

DU MÊME AUTEUR

Chez le même éditeur

*L'Oubli*

coll. « Essais », 2002

*Le Repos*

coll. « Du Désavantage du vent », 2009

GEORGES BANU

# Le théâtre ou le défi de l'inaccompli

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

## SOMMAIRE

*Certains textes anciens sont repris ici dans des versions corrigées  
et modifiées qui s'inscrivent, ainsi, dans la perspective du  
« défi de l'inaccompli »*

Photo de couverture :

Giorgio Strehler en répétition avec Giulia Lazzarini  
*Elvira, o la passione teatrale*  
Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa, 1986  
photo © Luigi Ciminaghi

© 2016, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS  
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-462-1

I. LE DÉFI DE L'INACCOMPLI .....	9
1. Le spectacle, somme d'inaccomplissements.....	11
2. Les leaders et les communautés théâtrales.....	37
3. Les théâtres et leurs écoles : la pédagogie du même groupe sanguin .....	53
II. LES MONOLOGUES DE L'INACCOMPLISSEMENT .....	69
1. Pourquoi je ne suis pas devenu acteur .....	71
2. Pourquoi je ne suis pas devenu écrivain .....	89
3. Pourquoi je ne suis pas devenu professeur .....	101
III. LE BESOIN D'AILLEURS .....	113

I

LE DÉFI DE L'INACCOMPLI

## Le spectacle, somme d'inaccomplissements

À l'heure du déjeuner, le lendemain d'une première, j'ai rencontré un ami scénographe, Helmut Stürmer, et quand je lui ai expliqué l'esprit du livre en préparation, il m'a répondu : « Mais, tu parles de moi, car que suis-je sinon un peintre inaccompli ? » La phrase m'a troublé et conforté dans mes intuitions. Car que sont-elles les grandes figures de la scénographie, Richard Peduzzi, Yannis Kokkos, Jean-Paul Chambas, sinon justement des peintres inaccomplis rattachés à un projet plus vaste, le spectacle, qui réclame justement ce statut ? Quelques minutes plus tard, je poursuivais la conversation avec un metteur en scène réputé dont la réponse allait dans le même sens : « J'admets le théâtre comme un acte où l'accident peut intervenir à tout instant, acte aléatoire dont je ne maîtrise pas l'accomplissement. Il n'est jamais tout à fait sous contrôle, mais cette incertitude ne me blesse pas. Bien au contraire, je dirais. Elle me plaît. » Ce jour-là je comprenais que

les gens de théâtre font de l'inaccomplissement destin assumé. Et de l'accomplissement vœu contrarié. Les deux se nouent : on accepte le destin et on déplore la défaite.

Et Strehler ne se sentait-il pas frappé par cette damnation puisque le spectacle une fois fini, il l'abandonnait à son sort, convaincu que l'œuvre scénique sous la pression de l'exploitation publique se détériore et s'abîme ? Elle se prépare dans la fièvre des salles de répétition, mais, pensait-il, le spectacle ne parvient pas à durer qu'un instant et le metteur en scène, une fois passée la soirée de la première, se trouve éjecté, marginalisé, confronté au constat du déclin, à la courbe dégressive qui entraîne la détérioration du spectacle, sa perversion inévitable. L'œuvre n'est pas à l'abri et son accomplissement se délite dès la première représentation. Patrice Chéreau, admirateur de Strehler, m'avouait un jour le rejet de cette inquiétude consubstantielle : « Il m'est impossible de croire, comme lui, que l'exercice public du spectacle mène irrémédiablement à son effritement. C'est la raison pour laquelle je reste dans la salle, j'observe, je prends des notes, j'accompagne les acteurs. » Chéreau combattait le virus de la dégradation qui s'immisce dans le spectacle préalablement élaboré. Mais, en agissant ainsi, n'admettait-il pas l'imminence du danger ? Et Claude Régy ne fait-il pas preuve d'inquiétude presque névrotique lorsqu'il veille du fond de la salle au respect du rythme et des gestes, lorsqu'il dresse des digues contre l'imminence de la dérive qui menace le projet initial ? L'inaccomplissement surmonté guette, de l'intérieur, comme une marée montante.

Il y a, à l'opposé, des artistes qui ont accordé aux spectacles la chance de respirer et de se développer sans être soumis à la vigilance policière du metteur en scène toujours présent. L'insertion de petits changements ne prend pas, pour eux, le sens d'une perturbation, mais d'un supplément de vie, d'un accord avec la nature du théâtre qui, selon leur conviction, est étranger à l'accomplissement propre aux autres arts dans l'acception classique. Peter Brook reste l'exemple emblématique de l'homme de théâtre qui cultive cette dialectique entre programme et liberté. L'impureté de la vie, selon lui, si elle intervient pour perturber légèrement l'œuvre, ne la contrarie pas pour autant, mais, au contraire, accroît sa vitalité. Le vœu de l'accomplissement ne l'obsède pas : son échec, considère Brook, participe de la nature du théâtre qui conjugue des inaccomplissements collectifs, réunis dans un spectacle qui, lui, parvient à s'accomplir, parfois, en présence du public. Celui-ci intervient, pour reprendre la formule de Meyerhold, en tant que « quatrième créateur » qui, certains soirs, réussit à élever le spectacle au statut d'œuvre accomplie. Expérience fugitive, constamment remise en cause, jamais certaine.

A *contrario*, Grotowski ou Barba ont érigé la maîtrise des spectacles en horizon infaillible, car ils les conçoivent comme des « œuvres vivantes » réfractaires à l'érosion et à la dérive, des œuvres durables tant que les comédiens parviennent à les porter. (Robert Wilson, tout en se réclamant d'une autre esthétique, adopte une position apparentée.) Pour eux, le spectacle est conçu afin d'accéder, longtemps, à la précision d'une œuvre musicale ou plastique. Ce qui s'est accompli dans le contexte du

travail de préparation doit être préservé dans celui de l'exploitation. Grotowski n'affirmait-il pas sa satisfaction en apprenant qu'un montage avait pu être effectué, à quelques années d'intervalle, entre la version pirate de l'enregistrement vidéo et celle de l'enregistrement audio de son spectacle phare : *Le Prince constant* ? Il n'avait pas bougé.

Au mot d'ordre grotowskien « N'improvisez pas », à l'époque de son apogée, dans les années 1960, d'autres groupes et artistes ne cessaient de lancer et de répéter l'appel opposé : « Improvisez ! » Le Living Theatre, l'Open Theatre, Bread and Puppet... appelaient à la mobilité du spectacle qui se pense comme mouvant et que l'on peut enrichir par des apports ultérieurs et des interventions successives. Sa logique échappe à la finitude et à la durée qui définissent, selon l'esthétique ancienne, tout art accompli. Voici donc deux postures distinctes, également plausibles. Ce qui les dissocie, c'est la relation différente que les gens de théâtre cultivent entre l'ordre et l'imprévu, entre l'autorité du leader et la créativité du groupe, entre la scène et la salle.

L'opposition entre ces deux postures contraires peut être modulable et connaître une évolution particulière sur le parcours même d'un artiste comme, par exemple, celui de Brecht. Au début, il cultive l'exercice des formes mineures, rapides, disloquées qui, selon l'esprit du cabaret qui lui est alors cher, se définissent par la spontanéité, l'improvisation, l'exaltation de l'instant. Il théorise et réhabilite le droit accordé aux spectateurs de se livrer à de menus plaisirs, censurés par le théâtre traditionnel : boire, fumer... Ainsi le désordre permet l'intervention d'une piquette de concret procuré par un plaisir ponctuel. Le

spectateur dégagé de l'autorité de la scène, autorité imposée par Wagner à Bayreuth, reconquiert le droit à la distraction et la permissivité de la liberté : il se constitue en contre-pouvoir du plateau et, forcément, déstabilise l'ordre programmé de la représentation. Le spectateur relativise la norme de l'œuvre : il s'érige en partenaire non crispé. Brecht n'est pas le seul à admettre de pareilles licences et – dès le début du xx<sup>e</sup> siècle – les fêtes dadaïstes ou futuristes, véritables précurseurs des « performances » actuelles, invitent et sollicitent l'intervention du public qui, partant, ne procède pas à la dégradation d'une œuvre accomplie, mais complète et dynamise un projet qui risque de rester inaccompli sans son intervention. Parce que non clos, immuable et parfait, le spectacle d'avant-garde fait de l'inaccomplissement la condition de son exercice. Là où l'on assume la présence du corps et l'on dresse l'éloge du présent, l'inaccomplissement n'a plus rien de redoutable, mais est d'emblée inscrit dans la visée programmatique des artistes. Ainsi ils accordent aux spectateurs la possibilité de se confronter à des représentations qui ne déplorent pas leurs interventions, bien au contraire, les sollicitent et les intègrent. Parce que pensé comme ouvert, le spectacle fait de l'inaccomplissement une invitation adressée à la salle de se constituer en partenaire vivant à même d'œuvrer à son accomplissement.

Brecht changea d'attitude lors de son retour, après un long exil, dans la République démocratique allemande où il obtint un théâtre, le Berliner Ensemble, une troupe et le droit d'exercer son autorité sur l'esthétique de la nouvelle institution. Ses spectacles, explicitement signés, s'imposent d'abord à Berlin-Est et, ensuite, connaissent un retentissement

européen qui le consacre comme un des emblèmes modernes de la mise en scène. Il va changer alors et à la liberté ludique de la jeunesse succède la maîtrise des représentations que Brecht considère comme accomplies et souhaite enregistrer dans de célèbres *Modellbuch* afin de permettre, telles quelles, leur reprise ultérieure. Est-ce sous l'influence de la pensée communiste et de la dictature politique exercée par le pouvoir à Berlin-Est que Brecht change et exige désormais de fixer implacablement les données des spectacles. Il s'égaré ainsi loin de l'esprit européen qui fait de l'art de la mise en scène un art du perpétuel recommencement réfractaire à une « conservation » courante en Asie. Ici l'accomplissement, si accomplissement il y a, ne peut être que passager, fugitif, jamais définitif. Il faut dire que, bien avant de regagner la République allemande, depuis la rencontre en 1935 de Mei Lanfang à Moscou, Brecht envisage une préservation « asiatique » du théâtre contraire à l'Occident et à son perpétuel appétit de renouvellement. Son projet va échouer et restera lettre morte ! En Europe l'accomplissement se défait et se dérobe à une cristallisation à long terme afin que tout puisse renaître... grâce aux inaccomplissements du plateau, toujours autres.

Le chef de file de la mouvance incarnée par Brecht au terme de son parcours est, dès ses débuts, Gordon Craig, l'utopiste épris de perfection au théâtre. Il l'a érigée en horizon tant souhaité pour échapper à l'accident, à l'imprévu, bref à l'inaccomplissement dont il déplorait l'impact sur la scène occidentale. Le grand procès qu'il a intenté à l'acteur s'inspirait de cette révolte contre son inaptitude à parvenir à l'accomplissement propre aux arts qui ne font pas

appel à un matériau organique susceptible de se modifier constamment, de se dérober au programme initialement prévu, d'injecter du biographique. Craig rêvait d'un metteur en scène chef absolu à même de contrôler la pluralité des pratiques mobilisées pour parvenir au résultat final, le spectacle accompli. Il a refusé l'inaccomplissement et s'est constitué en prophète damné d'un art apte à le déborder et contrarier. Il a osé proposer ce qui semblait être exclu à tous les autres gens de théâtre, il a osé désigner comme perspective ce mirage, Fata Morgana du théâtre : l'accomplissement définitif ! De Craig à Brecht ou Lioubimov se dessine le sillon de la nostalgie d'accomplissement durable, rêve défait jamais tout à fait confirmé. Cela accroît dramatiquement la situation racontée par Jacques Copeau face à qui, en visite chez lui, Craig fait se succéder les feuilles de ses projets accompagnées par un même et douloureux constat : « Inachevé ! Inachevé ! » Craig a fini par être l'artiste de l'inaccomplissement généralisé dans la mesure où il a érigé l'accomplissement maîtrisé en programme utopique. En regardant ces dessins rappelons-nous ceux de Léonard, eux aussi « inaccomplis » : ils s'apparentent car une quête partagée d'accomplissement, à des siècles d'écart, les a animés. Mais ce à quoi Léonard est advenu en art plastique est resté inabouti pour Craig au niveau de ses projets scéniques. Il faudra du temps pour que certaines des esquisses, grâce à des artistes qui lui succéderont, se réalisent. Wilson, Kantor n'ont-ils pas apporté, partiellement, la réponse aux vœux de Craig ? Sans doute.

Si Craig a envisagé le recours à la *surmarionnette* comme substitut parfait de l'acteur, plus tard, au

nom de l'accomplissement fut engagé le processus d'élimination de la décoration et des accessoires, afin de parvenir à l'essence, comme Grotowski la définit, à savoir la relation acteur-spectateur. De Copeau au maître polonais le même vœu traverse le siècle de la mise en scène, la purification pour imposer soit « la scène vide », soit « le théâtre pauvre ». Tout ce qui semble extérieur à l'être qui joue se trouve frappé de ce bannissement qui s'explique par la focalisation sur l'acteur afin de parvenir, grâce à lui, à l'acte accompli. L'acteur entraîné, voilà la garantie ! Cette fois-ci l'accomplissement ne s'envisage plus comme chez Craig par le recours à des solutions empruntées aux autres arts, mais par le perfectionnement du matériau interne du théâtre, l'acteur. La *surmarionnette* devrait être éternelle, l'acteur, par sa nature même, comme disait Jean Genet, « brille et s'éteint » : accomplissement périssable, mais accomplissement légendaire. Les témoins ne l'oublient pas et diffusent son souvenir dans le monde... Idole périssable. Gérard Philipe ou Ryszard Cieslak, Helene Weigel ou Edith Clever – ils séduisent dans le présent et procurent la tristesse de leur inévitable extinction. L'acteur accompli qui s'éteint engendre l'effet propre à ce que l'on appelle « les œuvres disparues ». Accomplissements mythiques, accomplissements passagers dont la durée est, certes, limitée, mais leur aura perdure tout de même un certain temps. Ces prestations qui éblouissent pour décliner progressivement connaissent le sort de l'écho qui réverbère... pierre tombée dans l'eau entourée des cercles qui l'accompagnent. Son impact s'exerce dans le présent et se communique plusieurs générations avant de se convertir en souvenir, le

souvenir des accomplissements légendaires dont certains spectateurs ont été les témoins.

Entre les deux familles distinctes évoquées ici, les séparations ne dressent pas toujours des cloisons infranchissables : on dénombre certaines tentatives de dialogue ! Stanislavski, malgré tout ce qui les opposait, a invité à Moscou Gordon Craig au début du xx<sup>e</sup> siècle pour mettre en scène *Hamlet* au Théâtre d'Art. L'initiative a suscité des tensions et des malentendus, mais l'amorce d'un échange a été effectuée. Et il ne s'est pas réduit à un simple face-à-face de deux esthétiques adverses... Je l'ai compris lors d'une visite dans le palais de Stanislavski où une gravure splendide, accrochée à une place d'honneur, a attiré mon œil. Il s'agissait du décor de Craig pour *Hamlet*, souvenir ineffaçable pour l'hôte qui préservait dans son espace intime la trace de cet échec historique. Celui-ci n'a pas affecté l'admiration éprouvée à l'égard de Craig, l'indomptable, l'homme des défis et des défaites. Une même surprise m'a été procurée par le texte que Grotowski a consacré à Stanislavski qu'il érige en modèle tandis que moi-même je l'associais plutôt à Meyerhold. On éprouve, me dis-je, le besoin de « l'autre », alter ego non pas similaire, mais différent, complémentaire. Le théâtre, comme l'art, se constitue en un champ de forces apparentées ou... alternatives. Elles communiquent parfois, sans pour autant se trahir. C'est ce sens que peuvent prendre l'amitié et l'admiration de Peter Brook pour Grotowski, l'ami situé « sur l'autre rive », l'ami qui cherche la pureté et l'accomplissement auxquels il se sent étranger. Aujourd'hui encore je me félicite d'avoir été à l'origine du livre que Brook lui a consacré en attestant