

Strehler le magicien

Josette Féral

Numéro 60, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27576ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

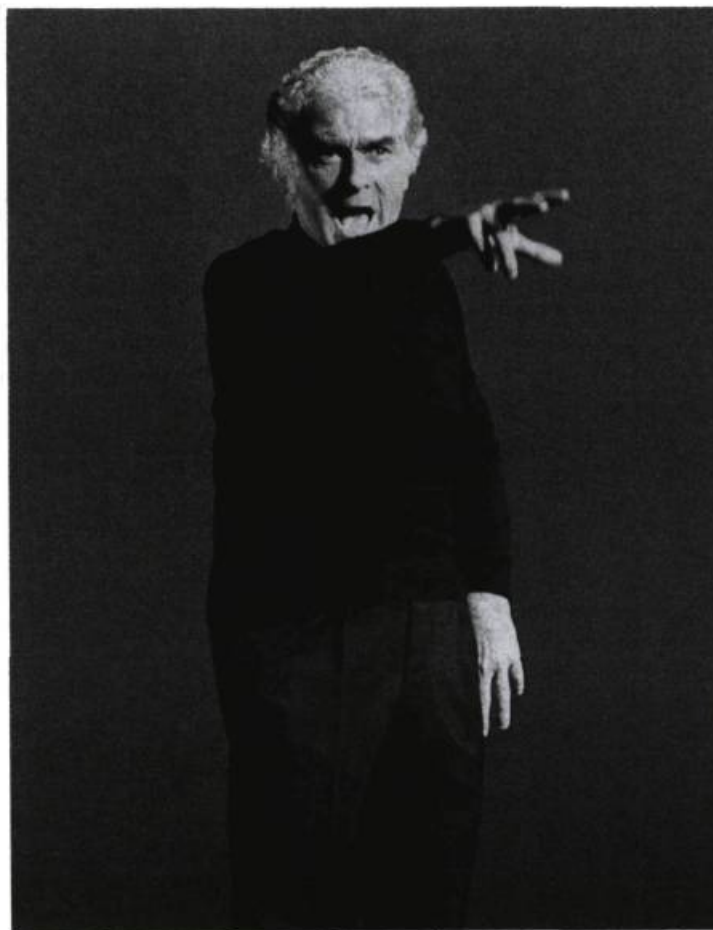
0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Féral, J. (1991). Strehler le magicien. *Jeu*, (60), 6–16.



Giorgio Strehler.
Photo : Luigi Ciminaghi.

STREHLER

strehler le magicien

Il arrive parfois que les entreprises de diffusion culturelle d'un pays, même si elles partent d'une volonté politique (par définition suspecte), aboutissent à une expérience esthétique éblouissante. La venue du Piccolo Teatro de Milan avec *la Grande Magia*¹ en janvier dernier est de ces moments-là, forts, puissants, magnifiques, qui vous réconcilient avec le monde et vous font retrouver le goût de l'art et du grand théâtre.

Programmée au sein du festival de culture italienne «Italie au Canada», et résultat de l'accord de coopération culturelle signé en 1984 entre ces deux pays, la venue du Piccolo Teatro à Montréal en même temps que celle de Vittorio Gassman, de *Il Capitano Ulisse*, du Teatro di Puppi Siciliani et de la Nuova Opera dei Burattini, représentent le volet théâtral de ce festival culturel, un volet riche offrant un panorama intéressant de l'activité artistique en Italie. Dans ce panorama, *la Grande Magia* de Strehler a volé la vedette.

C'est bien d'une rencontre qu'il s'est agi, une rencontre entre un public et un metteur en scène — Giorgio Strehler — précédé d'une des plus brillantes réputations internationales qui soit. En quarante ans de plateau, Strehler a en effet plus de trois cents mises en scène à son actif, qui empruntent à tous les répertoires — classiques ou contemporains —, et plus d'une cinquantaine de mises en scène d'opéra dont pas une n'est venue au Canada. Il s'est mesuré aux plus grands auteurs : Shakespeare, Brecht, Pirandello, Camus, O'Neill, Buzzati, Gorki, Dostoïevski, T.S. Eliot, Gozzi, Goldoni, Molière, Buchner, Ibsen, Sophocle, Moravia, Dürrenmatt, Weiss, Tchekhov, Genet et beaucoup d'autres. À la tête du Piccolo, qu'il a créé en 1947 avec Paolo Grassi et qu'il n'a cessé de diriger depuis — à l'exception d'une brève interruption à la fin des années 1960 —, Giorgio Strehler a accumulé les succès. Adulé par le milieu du théâtre, exporté par les gouvernements, nommé à la tête du Théâtre de l'Europe², Strehler, au cours de sa carrière fulgurante, n'en a pas moins été accusé d'éclectisme à ses débuts, critique qu'il repousse avec véhémence en affirmant :

1. Texte d'Eduardo de Filippo. Mise en scène : Giorgio Strehler; assistant à la mise en scène : Carlo Battistoni; costumes : Luisa Spinatelli; musique : Fiorenzo Carpi. Avec Renato De Carmine (Otto Marvuglia), Rosalina Neri (Mariannina detta Zaira, partenaire de Marvuglia), Giancarlo Dettori (Calogero Di Spelta), Licia Lenti (Marta Di Spelta), Gerardo Amato (Mariano d'Albino, l'amant de Marta), Giancarlo Condé (le baron Evaldo Rampazzi), Dina Zanoni (la baronne Elisa Rampazzi), Anna Saia (la marquise Giulia Maria Zampa), Martina Carpi (la fille de la marquise), Mimmo Craig, Carlo Montini et Annalisa Costantino (les faux clients de l'auberge et le faux public), Vici De Roll (le directeur de l'hôtel Metropol), Sante Calogero (le Commissaire), Vincenzo Crocitti (Roberto Magliano), Francesco De Rosa (Gennarino Fucchia, serviteur de Calogero), Franco Sangermano (Gregorio), Giancarlo Condé (Matilde), Mirella De Carmine (Rosa Intrugli), Vincenzo Crocitti (Oreste Intrugli), et Leonardo Cipriani, Giulio Luciani, Ivo Meletti et Franz Piatto (les musiciens). Production du Piccolo Teatro de Milan, présentée au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts les 11, 12 et 13 janvier 1991.

2. Lluís Pasqual lui a succédé en 1990. Voir l'article d'Irène Sadowska-Guillon, «Le nouveau visage du Théâtre de l'Europe à Paris», *Jeu* 57, 1990.4, p. 81-86. N.d.l.r.

L'histoire de nos spectacles a toujours été avant tout l'histoire d'une recherche de thèmes et de lignes dont nous voyons aujourd'hui d'un œil serein les développements et les illustrations. C'est, en premier lieu, l'histoire des rapports de l'homme à la société de tous les temps³. (p. 48)

«un théâtre artistiquement fort a ses fondements dans une forte idée de l'être» (p. 139)

Pour bien mesurer toute l'étendue de l'œuvre artistique de Strehler, il faut comprendre les principes fondamentaux qui l'animent. Ce théâtre a été forgé au cours des années par trois maîtres qui résumant bien l'engagement idéologique de Strehler :

1. Jacques Copeau, dont il a appris qu'il fallait concevoir le théâtre comme «responsabilité morale», et qui lui a donné le sentiment de la nécessaire unité entre la parole écrite et la représentation : les acteurs, les scénographes, les musiciens et l'auteur ne faisant qu'un jusqu'au dernier machiniste.

2. Louis Jouvet, qui lui a appris à accepter le théâtre, même dans ses misères, comme un «travail quotidien et non comme un art divin», et qui lui a enseigné la méfiance à l'égard de «cette horrible machine à monter des spectacles». Strehler affirme avoir appris de lui l'amour du métier en tant que métier (avec tous les dangers que cela comporte), et l'humble orgueil de l'exercer, ce métier, et de bien l'exercer... Il lui doit «la présence critique dans la mise en scène d'un texte qui n'est pas seulement étude philologique, critique et culturelle mais compréhension sensible, abandon intuitif, ce qui est une façon d'être critique». Il lui doit enfin le sentiment du caractère éphémère du théâtre ainsi que l'acceptation courageuse de ce théâtre qui passe.

3. Enfin Bertolt Brecht, point final de tous ces apports, qui lui a enseigné (parmi tant d'autres choses) qu'il faut viser avant tout

[...] un théâtre humain, riche, entièrement «théâtre»; [un théâtre qui ne soit] pas une fin en soi, qui ne [soit] pas seulement théâtre. [...] Non pas un théâtre hors de l'histoire, hors du temps, non pas le théâtre éternel de toujours, non pas l'histoire contre le théâtre, mais *histoire et théâtre*, monde et vie en même temps, en un rapport dialectique continu, difficile, parfois douloureux mais toujours actif, toujours attentif au devenir théâtral. (p. 121)

C'est dans ce rapport dialectique entre le théâtre et la société, entre la scène et la salle, entre la pièce et son public, qu'il faut trouver assurément les fondements de la charpente sur laquelle Strehler édifie sa pratique. Il recherche avant tout un «théâtre humain» comme l'indique d'ailleurs le titre de son livre, *Per un teatro umano*, un théâtre qui parle aux hommes de la société, de la réalité qui les entoure, un théâtre politique, révolutionnaire même. Mais il faut s'entendre, ces deux notions n'ont pas chez Strehler le sens qu'on leur prête habituellement. Il le confirme :

Est révolutionnaire, en art, tout ce qui donne une dimension nouvelle au réel, tout ce qui lui confère un dessein artistique plausible, humain, auquel l'homme s'identifie ou peut s'identifier. (p. 64)

L'engagement de l'artiste ne se mesure pas au nombre de fois où il prend la parole sur une plate-forme politique. Son discours est en permanence politique, du moins tant que figurent, parmi ses préoccupations, celle de raconter l'histoire des rapports de l'homme à la société de tous les temps, celle de saisir la réalité de cette société dans laquelle il vit, et de voir comment cette réalité peut prendre sens pour nous aujourd'hui (p. 48).

3. Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, Giangiacomo Feltrinelli, 1974. Traduction française *Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980. Toutes les citations de ce texte prêtées à Strehler sont tirées de ce livre.

C'est alors et alors seulement que le souci esthétique peut intervenir.

Il n'existe pas d'esthétique en dehors de la philosophie, affirme Strehler. Je ne crains pas de l'appeler «idéologie». Le théâtre est une chose d'art faite par des hommes, il ne peut donc qu'avoir partie liée avec la philosophie, l'idéologie et enfin la politique. Je crois qu'un grand théâtre, un théâtre artistiquement fort, a ses fondements dans une forte idée de l'être! (p. 139)

Et il ajoute : «Nous avons toujours tenté — sans illusion mais avec une certaine conviction — de faire un théâtre qui voulait modifier le monde.» (p. 349)

N'est-ce pas là la raison profonde du théâtre et son objectif principal? Strehler a-t-il réussi dans cette tâche qu'il s'est prescrite? Il a son idée là-dessus, mais il sait qu'il n'a cessé de prendre position contre la société environnante et sclérosante, se posant sans cesse cette question fondamentale qui doit toujours accompagner selon lui l'homme de théâtre :

Pourquoi faisons-nous du théâtre? Pour qui? car l'homme de théâtre doit savoir pourquoi il fait quelque chose, quitte à découvrir qu'il ne le fait que pour s'amuser. Mais il doit savoir. Un théâtre privé de raison et de sens ne représente rien. (p. 140)

Pour sa part, Strehler a répondu à cette question. S'il a choisi le théâtre, c'est parce qu'il est «humain», directement et terriblement humain.

«la grande magia» : le théâtre ne peut exister sans contenu

Ce fut une rencontre entre Strehler et le public qui eut lieu à Montréal, une rencontre d'autant plus nette que l'œuvre présentée, *la Grande Magia*, et son auteur, Eduardo de Filippo, étaient peu connus des non-initiés. Le public en ressortit ébloui par l'art de Strehler et par la force d'un texte qui venait de lui être révélé.

Écrite en 1948 et jouée sans grand succès l'année suivante avec Eduardo de Filippo lui-même dans le rôle principal, *la Grande Magia* raconte l'histoire de Calogero Di Spelta et de sa jeune et fort belle épouse, Marta, en villégiature dans un hôtel du bord de mer à la clientèle aisée, bavarde et oisive, qui cherche des moyens pour se désennuyer. Arrive un «célèbre» illusionniste, Otto Marvuglia, un peu sur le retour et dont la carrière connaît quelques aléas.

Pour divertir l'assemblée et de concert avec Mariano d'Albino, soupirant jusque-là éconduit de la belle Marta, il consent à faire disparaître cette dernière dans un énorme sarcophage placé sur scène. L'expérience réussit, au grand plaisir des spectateurs, cependant que Marta s'échappe du sarcophage par une porte secrète pour aller rejoindre Mariano.

Rapidement, les choses prennent cependant une tournure imprévue, car Marta, censée réapparaître, ne revient pas, cependant qu'Otto Marvuglia, sur scène, ne sait comment se sortir de cette situation d'autant plus difficile que Calogero réclame timidement mais avec insistance cette femme dont il est fort jaloux et dont l'absence commence à l'inquiéter. Habile sophiste, Otto Marvuglia réussit à convaincre Calogero que sa femme est cachée dans un petit coffret qu'il lui remet et qu'il lui enjoint de n'ouvrir que s'il est convaincu qu'il va y trouver Marta. S'il a le moindre doute sur sa femme, alors il ne l'y verra pas. Ébranlé et médusé, Calogero quitte l'hôtel pressant le coffret toujours fermé contre sa poitrine.

C'est autour de cet acte de foi demandé à Calogero que tourne toute la pièce. «Si vous n'avez pas foi en votre femme, n'ouvrez pas le coffret!» a dit Marvuglia. Calogero suivra ces instructions et

Marvuglia réussira à le tromper en gommant les limites entre l'illusion et la réalité, et en lui faisant croire que tous ces événements qui le secouent depuis quelques jours ne sont que des apparences, qu'ils ne sont en fait que les manifestations toutes illusoire d'un simple jeu. Impressionné par tant d'adresse et aidé par une naïveté sans limites, Calogero se laisse méduser une fois de plus, ne sachant plus ce qui relève véritablement du réel et ce qui relève de l'illusion. Pour l'instant, il ne peut que prêter foi aux apparences. Il capitule donc de nouveau et repart bredouille.

Au dernier acte, un revirement s'opère dans la narration, et la pièce d'Eduardo de Filippo touche au tragique. Quatre ans ont passé, pendant lesquels Calogero s'est peu à peu enfermé dans son univers, seul avec son coffret dans sa maison aux fenêtres hermétiquement closes, attendant le moment où enfin il aura assez de foi en sa femme pour ouvrir le coffret et la retrouver. Il a cessé de manger, de boire, de répondre à tous ses besoins immédiats, persuadé par Otto Marvuglia que ses désirs ne sont en fait que des illusions. Ses cheveux ont blanchi, mais il reste persuadé que tout ceci n'est qu'un jeu, une expérience qui va bientôt s'achever. Son maître d'hôtel observe son comportement avec sympathie, supportant stoïquement la situation cependant que sa famille immédiate projette d'intervenir pour que cesse ce manège ridicule.

Survient alors une nouvelle imprévue : Marta est de retour. Ayant épuisé les plaisirs de l'adultère, elle revient repentante et désireuse de se faire pardonner. Marvuglia, toujours en maître de cérémonie, orchestre sa réapparition au moment même où, enfin convaincu de sa foi et au comble de l'exaltation, Calogero s'apprête à ouvrir le coffret.

Marta est soudain là, devant lui. Elle joue le rôle qui lui a été prescrit par Marvuglia : celui de la victime demandant à son époux de l'accueillir chez lui et de lui manifester tout cet amour dont elle a été tant privée. Puis soudain, elle se révolte. Ce rôle qu'on veut lui faire jouer, elle n'en veut pas. Elle a honte et elle hurle la vérité, toute la vérité. Elle confesse son adultère à un Calogero incrédule, qui refuse la réalité et se cramponne à sa boîte. Qui est cette femme là devant lui? Il ne la connaît pas. Elle appartient à une autre expérience. D'où sort-elle? Qu'on la remballe! Sa femme à lui est dans le coffret qu'il n'a pas encore ouvert, et quand il le fera, tout redeviendra comme avant, ses cheveux ne seront plus gris et il se retrouvera dans les jardins de l'hôtel où tout a commencé. Alors, seulement, l'expérience aura atteint son achèvement.

Cette ambiguïté entre la réalité et l'illusion sur laquelle repose toute la pièce a fait accuser de Filippo de «pirandellisme». Pourtant, chez lui, contrairement aux textes de Pirandello, son personnage principal ne choisit pas l'illusion pour elle-même. On la choisit pour lui. La croyance en l'illusion est le résultat d'une mise en scène de la part de Marvuglia. Elle n'est pas le résultat d'un acte délibéré de Calogero. C'est Otto qui amène Calogero, par son art magique «des mots», à croire que ce qu'il perçoit comme réalité n'est en fait qu'une illusion, un jeu, une expérience.

Calogero est leurré par Otto Marvuglia, qui efface volontairement les limites entre l'illusion et le réel, en détournant des signes évidents de la réalité selon une argumentation sophistiquée tout à fait tordue (ainsi la mort tragique de la petite Amélia est présentée comme une illusion; la présence du maître d'hôtel dans sa maison lui permet de faire croire à Calogero qu'ils sont encore à l'hôtel). Il s'agit bien d'une subversion des repères habituels de Calogero.

Seule la crédulité extrême de Calogero permet ce jeu à ses dépens, un jeu qui, poussé à l'extrême et endossé totalement par lui, le fera passer progressivement au cours de la pièce de personnage mineur et un peu fade à un personnage aux dimensions tragiques.



La Grande Magia
d'Eduardo de Filippo.
«Les rayons du soleil
couchant baignaient la
scène dans une lumière
rasante aux tons chauds.»
Photo : Luigi Ciminaghi.

«au théâtre, il n'existe qu'un artiste : l'auteur du texte dramatique»

Il va de soi que la mise en scène que Strehler a faite de *la Grande Magia* a donné au texte d'Eduardo de Filippo une envergure que l'on ne perçoit pas à la simple lecture. Ici et conformément à son habitude, Strehler a misé sur le texte, un texte qui est toujours premier dans sa démarche et auquel il s'attache en priorité, tentant de le comprendre, d'en faire le tour, d'en suivre le rythme, d'en explorer le sens.

Je fais un «théâtre de texte», disait Strehler en 1972, défendant d'un même souffle les classiques et les auteurs d'aujourd'hui, et il ajoutait «pas seulement un théâtre d'idées ou de propositions de textes : le vieux théâtre du «mot»» (p. 74).

Il va de soi que ce travail sur le mot, sur la langue, était fort sensible dans cette mise en scène donnée à la Place des Arts. Il faut réentendre le dialogue entre Gennarino, le serviteur, et son maître affamé, dialogue au cours duquel ils évoquent tous deux ces images d'aliments dont Calogero se prive volontairement dans son délire. Toute la subtilité pleine d'humour du texte de de Filippo est là, jointe à tout l'art de Strehler qui réussit à obtenir de ses acteurs les nuances et timbres de voix nécessaires pour faire en sorte que la pièce ne bascule pas dans la simple comédie mais reste dans cette zone d'équilibre fragile mais intense où le comique flirte avec le tragique :

Otto (chiamando) —	Gennarino! Il padrone ti vuole.
Gennarino (entrando) —	Comandi.
Calogero —	Una immagine di formaggio.

Gennarino (ipocritamente
angustiato) —

Veramente, non ce n'è piú. Stamatina mi sono
abbandonato al mio istinto e, per prestarmi al giuoco,
me lo sono mangiato.

Calogero (sincero,
comprensivo) —

Hai fatto bene. Non ce n'è nemmeno una sensazione?

Gennarino —

Niente signore; nemmeno un fotogramma.

En 1954, Strehler affirmait : «Au théâtre, il n'existe qu'un artiste : l'auteur du texte dramatique, une seule vocation, celle du poète, une seule réalité dramatique : le texte.» (p. 155) Cette affirmation, qu'il réitérera à plusieurs occasions au cours de sa carrière, marque un point d'ancrage important dans sa démarche artistique.

Cette fidélité scrupuleuse au texte, Strehler en fera son principal acte de foi au théâtre. Il se défend bien d'interpréter un texte, et le défend même à ses acteurs.

Au moment où le souci de l'interprétation entre en jeu, l'acteur dévie de sa fonction, il devient quelque chose d'hybride; le théâtre éclate, le texte devient discutable, disponible, multiple, il perd de son unité représentative. On est alors confronté aux drames de l'interprétation. À côté du poète se place quelqu'un d'autre qui essaie de comprendre et d'exprimer ce que le poète a voulu dire, un petit (ou grand) poète (comme ce fut parfois le cas pour certains grands acteurs ou metteurs en scène de l'histoire récente) qui détruit le texte, détruit la totalité universelle du personnage dramatique pour en tirer une vision plus ou moins fragmentaire, distordue et fatalement subjective. (p. 157)

«le poids juste des mots»

De là les conseils de Strehler à l'acteur :

Pour laisser au théâtre son intégrité, au personnage son universalité et sa pérennité, il ne faudrait pas interpréter le texte comme cela s'est toujours produit durant les grandes périodes de l'histoire théâtrale. Ne pas tenter de l'interpréter, sous peine de le ramener fatalement à des dimensions quotidiennes, plus ou moins élargies, bourgeoises, sur des bases psychologiques. (p. 157)

Le texte a ses lois, ses impératifs, sa logique. À l'acteur, conjointement avec le metteur en scène, à l'entendre, à saisir les choses avec «leur juste poids de syntaxe, de lexique et de grammaire» (p. 175). Cette insistance sur *le poids juste* des choses, des mots, des gestes, est l'une des marques les plus distinctes de la démarche de Strehler.

Il faut donc que l'acteur et le metteur en scène soient avant tout disponibles à ce texte et qu'ils sachent éviter certains pièges qui les menacent, surtout lorsqu'il s'agit de théâtre narratif comme celui de *la Grande Magia*.

Le théâtre narratif ne permet aucune échappatoire, fait observer Strehler à ses comédiens. Vous le savez, il requiert votre présence totale, raisonnée, consciente. Sinon, il n'existe pas. On n'a que le vide. Pensez à la pauvreté d'une scène jouée uniquement avec le ton, dans un style épique apparent, avec des acteurs qui reproduisent le geste, le son mais n'arrivent pas à être présents. (p. 176)

Et d'insister sur les pièges du théâtre réaliste : celui de la réduction, de la contraction, de l'excès de participation psychophysique, de la neurasthénie, de la «tension» excessive; d'insister aussi sur les pièges du théâtre épique : celui de la grisaille, de la lenteur pour la lenteur, de la simple prononciation syntaxique (p. 175).

Il est déjà difficile de donner au texte son «juste poids de syntaxe, de lexique et de grammaire» (p. 175), mais Strehler veut davantage : il faut de plus «savoir jouer une pièce dans sa manière et dans son style». Or, comment déterminer la manière d'un texte? C'est là que tout le travail de réflexion préliminaire à la mise en scène entre en ligne de compte. «J'ai dépassé le besoin démoniaque de mes nombreux collègues, metteurs en scène qui veulent être eux-mêmes les auteurs, non pas du spectacle mais carrément du texte», observe Strehler (p. 129). On voudrait le croire. Quoi qu'il en soit, dans son approche de l'œuvre qu'il se propose de monter, il s'astreint à un travail de préparation intense. Tout en respectant scrupuleusement le texte, Strehler le soumet à une étude attentive nourrie de lectures, réflexions longues et documentées.

Racontant dans son livre, *Un théâtre pour la vie*, la façon dont Strehler travaille, Sinah Kessler observe qu'avant les répétitions

[...] le bureau de Strehler est occupé par des livres, illustrations, notes, livres sur l'auteur, sur son époque, sur ses rapports avec les grands courants de son époque, sur le sujet et ses implications politiques, sociales et culturelles... Puis, il réunit ses acteurs pendant huit, dix, quinze jours et leur explique pourquoi il a choisi telle pièce, expose le résultat de ses longues recherches et leur fait part de ses conclusions. Il lit la pièce avec eux, la fait relire, la discute. Aussi quand commencent les répétitions sur le plateau, l'acteur s'est déjà familiarisé avec le contexte spirituel et historique dans lequel il doit s'insérer et le texte a pénétré presque à son insu dans sa mémoire. Il est alors plus libre pour le jeu, pour le déroulement des essais techniques, pour tous les détails créateurs. (p. 115)

«le plaisir esthétique n'est jamais une fin en soi» (p. 146)

Le texte, donc, avant toute chose. Il va de soi, pourtant, que, malgré cette importance qu'accorde Strehler à l'œuvre écrite, *la Grande Magia* fut d'abord pour nous tous le spectacle d'une mise en scène grandiose avant même d'être celui d'un texte.

Dès le début, le ton est donné, et je me souviendrai longtemps de l'impression que m'a laissée ce lever de rideau s'ouvrant sur un chapeau roulant sur la plage sous l'effet d'un vent léger alors que le spectateur découvrait simultanément une fin de jour de bord de mer partagée par une bourgeoisie en villégiature toute de blanc et d'ocre vêtue, à la fois élégante et oisive, occupée à passer le temps avec nonchalance, rassemblée en petits groupes échangeant de temps en temps quelques propos. Les rayons du soleil couchant baignaient la scène dans une lumière rasante aux tons chauds, scène qui réussissait à restituer en un seul coup à la fois le raffinement un peu maladroit de ce milieu aux prétentions bourgeoises et le côté âpre de ces plages qui retrouvent leur aspect sauvage une fois les vacanciers partis.

Du grand art! Pas un mot encore, la pièce n'avait pas encore vraiment commencé, les acteurs étaient quasi immobiles et pourtant, toute la scène disait le mouvement, pas celui des êtres mais celui des choses et des événements. Ce mouvement passait ensuite, comme par osmose, des objets aux êtres qui semblaient pris dans une vaste symphonie. Une impression d'équilibre judicieux en émanait, un «équilibre difficile à atteindre, à la fois rythmique, tonal et plastique».

«Ma nature au fond est rythmico-musicale», dit Strehler, se définissant volontiers comme un interprète musicien travaillant sur une partition. L'impression première, essentielle, des premiers tableaux de *la Grande Magia* fut en effet celle d'une vaste polyphonie où chaque geste, chaque son, chaque déplacement, chaque battement de cil était prévu et s'intégrait à un vaste ensemble où chaque élément trouvait naturellement sa place et son sens, contribuant à cette unité primordiale que dégagent souvent les grandes œuvres par-delà leurs composantes premières.

Les gestes des acteurs étaient sobres, précis. Aucun flottement dans les démarches. Les déplacements étaient légers, les entrées et sorties d'une fluidité subtile. Pourtant, la scène était tout en largeur et aurait pu rendre difficiles sinon maladroitement les entrées et sorties des personnages. Tel n'était pourtant pas le cas. Les accessoires apparaissaient et disparaissaient avec aisance.

Toute cette petite société nous était présentée sur le fond d'une vaste toile tendue où seules deux fentes verticales représentaient les portes de l'hôtel, ôtant définitivement l'embarras aux acteurs d'ouvrir et de fermer des battants. Pas d'entre-deux : une fois le panneau levé, ils étaient là de plain-pied sur la scène; une fois le panneau rabattu derrière eux, ils avaient disparu des yeux dans un ailleurs qui était bien celui du théâtre. Ce procédé technique était habile.

L'impression qui reste de cette première scène, comme des suivantes, est celle d'une partition orchestrée de main de maître où les personnages semblaient avoir leur «juste poids», pour reprendre ici l'expression de Strehler.

Sur ce fond quasi aérien et quelque peu idyllique surviendra le «drame», celui de la disparition de Marta, d'abord présenté et ressenti comme un amusement, comme un simple divertissement aux dépens d'un mari trop jaloux et trop possessif. C'est ce que la mise en scène de Strehler met bien en valeur par le contraste des styles entre la légèreté sérieuse de ces vacanciers en mal de divertissement et la théâtralité volontairement kitsch de la séance de magie au cours de laquelle Otto Marvuglia, illusionniste sans grand art, fera disparaître Marta en dévoilant, pour le public que nous sommes, les ruses de son métier : Zaira ouvrira une porte secrète cachée à l'arrière du sarcophage et située face au public pour en faire sortir Marta, qui se précipitera dans une barque placée dans la fosse d'orchestre où l'attend Mariano. Les deux amants quitteront la scène sous une pluie de confettis en passant dans la salle, bercés par les sérénades des musiciens sortis de la fosse d'orchestre.



«Marta [...] se précipitera dans une barque placée dans la fosse d'orchestre où l'attend Mariano.»
Photo : Luigi Ciminaghi.

Cette théâtralité de la scénographie qui s'affiche ainsi, Strehler la revendique pleinement pour le théâtre, mais elle ne doit pas être là pour elle-même. Elle doit avoir une fonction dans l'unité globale de la mise en scène.

La première faculté d'un décor, observe-t-il, c'est sa faculté d'emploi, la variété des usages qu'on peut en faire, sa capacité de suggérer des actions, des mouvements et surtout des mises en place... La scénographie n'est pas seulement un «fait esthétique», visuel, c'est un moyen, l'un des plus excitants, des plus déterminants dont les acteurs, et avec eux le metteur en scène, disposent ou devraient disposer. Il y a une correspondance perpétuelle entre le décor (objet et espace) et l'acteur (parole, geste et mouvement). L'un suggère quelque chose à l'autre, le second utilise et définit le premier. (p. 178)

Pas de complaisance donc dans la beauté d'une image ou d'un effet. On comprend mieux, dès lors, à quoi sert cette fantastique machine que Strehler met en place. Elle est belle, certes, mais elle sert avant tout le contenu. Elle ne doit jamais être exploitée pour elle-même.

Derrière le plus grand spectacle du monde, derrière la plus grande aventure poétique, il n'y a que la mort si l'on ne sait pas pour qui et pour quoi on a agi. (p. 146)

Tout doit donc concourir à cet équilibre difficile et extrêmement fragile qui marque l'achèvement d'une œuvre; moment magique où tous les éléments prennent soudain et leur sens et leur place, donnant au spectacle son unité vitale, son évidence. Alors l'œuvre devient transparente.

J'ai toujours pensé qu'une des caractéristiques du génie, dans tous les domaines, était la clarté, la simplicité et la lisibilité de l'œuvre d'art et de l'artiste... note Strehler. Dans l'art, j'aime tout ce qui est, en quelque sorte, «limpide» et tout ce qui semble le plus naturel du monde, que tout un chacun pourrait créer puisque cela est créé pour tous. (p. 189)

La Grande Magia en est un fort bel exemple.

«l'acteur n'est pas un artiste»

Cette maîtrise absolue du texte et de la scène, Strehler l'obtient également de ses comédiens par un travail constant où il les suit au millimètre près. Exigeant à l'égard de ses acteurs auxquels il demande d'assister à toutes les répétitions, même quand ils ne sont pas sur scène, Strehler a la réputation d'être un maître absolu et tyrannique. Il demande énormément des acteurs. Sans doute ne leur dit-il jamais quoi faire; il sait toujours cependant ce qu'il attend d'eux. Il observe, écoute, participe en «jouant», mais il «montre» rarement ce qu'il faut faire. Bien sûr, il reconnaît que la traduction de ce qu'il désire sur scène est le résultat de longues et intenses répétitions au cours desquelles un «rapport dialectique» s'institue entre lui et l'acteur, entre l'acteur et le décor, le décor et les costumes, les costumes et la lumière, la lumière et la musique..., mais lui, Strehler, garde toujours le dernier mot.

Le personnage naît d'une série de «réactions en chaîne» entre le costume et l'acteur, entre le geste et les particularités du costume : une manche trop large ou trop étroite, trop longue ou trop courte peut modifier la projection scénique d'un personnage, demander à l'acteur une modification de son attitude qui provoque ensuite des inventions-constructions pour le costume et ainsi de suite. (p. 182)

De ce rapport de l'acteur avec le texte, avec le costume, le décor, l'espace, la lumière, la musique, sortira cette unité originelle qui transfigure la scène.

Cette vision globalisante du travail de la scène repose néanmoins sur une conception de l'acteur et de son métier tout à fait propre à Strehler. «L'acteur n'est pas un artiste» (p. 155), répète Strehler constamment. Cette affirmation, qui peut surprendre, s'explique néanmoins si l'on comprend que

Strehler revendique pour l'acteur le statut de professionnel accomplissant un métier. «Je suis pour le professionnalisme, dit-il, pour la spécialisation, pour le métier correctement défini.» (p. 132)

Certes l'acteur est absolument indispensable pour que le texte existe, mais «il n'est pas un artiste — il n'interprète pas — il ne cherche pas la vérité. Le problème qui concerne «l'art» de l'acteur est un problème qui n'a jamais effleuré l'essence du théâtre. À l'origine, «art» ne signifiait que «métier» (p. 155) et si «la valeur de l'acteur, l'estime qu'on lui porte, le succès qu'il remporte» sont certes bien réels, ils «ne se situent [pourtant] pas sur le plan de l'art mais sur celui du métier. Ses soucis, ses difficultés, ses conquêtes, son talent tournent tous autour de la «pratique» de son métier.» (p. 156)

Est-ce en suivant ces principes que Giancarlo Dettori, dans le rôle de Calogero di Spelta, nous a éblouis lors de la scène finale de *la Grande Magia* lorsque, seul en scène dans un halo de lumière, pris de délire verbal, s'abandonnant à l'instinct, ayant abandonné toute défense et rejeté la défroque un peu ridicule du mari jaloux et trompé, il a atteint à la grandeur du personnage tragique? L'acteur était là devant nous, abandonné à son personnage, transfiguré, incandescent. Seule une empathie sans réserve de la part du public pouvait répondre à ce moment de transfiguration extrême où l'acteur touche au sublime.

Pas d'acteur souffrant, laborieux, tétanisé, mais une certaine fluidité des êtres qui fait que le spectacle est doté d'une harmonie et d'une homogénéité quasi parfaite, toute faite d'évidence.

josette féral