

# LES CITÉS DU THÉÂTRE D'ART DE STANISLAVSKI À STREHLER

Ouvrage collectif sous la direction de

**Georges Banu**

*éditions* **THEATRALES**

Académie Expérimentale des Théâtres

# Table des matières

Giorgio Strehler	<b>Les Quatre Cités du théâtre d'art</b>	9
Georges Banu	<b>Les Cent Ans du théâtre d'art</b>	17

## I. Positions

Anatoli Smelianski	<b>Heurs et malheurs de l'idée du Théâtre d'Art</b>	27
Peter Stein	<b>Construire, détruire, reconstruire</b>	33
Jacques Lassalle	<b>Un devoir d'impérieuse douceur</b>	41
Anatoli Vassiliev	<b>Le Sens de la vie en art</b>	47
Stéphane Braunschweig	<b>Le théâtre d'art : une condition pour qu'advienne l'art du théâtre</b>	57
Yannis Kokkos	<b>Cherchez partout le théâtre d'art</b>	63
Jean-Loup Rivière	<b>Conjonctions</b>	67

## II. Repères

Jean-François Dusigne	<b>La Notion accompagne le siècle</b>	71
Inna Solovieva	<b>"Théâtre pour la première et dernière fois"</b>	83
Marie-Christine Autant-Mathieu	<b>Le Théâtre Artistique de Moscou : quête d'un nom et avatars</b>	91
Béatrice Picon-Vallin	<b>Les Larmes de Meyerhold ou les deux faces du Théâtre d'Art</b>	103
Philippe Ivernel	<b>Georg Fuchs et le "Künstler-Theater" de Munich</b>	117
Jean-Pierre Sarrazac	<b>Le théâtre intime de Strindberg</b>	121
Zbigniew Osinski	<b>Le Théâtre Redouta, théâtre d'art polonais</b>	125
Florica Ichim	<b>Camil Petrescu : un théoricien roumain du théâtre d'art</b>	137
Gérard Lieber	<b>Le théâtre d'art en temps de crise</b>	145
Myrto Reiss	<b>Karolos Koun : initiateur Grec du théâtre d'art</b>	149

### III. Permanences

Monique Borie	<b>L'Artiste et / ou l'artisan</b>	161
Evelyne Ertel	<b>Théâtre d'art et répertoire</b>	171
Catherine Naugrette-Christophe	<b>La Question du lieu</b>	179
Jean-François Dusigne	<b>Régénérer, explorer, transmettre : le studio, l'école</b>	189
Monique Borie	<b>Transmission et tradition</b>	199
	<b>Pour une école du théâtre d'art</b>	
Magali Jacquet	<b>L'Éthique du théâtre d'art</b>	205
María-Ines Aliverti	<b>L'Internationalisation du théâtre d'art</b>	213

### IV. Carrefours

Michael Walton	<b>Craig, la quête de l'impossible synthèse</b>	231
Jean-Louis Leutat	<b>Théâtre et film d'art</b>	243
Evanghélia Lachana	<b>Les Peintres et les théâtres d'art</b>	247
Elisabeth Charvet	<b>Le Questionnement du théâtre d'art, résonances dans d'autres champs</b>	261

### V. Identités

Siro Ferrone	<b>Le Piccolo Teatro di Milano : "communauté" et "bottega"</b>	269
Georges Banu	<b>"Le Piccolo, c'est une histoire de théâtre d'art"</b>	279
Sven Heed	<b>Bergman à Malmö : la constitution d'un ensemble artistique</b>	285
Jana Patocková	<b>Otomar Krejca, le théâtre d'art et la politique</b>	291
Anne-Françoise Benhamou	<b>Patrice Chéreau : utilité et futilité</b>	299
Nathalie Léger	<b>Antoine Vitez : l'ombre portée des actions</b>	307
Juliette Beaume	<b>Le Théâtre Lliure, théâtre d'art catalan</b>	313
Laurent Gaudé	<b>Robert Wilson et le théâtre d'art : un étranger ou un héritier ?</b>	325

# Les Quatre Cités du théâtre d'art

Giorgio Strehler

J'ai été convié ici, au théâtre du Vieux-Colombier, théâtre que j'ai connu quand j'étais jeune et pour la restauration duquel je me suis battu, afin de parler du Piccolo Teatro en tant que théâtre d'art. Vous êtes réunis ici depuis deux jours pour vous interroger sur cette question, sur cette réalité. Ce désir est légitime, de même que c'est légitime de se pencher sur le théâtre public aujourd'hui. Théâtre d'art, théâtre public – les questions semblent différentes, et pourtant elles sont proches. Il est même souhaitable, surtout maintenant, de les relier pour réfléchir sur les deux. C'est une manière de questionner notre métier dans ses relations au présent et, en même temps, de nous interroger sur le public. Le public est le protagoniste du théâtre, et il est nécessaire de penser à lui et de l'informer que les gens de théâtre le font. Il doit savoir que nous ne l'oublions pas.

Comme nous arrivons de la fin du siècle, il est fatal que nous nous sentions obligés de faire un bilan. Tout le monde passera par là, afin de dresser un bilan politique, social, humain... Nous, pauvres gens de théâtre, nous devons forcément parler du théâtre. Notre métier est relié à la collectivité, nous sommes les plus sensibles aux rapports entre notre art et la société dans laquelle nous vivons. Tous les artistes nouent un rapport à la société dans laquelle ils vivent, mais la possibilité de parler de la vie telle qu'on la voit se présente différemment chez le peintre ou le musicien qui reste seul par rapport à un groupe de comédiens et un metteur en scène, eux, accompagnés d'un scénographe, d'un éclairagiste... Ils veulent, ensemble, s'adresser à un groupe de gens qui se rendent, le soir, dans une salle pour les voir. Ces groupes communiquent entre eux, c'est pourquoi nous sommes très sensibles aux problèmes collectifs.

Quand on fait le bilan du siècle, l'on découvre que le théâtre d'art a été un des points forts de ces cent ans. Si on met de côté tous les échecs, toutes les erreurs, tout ce qui a raté, bref si l'on fait un tri, on découvre un tas de bijoux, de pierres précieuses, de gens héroïques... ils appartiennent tous au théâtre d'art, tel que je le conçois. Entre les spectacles, les pièces et les artistes s'est établi un échange et nous devons contribuer à le poursuivre. C'est le grand but assigné à l'Union des Théâtres de l'Europe.

Pour commencer, je dirais simplement que le théâtre d'art est un problème capital pour nous qui le faisons. Je ne sais pas si c'est vrai pour le théâtre en général, mais pour nous, oui. Et cela concerne tout ce siècle terriblement dialectique qui a produit des choses horribles et, en même temps, a accouché des choses extraordinaires. La destruction et l'espoir marquent également le XX<sup>e</sup> siècle. Je suis content d'avoir vécu cette époque. Je ne suis pas content d'avoir fait la guerre mais je suis content d'avoir fait du théâtre ces derniers cinquante ans... Notre génération a dû se confronter à tous ces problèmes, mais nos précurseurs russes, français, allemands aussi. Le théâtre n'a pas échappé aux secousses de notre histoire, de la vie des

gens qui l'ont fait. Le catalogue des réussites qu'il laisse derrière lui au terme du siècle est riche en auteurs, acteurs, metteurs en scène. Il a commencé avec *La Cerisaie* qui est une pièce terrible, qui doit toujours être jouée quand on peut et, surtout, lorsqu'on est capable de la voir. Ils sont un peu ridicules ces gens qui ne comprennent pas que tout change, mais en même temps ils sont si pathétiques. Leur angoisse est énorme. Il y a eu aussi Pirandello, Beckett... Il y a eu aussi des acteurs qui ont tout changé. Je n'ai pas vu Eleonora Duse, je ne sais pas quel ton de voix elle avait et je ne le saurai jamais. Mais je sais tout simplement ce que Luchino Visconti m'a raconté un jour. **"J'étais enfant, j'avais sept ou huit ans et mes parents, qui m'amenèrent régulièrement au théâtre, m'ont dit un soir que nous allions écouter la Duse. Nous sommes arrivés un peu tard, et, lorsque nous sommes entrés dans la loge de la famille, le spectacle avait déjà commencé. Sur la scène, il y avait un jardin et deux dames assises sur un banc. L'une d'entre elles tenait une ombrelle à la main et en jouait indifféremment, tout en parlant sur un ton banal, quotidien... on ne l'entendait même pas toujours très bien. J'ai demandé alors à mon père quand le spectacle allait débiter?"**

Il avait déjà commencé et l'enfant ne se rendait pas compte qu'il n'y avait aucune différence entre la vie et le théâtre. **"Ce fut une grande leçon, concluait Visconti. Duse jouait avec une vérité terrible."**

À sa manière, elle faisait du théâtre d'art. Nous ne l'avons pas connue, mais depuis il y a eu d'autres acteurs magnifiques... ce que nous avons perdu, nous avons perdu, ce que nous avons à voir, nous avons vu... Et, demain, qu'est-ce que nous avons à voir? Qu'est-ce que nous avons à voir dépend de ce nous devons faire. Nous en sommes responsables.

Pour revenir au théâtre d'art au XX<sup>e</sup> siècle, je voudrais partir et commenter un article que je trouve magnifique de François Regnault, paru dans la revue *Le Théâtre en Europe* n° 9 de 1986. Il s'intitule **Le Conte des trois cités**. **"Le premier attendait tout du théâtre, pour le second le théâtre n'était rien que le théâtre, le théâtre pour le troisième c'était le théâtre et aussi autre chose. Le premier, Jacques Copeau, le second, Louis Jouvet, ne forment sans doute pas avec Bertolt Brecht, le troisième, un trio, ni un groupe et nul ne les a jamais vus tous les trois ensemble. Le second fut l'élève du premier et le troisième, pour la France, venait d'ailleurs. Cependant, on feindra ici qu'ils incarnent – il faudrait dire : le premier incarne, le second "désincarne", le troisième démontre – trois pôles différents, opposés, d'une conception de la place du théâtre dans la société. On s'emploiera donc à caractériser ces trois pôles dans la cité, non tant du point de vue des principes généraux, empiriques ou rationnels, ni du point de vue de la dramaturgie ou du jeu de l'acteur, mais plutôt selon le jeu de cette géométrie variable, la place physique du théâtre dans la cité, dans la société."** À partir de là, Regnault commence à parler de chacun des trois, successivement. Le reproche que je lui fais c'est qu'il manque en quelque sorte la première cité, celle de Stanislavski qui, je le sais, n'est pas seul. Il y a Dantchenko, comme Marx n'est pas seul, il y a toujours Engels à côté. Oui, dans le siècle, il y a quatre cités dans ce conte du théâtre d'art. Elles sont nées du pays plus vaste, contradictoire et désespéré, riche en potentialités, qu'est le théâtre.

Le théâtre part du désir de se regrouper pour proposer un produit artistique à un certain public. Durant son histoire, les habitudes transmises régissaient principalement le travail : **"Ma mère jouait comme ça, mon père jouait comme ça, moi, j'ai essayé de faire comme eux."** Peut-être qu'à l'origine le grand-père était très bien, ensuite le père fut moins bien et le petit-fils encore moins. Ce théâtre familial, à travers le temps, se détériore. La dégradation le menace. Alors l'idée du théâtre d'art est apparue dans la tête d'un acteur – Stanislavski était un acteur – et de Dantchenko qui était un directeur de théâtre, un metteur en scène, mais pas un acteur. Ils se rallient pour restaurer le théâtre, pour faire mieux que tout ce qu'ils voient autour, pour découvrir quelque chose de différent. Et alors ils ont la chance énorme, qu'aucun des autres maîtres des cités, sauf le dernier, Brecht, n'a connu : ils ont eu un auteur, un immense auteur, Tchekhov.

Les rapports ne furent pas des plus commodes. L'auteur n'est jamais content, sur la scène il y a trop de

bruit, il y a trop de ceci, pas assez de cela, on ne rit pas, il ne faut pas pleurer... Mais en même temps, cette collaboration agitée m'émeut énormément. Je m'imagine Stanislavski qui, dans *La Mouette*, jouait Trigorine comme un écrivain un peu mièvre, charmant, tout vêtu de blanc, en égrenant les mots d'une manière non-chalante. À la fin, il demande à Tchekhov ce qu'il en pense : **"Hummm... Trigorine, je le vois plutôt avec des pantalons à carreaux, il fume le cigare et il a un trou dans la chaussure."** Stanislavski reste perplexe et Tchekhov s'en va sans plus rien dire... L'auteur a détruit avec ces quelques détails l'image de Trigorine que Stanislavski avait dessinée. Il a fallu du temps au metteur en scène pour comprendre que Tchekhov voulait lui suggérer que le tragique de Trigorine vient du fait d'être au fond un personnage minable, un peu vulgaire, vaniteux, un écrivain dont personne ne lit les textes... sauf Nina qui l'adore. En voyant le trou dans la chaussure, ses pantalons à carreaux, nous comprenons qu'elle se trompe. Elle se trompe comme on se trompe dans l'amour. Trigorine n'est pas celui pour qui elle le prend... et nous, est-ce qu'on ne s'est pas aussi leurré d'illusions sur celle ou celui que nous aimons ? C'est de cette erreur tragique que voulait parler Tchekhov à Stanislavski dont la chance a été d'avoir avec lui un auteur.

Copeau n'a pas eu un auteur. Il a dû faire un détour par les classiques, et, Dieu soit loué, la France en regorge. Il a pris Molière, comme il aurait pu prendre Corneille ou Racine, à la place d'un auteur contemporain. Il s'est mis alors à faire du théâtre contre la manière habituelle d'en faire à l'époque. Copeau a été d'une cruauté extrême à l'égard du théâtre-marchandise. Il s'est révolté contre les gens qui vont au théâtre après avoir diné pour rire, pour s'amuser. Non, il a tort, je ne crois pas qu'ils soient tout à fait méprisables ces gens-là. Ils vont dans une salle pour voir avec d'autres gens comment certains acteurs jouent, peut-être mal, des personnages ou des situations qui ne sont pas forcément très intéressantes, ni très artistiques. Mais ils font l'effort de sortir de chez eux, d'échapper à cette terrible machine qui vous cloue à la maison, la télévision, pour entrer dans un lieu et dire **"Ah, tiens, mon ami est là, lui aussi"** ou, au contraire, rencontrer quelqu'un afin de passer un moment ensemble. C'est une chose magnifique. Le public, c'est le mystère du théâtre. Pourquoi vient-il ? Pourquoi ont-ils choisi d'être-là ce soir, de se connaître, de s'aimer peut-être un peu ? On ne peut pas rester assis à côté l'un de l'autre plusieurs heures sans établir des liens avec ses proches voisins. Nous ne savons pas de quel type ces liens sont mais ils se nouent, c'est certain. Car le théâtre c'est une manière d'abandonner la solitude pour se retrouver dans une collectivité. Avant, le fait d'aller au théâtre semblait être plus normal qu'aujourd'hui, puisque les tentations se sont multipliées... aimer le théâtre aujourd'hui, ça ne va pas de soi. Je dis ça pour que l'on n'oublie pas que le théâtre est toujours plus large que le théâtre d'art. Je crains que Copeau ait oublié cela. Lui disait qu'il voulait sortir du théâtre pour mieux le servir.

Copeau, je ne l'ai pas connu très bien. Il m'a influencé indirectement, par ses élèves. Moi, je l'ai rencontré à Florence, quand j'avais onze ans et il montait un de ses spectacles les plus intéressants, *Le Mystère de la Sainte Oliva*. Je l'ai vu avec les yeux d'un enfant, mais cela est sans importance... il cherchait des enfants pour jouer les anges. J'étais avec ma mère, je m'y suis présenté, mais il ne m'a pas pris en disant que j'avais les cheveux trop noirs. Je sens même maintenant ses doigts dans mes cheveux : **"Il est trop noir, il me dérange."** J'ai vu ensuite le spectacle, les trois anges portaient seulement une caravelle pour indiquer le voyage... je n'y étais pas parce que j'étais trop noir. Mais Copeau, je ne l'ai pas oublié. Des années plus tard, un arrière-petit-fils est venu au Piccolo pour apprendre à être machiniste. Ça me plaisait de savoir que dans les coulisses se trouvait un Copeau. La famille était là.

Pour Copeau le théâtre est une machine infernale. Il faut en sortir. Pourquoi ? Pour faire du théâtre encore. Copeau n'a jamais fui la cité du théâtre pour de vrai. Il a quitté l'institution pour faire un autre théâtre. Lequel ? Il avait une idée très mystique du théâtre, une idée particulièrement austère... il pensait que le théâtre était une chose sacrée. Et le sacré, disait-il, on ne peut l'atteindre dans un spectacle païen de boulevard. Il se trompait parce qu'un petit peu de sacré subsiste dans la représentation la plus minable qui soit,