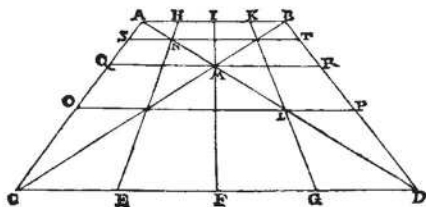


*Georges Banu*

*Les voyages  
du comédien*



PRATIQUE DU THÉÂTRE

*nrf*

*Gallimard*

## DU MÊME AUTEUR

- BERTOLT BRECHT : LE PETIT CONTRE LE GRAND, Aubier, 1981, prix pour le Meilleur Livre.
- LE COSTUME DE THÉÂTRE, CNDP, 1981.
- LE THÉÂTRE, SORTIES DE SECOURS, Aubier, 1984, prix pour le Meilleur Livre.
- L'ACTEUR QUI NE REVIENT PAS, Aubier, 1986 (réédition Folio essais, n° 225, 1993).
- MÉMOIRES DU THÉÂTRE, Actes Sud, 1987.
- LE ROUGE ET OR : UNE POÉTIQUE DU THÉÂTRE À L'ITALIENNE, Flammarion, 1989, prix pour le Meilleur Livre.
- PETER BROOK, DE *TIMON D'ATHÈNES* À *LA TEMPÊTE*, Flammarion, 1991 ; réédition augmentée, Flammarion, 2001 ; troisième édition sous le titre PETER BROOK, VERS UN THÉÂTRE PREMIER, Le Seuil, coll. « Point essais », 2005.
- LE THÉÂTRE, OU L'INSTANT HABITÉ, Éditions de l'Herne, 1993.
- SARAH BERNHARDT OU LES SCULPTURES DE L'ÉPHÉMÈRE, Caisse des monuments historiques, 1995.
- LE RIDEAU OU LA FÊLURE DU MONDE, Adam Biro, 1997.
- NOTRE THÉÂTRE, *LA CERISAIE*, Actes Sud, 1999, réédition 2010.
- L'HOMME DE DOS, Adam Biro, 2001.
- EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT, D'ANTOINE VITEZ À SARAH BERNHARDT, l'Entretiens, 2002.
- L'OUBLI, Les Solitaires intempestifs, 2002.
- NOCTURNES, Biro éditeur, 2005.
- LA SCÈNE SURVEILLÉE, Actes Sud, 2006.
- LE REPOS, Les Solitaires intempestifs, 2009.
- MINIATURES THÉORIQUES, Actes Sud, 2009.
- SHAKESPEARE, LE MONDE EST UNE SCÈNE, Gallimard, 2009.

# PRATIQUE DU THÉÂTRE



GEORGES BANU

*Les voyages  
du comédien*

*nrf*

GALLIMARD

*Cet ouvrage est publié avec le concours de la Fondation Löwendal (Bucarest, Roumanie) qui se consacre à la redécouverte et à la diffusion de l'œuvre du grand scénographe-peintre que fut le baron Löwendal (1897-1964).*

## *L'acteur insoumis*

L'acteur rend muet ou enthousiaste. Mais il rend également inapproprié tout discours programmatique autant qu'il interdit toute approche systématique. Ni quantifiable, ni réductible à des schémas, l'acteur permet cependant d'être pensé, sans jamais laisser s'épuiser sa pratique dans une thèse ou un système auquel l'essence de l'acte échappe. Par orgueil sémiologique ou autorité scientifique, certains ont avancé des convictions fermes sans qu'elles soient jamais entièrement confirmées. La fonction de l'acteur est explicite, mais son exercice reste énigmatique, imprévisible, fuyant. Pour en parler il n'y a pas de projet généraliste qui tienne, mais dans toute tentative radicale d'amélioration envisagée, que ce soit par Diderot ou Brecht, Stanislavski ou Grotowski, on identifiera une projection personnelle : chacun formule son vœu et dessine un horizon d'attente propre. Constat d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de l'acteur extrême, unique, exemplaire, à même de dérouter, de révéler et de surprendre. Si l'on souhaite tout de même en parler, quoi faire ? Se résigner et tout abandonner ? Reprendre les vieilles antiennes ? Adopter ou réfuter ce que Anne-Françoise Benhamou appelait « l'usage silencieux

de l'acteur<sup>1</sup>»? D'emblée on doit l'admettre : pour quiconque veut l'approcher il y aura toujours un défi de l'acteur. Il permet des hypothèses et des constats tout en entraînant sur des terrains glissants interdits de terre ferme.

Au terme d'une longue fréquentation du théâtre, sur fond d'une démission initiale, suivie d'une passion dernière, l'attrait pour l'acteur pointe chez le spectateur impliqué que je suis comme « la fleur » dont, à la fin, on souhaite ne pas rater la saveur et dont on tient à approcher la dimension cachée. Il ne s'agit pas d'envisager une théorie globale, mais plutôt de formuler un modèle « mental » nourri des expériences individuelles et des révisions successives. Modèle qui porte la marque d'une aventure de spectateur tout autant que d'un retour à l'acteur « européen » après le long détour par l'attrait, que tant d'autres ont éprouvé, pour l'acteur oriental, prisonnier consentant du passé, maître de la mémoire. La proposition avancée tout au long de ce livre témoigne d'une expérience avec tout ce qu'elle implique comme combats et abandons, comme vœux et désaveux : un commentaire, si modeste soit-il, issu de l'intérieur du théâtre, d'un vécu de spectateur pensif aussi bien qu'engagé, des lectures et des discours des artisans du théâtre. Pourquoi l'essayer donc? Pour se confronter au secret ultime, ce « *rosebud* » testamentaire qui à jamais se dérobe, pour réfléchir sur l'acteur écartelé, « toujours dans ce même double état de responsabilité et d'indécision qui lui permet de se poser la question de sa liberté », comme écrit Pascal Collin<sup>2</sup>. Oui, ce livre entend se placer à ce carrefour propre à l'acteur européen déchiré traditionnellement entre les impératifs préalables – le texte, le per-

1. Anne-Françoise Benhamou, « Acteurs – parcours dans une ou deux saisons », in *théâtre/public*, n° 45, 1982.

2. Pascal Collin, « L'acteur d'une langue » in *L'Acteur créateur*, Presses universitaires de Caen, 2003, p. 180.



sonnage – et l'autonomie de son identité propre, d'artiste et de sujet. Ce déchirement le conduit vers une expérience dramatique, expérience unique, dont il fournit la preuve sur le plateau. Acteur qui est, comme on dit, « d'ici et d'ailleurs », au croisement du passé et du présent, acteur au cœur d'un entre-deux dont il atteste et confirme la tension. L'acteur insoumis est non pas l'acteur de l'équilibre et de l'apaisement, mais du déséquilibre et de la calcination. Acteur qui joue sans s'oublier, acteur qui ne fait pas de l'effacement son mot d'ordre, ni de l'aveu explicite son but. Acteur multiple, jamais unique et monolithique, être qui s'assume et séduit pour tout ce qu'il dévoile autant que pour tout ce qu'il dissimule, toujours en quête du don de soi et de l'affirmation de soi. Il affichera à tout jamais une *identité de plateau* variable, sismographe sensible des atermoiements indissociables du cœur autant que de la scène. Cela comporte, pour citer de nouveau une belle formule de Pascal Collin, le fait de « jouer dans le plaisir de la perte et du retour de soi<sup>1</sup> ». De cette double assignation l'acteur européen fait son destin. L'acteur qui s'anéantit sans jamais se retirer tout à fait. Acteur placé sous le signe du « *double bind* » dont jadis parlait Gregory Bateson dans *Vers une écologie de l'esprit*, à savoir la coexistence de deux projets contraires comme régime de ses prestations si particulières.

Ce livre avance donc, sans réticence ni précaution, le modèle d'une figure – celle de « l'acteur insoumis ». Il se propose d'en identifier certains « variants », pour emprunter un terme du *Système de la mode* à Roland Barthes, et de rappeler ses enjeux risqués, de décliner ses manifestations. La figure de « l'acteur insoumis » – acteur qui ne dénie pas les missions scéniques qui lui sont attribuées, mais aussi acteur qui incarne la dignité de

1. *Idem*, p. 180.

l'interprète – qui ne se limite pas au rôle qui lui est imparti, sans le refuser non plus. C'est en partisan de l'acteur insoumis que je propose ces textes qui n'en dressent pas l'éloge inconsidéré mais, à partir d'un certain nombre de postures et de cas de figure répertoriés ici, souhaitent s'interroger sur la fascination et la perplexité qu'il suscite. Qui est-il, comment le définir, comment le reconnaître? Des réponses que l'on peut esquisser sans jamais oublier que « l'acteur insoumis » dans l'incarnation exemplaire d'un interprète reste pour toujours un phénomène de perception subjective qui cependant, quelquefois, parvient à atteindre des dimensions collectives. Mais d'abord c'est à titre individuel qu'on le perçoit ainsi. Il ne me parle qu'à moi, se dit le spectateur séduit, tout comme, dans sa loge à l'opéra de Rouen, se disait Emma Bovary captivée par le ténor de *Lucia di Lammermoor*. Le spectateur se suppose être le destinataire privilégié à même d'éprouver le génie de l'acteur insoumis. Mais, par ailleurs, il le sait et l'admet, cette passion ne peut être toujours partagée, collective. Et alors il entend interroger le secret de cet être qui lui semble être proche et éloigné.

### *Insoumission individuelle et insoumission duelle*

Le diagnostic de « l'insoumission » ne sera jamais unanime, il suppose un impact personnel au sein de la communauté, mais pourtant certaines constantes se dessinent : sa force vient de là. Je suis son destinataire privilégié, le seul à même d'évaluer à sa juste mesure son implication, il m'érige, je l'imagine, en témoin de choix. Ainsi au sein de la communauté se noue un lien intersubjectif qui conduit au dépassement de l'illusion/fiction pour instaurer une relation fantasmatique de partage entre l'être blotti dans la salle que je suis et l'être exposé sur le plateau qu'il

est. Grâce à l'acteur insoumis un effet de réalité surgit, vertige passager qui accorde à sa prestation le statut d'une *sur-réalité* où le faux et le vrai cohabitent. Cela s'appelle une *perception intermédiaire*, perception qui fournit l'incertitude ambivalente d'un réel placé sous le signe de la convention. Entre-deux fondamental grâce auquel l'acteur insoumis engage le dialogue avec le spectateur inassouvi.

L'insoumission – nous allons nous épargner le détour obligé par le dictionnaire, abusivement érigé en instance de référence au-dessus des erreurs et préjugés – se doit d'être définie d'abord *via negativa* – procédé cher à Grotowski. Elle n'implique pas *insubordination*, ni à l'égard de l'auteur, ni à l'égard du metteur en scène. Elle n'a rien d'une pulsion individuelle et anarchiste qui viendrait brouiller, voire perturber le programme de cet ensemble fédérateur qu'est tout acte théâtral. On ne l'assimile pas non plus à une dégradation du spectacle ou à un relâchement de l'acteur qui s'affranchirait des décisions prises au préalable. L'insoumission prend ici le sens d'une manifestation du *sujet-acteur* sans la moindre délibération volontariste ou instrumentalisation explicite : elle s'affirme comme un débordement imprévu, comme une plus-value de présence, comme un aveu incontrôlable. L'acteur se montre « insoumis » malgré lui et l'attrait provient de là, de l'émergence de ce que l'on pourrait appeler un *inconscient d'acteur*. C'est lui qui vient brouiller le programme, c'est lui qui ne se tait pas, c'est lui qui, subrepticement, s'immisce et s'adresse à moi spectateur en procurant cette surprise qui enrichit la logique du jeu autant que de la représentation. Ce n'est pas tant l'acteur que son *inconscient d'acteur* qui s'avère être insoumis. Une sorte de « ça » que l'être réfugié dans son fauteuil capte au hasard d'un geste, d'un murmure ou d'un regard. Le propre de l'insoumission de l'acteur, c'est d'être fugitive. Seul le spectateur aux aguets en saisit la portée. Dialogue

furtif de deux subjectivités qui, par-delà la rampe, communiquent accidentellement. Cette impression de hasard heureux affecte toujours la perception et exalte son impact.

Si difficile soit-elle à penser, une autre insoumission doit être évoquée ici. Insoumission qui, cette fois-ci, ne se manifeste qu'en solidarité avec le metteur en scène dont l'œuvre engage un défi particulier, radical, hors normes. Car des artistes comme Grotowski ou Vassiliev, Régy, Grüber, Lupa ou Warlikowski entendent mettre à l'épreuve le théâtre dans son exercice habituel, entretenir avec ses codes et ses impératifs un rapport de révolte qui entraîne l'ébranlement des acquis au nom d'un enfantement de... l'inouï. Ils font du théâtre au nom de l'impossible, du rejet des consignes anciennes et du dépassement du legs hérité. Si le metteur en scène entend livrer pareille bataille, il peut la livrer seulement parce qu'il a trouvé ou engendré des comédiens alliés, prêts à emprunter le même chemin. Eux aussi, que ce soit Ryszard Cieslak ou Helene Weigel, Valérie Dréville ou Piotr Skiba, confortent cette insoumission engagée par le metteur en scène et ils font don d'eux-mêmes au nom du projet commun fondateur. *Insoumission duelle*, et non plus *individuelle*, comme l'autre, celle de l'acteur seul face au rôle. *L'insoumission duelle*, alliance du metteur en scène et de son acteur «singulier», concerne le théâtre tout entier au nom d'une visée partagée. Le metteur en scène qui cherche à ébranler le théâtre, pour y parvenir s'appuie sur un acteur insoumis réfractaire aux tâches qui lui sont habituellement imparties, mais acteur, en revanche, soumis à l'égard du projet qu'il avance lui-même. Alors, l'acteur se sacrifie et s'immole sous l'emprise du metteur en scène – soumission/dévotion – pour mieux s'affirmer comme insoumis à l'égard du théâtre. L'ascèse de soi sert d'assise à l'insoumission prônée par le metteur en scène qui rallie l'acteur à son entreprise de renouveau extrême. Ici, la soumission au

projet se convertit, paradoxalement, en symptôme d'insoumission face au théâtre.

L'acteur qui se réclame de l'insoumission – *individuelle* ou *duelle* – découvre sur le plateau sa « part maudite » ou, pour citer Eugenio Barba, « sa part d'exil », et la salle éblouie en éprouve l'impact. Il se révèle alors par-delà les mots. Acteur qui joue et se confesse. Cela procure le plaisir d'un partage et le spectateur, face à lui, se dit, pour reprendre une belle formule d'Emmanuel Levinas : « je me fais l'auteur de ce que j'entends », de ce que je vois, dirais-je, moi, spectateur... sa révolte me contamine et m'emporte. Cela me rend éloquent. L'acteur insoumis me permet de parler, de surmonter le mutisme ou la résignation aux banals constats portant sur la qualité standard du jeu. Cet acteur affiche son inconfort d'être sur le plateau autant que la volonté de le surmonter, il dénonce la mission qui lui est habituellement assignée et refuse de s'y plier tout à fait. Il n'est pas heureux, mais il est vrai dans le combat qu'il mène au nom du besoin qui est le sien, le dévoilement de soi malgré tout. De la salle je perçois la dignité de ce combat, et la difficulté dont je prends la mesure suscite en moi un véritable « érotisme de la présence ». L'érotisme suscité par un être qui, dans ma proximité, va plus loin que moi, un être initialement fictif qui, grâce à l'acteur insoumis, acquiert une consistance psychique particulière. Ils sont deux, reliés et libres, et ils se révèlent face à moi. Nous sommes nécessaires les uns aux autres, chacun saisi par « la passion d'être un autre » : source de l'érotisme qui surgit, il nous tient. Érotisme qui ne comporte pas forcément de désir physique, mais entretient plutôt la projection imaginaire sur un autre corps dont l'énergie ou l'oubli de soi séduisent. Ce corps-là m'apparaît comme corps accompli parce que parvenu à l'union de la fiction du plateau et du présent personnel, corps d'ici et d'ailleurs. Il se donne sans s'abandonner et cette

double appartenance fascine le spectateur qui, dans son intimité, éprouve un éveil de soi, un élargissement de l'être, et cet effet lui apparaît comme une « prime » de présence, de présence partagée. Par contre, lorsque l'acteur apparaît comme étant en deçà de mes attentes, pantin soumis, apparition sans « secret », il m'ennuie et je souffre pour lui. La « prime » à la présence se convertit alors en insupportable « manque » dont je suis le témoin impuissant. Cela me fatigue et m'épuise.

### *Le pacte de clôture et la désobéissance*

Le théâtre, on le sait, dans sa version habituellement admise, est fondé sur un *pacte de clôture*, sur cette frontière qui assure, pour reprendre l'éloge récent rendu par Régis Debray aux « frontières » justement, l'autonomie des termes en présence, la constitution d'identités fortes qui cohabitent sans fusionner. Le pacte de clôture, de surcroît, a eu, depuis toujours, pour vocation d'ériger le plateau en territoire inaccessible mais visible, de même que les acteurs en êtres étrangers, placés de *l'autre côté*... tandis que le public, de ce côté-ci, se constituait en communauté d'attente et de réaction. Le pacte de clôture, qu'on le veuille ou non, reste le préalable. Diderot, l'un des premiers, le formula et invita à l'assumer dans la lettre célèbre adressée à Mlle Jodin afin qu'elle s'affranchisse de l'autorité de l'assistance qui imposait le jeu de face. On y trouvera le premier appui théorique pour oser, comble de l'audace, le jeu de dos... Plus tard, d'Antoine à Stanislavski, la même consigne s'impose – dissocier les univers en présence grâce à un « mur imaginaire », le *IV<sup>e</sup> mur* – tandis que les successeurs, de Meyerhold à Brecht, vont appeler à l'effondrement et à l'abolition du pacte de clôture. Puis tout portera sur son statut et ses impératifs catégo-

riques ou, au contraire, sur son déclin, voire sa suspension. L'histoire de la scène moderne s'articule autour de ce Mur de théâtre à jamais intégré dans les esprits, fût-ce pour le défendre ou pour le combattre. Et cela mènera au grand dilemme, inlassablement relancé, du jeu « de dos ou de face » dont je m'efforce ici de restituer les avatars.

Tout dépend de la mise en scène qui établit ou brise le pacte de clôture. Malgré cela, les acteurs parviennent – délibérément ou à leur insu – à adopter des postures propres, à instaurer des relations qui confortent leur adresse au public, bref à affirmer une identité. L'acteur insoumis s'avère être particulièrement sensible à cette question et il ne cessera pas de se la poser, quitte à moduler constamment les réponses. L'acteur insoumis à l'égard du rôle, presque organiquement, franchit le pacte de clôture pour engager des échanges furtifs avec la salle, pour faire ressortir son être qui nourrit le travail sur le personnage sans s'anéantir pour autant. Il fissure le pacte de clôture. Ainsi il affirme une liberté, mais, pour citer Georg Simmel, « il ne s'agit pas de la liberté souveraine du sujet » mais de « la liberté partielle » d'un acteur<sup>1</sup>. Et c'est cela qui séduit : la loi n'est pas entièrement abolie, mais l'acteur sur scène, en partie, lui désobéit. Et nous en sommes les témoins éblouis. Comment rester insensible à ce frémissement d'un « moi » d'acteur qui s'agite et se montre malgré l'autorité nullement rejetée du caractère à jouer ? Comment ne pas se sentir concerné par quelqu'un comme André Wilms ou Angela Winkler qui, tout en jouant, me disent implicitement que « ça bouge encore », que le pacte de clôture ne les enferme pas tout à fait ? Ils sont là – c'est le prix de l'insoumission. Elle engendre de l'imprévu et cultive

1. Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, Belfort, Éditions Circé, 2001, p. 38.

de l'indomptable. Et de la salle, moi, spectateur, également insoumis, je me réjouis car, par-delà le spectacle, je suis le partenaire « hypothétique » d'un être révolté.

Les écritures contemporaines – tout le monde s'accorde là-dessus – ont procuré la dissolution du personnage qui finit par se réduire plutôt à une masse de mots qu'à un ensemble de traits. Son contour s'efface, il n'a plus rien d'une donnée initiale à laquelle le comédien se confronte. La déconstruction du personnage entraîne l'effritement du pacte de clôture qui perd sa netteté et, dès lors, le jeu se voit appelé à admettre sa porosité qui conduit vers l'affaiblissement, voire la suspension de la frontière. Jean-Pierre Ryngaert a soulevé avec pertinence cette question en confirmant que, comme toujours, le renouveau d'une écriture appelle un renouveau du jeu<sup>1</sup>. Un jeu qui brouille la séparation, qui se situe au carrefour, à l'entre-deux du plateau et de la salle. Désormais l'insoumission ne prend plus le sens d'un combat avec la limite et n'entraîne plus la fracture d'aucune fermeture. Le statut du comédien s'approche de celui du danseur du « théâtre-danse », et, pareil à celui-ci, il exerce aussi son art par glissements et transitions, par fragmentation et dissémination. Malgré ce travail sur l'interstice et la variation infinie, l'insoumission pourtant persiste et s'affirme par des aveux du corps, par des silences et des cris qui, même dans ce nouveau contexte, attestent l'aptitude d'un acteur à ne pas obéir. À transgresser le programme et à dérouter ses principes, si peu contraignants soient-ils. Comment oublier Angélica Liddell, cette insoumise qui se calcine devant nous, captivés par l'incandescence d'une présence qui transcende le régime de la liberté adopté sur le plateau ? Même là où nul interdit ne

1. Jean-Pierre Ryngaert, « Incarner les fantômes qui parlent », in *L'Acteur entre personnage et performance*, *Études théâtrales*, n° 26, 2003.



s'exerce, il y a une insoumission possible, elle a à voir avec l'ensemble dont un comédien se détache, avec l'intensité générale qu'il perturbe en se situant, toujours, à un degré autre, avec la neutralité qu'il conteste au nom de l'impossible abandon de soi. Insoumis parce que unique. Le comédien cher aux « écrivains de plateau », c'est un comédien qui s'écarte du groupe, qui dépasse les attermolements d'une écriture flottante et qui s'affirme comme présence singulière malgré l'épuisement du pacte de clôture. Mais pour le déceler, cela réclame au spectateur encore plus de vigilance, sa perspicacité est mise à l'épreuve. Justement en raison de l'affaiblissement des frontières imposées jadis par les limites du personnage et le cadre du plateau, l'insoumission s'érige en expression individuelle qui rend son évaluation autrement plus insaisissable qu'auparavant. Mais parmi ces acteurs qui, le plus souvent frontalement, projettent la parole, éclatée, morcelée ou, au contraire, démultipliée, le spectateur finira toujours par s'attacher à un acteur qui, insoumis, s'adresse à lui plus que nul autre. Le pacte de clôture poreux ou même suspendu n'empêche pas, en dépit de l'absence de ce « tiers terme », pour emprunter le terme cher au philosophe Stéphane Lupasco, qu'est le personnage, de repérer l'acteur dont la désobéissance finit par s'imposer comme témoignage individuel autant que comportement civique. D'une certaine manière, pour lui, il ne s'agit plus de se définir par rapport à des limites extérieures, mais, au contraire, sans se détacher d'un personnage qui lui préexiste, de s'affirmer à l'intérieur d'un groupe ou d'une communauté. Il y aura toujours de la place pour une désobéissance qui produit une béance. Le spectateur aime la repérer et même s'y engouffrer. Cet acteur-là, je le perçois comme mon double révolté... peu importe le choix de ses agissements scéniques. Ils peuvent varier du retraits comme, jadis, chez Philippe Clévenot à l'engagement intense comme chez André Marcon ou Ariel

Garcia-Valdès. Mais, chaque fois, l'acteur insoumis procure au spectateur sceptique que je suis le bonheur de retrouver son pair, meilleur que moi, inlassablement recherché. Il m'apparaît alors comme l'hypostase d'une attente accomplie. Je le trouve parce que je le cherche!

Enfin un troisième « variant » doit être évoqué; il renvoie à la grande insoumission à l'égard du théâtre tout entier, par-delà les limites anciennes et les porosités actuelles. Il s'agit de l'acteur qui, selon les vœux de Gordon Craig, serait la « sur-marionnette » vivante du rôle conçu comme œuvre d'art, autonome et se suffisant à lui-même. Cet acteur « insoumis » suit les injonctions du metteur en scène rebelle qui le conduit aux confins du théâtre : Ryszard Cieslak en compagnie de Grotowski ou Iben Nagel Rasmussen aux côtés de Barba ou Valérie Dréville sous l'emprise d'Anatoli Vassiliev. Il y en a d'autres... mais le même modèle les réunit. Ils se révoltent contre le théâtre et, en partenariat avec le metteur en scène, parviennent à des créations théâtrales qui s'affirment dans le contexte d'une étanchéité complète avec le public. Non pas au nom de « l'illusion » entretenue par le pacte de clôture propre au IV<sup>e</sup> mur, mais de l'art immuable, réfractaire à l'accident et à l'improvisation, dont les metteurs en scène se réclament et qu'ils parviennent à atteindre grâce à leurs acteurs de choix. Ces acteurs-là sont, eux aussi, de grands insoumis... et pour satisfaire leur appétit de révolte ils trouvent leur « com-pair » dans le metteur en scène de même que celui-ci les érige en matériaux vivants privilégiés, uniques et exemplaires... entre eux se nouent des « liaisons singulières ». Ils sont indissociables, et cela explique pourquoi l'acteur exemplaire d'un metteur en scène ne le quitte pas, ne fait pas carrière ailleurs. Ils partagent la même insoumission... Cet acteur-là, de mon obscurité, je ne l'assimile plus à mon double révolté, mais à mon double projeté. Double d'art, anonyme et impersonnel,

fait d'ascèse et de dévotion. Double qui accepte la clôture de l'art justement. L'insoumission à l'égard des contraintes traditionnellement admises accorde à sa performance le statut d'une œuvre d'art qui implique la séparation et invite à l'admiration. Oui, c'est ce qui m'a poussé un jour à applaudir, en plein silence à Chaillot, la performance jubilatoire d'un acteur « maniériste », dans le sens noble du terme qui renvoie à El Greco et Pontormo, Redjep Mitrovitsa lors du monologue de Charlemagne dans *Hernani* mis en scène par Antoine Vitez. Ou, une autre fois, à rester longtemps muet au terme du *Prince constant* de Grotowski/Cieslak, d'errer des heures durant après avoir assisté à cette épreuve de déconstruction que fut *Médée-Matériau* de Vassiliev/Dréville... Ces acteurs-là, au prix de sacrifices extrêmes, dressent des murs – non pas le IV<sup>e</sup> – mais des murs de l'art. Nous les regardons comme des rebelles contre le théâtre et son éphémère, comme des assoiffés d'éternité, comme des amants contrariés d'une pratique détériorée par les aléas du temps et du corps. Ces insoumis d'exception déposent sur nos mémoires les sceaux indélébiles de leur révolte contre la nature éphémère du théâtre. Mais, en raison de cela même, ils nous incitent à parler en tant que témoins soucieux d'entretenir leur légende... l'œuvre disparaît, mais point la trace déposée sur le spectateur qui en a fait l'expérience. L'insoumission, poussée à une pareille radicalité, engendre un discours et assure une pérennité, certes, « imaginaire », mais non moins effective. Le cri muet d'Helene Weigel saisi par Roland Barthes ou l'incandescence suicidaire de cet Icare du théâtre que fut Cieslak, sans parler du « sacrifice » de Dréville ou de « l'exploit » de Mitrovitsa – autant d'empreintes « légendaires » léguées par ces grands insoumis qui font don d'eux-mêmes sans pour autant chercher refuge derrière le pacte de clôture ni vouloir engager un dialogue direct avec le spectateur, voué au statut d'admirateur de « l'art du théâtre »

qui, polémiqnement, confirme l'acteur insoumis dans son combat. Celui-ci fournit, par son jeu, le propre d'une œuvre vivante qui acquiert ici les données d'une œuvre d'art, éternelle et subjective. Parce que l'acteur insoumis va jusqu'aux limites du théâtre, il fait de sa révolte son défi autant que son cri... cri de la chute. Il est l'Icare ayant voulu atteindre le ciel de l'art que lui interdit le statut qu'est le sien. Dans ces acteurs, ce que j'aime c'est l'appétit de révolte... contre leur condition « théâtrale ». Ils conçoivent leurs créations comme des « œuvres », et même si elles disparaissent de l'inventaire des formes elles survivent dans la mémoire du théâtre grâce à ces êtres qui se sont livrés à un envol qui leur a permis d'accéder à des hauteurs interdites. Ils ont laissé des traces profondément inscrites sur le terrain mouvant du théâtre : on ne voit plus les œuvres, mais on n'oublie pas les grands insoumis, anciens ou modernes... Talma et Irving, Sarah Bernhardt, Eleonora Duse ou Gérard Philipe, et bien d'autres encore. Les acteurs révoltés marquent de leur passage le territoire du théâtre. Défi et prix de l'insoumission totale.

### *Les paramètres de l'insoumission*

L'acteur insoumis se rapproche de l'acteur de cinéma sans qu'il s'y assimile. Il ne parle pas à la « première personne », comme disait Bernard Dort, mais il ne se retire pas non plus derrière un rôle, une partition, une mission. Il ne s'abandonne pas entièrement sans s'exposer pour autant, il cultive une certaine hétérogénéité, un brouillage où les équilibres savants et continuellement corrigés assurent la qualité de sa prestation. Car l'abus de subjectivité nuit et transforme le jeu en simple aveu, ce qui contrarie l'essence même du théâtre qui travaille

PAUL CLAUDEL : *Mes idées sur le théâtre.*

CHARLES DULLIN : *Ce sont les dieux qu'il nous faut.*

JACQUES COPEAU : *Registres I : Appels.*

*Registres II : Molière.*

*Registres III : Les registres du Vieux-Colombier I.*

*Registres IV : Les registres du Vieux-Colombier II, America.*

*Registres V : Les registres du Vieux-Colombier III.*

*Registres VI : L'École du Vieux-Colombier.*

JEAN VILAR : *Le théâtre, service public.*

*Memento.*

JULIAN BECK : *La vie du théâtre.*

LEE STRASBERG : *Le travail à l'Actors Studio.*

GEORGES BANU : *Shakespeare, le monde est une scène. Anthologie commentée.*



# Les voyages du comédien Georges Banu

Cette édition électronique du livre  
*Les voyages du comédien* de Georges Banu  
a été réalisée le 05 octobre 2012  
par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782070138838 - Numéro d'édition : 245789).

Code Sodis : N53525 - ISBN : 9782072476792

Numéro d'édition : 245791.