

Du théâtre réconcilié avec lui-même à la minorité disséminée

Georges Banu

Numéro 72, 1994

Scènes et cultures

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28760ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Banu, G. (1994). Du théâtre réconcilié avec lui-même à la minorité disséminée. *Jeu*, (72), 94–101.

Du théâtre réconcilié avec lui-même à la minorité disséminée*

La reconquête des mots

Si célèbre soit-elle, l'interprétation du « théâtre dans le théâtre » avancée par André Green dans son analyse d'*Hamlet* mérite d'être rappelée. Car c'est du sort des mots qu'il s'agit. On y joue d'abord la Pantomime, scénario muet, et ensuite seulement le scénario parlé, appelé la Souricière ; les deux se tiennent comme les versants distincts d'une même histoire, d'un même récit. Mais si la pantomime ne trouble point la conscience du roi, celle-ci sera, au contraire, violemment ébranlée par la pièce : l'absence des mots, observe Green, explique l'échec de la pantomime, tandis que c'est de leur présence que vient la réussite du théâtre. Il n'y a pas de théâtre sans mots. Hamlet, dès qu'il parle avec le premier acteur, l'interroge sur la capacité d'apprendre par cœur un certain nombre de vers ; cela suppose qu'il pense au texte et à rien d'autre. La pantomime, par contre, intervient ensuite, plutôt comme ruse d'écrivain, celle de Shakespeare, qui s'ajoute ainsi à l'autre ruse, celle de Hamlet. Le théâtre s'appuie sur son pouvoir de tendre à la vie le miroir qui révèle ses secrets justement parce qu'il la capte dans son intégralité, sans nulle amputation. Gestes et mots réunis.

L'avant-garde, depuis toujours, s'attaque aux mots afin de parvenir à des strates plus profondes, à des zones inconnues, à des pulsions qui échappent au langage constitué. Pour cela, la voie fut souvent triple, car lorsqu'il cherche à se dérober à l'empire du mot, l'homme de théâtre suscite soit ce qui est en deçà, ce qui est considéré comme préliminaire, *le cri*, soit ce qui est au-delà, ce qui provient d'une exploitation abusive, *le cliché*, quand il ne réhabilite pas purement et simplement *le silence*. Hypothèses se réclamant toutes d'un mutisme virtuel et d'une suspicion assumée à l'égard des mots et de ce qu'ils comportent comme vertu discursive. Dans les années vingt comme dans les années soixante, la radicalité des avant-gardes se concentra sur un même but et s'employa à briser l'enlacement amoureux des mots et leur avancée pas à pas vers les abris de l'être. De la mise en cause du mot, l'avant-garde a fait sa cible. Pour Beckett et Ionesco, Grotowski et Kantor, si les armes diffèrent, les combats s'apparentent. Une méfiance commune les relie, la méfiance à l'égard du mot.

* Communication présentée au Colloque de l'Association internationale des critiques de théâtre, à Montevideo, en Uruguay, en mars 1994.

Dans cette agression des avant-gardes contre le mot, un aveu s'exprime et un désir se reconnaît : celui d'une communication par-delà les frontières des langues et les limites territoriales. L'avant-garde se pense en terme d'internationalisme et, aujourd'hui, quelqu'un comme Peter Brook continue à faire sienne cette vocation au point que, surtout en Allemagne, où les avant-gardes sont plus qu'ailleurs attaquées, on y voit un signe de vétusté extrême. L'avant-garde intègre le refus de nationalisme auquel les mots renvoient, dans la définition même de la modernité.

Mais avant la postmodernité, tant décriée, les mots, de même que la figuration, la fable ou la tonalité, sont revenues. L'œuvre du grand répertoire théâtral cesse d'être suspecte en raison de la réhabilitation des mots et, ainsi, on aime de nouveau Tchekhov, Schnitzler, Claudel ou Hofmannsthal. La nuance l'emporte et la séduction du cheminement sinueux vers soi-même retrouve droit de cité. De l'agressivité des rapports avec le texte développé dans les années soixante, on dérive progressivement vers l'amour du texte, voire son fétichisme, et ainsi certains des incendiaires d'hier se muent aujourd'hui en thuriféraires. Il y a, certes, des irréductibles comme Eugenio Barba, qui, « pareil à une autre Antigone », ne veut nullement reculer mais, malgré cela, le fleuve de la langue a regagné pleinement son lit. Parfois trop.

Le théâtre, art local

Pour la réhabilitation du mot, des mots, le théâtre déplace son centre d'intérêt de l'international vers le national. À l'heure où l'on croyait encore à la tribalisation généralisée, il a trouvé sa raison d'être dans le terroir d'une langue dont il a voulu assurer l'écoute correcte. Ainsi le théâtre, qui désormais s'assume comme art minoritaire, légitime sa fonction de « conservatoire de la langue », selon l'expression d'Antoine Vitez.

Quand nous sommes les témoins d'une détérioration généralisée de la langue parlée, à la télévision ou souvent dans la presse, le théâtre cherche à en sauvegarder les valeurs. Je me souviendrai toujours de cette femme qui, un soir, murmurait les monologues de Racine en même temps qu'une autre les récitait sur le plateau. La langue, la langue française, leur servait d'intercesseur et le théâtre de foyer de rencontre.

En retrouvant le goût des langues, le théâtre a-t-il agi en précurseur de cet éveil des nationalismes auquel nous assistons aujourd'hui ? Réponse difficile à assumer explicitement, mais tout de même hypothèse plausible.

Le « cri silencieux » de Helene Weigel dans *Mère Courage* de Bertolt Brecht au Berliner Ensemble, en 1949. Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 234.



Si, aujourd'hui, le théâtre a une raison supérieure d'exister, elle n'est jamais consensuelle, mais toujours liée à une critique et à une marginalité.

Au théâtre, depuis quelques années, les peuples viennent écouter leur langue, ni langue de bois ni langue du maître. Partout, la scène a servi d'appui au renouveau des langues, langues minoritaires, régionales, langues de la vérité, longtemps interdites, poursuivies, bannies, déclassées.

Un art comme le théâtre, fondé sur le mot et la présence, ne peut être que local. Le théâtre, à l'échelle du globe, a les propriétés de l'ancienne culture rurale. Culture traditionnelle. C'est le village de la société planétaire. Il rétablit ce rapport avec la tradition que la reproduction mécanique supprime.

Si le théâtre a trouvé une raison d'être, c'est surtout parce qu'il a osé s'afficher comme art local.

Un jour, alors que je témoignais mon intérêt pour le *théâtre local* à un haut responsable de la *Republicca*, il me conforta dans mes options en me signalant que, selon des enquêtes tenues secrètes, c'est aussi le destin de la presse écrite. Pareille au théâtre, elle ne disparaîtra pas, mais elle fera du territoire national son terrain de choix. La vocation des mots, au théâtre comme ailleurs, tient de l'enracinement et de l'identité. Théâtre réconcilié avec soi-même.

La contradiction du lieu

À l'époque des avant-gardes, où *la situation* l'emportait sur *les mots*, les lieux, le plus souvent, variaient, fuyaient l'autorité du centre, car rien ne semblait plus contraire à cette esthétique que l'endroit institutionnalisé, repérable, rattaché explicitement à une structure urbaine. Disons que là où le théâtre se présentait comme international, c'est le lieu qui devait apparaître comme local, marqué par l'expérience d'une collectivité et imprégné par l'histoire d'un travail. Grâce à un système de rééquilibrage dont l'art possède le secret, dès qu'il y a eu retrouvailles des mots, le théâtre a réintégré la salle à l'italienne, lieu international unanimement reconnaissable. Si d'un pays à l'autre le théâtre a privilégié ces dix dernières années les valeurs nationales de la langue, il s'est appuyé, en revanche, sur les ressources d'un lieu étranger à tout nationalisme. Le théâtre joue ainsi de ce conflit entre la *vocation des mots* et la *nature du lieu*.




« Le corps se présente comme origine. » Ryszard Cieslak dans *le Prince Constant*, mis en scène par Jerzy Grotowski en 1965. Photo tirée de *The Secret Art of the Performer*, Routledge, 1991, p. 52.


Les arts de la présence et la contamination réciproque

Le théâtre le plus engagé dans la redéfinition de son domaine, amorcée pendant les années soixante, se livre à la quête d'une certaine voie première, voie où les mots et les sons se confondent. De Grotowski à Brook ou Andreï Serban, l'on perçoit alors un horizon apparenté, l'horizon d'un chemin où les articulations du mot s'atténuent, et même disparaissent, pour faciliter le jaillissement d'une musique interne du corps et de ses sonorités jamais révélées. Le corps se présente comme origine.

Ces vingt dernières années, par un effet de scissiparité accélérée, les metteurs en scène se sont consacrés alternativement à l'exercice du théâtre et à la pratique du lyrique. Ils voyagent du théâtre à l'opéra. Au début, l'expérience a semblé se justifier par la volonté des responsables d'un genre moribond de restaurer la façade décrépie de l'opéra et, attirés par de véritables mirages financiers, aussi bien que par le prestige mythologique du lyrique, les metteurs en scène accepteront l'offre proposée. Non sans répéter trop souvent que « de l'opéra on n'apprend rien » ! Illusion naïve de l'artiste sans trace, plaque de laboratoire inerte ! En réalité, eux-mêmes l'admettent, à force de se livrer à la mise en scène du lyrique, les artistes du théâtre déplacent leur intérêt de l'espace vers le temps et sa gestion prédéterminée. Aux libertés de jadis succèdent ainsi les impératifs du rythme, de la durée, d'un temps maîtrisé.



Pour
la réhabilitation
du mot, des mots,
le théâtre déplace
son centre d'intérêt
de l'international
vers le national.



Par ailleurs, le lyrique confronte le metteur en scène aux puissances du son, de la voix qui opèrent autrement que les mots. Si les uns séparent, les autres relient et, ainsi, au théâtre comme pratique nationale s'oppose désormais l'opéra international. Les deux voies coexistent et chacune corrige l'autre. D'un côté, le plaisir de la langue rehaussée, réhabilitée, de l'autre, la fièvre du chant ; d'un côté, l'acteur perçu comme être local, de l'autre, les stars planétaires du lyrique. D'un côté, la concentration du mot, de l'autre, la dilatation des sons. Le metteur en scène se livre avec délices à ce va-et-vient, à cet affrontement avec le corps désormais perçu et traité comme double.

La question du récitatif et de son traitement à l'opéra préoccupe tout metteur en scène responsable, tandis que les mots font leur apparition dans ce qui était le comble de l'internationalisme, la danse. Chez Galotta ou Pina Bausch. Il y a un effet de contamination, car les *arts de la présence* cherchent tous à conjuguer aujourd'hui le local et l'international, soit en permettant aux artistes de pratiquer l'exercice de l'alternance, soit en favorisant cet appétit erratique propre à la fin du siècle. Cela n'entraîne pas pour autant la résurrection explicite du fantasme de l'art total, mais, plus concrètement, invite à un abâtardissement généralisé et, chose importante, le théâtre tant déconsidéré se trouve inscrit désormais dans l'ensemble de ces pratiques nouvelles, que ce soit le *théâtre-danse* ou le *théâtre musical*. On doute du théâtre en tant que tel, mais on n'hésite pas à l'injecter dans les arts apparentés. Même le cinéma l'admet. Comme si le théâtre était une drogue dure dont les effets, pour qu'ils soient bénéfiques, exigent des doses homéopathiques.

De l'autre côté, la danse a pris en charge et développé les acquis du théâtre des années soixante : on y reconnaît la trace de Grotowski ou de Barba, les images de Terayama ou de Kantor. Si le théâtre atteint sans doute les confins de son domaine, la danse radicalise sa quête déjà amorcée. Pour preuve, *a contrario*, on peut se reporter à Grotowski lui-

même qui, dans son ermitage de Pontedera, se concentre sur le corps dans une perspective rituelle, ce qui le conduit inévitablement vers des expressions proches de la danse, danse première où mouvement et voix se relayaient. La passion pour la présence poussée à l'extrême d'un corps, non pas archaïque, mais contemporain, assure les grandes réussites de la danse. Cette présence répond à une attente, et même à un besoin, au moment où règne l'image et où, du corps, il ne reste plus que la surface.

La danse, tout en ayant une possibilité de diffusion plus grande, ne peut pas non plus rivaliser avec les moyens de reproduction mécanique. Moyens toujours insuffisants pour assurer sa connaissance correcte. Certes, par rapport au théâtre, le cercle de la danse se dilate davantage, mais tout en restant prisonnier des limites que la présence impose à sa diffusion, à son exploitation. Mais, peut-on se demander, par cette territorialisation restreinte les arts de la présence ne contestent-ils pas la planétarisation généralisée ? Ne nous mettent-ils pas dans le contexte de jadis, celui des expériences distinctes, irremplaçables, propres à chaque champ culturel ? Seuls les arts de la présence font que nous ne voyons pas tous la même chose. Que nos expériences de spectateur diffèrent. Que l'on rêve d'événements auxquels on n'aura pas toujours accès. Seuls les spectateurs des arts de la présence restent distincts, différents ; ils sont les campagnards de la fin du siècle.

Le théâtre, la danse, l'opéra constituent ensemble un front de la présence. Présence qui les apparente et les réunit en rendant possible la circulation de l'un à l'autre. Ce qui avait semblé cloisonné s'ouvre maintenant pour se constituer en microsysteme. Il fonde son identité sur la présence. Irréductible à un autre moyen de transmission.

Le théâtre a donc redécouvert les mots et, implicitement, les aires linguistiques leur correspondant. Il a sacrifié la vocation foraine des années soixante au profit de l'implantation dans des lieux qu'il peut difficilement quitter. Le théâtre, au prix d'une minorisation, a trouvé sa raison d'être dans l'irréductibilité du local et dans l'exploitation

« [...] l'époque des avant-gardes, où la situation l'emportait sur les mots [...] » Scène de *Antigone*, création du Living Theatre. Photo tirée de *The Living Book of the Living Theatre*, New York Graphic Society.



de l'individuel. Et ainsi il tourna le dos aux avant-gardes tout en servant d'ingrédient aux pratiques voisines. Il les a infiltrées.

Le théâtre a su les rendre impures, car il fonctionne chaque fois comme élément étranger, extérieur, autre, appelé à disloquer les anciennes autonomies et à perturber leur autarcie ancienne. Le théâtre se présente désormais comme une minorité disséminée.



Le théâtre, au prix
d'une minorisation,
a trouvé
sa raison d'être
dans l'irréductibilité
du local et dans
l'exploitation
de l'individuel.

Pareille observation risque de tromper et de laisser croire à une influence à sens unique : du théâtre vers les autres arts de la présence. En réalité, il y a eu effet de contamination réciproque puisque le metteur en scène qui rentre après avoir fait le voyage à l'opéra a une autre relation à la gestion du temps. L'opéra lui a enseigné le travail à partir d'un temps donné à l'avance. Un temps imposé. La danse aussi modifie les rapports au corps qui, désormais, affirme plus audacieusement sa plasticité, sa dynamique propre. À son tour, le théâtre intègre des emprunts des arts voisins. Les arts de la présence constituent un réseau où la circulation est possible et les influences recherchées. Le statisme est exclu.

La qualité : vertu ou piège ?

N'est pas si loin le temps où, simplement, le désir du faire légitimait l'acte théâtral. Comme s'il devait répondre à une urgence et accomplir un besoin. Urgence politique le plus souvent et besoin communautaire toujours. Intervenir dans le monde sur fond de sécurité de groupe... Sans invoquer ce « narcissisme primitif » qui, dans le climat d'alors, avait fait sauter les verrous les plus superficiels, l'on peut reconnaître dans la confiance faite à la pratique théâtrale la résurgence d'un idéal presque rousseauiste : originairement bonne, il fallait s'y adonner sans appréhension ni crainte d'appréciation. Dans l'effervescence du moment, l'acte l'emportait de loin sur l'œuvre, et Barba ou Boal encourageaient cette approche qui en trompa plus d'un. Des artistes aussi qualifiés que le maître de l'Odin Teatret ou l'animateur du Théâtre de l'Opprimé savaient que leurs encouragements trouvaient appui dans le fond général de l'optimisme historique qui invitait à agir vite sans attendre ni se soumettre à l'épreuve de l'acquisition, forcément lente, d'un savoir-faire. La certitude qui légitimait l'engagement venait de l'extérieur du théâtre. D'une foi. Ce théâtre fut mystique. Son ciel n'était pas vide.

Comme l'art, de même que la société, a mis en place au XX^e siècle une dialectique constante de réaction et contre-réaction, le rejet de ce spontanéisme se constitua dix ans plus tard en véritable front du refus. Il s'agissait désormais d'écarter ce qui ne se justifiait que par le désir de produire, sans assise technique ni projet spécifiquement théâtral. Dès lors, il y eut retour des valeurs de la scène, de sa mythologie et de sa mémoire. À l'éthique de l'intensité qui avait régné auparavant succéda l'exigence de la qualité. Dépourvu de ses certitudes extérieures, le théâtre puisa dans son intérieur, dans ses textes et son espace hérité, et il cessa d'être mystique pour s'affirmer comme artistique. Théâtre autarcique, replié sur lui-même et l'imaginaire qu'il engendre.

Désormais une nouvelle référence émerge, référence jadis honnie et défendue une décennie plus tard : *la qualité*. Qualité du rendu théâtral, exactitude du jeu et finition scénographique. La plupart des artistes firent de la qualité un impératif à l'heure où c'est par le traitement soigné de sa matière que le théâtre découvrait qu'il communique le

mieux. Strehler ou Chéreau, qui ont toujours, obstinément, cherché l'ombre la plus exacte, la coiffure la plus souple, le tissu le plus juste, acquièrent une valeur exemplaire. Et l'engouement pour Jovet ne fut pas étranger à la passion, de nouveau éprouvée, pour la nuance et au goût pour le contrôle entier de l'image scénique. Désormais la vérité passe par les détails et l'on s'applique à toujours les accomplir maniaquement.

Bob Wilson développa, lui aussi, la préoccupation presque névrotique pour les détails dont le moindre mauvais fonctionnement risquait de gripper la machine. Les médias froids qu'il emploie exigeaient le contrôle absolu afin de pousser au comble de l'achèvement cette esthétique du design où nul accident n'est permis. La scène livre une écriture dont la qualité technique touche à son zénith. La qualité est le nouveau maître. Tout ce qui lui échappe se voit banni.

Face à la manie perfectionniste qui s'ensuivit, nous eûmes, dans un premier temps, le sentiment d'une véritable hygiène, opération salubre à même d'écarter les déchets d'un théâtre qui avait trop refusé son statut d'art. Nous nous délectâmes de la splendeur des rouges et de la profondeur des soupirs... Tout en étant soigné, le théâtre de Grüber sut sauvegarder la simplicité. De même que celui de Bondy. Mais autour, de plus en plus, la qualité commença à étouffer la respiration de l'acte théâtral, à trop censurer les corps, à donner aux détails une importance qui leur permettait de s'autojustifier. Et, dangereusement, ils commencèrent à phagocyter le dessin de la grande forme, à faire douter du droit à l'essai avec tout ce qu'il suppose comme risque d'incertitude, de déséquilibre, de fragilité. Le théâtre se fermait sur lui-même... Alors, face à la perfection lisse des spectacles dont les détails s'érigèrent en idéal, il nous vint l'envie de nous rebeller comme Baudelaire contre « les boutons de guêtre » des tableaux militaires de Vernet. Pareils au défenseur de la modernité, nous sentîmes aussi que la menace de l'académisme commençait à pointer. Ainsi, de vertu polémique, dix ans plus tard, la qualité se transforma parfois en écran du vide. De vertu, elle finit par devenir piège.

Cette avant-garde qui nous manque

« Parce que tu n'es ni chaud ni froid, parce que tu es tiède, je vais te cracher de ma bouche », phrase de l'*Apocalypse* que Grotowski, maître de l'avant-garde des années soixante, aimait citer souvent. À l'heure où le temps du repentir semble toucher à sa fin, elle revient à l'esprit comme le souvenir d'une radicalité depuis longtemps abandonnée. D'une révolte assouvie et d'une provocation éteinte. Trop de tiédeur... et, de surcroît, sans mauvaise conscience ! L'assoupissement se poursuit et la sieste s'éternise. S'il y a aujourd'hui une pièce à écrire, en paraphrasant un célèbre titre brechtien, elle devrait s'intituler *De l'importance d'être en désaccord*.

Dans un entretien récent, André Engel, qui fut l'un des instigateurs les plus actifs de la scène française des années soixante-dix, ne craint pas d'avouer : « Nous avons perdu la guerre de mai 68 ; et quand on a perdu, on voit l'ennemi s'installer, prendre des positions, occuper les forteresses, organiser l'idéologie, les pratiques. Non, la vraie vie est ailleurs, dans les sentiments, la passion, la liberté, l'utopie, le combat pour l'utopie. Rien ne me fera accepter le monde dans lequel nous vivons. Le théâtre ne doit jamais dire que l'on peut plier les genoux, sinon pour dénoncer la force qui écrase... » Dans ces lignes

« Bob Wilson développa, lui aussi, la préoccupation presque névrotique pour le détail [...] » Acte III d'*Edison* de Bob Wilson, 1979. Photo d'Enguerand tirée des *Voies de la création théâtrale*, vol. 12, C.N.R.S., p. 166.



se laisse sans doute déceler la nostalgie d'un artiste, mais aussi l'intuition d'un sentiment général. D'un manque partagé. Celui d'une avant-garde dont le deuil a progressivement instauré le règne du théâtre de l'accord, théâtre paisible, trop réconcilié avec lui-même.

Oui, l'avant-garde nous manque et le désir de son retour commence à se faire ressentir.

