

APTAR

CERCLES DE LECTURE

Georges BANU

PASSEUR DE L'ESSENTIEL



Mercredi 19 mai en distanciel par zoom
de 18h à 20h

Ouverture, réouvertures...

Georges Banu et Françoise Gomez

Pour saluer le plaisir du théâtre

Préambule de *Le Rouge et Or, Une poétique du théâtre à l'italienne*
(Raphaëlle)

Espace prioritairement féminin, le théâtre à l'italienne est aussi un espace fermé. Espace sans rapport à la nature, espace abstrait et intellectuel, espace exclusivement et entièrement humain. Espace issu de la Renaissance qui fournit un double spectacle : celui de la théâtralité sociale et de l'imaginaire réunis. Ceux qui aiment ce lieu aiment cette conjugaison de civilité et de fiction, ce mariage des rôles, cette circulation du regard dans la clôture du théâtre. Ici il n'y a que du théâtre. De tous les côtés, salle et scène confondues. L'adage connu, « le monde est un théâtre », se voit ainsi retourné pour devenir « le théâtre est un monde », son modèle réduit. Ce lieu de concentration confirme la remarque de Panovski pour qui on passe ainsi de l'espace-somme du Moyen Âge à l'espace-système de la Renaissance. Espace de clôture, espace d'une organisation mentale.

A l'origine, les représentations commençaient l'après-midi, mais progressivement, l'heure fut retardée et ainsi l'expérience théâtrale finit par devenir une expérience nocturne. La salle s'éclaire de plus en plus et à la flamme des bougies elle livre la beauté spectrale de ces assemblées enjouées qui s'agitent, se déplacent, vocifèrent ou s'extasient au milieu d'une lumière de théâtre.

Mais ce faux jour ne trompera ni Rousseau, ni Diderot, qui blâment le lieu parce que « antre obscur ». Ils ont compris que sa vraie nature était nocturne. Et qu'elle invitait aux licences de la nuit, oublieuse des vertus, hostile aux censures. Là on ne cachait rien et les maîtres des Lumières n'aimaient pas cette expression du privé dans le public : à son heure de gloire le théâtre à l'italienne fut un espace libertin. « Au XVIII^e siècle, le plaisir a sa capitale : la salle de l'Opéra », dit Jean Starobinski.

Féminin, clos et nocturne, cet espace sera, en Europe, le seul lieu de jouissance ouvert indistinctement au public. D'ailleurs, la salle de théâtre n'a-t-elle pas servi souvent aux grands bals publics, à cette théâtralité du social qui s'exhibe sans rampe ni rideau ? Chaque fois qu'on la contestera c'est cette jouissance qu'on mettra en cause, toujours au profit d'une priorité de la scène, de son discours, de sa seule fascination. Autoritaire, celle-ci parviendra à briser l'ancien équilibre en vouant au mutisme et à la réserve la salle qui, dès lors, cesse d'être la capitale du plaisir pour échouer en ville des morts.

Flammarion

1. Années de formation et de construction : des filiations et amitiés appelées à durer

1.1. Peter Brook

Lecture extraite de: *Peter Brook : vers un théâtre premier*
(Gauthier)

Peter Brook, récit d'un témoin

La relation brookienne fondatrice entre la petitesse de l'aire de jeu et la verticalité affirmée librement se révèle d'une manière on ne peut plus évidente dans la scène du concours musical, au début du film *Rencontre avec des hommes remarquables*. Tandis que l'assemblée tout entière se trouve réunie dans un espace restreint, au pied de la montagne, les cimes se dressent vertigineusement vers le ciel. L'image est celle d'un puits... Là, lors de la compétition engagée entre des maîtres musiciens, le vainqueur lance un son qui suit un mouvement ascensionnel sans fin, le son parfait qui se réverbère dans le paysage et dont l'écho n'est que la figure visible de la profondeur de l'âme d'où il jaillit.

Timon, le premier spectacle de Brook aux Bouffes, commençait en hauteur, et à partir de deux ouvertures taillées dans le cadre de scène, le poète et le peintre engageaient le dialogue :

- « Poète : — Comment va le monde ?
- Peintre : Il s'use, Monsieur, à mesure qu'il grandit. »

Ce qui n'était là que solution scénographique ayant pour but d'attirer le regard vers le haut s'imposera vite au niveau du jeu, car les acteurs démarrent toujours les grands monologues en s'adressant aux spectateurs pour diriger ensuite la voix et le son vers le haut. Certes, la première motivation vient du souhait de Brook de procurer le sentiment d'un « plein air imaginaire », donc d'une expérience qui cherche à dérober l'intérieur pour dire sa nostalgie inextinguible du dehors. La hauteur, pour Brook, est tout d'abord un appel d'air. Elle atteste implicitement son refus de séparation du monde.

Mais, par le recours à la hauteur, Brook, de même que dans la scène initiale de son film *Les Hommes remarquables*, dit aussi que son théâtre n'a de sens que s'il résonne. Ce qui se passe au sol se justifie par ce qu'il engendre sur la verticale, cette verticale qui, dans *La Conférence des oiseaux*, s'impose comme complément indispensable afin que le cœur ne flétrisse pas. La Huppe lance d'emblée vers le haut ses appels afin que les autres oiseaux se réunissent et débattent de la nécessité du grand voyage initiatique à la quête du Simorg. Une fois la décision du départ acquise, les roucoulements et les cris du vol des oiseaux se dirigeront toujours dans la direction du ciel à Avignon, ou de la verrière éclairée aux Bouffes du Nord. Mais au terme de l'épuisant voyage, à l'instant ultime de la rencontre avec le Simorg, à savoir avec soi-même enfin libéré de « la rouille du cœur », les oiseaux regardent le spectateur en face : ils regagnent une horizontale désormais riche de l'expérience du chemin parcouru et de la soif enfin apaisée de hauteur. Hauteur qui, chez Brook, n'a pas de qualité uniquement théâtrale ; elle entraîne le regard intérieur du public vers un ciel plein. Un ciel nécessaire.

Brook le répète inlassablement : le théâtre n'est que le monde concentré. Mais le monde, pour lui, est inséparable de la présence de quelque chose qui déborde l'individu et l'histoire, qui invite à se surpasser au nom du fameux adage gurdjieffien : « La vie n'est réelle que lorsque je suis. » C'est pourquoi la hauteur de l'espace revient systématiquement aux Bouffes : elle emporte le spectateur dans une expérience où le monde n'écrase pas l'être mais l'invite à éprouver sa plénitude. La verticale est ici flèche vers l'au-delà du théâtre.

Georges Banu, *Peter Brook, Vers un théâtre premier*,
Seuil Essais, collection Points, p.42-43.

1.2. Vitez

Vouloir tout... ou « l'esprit de Léonard »

Préface à *Antoine Vitez, la mise en scène des textes non dramatiques*
(Renaud)

Antoine Vitez a ouvert une porte. Et de surcroît a su la nommer lors de l'entretien historique avec Danielle Sallenave paru dans la revue *Digraphe* : « on peut faire théâtre de tout ! » Voici le chemin désigné, la voie dégagée vers un décloisonnement prospectif qui va connaître un imprévisible succès sur la scène française. De nouveau, comme il l'a souhaité souvent, Vitez se trouve « à l'origine » pour ne pas hériter, mais engendrer. Il a engendré des acteurs et des vocations, il a imaginé des écoles et dessiné des projets, a exploré des territoires et a ressuscité des chefs-d'œuvre. Parce que lui-même « voulait tout », Vitez a considéré que « l'on peut faire théâtre de tout ». Il y a une convergence entre l'extension personnelle recherchée par l'artiste et la suspension des frontières héritées : l'un conforte l'autre ! *Celui qui veut tout peut tout* — le fondement biographique s'associe au propos théorique. Seul celui qui, comme Vitez, est animé de l'intérieur par un appétit inextinguible de liberté s'avance sans réserve ni précautions sur le champ illimité des possibles.

Vitez (...) a été habité par ce que l'on pourrait désigner comme étant « l'esprit de Léonard », posture de l'artiste pluriel et divergent, en mouvement, sans cesse ailleurs. »

Très vite, le jeune docteur en études théâtrales devient à ton tour formateur, notamment dans la construction française du champ des études théâtrales, ce qui n'exclut jamais une dimension militante...

1.3. L'aventure de la Sorbonne nouvelle, l'Académie expérimentale des théâtres

ÉCHANGE 1

2- Quand le regard écoute

Une curiosité encyclopédique, une ouverture universelle.

2.1. Les voyages et l'art du regard.

Lecture

(Karim Y.) : *L'acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*

[Au Japon] dans tous les spectacles qui tiennent, de près ou de loin, à la tradition, l'interprète ne revient pas. Les manipulateurs du *bunraku* — quoi de plus anti-illusionniste ! — se retirent, eux aussi, une fois pour toutes. Même ceux qui ont animé des marionnettes n'acceptent pas de regagner le plateau en raison de l'insupportable soupçon que les saluts entraînent. Là où a régné l'extrême distanciation on se dérobe à ce qui est pour l'Occidental sa manifestation la plus indiscutable : la présence sur scène en tant qu'interprète seulement. Celui qui a agi ne retourne jamais à découvert devant le public. L'Orient ne supporte pas cette autodénonciation. La fonction l'emporte sur l'identité, le masque sur le visage et le théâtre sur l'être singulier. Ici, disait Yann Kott, « la forme humaine ne peut être que passagère ».

Dans les spectacles japonais modernes, si les interprètes acceptent de rester sur le plateau pour recevoir les applaudissements, ils n'acceptent pas pour autant de revenir. Ils s'immobilisent sur scène dans une pause presque sacrificielle jusqu'au dernier écho, mais ils se refusent au jeu des sorties et des retours. Au va-et-vient entre la scène et le hors-scène. Le grand danseur de butô, Tanaka Min, reçoit des fleurs, immobile, le dos voûté, mais il ne sort pas. On reconnaît ainsi le final, mais sans admettre pour autant la circulation entre le plateau et les coulisses, entre la vérité et le néant. L'acteur, en ne sortant pas, érige le plateau en lieu unique de vérité. Il ne peut le quitter que pour disparaître, que pour s'enfuir, que pour se retirer à tout jamais dans un espace qualitativement différent. Substitut de la mort.

En Europe, Genet fasciné par le sacré — fût-ce par son envers — demandait aussi que les acteurs de ses pièces ne reviennent pas. « Il faudrait qu'ils n'en reviennent pas, selon le sens que vous voulez donner à l'expression », écrit-il dans ses *Lettres à Roger Blin*. Lorsqu'on a eu accès à un autre monde on ne doit plus se présenter comme étant de ce monde-ci. L'acteur qui s'engage sur la voie du sacré accepte par là même le sacrifice de soi. Prix de la confiance dans l'au-delà de la scène. L'acteur qui ne revient pas trouve sa récompense ailleurs que dans les applaudissements soutenus qui ferment la représentation sur elle-même.

S'il y a une image du Japon que je vais garder c'est cette avancée vers un hors-scène d'où personne — acteurs ou personnage — ne retourne. Qu'a-t-on vu ? Qu'a-t-on vécu ? Une fiction-événement. D'un côté l'acteur a repris des signes anciens qui

remontent du temps, de l'autre, en se retirant pour toujours, il conserve au spectacle l'ambiguïté d'un événement. Un événement rituel. Le *shite* est le messager d'une réalité seconde qu'il n'entend pas dénoncer par son retour. Il s'en va et ne revient plus, passeur sans visage.

L'acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon, Paris, [Aubier, 1986], Gallimard, Folio, 1993 ; p. 19-20.

[Dialogue]

2.2. Recherche et activité éditoriale : un chef d'orchestre

De *L'Art du théâtre*, revue dirigée à Chaillot pour Vitez, poursuivie en collaboration avec Hubert Nyssen et Claire David, avec la série « Le Temps du théâtre » chez Actes-Sud.

Alternatives théâtrales (Georges Banu en est actuellement le co-rédacteur en chef).

Lecture de : ***Chéreau, Patrice (1944-2013) - J'y arriverai un jour***

Dialogue avec Georges Banu

(extraits)

(Marine D.) **Devenir la personne que je ne suis pas encore ?**

(Marine D.) Georges Banu. — Tout au long de ton parcours, tu n'as pas cessé de procéder à des ruptures, de refuser la continuité, de craindre tout ce qui pouvait apparaître comme installation dans des acquis, qu'ils soient artistiques ou institutionnels. (...) Est-ce que cet exercice, sans cesse réitéré, de la rupture, s'explique par la méfiance à l'égard de la durée et de tout chemin longuement poursuivi ?

(Stéphane P.) Patrice Chéreau. — Non, j'ai l'impression que c'est une méfiance à mon propre égard. Une méfiance à l'égard de toutes les choses que je me mettrais à savoir un peu trop bien faire. Je pense que si je regarde en arrière, ce qui n'est pas non plus vraiment dans mes habitudes, l'impression qui domine est de ne pas vouloir refaire ce que j'ai déjà fait. Ainsi, à mes débuts j'ai été à Sartrouville, ensuite en Italie où je suis resté assez longtemps, après je suis allé à Villeurbanne, puis à Bayreuth, ensuite je suis arrivé à Nanterre... Pour moi, il s'agit de ne pas retrouver l'énergie que j'ai utilisée la fois d'avant. (...)

(Marine D.) Georges Banu. — (...) Dans ton travail, déjà ancien, sur *Platonov* des élèves de Nanterre, on pouvait découvrir un rythme d'une justesse inouïe dans la mesure où tu refusais d'un côté l'étirement classique du temps et de l'autre la vitesse excessive, l'accélération polémique cultivée par de jeunes metteurs en scène d'alors.

(Stéphane P.) Patrice Chéreau. — Quand on monte *Platonov*, on est confronté à la question : quelle est la manière la plus juste de faire passer le temps ? Je voulais la jouer vite, car cette pièce de jeunesse, touffue, m'a semblé être animée par une énergie incroyable ; (...) j'éprouvais le sentiment qu'il fallait susciter et en même temps maîtriser un temps rapide, excessif. Bien le tempérer, comme on dit du « clavecin » de Bach. De toute façon, le rythme d'une pièce c'est bien la chose la plus difficile à se représenter et à contrôler.

(Hélène A.) **Il faut savoir se laisser surprendre**

(Hélène A.) Georges Banu. — La réussite venait du fait que le traitement du temps n'avait rien de systématique, ni d'imprécis non plus. Tu semblais en être l'ordonnateur, mais secret, presque invisible, en rien dictatorial.

Théo (M.) Patrice Chéreau. — Finalement, pour moi, s'est imposé pas à pas le fait de faire une mise en scène où le plaisir viendrait de ce que je ne sais pas du tout ce à quoi elle va ressembler. De ne rien maîtriser à l'avance. Ce que je maîtrise est, pourrait-on dire, l'absence de contrôle. (...) Mais comment avoir du contrôle sur ce qu'on ne contrôle pas tout à fait ? (...) Il faut se laisser porter par le climat que donne une répétition, parce que les acteurs cherchent... Le vrai moment magique sera toujours le moment des répétitions sur un plateau vide ; c'est alors que surgissent des voix et que naissent des univers. (...) Me laisser surprendre, c'est ce qu'aujourd'hui j'aime par-dessus tout.

(Michèle D.) **Des espaces qui remontent loin**

(Michèle D.) Georges Banu. — À travers le temps, la collaboration avec Richard Peduzzi a fini par imposer un univers commun sur la base d'un partage, d'une collaboration artistique autant qu'amicale.

(Daniel R.) Patrice Chéreau. — Le décor, et Richard le sait, a longtemps été fondamental chez nous, chez Richard et moi. Je dis : « a été longtemps » parce que peut-être qu'il l'est moins maintenant. La chose très belle est qu'on a réussi un prodige très difficile : travailler ensemble depuis un peu plus de quarante ans, ce qui n'est pas simple. Et rester amis, qui plus est, que l'on travaille ensemble ou pas, ce qui est encore moins simple. (...) Lui dit toujours qu'il ne sait pas pourquoi je lui ai demandé [de dessiner les décors] puisque je savais les faire aussi, et puis, c'est devenu une collaboration incroyablement exigeante et fructueuse qui fait qu'on a bâti à deux à un univers visuel très fort, très contraignant aussi, un univers qu'on a essayé de varier de plusieurs façons différentes au cours des années, à la fois en se reproduisant et en cherchant toujours ailleurs.

Lecture de : *Yannis Kokkos : le scénographe et le héron*

(extraits)

(Annick G.)

Des abstractions où l'on respire

(Annick G.)

À regarder de près l'œuvre d'un grand scénographe — d'un scénographe et non pas d'un peintre qui se consacre parfois au théâtre — c'est comme si l'on fouillait le site du théâtre. On décèle, strate après strate, les formes, les matières, les images, bref le déplacement d'une esthétique en accord avec le temps : le parcours du scénographe révèle les effets de la disponibilité. Mais qu'il est dur de se confronter à ses propres marques, car là où l'on a cru être d'abord soi-même, on reconnaît, dix ans plus tard, combien on était parlé : cette épreuve, Yannis Kokkos l'a acceptée en me montrant les photos disparates de ses spectacles. Il déteste les archives : leur entêtement chronologique accuse encore plus la dépendance de l'actualité, tandis que le désordre, lui, semble être le leurre de cette liberté dont on n'a pas joui tout à fait. Mais ne serait-ce pas la vocation même du scénographe que d'être un artiste intermédiaire, nullement prisonnier d'un univers, mais néanmoins toujours présent, fut-ce avec discrétion ?

(...)

Le cadre et l'abstraction tempérée

L'œuvre de Kokkos se place, depuis plus de dix ans, au cœur d'une lutte, celle du cadre et de la perspective, legs culturel de l'Occident constamment exploité.

Dans la collaboration avec Jacques Lassalle, Kokkos appuie la présence du cadre de scène en le redoublant parfois, en le mettant en italique. Comme une contrainte et une citation. Il construit ainsi des boîtes, des espaces clos, bordés pour mieux diriger le regard vers des décors légèrement surdimensionnés. (...)

Les décors pour Lassalle — *Théâtre de chambre, Remagen, Les Fausses Confidences, Olaf et Albert...* — utilisent tous la « distance courte », celle dont la vocation, dans les tableaux, est d'accorder la priorité à l'objet fini. À l'intimité. À la proximité des corps.

(...)

(Marta T.)

La perspective ou l'abstraction exaltée

(Marta T.) Avec *Hamlet*, mis en scène par Antoine Vitez, la « distance longue » vient répondre impétueusement à la « distance courte » : le règne de la perspective, avec son pouvoir de convergence, commence. Les proportions et les lignes de fuite, le blanc et le découpage interne donnent à cet espace une dynamique particulière. Abstrait, il s'appuie sur la construction légitime qu'est la perspective conçue comme un univers organisé devant équilibrer l'univers éclaté du prince. [Les personnages] de la cour de Danemark convoquent la distance longue et ainsi l'*abstraction tempérée* se mue en *abstraction exaltée* : du fini on passe à l'infini.

(Aleksandra M.)

Espaces orientés

(Aleksandra M.)

Ces derniers temps, ce dont nous parlons ici, Kokkos conçoit des *espaces orientés*, des espaces qui donnent un minimum de repères, qui tendent vers l'abstraction, mais sans l'imposer autoritairement. L'espace orienté se situe entre l'*espace vide*, car il préexiste au jeu, et l'*image*, car il ne s'accomplit que par l'acteur : il n'est ni nu ni autonome. Il y a une organisation préliminaire, mais l'étendue du plateau préserve son entière fluidité. (...) Chez Kokkos la ligne droite domine, mais en dehors de toute contrainte systématique. Le paradoxe vient de là : l'absence de circularité et l'amour pour la perspective ne rendent pas ces décors rigides, autoritaires, car l'abstraction, tempérée ou exaltée, admet les corps, ne distord pas les équilibres naturels, n'agit jamais en pouvoir plastique appelant la soumission : chaque fois elle est *non violente*.

Yannis Kokkos : le scénographe et le héron, Actes Sud, 2004
p. 145-148.

ÉCHANGE 2

3 - Chercheur, passeur...

Au cœur de la vie théâtrale et de son actualité

3.1. "Pourquoi je ne suis pas devenu professeur"

Chapitre: *Le Théâtre ou le défi de l'inaccompli*

(Karim Y.)

Pourquoi je ne suis pas devenu professeur

La question peut paraître rhétorique ou de mauvaise foi, sachant que j'ai exercé la fonction plusieurs décennies. Oui, j'ai assumé la fonction mais sans devenir, je l'espère, tout à fait professeur. Dans l'ambiguïté de cette interrogation, peut-on repérer un caprice d'universitaire gâté ou la persistance d'une réserve jamais surmontée ? Impossible réduction à l'alternative primaire d'un oui ou d'un non, car c'est de la coexistence d'un accord et d'un désaccord qu'il s'agit. D'une lâcheté et d'une compensation, bref d'un nœud qui rend légitime le doute assumé.

Pourquoi je ne suis pas devenu acteur ? Première échec, et ensuite le second, lié à la défaillance de ce que l'on pourrait qualifier de vœu de substitution : *Pourquoi je ne suis pas devenu écrivain ?* Faute de pouvoir réaliser d'abord le projet d'être acteur, et après, celui de m'ériger en écrivain, je me suis résigné, mais j'ai assumé avec dévotion une carrière pédagogique.

(...) Je ne suis pas devenu professeur dans l'acception canonique de la profession, aussi en raison des écueils propres au domaine auquel je me suis consacré, le spectacle en tant qu'art du vivant. Ephémère, dépourvu de mémoire constituée, acte effectué dans le présent, il reste essentiellement rétif à la pédagogie dans le sens canonique de transmission d'un savoir hérité, répertorié, commenté. Il réclame la connaissance directe : il permet l'examen et l'analyse, mais le spectacle vivant se dérobe à la sécurité de l'enseignement codifié (...). Ce constat initial m'a inoculé la crainte et m'a invité à la réserve quant à la légitimité pédagogique de ma fonction. Le spectacle se dérobe à la transmission d'un héritage conservé et brouille l'analyse rassurante des œuvres étudiées. Et pourtant il est possible de se livrer à une pédagogie du regard, à une expertise du travail scénique, mais toujours sur fond d'incertitude comme précaution à ne jamais sacrifier. Enseigner le théâtre, un défi....

Portrait du préfacier en compagnon engagé

Lecture
(Sandy V.)

Guy Freixe, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine* – 2014
Préface

Le corps clair

Ce texte est polémique et, en cas de lecture toujours hypothétique par les temps actuels, il assume d'emblée les attaques dont il fera l'objet. Ce texte ne souhaite pas se contenter du statut habituel de la préface comme « lever de rideau » pour le livre à venir, comme hors-d'œuvre économe, comme marge pour son auteur poussé implicitement sur la marge ! Ce texte se veut être plus qu'une introduction, une prise de position inspirée par l'hypothèse de Guy Freixe développée ici avec soin et précision, l'hypothèse d'une « voie française » de la scène européenne. Cioran n'a-t-il pas écrit dans sa jeunesse le très bel essai, tardivement publié, *De la France*, injustement honni ? L'exposition récente *De l'Allemagne* n'a-t-elle pas subi le même sort ? En Roumanie, le texte de Lucian Boia *Pourquoi les Roumains sont différents*, écrit dans le même esprit, suscite, lui aussi, des controverses agitées. D'où vient pareille suspicion ? De la crainte qu'une culture soit schématiquement réduite, des dangers qu'intervienne une séparation de l'ensemble européen, et surtout que s'opère un rapprochement de ces mouvements pernicious qui instrumentalisent le discours national.

Faut-il pour autant le rejeter « comme l'enfant du bain », pour reprendre la fameuse formule de Marx qui lui aussi, à sa manière, invitait à dissocier « dialectiquement » désavantages et avantages dans toute évaluation d'une action d'une situation, d'une opération... ? Forts de cette invitation, admettons donc, sans honte ni remords, qu'il y a une lignée française du théâtre et que ce livre, précautionneusement, s'applique à la dégager. On lui opposera des contre-exemples, d'André Antoine à Antonin Artaud, mais cela n'infirmera pas pour autant la visée adoptée. Guy Freixe préfère à l'extension panoramique avec sa diversité, le choix réducteur d'une lignée ! Copeau-Lecoq-Mnouchkine... C'est une voie ! Non pas l'unique mais son sillon porte le sceau français qui se distingue par rapport aux options allemandes ou russes !

(...)

Amour et désamour du théâtre
Les épigraphes.

Lecture

(Amélie J., Agathe R., Thibaut J.)

*Pourquoi aller au théâtre ? Je ne peux vous répondre pour l'instant.
Fermer les théâtres quatre ans et ensuite je saurai vous répondre.*
Heiner Müller

Dieu a créé le théâtre pour ceux à qui l'église seule ne suffit pas.
Juliusz Osterwa, directeur du théâtre polonais Reduta.

Le problème de Jean-louis Barrault c'est qu'il aime trop le théâtre.
Jean Vilar

*Comme rien ne me paraissait plus étranger que le théâtre, je me suis dit que j'allais écrire une
pièce qui justement me séparait du théâtre. C'est devenu *Outrage au public*.*
Peter Handke

3.2 Banu l'Européen : engagé pour le théâtre, *donc* pour l'Europe

Un cycle à la BNF au titre éloquent : « Le théâtre, une invention de l'Europe ».
Le Festival international de Cibiou.

3.3 . Banu modérateur de la modernité théâtrale : une position socratique

. Du *Lear* qui fut le grand scandale du théâtre roumain au début des années 70...
à Avignon 2005 : *Le Cas Avignon 2005*
Le plaisir de co-signer : Bruno Tackels et autres collaborateurs dans le débat public.

Lecture finale

(Agathe R. et Raphaëlle P.)

Baudelaire / Georges Banu Début de *Une Lumière dans la nuit : Le Lustre*

Le lustre de Baudelaire

(Agathe)

Mes opinions sur le théâtre. Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est le lustre — un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. (...) Le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette.

Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*

(Raphaëlle)

Il est réputé ce mot de Baudelaire sur le théâtre où seul trouve grâce à ses yeux le lustre de la Comédie-française ! J'aurais pu choisir aussi la réplique de Sonia dans *Oncle Vania* lorsqu'elle entend que l'on tempère sa laideur en disant : « Pourtant elle a de si beaux cheveux ». Ces deux propos ont valeur de consolation sans être, pour autant, des contre-vérités : il est bien légitime d'admirer une chevelure et le lustre d'une salle réputée. L'un et l'autre s'imposent soudain en centre rayonnant.

Le lustre de Baudelaire attire notre regard, l'aspire vers le haut, nous faisant oublier la communauté de la salle ou la médiocrité de la scène. Il dirige nos yeux vers la lumière : c'est un cercle qui trouve son centre. Une force centripète. Baudelaire lui accorde une valeur symbolique puisqu'il domine l'enceinte du théâtre, et s'érige en horizon vertical, ouverture vers un au-delà dont il entretient la nostalgie et préserve l'appétit. C'est un astre de nuit placé au cœur d'un ciel de substitution, double comme la lumière et l'obscurité qui s'enlacent subtilement dans le lacs de ses branches. Ce n'est pas un astre secondaire, comme la lune en Occident, c'est le soleil du théâtre. Un soleil aux pouvoirs extrêmes, qui n'agissent que lorsque l'autre soleil, celui du monde, s'est retiré. L'un se lève alors que l'autre se couche. Et ainsi se succèdent-ils, dans un lieu de représentation publique.

(...) Le ciel du théâtre, grâce au lustre, fait surgir des apparitions mythologiques, des scènes urbaines ou des étoiles disparates sur le bleu profond de la voûte. Pas de ciel sans soleil, fût-il nocturne.

ÉCHANGE 3 et dernier...

Georges Banu est professeur émérite d'études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle – Paris .

Il a reçu le titre de *doctor honoris causa* de plusieurs universités européennes

Il est président d'honneur de l'Association Internationale des Critiques de théâtre et responsable de la série *Le temps du théâtre* chez Actes Sud. Il a dirigé les revues *l'Art du théâtre* et *Alternatives théâtrales*.

Il est président du Prix de l'Europe pour le théâtre.

Il a reçu le Grand Prix de l'Académie Française en 2014.

Il a reçu trois fois le prix du meilleur livre de théâtre en France.

Il a publié un nombre important d'ouvrages et essais consacrés aux metteurs en scène européens, en particulier Peter Brook, Klaus Michael Grüber, Giorgio Strehler, Antoine Vitez, Ariane Mnouchkine. Il est l'auteur d'une trilogie autour du théâtre et la peinture : *Le Rideau, l'Homme de dos* et *Nocturnes* (ed. Adam Biro), et d'une autre qui réunit *L'Oubli, Le Repos et la Nuit*. (Les Solitaires intempestifs) Son ouvrage *Le Rouge et or* (ed. Flammarion/Rizzoli) est une œuvre de référence pour la poétique du théâtre à l'italienne. Il a consacré un essai intitulé *Notre théâtre, La Cerisaie* (ed. Actes Sud) au chef d'œuvre de Tchekhov et un autre au théâtre japonais, *L'acteur qui ne revient pas*. (ed. Gallimard).

Dernières parutions : *La Scène surveillée, Amour et désamour du théâtre* (ed. Actes Sud) *Le théâtre ou le défi de l'inaccompli* (ed. Solitaires intempestifs) *La porte, au cœur de l'intime* (ed. Arléa), *Tchékhov, notre prochain* (ed. Ides et calendes).

Aux éditions Gallimard il a publié l'anthologie commentée *Shakespeare, le monde est une scène* et *Les Voyages du comédien*.

Aux Éditions Universitaires Européennes : *Le Théâtre et l'exil*. Ses textes sont traduits en italien, allemand, espagnol, russe, roumain, hongrois, et slovaque.

Il a conçu et dirigé l'ouvrage collectif *L'enfant qui meurt* (ed. de l'Entretemps) de même que *Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre*. (ed. Alternatives théâtrales). Il a dirigé des numéros spéciaux tels *Théâtre et opéra : une mémoire imaginaire* (ed de l'Herne), *Le théâtre de la nature, Le Théâtre testamentaire, L'Est désorienté, Le corps travesti, Extérieur cinéma* (Alternatives théâtrales). Il a collaboré avec Luc Bondy, Yannis Kokkos et Patrice Chéreau pour leurs ouvrages d'entretiens.

Il a réalisé deux films consacrés, l'un à Shakespeare, l'autre à Tchekhov, tous deux primés par l'UNESCO.

Bibliographie chronologique (non exhaustive)

- Bertolt Brecht ou *Le petit contre le grand*, Aubier, 1981
- *Le Théâtre, sortie de secours*, Aubier, 1984
- Dir. avec Anne Ubersfeld, *L'Espace théâtral*, 1992, (préface, articles)
- *L'acteur qui ne revient pas : journées de théâtre au Japon*, Aubier, 1986 (Folio, 1993)
- *Mémoires du théâtre*, Actes Sud, 1987
- *Le Rouge et l'Or, une poétique du théâtre à l'italienne*, Flammarion, 1989
- *Peter Brook : de Timon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, 1991
- *Le Rideau ou La fêlure du monde*, Biro, 1997
- *Avec Brecht*, Actes Sud, 1999
- *Notre Théâtre. La Cerisaie*, Actes Sud, 1999
- *Les Cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*, Éditions théâtrales, 2000
- *L'Homme de dos*, Biro, 2000
- *Exercices d'accompagnement : d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, L'Entretiens, 2002
- *Yannis Kokkos : le scénographe et le héron*, Actes Sud, 2004
- *La Nuit nécessaire*, Biro, 2004
- *Les répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Actes Sud, 2005
- *Peter Brook : Vers un théâtre premier*, Paris, Seuil, 2005
- *L'Oubli*, les Solitaires intempestifs, 2005
- *Nocturnes : peindre la nuit, jouer dans le noir*, Biro, 2005
- *La Scène surveillée, Amour et désamour du théâtre*, Actes Sud, 2006
- *Shakespeare, le monde est une scène : métaphores et pratiques théâtrales*, Gallimard, 2009
- *Le Repos*, Les Solitaires intempestifs, 2009
- *Des murs... au Mur*, Gründ, 2009
 - *Chéreau, Patrice (1944-2013) - J'y arriverai un jour*, Les Solitaires intempestifs, 2009.
Entretiens
- *Miniatures théoriques*, Actes Sud, 2008
- *Shakespeare: métaphores et pratiques du théâtre*, Éditions Universitaires d'Avignon, collection Entre-Vues, 2010
- *Les Voyages du comédien*, Gallimard, coll. « Pratique du théâtre », 2012
- *Amour et désamour du théâtre*, Actes Sud, 2013
 - Guy Freixe, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine* – 2014
Préface
- *Les Voyages ou l'ailleurs du théâtre*. (Alternatives théâtrales)
- *La Porte au cœur de l'intime* (Arles, 2015).
- Peter Brook, *Avec Shakespeare*, 2015
- *Le Théâtre ou Le Défi de l'inaccompli*, Les Solitaires intempestifs, 2016
 - Ivo van Hove, *La Fureur de créer*, Les Solitaires intempestifs, - 2016
Préface
 - Antoine Vitez, *la mise en scène des textes non dramatiques*, 2019
Préface
- *Une Lumière dans la nuit*, 2020



Georges Banu et Peter Brook, avril 2021.
© Georges Banu.