

Et Alfred Jarry fait de la pataphysique et *Le Père Ubu* est une nouvelle patate *Macbeth*.

Le siège de Monsanto, au Missouri, se situe dans une ville qui s'appelle Crève Coeur. « Crève Coeur », tel quel, en français. Crève cœur. Je me cultive à Crève Coeur. Je me cultive de manière efficace et concurrentielle grâce à Crève Coeur.

Le Théâtre Permanent est-il lieu d'art ?

Ce qui se montre, c'est une démarche, avec ce qu'elle implique au-delà du temps de la représentation : journaux, ateliers de transmission, répétitions, tribunes, etc.

Qu'est-ce qui différencie une démarche d'une expérience ?

Démarche/posture : le lieu d'où l'on parle.

Faire périple : errer ensemble en explorant des postures

Les acteurs sont en travail, ils ne « présentent » pas d'objets finis.

Il n'y a pas de lieu d'où on parle il y a des chemins à prendre

Je voyage

Ici, les conditions d'apparition de l'expérience artistique sont réinterrogées, repensées. Quelle est cette expérience, comment la faire advenir ? Qu'est-ce qui fait qu'il y a véritablement expérience ensemble et non mascarade d'expérience ?

Les acteurs doivent s'astreindre à faire l'expérience de

Ils doivent.

Je pense à cette indication de direction de jeu : « joie joie ! » crie Yumi et tu n'as pas le choix, tu dois travailler pour qu'il y ait la joie, trouver ton chemin mais dans cinq minutes tu dois avoir la joie mais dans trois secondes tu dois avoir la joie. Joie : cet endroit où l'acteur s'ouvre à l'expérience

de.

Les patates sont dé-triées dé-préselectionnées dé-calibrées elles doivent être difformes et non mutantes. Avec la chair qui déborde.

Il n'y a pas d'art il y a le geste il y a le faire et il y a la beauté

Et la beauté n'est pas la beauté des images

La beauté est la beauté des corps qui travaillent

La beauté est le moche

L'affreux est beau et le beau est affreux

Nous ne poserons pas d'images sur le plateau mais les images se créeront par ce qui est tissé dans l'ensemble des corps

(L'art est l'intensification de la vie) dit-on

(La culture tue l'art) dit-on

(La démarche tue l'art) dit-on

(Et il peut y avoir expérience sensible de la culture)

Et le geste est celui de manger des patates difformes

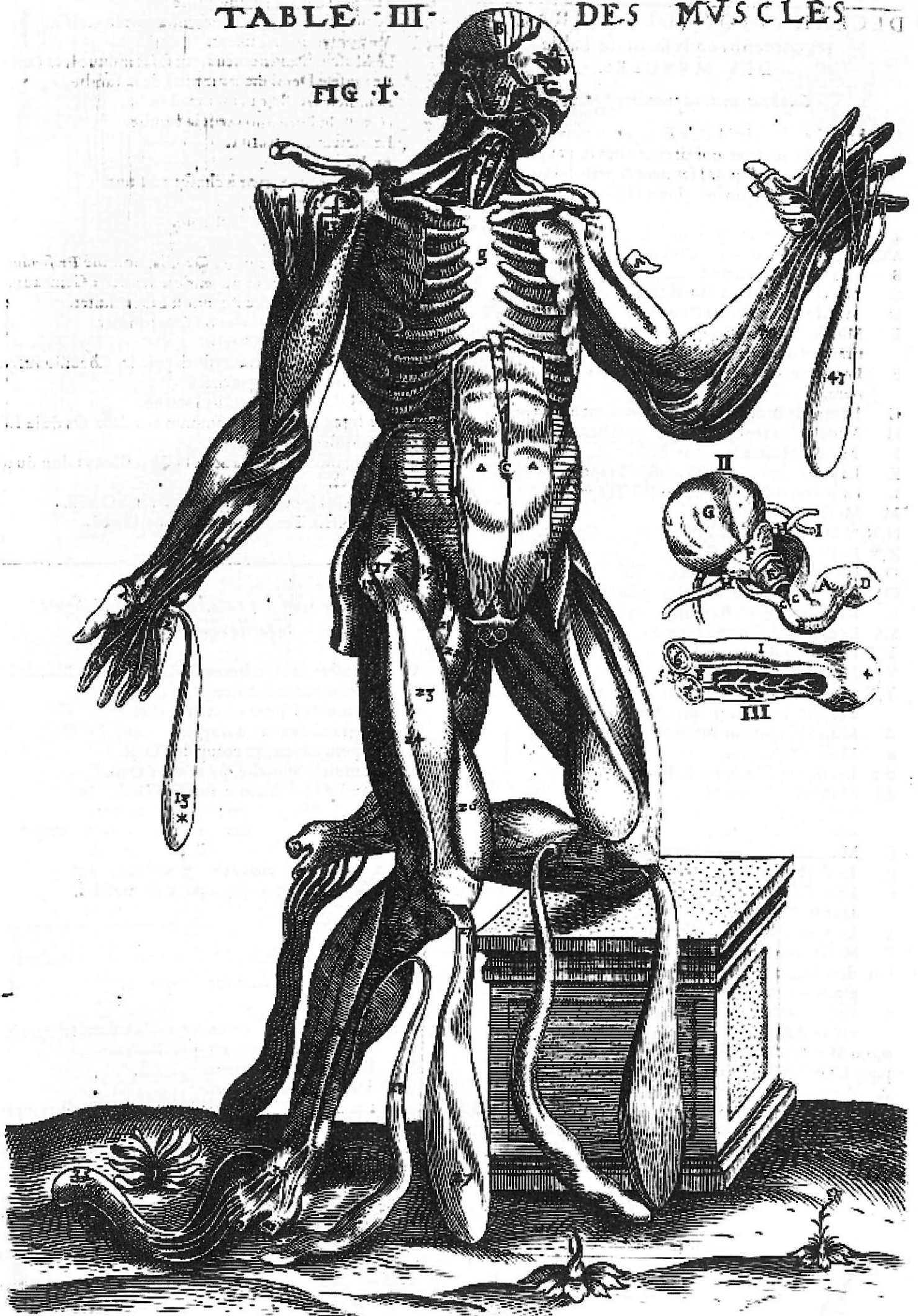
Un jour de tartiflette heureuse.

Adèle Gascuel



TABLE III. DES MUSCLES.

FIG. I.



Hors du cadre

Je me rappelle d'un professeur de littérature qui, lors d'un cours sur le poème en prose « Le mauvais vitrier » de Baudelaire, disait qu'au fond tous les discours sur la fenêtre comme métaphore de ce qu'est la représentation s'épuisent dans des considérations sur le lien entre l'épaisseur figurée de la vitre et le degré de réalisme que cette épaisseur implique. Laconique, ce professeur disait alors que ce qu'on oublie toujours en déblatérant sur la couleur ou l'épaisseur de la vitre, c'est que regarder par la fenêtre, c'est d'abord mettre un cadre autour de ce qu'on voit.

Ce cadre est particulièrement visible au théâtre où l'on parle notamment de cadre de scène. Dans le noir de la salle, le cadre de scène est le seul éclairé, le seul espace visible donc: il est le lieu où défilent les images.

Cette définition s'applique dans le cas où la représentation fait du spectacle une marchandise. Le cadre de scène, éclairé, se découpe de la réalité et crée une entité autonome détachable de son contexte, reproductible dans une autre boîte noire. Commercialisable donc.



8 janvier 2014

Le propre de l'image, c'est d'abord une délimitation du champs du visible selon un certain angle de vue. Ce cadre même dénature la réalité. Tout cadre fait alors de l'image une fiction. Par l'image, on dit « Voilà ce que je me raconte face à ce que je vois. »



17 janvier 2014

A la suite de Guy Debord qui, dans *la Société du Spectacle*, dénonce cette définition du spectacle comme « un ensemble d'images », il me semble que dans son travail, Gwenaël Morin, adhère lui aussi à une définition du spectacle qui se rapprocherait plutôt d'« un rapport social entre des personnes médiatisé par des images ».

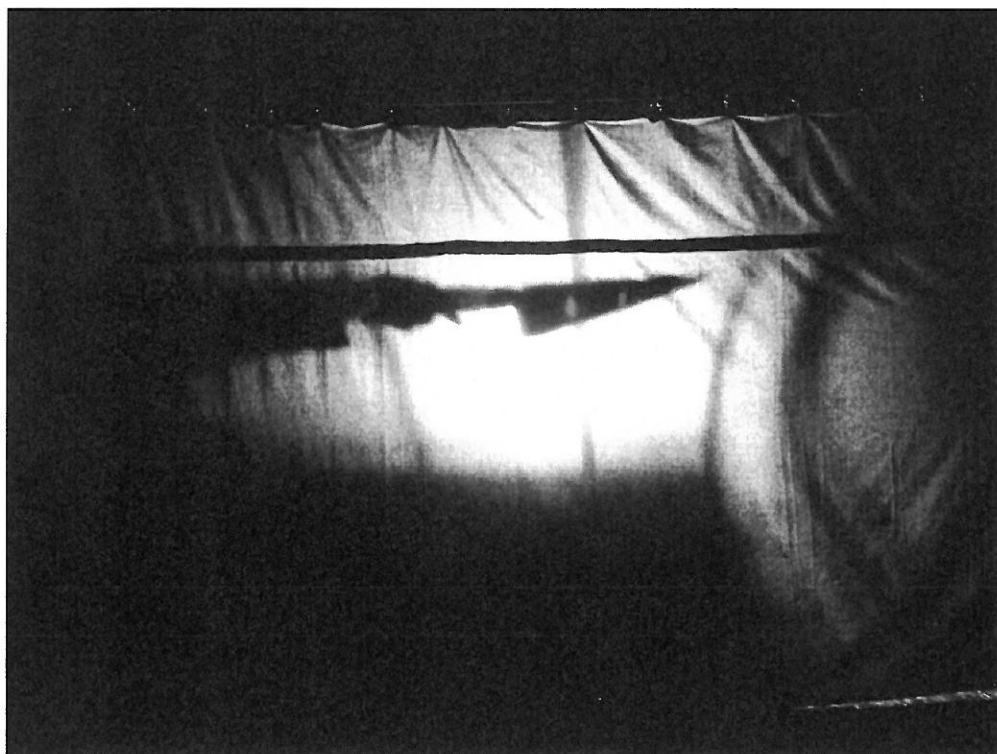
L'observation de l'évolution du dispositif scénique met en évidence que l'accent est clairement mis sur le rapport plutôt que sur l'image. Au fil de l'alternance répétitions/représentations, la logique du « faire image » s'est trouvée peu à peu déjouée.

Dès le 15 janvier, le public n'est plus seulement placé face au cadre à la scène, mais à l'intérieur d'un dispositif scénique qui privilégie la circularité de l'assemblée des spectateurs. Qui plus est, l'espace de jeu n'est plus localisé précisément : il n'est plus circonscrit à la scène, avec quelques échappées dans le public. Tout espace est espace de jeu. Même la petite scène toujours présente sur un côté de l'arène ne concentre pas le lieu scénique. Le jeu se fait partout et oblige le spectateur à une rotation cervicale pour le suivre.

Plus le travail avance, plus le jeu se délocalise. Les acteurs s'acharnent à ne pas diriger le regard vers un espace déterminé mais à établir une indétermination durable de l'espace de jeu. Ainsi les lignes du regard ne convergent pas toutes dans une même direction, elles se meuvent et se croisent.

Sans scène, le théâtre s'effectue hors cadre, rien ne vient délimiter le regard du spectateur. Celui-ci suit une scène advenant au milieu du public.

La tentative de déjouer toute logique d'image n'a pas seulement lieu pour le dispositif scénique. A l'intérieur du spectacle disparaissent des images ponctuelles, comme celle du poignard en ombre chinoise, cadrée par l'envergure du rideau.



3 janvier 2014

Le traitement de l'apparition perd en théâtralité : alors que l'ombre créait littéralement un objet immatériel, son remplacement par un poignard physique qui défile en hauteur oblige le spectateur à accepter la codification. L'apparition n'est plus image, mais texte, puisque la seule manière de savoir qu'il s'agit d'une hallucination, d'un spectre, d'une apparition est de se fier aux paroles des personnages.

Plus généralement, c'est effectivement le principe de théâtralisation de l'image qui est mis à sac. Une apparition ne doit pas ressembler à une apparition, un arbre ne doit pas être un arbre.

Ironiquement, la solution trouvée pour remédier aux problèmes que pose la pièce en termes de représentation (en effet, représenter un fantôme ou une hallucination sur une scène de théâtre pose tout de même toujours question), est d'exhiber la fictionnalité de l'image. Ainsi, le remède à l'image scénique devient l'image au sens littéral : la photocopie.



28 décembre 2013



17 janvier 2014

Par l'anéantissement de l'image, la hiérarchie de la mobilisation des sens du spectateur se réorganise. C'est l'écoute qui prime sur la vision. Le texte est de mieux en mieux entendu. Soir après soir, la qualité d'écoute du spectacle s'affine. On sent que le texte est entendu de plus en plus précisément, que le public réagit bien plus aux subtilités du texte que lorsqu'une partie de son attention est absorbée par l'image.

Comme le disait Florence March (invitée au cycle des tribunes) à la sortie de la représentation, on en revient presque à ce qu'on imagine être les conditions de représentation du théâtre élisabéthain. D'ailleurs, on peut vraiment dire que le public chaque soir vient, comme le demande le narrateur du prologue d'*Henry V*, écouter Shakespeare.

Camille Khoury

Est-ce que le

« u »

qu'il y a dans
produire

empêche qu'il
y ait dire dans
produire ?

CITATION DU JOUR

DUNCAN

There's no art
To find the mind's construction in the face:
He was a gentleman on whom I built
An absolute trust.
(Shakespeare, *Macbeth*, Acte I, 4)

DUNCAN

Décidément il n'existe pas, l'art de lire sur un visage comment l'âme est construite : c'était un seigneur en qui j'avais une confiance absolue.

(Traduction de Julie Etienne & Joris Lacoste pour le Théâtre Permanent)

DUNCAN

Nulle science
Ne peut montrer la charpente de l'âme
Par le visage; et moi, en ce seigneur,
J'établissais une absolue confiance.
(Traduction d'André Markowicz)

DUNCAN

Comment lire sur la face ce que l'esprit recèle ?
C'était un gentilhomme en qui j'avais fondé
Une foi absolue.
(Traduction de J.-C. Sallé.)

DUNCAN

Aucune science
Pour trouver par le visage la signification d'un esprit:
C'était un gentilhomme sur lequel je fondais
Une foi absolue.
(Traduction de Pierre Jean Jouve)

DUNCAN

Aucun art ne permet, décidément,
De juger de l'esprit à la figure.
Ce gentilhomme-là, je lui aurais fait
La confiance la plus entière.
(Traduction d'Yves Bonnefoy)

DUNCAN

Il n'est point d'art qui puisse déchiffrer le sens de l'âme sur la face. C'était un gentilhomme sur qui je fondais une foi absolue.
(Traduction de Maurice Maeterlinck)

Chapitre XIV

ART ET CIVILISATION

L'art est une qualité qui s'infiltré dans une expérience ; il n'est pas, sauf métaphoriquement, l'expérience elle-même. L'expérience esthétique est toujours plus qu'esthétique. En elle, un ensemble de choses et de significations, qui ne sont pas esthétiques en elles-mêmes, *deviennent* esthétiques tandis qu'elles s'inscrivent dans un mouvement harmonieux dirigé vers la perfection. Le matériau lui-même est largement humain. Ainsi, nous en revenons au sujet du premier chapitre. Le matériau de l'expérience esthétique, étant humain — humain relativement à la nature dont il est une partie — est social. L'expérience esthétique est une manifestation, un témoignage et une célébration de la vie d'une civilisation, un moyen de promouvoir son développement, et c'est aussi la meilleure façon de juger de la qualité d'une civilisation. Car quoi qu'elle soit produite et appréciée par des individus, ces individus sont ce qu'ils sont, dans le contenu de leur expérience, en raison des cultures auxquelles ils prennent part.

La Magna Carta est considérée comme le grand stabilisateur politique de la civilisation anglo-saxonne. Pourtant, elle a opéré par la signification qu'elle of-

frait pour l'imagination plutôt que par son contenu littéral. Il y a des éléments transitoires et des éléments durables dans une civilisation. Les forces durables ne sont pas distinctes ; elles sont fonction d'une multitude d'événements passagers, comme celui-ci, qui sont organisés selon les significations que forment les esprits. L'art est la grande force qui effectue cette consolidation. Les individus qui ont des idées meurent les uns après les autres. Les œuvres dans lesquelles les significations ont reçu une expression objective perdurent. Elles deviennent une partie de l'environnement, et l'interaction avec cette partie de l'environnement est l'axe de la continuité dans la vie de la civilisation. Les rites religieux et l'autorité de la loi sont efficaces tant qu'ils sont couverts d'un appareil, d'une dignité et d'une majesté qui sont l'œuvre de l'imagination. Si les coutumes sociales sont plus que des modes d'action externes uniformisés, c'est parce qu'elles sont saturées d'histoires et de significations transmises. Tout art, d'une certaine manière, est un moyen de cette transmission puisque ses produits sont une part non négligeable de cette saturation.

« La gloire qui fut la Grèce et la grandeur qui fut Rome » pour la plupart d'entre nous, probablement pour tous excepté l'historien, résume ces civilisations ; gloire et grandeur sont esthétiques. Pour nous tous, excepté le spécialiste de l'Antiquité, l'Égypte ancienne se résume à ses monuments, ses temples et sa littérature. La continuité de la culture, dans le passage d'une civilisation à une autre aussi bien qu'à l'intérieur de la culture, est conditionnée par l'art plus que par toute autre chose. Troie n'existe pour nous que dans la poésie et dans les objets d'art qui ont été exhumés de ses ruines. La civilisation minoenne est aujourd'hui circonscrite à ses œuvres

JOHN DEWEY, L'ART COMME EXPÉRIENCE

d'art. Les dieux et les rites païens appartenaient au passé ; ils ont disparu et cependant persistent dans l'encens, les lampions, les robes longues et les fêtes de l'époque actuelle. Si les lettres, inventées dans le but, vraisemblablement, de faciliter les transactions commerciales, n'avaient pas été développées dans la littérature, elles seraient restées un matériel technique, et nous vivrions au sein d'une culture guère supérieure à celle de nos sauvages ancêtres. Sans le rite et la cérémonie, sans la pantomime et la danse et le théâtre qui se développa à partir de ceux-ci, sans la danse, le chant et les instruments d'accompagnement musical, sans les outils et les objets de la vie quotidienne qui furent façonnés sur les exemples et estampillés des emblèmes de la vie collective semblables à ceux qui se manifestaient dans les autres arts, les événements du lointain passé auraient aujourd'hui sombré dans l'oubli.

Il ne saurait être question de faire plus qu'évoquer dans les grandes lignes la fonction des arts dans les civilisations les plus archaïques. Mais les arts par lesquels un peuple primitif commémorait et transmettait ses coutumes et ses pratiques institutionnelles, les arts communautaires sont les origines à partir desquelles les beaux-arts se sont développés. Les motifs caractéristiques des armes, des tapis, des couvertures, des paniers et jarres étaient des marques d'union tribale. Aujourd'hui les anthropologues se fient aux motifs gravés sur une massue, ou peints sur un bol pour déterminer leur origine. Les rites et les cérémonies tout comme les légendes liaient les vivants et les morts à une appartenance commune. Ils étaient esthétiques, mais ils étaient plus qu'esthétiques. Les rites de deuil exprimaient plus que la douleur ; les danses guerrières et les danses de récolte étaient plus qu'un rassemble-

ment d'énergie pour des tâches à accomplir ; la magie était plus qu'un moyen de commander aux forces de la nature d'exécuter les ordres de l'homme ; les banquets étaient plus qu'un assouvissement de la faim. Chacun de ces modes d'activités communes unissait le pratique, le social et l'éducatif dans un tout unifié possédant une forme esthétique. Ils introduisaient des valeurs sociales dans l'expérience d'une manière plus prégnante. Ils articulaient les choses qui étaient importantes pour tous et avaient, pour tous, un rapport avec la vie réelle de la communauté. L'art était en eux, parce que ces modes d'activité se conformaient aux besoins et aux conditions de l'expérience la plus vive, la plus aisément saisie et dont le souvenir serait le plus grand. Mais ils étaient plus que de l'art, bien que l'élément esthétique y soit omniprésent.

À Athènes, que nous considérons comme le foyer par excellence de la poésie épique et lyrique, des arts du théâtre, de l'architecture et de la sculpture, l'idée de l'art comme fin en soi, n'aurait pas été comprise, comme je l'ai déjà remarqué. La sévérité de Platon à l'égard de Homère et de Hésiode semble exagérée. Mais ils étaient les professeurs de morale du peuple. Les attaques de Platon contre les poètes ressemblent à celles que certains critiques d'aujourd'hui portent contre des passages des Saintes Écritures de la religion chrétienne à cause de la mauvaise influence morale qui leur est attribuée. La demande de censure de Platon à l'égard de la poésie et de la musique est un hommage à l'influence sociale et même politique exercée par ces arts. Les représentations théâtrales étaient jouées les jours saints ; l'assiduité avait le caractère d'un acte de culte civique. L'architecture dans toutes ses formes significatives était publique, non domestique, beaucoup

THIERRY DAVILA - DE L'INFRANCE

LA RÉPÉTITION QUI SAUVE

Action différée, délai, report, logique de l'après-coup, le parcours de ces effets à retardement dans l'œuvre de Duchamp, le parcours de leur récurrence, fournit un véritable outil d'intelligibilité de ce que prendre forme veut dire pour lui. Et derrière cette multiplication des retards, derrière chaque remise à plus tard, c'est un certain régime de la répétition qui se profile, un certain registre de la relance dont l'infrance – ne serait-ce qu'à travers la simple question de l'ombre – est l'expression possible : répétition structurelle des retards, répétition structurelle dans l'action différée. Deleuze, qui faisait de la répétition la question cruciale de l'art – « Même la répétition la plus mécanique, la plus quotidienne, la plus habituelle, la plus stéréotypée trouve sa place dans l'œuvre d'art, étant toujours déplacée par rapport à d'autres répétitions, et à condition qu'on sache en extraire une différence pour ces autres répétitions. [...] Chaque art a ses techniques de répétition imbriquées, dont le pouvoir critique et révolutionnaire peut atteindre au plus haut point, pour nous conduire des mornes répétitions de l'habitude aux répétitions profondes de la mémoire, puis aux répétitions ultimes de la mort où se joue notre liberté¹⁰⁷ », disait aussi qu'elle « apparaît comme le logos du solitaire, du singulier, le logos du "penseur privé"¹⁰⁸ ». Y a-t-il un penseur plus privé dans le domaine de l'art, un penseur plus célibataire, que Marcel Duchamp ? Y a-t-il par conséquent un artiste qui, plus que lui, aura mené sa vie et construit son travail selon les rigueurs de ce logos au rythme si particulier désigné par Deleuze ?

Parmi un nombre impressionnant d'exemples possibles, plusieurs œuvres et plusieurs gestes accomplis par Duchamp, outre ceux que nous avons déjà examinés, permettent de mettre particulièrement en valeur l'impact de la reprise dans son travail, ils permettent d'en asseoir eux aussi la portée structurelle. Et il faut les regarder de près pour prendre plus précisément encore la mesure du spectre décrit chez lui par ce qui se répète, son étendue (sa valeur quantitative) et sa richesse (sa pertinence qualitative). Parmi ces œuvres, il y en a deux en particulier dont Duchamp a relevé l'importance dans son travail, les mettant sur un pied d'égalité, les singularisant dans sa production en leur donnant un rôle majeur : ce sont les 3 *Stoppages-étalons* et le *Grand Verre*¹⁰⁹. La répétition est inscrite dans ces deux travaux chaque fois d'une manière distincte. Pour les *Stoppages*, le protocole de fabrication de l'œuvre que Duchamp appelle « l'idée de la fabrication » est

structuré par trois gestes identiques, répétés donc dans les mêmes conditions : laisser tomber « un fil droit horizontal d'un mètre de longueur [...] d'un mètre de hauteur sur un plan horizontal¹¹⁰. » Peu importe que ce protocole ait été effectivement suivi par Duchamp¹¹¹ ou, comme plusieurs historiens le soutiennent, qu'il ait été une pure fiction incapable donc de donner le résultat exposé par l'artiste¹¹² : ce qui compte plus que tout ici est que, d'une manière ou d'une autre, la répétitivité s'affirme comme la condition même de la plasticité. Une plasticité différentielle qui s'ouvre donc chaque fois, à chaque coup, à un devenir nouveau et singulier¹¹³. Tout autre est la logique active dans la fabrication du *Grand Verre*, une œuvre elle aussi traversée par la répétition ou plus exactement constituée par elle. Duchamp en précise d'ailleurs ainsi les règles de production « C'était plus recopier, copier quelques esquisses que j'avais déjà faites sur verre, si bien qu'il n'y avait pas là de créativité, ni non plus d'invention, c'était juste une translation, sur le verre, d'une chose déjà faite, de mon point de vue au moins¹¹⁴ », si bien qu'« à partir de 1915 je ne faisais que copier¹¹⁵ » l'artiste mettant alors en travail une somme de techniques qui font de *La Mariée* une « compilation de différentes formes de reproduction mécanique¹¹⁶. » La répétition est, dans ce cas précis, non pas différentielle mais purement et simplement une question de reproduction : elle situe la réalisation de l'opus magnum de Duchamp dans la tradition d'un travail de copiste. L'idée de la fabrication est donc ici identique à la restitution d'un point de départ déjà constitué, elle fait de la production une opération qui s'appuie intégralement sur la reprise¹¹⁷. À l'intérieur même de l'œuvre, à sa surface devrait-on dire, c'est aussi la répétition qui s'affirme après que la reproduction de motifs a désigné l'identité matérielle de l'objet. Elle est active dans la partie basse du verre où les prétendants de la Mariée, rassemblés par leur désir et réunis par leur attente, tournent infiniment en rond cherchant à assouvir une jouissance à tout jamais différée qui les enserre dans une « répétition onanistique » fondamentale dans la carburation de la machine célibataire¹¹⁸. Celle-ci est clairement allégorisée dans l'iconographie du *Verre* : la *Broyeuse de chocolat*, le *Moulin à eau en métaux voisins* présents dans la partie inférieure de cette paroi de verre sont la visualisation de la circularité, du retour, infini en droit, sur le même. Fabrication, carburation : dans *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, il y a de la répétition à tous les étages au point que Jean Sarrailh, dans son excellent commentaire sur ce travail, pu écrire que « la répétition est inscrite quasi génériquement dans une œuvre dont le titre, tout talmadé soit-il d'éclats de rire, se boucle

1 (J.L. GODARD, QUE FAIRE?)

Que faire?

- ① Il faut faire des films politiques.
- ② Il faut faire politiquement des films.
- ③ 1 et 2 sont antagonistes, et appartiennent à deux conceptions du monde opposées.
- ④ 1 appartient à la conception idéaliste et métaphysique du monde.
- ⑤ 2 appartient à la conception marxiste et dialectique du monde.
- ⑥ Le marxisme lutte contre l'idéalisme, et la dialectique contre la métaphysique.
- ⑦ Cette lutte, c'est la lutte de l'ancien et du nouveau, la lutte des idées nouvelles et des anciennes.

- ⑧ L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées.
- ⑨ La lutte de l'ancien et du nouveau, c'est la lutte des classes
- ⑩ Faire 1, c'est rester un être de classe bourgeois.
- ⑪ Faire 2, c'est prendre une position de classe prolétarienne.
- ⑫ Faire 1, c'est faire des descriptions de situations.
- ⑬ Faire 2, c'est faire une analyse concrète ~~de~~ ^{d'une} situation concrète.
- ⑭ Faire 1, c'est faire British Sounds
- ⑮ Faire 2, c'est lutter pour que British Sounds passe à la télévision anglaise.

- ①⑦ Faire 1, c'est comprendre les lois du monde objectif pour expliquer le monde.
- ①⑧ Faire 2, c'est comprendre les lois du monde objectif pour transformer activement le monde.
- ①⑨ Faire 1, c'est décrire la misère du monde.
- ②① Faire 2, c'est montrer le peuple en lutte.
- ②② Faire 2, c'est détruire 1 avec les armes de la critique et de l'auto-critique.

(22) Faire 1, c'est donner une vue complètes des événements au nom de la vérité en soi.

(23) Faire 2, c'est de ne pas ~~fabriquer~~ ^{fabriquer} des images du monde trop complètes au nom de la vérité relative.

(24) Faire 1, c'est dire comment sont les choses vraies. (Brecht)

(25) Faire 2, c'est dire comment sont vraiment les choses. (Brecht)

(26) Faire 2, c'est faire le montage du film avant le tournage, faire pendant le tournage, ^{et} le faire après le ~~montage~~ tournage. (Dziga-Vertov)

- ②7 Faire 1, c'est diffuser un film avant de le produire.
- ②8 Faire 2, c'est produire un film avant de le diffuser, apprendre à le produire suivant le principe : c'est la production qui commande à la diffusion, c'est la politique qui commande à l'économie.
- ②9 Faire 1, c'est filmer des étudiants qui ~~travaillent~~ écrivent : unité - étudiants - travailleurs
- ③0 Faire 2, c'est savoir que l'unité est une lutte de contraires (Lévin), ~~travaillent~~ savoir que deux est dans un.

- ③① Faire 2, c'est étudier les contradictions entre les classes avec des images et des sons.
- ③② Faire 2, c'est étudier les contradictions entre les rapports de production et les forces productives.
- ③③ Faire 2, c'est oser savoir où l'on est, et d'où l'on vient, ~~connaître sa place dans le processus de production pour ensuite en changer~~
connaître sa place dans le processus de production pour ensuite en changer
- ③④ Faire 2, c'est connaître l'histoire des luttes révolutionnaires et être déterminé par elles.

- ③5 Faire 2, c'est produire la connaissance scientifique des luttes révolutionnaires et de leur histoire
- ③6 Faire 2, c'est savoir que faire des films est une activité secondaire, une petite vie de la révolution.
- ③7 Faire 2, c'est se servir des images et des sons comme ~~les dents et les lèvres pour~~ les dents et les lèvres pour mordre.
- ③8 Faire 1, c'est seulement ouvrir les yeux et les oreilles.
- ③9 Faire 2, c'est lire les rapports de la camarade Kiang-Tsing.
- ④0 Faire 2, c'est militier.



Charles Baudelaire,

« Le Mauvais vitrier », in *Le Spleen de Paris*

Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables.

Tel qui, craignant de trouver chez son concierge une nouvelle chagrinante, rôde lâchement une heure devant sa porte sans oser rentrer, tel qui garde quinze jours une lettre sans la décacheter, ou ne se résigne qu'au bout de six mois à opérer une démarche nécessaire depuis un an, se sentent quelquefois brusquement précipités vers l'action par une force irrésistible, comme la flèche d'un arc. Le moraliste et le médecin, qui prétendent tout savoir, ne peuvent pas expliquer d'où vient si subitement une si folle énergie à ces âmes paresseuses et voluptueuses, et comment, incapables d'accomplir les choses les plus simples et les plus nécessaires, elles trouvent à une certaine minute un courage de luxe pour exécuter les actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux.

Un de mes amis, le plus inoffensif rêveur qui ait existé, a mis une fois le feu à une forêt pour voir, disait-il, si le feu prenait avec autant de facilité qu'on l'affirme généralement. Dix fois de suite, l'expérience manqua; mais, à la onzième, elle réussit beaucoup trop bien.

Un autre allumera un cigare à côté d'un tonneau de poudre, pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée, pour se contraindre lui-même à faire preuve d'énergie, pour faire le joueur, pour connaître les plaisirs de l'anxiété, pour rien, par caprice, par désœuvrement.

C'est une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie; et ceux en qui elle se manifeste si inopinément sont, en général, comme je l'ai dit, les plus indolents et les plus rêveurs des êtres.

Un autre, timide à ce point qu'il baisse les yeux même devant les regards des hommes, à ce point qu'il lui faut rassembler toute sa pauvre volonté pour entrer dans un café ou passer devant le bureau d'un théâtre, où les contrôleurs lui paraissent investis de la majesté de Minos, d'Éaque et de Rhadamante, sautera brusquement au cou d'un vieillard qui passe à côté de lui et l'embrassera avec enthousiasme devant la foule étonnée.

- Pourquoi? Parce que... parce que cette physionomie lui était irrésistiblement sympathique? Peut-être; mais il est plus légitime de supposer que lui-même il ne sait pas pourquoi.

J'ai été plus d'une fois victime de ces crises et de ces élans, qui nous autorisent à croire que des Démons malicieux se glissent en nous et nous font accomplir, à notre insu, leurs plus absurdes volontés.

Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat; et j'ouvris la fenêtre, hélas!

(Observez, je vous prie, que l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes.)

La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique.

"- Hé! hé!" et je lui criai de monter. Cependant je réfléchissais, non sans quelque gaieté, que, la chambre étant au sixième étage et l'escalier fort étroit, l'homme devait éprouver quelque peine à opérer son ascension et accrocher en maint endroit les angles de sa fragile marchandise.

Enfin il parut: j'examinai curieusement toutes ses vitres, et je lui dis: "Comment? vous n'avez pas de verres de couleur? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis? Impudent que vous êtes! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau!" Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant.

Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre.

Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement: "La vie en beau! la vie en beau!"

Ces plaisanteries nerveuses ne sont pas sans péril, et on peut souvent les payer cher. Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance?

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

23 janvier 2014

Atelier de transmission :

Thomas Poulard et Mickaël Comte animent l'atelier avec des participants de tous les âges – parmi eux, Alexandre, qui était en stage au Point du Jour cette semaine. Comme le temps est compté, ils travaillent la manière dont le texte prend sens dans l'espace (en reproduisant la scénographie du théâtre dans le hall) plutôt que de chercher à rentrer tout de suite dans son interprétation. Ils jouent notamment la scène où Banquo discute avec Fléance (qui est pour cette fois joué par un vrai jeune garçon) où il le ceint de son épée et de sa couronne (dans la mise en scène de Gwenaël Morin, quand Banquo lui dit « tiens, prend ça », le « ça » désigne la couronne, mais ils inventent d'autres objets désignés : des clés...).

Répétition :

Travail de la scène des sorcières, raccord des scènes avec le roi Duncan en vieil homme, puis lecture de la fin d'Othello.

Les sorcières sont travaillées comme une créature à trois têtes (de même qu'Hécate est la déesse à trois corps). Quand elles disent « trois tours pour toi, trois

pour moi », c'est comme si elles se faisaient tourner les unes les autres. Quand elles disent : « Chut ! Le sortilège est jeté », c'est que brusquement leurs corps se décollent les uns des autres. Ce sont ici des sorcières purement méchantes, une sorte de degré zéro de la sorcière. Avant les sorcières tournaient autour du cercle. Maintenant qu'elles sont une seule créature, ce qu'elles disent (« quand serons-nous toutes trois réunies ?... ») prend un autre sens.

Benoît Martin devient une sorcière (**BANQUO** : « Vous avez l'air de femmes, même si vos barbes m'interdisent de le penser tout à fait »).

« GWENAËL MORIN : « Quand serons toutes trois réunies ? » ça renvoie à ces individus siamois. Hécate, c'est la déesse à trois têtes. Vous imaginez il y a mille ans quand on tirait du ventre d'une femme des enfants collés les uns aux autres ? La médecine, la science, on a inventé ça pour nous rassurer, mais en l'an mille c'était complètement inimaginable. Pour les trois sorcières je vous invite à imaginer ça à l'occasion d'un atelier, avec un costume, ou un chapeau, expérimenter à quoi ça ressemblerait si les sorcières étaient toutes les trois effectivement réunies. » (Répétition du 22 janvier)

Représentation : 137 personnes

Chronique du hall :

Beaucoup de monde dans le hall qui se presse devant la salle. On sent l'attente du coup de 20h pour que le premier groupe puisse entrer dans la salle et que le reste du public puisse accéder à ses places. Trois personnes sont à la billetterie pour encadrer l'urgence.

Chronique de la représentation :

Une très bonne représentation, la meilleure sans doute depuis le début du travail sur Macbeth. Les acteurs en sont contents. Le travail sur les sorcières, la participation du public et les innovations portent leurs fruits. On sent que la machine théâtrale fonctionne avec plus de fluidité.

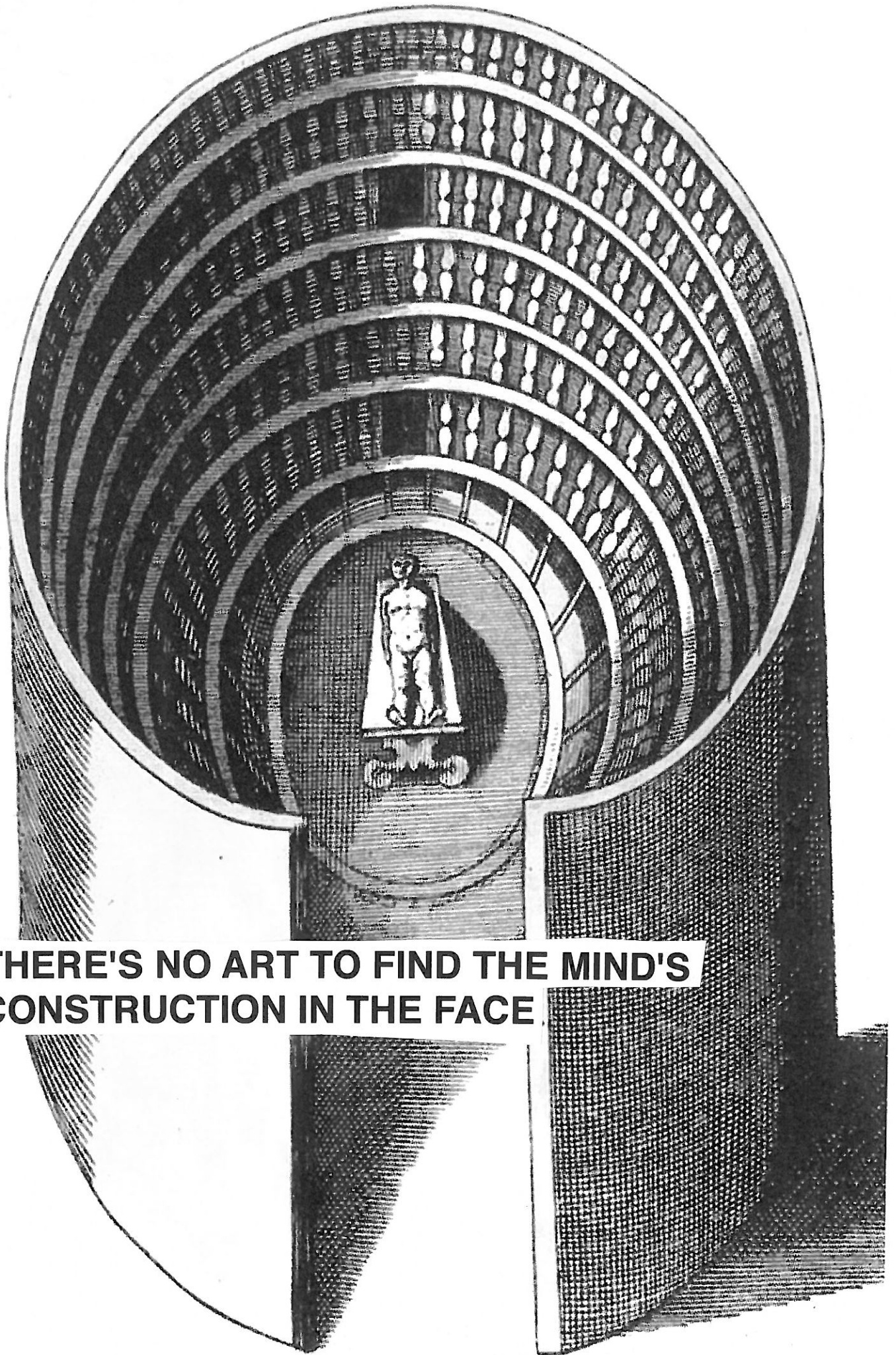
Chronique du public:

Dans le public, une classe issue du lycée de Saint Just. Leur nombre fait que le public est en majorité très jeune. Le public reste très attentif du début à la fin de la pièce, son attention ne se relâche jamais et il constitue un formidable appui pour les acteurs. La classe hurle de rire lorsque leur professeur est amené par Lady Macbeth à l'acte V.

Camille Khoury & Maud Cosset-Chéneau

Le Théâtre Permanent reçoit le soutien de la ville de Lyon, du Ministère de la Culture/DRAC Rhône Alpes et de la Région Rhône Alpes.

Illustrations : couverture : tiré de William Cowper 's"Myotomia Reformata"/ page centrale : théâtre anatomique de Leyde / 4e de couverture : théâtre anatomique de Padoue.



**THERE'S NO ART TO FIND THE MIND'S
CONSTRUCTION IN THE FACE.**

il n'existe pas, l'art de lire sur un visage comment l'âme est construite