Agôn

Revue des arts de la scène

2 | 2009

L'accident

Visages de l'accident

Avant-Propos

Barbara Métais-Chastanier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1201>

DOI : 10.4000/agon.1201

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Barbara Métais-Chastanier, « Visages de l'accident », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 02 juillet 2010, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1201> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1201>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Association Agôn et les auteurs des articles

Visages de l'accident

Avant-Propos

Barbara Métais-Chastanier

- 1 Pendant l'année nous avons soumis à des praticiens venus d'horizons très divers une petite proposition en forme d'enquête pour recueillir le point de vue de ceux qui expérimentent l'accident. Dépourvu de tout sens *a priori*, l'accident ne pouvait trouver sa place et sa pleine valeur que dans l'histoire de sa réception, dans ce tempo fragile du vécu qui se donne à lire dans ces propos. Le modèle était sensiblement toujours le même (brève définition puis interrogation sur la place et les modalités du rapport que chacun entretenait à l'accident) mais la forme a évolué, s'est altérée du fait des rencontres, des entretiens, des réponses recueillies et confiées de part et d'autre. Se trouvent ici réunis des témoignages de metteurs en scène (Alain Françon, Jean-Michel Rabeux, Christian Schiaretti, Jacques Lassalle), de circassien (Mathurin Bolze, Camille Boitel), d'auteurs (Jean-Michel Rabeux, Claude Prin, Bertrand Marie Flourez), et de spectateurs (Georges Banu). D'autres réponses devraient suivre (Noëlle Renaude, Joris Lacoste, Claude-Henri Buffard, François Lazaro...) et compléter ce premier panorama d'un vaste état des lieux de l'accident dans les arts de la scène. Mais l'enquête est encore ouverte à d'autres témoignages : manquent notamment à celle-ci la parole de danseurs, de chorégraphes, d'artistes de rue ou du théâtre d'objet...
- 2 La multiplicité des propos rassemblés ici tient en partie aux pratiques et aux histoires respectives, mais elle s'explique aussi par la nature de l'objet de notre enquête : fuyant, insaisissable et mobile, l'accident se refuse à toute tentative de réduction ou de stabilisation. Sa grammaire est faite d'exceptions et de cas particuliers : crainte, fascination, réticence ou superstition, l'amplitude des rapports à l'accident s'explique sans doute parce qu'en lui l'artiste touche à quelque chose d'obscur ou d'indéfinissable. Et la diversité des modalités d'interaction avec l'accident doit pour beaucoup à la temporalité dans laquelle il vient s'inscrire :
- 3 Dans le temps de la genèse, celle de l'écriture notamment – il est bien souvent accueilli comme le surgissement d'une nécessité plus grande qui trouverait à s'exprimer à travers l'auteur¹, ou comme l'occasion d'un travail sur la langue et sur la forme

(comment donner une langue à l'accident qui saurait dire les dérapages, les bégaiements, la toux, les « tamponnements de phrases qui ratent leur rencontre² »).

- 4 Il semble jouir d'un égal prestige dans le temps de la répétition : « principe de réactivation de l'invention », il est celui qui ouvre le projet dramaturgique à « des variations d'essence poétique » appelant à redéfinir « la dramaturgie en l'envoyant plus loin³ », ce à travers quoi s'impose aussi l'évidente nécessité du sens⁴. Mais toujours il s'agit de réinventer les conditions d'un état d'ouverture et « de disponibilité du corps et du mental capable d'offrir le plus de possibles⁵ ». À son contact, le metteur en scène comme l'acteur se voient acculés à la nécessité d'une dramaturgie en acte – à une conduite du sens sur le mode du surgissement. Car l'artiste, c'est aussi celui qui accepte de s'y exposer, de s'y aventurer, de s'y perdre, bref, celui qui est prêt à « se mettre en péril d'accident⁶ ».
- 5 Le temps de la représentation – celle qui n'admet pas la reprise ou l'erreur – semble en revanche inverser ce rapport de fascination en un rapport de répulsion et de superstition. L'accident expose la scène au péril du réel et appelle un travail de compensation, d'intégration ou de maquillage⁷. C'est toute une prophylaxie qui s'invente en amont et en aval de l'hypothétique surgissement pour tenter d'endiguer l'hémorragie de l'illusion, que ne manquerait de causer l'accident⁸ : faire volontairement tomber la balle, c'est, pour le jongleur, prévenir le débordement de la fois de trop, c'est créer des conditions de normalisation et d'intégration de l'imprévu. Car dans le temps de la représentation, l'accident s'expose et expose l'artiste – entraînant avec lui toute une dramaturgie : construction crescendo des *numéros* de cirque qui jouent de la tension vers la prouesse et la difficulté ; bifurcations et séquences alternatives envisagées au niveau des points de risque du spectacle⁹ ; « capacité de résolution par la salle d'incidents¹⁰ » qui paraissent définitifs...
- 6 Chacune de ces réponses s'attache à venir raconter, questionner l'accident dans ses surgissements concrets, dans sa rugosité même – et si l'anecdote perce parfois, souvent, c'est qu'il fallait aussi lui faire une place : car c'est dans cette mémoire des chutes, des bras cassés et des décors qui tombent, que s'invente l'histoire de pratiques et d'expériences exposées à l'imprévu. Au cœur de l'anecdote, dans les plis du témoignage, se révèle aussi la complexité du rapport à l'accident. Car ces paroles sont beaucoup plus que le simple pendant des articles réflexifs, attachés à questionner, dans l'ordre de la forme et de la représentation, la présence de l'accident. Elles en sont comme l'envers – et comme dirait Artaud, leur « véritable endroit » – en ce qu'elles sont venues appuyer l'intuition qui avait présidé au projet de ce dossier : l'accident est partout, présence fantomale, radiale, insituable et pourtant située, là avant même que le geste ne commence, présent dans le temps de son exécution et dans son lendemain, comme une ombre accrochée à des pas, filigrane de toute chose – qui prend pied dans le temps de l'humain, celui de la défaillance et de la fragilité.
- 7 Car c'est bien le corps qui fédère la diversité des points de vue ici rassemblés. Le corps abîmé de l'acrobate, la voix défaillante de l'actrice, le geste empêché du danseur, la langue malade ou bégayante de l'auteur : tous éprouvent, à travers la réalité concrète de l'épreuve de l'accident, ce qui fait des Arts de la scène des arts dits vivants. Et le corps que révèle l'accident – qu'il soit heureux ou malheureux – n'est pas un corps glorieux, il n'est plus celui, gracieux, qui s'efface derrière le mouvement ou se coule dans le geste : il est au contraire lourd de pesanteur, présent dans l'effort et la difficulté (fut-elle transfigurée par les traits du surgissement) – c'est un corps réel, corporel

pourrait-on dire si la formule ne confinait pas à la tautologie, en ce qu'il n'est signe que de lui-même. L'inverse en somme du corps qui se donne à voir dans « le spectacle d'une danse gracieuse », dont parle Bergson dans un article consacré à la politesse¹¹, où les mouvements sont exécutés « sans choc ni secousse, sans solution de continuité, chacune des attitudes étant indiquée dans celles qui la précèdent et annonçant celles qui vont la suivre ». Bien au contraire, le corps mis en jeu par l'accident joue des cassures et des ruptures – qu'elles soient bénéfiques ou non au spectacle –, il soumet la scène à de l'interruption, à de la singularité, à du discontinu. Et « le propre de cette fragilité dont on prend physiquement acte consiste dans la solidarité scène-salle qu'elle engendre. Si fugitif soit-il, l'effet communautaire est extrême, pour le meilleur ou pour le pire. L'accident supprime les distances et suspend l'éloignement¹². »

- 8 L'accident radicalise les positions, perce toujours aux points extrêmes de la gamme : souhaité, attendu, espéré – parce qu'en lui surgit quelque chose d'une évidence, d'une grâce préindividuelle – il est aussi détesté, redouté – dans les corps comme dans les esprits. Dans une certaine mesure, il en va de l'accident comme de l'événement chez Deleuze, en ce qu'il manifeste comme lui « la splendeur neutre ». Car il s'agit d'

arriver à cette volonté que nous fait l'événement, [de] devenir la quasi-cause de ce qui se produit en nous, l'Opérateur, [de] produire les surfaces et les doublures où l'événement se réfléchit, se retrouve, incorporel et manifeste en nous la splendeur neutre qu'il possède en soi comme impersonnel et préindividuel, au-delà du général et du particulier, du collectif et du privé – citoyen du monde¹³.

- 9 De trouvailles en renoncements, d'eurêka en aléas, la scène de l'accident est aussi celle qui se risque à l'anodin ou au non-sens... Car à trop vouloir le faire signifier, on se perd parfois dans des chemins fragiles, dans des voies sans issue : l'accident est inassimilable, facteur de trouble et de désordre et il convient – pour celui qui se propose de l'étudier – de résister à toute tentation legaliste avec un objet indomptable, par nature sauvage et hors-la-loi. Si l'artiste est obligé de “faire avec”, d'inventer des chemins détournés pour tenter d'intégrer cette différence inassimilable, il n'en va pas de même pour le chercheur qui se doit, lui, de préserver cette instabilité du sens, cette exceptionnalité (minuscule ou décisive) de l'accident. Il y a une « aporie prometteuse » de l'accident, pour reprendre des termes employés par Jacques Derrida, une aporie qui n'est pas faite de renoncements mais qui « prend la forme du possible-impossible ou de ce que Nietzsche appelait le “peut-être”¹⁴. » L'accident “peut-être” ? Qui sait. Ce qui est sûr, en revanche, c'est qu'il se donne ici à lire, dans la matière vive de paroles recueillies autour d'un thème que ne peuvent éluder les arts de la scène, et qu'il nous fait pénétrer dans l'intimité de la fabrique, dans ce temps fragile de l'écriture, de la répétition et de la représentation. Plus précieux que tout, au final : ces anecdotes qui ne valent que pour elles-mêmes, ces réflexions prenant à bras-le-corps cet étrange objet, ces récits, et ces chutes, ces périls avec leur temps de rémission et leur temps de défaite...

NOTES

1. Voir « Ce qui nous traverse » entretien avec Jean-Michel Rabeux, <https://journals.openedition.org/agon/1186>, « L'accident et le processus » entretien avec Claude Prin (<https://journals.openedition.org/agon/1193>) et « Responsable d'accident dramatique : le facteur auteur non coupable » de Bernard-Marie Flourez (<https://journals.openedition.org/agon/1195>)
2. « Que sont ces accidents ? Les trous, les pannes dans le dialogue, les courts-circuits, les surgissements incongrus de rythmes et de rimes, les sautes de niveau de signification d'une réplique à l'autre, les dérapages et les syncope pour aller d'une situation à une autre, les catastrophes à peine perceptibles dans les relations entre les personnages, les enchaînements manqués, les tamponnements de phrases qui ratent leur rencontre. Tout le tissu des décalages entre ce qu'on attend et ce qui se produit. » Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre I*, Paris, L'Arche, 1998, p. 129.
3. Voir « *Coriolan* : « composer avec l'accident », entretien avec Christian Schiaretti, réalisé par Alice Carré. <https://journals.openedition.org/agon/1192>.
4. Voir « Du hasard à l'accident », entretien avec Alain Françon, réalisé par Alice Carré. <https://journals.openedition.org/agon/1184>.
5. Voir « La disponibilité à l'accident », entretien avec Mathurin Bolze, réalisé par Barbara Métais-Chastanier. <https://journals.openedition.org/agon/1188>.
6. Voir « Ce qui nous traverse » entretien avec Jean-Michel Rabeux, réalisé par Barbara Métais-Chastanier. <https://journals.openedition.org/agon/1186>
7. Voir « *Coriolan* : composer avec l'accident », entretien avec Christian Schiaretti, réalisé par Alice Carré. <https://journals.openedition.org/agon/1192>
8. « La disponibilité à l'accident », entretien avec Mathurin Bolze, réalisé par Barbara Métais-Chastanier. <https://journals.openedition.org/agon/1188>.
9. *Ibid.*
10. Voir « *Coriolan* : composer avec l'accident », entretien avec Christian Schiaretti. <https://journals.openedition.org/agon/1192>.
11. « La politesse et la grâce de l'esprit », texte issu d'un discours prononcé en 1885 à Clermont-Ferrand dans le cadre d'une remise de prix, repris en 1892 au lycée Henri-IV dans une version remaniée, et publié dans le recueil *Mélanges*, Paris, PUF, 1972.
12. Voir « De l'accident au théâtre », de Georges Banu. ». <https://journals.openedition.org/agon/1199>.
13. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 174. Cette remarque sur la neutralité de l'accident n'est pas incompatible avec celle de singularité, bien au contraire car « La singularité est essentiellement pré-individuelle, non personnelle, a-conceptuelle. Elle est tout à fait indifférente à l'individuel et au collectif, au personnel et à l'impersonnel, au particulier et au général – et à leurs oppositions. Elle est neutre. En revanche, elle n'est pas « ordinaire » : le point singulier s'oppose à l'ordinaire. » *Ibid.*, p. 67.
14. Jacques Derrida, *Dire l'événement est-ce possible*, Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida, Gad Soussana, Jacques Derrida et Alexis Nouss, Paris, L'harmattan, collection esthétique, 2001, p. 106.

INDEX

Mots-clés : Accident, entretien