



**Agôn**

Revue des arts de la scène

**2 | 2009**

**L'accident**

---

## L'accident, la technique et l'occasion

Introduction du dossier

**Barbara Métais-Chastanier**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1087>

DOI : [10.4000/agon.1087](https://doi.org/10.4000/agon.1087)

ISSN : 1961-8581

### Éditeur

Association Agôn

### Référence électronique

Barbara Métais-Chastanier, « L'accident, la technique et l'occasion », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 01 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1087> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1087>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

---

# L'accident, la technique et l'occasion

Introduction du dossier

Barbara Métais-Chastanier

---

« Here am I  
and there is my body  
dancing on glass  
In accident time where there are no accidents  
You have no choice  
the choice comes after »  
Sarah Kane, *4.48 Psychose*

- 1 « On ne peut pas comprendre l'accident. Si on pouvait le comprendre, on comprendrait aussi la façon avec laquelle on va agir. Or cette façon avec laquelle on va agir, c'est l'imprévu, on ne peut jamais la comprendre<sup>1</sup>. » Voilà comment Francis Bacon s'adressait à Marguerite Duras au tout début d'un entretien qu'il lui accordait en 1971 et qui se poursuivait ainsi : « Je ne peux pas le définir. On ne peut que parler "autour"<sup>2</sup>. » *Parler autour* donc, arpenter ses pourtours labiles, se laisser la possibilité du détour pour tenter de prendre par surprise ce qui se refuse. Car il en va, semble-t-il, de l'art comme de la guerre : face à l'ennemi trop bien armé, il est parfois plus courageux d'opter pour le siège ou pour la fuite, plutôt que pour l'attaque.
- 2 Événement opaque, occultant, l'accident sidère et brûle à l'autel de l'incompréhensible fascinant : il plie le temps, le ramasse sur la pointe de l'imprévisible pour ouvrir l'ordre à l'impératif de la nouveauté, du surgissement – appelant à une conversion d'attitude ou de méthode dans l'incandescence de l'instant inédit. Mais c'est précisément cette tautologie de l'évidence, l'opacité du "ce qui arrive" qu'il faut tenter de dépasser pour voir, au-delà de la « stupeur cognitive<sup>3</sup> » qu'il entraîne inévitablement, ce que l'accident peut nous apprendre sur les arts de la scène et sur les représentations qui les informent. L'accident hors-la-loi, l'accident sauvage ne peut que dérouter les tentations legalistes, les tentatives répétées d'aller toucher au point de son ultime résolution. À la

question essentialiste, « qu'est-ce qu'un accident ? », on serait alors tenté de substituer celle-ci : « que peut l'accident ? » ou plutôt « qu'est-ce que je peux faire de ça<sup>4</sup> ? ».

- 3 Parler autour, s'en tenir à la surface, alors – y être réduit, peut-être. C'est pourtant à cette substitution que se risque Bacon dans ce même entretien, en proposant une brèche qui lui permet de s'aventurer dans les eaux (troubles ?) de l'accident : à l'objet de l'expérience (ici, la tache), il préfère l'expérience de l'objet (ou quoi faire de la tache) et plutôt que de s'arc-bouter au mutisme du donné dont on ne peut rien dire – « La tache c'est l'accident. Mais si on s'en tient à l'accident [...] on va faire encore de l'illustration<sup>5</sup> » –, il opte pour le face à face, le rapport volontaire ou subi à l'imprévu. Et pour ce faire, il s'arme d'une petite distinction à toute épreuve : à *l'imagination imaginaire*, il oppose ce qu'il appelle *l'imagination technique*, qui serait la capacité de transformer un donné, une intuition en moyens (procédures, situations, techniques et opérations nouvelles de production). C'est dans la conjonction entre l'accident (« la matière jetée sur le mur, ce serait peut-être l'accident », « la force de jeter la matière<sup>6</sup> ») et la technique que se trouverait, retranchée dans sa simplicité, une forme d'entente secrète avec l'occasion.
- 4 Car écouter Francis Bacon parler à Marguerite Duras de l'accident, c'est entrer sans le savoir dans un autre dialogue, dialogue des cultures occidentales et orientales qu'orchestre avec finesse François Jullien dans son *Traité de l'efficacité* qui confronte les philosophies européennes de l'efficacité aux pensées chinoises de l'efficience. Entrer dans une autre entente donc, là où le geste irréductible s'arrête sur un nouveau mot – voisin par le sens et par l'histoire – mais qui reste en-deçà ou se tient au-delà de l'autre : *l'occasion*. L'occasion, terme manquant, troisième si l'on peut dire, qui permet d'appréhender l'accident, non plus comme le scientifique qui aborde une bête étrange (« Où je vais la classer celle-là ? ») mais comme l'enfant qui découvre un animal inconnu (« Est-ce que ça flotte ? ») :
 

Car l'occasion est cette coïncidence de l'action et du temps qui fait que l'instant soudain devient une chance, que le temps alors est propice, qu'il paraît venir à notre rencontre, *occurrit*, qu'il est une occurrence. Temps favorable, qui conduit au port, « opportun » – mais en même temps fugace aussi : temps minimal en même temps qu'optimal, qui point à peine entre le pas encore et le déjà plus et qu'il faut « saisir » pour réussir<sup>7</sup>.
- 5 L'accident, s'il se fait au péril de l'ordre – ou d'un certain ordre, ne se fait pas au péril de la technique, il n'entérine pas nécessairement la défaillance du geste maîtrisé mais invite à repenser sa forme : à quel moment la technique vient-elle prêter main forte à l'accident ? Dans quels espaces peut-on la penser et comment la penser ? Ou pour reprendre les mots de Camille Boitel, à propos de son prochain spectacle, *L'immédiat*<sup>8</sup>, « comment peut-on apprendre à rater avec de plus en plus de virtuosité » ?
- 6 Voilà pourquoi il nous a semblé, au cours de l'élaboration de ce dossier, que l'accident pensé comme *occasion* (conjonction d'un imprévu et d'un savoir-faire) permettait d'interroger les pratiques des Arts de la scène depuis l'étonnement que suscitent l'erreur, l'improvisé ou le risque. Les articles ne seront pas présentés ici de manière systématique, mais feront l'objet de renvois répétés en note de bas de page, chaque fois qu'une conjonction a pu me sembler éclairante. Ce texte n'a d'autres ambitions que d'ouvrir à l'inédit de questions qui ne manqueront pas de trouver des prolongements dans la lecture des articles qui constituent ce dossier.

## Le temps de l'occasion et les transformations silencieuses

- 7 Pour David Le Breton, anthropologue spécialiste des représentations et des mises en jeu du corps, l'histoire de l'accident est d'abord celle d'une dégradation, celle de l'érosion du *fatum* sur l'autel des dieux morts. L'accident naît de la conscience du désordre du monde, du dépouillement du réel par la rationalité occidentale dont il procède, comme invention d'une « irruption mortifère d'une série de causalités dont le hasard est le détonateur<sup>9</sup>. » La conscience de l'accident est d'abord une conscience désenchantée – qui a pris son parti contre la pensée magique (*continuum de causalités efficientes*) et contre la croyance (*agencement secret du monde*) – conscience d'un dysfonctionnement, d'une panne se substituant insensiblement à celle du coup du sort ou de l'apparition. « C'est le retour de l'angoisse des Aztèques, quoique sans présages ni signes célestes, disait Octavio Paz. La catastrophe devient banale et dérisoire parce que l'accident, en fin de compte, n'est qu'un accident<sup>10</sup>. »

Francesco Salviati, Détail d'une fresque du palais Sacchetti (Rome), 1552-1552.



Représentation allégorique du grand Kairos.

- 8 Le temps de l'accident n'est pas le présent vide de l'*Aiôn*, indéfiniment reconduit dans le même, il n'est pas non plus celui de la rythmique mesurée de *Chronos* mais bien celui du *Kairos*<sup>11</sup>, temps de l'opportunité brûlante, temps à vive allure du *jamais plus* et du *pas encore*, temps dramatique de l'occasion, du moment décisif où le réel se précipite. Les représentations iconographiques et mythologiques du *Kairos* révèlent d'ailleurs très bien la rhétorique qui préside à ces pensées du temps : le *Kairos* est un temps efficace, saisi dans l'instantanéité incandescente (on l'attrape par les cheveux qu'il ne possède qu'à l'avant du crâne) que François Jullien oppose à la conception chinoise de

l'occasion, où l'accident se dilue dans le temps des *transformations silencieuses*. Parce qu'elle a la vertu de l'étrangeté, la philosophie chinoise a beaucoup à nous apprendre de l'accident en nous obligeant à inquiéter l'envers de ce que nous tenons d'ordinaire pour des évidences.

- 9 À l'inverse de la philosophie occidentale héritière de la conception aristotélicienne du temps comme « nombre du mouvement selon l'avant et l'après<sup>12</sup> », la perception chinoise de l'événement se fait « en amont de l'occasion<sup>13</sup> », elle se coule dans « le temps des processus<sup>14</sup> » qui est « non plus un temps accidentel, comme celui qui est ouvert à l'action – temps rebelle, mais un temps *régulé* : qui maintient l'équilibre à travers la transformation et reste cohérent tout en ne cessant d'innover<sup>15</sup>. » Le temps contracté de la pensée occidentale est un temps héroïque, « hasardeux, chaotique et par conséquent indomptable », où prédomine le rapport de la nécessité et du hasard, de « l'intermittence qui vient réparer la déchirure<sup>16</sup> » ; le temps étiré de la pensée chinoise, ne connaît pas, lui, « cette extase de la rencontre<sup>17</sup> » :

L'intersection accidentelle de la rencontre se mue [...] en coïncidence continue avec le cours du procès ; au lieu d'être l'instant fugitif et hasardeux offert à l'action, l'occasion devient contemporaine de tous les stades de la transformation<sup>18</sup>.

- 10 Si l'occasion est conçue en Europe sur le mode de la rencontre, avec tout ce que cela implique, d'aventure, de surprise et de séduction, elle relève en Chine de la coïncidence continue, étrangère donc à ce que peut avoir de « non seulement de poignant, mais de captivant, ce présent imprévisible où tout se joue, vécu à chaud, dans l'urgence de l'instant<sup>19</sup>. » À l'érotique de la rencontre, dont « l'économie serait plus liée, en fin de compte, au désir qu'à l'efficacité<sup>20</sup> », la philosophie orientale préfère la quiétude, la concorde étouffée de l'accord avec le mouvement du temps. À aucun moment il ne s'agit pour François Jullien d'établir une quelconque hiérarchie entre ces deux approches de l'accident comme occasion, mais bien au contraire de relever des points de divergence, de singularité pour mieux noter la profonde spécificité culturelle de la pensée de l'accident : l'accident est une réalité proprement occidentale indexée d'emblée au régime du dramatique, au sens figuré – qui suscite une vive émotion – comme au sens propre – contingence nécessaire de la péripétie.

## Actualité de l'accident

- 11 Les vertiges et les effractions que nous offrent les surgissements accidentels sont pourtant remis au goût du jour en Chine comme ailleurs par les transformations qui touchent nos sociétés depuis quelques générations déjà, ouvrant ainsi la porte à cette « temporalité accélérée<sup>21</sup> » dont parle Paul Virilio dans chacun de ses ouvrages. Ce temps contracté, à brûle-pourpoint, est épinglé par l'essayiste comme le trait saillant d'une modernité « où nous affrontons sans cesse ce qui vient, ce qui survient inopinément, pour ainsi dire *ex abrupto*<sup>22</sup>. » Les innovations techniques et technologiques nous ont permis d'accéder à un âge de la simultanéité et de la synchronisation, entraînant avec elles une plus grande possibilité de choc des séries. Tout ou presque dans les traits caractéristiques de nos sociétés industrielles et occidentalisées participe d'un nouveau régime de l'accident : urbanisation grandissante, multiplication des moyens de communication et de déplacement, accélération croissante des vitesses de transmission et de transport, complexification des outils et des technologies. Les catastrophes naturelles cèdent le pas aux

catastrophes industrielles comme celles de Tchernobyl, de Seveso ou encore d'AZF. Et la frontière elle-même entre catastrophes industrielles et catastrophes naturelles s'estompe peu à peu sous les justes coups de butoir de la pensée écologique, raz-de-marée, tsunamis et tempêtes participant à part égale d'une logique de cause à effet : le fameux réchauffement climatique aux conséquences en série dont on espère qu'il pourra enfin être pris en compte par les industriels et les politiques à la veille de la conférence des Nations Unies sur le changement climatique de Copenhague<sup>23</sup>.

- 12 On pourrait se risquer à parler d'un renversement épistémologique dans le rapport qu'entretient l'homme à l'accident, si Paul Virilio n'avait pas fait d'Aristote le précurseur de l'accident comme révélateur de la substance. Car pour l'auteur de *L'accident originel*, il serait faux d'opposer une époque où l'homme subissait les accidents (catastrophes naturelles en tout genre, accidents moindres de la vie courante) à une époque où il participerait de leur survenue (la notion de catastrophe naturelle perdant peu à peu de sa pertinence dans l'écheveau des responsabilités écologiques). Pour Virilio, en effet, « inventer le navire à voile ou à vapeur, c'est [déjà] inventer le naufrage. Inventer le train, c'est *inventer l'accident ferroviaire* du déraillement. Inventer l'automobile domestique, c'est produire le télescopage en chaîne de l'autoroute<sup>24</sup>. » Car « c'est bien que CE QUI ARRIVE (*accidens*) est une sorte d'analyse, une techno-analyse de CE QUI EST en dessous (*substare*) de tout savoir. » Notre civilisation, parce qu'elle « met en œuvre l'immédiateté, l'ubiquité, l'instantanéité, met en scène l'accident<sup>25</sup> ».
- 13 L'accident opère comme une trouée dans le terrain de la normalité quotidienne. Véritable objet de fascination pour des sociétés vouées à la rationalité, à la prévention et à la technique, prises à la gorge par le rêve de sécurité qui les traverse, l'accident devient le lieu, le seul peut-être dans la lecture sombre qu'en fait Paul Virilio, où subsiste encore quelque chose de la déflagration de l'imaginaire. Le Breton insiste lui aussi sur ce « halo symbolique », ce « redéploiement brutal d'aura », quand « le banal structurel de la sociabilité dérape<sup>26</sup> », quand « la rationalité se déchire, [et que] l'imaginaire de la maîtrise se défait<sup>27</sup>. » Le besoin sécuritaire, sans doute *impossible à assouvir* ainsi que le suggèrent les collectifs de Transquinquennal et de Tristero qui en ont fait l'objet d'un récent spectacle<sup>28</sup>, s'adosse à un étrange prestige de l'accident – réserve inentamée de ce que Virilio nomme avec beaucoup de pudeur la « quantité inconnue » :
- Dans un monde désormais forclos où tout est expliqué par les mathématiques ou la psychanalyse, l'accident, c'est ce qui reste d'inattendu, de véritablement surprenant, la quantité inconnue d'un habitat planétaire totalement découvert, surexposé aux regards de tous, duquel l'« exotique » a soudain disparu au profit de l'« endotique » que réclamait Victor Hugo, lorsqu'il nous expliquait que « c'est au-dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. » - terrible constat d'asphyxie<sup>29</sup>.
- 14 L'accident signe l'échec du système, la revanche de l'imaginaire sur la raison discursive : la société le met en scène en le réinvestissant d'un pouvoir fondateur, terroriste, seul capable d'ébranler l'événement proliférant dans lequel les mass médias semblent avoir plaisir à nous plonger. En regard de l'événementialité étirée qui occupe le devant de la scène médiatique, l'intempestivité de l'accident est devenue un levier d'action, bien plus, le moyen de « rompre la monotonie d'une société où la *synchronisation* de l'opinion complète habilement la *standardisation* de la production<sup>30</sup>. » Mais à cette explosion du sens, l'homme d'aujourd'hui n'a plus rien à opposer pour tenter de l'exorciser ou de la conjurer, « car il n'y a plus pour nous de rituel de appropriation ou de réconciliation<sup>31</sup>. » Et c'est peut-être dans ce vide du rituel que

viennent se placer les pratiques artistiques : moins pour entériner une filiation de communion que pour soumettre l'accident à la question. La médiation artistique devient le moyen de se familiariser, de se réappropriier l'accident, fut-ce sur un mode cauchemardesque comme dans les films catastrophes ou dans les scénarios pessimistes des récits dystopiques.

#### Coalition



Spectacle des collectifs Tristero et Transquinquennal, © Herman Sorgeloos

## Exposer l'accident / S'exposer à l'accident

- 15 Cette fascination pour le péril, pour la prise de risque occupe une place non négligeable dans le domaine des arts de la scène : si l'intégrité physique de l'interprète est peu souvent engagée dans la musique ou l'écriture, il n'en va pas de même dans le théâtre et plus encore dans le cirque ou la performance. L'hypothèse de la chute, de la prise de risque participe à plein de l'économie de certains spectacles<sup>32</sup>. Même si depuis le début des années 1990, le nouveau cirque a joué sur l'effacement et la désacralisation de la seule performance pour affirmer l'importance d'une écriture, le risque n'en reste pas moins l'un des fondamentaux de la discipline, une donnée propre à sa dramaturgie<sup>33</sup>. Le silence qui accompagne la performance de l'acrobate, la tension recueillie qui inscrit l'attente inavouée de l'accident dans l'espace même du spectacle, témoignent bien de cette connivence dans le partage des charges et des périls : l'artiste, délégué du spectateur à la chute et à l'exploration déroutante de l'imprévu lui rappelle symboliquement qu'en dépit de son relatif sentiment de sécurité, parfois remis en cause par des imprévus, le risque est notre statut.



- des pratiques qui font de *l'accident un effet de structure* ou *le produit d'une composition* ou *d'une mise en scène* (on joue à l'accident chez Joris Lacoste<sup>40</sup> ; on travaille le dialogue, le ciselle pour en faire surgir des connexions inattendues dans le théâtre de Michel Vinaver ; on érode l'orthographe et la grammaire, coule dans le texte et la matière verbale les altérations de la langue dans l'écriture de Noëlle Renaude...)
  - des pratiques enfin qui *l'acceptent bon gré mal gré* comme un impondérable (il faut bien faire avec) ou tentent de le résorber, de l'effacer en tant que tel.
- 18 Mais il faudrait redoubler cette première classification un peu sommaire, d'une seconde qui prendrait en compte les temporalités de crise et de conversion du rapport à l'accident : on verrait ainsi se dessiner une ligne de partage entre certaines pratiques ou au contraire s'esquisser des points de rapprochement insoupçonnés. Ainsi, le temps de la répétition, s'il semble ouvert à l'accident (comme proposition involontaire de l'acteur qui fait sens pour le metteur en scène<sup>41</sup>), peut aussi lui être réfractaire (les répétitions de moments périlleux pour les artistes de cirque se faisant bien souvent avec corde et filet : la prise de risque n'a de sens que dans le temps de la performance et non dans celui de sa préparation). Le temps de la représentation rejoue aussi cette duplicité : l'accident y est plutôt craint, redouté même pour la trouée dans l'illusion qu'il risque de produire, et pourtant certains artistes vont jusqu'à en faire des ferments de jeu : ce sont les acteurs du TG Stan qui s'amuse des réactions du public pour transformer tel imprévu en jubilation ; ce sont également les interactions, et autres altérations du spectacle de rue au gré des réactions parfois violentes et imprévisibles des spectateurs...
- 19 À ces deux premières grilles de lectures, il faudrait encore ajouter une troisième qui tenterait de rendre compte de l'accident lui-même – moins sous l'angle de sa nature propre (accident physique, psychique, matériel...) que sous l'angle de son rapport au spectacle et au processus de création. On pourrait alors distinguer un « bon » d'un « mauvais » accident en opposant l'accident *endogène* (qui convoque l'interprète et l'invite à agir) à l'accident *exogène* (qui n'appelle guère de conséquences artistiques) : distinguer donc un accident qui fait sens (en permettant l'émergence d'une fragilité, d'une qualité ou d'une interprétation singulière, en affirmant une possibilité artistique) d'un accident insignifiant, qui dans le meilleur des cas n'apporte rien au spectacle et dans le pire des cas peut conduire à sa perte<sup>42</sup>.

## L'artiste, la chèvre et l'accident

- 20 Faire de l'accident une « occasion », c'est transformer « le presque-rien de l'instant », « l'occurrence infinitésimale<sup>43</sup> » en prolongement heureux, prendre à rebours le chemin de l'étymologie et faire de la parenté latine (*ad-cadere* et *ob-cadere*) bien plus qu'une anecdote, un véritable principe de réaction et de collaboration. Mais cette capacité d'intégration reste toujours en elle-même mystérieuse car l'accident est d'abord cette « figure d'altérité<sup>44</sup> » qui ne connaît pas de seconde fois, il est cette « fois unique qui est première-dernière fois, cette fois qui n'admet ni répétition ni réédition ». « Toute vraie occasion est un hapax<sup>45</sup> », disait Jankélevitch, et le sentiment de maîtrise ou tout du moins d'habileté qu'il fait parfois naître vient sans doute de l'impression de familiarité – qui tient moins à l'accident lui-même, qu'à l'agilité, la collaboration, la disponibilité de l'artiste : l'occasion exige « des consciences tendues, guettant une situation surtendue ; des consciences tendues mais non point crispées<sup>46</sup>. »

Souplesse, vivacité, agilité et disponibilité, telles sont les qualités de présence qui permettent à l'interprète « d'entrer en connivence » avec l'accident favorable :

À force, et l'ouvrier devenant plus habile, il arrive que les accidents favorables accourent de plus en plus nombreux : l'artiste acquiert — et sans qu'il sache trop exactement lui-même par quels moyens — un certain pouvoir de les faire naître et, simultanément, il se familiarise avec eux, apprend à mieux en tirer parti, à se laisser plus souplement entraîner par eux. Devient en somme plus agile, apprend tout à la fois à mieux les mener et mieux se laisser mener par eux, se familiarise avec eux, vit avec eux en meilleure intelligence et meilleure complicité. C'est qu'il en vient à pressentir leurs habitudes et leurs façons, leurs caprices, et, comme un berger sait à la longue bêler et grimper avec ses chèvres, le peintre aussi entre en connivence avec les siennes, parle leur langage et se fait entendre d'elles<sup>47</sup>.

- 21 Et Jean Dubuffet, dans ce court texte, souligne à quel point l'accident entraîne l'artiste dans une forme d'irresponsabilité paradoxale : le peintre est à la fois le berger qui conduit le troupeau, mais aussi celui qui se laisse entraîner par lui – et on retrouve ici les propos de Claude Prin : « je ressemble à ce général qui suit ses soldats puisqu'il est leur chef<sup>48</sup>... » Mais il en va ainsi dans les cas les plus heureux. La tolérance au dommage, la capacité de l'œuvre (chorégraphique, théâtrale, musicale...) à intégrer de l'imprévu et du dérapage est tenable jusqu'à un certain point, moment critique du seuil d'assimilation où l'illusion perd sa puissance d'attraction pour se dissoudre dans la fragilité de la fois de trop. Car l'accident est d'abord de nature fondamentalement exogène<sup>49</sup> – et les pratiques et les techniques qui visent à l'intégrer (fussent-elles non-normatives) ne peuvent manquer de buter sur l'aporie de son surgissement : comment parvenir à une intégration continue, étirée sans le dissoudre complètement<sup>50</sup> ?

## De l'histoire à la forme de l'histoire

- 22 Mais l'accident, avant d'être un surgissement, la mise à mal d'un ordre ou d'une intention, est aussi une matière d'histoires, de récits qui constituent la matière privilégiée d'un certain nombre de productions artistiques. Comme le rappelle très justement Sylvain Diaz en convoquant les propos de Michel Vinaver : « Pour que le théâtre advienne, il faut qu'il y ait quelque chose qui ne va pas<sup>51</sup>. » Et en effet, l'accident, la catastrophe, le péril sont d'abord et avant tout des « moteurs narratifs de prédilection<sup>52</sup> » pour la littérature ou le cinéma, peut-être plus encore que pour le théâtre.
- 23 Indépendamment de sa puissance matricielle, l'accident est précieux en ce qu'il invite l'artiste à repenser la forme de sa production : d'abord parce que la structure narrative de l'accident demande à l'auteur de savoir s'accorder à l'art du paradoxe (il est facteur d'unification et de dispersion tout à la fois) ; ensuite parce qu'il appelle l'invention de formes capables de le reconduire dans l'œuvre.
- 24 L'accident entraîne une dispersion, une déflagration de l'intrigue tout en étant le point nodal autour duquel elle vient se recentrer. Ce type de dilatation/rétractation est tout particulièrement sensible dans les scénarios des films d'Alejandro Gonzáles Iñarritu qui, dans *Amores Perros* (2000) et *21 Grams* (2003), jouent de la réunion improbable de destins individuels autour de la scène traumatique d'un accident de voiture. C'est cette double tendance à l'unification et à l'explosion que reprend Anja Hilling dans *Mousson*, pièce où la rencontre inopportune (accident de voiture, là encore) décide du sort commun des différents protagonistes. Quand la forme réunion/dispersion

s'accompagne d'un processus, elle devient alors opération – opération de montage ou de distanciation selon que l'on se trouve dans le théâtre épique<sup>53</sup> ou dans celui de Michel Vinaver (qui tente de s'extraire du jugement). L'accident procède d'une forme dont il n'est plus que l'effet ainsi qu'on le trouve dans les opérations de montage à l'œuvre dans l'assemblage interstitiel des dialogues de Michel Vinaver. C'est justement sous l'onglet « Accident » que Daniel Lemahieu, dans son abécédaire sur la poétique de Michel Vinaver, présente cette disposition des paroles :

Son écriture est un accident. S'il devine parfois par avance la chose dans son esprit (cf. Les cahiers préparatoires de *Les Huissiers* et *Par-dessus bord*), il ne la réalise jamais comme il la prévoit. Elle est transformée du fait même de l'écriture. Il ne sait en vérité pas très souvent ce que va faire l'écriture et elle réalise beaucoup de chose qui sont autres que ce qu'il pourrait lui faire. Est-ce un accident ? Peut-être pourrait-on penser que ce n'est pas un accident, puisqu'il choisit quelle part de l'accident il préserve en une sorte de procédé sélectif. À travers cette chose accidentelle, il lui est ainsi possible d'atteindre quelque chose de beaucoup plus pertinent que ce qui était désiré. Nonobstant, on ne sait jamais dans quelle mesure il s'agit d'un pur accident et dans quelle mesure d'une manipulation de l'accident<sup>54</sup>.

- 25 Cette indétermination entre le « pur accident » et la « manipulation de l'accident », c'est le passage du donné de l'accident à l'opération de production d'un effet d'accident qui passe selon Daniel Lemahieu par la réalisation d'une *disruption*<sup>55</sup> : « Les termes des répliques s'entre-heurtent autant à l'intérieur que dans leur ajointement et dégagent des interstices de sens mobiles, changeants, instables dont l'écrivain s'étonne au fil de la plume. Implosions. Eclatements. Déflagrations. Phénomènes de disharmonie<sup>56</sup>. » Le décalage en somme entre ce qu'on reçoit et ce à quoi on aurait pu s'attendre.

## Exposer et intégrer l'accident

- 26 C'est ici que nous retrouvons, après ce long détour, l'heureuse distinction de Francis Bacon entre *l'imagination imaginaire* et *l'imagination technique*. Si *l'imagination technique* est bien la capacité de transformer un donné, une intuition en procédures, situations, techniques et opérations, c'est aussi par elle que l'artiste parvient à exposer et intégrer l'accident au processus de création. Ces stratégies sont sans doute aussi innombrables qu'est singulier l'événement surprenant, le surgissement accidentel – il n'empêche, voici celles qu'au fil de la constitution de ce dossier il m'a semblé important de retenir :

- *L'aléatoire, l'improvisation, le choc des séries* : interroger la temporalité de la représentation en concevant des dispositifs techniques ou textuels qui jouent sur l'invention, la recomposition, la recombinaison en direct par les interprètes – donnant ainsi lieu à une évolution imprévisible ou à des associations inattendues<sup>57</sup>.
- *Le travail avec des amateurs* qui permet d'atteindre à une fragilité et une inconscience que l'acteur professionnel n'a plus nécessairement<sup>58</sup>. C'est ce que souligne par exemple Claude Schmitz, metteur en scène associé aux Halles de Schaerbeek, collaborateur régulier du Groupov, qui a très souvent recours à des « acteurs qui ne sont pas chevronnés » pour « mettre en danger la représentation » et offrir un terrain favorable à l'accident : « Quand on installe ce genre de données consciemment, il se passe quelque chose dans la salle. La tension présente sur scène se subordonne à celle que les spectateurs ressentent. C'est ce qui va différencier le théâtre du cinéma. Parce que les accidents font partie de la représentation<sup>59</sup>. »

- *Le travail collectif* qui, par les interactions qu'il permet et les tractations constantes qu'il engage, permet d'ouvrir d'avantage d'espaces d'imprévu ou de fragilité. C'est tout le sens du travail des D'ores et Déjà qui cherchent « pour le jeu l'endroit du paradoxe. Un espace dans lequel deux acteurs évoluent et qu'ils cherchent à déséquilibrer pour faire entrer le jeu, l'accident, et qu'ils rééquilibrent en fonction du sens à dévoiler<sup>60</sup>. »
  - *L'élaboration d'environnements propices à l'accident*, que ce soit par l'intégration de facteurs d'imprévu dans le jeu (qualités de présence différentes des animaux, des robots, des enfants, de déficients-mentaux), par la mise en place d'espaces à risque (accumulation désordonnée d'objets, espaces fragilisés ou endommagés, désarticulation de l'ici et maintenant de la représentation par le recours à des dispositifs d'immersion dans des « espaces virtuels »), multiplication des types de médium avec corrélativement des possibilités de décrochage ou de désynchronisation accrues.
- 27 On se gardera de céder à la tentation légaliste, qui pourrait refluer au moment de ce qui ne saurait être une conclusion : comme le disait, non sans malice, Romain Gary, « les seules réponses possibles ce sont les questions<sup>61</sup> », alors en échange des questions qui, j'espère, n'auront pas manqué de naître au fil de ce préambule, on pourra troquer moins des réponses que d'autres interrogations dans la lecture attentive des articles et des précieux témoignages qui composent ce dossier. Espérons aussi que ce travail relativement pionnier en la matière (parce qu'il interroge tout autant les représentations que leur point de rupture à travers l'étude d'un objet où se croisent à la fois la défaillance et la plus grande maîtrise), saura susciter des retours, des prolongements et des échanges – tant avec ceux qui le réfléchissent qu'avec ceux qui le rencontrent dans leur pratique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

BACON Francis, « Entretien Avec Francis Bacon » (*La Quinzaine littéraire*, 1971), in Marguerite Duras, *Outside* (1984), Gallimard, Folio, 1996.

BAUDRILLARD Jean, « L'accident et la catastrophe », *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.

CRAIG Edward Gordon, « L'acteur et la surmarionnette » (1907), *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1942.

DERRIDA Jacques, « Une certaine impossibilité de dire l'événement », in *Dire l'événement est-ce possible ?*, Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida, Gad Soussana, Jacques Derrida et Alexis Nouss, Paris, L'harmattan, coll. « esthétique », 2001.

DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, volume 1, « La manière et l'occasion », Paris, Seuil, coll. « Point », 1980.

JULLIEN François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais », 2006.

- LE BRETON David, *Passion du Risque*, Paris, Métailié, coll. « mise à jour », 2000.
- LEMAHIEU Daniel, « D'une écriture quelques figures », in *Europe* n° 924, Michel Vinaver, Avril 2006.
- MAGNIN Thierry & ROUX Jacques, *La condition de Fragilité*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2004.
- PAZ Octavio, *Conjonctions, Disjonctions, (Conjunciones y diyunciones*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1969, trad. française de Robert Marras), Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1972.
- VINAVER Michel, « Mes appétits », in *Europe* n° 924, Michel Vinaver, Avril 2006.
- VIRILIO Paul, *Ville Panique, Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004.
- VIRILIO Paul, *L'accident originel*, Paris, Galilée, 2005.

## NOTES

1. Francis Bacon, « Entretien Avec Francis Bacon » (*La Quinzaine littéraire*, 1971), in Marguerite Duras, *Outside* (1984), Gallimard, Folio, 1996, p. 333.
2. *Ibid.*, p. 337.
3. L'expression est de Paul Virilio, on la trouve dans bon nombre de ses entretiens et de ses ouvrages, notamment *L'accident originel*, Paris, Galilée, 2005, 162p. « Ce qui arrive » est le nom de l'exposition conçue par Paul Virilio pour la fondation Cartier en 2003 où il s'agissait de « renverser la tendance habituelle qui nous expose à l'accident pour inaugurer une nouvelle sorte de muséologie, de muséographie : celle qui consiste maintenant à exposer l'accident, tous les accidents, du plus banal au plus tragique, des catastrophes naturelles aux sinistres industriels et scientifiques, sans éviter l'espèce trop souvent négligée de l'accident heureux, du coup de chance, du coup de foudre amoureux, voire du « coup de grâce » ! » (Avertissement de Paul Virilio, URL : [http://www.onoci.net/virilio/pages/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1\\_1](http://www.onoci.net/virilio/pages/virilio/avertissement.php?th=1&rub=1_1), consulté le 3/12/2009).
4. Voir en particulier les cours de Gilles Deleuze sur Spinoza, notamment, dans la version en ligne des cours de Vincennes, celui sur l'ontologie et l'éthique du 21 décembre 1980. URL : <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=26&groupe=Spinoza&langue=1>, consulté le 3/12/2009.
5. Francis Bacon, « Entretien Avec Francis Bacon », *op. cit.*, p. 333.
6. *Ibid.*, p. 338.
7. François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2006, p. 84.
8. Créé à Marseille le 13 octobre 2009, *L'immédiat* de Camille Boitel se joue à Paris au Théâtre de la Cité Internationale (14<sup>e</sup>) du 7 au 28 janvier puis à L'Hippodrome (Douai) les 25 et 26 février, et sera repris au Théâtre de l'Espace à Besançon du 10 au 12 mars.
9. David Le Breton, *Passion du Risque*, Paris, Métailié, coll. « mise à jour », 2000, p. 88.
10. Octavio Paz, *Conjonctions, Disjonctions, (Conjunciones y diyunciones*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1969, trad. française de Robert Marras), Paris, Gallimard, coll. « Les essais », 1972, p. 129. Cité par David Le Breton, *Passion du risque*, *op. cit.*, p. 88.
11. Voir l'article de Julie Sermon, « Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/985>.
12. Aristote, *Physiques*, IV, 219b
13. François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, coll. Le livre de poche Essais, 1996, p. 89.
14. *Ibid.*, p. 94.
15. *Ibid.*, p. 95.
16. *Ibid.*, p. 100.

17. *Ibid.*, p. 106.
18. *Ibid.*, p. 101.
19. *Ibid.*, p. 106.
20. *Ididem.*
21. Paul Virilio, *L'accident originel*, Paris, Galilée, 2005, p. 15.
22. *Ibidem.*
23. Voir notamment Ulrich Beck, *La Société Du Risque - Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Aubier, 2001.
24. Paul Virilio, *L'accident originel*, *op. cit.*, p. 27.
25. *Ibid.*, p. 47.
26. David Le Breton, *Passion du Risque*, Paris, Métailié, coll. « mise à jour », 2000, p. 90.
27. David Le Breton, *Ibid.*, p. 89
28. *Coalition*, spectacle de Tristero et de Transquinquennal présenté en mai 2009 dans le cadre du Kunsten Festival des Arts de Bruxelles.
29. Paul Virilio, *L'accident originel*, *op. cit.*, p. 83.
30. Paul Virilio, *Ville Panique, Ailleurs commence ici*, Paris, Galilée, 2004, p. 36.
31. Jean Baudrillard, « L'accident et la catastrophe », *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
32. Voir Julie Sermon, « Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Éli Commins », *op. cit.*
33. Voir le passionnant dossier réalisé par Julie Bordenave sur la place du corps dans le cirque contemporain : « Incarner le cirque aujourd'hui » (<https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/incarner-le-cirque-aujourd-hui>, page consultée le 28/05/2020), on trouvera en particulier un court article particulièrement intéressant « Le risque : entre surenchère et dissimulation » (<https://territoiresdecirque.com/ressources/publications/dossiers-thematiques/incarner-le-cirque-aujourd-hui/le-risque-entre-surenchere-et-dissimulation>, page consultée le 28/05/2020). On pourra également se reporter à l'ouvrage *Le cirque au risque de l'art*, Emmanuel Wallon (dir.), Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2002.
34. « C'est ainsi, nous l'avons vu, que la pensée de l'acteur est dominée par son émotion, laquelle réussit à détruire ce que la pensée voulait créer ; et l'émotion triomphant, l'accident succède à l'accident. Et nous en venons à ceci que l'émotion, créatrice de toutes choses à l'origine, est ensuite destructrice. Or, l'Art n'admet pas l'accident. Si bien que ce que l'acteur nous présente n'est point une œuvre d'art, mais une série d'aveux involontaires. » Edward Gordon Craig, « L'acteur et la surmarionnette » (1907), *De l'art du théâtre*, Paris, Lieutier, 1942, pp. 51-52.
35. Voir notamment l'entretien avec Jacques Roux, « L'événement de la rupture », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1020>. La notion de *tolérance au dommage* est empruntée à la physique des matériaux, elle désigne l'ensemble des endommagements permanents par fatigue, par corrosion ou dommage accidentel. Cette notion se révèle des plus pertinentes pour penser les rapports de l'œuvre et de l'accident sous l'angle du processus d'assimilation : « On repousse le plus possible cette frontière d'utilisation du matériau, en tolérant du dommage. Même parfois ce dommage a des avantages. Des microfissures peuvent relaxer localement des contraintes. Mais à partir d'une certaine taille critique, cela devient *catastrophique*. » (Thierry Magnin & Jacques Roux, *La Condition de Fragilité*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2004, p. 122)
36. Florence Jaillet, « En attendant l'accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1030>.
37. Voir notamment l'article de Clément Canonne, « Quelques réflexions sur improvisation et accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1041>.

38. Voir notamment l'article de Florence Jaillet, « En attendant l'accident », *op. cit.* et celui de Giovanni Parenzan, « La colonne relevée », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1062>.
39. Voir notamment l'article d'Alain Bonardi, « De la fragilité des artefacts au calcul de la fragilité », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1045> ; celui de Julie Sermon, « Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins », *op. cit.* ; la « Présentation de l'Emupo », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1044>.
40. Voir l'article de François Barouch, « L'accident : catastrophe au théâtre », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1075>.
41. Voir notamment l'enquête, « L'Accident, au plus près », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 16 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1071>.
42. Voir en particulier l'article de Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Un espace accidenté », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1076>.
43. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, volume 1, « La manière et l'occasion », Paris, Seuil, coll. « Point », 1980, p. 134 et p. 128.
44. Clément Canonne, « Quelques réflexions sur improvisation et accident », *op. cit.*, §14.
45. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le presque-rien*, volume 1, « La manière et l'occasion », *op. cit.*, p. 139 et p. 126.
46. *Ibid.*, p. 128.
47. Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*. Propos cités par Michel Vinaver dans « Mes appétits », in *Michel Vinaver*, Europe n° 924, Avril 2006.
48. Claude Prin, « L'accident et le processus », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2010, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1193>.
49. Voir l'article de François Barouch « L'accident : catastrophe au théâtre », *op. cit.*
50. C'est ce que rappelle Julie Sermon, entre autre, quand elle précise qu'Eli Commins travaille « à l'élaboration d'un nouveau dispositif (*120 times 2.0*), capable de prendre en compte et d'intégrer « l'activité du public en continu » - et non plus au cours d'« un temps d'arrêt où l'on explique le fonctionnement et où l'on demande aux gens d'agir. » (« Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins », *op. cit.*, §11).
51. Michel Vinaver, « Théâtre et bonheur », in *Lexi / textes 11 - Inédits et commentaires*, Paris, L'Arche Éditeur / Théâtre National de la Colline, 2007, p. 247. Cité par Sylvain Diaz dans son article « Le Lehrstück brechtien, théâtre de l'accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 28 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1080>.
52. Julie Sermon, « Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins », *op. cit.*, §20.
53. Voir l'article de Sylvain Diaz, « Le Lehrstück brechtien, théâtre de l'accident » *op. cit.*.
54. Daniel Lemahieu, « D'une écriture quelques figures », in *Europe* n° 924, *Michel Vinaver*, Avril 2006, pp. 69-70
55. Jean-Marie Dru, français et publicitaire de son état, a décidé de monter en épingle le concept de « disruption ». Concept du penser autrement, du faire autrement, de la rupture donc qui ouvre sur l'inédit. On imagine les résonances marketing d'un tel concept et le père de ladite pensée est aujourd'hui à la tête d'un sacré cheptel de publicitaires.
56. Daniel Lemahieu, « D'une écriture quelques figures », *op. cit.*, p. 70
57. Voir l'article d'Alain Bonardi, « De la fragilité des artefacts au calcul de la fragilité », *op. cit.* ; celui de Julie Sermon, « Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli

Commins », *op. cit.* ; et celui de Clément Canonne, « Quelques réflexions sur improvisation et accident », *op. cit.*

58. Voir l'article de Marie-Madeleine Mervant-Roux qui parle de « cette éventualité accrue de l'accident, qui confère aux théâtres de dilettantes une distanciation structurelle et à leur public un regard naturellement double » car « à la différence de ce qui se passe dans un spectacle professionnel où le caractère a priori performant des artistes participe de leur statut d'exception, de leur extra-territorialité symbolique (ils peuvent en effet *tout jouer*), la fragilité des amateurs interdit d'oublier leur proximité, donc leur ancrage dans l'espace proche » (« Un espace accidenté », *op. cit.*, §2)

59. Claude Schmitz, « Le point de départ de la suite », entretien réalisé par Diane Fourdrignier, in *Scènes*, n° 19, mars 2008, p.04-07.

60. Note d'intention du Père Tralalère.

61. Emile Ajar, *Pseudo*.

---

## INDEX

**Mots-clés** : accident, occasion, technique