Document généré le 27 avr. 2024 14:20

Jeu
Revue de théâtre

La nuit, ou le voyage vers l'inconnu
Entretien avec Georges Banu

Louise Vigeant

Numéro 121 (4), 2006

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24368ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Vigeant, L. (2006). La nuit, ou le voyage vers l'inconnu : entretien avec Georges Banu. *Jeu*, (121), 159–166.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2006

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

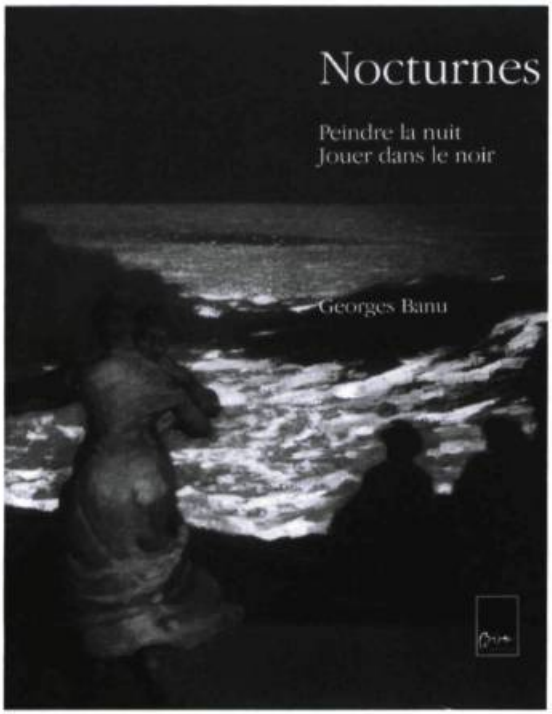
LOUISE VIGEANT

La nuit, ou le voyage vers l'inconnu

Entretien avec Georges Banu

Professeur et essayiste, Georges Banu faisait paraître, il y a quelques mois, *Nocturnes – peindre la nuit – jouer dans le noir*, sur le thème de la nuit. Il s'agit du troisième volet d'un triptyque : *le Rideau ou la fêlure du monde*[1] s'intéressait à cet accessoire parfaitement théâtral, le rideau, « qui installe le règne de la représentation », alors que *l'Homme de dos*[2] se penchait, disons, sur une attitude. Il s'agit chaque fois de livres magnifiques, illustrés de nombreuses reproductions d'œuvres d'art qui ponctuent la réflexion de l'essayiste autant qu'elles l'ont nourrie.

Vous avez écrit de nombreux livres critiques ou théoriques sur le théâtre ; j'aimerais savoir ce qui vous a incité à explorer du côté de la peinture et à proposer à vos lecteurs ces essais-albums où vous tissez des liens entre peinture et théâtre. Devant un livre comme Nocturnes, *on se prend à se demander ce qui est venu en premier : le désir de parler du théâtre ou de la peinture ? Avez-vous colligé d'abord les tableaux ou les avez-vous cherchés pour illustrer votre propos ?*

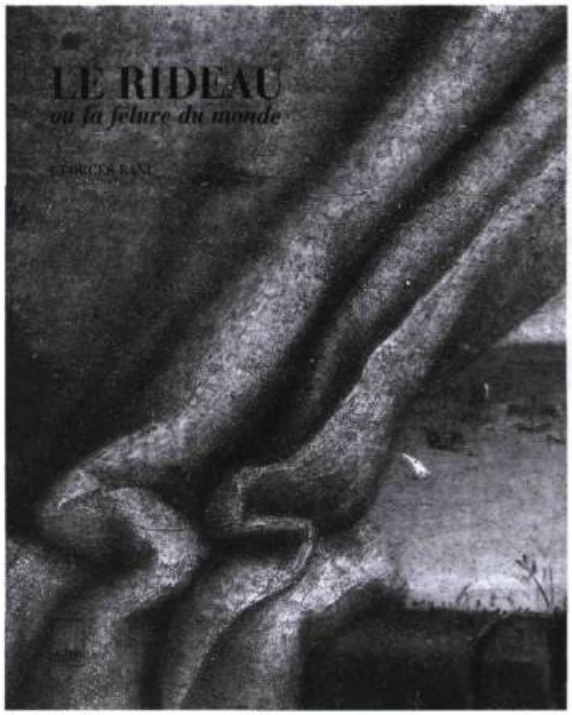


Georges Banu – Je suis très attiré et par la peinture et par le théâtre, mais la vérité est plus prosaïque. En réalité, après avoir publié *le Rideau* et *l'Homme de dos*, nous nous demandions, l'éditeur Adam Biro et moi : comment finir ! Quel pourrait être l'ouvrage qui allait conclure ce mouvement ? Ce n'est donc ni un spectacle en particulier ni une toile qui a déclenché le désir d'explorer le thème de la nuit, c'est la logique du cycle. Le désir de clore une « trilogie » qui s'est imposée naturellement. C'est une décision plutôt rationnelle.

L'expérience de la nuit m'attire, mais elle ne me constitue pas, comme c'est le cas de ceux que Musil appelait les « nocturnaux ». Si on adopte la métaphore du monde comme théâtre :

1. Voir l'article de Michel Vaïs, « Le masque du théâtre », dans *Jeu* 89, 1998.4, p. 137-140.
2. Voir l'article de Ludovic Fouquet, « L'Homme de dos, une posture métaphorique » dans *Jeu* 98, 2001.1, p. 134-136, et celui d'Alexandre Lazaridès, « Un dos bien irrévérencieux », dans *Jeu* 101, 2001.4, p. 150-153.

le rideau marque le début de la représentation et… de la vie, mais aussi sa fin. C'est le premier moment; le deuxième étant représenté par l'homme de dos, l'homme qui a pivoté sur lui-même et qui a abandonné le dispositif de mise en représentation pour se replier sur lui-même. Il fallait trouver un point final. Je me suis dit qu'une fois que l'on a tourné le dos, il ne nous reste qu'à nous réfugier progressivement dans la nuit, pour profiter de la nuit, pour en jouir, ou pour s'y perdre. C'est pourquoi je commence par dire que « la nuit, c'est le dos du jour ». Par ailleurs, ce mouvement de repli me permettait de dresser l'architecture d'une trilogie.



Le titre actuel constitue un compromis, inspiré de Chopin, bien entendu, mais qui a le mérite de renvoyer au type de nuit dont je parle, soit celle du XIXe siècle. Le titre initial était *la Nuit nécessaire*, la nuit qui se justifie par un besoin interne, aigu et constant, le besoin de nuit. Pour une raison qui relève de l'édition, nous avons dû y renoncer. Nous en sommes venus à *Nocturnes*, et je ne regrette pas ce titre dans la mesure où il atteste l'existence de ce motif tout au long du XIXe siècle, dans la peinture, la musique ou le théâtre. Le choix de ce thème, je dois l'admettre, a aussi à voir avec le théâtre. À un moment fort dans ma vie de spectateur, j'ai fait l'expérience étonnante de la nuit au théâtre, celles de Klaus Michaël Grüber, d'André Engel, de Jerzy Grotowski et de tant d'autres. Le théâtre, son expérience de la nuit, a été déterminant dans le choix du champ retenu.

Et pourtant, il me semble que le théâtre arrive plus tard dans ce troisième livre, en comparaison des autres.

G. B. – Avant d'en arriver à pouvoir parler du théâtre, j'ai eu besoin de retraverser ces expériences picturales, de mettre en place des dispositifs d'écriture pour parler de cette nuit du théâtre, cette nuit de la représentation – somme toute banale, et récente puisqu'elle n'existe que depuis un peu plus de deux cents ans –, pour parvenir, à la fin, à la nuit *au* théâtre.

Le thème de la nuit est vaste…

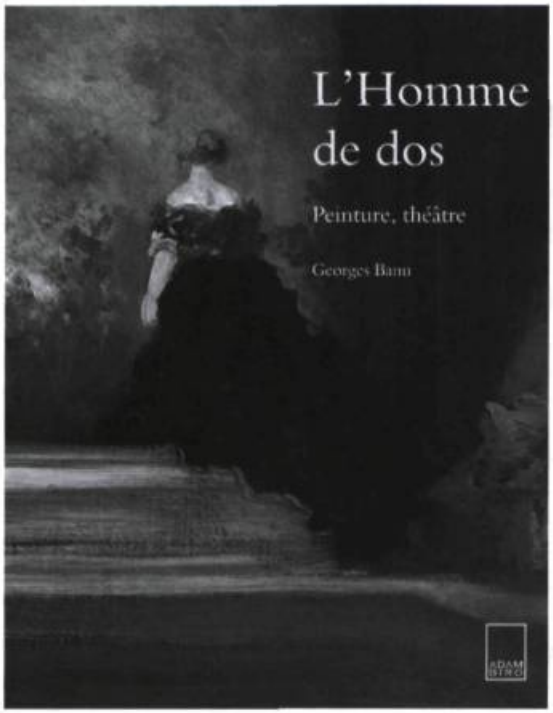
G. B. – Je ne voulais pas faire un livre sur la nuit dans la peinture. J'avais retenu le motif de « la nuit nécessaire » pour distinguer entre les nuits sacrées et les nuits profanes. Les nuits sacrées sont les plus célèbres, celles de Rembrandt, du dernier Caravage, où la noirceur est absolue et où, tout à coup, surgit une lumière divine, qui est la lumière de la foi et du miracle. À la fin du XIXe siècle, même avant Nietzsche, la nuit n'est plus le lieu du miracle. Il m'a fallu du temps pour saisir cette différence entre les nuits de Rembrandt, du Caravage, de Greco, et les nuits peut-être moins célèbres, celles de Caspard David Friedrich, de Munch ou de Léon Spilliaert. À ces artistes, la nuit est nécessaire. Ils ont besoin d'y trouver refuge.

Nuit plurielle

Vous proposez une typologie de la nuit : il y a la nuit qui fait peur, celle qui apaise ou qui éveille des pulsions meurtrières, la nuit des monstres ou des rêves ; vous inventoriez les activités nocturnes : la solitude, l'appel des forces occultes, etc.

G. B. – J'avais l'idée de dépasser l'opposition entre la journée qui est diversifiée et la nuit qui est homogène, ce lieu commun, aussi, qui veut que les nuits soient calmes, inactives, paisibles, alors qu'il y a les nuits insomniaques, les nuits festives, les nuits de la police, moment habituellement retenu pour opérer les descentes, les nuits des excès durant lesquelles on se livre à des rituels secrets ou à des activités extrêmes.

J'ai essayé de modéliser ces nuits pour démontrer qu'au fond la nuit, malgré son apparente homogénéité, est très diversifiée, très contrastée. Prenons l'extraordinaire tableau de Goya, *la Fusillade du 3 mai 1808*, où l'on voit très bien que l'exécution a lieu la nuit, comme la plupart des exécutions, et aussi son *Enterrement de la sardine*, qui montre un carnaval avec tous ses débordements. Mais il y a un monde entre ces nuits de Goya et celles de Friedrich ; je ne parle pas seulement de la technique picturale mais du rapport à la nuit. Les nuits de Friedrich sont les grandes nuits du retrait… les nuits où l'on tourne le dos au monde et où l'on cherche secours du côté du lointain et de l'infini. On peut aussi avoir l'expérience de la plénitude, la nuit. Je crois qu'il y a une expérience double de la nuit, soit celle de la communion avec un ordre cosmique, soit celle de la confrontation avec des agissements violents. Il y a les nuits de Friedrich, Maeterlinck ou Spilliaert, placées sous le signe de la mort, mais il y a celles d'Ibsen, des expressionnistes allemands ou de Koltès, des nuits agitées. Soit la nuit où on a affaire avec l'essence, l'énigmatique, soit les nuits explosives, placées sous le signe de l'histoire.



Quant au théâtre, il faut souligner le paradoxe suivant : pour pouvoir montrer la nuit au théâtre, il a fallu d'abord qu'il y ait de la lumière ! La lumière artificielle… Sans l'électricité, on ne peut pas fabriquer la nuit au théâtre.

La fée électricité

En effet, vous faites remarquer, dans votre livre – qui est, comme chacun de ces albums, l'occasion d'un voyage dans l'histoire culturelle –, que la nuit et le théâtre ne se sont rencontrés, si on peut s'exprimer ainsi, que très tard. À l'origine de l'ère moderne du théâtre, il y aurait Wagner qui a décidé du noir dans la salle. Cela a eu d'énormes conséquences tant sur la création elle-même et sur le jeu de l'acteur que sur la réception.

G. B. – On vit tous plus ou moins dans l'ombre de l'héritage wagnérien, parce que même quand on ne l'accepte pas, c'est lui la référence, peu importe qu'elle soit polémique ou pas. La nuit au théâtre – son expérience – est le fruit d'une décision d'artiste et d'une révolution technologique.

Auparavant, les nuits shakespeariennes ou raciniennes n'étaient que des nuits textuelles.

Il est certain que le jeu se transforme du moment où l'on passe d'un éclairage à la bougie, puis au gaz et finalement à l'électricité ! D'ailleurs, c'est à ce moment que naît la mise en scène, dans l'acception actuelle du terme.

G. B. – Dès qu'il y a eu l'électricité, les acteurs ont pu jouer de dos et, en même temps, on a pu marquer le passage du temps sur la scène, de l'aube au crépuscule et à l'obscurité. Je relie les deux sujets de la nuit et du dos dont le traitement dépend, dans les deux cas, de l'extraordinaire révélation du pouvoir de variation de l'intensité de l'éclairage sur un plateau qu'a permis l'avènement de l'électricité.

Elle engendre aussi une toute nouvelle expérience de la nuit urbaine. Avec l'électricité, la ville a perdu son caractère compact et s'est opérée une diversification des quartiers – et une hiérarchie – en fonction de l'état de luminosité. Le centre est clair, pas les marges : la lumière rassure, sécurise ; les marges, restées dans le noir, fournissent un sentiment contraire. Au cœur de la ville s'installe une sorte de jour permanent, et l'expression « Paris, ville lumière », qui date de cette époque, laisse supposer que l'électricité a vaincu la nuit ! L'expérience de la nuit est complètement perturbée. La présence de l'électricité apporte une dimension festive inconnue auparavant. On l'apprend en lisant les romans de l'époque, Proust, par exemple, qui raconte ce que les spectateurs font, ce qui se passe sur la scène, et qui décrit l'immense salle du Palais Garnier comme un « univers aquatique ». La lumière plonge tout cela dans quelque chose d'étrange : un faux jour. L'extraordinaire est que, pour la première fois, tout se passe en pleine nuit *et* en plein jour.

La Fusillade du 3 mai 1808 de Goya, 1814. Musée du Prado, Madrid. Reproduction tirée de l'ouvrage de Georges Banu, *Nocturnes – peindre la nuit – jouer dans le noir*, Paris, Biro Éditeur, 2005, p. 102.

Ariane Mnouchkine a repris cette idée, à partir de *1789*, quand elle a découvert la possibilité de reproduire dans une salle fermée les effets de jour par un procédé particulier d'éclairage. Grâce à cela, les spectateurs avaient l'impression que le spectacle se donnait en plein jour et, ensuite, quand ils sortaient du théâtre, ils se retrouvaient en pleine nuit. Le contraste était intéressant : à l'intérieur, nous nous retrouvions dans un théâtre de l'utopie, baignés par une lumière du rêve, et ensuite on rejoignait la nuit du quotidien.

Retour de la nuit

Dans votre livre, vous abordez aussi la question par le biais de la dramaturgie. Il y aurait des auteurs de la nuit et des auteurs de la lumière. Les premiers sont du côté du mystère : vous parlez, bien sûr, de Shakespeare, des romantiques et des symbolistes et, par contraste, de Brecht, par exemple, auquel on peut associer Mnouchkine, du côté de ceux qui cherchent à « révéler » des réalités en braquant dessus des éclairages.

G. B. – Même si je ne le savais pas au départ, le livre est imprégné par le grand retour à cette dramaturgie de la nuit, du mystère, de la fluidité que nous vivons depuis quelques années. Avec le travail sur Maeterlinck d'un Claude Régy (*Intérieur* et *la Mort de Tintagiles*, en particulier) ou d'un Denis Marleau (*les Aveugles* et *Intérieur*), on assiste à la revalorisation de la nuit. Retour symptomatique de la nuit contre la lumière brechtienne. Je ne parle pas ici, bien sûr, du premier Brecht, qui se débattait en pleine nuit, la plus agitée qui soit, mais du grand Brecht, le classique moderne, qui était fasciné par la lumière de la raison. Contre ce Brecht-là va s'opérer le retour à la nuit symboliste.

Vous reliez ce phénomène à la désillusion ambiante, à une certaine fin de l'optimisme.

G. B. – Un peu, il faut bien l'admettre. Je crois que l'art convertit en acte les discours théoriques. Tout le monde le dit depuis Freud jusqu'aux plus grands théoriciens : l'art n'est pas plus « bête » que la philosophie. Sauf que l'art ne formule pas de manière uniquement théorique une réflexion, mais la transforme en expérience poétique. Alors que, sur le plan théorique, on a fait le constat de l'écroulement de la *theoria*, des grands discours de la psychanalyse, du marxisme, certains artistes se replient sur une autre dramaturgie. Pensez-y, qui montait Maeterlinck il n'y a pas si longtemps ? Personne ! Aujourd'hui, les metteurs en scène se retrouvent mieux dans une dramaturgie de l'inexplicable, de l'impensable, du mystère, donc une dramaturgie plutôt de la nuit que du jour.

Comme finalement à l'époque des romantiques qui se disaient déçus par les Lumières ?

G. B. – Oui, les romantiques se sont réfugiés dans la nuit après les grands discours issus de la Révolution, et leurs suites. Ce fut le cas de Caspar David Friedrich chez qui « l'homme de dos » et « la nuit » sont les refuges privilégiés. Il en fut de même pour Hugo.

Vous faites découvrir de très beaux dessins de Victor Hugo, une partie de son travail plutôt mal connue.

G. B. – Ces dessins sont extraordinaires : il peignait avec de l'encre, de la cendre ! Je trouve Hugo plus original dans ses dessins que dans ses écrits. En même temps, on a le grand Hugo révolutionnaire, engagé, et l'artiste qui produit ces dessins, qui se situent plutôt du côté de la nuit. Sans parler de Lamartine ! Le romantisme, c'est l'arrivée de la *Stimmung*, propre à l'artiste qui n'arrive plus à se formuler, à se constituer. C'est l'autre nom de la mélancolie. Bizarrement, à l'époque, ce sont les Polonais qui vont être les plus séduits par la nuit, Chopin, en particulier. Avec celui des Allemands, le romantisme polonais est certainement le plus nocturne de toute l'Europe. Plus tard, dans le théâtre, Grotowski sera, à son tour, un artiste foncièrement de la nuit. Plus j'y réfléchis, plus je crois que cela s'explique par des expériences historiques, certes, mais aussi, qu'on le veuille ou non, par des déterminismes autres. Les peintres du Nord sont plus facilement des peintres de la nuit que les peintres du Sud…

Nuits blanches

Pourtant, vous montrez des tableaux d'artistes scandinaves qui peignent leur nuit qui est souvent « blanche » ; c'est la nuit, mais elle est éclairée, donc on y ressent moins la peur, non ?

G. B. – C'est ce que j'appelle « les nuits sans nuit ». Bergman, par exemple, a été très influencé par ces nuits d'été particulièrement étranges, dans la mesure où l'horloge nous indique les heures de la nuit et en même temps nous éprouvons l'expérience du jour. Certains tableaux dans le livre nous confrontent à cet écartèlement. Ces nuits d'été sont des nuits hypnotiques. À Stockholm, j'avais vu des « nocturnes » très particuliers où l'on découvrait des dragons, des fantômes... Le surnaturel surgissait dans l'ambiguïté de cette nuit/jour. Par surcroît, devant un tableau comme *Rue à Stockholm*, toile magnifique d'Eugène Janson, un Suédois inspiré par Van Gogh, on peut comprendre comment la nuit, comme c'est souvent le cas, peut faire basculer dans la folie. Souvent, l'expérience de la nuit fait assombrir la raison, la déborde et la perturbe.

Pour ma part, j'ai été particulièrement impressionnée par le tableau qui montre un cavalier qui se jette dans le vide. On le sent à la fois épouvanté et attiré. Tout votre propos y est condensé.

G. B. – C'est, en effet, un des tableaux les plus extraordinaires que j'ai trouvés ! Il est de Filippo Palizzi. Peter Brook parlait d'un autre cheval qui l'a séduit : un cheval « double » qui, par un mouvement s'élançait vers le haut et, par un mouvement opposé, s'engageait vers le bas. Ce tableau me fait penser au tableau cité par Brook, mais ici le cheval se montre attiré par le trou noir du ravin… fascination de la nuit, séduction de la chute !

La Mort de Tintagiles, mise en scène par Claude Régy (Théâtre Gérard Philipe, 1997). Photo : Brigitte Enguerand/Agence Enguerand, tirée de l'ouvrage de Georges Banu, *Nocturnes – peindre la nuit – jouer dans le noir*, Paris, Biro Éditeur, 2005, p. 123.

Finalement, ce parcours qui va de la mise en représentation, soulignée par le rideau, jusqu'à la nuit, en passant par l'homme de dos, est une métaphore de la vie humaine ? Ce que résume très bien, d'ailleurs, cette phrase : « Deux volets de l'être qui pivote autour de son axe et qui, après le jour de l'affirmation sur la scène lumineuse du monde face aux spectateurs appelés à apprécier la performance, s'extrait de pareil attrait pour prendre le chemin secret de la nuit[3]. » L'homme joue un rôle, puis s'en détourne pour affronter la fin, la mort. On s'en rend compte tout doucement au fur et à mesure de la lecture des trois albums. Le cycle est percutant.

G. B. – Ce n'était pas prévu. Mais, manifestement, je le portais en moi. Le chemin s'est révélé au fur et à mesure que je travaillais. Le livre sur le rideau, j'y ai longtemps travaillé. Le rideau s'est imposé comme « sceau de mémoire », nous étions à l'époque du théâtre postmoderne. Mais, en même temps, j'ai découvert toute une déclinaison du motif du rideau par rapport à la théâtralité des personnages sur la scène du monde. Je pense, par exemple, au rideau de prestige, d'apparat, qui renvoie au rôle que les grands de ce monde pensent incarner et jouer. Puis, il y a eu la révélation de l'homme de dos, à la suite d'une expérience personnelle. C'est toujours plus intéressant quand quelque chose se laisse découvrir malgré soi et non pas au nom d'un programme ou d'une attente. Je me suis aperçu, à un moment, en regardant sur les rayonnages de ma bibliothèque, que toutes les cartes postales que j'y avais placées montraient des gens de dos. Je me suis dit que cette « collection » que j'avais amassée devait faire sens ! Il me fallait analyser cet attrait. Le thème de la nuit, malgré ce que j'ai dit au début, porte aussi la marque d'une expérience personnelle. J'étais un soir, avec un ami, à la campagne, à la Bachellerie, au centre de la France, lieu silencieux par excellence, alors menacé par la construction d'une autoroute ; nous nous sommes dit ensemble : « Désormais, on ne pourra plus écouter la nuit. » À partir de là, j'ai trouvé la fin de ma « trilogie » et, partant, j'ai revisité des souvenirs, j'ai retrouvé des expériences personnelles, cherché des œuvres, j'ai vu des tableaux et lu des essais.

Vous dites que « la nuit exige des efforts ».

G. B. – J'ai longtemps été fasciné par une phrase énigmatique de Blanchot qui disait que « le sommeil contredit l'essence de la nuit ». J'ai finalement compris que l'on ne perçoit l'essence de la nuit que si l'on est à l'état de veille. La nuit réclame une extraordinaire vigilance : il faut chercher les détails, les deviner. Quand on regarde un homme de dos, on imagine le visage… On part du manque… Pour la nuit, c'est pareil, on ne voit pas tout. Il faut épier les choses qui nous échappent. Sur une scène, comme dans les spectacles de Grüber, ou ailleurs, dans une ville ou à la campagne. Le dos comme la nuit s'apparentent par le goût pour l'expression indirecte. L'expression indirecte fait appel au spectateur ou au lecteur afin qu'il complète l'œuvre avec

3. Georges Banu, *Nocturnes – peindre la nuit – jouer dans le noir*, Biro Éditeur, 2005, p. 10.

ce qu'il a en lui-même. Ce qui est direct n'est pas intéressant pour l'art…

On « consent », comme vous le dites, plus facilement au visage et au jour qu'au dos et à la nuit : question de « lisibilité », sûrement. Mais, en même temps, nous sommes tous attirés par le mystère.

G. B. – L'homme de dos et la nuit sont deux postures de la fragilité, du désarmement, de l'isolement.

Vous affirmez que ce livre « se pense comme une forme d'adieu » à la modernité.

G. B. – Ce sont des diagnostics personnels, un peu précipités, sur fond de pessimisme. J'ai la conviction, en voyant les expositions d'art contemporain, que l'art, très préoccupé par des problèmes de langage – de composition, de l'hétérogénéité des matériaux (danse, vidéo, etc.) –, est désormais réfractaire à l'implication affective, spirituelle, au profit d'un travail de langage fondé sur la rupture, la déchirure. Dans ce contexte, les catégories de jour et de nuit perdent un peu de leur pertinence. J'ai écrit ce livre avec le sentiment que tout cela était un peu désuet. Mais je m'assumais dans cette désuétude. J'ai voulu jeter un regard sur des œuvres un peu oubliées, pas souvent évoquées ou fréquentées.

Ettore Fieramosca de Filippo Palizzi, non daté. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma. Reproduction tirée de l'ouvrage de Georges Banu, *Nocturnes – peindre la nuit – jouer dans le noir*, Paris, Biro Éditeur, 2005, p. 27.

On vous suit dans ces nombreux paysages nocturnes, persuadés que l'art est véritablement le plus parfait explorateur de l'âme humaine. Vous entraînez votre lecteur dans un voyage surprenant car, si vous le guidez, vous lui permettez aussi de faire son propre chemin. C'est ainsi que j'ai, personnellement, « vécu » la lecture de ces trois ouvrages : de découvertes en reconnaissances, de surprise en adhésion devant des formules poétiques très inspirantes ; je vous ai suivi comme on suit quelqu'un qui invite à refaire un parcours qu'il a aimé, pour le simple plaisir du partage de ce bonheur ; mais aussi, et c'est ce que l'on demande à la littérature même si cela n'est pas toujours au rendez-vous, vos livres m'ont permis de voguer vers mes propres continents. Et je vous en remercie. **j**