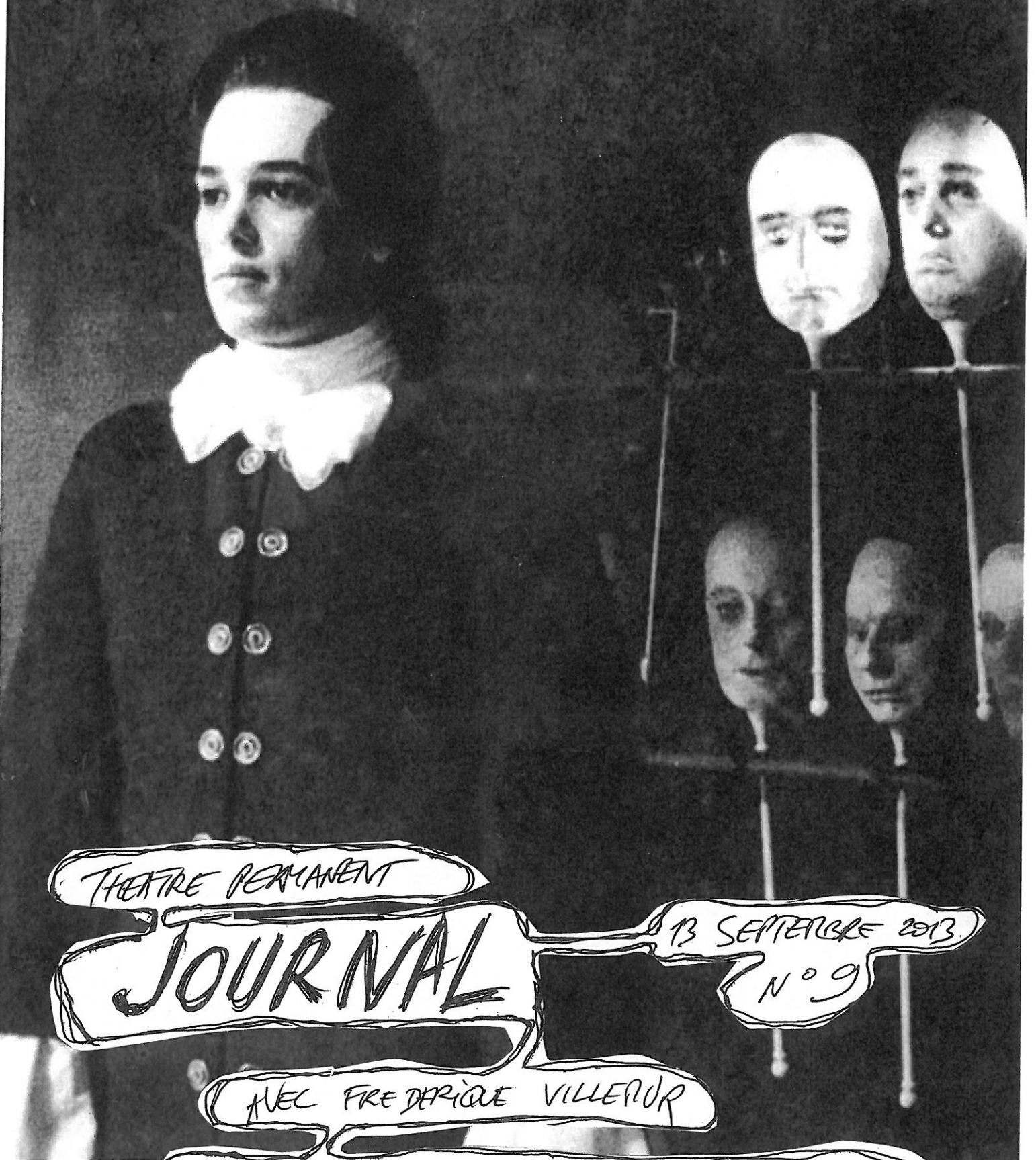


« L'ancien meurt et le nouveau n'est pas encore né
Entretemps apparaissent les symptômes morbides » A. Gramsci, *Carnets de Prison*



THEATRE PERMANENT

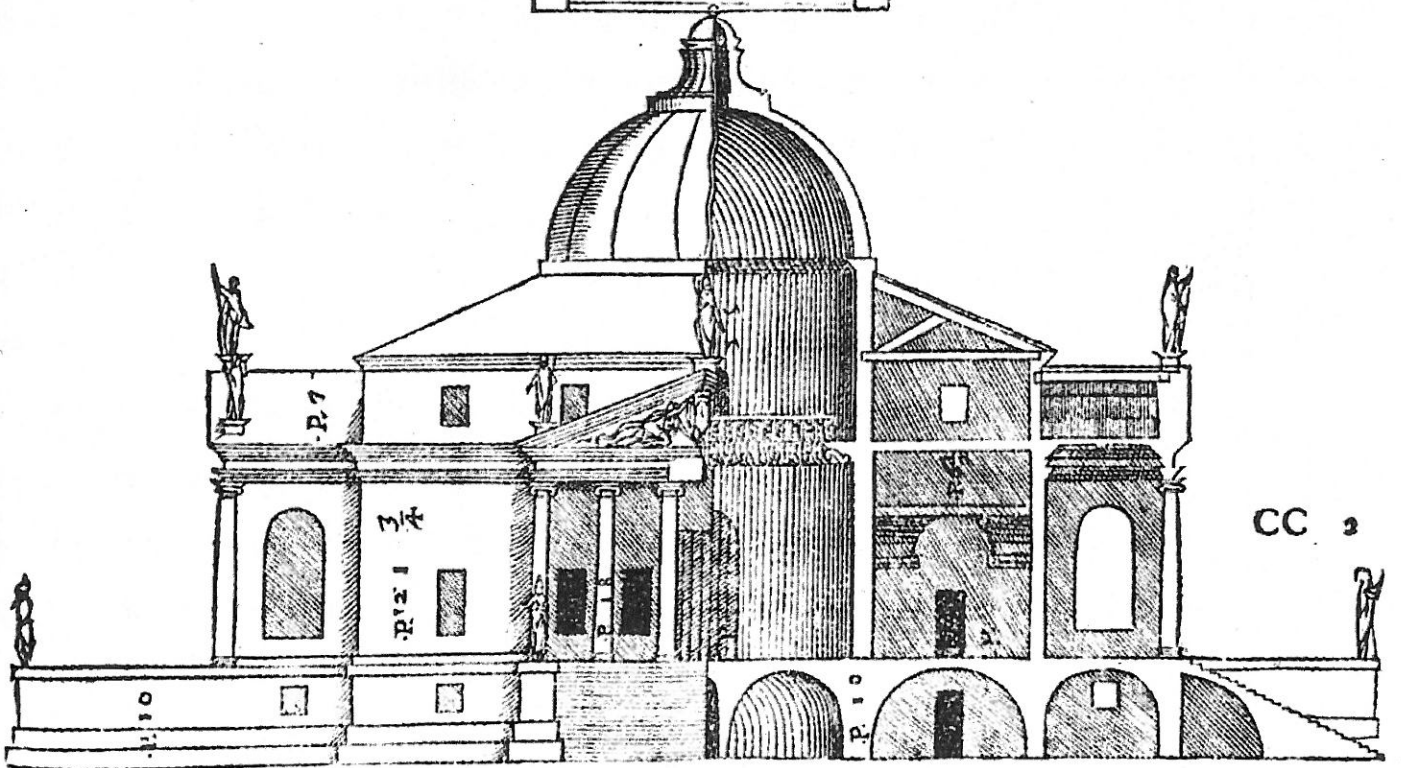
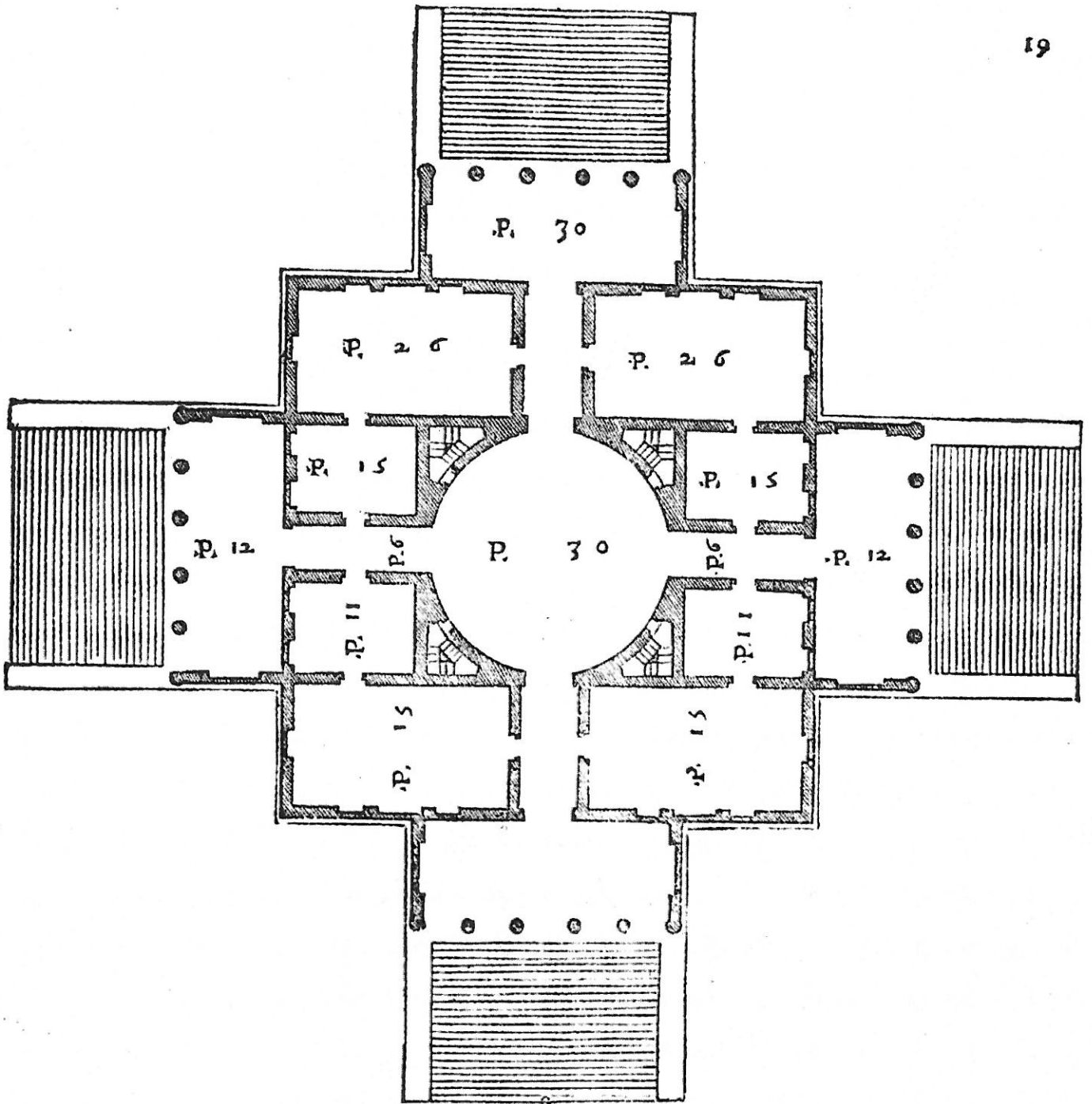
JOURNAL

13 SEPTEMBRE 2013

N° 9

AVEC FREDERIQUE VILLERUR

MENTIR EN LIEU ET PLACE



La mort d'un monde

Sur les étranges dessins de Franz Sallieri – danses macabres d'un autre monde déjà mort, mais qui continue de s'agiter avec l'obstination des bien vivants – s'ouvre le *Don Giovanni* de Joseph Losey. Premières minutes vides, inhabitées, où seul le bruit des vagues nous rappelle que le silence est une qualité du temps.

Et il nous faut ces quelques minutes au moins pour prendre la mesure de la première image.

Celle qui ouvre le film.

Une gravure. Sur laquelle se distingue le mur sombre et délavé d'une prison, le mur d'Antonio Gramsci, celui de sa cellule, celui de ses nuits et de ses journées passées à lire et à écrire pour oublier que le corps, lui, là, il ne peut plus bouger, prince des voix défuntes et des courses de l'esprit. Première image. Un mur. Et sur ce mur, on peut lire la phrase suivante :

*« L'ancien meurt et le nouveau n'est pas encore né
Entretemps apparaissent les symptômes morbides »*

Avant que ne commencent les premières notes de l'ouverture de l'Opéra, on porte donc en soi, silencieusement cette phrase. On se laisse l'habiter. On chemine avec elle.

Car c'est sous l'égide de cette triste tutelle de l'interrègne que Losey place son Don Juan. Don Juan – le Don Juan de Losey au moins – serait donc cette figure de la dégradation de l'histoire.

Ce que produit l'histoire quand elle s'effondre sur elle-même

Ce que produit l'histoire quand elle se donne la mort

Ce que produit l'histoire quand le social se rêve sous les abords du suicide

Ce que produit l'histoire quand elle se dégrade et qu'elle se défait en auspices splendides

Ce que produit l'histoire quand elle hésite entre Sodome et la Révolution

Ce que produit l'histoire quand se font face la pulsion du désir et celle de l'égalité

Et c'est peut-être en cela que le *Don Giovanni* de Losey nous tend un visage familier, le visage des temps qui hésitent encore entre l'ancien et le nouveau, temps où l'inédit peine à naître tandis qu'agonise ici et partout autour le déjà vu et la corruption des formes.

Quand la musique se fait entendre, nous sommes avant, qui est déjà après, nous sommes avant l'histoire, avant le théâtre que se jouent les hommes du masque et de la parole, avant le *Notte e giorno faticar* de Leporello, nous sommes dans le teatro olimpico de Palladio, étourdi par les décors en point de fuite de Vincenzo Scamozzi, étourdi par les tournolements de la caméra et bientôt étourdi par l'irruption des personnages d'après le drame, se préparant pour le spectacle de leur défaite. Don Giovanni aux cheveux blanchis, portant la tenue blanche de son dernier repas, vêtu déjà du costume de sa fin dernière,

se préparant à assister au théâtre avant qu'il ne commence – tout à la fois jouisseur et témoin, triste prisonnier d'une servitude volontaire qui l'enchaîne au plaisir.
Figure symptôme d'une lente mort,
Et tous alors,
Assemblés, silencieux, autour du chaudron des souffleurs de verre de Murano,
Souffle d'avant le chant comme ces jarres en terre cuite de Giuseppe Penone,
Flammes dans lesquelles disparaîtra le séducteur de l'ancien monde.

Quand la musique se fait entendre nous sommes donc à Venise et dans l'arrière-pays vénitien,
La Venise de Thomas Mann
celle pourrie jusqu'à l'os sous ses abords fardés,
celle gorgée d'eau comme elle est gorgée d'elle-même
celle qui sent la mort et qu'on respire à tous les coins de rue, au creux de l'air lourd des effluves marines, celle qui vous sourit, parée des délices d'un autre temps, aimable comme un ange, affable comme une jeune fille qui se serait trompée d'époque car il ne suffit pas de la regarder, encore faut-il la sentir : *odor di femina*, c'est celle là d'abord que cherche Dom Juan, l'odeur de la mort en chaque jeune femme,
Et si la vérité, quand on la découvre, a toujours le visage sale,
Celui de la mort est une splendeur en toc,
Masque en stuc de qui n'en finit pas de s'éloigner.

Barbara Métais-Chastanier



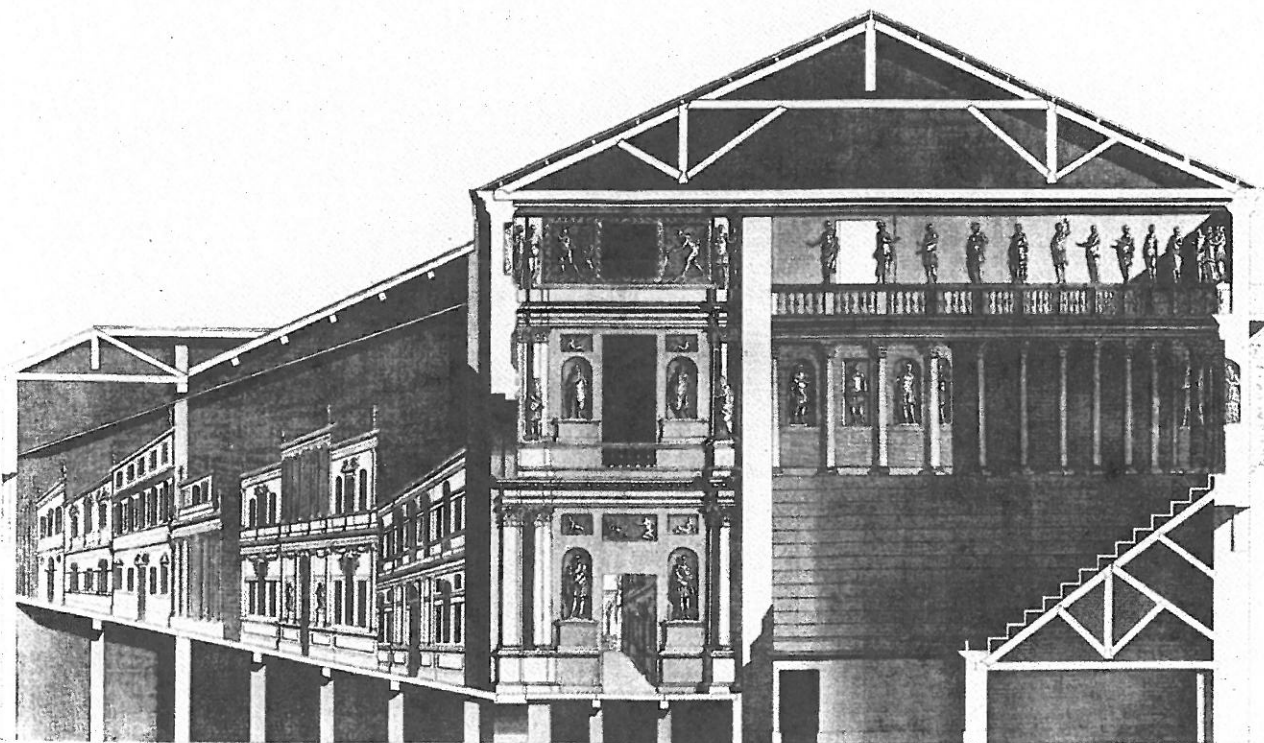
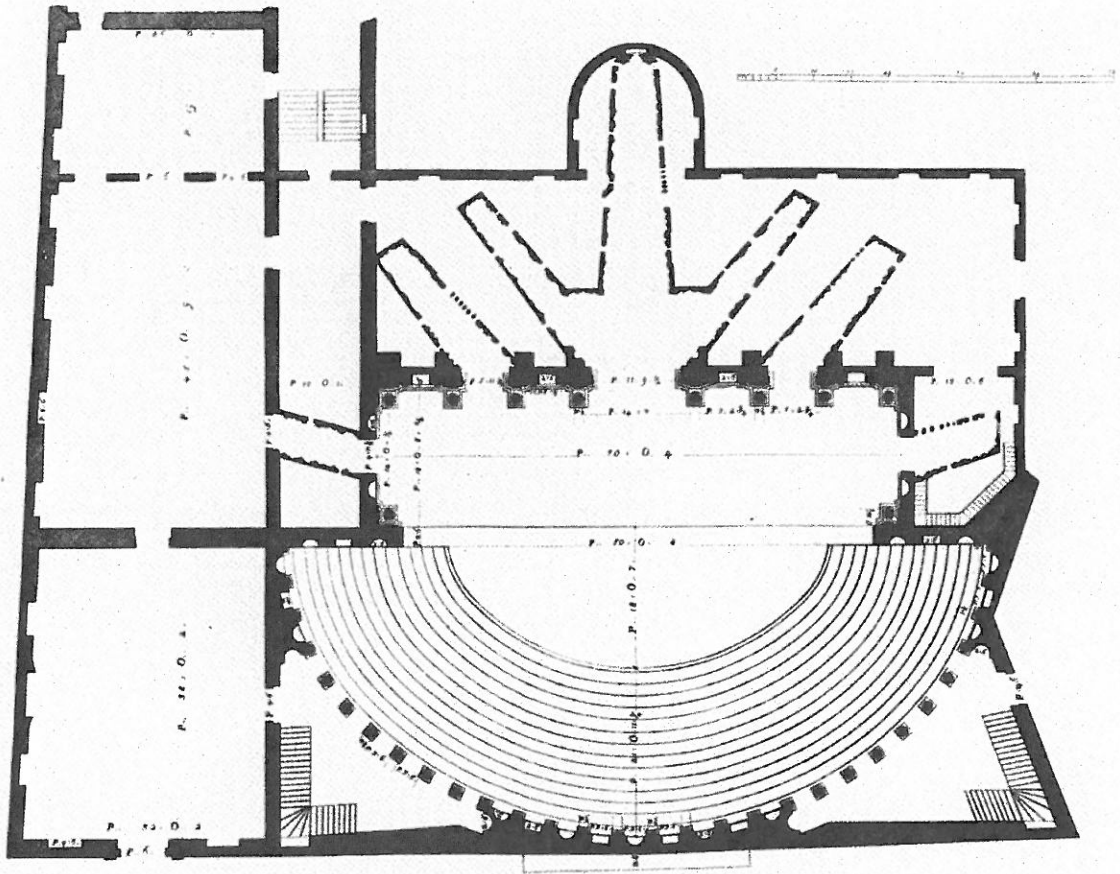








*Plan and section of the Teatro Olimpico,
from O. Bertotti Scamozzi, Le fabbriche
e i disegni di A. Palladio, I, Vicenza, 1776.*



La ville porcuse

Si le livre de Giedion (*Construire...*) est déterminé téléologiquement, c'est par deux idées : l'auto-soutènement des bâtiments en fer (Galerie des machines, exposition universelle de Paris, 1889) d'une part, l'entrecroisement des espaces d'autre part, pour lequel il trouve les meilleurs exemples chez Le Corbusier. De là sa critique de la monumentalité des maisons, même dans le Mouvement moderne (Mallet-Stevens). Pour Giedion, il est important que l'air pénètre l'édifice, d'où l'importance des édifices sur pilotis comme la Villa Savoye ou la Ciré radieuse de Marseille. C'est peut-être en Amérique du sud (Rio) et Santiago du Chili (av. Concordia) que l'on trouve le plus ces bâtiments. Il y a quelque chose de cubiste dans cette conception, d'où l'exemple d'un tableau de Jeanneret. L'atmosphère est intégrée dans l'architecture, ce qui est logique pour Benjamin, puisque la perception de l'architecture est d'absorbement.

Néanmoins, l'intérêt de Benjamin pour le motif de la compénétration est plus ancien que sa lecture de Giedion : il date de son voyage en Italie (Pentecôte 1912) et de la découverte du Théâtre Olympique de Vicenza¹.

Nous allons au Teatro Olimpico, un bâtiment circulaire. <...> Palladio a construit un théâtre pour des représentations classiques et une fois par an d'ailleurs la salle est utilisée à cet effet. Du côté droit, en partant de la scène, on pénètre dans une haute salle à peu près semi-circulaire <...>. Les rangs de spectateurs, de hauts gradins de bois, s'élevaient devant nous sur 13 rangs en pente raide, comme dans un amphithéâtre. Une fosse et la très large rampe <le *proscenium*, ndr> qui est au-delà les séparant de la scène, qu'on ne peut voir dans sa totalité que d'un petit nombre de places. Au bout de la rampe, s'élève un arc <la Porte Royale, ndr> d'architecture palladienne, derrière

¹ Benjamin (Walter), *Essais autobiographiques*, Paris, éd. Bourgois, 1990, p. 125.

lequel on aperçoit le très vaste décor de la rue. La pente progressive du plancher de scène < la pente commence à partir du front scéné, ndt> a permis d'obtenir une illusion perspective extrêmement puissante. Des deux côtés, deux ouvertures de loges, plus petites, ouvrent sur des vues plus petites mais de mêmes proportions. Le théâtre est beau par son harmonie spatiale, mais il devient important en ceci qu'il offre avec évidence la possibilité d'un passage de la rue à la maison sur la scène ouverte et que le comédien quitte le décor de rue pour aller devant cette très vaste architecture d'arcades qui peut être considérée comme le mur d'une pièce. Une nouvelle possibilité est offerte à la représentation, et même au drame.

Entrant dans le Théâtre Olympique, nous devenons contemporains de l'époque de la représentation perspectiviste, qui est un mode de l'écriture (ou de l'ère) projective, et donc nous devons des *stijets* au sens propre. Comme nous le savons, il y a d'autres déterminations possibles de la projection : la *camera obscura* en est une. Ce théâtre, du fait des décors en bois de Scamozzi, est important pour Benjamin parce qu'il permet de comprendre le passage de la maison (espace privé) à la rue (espace public) sous la détermination de la représentation. L'acteur peut sortir d'une maison pour se retrouver dans la rue (en forte pente), ou étant dans la rue, entrer dans une maison, puis se donner à voir aux spectateurs devant le mur à arcades, lequel est lui-même considéré par Benjamin comme le mur potentiel d'une pièce (de maison). Le devant de la scène est bien alors un espace de compénétration, sous la détermination de la représentation. On peut décrire cet espace à rebrousse-poil : le comédien peut suivre les deux prolongements possibles de la scène : la rue, la maison. L'espace est parfaitement cohérent à la différence de ceux de la peinture Renaissance en ses débuts, laquelle donnera de nombreux exemples d'articulation d'un premier plan se subdivisant par exemple en chambre de Marie / lieu d'apparition de l'Ange dans ses Annonciations. Cette peinture ne relève pas encore pleinement de la

représentation projective, parce que le lieu de l'Ange appartient au théologico-politique². Il faudra peut-être attendre les représentations de Cités idéales, c'est-à-dire de volumes architecturaux clos sur eux-mêmes, pour entrer définitivement dans l'ère projective.

Ici, le *proscenium* est à la fois public et privé, espace de la rue et lieu privé. Ce n'est que parce que la rue qui prolonge la scène quasi à l'infini permet le passage du public et du privé qu'on peut accéder à la nature duelle du *proscenium*. C'est la construction perspectiviste de la ville derrière le mur à arcades qui permet de déterminer en termes de représentation la *porosité* spéciale de cette compénétration. On a affaire ici au degré zéro de la porosité des deux espaces, puisque le passage de l'un à l'autre est immatériel. Les deux espaces ne sont pas séparés physiquement, ou si l'on tient à conserver l'idée d'une frontière, c'est sa transparence qui l'emporte.

~~On peut faire l'hypothèse que le théâtre de Vitruve n'avait pas cette caractéristique puisque l'espace scénique~~

² A. A. A. (Daniel), *L'Annonciation italienne : une histoire de la perspective*, éd. Hazan, Paris, 1999-2010.

³ Le Théâtre romain d'Arles, somptueusement décoré, fut construit à la fin du premier siècle avant J.C. Les gradins pouvaient contenir jusqu'à 10000 spectateurs. Le mur de scène, la *frons scenae*, était décoré de trois étages de colonnes de marbre polychrome. Les romains utilisaient aussi des panneaux peints que l'on plaçait devant le mur, pour préciser le lieu de l'action. Toute une machinerie permettait de mettre en place des jeux de scène compliqués lors de représentations « à grand spectacle ».

Dans la niche centrale, était placée une statue monumentale de l'empereur ; d'autres statues ornaient également les différentes niches. Les représentations étaient données en l'honneur des dieux : des autels à Apollon étaient placés en contrebas de la scène et au centre de l'orchestra.

Dans la colonie d'Arles (Arles), fondée au 1^{er} siècle avant J.C, il est important de montrer la présence du pouvoir de Rome et d'encourager la loyauté des populations. C'est pour cette raison que, dans le théâtre, on place une statue colossale (elle est haute de plus de trois mètres) de l'empereur Auguste dans la niche centrale du mur de scène. L'empereur est torse nu : il est représenté dans la nudité des héros.



sites y grillados

7916









UN FILM ILLUSTRATO DA

FRANTZ SALIERI



HIER

Jeudi 12 septembre

Atelier de transmission

2 comédiennes (Marion et Chloé A.)

3 participants

Autour de Sganarelle et Mathurine.

Après un échauffement (le « itchapo »), les trois participants travaillent la scène 4 de l'acte I, où Dom Juan est pris au piège entre Mathurine et Charlotte.

Une discussion autour des costumes est lancée : d'après une participante, le choix de costumes simples et quotidiens produit des effets de sens inattendus et intéressants.

Il y a un véritable échange autour de cette aventure théâtrale et de ce processus de travail.

Puis, la scène 1 de l'acte I entre Sganarelle et Gusman est mise à l'épreuve. Les participants font de nouvelles propositions quant à cette scène.



Répétitions

Travail sur *Tartuffe*.

Des essais de costumes pour *Tartuffe*. Judith se revêt d'une barbe afin de ressembler à Thomas, ou plutôt, Orgon à la même barbe que *Tartuffe*.

Un gros chantier est en route sur la scène de Cléante et Orgon. Le monologue de Cléante est travaillé de façon rythmique, presque musicale.

Un bout à bout est fait de l'acte III jusqu'au milieu de l'acte V.

18h15 : italienne de *Dom Juan* et reconstitution du texte affiché sur le mur du lointain.

Représentation

44 personnes

Problème dans la gestion de l'énergie et du rythme.

La bassine est cassée.

Ce soir, trop d'effets de saturation (cris, rires, applaudissements...).

Sara Ferroud

