

Giorgio Strehler, poète et serviteur de deux maîtres **Le théâtre et la vie**

Danielle Zana

Numéro 60, 1991

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27577ac>

[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

Zana, D. (1991). Giorgio Strehler, poète et serviteur de deux maîtres : le théâtre et la vie. *Jeu*, (60), 17–22.

giorgio strehler, poète et serviteur de deux maîtres : le théâtre et la vie

Strehler. Études de O. Aslan, G. Banu, B. Dort, C. Douël dell'Agnola, M.-M. Mervant-Roux, A. Lombardo, A. Satgé, M. Tanant. Textes de G. Strehler, L. Althusser. Témoignages de L. Damiani, G. Desarthe, E. Frigerio, G. Ratto, D. Sandre, N. Strancar. Notes de J.H. Bunge. Réunis et présentés par Odette Aslan. Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, coll. «les Voies de la création théâtrale», n° 16, 1989, 369 p., ill.

Le même fleuve de vie qui court nuit et jour à travers mes veines
court à travers le monde.
Tagore, *Gitanjali*¹

Grâce à la splendide collection «les Voies de la création théâtrale» publiée par le C.N.R.S. sous la direction de Denis Bablet, le travail, ô combien fragile puisque éphémère, des poètes de la scène trouve une inscription dans la mémoire. Fixer par l'écriture l'œuvre d'une vie consacrée à cette réalité aussi concrète que fugitive qu'est la représentation théâtrale témoigne d'une reconnaissance profonde de l'art de la mise en scène. Et comment ne pas imaginer un volume sur celui que l'on nomme le plus grand metteur en scène vivant? Inutile de dire que c'est pour notre plus grand bonheur.

Le volume 16 des «Voies de la création théâtrale», sous la direction d'Odette Aslan, invite le lecteur à un voyage initiatique à travers les mondes qui peuplent la constellation de Giorgio Strehler. Aussi est-ce une sorte de défi que de résumer en un seul ouvrage une œuvre scénique aussi riche, complexe mais limpide, grandiose parce qu'elle est humainement poétique. L'étude des «Voies de la création théâtrale» relève ce défi avec la rigueur et le respect que cette collection voue aux artisans de la scène du XX^e siècle. Le lecteur y est invité à cheminer dans une vision du monde et du théâtre touchée par la «grâce», celle de l'Italie, à travers un artiste qui, par ses origines et son ouverture, se situe au point de rencontre de deux axes culturels majeurs : le Nord et le Sud.

L'œuvre de ce maître est enracinée dans une aventure théâtrale et humaine amorcée en 1947 aux côtés de Paolo Grassi : le Piccolo Teatro di Milan. Profondément révolté par la médiocrité du théâtre italien de l'époque, encrassé dans la routine, les stéréotypes et le naturalisme premier degré, Strehler, sur les traces de Copeau et de Jouvet — ses maîtres —, s'inscrit d'emblée comme un réformateur dans l'histoire de la mise en scène du XX^e siècle.

1. Tagore, *Gitanjali*, LXIX, traduction d'André Gide : *l'Offrande lyrique*, Paris, Gallimard N.R.F., 1921, p. 94, cité dans le volume 16 des «Voies de la création théâtrale», Paris, C.N.R.S., 1989, p. 55.

Il ne s'agit pas de monter des super spectacles à prix réduit, mais de se demander ce qu'est la fonction du théâtre dans une société en voie de transformation, où les hommes ont les mêmes devoirs, les mêmes droits et sont égaux devant le théâtre. Parler en scène un langage populaire, non pas populiste mais clair et humain. C'est une question de mentalité [...]. Il faut constamment actualiser l'interrelation théâtre-collectivité, avec des textes d'hier et d'aujourd'hui. Pas des textes de musée mais de grands classiques. Le théâtre populaire est un problème de mise en scène, de jeu dramatique².

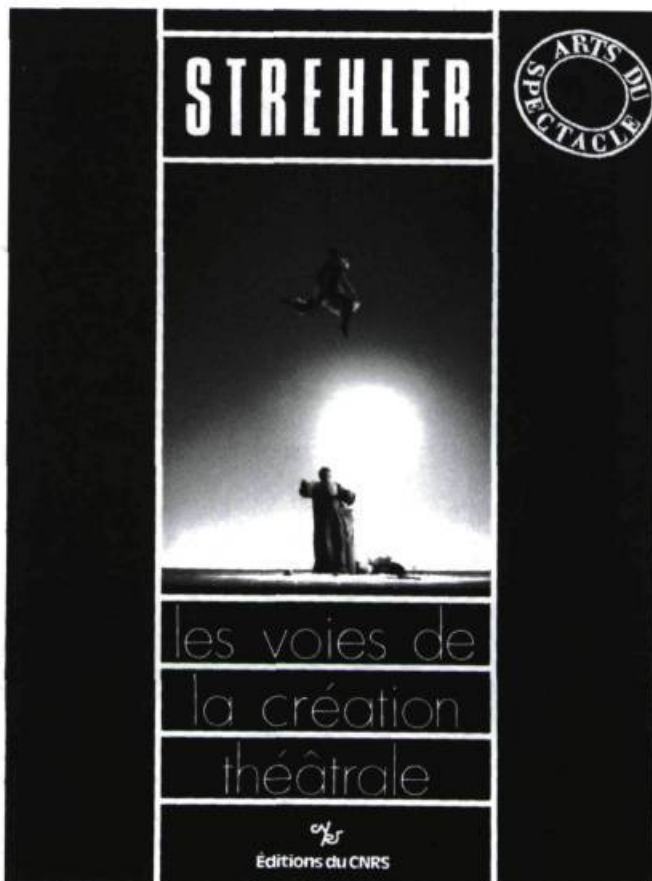
Dans le sillon tracé par Jacques Copeau «ou la vision sévère, janséniste, morale du théâtre³», Strehler revendique l'importance de l'éthique comme fondement irréductible de l'art théâtral, «le théâtre comme institution morale», comme il aime à l'appeler.

Je pense à une attitude morale fondamentale face à l'existence, à une *responsabilité* de vivre avec les autres, *aux côtés* des autres. Or, je constate que la peur de ce mot-concept «morale» est la porte ouverte à la licence, à la gratuité, au délire, au mauvais goût, à l'*absence d'esthétique* du produit théâtral. Je remarque qu'une mode, entrée en contrebande par «nécessité révolutionnaire», adopte certains schémas de comportement, certaines conventions archiconnues (gestuelle, grimace, attributs sexuels, position des corps dans l'espace). [...] Il y a un goût du licencieux (de pacotille), du sale et même du grotesque «panérotique», de la désacralisation [...] qui me font l'effet d'une mode de pure *commodité*. Non pas d'une attitude esthétique authentique et authentiquement révolutionnaire. En d'autres termes, il s'agit d'une attitude immorale envers l'art. Celui qui n'est pas sincère en art n'est pas un artiste. Être sincère, c'est être moral, il me semble. Copier sans le dire est ignoble. Oui, je crois que tout théâtre, toute œuvre d'art gardent en eux la trace d'une *démarche morale* autant que d'une démarche poétique. Ce sont deux unités indissociables. [...] Un théâtre privé de raison et de sens ne représente rien⁴.

Ce souci inlassable d'éthique s'entrelace avec les leçons de Jouvet : la profonde humanité du théâtre et l'immense respect de la poésie dramatique. «Mademoiselle, seuls les poètes ont une vocation», disait le maître. «Je dois à Jouvet la présence «critique» dans la «mise en scène» d'un texte, qui n'est pas seulement «étude» philologique, critique et culturelle de ce texte mais «compréhension sensible», abandon intuitif, ce qui est une des façons «d'être critique»⁵.»

Enfin, Brecht, comme somme de toutes ces composantes, parachèvement de l'édifice strehlierien.

Ce que Brecht m'a enseigné (parmi tant d'autres choses) et qu'il continue à m'enseigner, c'est un «théâtre humain» riche, entièrement «théâtre» (celui de Jouvet d'une certaine façon), mais qui n'est pas une fin en soi, qui n'est pas seulement théâtre. Un théâtre fait pour les hommes pour les «divertir», mais aussi pour les aider à se transformer et à transformer ce monde en un monde meilleur, en un monde *pour* l'homme. Être acteur et homme de théâtre, mais exister aussi en tant qu'individu conscient et responsable. La possibilité de vivre, en les intégrant, ces deux plans humains, en même temps et avec la même intensité. Non pas un théâtre hors de l'histoire, hors du temps, non pas le théâtre éternel de



2 . Paolo Grassi, interview par José Monleón parue dans *Primer Acto*, Madrid, août 1967, p. 49-56, *op. cit.*, p. 26.

3 . Giorgio Strehler, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980, p. 119.

4 . *Ibid.*, p. 138.

5 . *Ibid.*, p. 120.

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 général⁶.

quel répertoire?

De grands blocs dramaturgiques auxquels Strehler revient inlassablement tel un chercheur habité par une quête constituent les fondations du Piccolo Teatro : Goldoni, Shakespeare, Tchekhov, Brecht, lesquels forment des filons dramaturgiques, auxquels se greffent Pirandello, Bertolazzi, Genet, Beckett. Plus tard, Corneille et, récemment, comme point d'aboutissement d'un chemin de connaissance, le *Faust* de Goethe, commencé en 1989 et prévu dans sa version intégrale (dix journées ou soirées) en 1994. Autant dire que ce grand poète de la scène, tout en offrant une ouverture très large sur la dramaturgie mondiale, plonge ses racines dans les textes classiques.

Les grands phares de la culture, que d'aucuns voudraient liquider. Pour moi, ils sont la continuité de la pensée humaine et de la problématique de l'homme qu'il faut à chaque fois et sans trêve redécouvrir, avec des mots d'aujourd'hui pour des hommes d'aujourd'hui. Je réserve le terme de «classique» aux auteurs qui, à travers le temps, continuent à être présents parmi nous comme porteurs de «nouveau», qui sont en situation de «contemporanéité permanente». Les classiques n'existent qu'en tant qu'ils sont lus et vus par nous, c'est-à-dire dans le rapport dialectique qu'ils instaurent avec nous. Si le classique n'est que glorification, triomphe de l'immuable et de l'inchangé, du codifié, du stratifié, alors il est inutile, il est mort. Autrement, non. L'extrême difficulté est de mettre à jour ce rapport nouveau et de le vivre, de le représenter dans sa réalité. [...] Et à côté des classiques, comme cela a toujours été, les auteurs d'aujourd'hui. Mais pas l'avant-garde pour l'avant-garde (parce que c'est la mode), mais l'avant-garde *aussi*. Des œuvres écrites aujourd'hui, peu importe qu'elles ne soient pas parfaites pourvu qu'elles aient des «éclairs» de dramaturgie ou qu'on puisse leur prêter des lueurs de théâtralité. Et que les représentations ne soient pas de «pur opportunisme»⁷.

un art de la mise en scène au service du texte

Giorgio Strehler refuse d'être enfermé dans des catégories figées qui définiraient son style : tradition ou avant-garde. Il se méfie du reste de cette dernière, car elle «se construit sans ou contre le passé⁸». Sa position est claire quant au rôle du metteur en scène. Il se doit d'être au service du poète. «Je suis d'accord avec Copeau : il existe une vérité textuelle, que le metteur en scène se doit de découvrir et de révéler; celui qui entend exprimer convulsivement une «vérité» en dehors, voire *contre* le texte, accomplit un acte illicite⁹.»

S'il est vrai que la mise en scène strehlienne, après avoir décrypté le texte sur les plans psychologique, socio-politique et symbolique, s'inscrit dans un processus de lente gestation où s'accumulent les nombreux éléments de la composition artistique, le résultat final apparaît toujours comme une épure admirable, une quintessence qui pourrait, si l'art scénique était immortel, accéder à l'éternité. Le «corps à corps» que mène Strehler avec le texte dramatique pour en dégager les significations, et qu'il fait vivre aux acteurs, résonne dans l'espace comme une symphonie qui obéit à différents tempi. Ce sens inné de la musicalité et du verbe poétique renoue avec une mémoire, celle des origines du théâtre antique où la parole proférée s'adressait au cosmos. «La parole est la partie iridescente autour de laquelle le spectacle se bâtit petit à petit¹⁰.»

La première séance de travail avec les comédiens est un rituel : Strehler, lisant tous les personnages, esquisse une posture, un geste, définit les inflexions de voix, transmet une charge aux acteurs et, dans le même temps, donne «le ton».

Les rapports avec l'espace, les gestes les plus élaborés, les compositions scéniques les plus complexes doivent être la caisse de résonance de la parole. Ce sont les mots qui font ou ne font pas l'unité du spectacle¹¹.

6. *Ibid.*, p. 121.

7. *Ibid.*, p. 75.

8. Giorgio Strehler, *Une vie pour le théâtre*, traduit de l'italien par Karin Wackers, Paris, Belfond, 1989, p. 171.

9. *Ibid.*, p. 172.

10. *Ibid.*, p. 171.

11. *Ibid.*, p. 170.



Le sens de la musique et de la rythmique commande à la position et au mouvement des corps dans l'espace. Les corps des acteurs strehleriens sont habités par l'incandescence, l'urgence, la densité des quatre éléments — terre, eau, feu et air —, la fragilité de l'humain, la grâce indicible du Beau. Les gestes, choisis avec un soin extrême, sont chargés de sens et de pureté. La mise en scène strehlienne apporte au spectateur prêt à recevoir le théâtre une charge totale. Totale dans la mesure où elle reflète toute la complexité du monde à travers les yeux d'un homme qui a su garder intacte la pureté de l'enfance. Et cela est bouleversant.

des compagnons de route

Il est clair que l'œuvre de Giorgio Strehler ne saurait exister sans les compagnonnages artistiques qui jalonnent son parcours. Des comédiens prodigieux, des peintres, des scénographes, des éclairagistes, des musiciens avec qui se produisent des rencontres d'imaginaire et de sensibilité, Gianni Ratto, Luciano Damiani, Ezio Frigerio, Guido Baroni, Fiorenzo Carpi, entre autres, ont accompagné Strehler dans l'aventure du *Piccolo Teatro*. La scénographie ne se contente pas de fournir un cadre, elle prend parti. Strehler privilégie le fluide, le mobile, le léger, d'où l'utilisation fréquente qu'il fait de rideaux, de toiles et de voiles. Le jeu de l'acteur est souverain. La scène est donc dépouillée. Scénographie et éclairages expriment toujours l'incessant rapport physique et spirituel qu'entretient Strehler avec la nature, les forces cosmiques. La lumière, élément crucial de la représentation, apparaît toujours comme naturelle. Elle sculpte l'espace en faisceaux et n'éclaire que ce qui doit l'être. Le clair-obscur qu'il affectionne produit des effets saisissants, évoque la dualité visible et invisible, la dimension magique du théâtre, souligne le caractère pictural de l'art scénique. La lumière, présente aux répétitions, agit comme une force vitale inspirante pour le jeu de l'acteur. À partir de quelques principes de base, Strehler orchestre les éclairages comme une partition musicale. Ce qu'il avait pressenti le génie d'Adolphe Appia à la fin du siècle dernier s'exprime dans les spectacles du *Piccolo Teatro*...

«Le clair-obscur qu'affectionne Strehler produit des effets saisissants, évoque la dualité visible et invisible, la dimension magique du théâtre, souligne le caractère pictural de l'art scénique.» *La Grande Magia*. Photo : Luigi Ciminaghi.

Trois facteurs, conduits jusqu'au plus haut point, rendent inimitables ses représentations : perfection esthétique, morale, vitalité. [...] Les tendances poétique, onirique, ludique, sont tempérées par l'équilibre mozartien et la dialectique brechtienne. En dépit des séquences crépusculaires et du mal de vivre dont elles témoignent, ce théâtre est optimiste, il devrait contribuer à accroître les forces du Bien et contrebalancer les puissances mauvaises de destruction et de terreur qui nous entourent. S'appuyant sur les vertus et la pérennité d'un art à l'échelle humaine, il reconforte et encourage les hommes dans la voie du progrès¹².

Jean Vilar affirmait que «le public est capable de tout désirer, même la beauté». L'art de Giorgio Strehler, par l'entremise des grands poètes, parle directement au cœur des hommes et des femmes d'aujourd'hui. Il fait naître ce qu'il y a de plus beau et de plus pur en chacun de nous et, ce faisant, nous invite à comprendre, à aimer et à vivre. «Même si je me sens angoissé, je suis contre un théâtre du désespoir», déclarait Strehler au journal *le Figaro* en 1975. C'est dans les moments difficiles de l'existence que l'on ressent la puissance phénoménale de l'art et à quel point il peut nous aider à vivre. La poésie de Strehler, qui se cristallise dans la mémoire comme autant d'images indélébiles, le caractère solaire de sa pensée, donnent la force de croire et d'entreprendre. Son art est profondément humain. Et, à ce titre, il est exemplaire.

Arlequin danse, presque avec désespoir, d'un bout à l'autre de la scène, un désespoir tout italien, qui vient de très loin, mêlé au rire excessif, inconscient, le désespoir de la faim, de l'éternel service de tant de maîtres, des coups de bâton, peut-être mérités, le désespoir d'une éternelle jeunesse gâtée par les adultes [...] le rire sèche les larmes¹³.

12. Odette Aslan, *op. cit.*, p. 119.

13. Giorgio Strehler, dans le programme d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres*, Théâtre de Paris, mai 1952, *ibid.*, p. 44.

danielle zana

