

Georges Banu et la critique intérieure
Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt

Alexandre Lazaridès

Number 111 (2), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25521ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (2004). Review of [Georges Banu et la critique intérieure : *Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*]. *Jeu*, (111), 176–178.

Georges Banu et la critique intérieure

Manuel de l'accompagnateur

« Le théâtre, je ne l'évalue plus qu'à partir de son aptitude à me faire résonner », confie Banu dans l'épilogue de ce recueil d'articles écrits entre 1990 et 2002 et dont certains sont inédits. Comme si, après avoir longtemps « accompagné » le théâtre, c'est le théâtre qui, de plus en plus maintenant, l'accompagnait dans « son expression la plus matérielle ». Sa critique, nourrie d'échanges avec les artistes de la scène, est par là devenue « intérieure », ce que le titre choisi laisse entendre. Dans son avant-propos, l'auteur précise qu'« accompagnement » doit s'entendre dans un sens musical. De même qu'un bon accompagnateur délivre la voix qui chante, la mène jusqu'au bout de ses harmoniques, et, aurait dit Socrate, l'accouche, les « exercices » de notre critique dramatique sont « affaire d'intelligence sur fond d'abandon de soi », à mi-chemin entre le commentaire et l'aveu, sans modèle ni méthode. D'ailleurs, en ce qui concerne la critique, mieux vaut, selon lui, le bricolage que la construction réglée. C'est pourquoi il n'y a pas beaucoup de place chez lui pour les faits ou les événements biographiques ; hommes et femmes de théâtre – et non des moindres – seront saisis tels qu'en eux-mêmes, en dehors du temps.

Quant à la notion précise d'« exercice », elle est définie dans le premier des six articles consacrés à Vitez qui en faisait le foyer de sa pensée. L'exercice ne se soumet pas, ne peut pas être intégré à un modèle ; c'est un moment de recherche, un espoir qui déstabilise, complémentaire de l'idée d'école à laquelle Vitez tenait beaucoup, parce que l'école peut et doit être un lieu d'expérimentation, donc de liberté. L'appel du dehors, utile pour faire des brèches dans le théâtre, est aussi une forme d'exercice. « Faire théâtre de tout » : dans cette aspiration de Vitez, il faudrait voir l'influence d'Aragon, qui lui a révélé la littérature russe et dont il est vite devenu lui-même un grand connaisseur. Vitez aimait tout ce qui marque la distance, en particulier celle que la traduction, qu'il souhaitait toujours exacerbée et révélatrice d'un monde différent, autorise. Son intérêt pour la marionnette trouverait ses racines dans le même désir d'exalter la différence.

Alors que Vitez considérait la troupe théâtrale comme une famille, Ariane Mnouchkine la perçoit comme un chœur dont elle serait « la » coryphée : « La choralité définit le théâtre de Mnouchkine », écrit Banu, autant par sa vision panoramique du monde, toujours mise en perspective par une grande rigueur formelle, que par la primauté accordée à la communauté sur l'individu. Engagement et effort – « ce qui n'est

Exercices d'accompagnement.

D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt

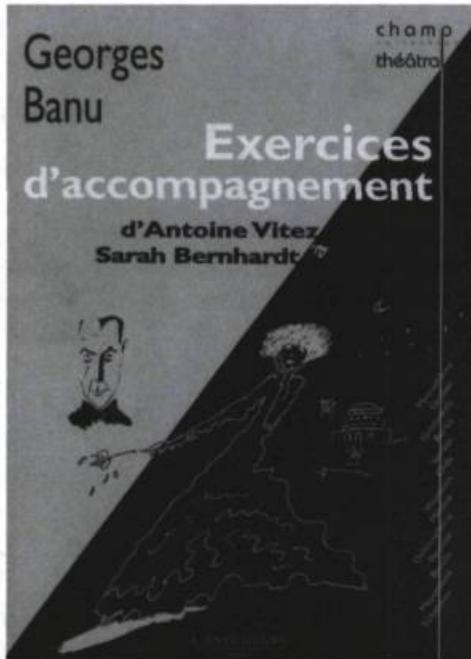
ESSAI DE GEORGES BANU, SAINT-JEAN-DE-VÉDAS,

L'ENTRETEMPS ÉDITIONS, COLL. « CHAMP

THÉÂTRAL », 2002, 259 p.

pas physique n'est pas théâtral » – sont des mots d'ordre solidaires en vue de recréer un théâtre où la beauté serait à la fois lumière et, de façon plus brechtienne, distance. De là, dans le Théâtre du Soleil, l'importance du masque et de la musique qui, à la manière asiatique, marquent la mémoire plus que ne le fait le texte.

De Grotowski, ce « mystique hérétique », Banu, qui avait eu l'occasion de travailler avec lui le temps d'une traduction, dira l'écartèlement entre intransigeance esthétique et rigueur éthique, dans le but de recentrer le théâtre sur le dialogue entre acteur et spectateur, dans l'indistinction entre la langue et le corps. Le Théâtre Laboratoire a été conçu à partir de ce centre, loin des « autoroutes de la communication ». Et, comme pour Brook, l'Inde aura profondément interpellé Grotowski.



Cette section de l'ouvrage intitulée « Dans le sillage des artistes » comprend aussi quelques portraits plus rapidement esquissés : celui de l'acteur japonais Yoshi Oida, favori de Peter Brook, mais cette fois en tant qu'auteur de l'essai *l'Acteur flottant* ; celui d'Eugenio Barba installé au Danemark avec son Odin Teatret ; celui du metteur en scène roumain Andrei Serban, compatriote en perpétuel exil. Banu y parle aussi de certains spectacles importants : *Rwanda 94*, mis en scène par Jacques Delcuvellerie, est décrit comme une « tragédie moderne » ; *Quatre Heures à Chatila* d'Alain Milianti autorise des rapprochements entre Genet et Giacometti ; *l'Antigone* de Lefteris Vouyatzis est appréciée pour son « tragique sereinement accepté ».

De quelques noms mythiques

Dans la section suivante, « l'Ombre portée du passé », Banu remonte dans le temps pour cerner l'importance de quelques noms mythiques. Il en retient six, mais nous nous attarderons sur le premier et le dernier d'entre eux, Beckett et Sarah Bernhardt. Du premier, il tente de montrer comment il a élargi, après quelques autres, les « limites du représentable ». Qualifié d'abord d'« injouable » par rapport aux normes reçues, *En attendant Godot* a inauguré un nouveau continent, celui du « cirque généralisé » (l'histoire du théâtre est-elle autre chose, en fin de compte, qu'une série de coups d'État de ce genre ?). Mais ce qui a fait de cette pièce le classique universellement salué maintenant, c'est qu'elle contenait le « modèle de la mise en scène juste ». Modèle que Banu s'indigne de voir – déjà ! – trahi par « l'extravagance irresponsable » de certains metteurs en scène en mal de nouveauté mais ignorants de « l'expérience humaine » qui y est à l'œuvre.

Sarah Bernhardt, quant à elle, retient l'attention du critique par le fait qu'elle n'a pas raté « l'avant-garde technologique » au début du XX^e siècle : phonographe, photographie et cinéma ont séduit la grande actrice. Elle a aussi beaucoup voyagé, à la recherche de bénéfices financiers autant que de notoriété, lançant à son insu ce qui allait devenir le *star system*. Elle a modelé son corps, selon une « grammaire corporelle » qui lui était propre (et où la couleur blanche entrait comme élément obsessionnel), pour lui imprimer cette sorte d'ondulation visible dans les peintures du

temps, celles de Moreau ou de Mucha par exemple, et qui deviendra la norme chez les stars du cinéma hollywoodien. D'où la formule de Banu, à la fois théâtrale et lapidaire : « Sarah ouvre la porte, Garbo arrive. »

Entre ces deux noms, Brecht est évoqué pour ses poèmes sur l'exil, Meyerhold pour l'aspect shakespearien de ses mises en scène, Charles Garnier, l'architecte du fameux Palais qui porte son nom, pour son livre *le Théâtre* où est expliquée la manière de faire de l'acteur et du spectateur, « deux termes tout aussi indispensables l'un que l'autre ». Une étude des *Trois Sœurs* de Tchekhov, sur le thème convenu du « paradis perdu », détonne un peu dans cet ensemble.

Variations thématiques

Intitulée « l'Entre-deux du théâtre », la section suivante regroupe neuf textes d'inspiration plutôt thématique. On y trouve des réflexions sur la spécificité des « romans du théâtre » (Cervantès, Goethe, Balzac et Proust, entre autres, se sont intéressés à « la vie en trompe-l'œil » active sur la scène); sur les rapports entre le chant et la parole; sur l'enseignement du théâtre (ou, plus exactement, sur les penseurs de l'enseignement qui doivent inciter les élèves à la révolte pour que le théâtre puisse se métamorphoser); sur les rôles muets et les doubles silencieux qu'on trouve dans certaines pièces (Laurent dans *Tartuffe*, Catherine dans *Mère Courage...*); sur « l'accident mécanique ou mnémonique » qui « désorganise le jeu » et scelle la solidarité entre la salle et la scène; sur « l'enfant perdu » destiné, comme il se doit, à faire un retour, tantôt tragique comme celui d'Œdipe, tantôt heureux, comme celui de Figaro; enfin, sur le recours par les professionnels du théâtre à l'écrit, le plus souvent pour de brefs textes théoriques, l'écrit étant le « double jumeau » de l'oral dans un art toujours écartelé entre ces deux formes de communication (que le critique pratique également, avec des contraintes et des conséquences différentes).

Le texte le plus long, et peut-être le plus intéressant, est consacré à la répétition, autant à son pourquoi qu'à son comment. Les réformateurs du théâtre affirment que « le renouveau du théâtre appelle le renouveau des répétitions ». Celles-ci mettent en jeu l'oralité : les metteurs en scène doivent *parler*, mais ils le font diversement, les uns, d'abondance, les autres, de façon parcimonieuse, certains préférant s'adresser à tous les acteurs, d'autres, à un seul d'entre eux. En plus des indications proprement techniques, les références fournies lors des répétitions peuvent être autobiographiques, politiques, culturelles, etc. Les metteurs en scène interviennent aussi physiquement, à des degrés variables, pour *montrer* le jeu : « À l'échange verbal s'ajoute alors le dialogue des corps. » La durée et le lieu sont aussi des paramètres non négligeables pour le succès des répétitions. Et chacune de ces manières de faire obtient un résultat particulier, indissociable de la personnalité du metteur en scène.

Le tout dernier texte a été rédigé à la mémoire de Bernard Dort, « l'ami galiléen » dont Banu rapporte le mot suivant : « Le théâtre ne va pas de soi. » Cette constatation lucide et désenchantée signale comme un retour à la case de départ, car elle semble marquer à la fois la justification et la nécessité de ces *Exercices d'accompagnement* au moment même où le lecteur vient d'en achever la lecture, à l'image du théâtre toujours en quête de ses origines. ¶