

UNIVERSITE PARIS OUEST NANTERRE LA DEFENSE
UFR : LETTRES, LANGUES, PHILOSOPHIE

PÔLE HISTOIRE DES ARTS ET DES REPRÉSENTATIONS
ECOLE DOCTORALE LETTRES, LANGUES, SPECTACLES, EA138

THESE DE DOCTORAT : THÉÂTRE ET ARTS DU SPECTACLE

Gaëlle MAIDON

**LE DÉPASSEMENT DE LA MISE EN SCÈNE ET
LA QUESTION DE LA THÉÂTRALITÉ
DANS L'ITINÉRAIRE DE
KLAUS MICHAEL GRÜBER**

VOLUME 1

Thèse dirigée par **Jean-Louis BESSON**,

Soutenue le 2 juillet 2009

Membres du Jury :

Anne SURGERS, Professeur des Universités, Bordeaux III
Jean-Louis BESSON, Professeur des Universités, Paris Ouest
Georges BANU, Professeur des Universités, Paris III
Thierry DUFRENE, Professeur des Universités, Paris Ouest
Jean JOURDHEUIL, Metteur en scène, Maître de Conférence, Paris Ouest
Bruno QUEYSANNE, Professeur émérite des Ecoles d'Architecture, Grenoble

Remerciements

A l'orée de ce travail je me dois de remercier — c'est une joie et un plaisir — tous ceux qui à un titre ou à un autre l'auront rendu possible. Et tout d'abord ceux qui inventèrent ce lieu d'études théâtrales à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, ceux qui m'y offrirent l'hospitalité au premier rang desquels Christian Biet, Directeur du Département Théâtre et Arts du spectacle, Jean Jourdheuil et enfin Jean-Louis Besson qui m'aura accompagnée tout au long d'un parcours dont je ne pressentais pas toutes les difficultés.

Je me dois de saluer encore ces grands aînés et ces grands témoins qui surent me parler de Klaus Michael Grüber, Ellen Hammer et Bernard Pautrat tout particulièrement, Bernard Sobel également.

A tous ceux que j'ai nommés et à tous les autres qui se reconnaîtrons va ici toute ma reconnaissance.



*Portrait de Klaus Michael Grüber
par Gilles Ailland*

De Diotima à Hypérion...

*Il est si rare que dès ses premiers pas dans la vie
un homme ait si soudainement, si précisément,
le sens si vif, si profond, du destin de toute son époque,
et que ce sentiment lui reste inarrachablement chevillé
parce qu'il n'est ni assez brutal pour l'extirper
ni assez faible pour le noyer dans ses larmes ;
oui, c'est si rare, mon Aimé, que c'est presque,
à ce qu'il nous semble, contre nature.
Mais ce jour-là, dans les ruines d'Athènes la Sereine,
ce jour-là je fus moi-même tellement affectée
de voir toutes choses renversées au point que maintenant
ce sont les morts qui dominent la terre tout en haut
et les vivants, les hommes-dieux qui sont dessous,
ce jour-là je le vis aussi trop littéralement,
trop réellement écrit sur ton visage,
et alors je te donnais raison à jamais.
Mais du même coup tu m'apparaissais plus grand aussi.
Tu me semblais un être tout de puissance mystérieuse,
de signification profonde, élémentaire,
un jeune homme aux espérances sans pareilles.
Celui à qui le destin parle si net peut aussi,
me disais-je, parler plus net au destin ;
plus insondable est sa souffrance, plus l'est aussi sa puissance.
C'est de toi, de toi seul, que j'espérais toute régénération.
Je te voyais voyager. Je te voyais agir.*

O métamorphose !

*Recréé par toi, le bosquet d'Academos reverdissait au-dessus de disciples attentifs,
et l'érable de l'Ilissos réentendait comme autrefois des dialogues sacrés.*

*Hypérion ou l'Ermite de Grèce, Hölderlin,
traduction Robert Rovini pp.159-160*

Sommaire

VOLUME 1

PRESENTATION	11
I. PEINTURE, SCENES ET MISES EN RECIT : LA FIGURATION NARRATIVE	27
I. A/ Approche de la Figuration narrative.....	37
I. B/ Picturalité : l'Expérience du collectif	106
II. LE JEU DU LIEU DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCENE DE KLAUS MICHAEL GRÜBER.....	157
II. A/ Le Voyage et l'Itinéraire de Klaus Michael Grüber	162
II. B/ Retour amont sur la « Fabbrica » et l'« Entrelac ».....	194
II. C/ L'Espace de l'Œuvre : la « Répétition » comme espace même de l'Œuvre.....	284
III. MESURE POUR MESURE : WINTERREISE IN OLYMPIASTADION.....	375
III. A/ Le Stade Olympique de Berlin	380
III. B/ Retour à l'Évènement théâtral : Winterreise in Olympiastadion.....	411
LE PAS AU-DELA DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCENE DE K.M. GRÜBER.....	485
SUPPLEMENTS.....	497
BIBLIOGRAPHIE.....	566
TABLE DES MATIERES DETAILLEE	593

VOLUME 2

ICONOGRAPHIE	598
DOCUMENTS DE TRAVAIL.....	656

*La relation avec autrui,
l'intelligence et le langage
ne peuvent être disposés
dans une série linéaire et causale :
ils sont à ce carrefour de remous
où quelqu'un vit.*

*Maurice Merleau-Ponty, « Le problème de la parole »,
Cours au Collège de France, 1953-1954*

Pourquoi Klaus Michael Grüber ?

Pour la portée de son œuvre, pour l'acte même qui a eu lieu, pour ce qui est devenu, a été, est encore aujourd'hui un acte oeuvrant que nous avons la responsabilité de mettre en lumière, de raconter, afin qu'il entre encore en présence.

PRESENTATION

PRESENTATION

C'est le lundi 23 juin 2008, lorsque je commençais la rédaction de ce travail — non sans difficultés, car ayant accumulé une masse de notes, d'écrits, de documents je me sentais quelque peu submergée — que j'appris par la radio, la mort à Belle-Ile-en-Mer de Klaus Michael Grüber.

Je ne l'aurais pas connu, je ne l'aurais jamais rencontré, et lorsqu'il accomplissait ses premières mises en scène je n'étais même pas née.

Dirais-je que de son œuvre théâtrale de mise en scène j'ai fait, « en vrai » comme l'on dit, l'expérience ?

Je n'ai pas eu cette chance, sauf celle de visionner des « films » et des « vidéos », et de recueillir des témoignages en différé par la multiplication des écrans de toutes sortes. Mais j'ai fait l'expérience émotionnelle d'un espace théâtral bien que différé dont la force de présence m'aura comme éblouie. Fut-il déjà celui de l'archive et de l'image, de la trace cinématographique, image-mouvement certes, mais mémoire déjà d'évènements disparus, je compris alors, ce que d'autres bien avant moi, savaient déjà, qu'avec ces mises en scène, il en allait du Théâtre tout entier, dans son risque et son enjeu.

Or, avant même d'entrer dans cet étrange « Théâtre du regard » selon la belle expression de Jean Jourdheuil que je détourne quelque peu de son sens, théâtre du regard qu'est aussi le travail de connaissance qui se

transmet, ou ne se transmet pas, ne se transmet plus, j'y reviendrai, j'avais lu deux textes de Bernard Dort « Le Geste latéral de Klaus Michael Grüber ¹ » et « Le Mystère Grüber ² ».

Et c'est ce texte, l'un des plus inspirés selon moi de Bernard Dort, qui aura tout entier initié ce travail. Il s'achève par une référence explicite à Maurice Blanchot, celle du « pas au-delà ³ » dont Dort accorde à Grüber toute la valeur de franchissement et de dépassement :

Peut-être ce qu'il y a d'énigmatique chez lui ne tient-il qu'à un excès de conscience. Je pense à un beau titre de Maurice Blanchot : le Pas au-delà ⁴.

Il faut souligner que ce texte de Bernard Dort est très argumenté, très construit et nourri de multiples réflexions critiques comme si en ce texte B. Dort accordait à Grüber la faculté d'avoir accompli ce dont il avait toujours postulé la venue nécessaire, celle d'une « représentation émancipée ⁵ ».

Il me faut encore rappeler cet autre point de départ, textuel toujours, cette belle et courte étude « Le Geste latéral de Klaus Michael Grüber » pour faire saisir que pour ceux et celles de ma génération qui n'auront jamais vu une mise en scène de Grüber, il y avait dans ces textes de Dort comme un appel à comprendre et à rechercher par delà l'oubli qui déjà recouvrait l'œuvre, ce qui formait le cœur de l'événement : « que la

¹ Bernard Dort, « Le “Geste latéral” de Klaus Michael Grüber », in *Klaus Michael Grüber, Il faut que le Théâtre passe à travers les Larmes*, portrait proposé par Georges Banu et Marc Blezinger, Paris, éd. du Regard, Académie expérimentale des théâtres, Festival d'Automne, 1993.

² Bernard Dort, « Le Mystère Grüber », in *Comédie Française* n° 111, sept./oct. 1982, pp. 17-21.

³ Maurice Blanchot, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

⁴ Bernard Dort, « Le Mystère Grüber », art. cité, p. 21.

⁵ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, 1988.

représentation ne devait pas être ressentie comme une gifle mais comme une chose calmée⁶», cette « halte dans le mouvement infini par lequel Grüber ne cesse de “quitter le plateau” (...) Sur la Grand’route nous parle d’un dernier bonheur possible⁷ ». Et que la mystérieuse théâtralité dont j’entendais tant parler, avec Grüber, se rendait présente, advenait en silence, entrait en présence par l’opération d’un travail, d’un acte oeuvrant de mise en scène, d’un labeur, d’une « fabbrica » comme disaient les théoriciens de l’Art à la Renaissance⁸.

Et c’est toute la visée de cette thèse : je voulais comprendre précisément les actes constitutifs, pour les décrire, les noter, les scénographier en quelque sorte, et surtout en témoigner par un travail d’interprétation.

Je me dois ici de préciser plus clairement les formes et contenus du projet que j’élaborais alors.

Considérant que pour une grande part la critique de Théâtre oscillait entre l’histoire et l’esthétique, qu’elle empruntait, à bon droit peut-être, nombre de ces concepts et systèmes d’analyse à d’autres domaines de savoirs, je me devais de constater que l’art de la mise en scène était rarement étudié et examiné très concrètement pour lui-même dans ses gestes quotidiens, dans sa factualité brute, et qu’en somme lorsqu’il était évoqué et décrit c’était le plus souvent du point de vue du Spectateur.

Spectateur instruit ou non des choses du théâtre mais toujours placé du côté d’une « salle » réelle ou imaginaire, mais jamais du côté de l’atelier,

⁶ Bernard Dort, « Le “Geste latéral” de Klaus Michael Grüber », art. cité, p. 27. Bernard Dort cite K.M. Grüber « à propos du *Voyage d’hiver-Hypérion* ».

⁷ Jean Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, Belfort, Circé, 2000, p. 71. Dans le chapitre « L’invention de la Théâtralité », J.-P. Sarrazac cite B. Dort, *La Représentation émancipée*, *op.cit.*, p.126.

⁸ Cf. l’œuvre de d’Erwin Panofsky.

du « chantier », dans le mouvement du processus d'élaboration de ce que l'on nomme mise en scène⁹. Tout se passant comme si, à la limite, la mise en scène en son acte était identique à la représentation théâtrale même. Cette situation je la nomme « Esthétique », elle relève de la sphère du jugement de goût, alors que par « le Mystère Grüber » j'étais renvoyée non pas à une sorte d'indicible ou d'ineffable mais bien, n'en n'ayant rien vu, à la nécessité consciente d'elle-même de passer derrière la représentation, de considérer la « fabrique » du lieu scénique, de tenter de comprendre et de saisir en toute simplicité comment s'élaborait le faire de l'acte théâtral.

Ce retournement, je l'avais retenu de mes études d'architecte, et de l'étude attentive des traités de l'Art à la Renaissance. C'est des conditions concrètes, effectives, de l'engendrement de l'œuvre qu'ils traitent tous, de Piero à Alberti, et d'autres, et cela relevait non pas d'une Esthétique mais bien plutôt d'une Pœïtique, le « *poièn* » grec disant le faire artistique de l'œuvre qu'elle soit architecturale, picturale, musicale¹⁰ ou théâtrale.

Tel fut mon projet, approcher avec toute l'humilité requise du lieu d'engendrement de la mise en scène, en nommer et décrire les moments constitutifs, élaborer chemin faisant en m'appuyant des travaux de Denis Bablet et d'autres, une terminologie et un lexique fidèles au métier lui-même, repérer les singularités, les permanences de ces élaborations et ce, à partir de l'œuvre de Klaus Michael Grüber.

⁹ Le passage dans les coulisses étant peu ou même rarement traité.

¹⁰ Ainsi Monteverdi par exemple, à propos de l'*Ars Nova* et de l'Orfeo énonçait : « *Il moderno compositore fabbrica sopra gli fondamenti della verità* »... « Le compositeur moderne construit lui-même les éléments de la vérité ».

Car je me dois de prévenir un malentendu possible : ce travail n'est pas une thèse sur Klaus Michael Grüber : celle-ci, exhaustive, complète, manque et devra bien être accomplie un jour, sur le mode d'une grande biographie pourquoi pas, abondance de biens ici ne saurait nuire...

J'avais projeté quant à moi dans un premier moment d'étudier précisément quatre mises en scène : *Les Bacchantes*, *Faust-Salpêtrière*, *Le Voyage d'Hiver* et *Bérénice*. Je n'ai pu restituer en entier ce programme trop ambitieux peut-être mais que je réserve, car dans le mouvement de la recherche trois dimensions apparurent très vite qui le transformèrent dans sa configuration initiale.

La première dimension fut celle du repérage de l'importance extrême du mouvement dit de la « Figuration narrative » dans l'itinéraire de Klaus Michael Grüber.

La seconde dimension nous¹¹ apparut comme celle de la difficulté théorique et pratique à repenser le lieu scénique et le lieu théâtral chez Klaus Michael Grüber dans une conjoncture où la pensée du lieu théâtral est largement secondarisée.

La troisième dimension relevait de la nécessité de faire l'épreuve d'une restitution d'une œuvre de mise en scène : ici celle du *Voyage d'hiver* dans le Stade Olympique de Berlin...

Enfin, nous concluons par une série de propositions interprétant ce qu'il y a lieu selon nous de désigner par le « pas au-delà » : à savoir un

¹¹ Nous n'ignorons pas les conventions académiques mais nous ne nous sommes pas résolue à user uniquement du « pluriel de majesté », en effet lorsque la phrase signifie une implication très personnelle, voire intime, nous utilisons le je...

dépassement de la mise en scène conçue traditionnellement comme représentation¹².

Revenons donc à la première de cette tripartition de notre travail intitulée « Peinture, Scènes et Mise en récit : la Figuration narrative ». Elle relève pour faire court, de l'étude d'une rencontre, d'une amitié entre frères d'armes en quelque sorte : la rencontre de Klaus Michael Grüber avec les tenants de ce que Gérard Gassiot-Talabot titra « La Figuration narrative ».

En cohérence avec le projet initial, il nous fallait reprendre les traces et les conditions de cette rencontre, de ce croisement entre modes de la Figurabilité : le Pictural d'une part, le Théâtral d'autre part.

La première partie de ce travail qui en comporte donc trois, se consacre à ce qu'il en fut de la narrativité en peinture, à la configuration picturale du récit et à ses conditions de possibilité, au rapport Figure/Discours et au croisement qui s'établit alors entre les peintres du mouvement que sont Arroyo, Aillaud et Recalcati et le cheminement de Grüber. Croisement à un carrefour du labyrinthe, décision d'œuvrer et chercher ensemble, pratique inventive du collectif de travail pour la re-découverte des lieux scéniques.

Autant dire que cette première partie de notre travail sur la Figuration narrative n'a pas pour visée première de problématiser le rapport

¹² Nous avons joint en annexe l'intitulé exact du projet de thèse et son argument, à titre documentaire en somme.

Peinture/Théâtre. Mais de réfléchir à ce que les uns et les autres eurent en partage d'inquiétude, de soucis quant à la Figure et au Lieu¹³.

La seconde partie du travail d'interprétation titrée « Le Jeu du lieu dans l'œuvre de mise en scène de Klaus Michael Grüber » fait hommage à Denis Bablet du terme qu'il aura forgé de « Révolution scénique » car c'est à cette notion que va toute notre attention. En effet, loin d'être factuelle ou anecdotique comme on l'y a trop souvent réduite, la forte complicité d'atelier entre Klaus Michael Grüber et les peintres Aillaud, Arroyo et Recalcati, et la fidélité au travail en commun qui ne se démentira jamais, nous apparaissent comme fondatrices d'une « scénographie » nouvelle, irréductible au terme de « décor » ou « d'écriture de scène ». Révolution scénique en somme.

En ce sens, et selon cette orientation, cette part du « mystère Grüber » quant à l'acte oeuvrant de formativité du lieu scénique se devait d'être restituée. Les justifications en sont immanentes au texte de cette seconde partie laquelle se veut d'être également une contribution à ce que Jean Jourdheuil nomme « Un Théâtre du regard¹⁴ », notre hypothèse étant qu'une révolution scénique s'est jouée là, restée relativement non vue, insue et impensée. Mais l'époque était déjà à l'ostracisation du terme de révolution dont les demi-savants et les demi-habiles comme eut dit Stendhal ignorent encore qu'il provient des grands savoirs de la cosmogonie...

¹³ Cf. Pierre Francastel, *La Figure et le Lieu*, Paris, Gallimard, 1967.

¹⁴ Jean Jourdheuil, *Un théâtre du regard*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2002.

Présentons donc plus longuement ce qu'il en fut pour nous des enjeux interprétatifs développés dans cette seconde partie.

Rappelons que l'art contemporain de la mise en scène, qu'il soit ponctué des noms de Strehler, Vitez, Gombrowicz, Brook, d'autres encore, a développé une affinité élective très singulière et très forte avec ce qu'il en est du lieu. Et tout comme chez Klaus Michael Grüber, le fait de l'espace théâtral, de son irréductible originalité, est une interrogation — et une pratique œuvrante — constamment assumée, constamment relancée.

Cette dimension de l'invention d'un lieu, d'un lieu scénique singulier et qui est un acte de donation et de constitution que le théâtre détient en propre comme l'une de ses conditions « transcendantales » de possibilité, forme selon nous l'impensé de la pensée du théâtre aujourd'hui. On pourrait passer en revue nombre d'ouvrages récents puis les passer au crible de cette question du lieu scénique et du jeu des formes qui s'y accomplit pour constater l'absence de toute préoccupation théorique quant à la transformation des lieux scéniques et à la valeur vectorielle, organisationnelle, souple et rectrice à la fois du lieu scénique comme grand ou « petit organon » du théâtre contemporain. Et ce ne sont pas les scénographies actuelles mimétiques des « installations » qui pourront tenir lieu de lieu pour le théâtre.

Ainsi et pour ne citer que l'un de ces ouvrages, celui de Hans-Thies Lehmann¹⁵ — l'impensé du lieu des lieux, cet « univers qui s'ajoute à un autre univers » (Focillon, *La Vie des formes*) — et la véritable dislocation

¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002. Pour être tout à fait juste, il semble que la traduction française ait omis les passages concernant cette question, Cf. Romain Jobez, « La Double Séquence du spectateur » in *Revue Critique* « Le théâtre sans l'illusion » août-septembre 2005, en particulier les pages 570 à 580.

qui se lit dans la table des matières de l'ouvrage, marque assez selon nous le retour d'un subjectivisme interprétatif qui fait l'impasse sur un certain essentiel du théâtre : le lieu scénique.

Ce que nous avons compris de Grüber quant à nous est le contraire même de toute détermination de son théâtre par le « paradigme postdramatique ». Inclassable dans cet ordre, Hans-Thies Lehmann pourtant le range bien à sa place : « *Le théâtre postdramatique est ici un théâtre de la voix*¹⁶ »...

Il y a, il y eut, et nous tentons de l'argumenter pas à pas, dans le travail de mise en scène accompli par Grüber, une polarité intensive, une potentialisation du théâtre et de la théâtralité qui surgit de l'attention portée au lieu scénique : c'est par cette voie que nous rejoignons Jean Jourdheuil.

Il y a, il y eut certes Théâtre du regard en tant qu'il y a, qu'il y eut simultanément au visible l'intelligible d'un théâtre du lieu : et donc intensification — par le lieu scénique — du sensible. Le théâtre avec Grüber — et d'autres — se fait chair quand il donne lieu à sa mise en présence, que le visible et le sensible à nouveau se croisent comme dans ces tableaux de la Renaissance qu'aime tant Yves Bonnefoy¹⁷.

Ce « matérialisme enchanté » (Elisabeth de Fontenay, *Diderot et le matérialisme enchanté*) est le théâtre même.

Que d'autres nomment le théâtre « postdramatique » si cela leur parle plus que cela ne leur chante, l'impensé du jeu transformationnel, de la « révolution scénique » accomplie par le théâtre contemporain, l'impensé

¹⁶ *Ibid.*, p117.

¹⁷ Cf. Yves Bonnefoy, *L'Arrière Pays*, Paris, Albert Skyra, 1972. Cet ouvrage est un de nos guides quant aux enjeux d'une poïétique de la présence.

du lieu théâtral et de son inventivité propre donne souvent une psychologie générale, une « herméneutique » qui se pare des oripeaux de la métaphysique pour prétendre nommer la scène qui devrait être encore la nôtre : celle d'un théâtre inactuel et intempestif, celle d'une théâtre du drame et du tragique d'une Modernité inachevée...

Et nous pensons qu'il en sera de la catégorie du théâtre postdramatique comme de la catégorie esthétisante du « postmoderne ». Aussi vite oubliée qu'apparue car ce sont de tout autres défis que le Théâtre doit, aujourd'hui, ici et maintenant, dans l'espace mondialisé des grandes métropoles urbaines, dans l'espace de la Ville-Monde, relever.

Et il ne pourra accomplir son destin qu'au prix de la plus grande fidélité à la ponctuation toujours menacée, toujours à reprendre, de son lieu¹⁸.

Et n'en déplaise, pour datée qu'elle puisse paraître, c'est en ce point que je tente de réintroduire la fameuse notion de théâtralité. Elle fut l'objet de commentaires savants et fidèles qu'il faut lire toujours, car comme en peinture il n'y a pas de révolution scénique tous les dix ans... Mais si on la considère dans sa définition la plus resserrée, celle qu'en donna Barthes, la « théâtralité serait le théâtre moins le texte¹⁹ », il reste à considérer, comme le note très justement Jean-Pierre Sarrazac²⁰, que la belle notion forgée par Barthes et Dort ne permet pas de « *penser vraiment les relations qu'entretient le texte avec les autres composantes de la représentation théâtrale*²¹ ».

¹⁸ Cf. Denis Bablet « Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral » in *Travail théâtral* n°6 janvier-mars 1972, pp.107-125. Le travail de Denis Bablet nous semble s'être trop tôt interrompu.

¹⁹ Roland Barthes, « Le Théâtre de Baudelaire », in *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981 (1954), p. 41.

²⁰ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre*, op. cit. Voir le chapitre « L'Invention de la Théâtralité », pp. 53-72.

²¹ *Ibid.*, pp.70-71. Nous suivons ici sa belle analyse.

Pour autant, et c'est là l'apport irréductible de Grüber à l'œuvre de mise en scène, le lieu scénique est le lieu, le seul lieu d'un apparaître de la théâtralité dans la plénitude calme et simple d'un dire du texte, le texte n'étant pas écriture et littérature mais parole et prosodie.

Grüber accomplit ce dont Dort avait rêvé, ce qu'il avait recherché et tenté de problématiser dans le texte programme « Le Texte et la Scène : pour une nouvelle alliance²² ».

Contre tout « textocentrisme », Grüber depuis toujours, et avant même que Dort en postule la nécessité, aurait restitué à l'instance du lieu scénique la place, l'étendue, la spatialité, d'où la voix s'élève et le théâtre paraît. Dort avant bien d'autres a su reconnaître en Grüber celui qui, quant au théâtre, nous parle toujours d'un « dernier bonheur possible²³ ».

Or comment développer et refonder des savoirs spécifiques à l'œuvre de mise en scène, à l'art du théâtre en tant qu'acte, travail, labeur et fabrique, engager des recherches en ce sens si le matériau archivistique de base lui-même manque et manquera à jamais ?

Préservez cette question, elle renvoie à la mise en place d'une politique de recherche dont il faudrait traiter longuement. Mais aujourd'hui, pour un metteur en scène comme Klaus Michael Grüber, à vouloir en conserver la mémoire vive par des travaux concernant son œuvre, la matière est déjà devenue difficile à retrouver. Et il en est ainsi pour beaucoup d'autres metteurs en scène contemporains. Car au terme de cette seconde partie, nous pensons qu'une série raisonnée de recherche sur les actes et pratiques de la mise en scène, non pas dans l'extrême

²² Bernard Dort, *Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, pp. 243-274.

généralité du terme, mais en référence précise, *hic et nunc*, à telle ou telle œuvre devrait être entreprise. Trop souvent la question du théâtre reste cantonnée à une définition générique, alors qu'il n'est d'universel que du particulier, et que chaque mise en scène — marquante — devrait faire l'objet d'une étude fouillée et minutieuse, d'un inventaire précis et de la recherche d'une méthodologie d'inventaire, non pour classer et ranger dans des boîtes mais pour prendre au sérieux la tâche d'une responsabilité : celle d'avoir à répondre de la garde des œuvres de mise en scène lesquelles relèvent d'une pratique artistique et d'un art — au sens pleinier de ces termes...

Cette seconde partie de notre travail ouvrait donc sur cette question inquiétante²⁴ : comment penser le devenir scénique du lieu par les actes œuvrants qui en donnent la configuration, et comment remettre au travail l'instance du lieu théâtral dès lors que toutes traces encore visibles, visuellement archivées de sa Figure auront disparu ?

La troisième partie enfin de cette thèse relevait le défi de n'avoir rien vu du théâtre de Grüber sauf par multiples écrans interposés, en différé et non « en direct » et pourtant de restituer l'expérience émotionnelle de l'espace²⁵ théâtral conçu par Klaus Michael Grüber, dans ce travail aux limites qu'est *Winterreise in Olympiastadion*.

²³ Bernard Dort, *La Représentation émancipée*, *op.cit.*, p.126.

²⁴ Cette question est, dans la seconde partie, restée en l'état implicite. Dès lors il nous fallait ici l'explicitier quelque peu.

²⁵ Cf. J.P. Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'Espace*, Paris, Vrin, 1983.

Je considère en effet cette œuvre de la Schaubühne, à laquelle Bernard Pautrat aura directement participé, comme admirable²⁶ y compris dans ce qui en reste de son filmage²⁷.

Winterreise je l'ai choisi pour ce dont cette mise en scène était l'épreuve assumée — « que le théâtre peut se jouer partout » (Grüber *dixit*). Or l'éblouissement — et peut-être l'aveuglement penseront certains — je l'ai véritablement ressenti à la vue de *Winterreise*, à la vue des *Bacchantes*, de *Bérénice*, le scandale étant que je ne pourrai jamais ni moi, ni d'autres, « visionner » *Faust-Salpêtrière* aux images à jamais perdues car jamais enregistrées.

Or *Winterreise* je l'ai choisi comme thème et motif de cette troisième partie car j'appartiens à cette génération pour laquelle un « théâtre du regard » manquera toujours, mais aussi manquera un repère, et comme un phare dans la nuit de la société du spectacle, une certitude en tout cas que le Théâtre peut être d'une force inouïe.

Des images de cela me parvenaient comme de très loin, signaux dans la nuit et le brouillard de l'Allemagne, échos assourdis des poèmes d'Hölderlin, feuilles volantes d'Hypérion sur la pelouse d'un lieu maudit que le théâtre affrontait avec ses propres armes, belles et dérisoires, « images » cinématographiées et qui portaient, aussi « diffractées », aussi « différées » fussent-elles, une force de présence ; je compris alors — pour moi-même — qu'il y avait Théâtre.

²⁶ Cette thèse consacrée à Klaus Michael Grüber prendra souvent la forme d'un exercice d'admiration. Nous l'assumons pleinement.

²⁷ *Winterreise in Olympiastadion*, production : Schaubühne, Berlin 1978. Prises de vue effectuées par Wolfgang Knigg lors des représentations pour la plupart (les prises de vues du début du film on été réalisées en février 1978) puis montées par Klaus Michael Grüber et Ellen Hammer.

Et la force d'évidence qu'à travers « l'image-mouvement », et comme traversant et trouant tous les « écrans », ceux de l'oubli comme ceux de la mémoire, ceux de l'ignorance comme ceux du savoir, surgissait encore et toujours, une force disais-je, soit une forme, celle du lieu scénique, la persistance du lieu théâtral jouant contre tout ce qui de toujours s'était opposé à lui : un stade nazi, faut-il le rappeler ? Que l'on pardonne à l'architecte que je suis de métier et de formation de s'être attardée longuement sur le contexte architectonique des lieux : soit la construction de l'Olympiastadion.

Etant pour ainsi dire, et quant au théâtre et à toutes les formes de son devenir-spectacle à la recherche d'un de ces points fixes et archimédiens, apte à soulever le Monde, je le trouvais là, dans ce voyage d'hiver à l'Olympiastadion.

Ce qui m'aura aussi éblouie, c'est ce qu'il fallut d'audace et de courage, oui, de courage pour accomplir une telle mise en scène en un tel « espace ». Nul doute qu'à un tel héros, le Dieu du Théâtre ne rendit les armes.

De tout cela, j'ai dans cette troisième partie tenté de témoigner le mieux possible.

J'en appelle ensuite, et pour finir, et comme s'il fallut reprendre aux premiers mots, à une conclusion. Elle s'intitule : le « Pas au-delà dans l'œuvre de mise en scène de Klaus Michael Grüber ».

PREMIERE PARTIE

PEINTURE, SCENES ET MISES EN RECIT :

LA FIGURATION NARRATIVE

« Pour mes amis comme pour moi, la vie est précaire, l'avenir très sombre, et notre attitude, qui consiste dans les préparatifs de l'**Anti-procès**, à relier le plus étroitement possible les recherches plastiques, les inventions poétiques à l'actualité politique et à la révolte qu'elle suscite, nous crée beaucoup d'ennemis. Cela nous stimule assez pour nous organiser, et fortifier des liens avec quelques-uns de ceux qui ont signé à cette époque, pour le droit à l'insoumission, le « Manifeste 121 ». On n'a pas encore fait l'histoire souterraine de ces années-là, où beaucoup de choses se sont définies, dans l'obscurité et les contradictions de l'avant-garde. Quant à moi, c'est entre 1959 et 1961 que je me suis fait des amis qui me sont restés très proches, et d'autres avec lesquels les différences ont très vite dégénéré en antagonisme, ou en hostilité indifférente. (...) »

Recalcati fait parti de ces années là bien que je crois ne l'avoir rencontré qu'en 1961, à Milan, au moment de l'**Anti-Procès 3**, qui s'est achevé par la saisie d'un tableau collectif intitulé : **Tableau collectif antifasciste**, auquel collaborèrent Jean-Jacques Lebel, Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianna Dova, Erró et Recalcati, et par un procès intenté contre nous par la Préfecture de Milan. (...) Nous étions accusés d'**attentat à la pudeur et à la religion de l'Etat**, et il fallut attendre plusieurs années pour que cette accusation soit levée, sans que, pour autant, les tableaux aient été rendus à leurs auteurs : ils continuent de moisir, sans doute, dans les caves de la Préfecture de Milan, où la police les avaient placées après la saisie. On aurait tort d'« oublier » ces choses-là, et ce n'est certainement pas « par hasard » que les historiens de notre génération, ceux qui ont déjà établi des « dictionnaires » de l'avant-garde des trente dernières années, omettent de les signaler, et font comme si tout s'était passé dans la plus grande liberté, et la plus grande impunité. On a voulu opposer l'avant garde picturale, l'avant-garde poétique à la lutte politique, alors qu'elles se sont précisément confondues dans l'esprit des protagonistes de l'**Anti-Procès**, et qu'il fallut attendre mai 1968 pour que ces forces, disjointes, se retrouvent brièvement, dans les couloirs des universités, dans les rues du quartier Latin, et aux abords des usines Renault, à Billancourt et à Flins. »

Alain Jouffroy « Les Empreintes de Recalcati 1960-1961 » 1975

I. PEINTURE, SCENES ET MISES EN RECIT : LA FIGURATION NARRATIVE

Comme nous l'avons énoncé dans la « Présentation » nous commencerons ce parcours de notre étude de l'œuvre de mise en scène accomplie par Klaus Michel Grüber, non dans l'ordre chronologique voire biographique, mais dans l'ordre du rapport Discours/Figure dont nous avons repéré la trace et l'empreinte dans une mouvance « extérieure » à l'institution théâtrale : la mouvance picturale de la « Figuration narrative ». C'est à l'importance de ce mouvement pictural et aux conditions de jonctions ultérieures avec le théâtral qu'est donc consacrée cette première partie. Et nous pensons par là rester fidèle à l'intrigue, qui depuis la Renaissance aura lié mystérieusement la « scène » du Tableau et la « scène » du Théâtre, Peinture et Théâtre, tous deux arts majeurs...

Introduction

*« Post-moderne, citations, pastiches, nostalgies, références, déconstruction.
Mais, nom de Dieu, peignez une pomme enfin et n'en parlons plus !²⁸ »
Eduardo Arroyo, « Pastiche », 1978.*

L'œuvre théâtrale de Grüber est indissociable de la complicité profonde d'avec certains peintres contemporains, du choix qu'il a fait de travailler avec eux sur la mise en place des éléments scéniques, et de mettre en partage quant au lieu une commune expérience.

C'est avec Eduardo Arroyo que commence l'aventure, ce peintre espagnol exilé de son pays natal et rencontré en Italie. Elle se poursuit ensuite avec Gilles Aillaud et Antonio Recalcati, puis encore avec quelques autres peintres qui appartenaient pour la plupart à une même « mouvance » picturale que le critique Gérard Gassiot-Talabot²⁹ avait dénommée : Figuration narrative.

Pourquoi ce choix assumé, volontaire et délibéré de la part de Grüber, le questionnait *Théâtre / Public* en 1975, en les personnes de Yvon Davis, Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel ?

Et à la question demandant :

²⁸ Eduardo Arroyo, *Sardines à l'huile*, Alençon, Plon, 1989, p. 56.

²⁹ Il faudrait ici rendre un hommage tout particulier à l'intelligence critique de Gassiot-Talabot qui en bien des aspects nous fait songer à Dort pour l'acuité critique.

Les décors et les costumes de Faust [Salpêtrière] ne sont pas l'œuvre de décorateurs, mais de peintres. Est-ce un choix délibéré de votre part et que pensez-vous maintenant de cette collaboration³⁰ ?

Klaus Michael Grüber répond précisément :

Cela a été un hasard. J'ai fait des choses très intéressantes avec des décorateurs, mais maintenant je ne pourrais plus travailler avec eux sans difficultés. J'ai besoin d'une situation, de rapports plus violents. Les décorateurs ne le sont pas assez. Un homme comme Arroyo parce qu'il connaît cette angoisse d'être seul avec son pinceau devant une toile, a envie de faire du théâtre ; il a besoin d'avoir des relations avec les autres. Moi, il me faut des rapports très clairs et sans partage avec les choses. C'est pourquoi j'ai envie de peindre : j'ai besoin de cette solitude avec la toile.

Les décorateurs ne font que se prêter. Il n'y a jamais avec eux de ces rapports violents et doux que l'on peut avoir avec de vrais peintres. Moi qui suis un dilettante, qui ne sais jamais rien à l'avance, qui doit à chaque fois tout inventer, j'ai besoin d'eux³¹.

D'emblée, il en va d'un cheminement de solitaires qui, parce qu'ils ont fait l'expérience de la solitude, savent qu'ils peuvent faire route ensemble. Ce « hasard », pour nous heureux, est intriqué cependant à une nécessité, à la mise en place d'une situation nouvelle concernant la théâtralité même.

Car le terme de hasard ne doit pas nous égarer et Eduardo Arroyo restitue la portée exacte des faits, lors d'un entretien avec Gérard Gassiot-Talabot dans la revue d'art *Opus International*, datant de 1982 :

Klaus Michaël Grüber avec qui j'ai fait presque toutes les interventions théâtrales, avait vu une exposition de moi à Milan, et a eu l'intuition de me demander des décors. Il était au

³⁰ « Faust-Salpêtrière », Entretien de Yvon Davis, Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel, avec Klaus Michaël Grüber, in *Tbâtre / Public* n°5-6, juin-juillet-août 1975, p. 34.

³¹ *Idem*.

début de sa carrière de metteur en scène, et le choix d'un artiste plutôt que d'un décorateur professionnel était une audace³².

Audace car risque et part de risque dans ce qui était déjà le geste d'un dépassement de la fonction du « peintre-décorateur » en cette rencontre. Nécessité aussi, qui nous fait mieux comprendre ce besoin mélangé de douceur et de violence, ainsi désigné par Klaus Michael Grüber. En effet, tous deux, Grüber et Arroyo, parlent, concernant le fait théâtral, en des termes qui sont ceux d'une passion active et affirmative :

Il faut participer à une action théâtrale comme on participe à un attentat en choisissant soigneusement les lieux, les partenaires, le coût, les conditions. Il faut se mesurer, se refuser, ne pas en faire une profession. Le théâtre pour moi est un luxe³³. (E. Arroyo)

On peut s'installer n'importe où pour faire du théâtre. On est libre d'imaginer des cadres, des terrains nouveaux ; libre de constituer des cellules de travail et de fabriquer des petits cocktails Molotov esthétiques et politiques pour détruire les préjugés³⁴. (K.M. Grüber)

Le théâtre est donc une question sérieuse, à pratiquer en pleine conscience de soi, mais et surtout, avec une grande liberté, totalement assumée, et sans compromis aucun. Ce sont les leitmotifs de toutes les expériences théâtrales à venir de Grüber, associées à un grand amour du théâtre et à l'immense exigence d'un impératif catégorique.

Cette liberté, cette autonomie, Klaus Michael Grüber l'a voulue, revendiquée par les actes et respectée, d'une part dans ses choix de collaboration fidèle avec les peintres, avec Ellen Hammer toujours

³² « Arroyo sur scène », entretien de Gérald Gassiot-Talabot avec Eduardo Arroyo, in *Opus International* n° 84, printemps 1982, p. 25.

³³ *Ibidem*, p. 27.

³⁴ « Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 33.

présente, avec les dramaturges dont Bernard Pautrat, et bien évidemment les comédiens auxquels il porte un respect sincère. Mais c'est aussi dans le voyage intérieur de son itinéraire spatio-temporel, dans le nomadisme prolongé de son parcours à travers les théâtres européens commencé après ce travail silencieux, solitaire, acharné aux côtés de Giorgio Strehler qui dura, officiellement, quelques 5 années, et auprès duquel on ne peut même dire qu'il aura tout appris...³⁵.

Mais avant d'aborder cette question du « change des lieux » dans l'itinéraire de Grüber, avant que de questionner la nature des apports « scénographiques³⁶ » des peintres dans l'œuvre de Grüber et de tenter d'en comprendre la portée et la signification, il est nécessaire, en préalable « topologique », de mieux cerner l'œuvre picturale de chacun de ces trois peintres remarquables que sont Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati. Et ce à travers leurs productions picturales personnelles mais aussi communes ; car ces derniers se connaissaient déjà depuis bien longtemps et travaillaient parfois collectivement l'espace même du tableau. Et cela bien avant que d'opérer leur incursion dans l'espace de la scène, l'espace du théâtre, dont ils voulurent pénétrer la profondeur « tridimensionnelle » et faire l'expérience d'une spatialité autre³⁷.

³⁵ Cf. Colette Godard, « Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, mercredi 25 juin 2008, p. 22. Colette Godard écrit : « Giorgio Strehler disait qu'il était le seul élève à qui il n'ait rien eu à enseigner ».

³⁶ Le terme — nous le verrons — pose problème compte tenu de la confusion « scénocratique » qu'il aura le plus souvent enclenchée dans une sorte de « constructivisme » du lieu théâtral et du lieu scénique.

³⁷ Nous suivons ici Clément Greenberg pour qui la peinture moderne est « rédition » au médium. V. C. Greenberg, *Art et Culture*, Paris, Macula, 1991.

D'un point de vue méthodologique, nous devons préciser, sans détour, qu'il n'est pas question pour nous ici de rendre compte des œuvres picturales des ces trois peintres dans leur globalité. Tout à fait passionnante serait cette étude mais pour nous le fait théâtral oriente en premier ce travail.

Nous nous sommes donc appuyée sur un corpus restreint mais précis et directement orienté sur notre sujet. En premier lieu, comme une sorte d'évidence, nous nous réfèrerons souvent au très bel ouvrage de Jean Jourdheuil *Un théâtre du regard* concernant particulièrement le travail de Gilles Aillaud à partir du point de vue de l'auteur et de leurs expériences communes. La monographie *Gilles Aillaud* écrite par Jean-Christophe Bailly nous a aidé, mais plus encore les catalogues d'exposition et surtout les textes critiques publiés à propos de la « Figuration narrative » en particulier ceux de Gérard Gassiot-Talabot. Une autre facette de ce corpus fut constituée, encore et surtout, par l'ensemble des entretiens télévisuels qui nous donnent à entendre sans fabulations ni surinterprétations la parole même des trois peintres. Nous tenons à noter ici la très grande qualité de ces entretiens réalisés par Georges Paumier entre 1977 et 1981. Cependant, nous admettons aussi avoir rencontré quelques difficultés, qui expliqueront peut-être certaines omissions, tout à fait involontaires de notre part, mais certainement très réelles. Par exemple si les ouvrages en langue française sont nombreux concernant Gilles Aillaud, il n'en est rien pour Eduardo Arroyo, en dehors de ses propres essais et recueils de textes, et ce manque apparaît encore bien

plus cruellement pour le travail d'Antonio Recalcati³⁸. Quant au mouvement même de la Figuration narrative d'un point de vue plus général, les ouvrages sont peu nombreux et la fortune critique pratiquement inexistante. Le hasard a voulu qu'en cette année 2008, le Grand Palais programme l'exposition « Figuration narrative, Paris 1960-1972 », ce qui nous a permis de découvrir ces très émouvants entretiens télévisuels, et a donné lieu à quelques entretiens écrits relatés en toute fin du catalogue, dont celui d'Eduardo Arroyo. Précisons cependant, et cela est très symptomatique d'un cloisonnement, qu'à aucun moment dans cette exposition, il n'a été question de la contribution théâtrale des peintres de la Figuration narrative à la scène théâtrale française et plus largement européenne. Elle fut pourtant essentielle dans les grands bouleversements du théâtre européens de cette troisième période du vingtième siècle. Symptôme d'époque certainement, mais étrange oubli, sinon étrange censure. Faut-il rappeler encore que la Figuration narrative est un mouvement pictural dont l'impact est particulièrement négligé ?

Dès lors nous avons considéré devoir relire et restituer l'importance du type de spatialité picturale inventée par cette mouvance dénommée Figuration narrative, ainsi que les positions de principes énoncées par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati quant à leur propre production picturale. Elles sont des témoignages irremplaçables du travail pictural, de ses difficultés, de sa pensée et de ses opérations spécifiques. Rares sont en effet les dits et les écrits d'une telle lucidité quant au geste pictural.

³⁸ Hormis les beaux textes d'Allain Jouffroy « Les Empreintes de Recalcati », *op. cit.*, et autres...

C'est ensuite, dans les droits fils de ces discours, réfléchissant leurs propres pratiques, que nous interrogerons la nature des forces et rapports qu'ils entretiennent avec le théâtre de Klaus Michael Grüber, ainsi que la nature des apports respectifs de leur collaboration, des influences réciproques et des positions partagées toutes placées en premier lieu sous le signe de l'amitié, de cette amitié dont parle Blanchot en son oeuvre³⁹. Mais sans privilégier ce niveau d'affinités électives cependant, car la rencontre, le croisement, l'intersection qui eurent lieu entre picturalité et théâtralité étaient également orientés par des positions communes quant aux enjeux de la « mimesis » et de la représentation, enjeux qui en formaient comme le lieu nodal par excellence...

Nous chercherons par là, dans la partie suivante, à aborder l'analyse théâtrale de la scène elle-même, lieu du théâtre, lieu aussi de notre obsession depuis plusieurs années maintenant⁴⁰ que nous ne cessons de questionner quant au lieu. Non pas l'origine pure, généalogique du théâtre, mais ce lieu qui, dans l'œuvre de Klaus Michael Grüber, fait ressurgir le caractère spécifique d'un mode d'existence, mode affirmatif, irréductible à tout autre, sans que jamais ne soit exilé le récit. Théâtre d'images, ou théâtre de textes, ces catégories ne font plus sens, ces oppositions duelles et binaires s'interrompent heureusement, Théâtre dramatique ou postdramatique nous ne savons pas discriminer, avec Klaus Michael Grüber c'est du Théâtre même en son lieu qu'il en va

³⁹ Cf. M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

⁴⁰ Voir notre travail de DEA « L'Architecture, le Théâtre et l'Etat : La question de la programmation architecturale dans la conception des théâtres contemporains », 2001, ParisX-Nanterre.

pour nous. D'où notre attachement à cette question qui parcourt de part en part ce travail : qu'en est-il du Lieu chez Grüber ?

Faisant retour maintenant à la mouvance de la Figuration narrative, il vaut de remarquer que Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati n'ont pas été les seuls peintres à collaborer avec Klaus Michael Grüber — Francis Biras, Lucio Fanti, Titina Maselli, ... — mais ils sont ceux avec lesquels il a réalisé le plus grand nombre de mises scène, ceux avec lesquels il a inauguré dans son itinéraire ce travail singulier de « dispositif scénique⁴¹ » avec des peintres, après avoir travaillé cependant avec des scénographes dits « professionnels » comme Ezio Frigerio, Erwin W. Zimmer, Wilfried Minks par exemple, tous grands en leur art, en leur savoir et en leur métier.

Or ce n'est qu'à partir de sa quatrième mise en scène en 1969 — mais un an seulement après la première — que Klaus Michaël Grüber collabora avec Eduardo Arroyo pour *Off Limits* d'Adamov, au Piccolo Teatro, expérience courageuse et qui ne manqua pas de péripéties dans un contexte difficile et délicat, expérience qui sera renouvelée dans des circonstances plus apaisées en 1972 au Schauspielhaus de Düsseldorf. C'est parallèlement, en 1971, qu'Eduardo Arroyo collaborait à la première mise en scène d'opéra de Grüber, *Wozzeck* de Berg d'après Büchner, au Théâtre de Brème. Nous pensons que ce qui fut nommé « l'échec » d'*Off Limits* scella entre Arroyo et Grüber un lien indéfectible.

⁴¹ « Dispositif scénique » est ici une désignation provisoire.

Ce n'est qu'à partir de 1972 que commence, pour ne s'interrompre que de façon exceptionnelle, cette collaboration avec les peintres, et pour la période qui nous concerne, 1974-1984, elle fut complète, totale et sans interruption dans sa dynamique. Titina Maselli fit un travail magnifique aussi avec Grüber en 1981 pour *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello, mais les dispositifs scéniques de chacune des autres mises en scènes de cette période ont été réalisés par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, ensemble ou séparément.

Ainsi ce compagnonnage des trois dans l'itinéraire dramaturgique de Grüber fut d'une grande fécondité et d'une grande richesse. Mais d'où surgit cette puissance d'invention, cette fécondité, cette complicité artistique forte et pérenne entre ces peintres et le « solitaire » du théâtre, ce baladin du monde théâtral ?

Il faut bien analyser et donc classifier.

Nous verrons que tous trois, Aillaud, Arroyo et Recalcati, ont plusieurs spécificités en partage. La première concerne à l'évidence leur amitié commune, antérieure à la rencontre d'avec Klaus Michael Grüber. Mais leur collaboration aussi et leur compagnonnage propre : ils ont, à eux trois, fait l'expérience de travaux picturaux collectifs qui firent grand bruit et sur le sens desquels nous reviendrons. Enfin, si leurs pratiques picturales sont très différentes les unes des autres, si leurs œuvres ont été désignées comme appartenant à un même mouvement de la peinture contemporaine, celui de la Figuration narrative, il convient d'examiner le jeu du pictural avec toute la prudence et la réserve nécessaire, en dehors

de tout objectif de normativité qui eut rangé ces peintres sous un dogme, un style, une esthétique unifiée : l'extraordinaire ici, est l'unité forte dans des différences fortes... Avançons donc cette proposition : ce qui les unit est le refus obstiné et sans concession d'une peinture spectacle devenant objet marchandise. Ce refus du théâtre comme société du spectacle est aussi au cœur du geste de Grüber en ces années. C'est aussi ici, en ce lieu d'une prise de position, qu'il y aura rencontre et marche ensemble...

I. A/ APPROCHE DE LA FIGURATION NARRATIVE

Le mouvement pictural ainsi désigné — qui nous reste contemporain bien que nous en soyons séparés de cinquante années déjà⁴² — est en fait mal connu, sous-estimé par la critique et porte en lui une certaine complexité qui interdit les unifications hâtives. Il fut très souvent assimilé, à tort nous le verrons, au Pop Art américain dont il est contemporain. Il ne s'agit pas ici pour nous de retranscrire l'aventure dans son entier, ni d'entrer dans une analyse picturale des tableaux. Nous voulons seulement toucher les grandes lignes de ce qui est visé dans ce terme Figuration narrative⁴³, et de la position toute particulière tenue par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati à l'intérieur de ce mouvement.

⁴² Les histoires périodisent conventionnellement le contemporain comme cette durée d'une demi-siècle.

⁴³ Quelles que soient les réserves que l'on peut émettre à l'égard de cette nomination, nous la considérons pour notre part comme bien ajustée et fidèle aux œuvres considérées.

Nous avons choisi de rendre compte de ces éléments en nous appuyant sur les écrits de Gérard Gassiot-Talabot, éditeur et critique d'art, et auteur du terme « Figuration narrative », ainsi que sur des analyses et explications de Jean-Luc Chalumeau, critique d'art et auteur de nombreux ouvrages sur l'art moderne, dont celui intitulé *La Nouvelle Figuration* paru aux éditions Cercle d'Art en 2003, unique ouvrage existant à la date de sa parution sur cette période et cette picturalité contemporaine. Dans cet ouvrage l'auteur interroge les rapports complexes entre Figuration narrative, Jeune Peinture et Figuration critique ; ouvrage antérieur donc à la « rétrospective » du Grand Palais qui eut lieu en cette année 2008, sous le titre de « Figuration Narrative, Paris 1960-1972 ».

Ce choix de nous appuyer presque exclusivement sur les propositions de Gérard Gassiot-Talabot procède d'une seconde raison : sa proximité et son amitié avec ces trois peintres, ainsi que le mentionne Eduardo Arroyo :

Nous nous sommes connus en Italie lorsqu'il fut invité en tant que critique français à la Biennale de San Marino. Nous avons eu un rapport d'amitié très intense. C'est un homme qui a fait beaucoup pour nous unir. Il faut comprendre la situation de l'époque, nous formions des clans : il y avait la bande des nouveaux réalistes de Restany, la bande de Gassiot-Talabot, la bande des « nuagistes », le Salon qui s'appelait « Réalités nouvelles », puis il y avait, toujours présents, les surréalistes⁴⁴.

⁴⁴ « Entretien avec Eduardo Arroyo », réal. par Jean-Paul Ameline et Bénédicte Ajac, 2 novembre 2007, in *Figuration narrative, Paris 1960-1972*, Paris, 2008, p. 285.

Enfin, de la même manière que nous venons de le faire, nous donnerons la parole, et citerons comme il se doit, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati. Mais il nous faut faire ici un dernier point de méthode et clarifier notre méthodologie.

Car il faut préciser encore et au prix d'une insistance : notre stratégie de méthode sera la citation prioritairement. Nous pourrions très modestement rappeler ici le projet de Walter Benjamin de composer un livre entièrement fait de citations (*Paris, Capitale du XIX^e siècle*). Et nous considérons en effet qu'il n'est pas nécessaire de commenter, gloser ou encore interpréter les dits et les écrits des peintres ici convoqués, car leurs paroles sont déjà en elles-mêmes des interprétations et des analyses lucides, construites, conscientes d'elles-mêmes, des interventions savantes et toutes expressives d'une grande culture historique : inutile donc de redoubler leurs paroles par d'autres, mais au contraire nécessité de les « faire entrer en scène », de les donner à entendre dans l'immédiateté de leurs énonciations. Ni transparence de l'énonciation, ni obstacle de l'épaisseur des discours mais le fil ininterrompu d'une parole qu'il nous importait simplement de « sténographier », de restituer telle quelle. S'il y a un fil directeur et un principe de choix c'est encore à la question du lieu pictural, de sa scène qu'on devra les rapporter. Bref, méthodologie immanente, notre vœu fut celui de redonner à lire et à entendre sans apparats inutiles. Telle est et sera notre méthode. Pauvre, peut-être, fidèle certainement.

I. A. 1) Définitions et repères critiques

I. A. 1. a) Question de terminologie : pourquoi « Figuration narrative » ?

En 2003, parallèlement à l'édition de l'ouvrage de Jean-Luc Chalumeau précédemment cité, était publié un second ouvrage intitulé *Gérald Gassiot-Talabot, La Figuration narrative*, aux éditions Jacqueline Chambon, et présenté par Jean-Luc Chalumeau.

Sur la quatrième de couverture, on pouvait lire :

Gérald Gassiot-Talabot fut « l'inventeur » et le théoricien de la Figuration narrative. (...) La Figuration narrative, autant et plus qu'un mode d'expression plastique attaché à la prise en compte de la temporalité, fut et demeure une des modalités essentielles de l'art engagé des temps modernes. Ainsi, Figuration narrative et peinture politique seraient synonymes, comme le démontrent ces vingt-huit textes illustrant la pensée de l'un des plus importants critiques de sa génération⁴⁵.

Une picturalité indissociable d'un engagement politique, serait également l'un des points fondamentaux qui la différencie du Pop Art ; mais il reste à en comprendre le mode de présence, car la Figuration narrative ne procède pas d'un militantisme politisé et intégré au jeu des partis. Elle relève bien plutôt d'une attitude existentielle forte face à la vie, au monde, et à l'art⁴⁶, et surtout à l'histoire du temps présent. Jean-Luc Chalumeau précise, citant Gérald Gassiot-Talabot dans son ouvrage intitulé « Histoire de l'art contemporain » :

Les artistes de la figuration narrative n'épargnaient rien, en effet, et donnaient la priorité, non pas à la politique, mais au politique, sans s'insérer eux-mêmes dans une quelconque organisation partisane. « Si la figuration narrative a dans son principe un

⁴⁵ *Gérald Gassiot-Talabot, la figuration narrative*, Nîmes, CNAP et Jacqueline Chambon, 2003.

⁴⁶ Foucault aimait cette peinture, et pour certaines de ces valeurs d'engagement elle nous semble relever aussi d'une éthique sartrienne.

contenu neutre et polyvalent” soulignait-il dans la catalogue de « Face à l’Histoire⁴⁷ », « la manipulation des moyens de l’écriture temporelle a conduit par l’historicité et l’autobiographie à passer à la peinture d’histoire, aux catégories de la mémoire et à déboucher sur l’historicisme et l’histoire en cours, c’est-à-dire sur les événements politiques, l’actualité, le monde d’aujourd’hui⁴⁸.

Cette histoire au présent, histoire immédiate, est le contraire même de l’historicisme ; elle relève d’une mise en récit dont Walter Benjamin⁴⁹ avait posé les jalons et les repères. Or cette dimension quasi-benthamienne du témoignage historique fut en effet souvent secondarisée, restant inaperçue. Mais avant que de préciser plus avant le terme de Figuration narrative, tel qu’il fut défini en 1965, il nous paraît révélateur de le placer dès maintenant dans une sorte de perspective inversée, et ce à partir des derniers textes de Gérard Gassiot-Talabot, eux-mêmes recueillis par J.-L. Chalumeau, que nous citons ici :

La Figuration narrative est ainsi une catégorie sensiblement plus étroite et précise que la nouvelle figuration. Gérard Gassiot-Talabot a tracé les contours de ce mouvement avec le recul nécessaire dans ses textes des années 1990, rappelant ses critères mais admettant aussi que ce regroupement, maintenant historique, était finalement « arbitraire ». La tentation de proposer une définition « scientifique » de la figuration narrative serait donc vaine ; mieux vaut, comme l’a tenté Gérard Gassiot-Talabot avant sa disparition, faire le tri à partir de la qualité des œuvres élaborées sur plusieurs décennies. Pour reconnaître les siens, il avait retrouvé son intérêt pour l’artiste engagé devant préserver “ le droit privilégié de

⁴⁷ Gérard Gassiot-Talabot, catalogue de l’exposition du Centre Pompidou, Paris, 1996.

⁴⁸ Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l’art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2005, p. 110.

⁴⁹ V. Paul Ricoeur *Temps et Récit, Tome 1*, Seuil, Paris, 1983. Paul Ricoeur commente le texte « Le Narrateur » de Walter Benjamin. Voir aussi W. Benjamin, « Thèses sur la philosophie de l’histoire » in *2. Poésie et Révolution*, Denoël, Paris, 1971.

regarder sans complaisance ce qui se fait sous ses yeux” *selon ses mots dans Opus International d’octobre 1967*⁵⁰.

Nous ne suivrons pas J.-L. Chalumeau quant à l’usage du terme « d’arbitraire » pour caractériser le mouvement, ce terme « d’arbitraire » relevant beaucoup plus ici d’un pluralisme des œuvres picturales de la Figuration narrative que d’un relativisme culturel... Mais ce qui importe au plus haut degré, c’est l’exigence exprimée d’une souveraineté de l’artiste revendiquant un « dire » pictural de l’état des choses et du monde tels qu’ils ont lieu, dans leur matérialité et leurs effets, afin de parvenir à en révéler, peut-être, la vérité la plus nue et la plus froide, en dehors de tout pathos et de tout travestissement « esthétisant ».

La notion dite de « regroupement arbitraire » reste importante cependant car l’idée sous-jacente est celle d’un regroupement s’opérant selon une dimension uniquement picturale dans un mouvement spécifique que la critique dominante a souvent déniée et contredite dans sa portée. A « première vue », quoi de commun entre les tableaux de Gilles Aillaud et ceux d’Eduardo Arroyo ou d’Antonio Recalcati, et les tableaux de ces derniers avec ceux d’Adami, Cuco, Erro, Fromanger, Klasen, Monory, Rancillac, Télémaque,... Mais il est des multiplicités dispersives qui peuvent s’unir par delà le seul jeu du paraître et des apparences...

A cette question — récurrente — d’appartenance à ce mouvement ainsi désigné, Eduardo Arroyo répondra à Georges Paumier, non sans

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

quelques hésitations qui relèvent plus d'un refus de la classification par le marché de l'Art que du refus de l'appartenance au mouvement, en reconnaissant toute la difficulté d'une définition « rassemblante » et unifiante.

GP : Car il faut le dire et je crois que c'est la raison pour laquelle, d'une manière tout à fait naturelle, on vous a appelés toi et quelques camarades, les peintres d'une Figuration narrative ; c'est que dans vos peintures souvent, c'est comme un roman, c'est comme un livre. Vous racontez une histoire.

EA : Oui, enfin moi je n'aime pas beaucoup toute cette terminologie. Je ne crois pas beaucoup à tout ça. C'était des choses qui ont été inventées dans un soucis de pédagogie, pour se distinguer de certaines situations. Mais ce sont des choses toujours comme rajoutées, cette histoire de l'art qui est toujours en évolution, cette idée de l'évolutivité de l'histoire de l'art, c'est quelque chose que je ne partage pas. Enfin cela m'est difficile de donner une définition.

Ça m'intéresse le récit, ça c'est certain. C'est-à-dire que dans les tableaux tout peut se passer, tout doit se passer, et je ne vois pas pourquoi, d'ailleurs, ça, je l'ai défendu toujours, pourquoi se priver de la possibilité de raconter⁵¹.

Or tel est l'essentiel : la mise en intrigue, la mise en récit, la configuration picturale d'un récit de fiction⁵². Réapparaît donc ici, dans les propos d'Arroyo, la notion de mise en récit, d'histoire, d'évènements qui se passent et qui seraient ordonnés selon la fable, à travers une picturalité figurative, en rupture dans sa forme avec la peinture abstraite d'une part, et dans son fond avec le Pop Art qui formerait le seul constat — iconique — du règne de l'objet marchandise. La notion donc de

⁵¹ *Arroyo*, film réalisé par Georges Paumier, Collection « Peintres de notre temps », 1978, 26 mn. Cet entretien a été intégralement reproduit par l'auteur : Vol. 2/Document de travail n° 2 pp. 664-669.

⁵² Nous faisons référence ici à Paul Ricoeur, *Temps et Récit, Tome 1, op. cit.*

« narrativité » reste irréductible par delà son « arbitraire » supposé, l'arbitraire étant en fait le choix du terme en sa convention textuelle.

Il y eut incontestablement le souci stratégique légitime et tactique, de briser l'ostracisme bien réel des galeries, et cela afin de pouvoir enfin présenter le travail de ces peintres dans ces galeries réservées jusqu'alors essentiellement à l'abstraction, quand elles n'étaient pas — dans des actions cependant très organisées comme le relate Alain Jouffroy — dédiées au Pop Art conquérant Paris et qui allait tout submerger. La Figuration narrative mène donc une action à front renversé : vite confondue par les effets de mode avec le Pop Art, elle doit s'en démarquer absolument pour paraître elle-même.

Et c'est bien dans un souci stratégique de réception par l'espace public qu'il faut comprendre la définition et la théorisation proposées par Gérald Gassiot-Talabot en 1965, dont l'intelligence en la matière fut et reste extrême.

C'est ainsi que très tôt, dès 1964, dans le cadre de l'exposition « Mythologies quotidiennes » au Musée d'Art moderne de la ville de Paris, Gérald Gassiot-Talabot introduisait la notion de narration et de temporalité, et précisait l'axe de son action critique pour qualifier la Figuration narrative :

Soulignons l'une des originalités de la démarche collective de ces artistes, venus d'horizons plastiques différents, et qui n'ont de rapports entre eux que par petits groupes, dans diverses galeries, sans avoir eu jusqu'ici l'occasion de confronter leurs recherches : à la dérision statique du pop américain, ils opposent tous la précieuse mouvance de la vie, cernée dans sa continuité ou dans l'un de ses moments privilégiés. En effet, que ces peintres sacrifient, par

un déroulement ou un cloisonnement de scènes successives, à l'art narratif, comme le font Folfès, Voss, Gaitis, Novelli, Recalcati, Fablström (avec son Opéra) ou qu'à l'instar de Bertholo, Saul, de Golub, de Klasen, de Télémaque, d'Arroyo, de Gironello, de Rancillac, de Dado, de Crémonini⁵³, de Bettencourt ou de Monory ils vous imposent la vision d'une image choc prise dans le mouvement même de la vie, ils poursuivent de tableaux en tableaux l'histoire de personnages romanesques, ils réintroduisent tous le sens de la durée dans le contexte pictural. (...) Devant leurs toiles, à défaut même d'un accomplissement temporel narratif, on sent qu'il y a un « avant » et un « après », que les personnages et les objets sont possédés par leur propre histoire, qu'un destin les conduit là où ils doivent aller, gouverne leurs rassemblements et leurs postures et décide d'un devenir latent⁵⁴.

Narration et mouvement, scènes successives dans un déroulement ou dans un cloisonnement, cette notion benjaminienne d'un devenir des sujets, de la perte d'aura dont ils s'affectent, objets figurés et dotés d'une surdétermination liée aux situations historiques, est le ressort politique pensons-nous du mouvement. Un mouvement intrinsèque à ces picturalités, la « mouvance de la vie » en opposition à la « dérision statique du pop américain »... la ligne de conflit est très précisément déterminée par l'ensemble de ces notions exposées polémiquement dans le texte « La Figuration narrative dans l'Art contemporain » en 1965, à l'occasion de l'exposition du même nom organisée par Gérard Gassiot-Talabot à la Galerie Creuze à Paris. Dans le texte d'introduction, préface au catalogue, il insère la Figuration narrative au sein de l'histoire de l'art, non pas en terme de continuité mais en relatant toutes les formes de picturalité qui ont trait à la narration, et dans lesquelles la Figuration

⁵³ Crémonini fut l'objet d'un beau texte de Louis Althusser.

⁵⁴ Gérard Gassiot-Talabot, préface au catalogue de l'exposition « Mythologies Quotidienne », musée d'Art moderne de la ville de Paris, juillet-octobre 1964, p. 15.

narrative se manifeste. Toute l'histoire de l'art, c'est-à-dire des fresques pariétales situées dans les grottes, en passant par La Renaissance et certaines expérience de Picasso par exemple. De ce texte, nous voudrions ici retranscrire deux éléments : la référence qui est faite aux actes premiers de la peinture d'une part, car elle concerne le geste, sa matérialité prise dans la notion même de récit, puis dans un second temps, présenter les différentes catégories de la peinture narrative telle qu'explicitées par Gérard Gassiot-Talabot lui-même. Il est évident qu'il ne nous incombe pas ici, d'analyser l'ensemble de ses exemplifications, qui au demeurant nous semblent pertinentes par delà leur caractère agonistique, mais de rendre compte du mouvement général de sa proposition. Et ce afin de faire entendre en quoi, sans être jamais nommée, la question de la scène, du lieu et de la théâtralité⁵⁵ hante déjà tous ces textes.

Ainsi Gérard Gassiot-Talabot inaugure-t-il son texte-programme visant à définir le mouvement de la Figuration narrative par ces formules quasi-oraculaires :

Au début était la narration. Les bordes guerrières de Teruel et du Tassili, les files d'hommes de Giant's Castle Reserve, marchant à la queue leu leu comme pour un acte rituel, les troupeaux peints sur les roches du Fezzan ou sur le plafond d'Altamira, les scènes de chasse de la cueva de los Caballos relatent des épisodes précis de la vie quotidienne de l'homme d'avant l'histoire. Le premier geste de possession sur l'univers qu'a accompli la créature pensante n'a pas été seulement l'empreinte de sa main ou la représentation du gibier qu'elle convoitait, mais la définition de scènes particulièrement évocatrices de ses croyances, de ses conditions de survie, de ses rivalités avec ses semblables pour la conquête de l'espace

⁵⁵ Dans la définition qu'en donnait Barthes à la même époque.

vital. Et cette définition a pris, instinctivement, la forme d'un déroulement temporel, par le découpage de séquences précises, comprenant les personnages dans leur mouvement même et donnant la relation d'événement choisis pour leur côté habituel et familier. L'art des hautes époques nous offre une véritable anthologie de ces représentations d'épisodes complets à caractère généralement religieux ou guerrier⁵⁶.(1965)

Ce qui marque ici, c'est la notion d'inscription, de signes produits par la main de l'homme par-dessus les nombreux autres signes de la nature, dans le cadre de cérémonies spécifiques, impliquant une part de mystère inhérente à la situation de l'homme au monde, à son mode d'approche de l'existence même. Ce sont comme les signes formels d'une « représentation » mythologique, d'une cosmogonie, visant à mettre en récit la création du monde et l'apparition de l'Homme sur la Terre, dont la peinture serait comme le relevé des traces subsistantes⁵⁷.

Poursuivant son récit — récit d'un récit, celui de la naissance de la figuration — Gérard Gassiot-Talabot, avant que de répertorier les différentes séquences qu'il a définies, ouvre largement la question de la représentation contemporaine aux nouveaux médiums : le cinéma et la bande dessinée. Pour lui l'écllosion de ce mouvement « *répond à deux facteurs prépondérants de cette civilisation de l'image : le cinéma et la bande dessinée, qui tous deux militent pour une représentation, dans le récit et dans le mouvement des préoccupations de l'homme moderne⁵⁸* », leur attribuant une « *puissance magique* »

⁵⁶ Gérard Gassiot-Talabot, « 1965. La Figuration narrative dans l'Art contemporain », in *Gérard Gassiot-Talabot*, op. cit. p. 17.

⁵⁷ Ces textes résonnent avec ceux de Leroi-Gourhan « L'Homme et la Technique » nous semble-t-il mais aussi avec la parole prophétique de Malraux.

⁵⁸ G. Gassiot-Talabot, « 1965. La Figuration narrative dans l'Art contemporain », art. cit., p. 23.

certaine. A cet égard, il explicite un critère de distinction caractérisant l'éthos de l'artiste :

C'est à lui de choisir la part de témoin qu'il revendique : célébrant une aventure à laquelle il souhaite s'identifier ou refusant un ordre, un avenir, une éventualité qu'il dénonce pour des raisons éthiques ou politiques. La direction qu'il donnera à son témoignage, à son acte de participation, qu'elle relève de préoccupations introspectives ou objectives, importe moins finalement que la conviction plastique, l'originalité du langage, la nouveauté du point de vue, la volonté créatrice ou la force de complexion qui justifient et fondent l'expression picturale. Ce ne sera pas l'un des moindres paradoxes de cette nouvelle expérience de la temporalité qu'elle nous oblige à considérer le présent et l'avenir avec les catégories du passé, c'est-à-dire en coulant une matière éminemment mouvante et transformable dans un classement qui, bien que sans intention normative, n'en a pas moins le défaut d'introduire une compartimentation et une rationalisation dans ce qui demeure pour l'instant parfaitement impulsif et spontané⁵⁹.

Puis Gérard Gassiot-Talabot émet des réserves car il précise que cette exposition regroupait des artistes, non sur la proposition de ces derniers, mais selon celle des organisateurs :

La caractéristique principale de cette étude est qu'elle réunit des peintres que n'attache aucun lien défini, qui ne forment aucun groupe. (...) c'était une rencontre voulue par les organisateurs, qui n'avait été précédée d'aucun manifeste, d'aucune prise de principe. Le mouvement qui s'affirme n'en est que plus impressionnant...⁶⁰.

Ainsi en remettant à l'histoire présente elle-même et à son actualité, les formes mêmes qui font le récit pictural et muet de ce demi-siècle écoulé depuis cet événement, nous pouvons apprécier l'intelligence de son

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 23.

analyse, de sa probité critique, et lui rendre hommage pour tant de lucidité qui, nous le verrons, sont à même d'éclairer en retour les raisons effectives des rapports qui se tressent et se nouent entre Théâtre et Peinture dans l'œuvre de mise en scène de Klaus Michael Grüber.

Rappelons encore ici un point de méthode déjà évoqué plus haut. Nous faisons le choix assumé de citer, non par commodité ou par goût de l'accumulation, mais pour cette raison même que le choix des citations est déjà un fait de méthode mais surtout pour cette raison qu'elles sont des interprétations extrêmement érudites, savantes, très pénétrées de l'objet dont elles traitent, et que comme disait Montaigne il n'y a aucun intérêt à ajouter sans cesse des interprétations à des interprétations déjà existantes, « à s'entregloser », disait-il...

Nulle solution de facilité donc mais « montage » si l'on veut des écrits d'importance que nous nous refusons de redoubler par des commentaires et une glose qui pourraient en affaiblir le vif et le tranchant.

Ainsi en est-il de la plupart des textes cités et appelés à comparaître en quelque sorte, dans leur teneur explicite, sans redoublement qui prétendrait retrouver un sens caché ou latent sous un sens patent et clairement signifiant.

I.A.1.b) Les Catégories de la Figuration narrative

Pour Gérard Gassiot-Talabot — et compte tenu de l'ensemble de ses réserves précédemment mentionnées et de l'absence de protocole normatif — il reste que les catégories de la Figuration narrative sont au

nombre de quatre et se déterminent dans leur plus grande généralité ainsi :

- 1/ La narration anecdotique, *en style continu ou en scène successives, explicite ou non explicite.*
- 2/ La figuration évolutive, *par mutation et métamorphose de personnages ou d'objets, par indication de mouvement et de direction.*
- 3/ La narration par juxtaposition de plans temporels *dans une même composition.*
- 4/ La narration par portraits ou scènes cloisonnées, *dont le polyptique, remis en honneur par certains artistes, n'est qu'une variante*⁶¹.

Il faut noter que le critique s'efface ici derrière les actes figuratifs eux-mêmes de la peinture. Et dans la suite du texte, il exploite cette typologie afin de présenter les œuvres très différentes que contient l'exposition. Il reviendra d'ailleurs, en 1967, de façon plus précise encore sur cette « typologisation » dans un très long texte intitulé tout simplement « La figuration narrative⁶² », présenté dans le catalogue de l'exposition « Bande Dessinées et Figuration narrative » au musée des Arts décoratifs, texte auquel nous nous référons ci-après.

Car le thème même de l'exposition, à savoir la mise en récit et la peinture, a retenu notre attention et nous a incité à nous pencher plus avant sur les principes développés. Notre objet d'étude étant dans sa plus grande généralité le théâtre, comment ignorer une telle démarche artistique dans laquelle le récit, dans le cadre de la « représentation et de la configuration fictionnelle » a toute sa place ? Et ce, dans le moment actuel où le texte, le récit, viennent à manquer au théâtre et comme pour

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶² Gérard Gassiot-Talabot, « 1967. La Figuration narrative » in *Gérard Gassiot-Talabot, op. cit.*, pp. 49-71.

s'en absenter, laissant surgir les « *happenings* », les « *events* » et autres « performances » tenant lieu « d'écriture de scène » en faisant oublier que le Black Mountain College, reprenant les recherches d'Oskar Schlemmer et du Bauhaus, en transmettait déjà l'enseignement au cœur de la décennie considérée...

Pour Gérard Gassiot-Talabot, la narrativité caractériserait ainsi l'œuvre plastique :

Est narrative toute œuvre plastique qui se réfère à une représentation figurée dans la durée, par son écriture et sa composition, sans qu'il y ait toujours à proprement parler de « récit »⁶³.

Le récit ne serait donc pas à comprendre ici comme l'« *historia* » ou la fable, voire l'« *épos* » et donc comme une structure « élémentaire » de la narrativité textuelle, mais il serait une notion qui se rapporterait à ce qui constitue la formativité même de l'œuvre, à condition que cette plasticité puisse « inclure » une notion de durée, laquelle peut se manifester de différentes façons. Il nous faut donc reprendre, en les explicitant, les quatre catégories précédemment citées :

Une première catégorie est constituée par la « narration anecdotique », en style continu ou en scènes successives dont le déroulement peut paraître parfaitement explicite (Foldès) ou au contraire déboucher sur une poétique présentant de profondes ambiguïtés de lecture (Périlli).

Une seconde catégorie comprend « la narration par juxtaposition, dans une même composition de plans situés dans des couples espace-temps différents les uns des autres... ». C'est la catégorie la plus répandue dans la jeune peinture contemporaine.

⁶³ *Ibid.*, p. 51.

Enfin nous devons faire une place importante à la « narration par sujets cloisonnés », dont le polyptique est une variante, et qui trouve un développement remarquable avec la « narration par épisodes » : dans ce dernier cas, l'artiste se réfère de toile en toile, à une histoire précise, à des événements survenus dans un temps donné ou à des personnages définis dont les actions permettent des compositions différentes. (...)

C'est ainsi qu'Arroyo, Aillaud et Recalcati ont brossé à deux reprises des compositions en plusieurs tableaux consacrés à un thème unique : « Une passion dans le désert » et « Vivre et laisser mourir, ou la mort tragique de Marcel Duchamp »⁶⁴.

Ce qui frappe à l'énonciation de ces catégorisations, tient au lexique employé : il s'agit de scènes, qui peuvent se présenter à nous dans une successivité ayant une signification affirmée ou non. Mais cette successivité prend diverses formes. La plus simple et la plus évidente étant celle de la « narration anecdotique » qui peut-être s'apparente le plus à l'expressivité de la bande dessinée, mais l'on est en droit de rester prudents et circonspects à l'égard de cette comparaison.

Tandis que la deuxième « narration par juxtaposition... » proposera, au sein d'un même espace, celui du tableau, plusieurs éléments distincts qui figurent des sujets et/ou objets appartenant à des temporalités différentes (historiques par exemple) et/ou des espaces et des lieux distincts. Et pourtant, ils se tiennent dans l'espace d'un même tableau, dans une co-présence et dans la simultanéité d'un Visible.

Et enfin les troisième et quatrième caractérisations, ici regroupées, dites respectivement « narration par sujets cloisonnés » et « narration par épisode » proposent une suite de tableaux se référant les uns aux autres, dans l'esprit du polyptique, et conçus comme soit une seule et même

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 50-51.

œuvre picturale, soit se répondant les uns aux autres par delà le temps immédiat de leur avènement. Non pas une suite sérielle sur le même thème, mais un thème comme déployé et mis en récit par différentes figurations dans des moments temporels — ou historiques — distincts, marquant comme un processus. A cet égard, le terme d'épisode est assez explicite. Le paradoxe que nous pourrions avancer est que dans l'extrême contemporain de la Figuration narrative, le principe Discours/Figure est toujours agissant, la fable toujours présente, et l'iconologie au sens de Panofsky⁶⁵ également.

Nous reviendrons sur les polyptiques collectifs de Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati qui forment un moment singulier de leur travail et qui méritent que l'on s'y attarde pour des raisons que nous tenterons de restituer.

Pour lors, il s'agit de mieux cerner l'effectivité de cette notion de récit en peinture, de narrativité picturale, et pour ce faire, il nous semble nécessaire de donner la parole aux auteurs des œuvres picturales, ces trois peintres pour lesquels le récit semble être effectivement, sinon constitutif de leur picturalité *stricto-sensu*, du moins un élément programmatique fort et prégnant⁶⁶ de la structure artistique de leurs œuvres.

⁶⁵ Dans ses *Essais d'iconologie*, Panofsky montre bien l'importance de la fable, mythologique ou historique, en tant qu'elle forme, pour ainsi dire et d'une certaine manière, le programme textuel et narratif de l'art visuel qu'est la peinture. Notre hypothèse étant que c'est toute la problématique complexe de « l'exphrasis » qui ferait retour dans la Figuration narrative. V. E. Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1974.

⁶⁶ On pourra lire sur ces points P. Ricoeur, *Temps et Récit, Tome 2*, Paris, Seuil, 1984, p. 47.

I. A. 2) Récit et Langage silencieux de la Picturalité chez Aillaud, Arroyo et Recalcati

On connaît la belle métaphore de Merleau-Ponty pour qui la peinture est une langue restée muette..., et nous aborderons ici, à travers les témoignages d'Aillaud, Arroyo et Recalcati (qu'ils soient « dits » ou « écrits »), leurs réflexions quant à cette présence du narratif dans leurs œuvres picturales, les différentes natures de cette narrativité dans ses manifestations picturales. Et c'est encore, à leur écoute, à leur entente, et à leur lecture que nous nous rendrons comme à une source vive du sens et de la signification...

I.A.2.a) Paroles, dits et écrits de Gilles Aillaud

Au nom de Gilles Aillaud, comme en complément de sa qualité d'artiste, fut souvent ajouté le qualificatif de « philosophe » : Gilles Aillaud « peintre-philosophe », Gilles Aillaud « décorateur-philosophe », etc.

En effet, si l'on retrace son « parcours professionnel » et son chemin de vie, en fonction de critères sociaux par trop normatifs, Gilles Aillaud reçut à l'université une formation de philosophe⁶⁷, qui apparaît première dans l'ordre chronologique de sa formation, donc bien en amont de son travail de peintre semble-t-il. Pourtant, relatant brièvement quelques repères mémoriaux lors d'un entretien avec Georges Paumier, Gilles Aillaud insiste sur la présence de la peinture dans sa vie, présence constante, forte et mystérieuse.

⁶⁷ Son « maître », mais il n'avait pas accepté le terme, fut entre autre l'heideggérien Jean Beaufret.

Ainsi, très jeune, il peignait, déjà beaucoup et se confrontait déjà à la ligne et à la couleur...

Je n'ai pas fait comme la plupart des autres une école d'Art. A l'époque où les autres étudiaient la peinture, justement je faisais autre chose, c'est-à-dire l'université et la philosophie. La peinture je l'ai faite avant et après. A l'âge de 15 ans j'ai arrêté de peindre et je n'ai recommencé qu'à 22 ans⁶⁸.

Cet intervalle, cette interruption de sept années restent méconnues, mais il y a re-commencement, et recommencement avec ou contre la philosophie, de l'acte de peindre.

En ces termes autobiographiques, Gilles Aillaud accorde autant d'importance à l'acte de peindre de l'enfant qu'il a été, qu'à celui de l'adulte qu'il était devenu. Il ne semble pas opérer de différence, de distinction temporelle : « la peinture je l'ai faite avant, et après. ». Car depuis l'enfance, Gilles Aillaud a peint et dessiné, menant cette activité avec le plus grand sérieux, le sérieux de l'acte même de peindre, et dont la seule finalité aura été la peinture même, et son auto-formation en elle.

Cette hypothèse se confirme dans sa réponse, lors de ce même entretien, aux interrogations de Georges Paumier sur « l'utilité de l'art dans la société et son devenir » :

GA : Traditionnellement, dans un monde socialiste réussi, il n'y aurait plus des peintres, comme dit Marx, mais des hommes qui peignent. Enfin la peinture ou l'art deviendraient la vie même, comme on vit on peint. Ce ne serait plus une profession. Et pourquoi ce ne serait plus une profession ? Parce qu'effectivement c'est une profession qui ne sert à rien. Donc elle n'a pas lieu d'exister comme profession.

⁶⁸ *Aillaud*, film réalisé par Georges Paumier, Collection « Peintres de notre temps », 1981, 26 mn. Cet entretien a été intégralement reproduit par l'auteur : Vol.2/Documents de travail n° 1 pp. 658-663.

GP : Mais ce n'est pas pour autant qu'on envisagerait la fin de l'art ?

GA : Mais non, les gens peindraient comme ils chantent, comme l'oiseau chante...⁶⁹.

De cette affirmation par Gilles Aillaud de l'immanence de l'acte pictural, et non d'une transcendance — il précise un peu après que bien évidemment, il s'agit là d'une perspective encore profondément utopiste — il y a le dire « que tout serait changé, que l'histoire se déroulerait différemment, que ce serait un autre monde ». Il nous plait de penser que cette position relève pleinement de son attitude dans l'acte même de peindre, dans l'acte d'être au monde ici et maintenant. Et comme l'anticipation assumée d'une mise en pratique, dans la société marchande, de cette proposition émancipatrice « comme on vit, on peint ». Sans ouvrir les pages d'un roman de formation (*Bildungsroman*), Gilles Aillaud confie qu'avant ses 15 ans déjà, il était habité de cette attitude intérieure, de cette forme « d'être au monde » comme peintre avant tout.

Nous marquons ici cette posture particulière, dans le souci de nous dégager autant que possible de toutes les reprises surdéterminantes qui obligèrent trop souvent à regarder la peinture de Gilles Aillaud à partir d'une culture philosophique reçue en tant que jeune universitaire, et qui l'aurait mené, pour ainsi dire, à une « picturalité ontologique », à une peinture « pensante ». Nous préférons ici nous en tenir à ses propositions, à ses propres analyses à travers les dits et écrits de Gilles Aillaud que nous avons pu rassembler, sachant par ailleurs que la pensée pensante ne saurait être le privilège de la philosophie mais que tout comme le poème la peinture pense.

⁶⁹ *Idem.*

Gilles Aillaud s'est expliqué sur bien des points concernant son œuvre picturale, et en particulier celui qui nous retient ici : la narrativité picturale, soit la possibilité d'un tableau d'évoquer, de raconter, de donner à penser, l'air de rien, peignant des scènes « réelles » sur un mode figuratif, et nous ouvrant toutes à la dure joie de méditer, penser, interpréter...

Gilles Paumier entrait dans le vif du sujet par cette question toujours d'actualité aujourd'hui, interrogeant la nature picturale des œuvres d'Aillaud en leur adressant cette qualité de « constat », comme cliché d'un instantané mimétique de la réalité :

GP : Plusieurs écrivains ou critiques ont parlé de ta peinture et j'ai relevé l'opinion que celle-ci était un constat, que c'était une peinture qui se voulait neutre, bref une peinture qui ne racontait rien, qui ne voulait rien raconter.

GA : Il y a deux choses dites là-dedans. D'une part elle serait neutre mais ce n'est pas parce qu'une peinture est neutre ou un récit est neutre qu'il ne raconte rien. Ça veut dire qu'il donne la priorité à une certaine objectivité, il raconte sur un mode objectif, d'une part. Bon, alors il faudrait savoir si c'est la neutralité du discours, la neutralité disons du langage utilisé ou bien si ça ne dit rien vraiment. Bon. Je ne crois pas que l'on puisse ne dire rien vraiment. Ce que je voudrais voir dans mes tableaux c'est que le discours qui est tenu par mes tableaux soit tenu par les choses que montrent mes tableaux, par les choses elles-mêmes. C'est pour ça qu'il y a cet air de neutralité, de constat, mais ce n'est jamais un constat.

GP : Il y a tout de même une dynamique ?

GA : Oui, surtout. Il faut intervenir beaucoup pour faire une peinture neutre ou laisser parler les choses comme elles sont. Il ne s'agit pas du tout de s'absenter ou de constater simplement ce qui est, il faut être très attentif, il faut être très à l'écoute des choses⁷⁰.

Comment ne pas entendre ici l'impératif d'un retour aux choses mêmes⁷¹ ?

« Il y a deux choses dites là-dedans », l'une convoque l'hypothèse d'un discours tenu par le tableau, tandis que l'autre interroge les modalités mêmes de la formalisation picturale de la figuration des éléments contenus dans le tableau, « le discours doit être tenu par les choses elles-mêmes », et en cela s'énonce clairement la forte et large problématique d'une « représentation » qui ne soit pas mimétique.

En premier lieu, et si l'on poursuit notre approche de la narrativité picturale, à partir du tableau dans sa globalité en tant qu'il se présente à nous dans sa forme et son contenu, cette interrogation est toujours actuelle disions-nous, car en effet, si nous considérons les propos tenus par Jean-Christophe Bailly dans sa monographie « Gilles Aillaud », nous constatons que, pour l'auteur, il s'agirait là d'une « peinture sans mise en forme, sans remise du sens à la forme⁷² ». Or Gilles Aillaud précise qu'« il ne s'agit jamais d'un constat » et que le discours, et discours il y a, doit être tenu par ses tableaux, par les choses que montrent ses tableaux, par les choses elles-mêmes. Et que pour obtenir cette puissance d'évidence, il est nécessaire d'intervenir tout en s'absentant. Mais quant au sens et quant à la forme, il y en a toujours dans leur entrelacement qui est leur

⁷⁰ *Idem*. Les termes soulignés dans les citations le sont par l'auteur de la thèse.

⁷¹ De Husserl qui lança le mot d'ordre « *Zu selbst sache* » à Merleau-Ponty, la phénoménologie a pour thème directeur le retour à la chose même, mouvement qui doit orienter la pensée.

⁷² Jean-Christophe Bailly, *Gilles Aillaud*, Marseille, André Dimanche éditeur, 2005, p. 16.

valeur de présence. Et aucun sens ne peut prétendre se passer du travail de la forme...

Comment procède Gilles Aillaud pour provoquer dans notre regard, cet étrange sentiment de la présence réelle de l'animal, c'est-à-dire d'un certain dépassement de sa représentation même, qui nous laisserait penser que l'animal est plus vrai que nature⁷³...

Gilles Aillaud insistait sur son attitude : « être à l'écoute des choses » « intervenir beaucoup (...) pour laisser paraître les choses comme elles sont », « s'effacer » pourtant... En d'autres termes, comment figurer au plus près, non pas du « réel », mais la vérité des choses, vérité non pas constituée *a priori* mais vérité des choses mêmes par leur aura ?

C'est à l'intérieur d'un de ses écrits ayant trait à l'oeuvre picturale de Vermeer « Voir sans être vu » que les conditions théoriques de cette mise en pratique se font jour, le plus clairement du monde :

Pour désirer être peinte, une chose doit avoir comme un sens, quelque chose qui dépasse son aspect visuel. C'est ce que l'on peut appeler, avec Joyce, son épiphanie. L'épiphanie est comme une augmentation de puissance et, bien que rien en elle ne soit visuel, elle est une illumination, comme à la suite d'une sorte de survoltage, et cette illumination confie son intensité à la vision. Bien entendu, l'épiphanie de la chose appartient à la chose elle-même, mais on peut l'empêcher de se manifester (par exemple par excès de vision personnelle), ou, au contraire, la laisser être pour se manifester.

Ce laisser être demande une attention extrêmement concentrée en même temps qu'une égale décontraction, car l'énergie pour y parvenir doit s'effacer elle-même pour ne pas devenir

⁷³ Comme Maurice Merleau-Ponthy citant Cézanne et posant que la montagne Sainte-Victoire peinte est plus vraie que la montagne « réelle ». Nous sommes ici dans l'énigme — et la folie — du Voir. Cf. M. Merleau-Ponthy, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.

obstacle. C'est en cette énergie, capable de s'effacer elle-même, que consiste le travail improprement nommé « créateur » de Vermeer⁷⁴.

Refus de l'emphase du terme « créateur », belle et forte pensée d'une parousie, d'une épiphanie de la douceur des choses par elles-mêmes en leur « évidence » qu'il faut sauver et manifester, telle se dit la geste du peintre ici.

Car il est bien question de cette faculté à faire apparaître, et ceci pourtant dans le cadre d'une action de l'homme, celle du peintre, qui agissant, fait des choix face à ce qui se présente à lui et en lui. Pour Gilles Aillaud, le terme de « créateur », placé entre guillemet, est impropre, il eut préféré celui de « découvreur », d'« inventeur » et l'explique en ces termes : « aller aux choses elles-mêmes » ou « laisser être les choses » n'interdit pas la mise en scène qui est acte de mise en œuvre, acte oeuvrant et l'ouvrant : la poïétique de la « mise en scène » ici assumée par le peintre, parviendra, par delà toute esthétique, à laisser être les choses et rendre possible leur épiphanie, leur « survenue » dans le cadre du tableau. Le peintre est celui qui laisse entrer en présence mais ne construit pas la présence, l'épiphanie, le Voir : il laisse venir la forme et le sens, la couleur et le trait, la force et la signification.

Il y a donc bien une dynamique de mise en forme, il y a formativité, il y a « remise du sens à la forme ». Nous devons y insister car la discussion

⁷⁴ Gilles Aillaud « Voir sans être vu », in *Vermeer*, éd. Hazan, 1985, rééd. in *Gilles Aillaud, op. cit.*, pp. 404-405.

menée par G. Paumier avec Gilles Aillaud relance sans cesse, et obsessionnellement, cette question du « constat » :

GP : Tu es très à l'écoute des choses, généralement ? De ce monde, des hommes ?

GA : Ha inévitablement, oui.

GP : Mais ceci, c'est vrai en apparence du moins, se traduit assez peu dans ta peinture. On a véritablement, c'est vrai je comprends un peu pourquoi tout ceci a été écrit, on a l'impression d'un instantané comme ça, d'un constat, sans un tourbillon. Tu comprends ce que je veux dire ?

GA : Oui. Ben parce qu'il n'y a pas d'intervention personnelle physique.

GP : C'est ça. Comme si tu avais voulu t'effacer complètement, presque.

GA : Oui en effet.

GP : C'est voulu.

GA : Oui. Ça ne veut pas dire qu'il n'y ait pas d'intervention ni qu'il n'y ait pas quelque chose qui peut être dit.

GP : Mais pourquoi, pourquoi veux-tu t'effacer ?

GA : Parce que ça a plus de force si le discours est tenu par la chose elle-même que par l'auteur. Quand c'est tenu par l'auteur c'est une déclaration d'intention, on peut aussi bien la nier, enfin... Tandis que quand c'est la chose elle-même qui le dit, c'est la meilleure preuve⁷⁵.

On doit admirer la rigueur de la formule du peintre traitant de la peinture comme d'une épiphanie du Visible, formule tenue de bout en bout et qui ne cède en rien aux questions égarantes de G. Paumier. Patiemment, par petites touches précises, Gilles Aillaud marque son insistance : les choses signifient, les tableaux racontent, ils tiennent comme Figure un discours, à l'intérieur d'un dispositif pictural qui aurait tous les traits apparents d'un constat, d'une « reproduction mimétique » de la réalité, ce qu'ils ne

⁷⁵ Aillaud, film cité.

sont pas. Cette proposition de Gilles Aillaud, que le tableau tiendrait un discours, est confirmé, par Eduardo Arroyo dans son ouvrage intitulé *Sardines à l'huile*, sorte de journal du peintre, exposant ses obsessions existentielles, qu'elles aient trait à la peinture ou bien à la vie, plus largement et plus simplement :

Eh oui, peintre d'animaux [et non peintre animalier...], comme quelques rares individus qui ne sont pas précisément peintres d'animaux comme lui, mais qui se demandent, comme le dit si bien Gilles, le peintre d'animaux, pourquoi "dans son grand renfermement, le parc zoologique ne serait pas lui aussi un musée : le jardin des espèces plastiques ?... Oui, parce que l'art est en effet devenu comme une sorte de zoologie et les tableaux sont comme des espèces plastiques. C'est cela qui serait à transformer, car un tableau n'est pas une espèce plastique à ordonner parmi ses congénères et à laquelle seuls peuvent goûter ceux qui y ont accès. C'est le discours que tient une personne à d'autres personnes sur le monde dans lequel ils vivent ensemble"⁷⁶.

Le tableau, en son épiphanie n'est donc pas seulement la restitution d'un Visible : il voit et regarde celui qui le contemple et le « réfléchit » car tel est le partage du sensible.

Un discours donc, tenu à travers un dispositif pictural, une picturalité qui refuse de se laisser enfermer dans les musées, dans l'espace social de leur mise en représentation, au même titre que le sont les animaux dans les zoos. Un discours sur le monde, et non pas uniquement sur les animaux — « Gilles Aillaud peintre animalier »..., qualificatif qui encore aujourd'hui lui est parfois attribué...

⁷⁶ Eduardo Arroyo, *Sardines à l'huile*, op. cit.. Gilles Aillaud cité par Eduardo Arroyo, « Gilles » (1977), pp. 48-49.

Et G. Paumier, toujours cherche et recherche les raisons pour lesquelles Gilles Aillaud peint et repeint des animaux, mais pas dans la bonne direction du Visible et sa gloire :

GP : Mais le fait de peindre, pendant disons quinze ans des animaux quel qu'ils soient ibis, flamand, phoque otarie, lion, panthère, tout ça, tout ceci dans un univers clos, un univers disons-le concentrationnaire, qui peut-être celui d'une zoo ou d'une cage, il doit tout de même y avoir une raison quelque part, non ?! C'est pas venu comme ça ?

GA : Oui mais on le réduit déjà beaucoup trop quand on dit que c'est la prison, le monde concentrationnaire, etc. En fait ce zoo couvre énormément plus de choses que les préoccupations sur la liberté et la non-liberté. Ce sont d'autres oppositions qui apparaissent. Je veux dire qu'il peut s'agir du naturel et de l'artificiel, de la veille et du sommeil, de la nature et le fabriqué⁷⁷.

Constatons — et admirons — la patience et l'intégrité de l'écoute, la flexibilité de la parole d'Aillaud qui sans cesse revient et dit ce qui n'est pas même entendu de l'interlocuteur tout armé de ses préjugés « critiques ».

A l'intérieur du cadre du tableau, Gilles Aillaud développe un ensemble de signifiants, en opposition les uns aux autres, et comme tout langage est système de différences, l'opposition naturel/artificiel apparaissant comme la plus claire et directe — murs et barreaux contre animalité—, après liberté/non liberté, premier degré de lecture cependant possible. Ces oppositions sont multiples et comme pourtant condensées en celle-ci : nature/fabriqué. La pensée de Levi-Strauss nous paraît marquer fortement pour le meilleur les textes d'Aillaud.

⁷⁷ *Aillaud*, film cité.

Car en effet, tout est artificiel ici en dehors de l'animal. Tout évoque la maîtrise de l'homme, y compris et surtout la présence même de l'animal. Tout y est artificiel, mais aucune illusion pourtant, en dehors de celle fondamentale de maîtriser l'animal, leurre brisé par la picturalité même de Gilles Aillaud.

Pour lui, « l'animal est comme un pays, il ne se déplace pas hors de lui⁷⁸ », et même ici dans cette cage, par sa présence, il affirme l'existence de ce pays absenté, de ce territoire ignoré car en dehors de notre champ de vision : il convoque l'étendue à laquelle nous l'avons soustrait, c'est-à-dire aussi le monde dans sa vérité la plus simple et la plus nue, inconnue et méconnue de l'homme contemporain, qui la craint — le *cosmos*. Et selon ce même principe, l'homme qui n'est jamais présenté dans sa figure humaine, tient pourtant une place de choix dans les tableaux de Gilles Aillaud, à travers les signifiants expressifs de l'artificialité, du fabriqué : la cage et le dispositif d'enfermement, tant dans sa figuration au plus près de la matière, que dans le dispositif plus large de la mise en scène elle-même de l'animal. Il va même parfois jusqu'à ne peindre que l'espace de la cage.

Ici revenons à l'insistance angoissante de G. Paumier, à laquelle Gilles Aillaud, toujours patient, répond :

GP : Depuis 15 ou 20 ans, tu dois être certainement un des seuls peintres à avoir mis en scène autant d'animaux, sauvages ou mis en cage, mais aussi à avoir évité un des sujets majeurs de la peinture qui est celui de l'homme. L'homme n'apparaît pas ; alors pourquoi ? Pourquoi ce refus de l'homme ?

⁷⁸ Gilles Aillaud « MUS. N°692 », in *Le bleu foncé du matin*, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1987, p. 20.

GA : L'homme n'est jamais absent. Par exemple dans ces tableaux de jardins zoologiques il n'est absolument pas absent, il n'est pas naturellement l'animal qui est dans la cage mais c'est lui qui a mis l'animal dans la cage pour se le montrer à lui-même. Donc on le voit comme metteur en scène, comme tout. Comme spectateur et metteur en scène. Le spectacle ne lui échappe jamais, je veux dire c'est vraiment un des spectacles des plus humains qui soit. Ce n'est pas un morceau de nature. C'est justement un morceau de nature traité par lui, avec certains buts. Donc il me semble tout à fait présent, sans avoir besoin de voir son nez ou sa moustache⁷⁹.

Or cette évidence, *a posteriori*, une fois énoncée, mise en récit par Gilles Aillaud, est principale. Car l'animal, tel que figuré dans les tableaux de Gilles Aillaud, affirme sa valeur de présence, présence mystérieuse et fascinante, mais c'est la mise en situation de l'animal, sa « mise en scène », qui nous raconte et nous montre la l'omniprésence de la figure humaine, bien qu'absente⁸⁰. De même, la présence de l'animal comme être vivant enfermé dans un espace clos, clôturé, convoque l'étendue absente, étendue pourtant à l'intérieur de laquelle se tient aussi la cage, étendue à partir de laquelle l'homme regarde l'animal dans la cage. Et si, dans les tableaux de Gilles Aillaud, l'animal est associé à un élément naturel, l'eau par exemple, le ciel, la mise en présence de cette étendue, de cette territorialité, dont il est séparée ne se fait que plus forte⁸¹.

⁷⁹ *Aillaud*, film cité.

⁸⁰ Absente en tant qu'image figurée mais présente en tant que « *Deus es machina* » de cette maîtrise et servitude de l'animalité.

⁸¹ Il faudrait ici citer et expliciter les nombreux tableaux de Gilles présentant les animaux dans leur milieu naturel, au sein de l'étendue, et dans lesquelles la présence de l'homme disparaîtrait.

Le zoo est ici « mise en scène », la cage « décor », l'animal et la nature « reconstituée » comme spectacle de l'homme pour l'homme, et comme le « summum » de toute mise en représentation. C'est cette idée de la manipulation, violente manipulation à l'égard du vivant, auquel résiste, nous le pensons, l'animal, dans les tableaux de Gilles Aillaud, à la condition même que la figure de sa présence soit respectée, comprise, réfléchie : vue tout simplement.

De même ce qui est exclu du « monde » précisément dans les tableaux de Gilles Aillaud, c'est la cage, le dispositif scénique fabriqué par l'homme. L'animal est une part du monde, et sa présence seule agit comme par un effet peut-être, non pas de miroir, mais de mise en crise de la représentation, de l'illusion mimétique. La présence animale ici manifestée signifie aussi l'étendue absente, dans laquelle pourtant la cage se tient, et depuis laquelle nous regardons, et nous regardons quoi ? Cette partie de l'étendue mise en présence par la figuration picturale qu'opère Aillaud. C'est en cela qu'il nous semble que l'animal est d'abord signifiant, par sa « réelle présence » pour reprendre ici un terme d'Yves Bonnefoy⁸² consacré à la peinture. L'enjeu interprétatif ne serait donc pas de savoir si la peinture d'Aillaud appartient à une forme dite « non-représentative⁸³ ».

En ce sens nous serions au plus près de ce qu'énonçait Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* analysant l'œuvre de Cézanne, et traitant de l'immanence et de la vérité en peinture : la montagne Sainte-Victoire peinte par Cézanne serait sa présence même, plus vraie que la montagne

⁸² Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980.

⁸³ Telle que définie par J.-C. Bailly, *Gilles Aillaud, op. cit.*

« réelle » en sa « géologie »... On connaît la célèbre phrase de Cézanne : « *Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai*⁸⁴ ».

L'absence effective d'une figuration de l'homme, en tant qu'être, se lit partout dans les signes de la mise en scène figurés dans le tableau, donne à penser que peut-être, les tableaux de Gilles Aillaud ne nous parlent pas seulement de « l'être » comme le propose J.-C. Bailly, mais surtout et d'abord d'une civilisation et d'une « culture ».

*Gilles Aillaud, sans relâche, peint cela : la nature, l'ensemble des rapports à l'être qui la font être la parution générale des choses.(...) Gilles Aillaud ne peint pas que des animaux en cage, il s'en faut de beaucoup, mais il a peint beaucoup d'animaux en cage. Le contresens fut complet qui y vit un témoignage ou une symbolisation. Il s'agissait d'une exubérance de l'être et de la présence tragique de cette exubérance dans les réserves que sont les zoos. Et les espaces des zoos, cages, aquariums, volières — sont la théâtralisation involontaire de cette exubérance*⁸⁵.

Nous ne suivrons pas Bailly déniaut au symbolique toute pertinence ce qui ne se peut sauf à le confondre avec l'image. Car il ne s'agissait pas pour Gilles Aillaud d'une œuvre de symbolisation du « silence des bêtes⁸⁶ » quoique cette dimension d'un inquiétant silence soit fortement articulée dans l'œuvre de Gilles Aillaud. C'est précisément pour cette raison qu'il n'a jamais peint d'animaux en cage quand il s'agissait de produire des tableaux dans le cadre d'expositions politiques afin qu'« ils ne deviennent pas des symboles⁸⁷ » (Gilles Aillaud) et ne soient pas

⁸⁴ Citée par Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1975.

⁸⁵ J.-C. Bailly, « Le Peintre des choses (1984) » in *Gilles Aillaud, op. cit.*, p. 368.

⁸⁶ Elisabeth de Fontenay, *Le Silence des bêtes*, Domont, Fayard, 1998.

⁸⁷ *Aillaud*, film cité.

instrumentalisés comme tels, c'est-à-dire comme de simples signes iconiques, voire comme des icônes de la bien-pensance.

Mais n'y a-t-il pas aussi contresens ici de la part de Bailly à ne vouloir percevoir dans les tableaux de Gilles Aillaud que la figuration picturale d'une pensée « ontologique » ? Gilles Aillaud n'énonce-t-il pas, souvent clairement, que cette disposition des animaux en cage est l'acte d'une conscience volontaire et réfléchi, où il en va d'abord d'une pensée du lieu ? Entendons :

GA : Le zoo n'est pas seulement un endroit où il y a des animaux. C'est aussi une manière de traiter la nature. C'est un peu un espace scénique le zoo. C'est-à-dire qu'on met en scène je ne sais pas trop quoi, la vie animale ou la vie d'une manière beaucoup plus large. Et donc c'est le décor qu'on fabrique pour que la vie joue ces (ses) scènes qui nous paraissent étonnantes.

GP : Il y a donc un aspect, je n' avais pas pensé à ça, presque une théâtralité ?

GA : Et oui, puisque c'est fait pour être vu. C'est-à-dire que les cages ou les espaces dans lesquels sont les animaux, avant d'être des prisons, sont des scènes sur lesquelles ils paraissent et elles ont été bien pensées pour être le décor d'un spectacle⁸⁸.

Essentiel ici le sens du déplacement : au critique qui parle trop vite de « théâtralité », Gilles Aillaud répond « spectacle ». La critique, picturalement assumée, d'une société du spectacle, de l'enfermement généralisé en panoptique de toutes sortes est ici pleinement assumée.

Nous voudrions rappeler ici d'un trait l'idée simpliste conceptualisée dans l'édification du zoo de Vincennes, toujours d'actualité. Cette idée, ce que décrit Aillaud, c'est exactement le « concept » du zoo de Vincennes, construit dans les années 30 : les « espaces » dédiés aux

⁸⁸ *Idem.*

animaux ont été conçus afin de donner l'impression aux visiteurs que les animaux étaient dans leur milieu naturel. Il s'agissait donc de supprimer, dans la mesure des possibilités, tous les éléments tels que grilles, grillages, barreaux, etc., et de les remplacer par des « enclos naturels », c'est-à-dire des obstacles infranchissables par les animaux, obstacles traités de façon à paraître des éléments de nature. Ainsi les immenses fosses séparant le visiteur des lions, des panthères, les faux rochers en béton projeté sur une structure d'acier, les volières et leur arbre ou les « parcours d'aventure » pour les merveilleux gibbons... Une mise en scène « naturaliste » où l'imitation paysagère du matériau cherchait à impressionner le visiteur, même si les rochers tels qu'ils ont été fabriqués nous rappellent plus les roches de Fontainebleau que ceux de la savane africaine et gardent la couleur de gris du béton urbain...

Mais cet espace est clos, et reste clos. Le « décor d'un spectacle » clos sur lui-même, décor comme spectacle, espace clos, clôturé, entouré de faux rochers, parfois orné de la présence d'un bassin, ou bien encore parcours linéaire dans des murs, une architecture de murs, petites pièces de béton et carrelages pour l'hiver, faussement protectrices, toutes coulisses de l'espace extérieur naturalisé. Et décor cependant, de part en part.

C'est ainsi que le visiteur l'hiver peut observer à loisir les girafes ou les éléphants, enfermés dans un espace réduit à quelques effets d'architecture : une arcade élégante, une couleur de bassin, un tuyau d'évacuation⁸⁹..., autant d'éléments présents dans les tableaux de Gilles Aillaud, peints avec autant d'intensité et de vérité que les animaux eux-

⁸⁹ Le tableau de Gilles Aillaud *Eléphant et Arc* (1971), par exemple. Voir Volume 2 / Iconographie, 1^{ère} Partie, Œuvre de Gilles AILLAUD.

mêmes, sans que soit mise en place une hiérarchie esthétisante entre ce qui serait de l'ordre du bien et du naturel, les animaux, contre les signes de leur enfermement : barreaux, piques, cage... Aucun pathos, l'état des choses et une œuvre de civilisation.

Mais aussi et surtout un « espace scénique » pour des « scènes sur lesquelles les animaux paraissent », des prisons pensées pour être le « décor d'un spectacle », soit une mise scène sans parole, mais mise en scène qui devient dès lors, à travers et par l'acte pictural silencieux de Gilles Aillaud, discours critique du principe même de la nature de ce spectacle, de l'enfermement provoquant la mise en crise de la mise en représentation idéalisée de l'animal : les tableaux de Gilles Aillaud donnent à penser et prennent place dans l'ordre du discours... Il n'est pas ici d'innocence, et comme à l'entrée de la Divine Comédie on pourrait dire : vous qui entrez ici laissez à la porte toute espérance...

I.A.2.b) Paroles, dits et écrits d'Eduardo Arroyo

Poursuivant notre « mise en écoute », et notre répétition assumée des paroles échappées du texte, nous voudrions donner à entendre Arroyo désormais.

Dans les propos d'Eduardo Arroyo, la notion de récit dans et par sa production picturale est affirmée sans détour :

Au départ, je voulais écrire, pourtant j'ai choisi la peinture : elle me permet de saisir ces éclairs, ces flashs qui s'imposent à moi, au moment où je m'y attends le moins. Quant au dessin, il dit tout, et tout de suite. Inutile de prévoir une introduction et une conclusion. (...)

on a souvent dit que le récit tuait la peinture, je n'en crois rien. A preuve, ma série des Platons : les dialogues avec le chat...⁹⁰. (« Dialogues avec le chat » 1987)

Epilogue légèrement teinté d'ironie, la chose s'annonce comme néanmoins très claire. Une dizaine d'années auparavant, cette possibilité qu'aurait la peinture d'un devenir-récit, Eduardo Arroyo s'en expliquait dans ces termes, à l'occasion de son entretien filmé avec Georges Paumier :

Ca m'intéresse le récit, c'est certain. C'est-à-dire que dans les tableaux tout peut se passer, tout doit se passer, et je ne vois pas pourquoi, d'ailleurs, ça, je l'ai défendu toujours, pourquoi se priver de la possibilité de raconter.

Comme ça, beaucoup de mes tableaux sont nés dans les pages des journaux. Dans une petites nouvelle, peut-être cachée dans la quatrième page, il s'est déclenché le processus d'un tableau. Une qui m'avait particulièrement choqué c'était l'histoire d'un pauvre ouvrier italien, un chômeur, qui s'est levé très tôt pour aller chercher du travail en Suisse et qui par malheur est entré dans un bar dans lequel il y avait 4 ou 5 Suisses qui étaient déjà souls, qui avaient passé toute la nuit à boire et il a demandé très timidement un café. Et ils ont commencé à le provoquer et ils l'ont tué à coups de bâtons. Et je voulais peindre cette Suisse n'est-ce pas, cette Suisse avec ses hôtels, ses banques, ses chocolats, ses saucisses⁹¹.

S'appuyant sur un fait divers porté par le journal du matin peut-être, Eduardo Arroyo ne peint pas la scène du crime mais désigne quelques-uns des signifiants précis du pays dans lequel elle a lieu ; ce n'est donc pas une illustration mimétique et une reconstitution de la scène, mais une autre forme de récit — allégorique — qui, emblématise une situation générale, une représentation commune surdéterminant la mise en

⁹⁰ Eduardo Arroyo, *Sardines à l'huile*, op. cit., p. 155.

⁹¹ *Arroyo*, film cité.

situation de l'ouvrier italien et de ce qui va avoir lieu, et a eu lieu : le crime dans les idéaux alpestre de la neutralité suisse.

Dans ce même entretien, en réponse, il explicite ce travail sur les signifiants :

GP : Eduardo Arroyo on a pu parler, à propos de ta peinture, de cet aspect symbolique en ce sens que les formes apparaissaient très simples, très simplifiées même, voire brutales, nettes, sans grandes nuances et que derrière se cachait une certaine symbolique.

EA : Oui bon, ce n'est pas une peinture que j'appellerais une peinture symboliste mais c'est certain que je m'appuie sur des données, extrêmement représentatives et précises qui sont des symboles, c'est une arme, c'est une arme !

GP : C'est pour mieux marquer

EA : Oui, c'est toujours comme une didascalie. Ça permet la « colocation » dans le temps.

GP : la colocation ?

EA : Oui enfin le placement du tableau dans le temps, et dans l'Histoire d'une certaine manière. C'est dans un souci d'efficacité du récit que j'utilise ces symboles⁹².

La triple articulation du réel, de l'imaginaire et du symbolique ne peut être mieux expliquée qu'ici. La picturalité d'Eduardo Arroyo se donne et se dit comme l'expressivité d'un récit utilisant le lexique du « récit + réaction » (didascalies...), à l'aide de symboles, de signes qu'il faut entendre comme une « co-location⁹³ », comme une didascalie. La « co-location » exprime très bien cette idée d'une coprésence de signes distincts à l'intérieur d'un même espace, celui du tableau, à l'intérieur duquel, des signes appartenant à des époques différentes vont entrer en résonance dans la formativité d'un récit. Le terme « didascalie » exprimant par ailleurs clairement par sa référence au texte dramatique, la

⁹² *Idem.*

⁹³ *Idem.* Traduisons par « co-localisation ».

notion de scène, d'« historia » qui va se dérouler, dans un mouvement qui lui est propre, qui appartient au tableau et en redouble le sens. Ici, à travers les paroles d'Eduardo Arroyo, nous retrouvons allégoriquement les interprétations fidèles de Gérard Gassiot-Talabot quant aux notions de durée, de temporalité, de mouvement, de scènes déjà mises en jeu. En témoignent ces paroles notamment :

Je dis toujours que je me sentais un romancier, un romancier raté d'une certaine manière, parce que je n'écris pas et que je peins ; mais enfin ça part comme un roman c'est-à-dire que les séries sont bien délimitées. Et ça, ça montre une chose qui m'a intéressée beaucoup et qui est une constante dans mon travail, les gens qui sont déplacés. Ils se déplacent, ils voyagent. Et ça c'est un voyage à l'envers. En général ce sont des gens qui naissent au sud et qui vont mourir au nord et là c'est le cas de quelqu'un qui a été obligé de retourner du froid pour mourir dans le soleil⁹⁴.

Ces rapports complexes et ambigus entre le nord et le sud, le voyage, le départ vers l'étranger, l'exil, le retour, autant de thèmes que nous retrouverons co-présents et à l'oeuvre dans les mises en scène de Klaus Michael Grüber...

Ces explications d'Arroyo datent de 1978, et il est resté fidèle à ces thématiques. Dans un entretien de novembre 2007, effectué dans le cadre de l'exposition au Grand Palais, il précisait l'importance de la littérature dans sa vie. Il a suivi une formation littéraire à Madrid, puis est entré dans une école de journalisme et a étudié la littérature américaine. De même que Gilles Aillaud, il n'a pas reçu de formation artistique dans le cadre d'une école d'art. Il arrive à Paris en décembre 1958, et n'avait

⁹⁴ *Idem.*

alors réalisé en Espagne, en tout et pour tout que trois toiles et des caricatures pour des quotidiens, activité qu'il pratiquait depuis l'adolescence et dont il précise :

*C'était des portraits satiriques, avec un côté grotesque que j'ai affiné, mais que je n'ai pas perdu*⁹⁵.

La littérature ne l'a jamais quitté. Il a d'ailleurs écrit plusieurs ouvrages ces vingt dernières années, ainsi qu'un texte dramatique, *Bantam*, qui a été mis en scène par Klaus Michael Grüber et dont le dispositif scénique a été créé par Gilles Aillaud et Antonio Recalcati. Dans ce même entretien⁹⁶, il définit ainsi les rapports qu'entretiennent ses tableaux à la littérature, à l'espace littéraire :

Question : Vos tableaux sont des portraits historiques. Ils représentent des personnages comme Napoléon, Victor-Emmanuel, D'Annunzio...

*EA : C'est bien sûr un peu l'idée de l'Histoire mais, en réalité, ce sont toujours des tableaux très littéraires qui expriment ce qui me reste de l'Histoire, de ma passion pour la littérature : tout cela se reflète immédiatement dans les premiers tableaux que je fais vers 1961-1962*⁹⁷.

Il y a ici comme la réminiscence de certaines œuvres de Goya quant au sujet et au récit, présence du récit se situant en amont du tableau et dans l'antécédence de son effectivité. Ici il faut noter les termes d'Eduardo Arroyo. Il dit à propos de ses tableaux, en réponse à Georges Paumier :

*Et puis comme toujours il faudrait raconter les deux choses. Il faudrait raconter d'une part l'anecdote et puis il faudrait raconter le motif du langage*⁹⁸.

⁹⁵ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 284.

⁹⁶ Nous avons conservé intégralement le style oral des entretiens.

⁹⁷ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 284.

⁹⁸ *Arroyo*, film cité.

Pour Eduardo Arroyo, la peinture s'affirme comme un langage, et c'est un sentiment qu'il partage avec Gilles Aillaud et Antonio Recalcati. Un langage et une écriture spécifiques. Et c'est dans son travail de citation et parfois de « parodie » qu'il travaille sur le langage de la peinture :

GP : Arroyo il y a une question que je voudrais te poser. Je voudrais savoir à l'origine pourquoi, quelle a été la première motivation quand tu as repris un peu cette démarche qu'avait déjà fait certains analystes, c'est-à-dire de reprendre des tableaux célèbres et de les parodier. Ce détournement des œuvres anciennes, ça correspondait à quoi ?

EA : C'était un problème de langage surtout. Ça m'intéressait beaucoup de posséder le langage des autres pour raconter des choses différentes que ce qu'ils ont raconté. C'était une opération qui a été pour moi extrêmement formative d'une certaine manière. Les gens l'ont vu comme une sorte de désacralisation ou une sorte de non respect pour le travail d'autrui. Ce n'était pas ça⁹⁹.

Cette notion de langage et de « grammaire profonde » du pictural pourrait être intrinsèquement liée à une autre notion : celle de style. Et le style, voire l'esthétique, est refusée par Eduardo Arroyo en tant que finalité plastique. Le « style » de ses tableaux est donc variable, car il dépend de ce qui doit être raconté, montré, et rendu à la prose du monde :

GP : Il y a une chose qui me surprend un peu chez toi, c'est que si l'on regarde tes tableaux depuis 1962 jusqu'à aujourd'hui 1978, on s'aperçoit justement avec surprise que tu as changé à plusieurs reprises de style, alors que souvent les peintres, dès leur prime jeunesse trouvent un style et souvent s'y tiennent tout au long de leur carrière. Pourquoi est-ce que tu changes sans arrêt.

⁹⁹ *Idem.*

EA : *Je ne voudrais pas que ça semble comme une espèce de mode, que ça semble une chose voulue, le fait de changer sans arrêt. Non ce n'est pas ça. J'ai toujours été très intéressé d'appliquer une règle qui était d'être indifférent à l'esthétique. Parce que je pense qu'on ne peut pas peindre tout de la même manière. Je crois qu'il faut essayer toujours de trouver ce qui convient le mieux, trouver exactement le style disons qui convient le mieux pour peindre certains sujets.*

GP : *C'est-à-dire que le style doit se plier au sujet.*

EA : *Je crois, à la chose qu'on veut raconter, dire ou faire, d'une certaine manière. Alors j'ai toujours été très indifférent à ça, à trouver cette marque inconfondible, ce qui fait que mon œuvre peut paraître un peu décousue, qui saute, qui fait des bonds en avant, des bonds en arrière, mais ça je le défends. C'est très nécessaire de ne pas se fermer des portes¹⁰⁰.*

L'esthétique est déjouée et ne saurait prévaloir sur la poïétique picturale et la « *maniera* », toujours coordonnées au récit. C'est là un point fondamental, car il procède d'une attitude artistique basée sur la recherche d'une « tonalité » juste, et non sur une finalité esthétisante fixée *a-priori*. C'est-à-dire que la forme n'est pas prédéterminée, mais doit apparaître à son tour comme la conséquence d'une nécessité liée au récit qui doit être exprimé picturalement. Ce refus du « style » est un des leitmotivs des expériences collectives auxquelles il participa avec Gilles Aillaud et Antonio Recalcati, et sur lesquelles nous nous reviendrons précisément.

I.A.2.c) Paroles, dits et écrits d'Antonio Recalcati

Avec les dits et écrits d'Antonio Recalcati, c'est à une terre étrangère que nous abordons, étrangère car la parole ici ne redouble pas la peinture, ne

¹⁰⁰ *Idem.*

l'explique pas, ne la dépeint pas, mais en est comme l'épaisseur signifiante. Si l'on retrouve en creux l'ensemble des thématiques précédemment abordées avec Arroyo, dans l'entretien d'Antonio Recalcati elles atteignent à une singulière profondeur. Ici la peinture se donne comme parole sur soi, récit et écriture de soi, sans écart.

Il faut préciser qu'Antonio Recalcati s'est toujours présenté comme un autodidacte. Il n'a donc pas suivi, lui non plus, de formation artistique « académique » ou l'influence d'un maître, n'étant pas passé par les institutions de formations artistiques. Par ailleurs, on doit mentionner qu'Antonio Recalcati a quitté le système d'enseignement très tôt, a travaillé très jeune, tout « en rêvant de Paris et de l'ombre de la Tour Eiffel¹⁰¹ », tandis qu'il parcourait les durs espaces industriels de la banlieue de Milan. Dès les années 1957-1958, il effectue des voyages à Paris, mais ne s'y installera qu'à partir de 1963, à la suite de sa rencontre avec Eduardo Arroyo. Ses premières années de peinture sont donc italiennes et répondent à un désir d'ailleurs, qu'il exprime en ces termes :

J'ai été très vite fasciné par la peinture surréaliste. Elle correspondait davantage à une sorte de quête que je faisais, autour de ma vie, sur ma vie. Mais je dois dire que je me suis assez vite éloigné quand quelque chose a commencé, quand ce discours de recherche, cette recherche vis-à-vis de mes moyens, vis-à-vis des possibilités que j'avais, disons cet apprentissage de la peinture s'est arrêté. Et cela s'est arrêté autour des années 59/60 quand j'ai commencé les empreintes¹⁰².

¹⁰¹ *Recalcati*, film réalisé par Georges Paumier, Collection « Peintres de notre temps », 1978, 26 mn. Voir Vol. 2 / Documents de travail n° 3, pp. 670-675.

¹⁰² *Idem*.

Une quête, une fuite aussi, de son milieu, de la condition qui lui est faite et qu'il refuse. Mais il faut noter ici un détail intéressant et intime, qu'il confie à Georges Paumier :

AR : Je crois que si je peins à cette seconde, ça vient d'une envie forcenée que j'avais de quitter mon milieu, de quitter ma banlieue. Je dois dire que je suis devenu peintre parce que j'ai perdu ma voix, qui s'est brisée à l'âge de 13 ans, 14 ans. Et par hasard j'ai commencé à peindre.

GP : C'est intéressant ça.

Et tu pensais au départ plutôt communiquer, si je puis dire, par ta voix ?

AR : Oui. C'était évidemment une difficulté de s'exprimer qui me portait à tout prix à essayer de trouver d'autres moyens. J'ai travaillé très tôt. J'étais absolument nul à l'école et à 14 ans on m'a envoyé travailler. Et ça je dois dire que ça a été un choc un peu rude et qui m'a plongé davantage dans cette recherche qui était en réalité un moyen de m'échapper, de sortir de mon milieu, de ma banlieue.

GP : En fait on peut dire dans ton cas que la peinture a été une sorte de fuite d'un endroit précis.

AR : Le départ, oui, ça a été une fuite. Ensuite la peinture a eu dans ma vie un rôle autonome, liée ensuite à mes aventures, les aventures de ma vie, à Paris ou ailleurs¹⁰³.

Ce désir de fuite accompagné d'une quête de soi-même aboutit à la découverte et à la présence du geste pictural comme acte de prise sur soi et sur le monde. Dès 1960, dans *Les Empreintes*, ils peignent précisément sa trace, la trace de son corps mis en jeu sur les toiles. Jean-Luc Chalumeau explicite ce travail en ces termes :

Les Empreintes coupaient court, en effet, avec l'esthétisme de la peinture abstraite italienne du moment ; elle proposait “ une image d'une simplicité radicale de la nouvelle situation de l'homme dans le temps que nous vivions...” Les

¹⁰³ *Idem.*

Empreintes, un ensemble de plus de cent toiles exécutées de 1960 à 1962, ont “pour la première fois dans l’histoire de la peinture, créé un langage figuratif autonome lié à la situation concrète de l’homme dans le monde”, a écrit Alain Jouffroy¹⁰⁴, en soulignant que sa puissance d’expression dramatique — il enduisait de peinture son corps habillé et en reportait l’empreinte en négatif sur la toile — l’a d’emblée situé aux antipodes de l’utopie d’Yves Klein, ne serait-ce que par les couleurs noir et terre de sienne dont le caractère nocturne et tellurique s’opposait au bleu de Klein. (...) C’est sa propre trace que Recalcati mettait en jeu : son corps apparaissait comme la prolongation de son pinceau. Il y avait fusion entre lui-même et son œuvre¹⁰⁵.

Au regard de cette expérience, Recalcati semble nous dire que si la peinture tient un discours, il est souhaitable de lui laisser la parole, et non de le surinterpréter, de manière à laisser à la peinture toute sa puissance signifiante et symbolique.

AR : Je ne sais pas ce que c’était le but de cette série. Je sais une chose, c’est que tout simplement j’ai fini par identifier ma vie dans ma peinture et je n’ai pas arrêté. Je ne sais pas ce qui m’a poussé à me mettre sur une toile, à retrouver le négatif de moi-même sur cette toile. Ces empreintes sont des empreintes de mon corps, de mes vêtements, de mon visage, et de ce qu’il y avait autour.

GP : Y a-t-il un aspect narcissique là-dedans, ou au contraire une peur, une inquiétude de soi ?

AR : Je ne sais pas si c’est la bonne analyse de rechercher le mobile de ce qu’on peut appeler la création en peinture parce qu’on finit par dénaturer un discours qui en peinture est un discours autrement. Je crois qu’il faut laisser un peu de mystère aux choses. Evidemment ces empreintes on peut dire que c’était la recherche de mon image, mais en même temps on peut les situer dans un contexte de recherche, de ras-le-bol de cette peinture qui était plutôt une peinture du vide, la peinture abstraite. Et brusquement on était dans un retour à la

¹⁰⁴ Alain Jouffroy a dit l’essentiel quant aux *Empreintes*, *op. cit.*

¹⁰⁵ Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l’art contemporain*, *op. cit.*, p. 111.

*figuration, un retour violent, maladroit, brutal. Et je crois que par rapport à mon travail cela a été la période peut-être la plus heureuse. Car il y a une autonomie de la peinture. Et cette autonomie réside dans la façon que le peintre a d'inquiéter l'histoire même de la peinture avec sa propre peinture*¹⁰⁶.

Formule magnifique qui à sa manière reprend et excède même ce que Merleau-Ponty, dans *L'Œil et l'Esprit* disait de la Peinture. Pour Antonio Recalcati, cette autonomie de la peinture passe par un langage qui lui est propre, un « alphabet ». Elle porte en elle et par son apparition son propre discours. Il faut citer ici un assez long extrait de l'entretien réalisé par Georges Paumier, à l'intérieur duquel s'exprime le mouvement même de cette recherche et donc aussi les différentes caractéristiques de la Figuration narrative :

GP : *Qu'est-ce que c'est ce tableau ? C'est un tableau récent ?*

AR : *Oui, ça c'est un mur, un mur de pierres, un mur de l'Aveyron.*

GP : *C'est quoi un mur ?*

AR : *Un mur c'est quelque chose qui t'arrête...*

GP : *Tu procèdes je crois par une technique d'arrachage. Peut-être tu peux nous montrer.*

AR : *C'est là, où la peinture s'arrête.*

GP : *Et le pinceau apparaît.*

AR : *Et le pinceau apparaît.*

GP : *Et là maintenant tu vas commencer à travailler le pinceau.*

AR : *Je vais travailler le pinceau. Et ce tableau sera à côté d'un autre tableau, qui est un immense paysage à la campagne.*

GP : *Est-ce que c'est un pinceau devant un mur contre lequel on se cogne, est-ce que c'est le symbole d'une certaine impuissance du peintre ?*

¹⁰⁶ Recalcati, film cité.

AR : *Ce n'est pas le symbole de l'impuissance. C'est un symbole d'une réflexion sur la peinture, sur les moyens de la peinture, pourquoi la peinture, à quoi bon la peinture.*

Dans cette toile il y a une recherche, un rapport avec la peinture. Pourquoi la campagne ? C'est un retour à la campagne ? Non, la campagne est un espace atemporel. C'est un espace un peu comme la peinture. Qu'est-ce que c'est que la peinture ? Où situer la peinture ? Pourquoi la peinture ? Où elle s'arrête ? Pourquoi la caser dans des siècles, dans une histoire, ou dans un style ? C'est un peu une recherche anthropologique sur les origines peut-être de la peinture.

GP : *Du geste.*

AR : *Du geste même du pinceau.*

GP : *C'est le geste qui t'a intéressé.*

AR : *Oui, c'est le geste et ce sont les origines de ce geste, ce sont les origines de cet alphabet, muet. C'est l'alphabet de la peinture. J'avais photographié toute une série de mes mains avec des pinceaux, et le geste du pinceau. Puis par hasard un ami m'a emmené des photos qui sont des photos de moi à la campagne dans l'Aveyron. Et j'ai trouvé que cela collait ensemble. Pour quelle raison, j'en sais rien. Je ne tiens pas dans mes mains une palette ou un pinceau, je tiens dans mes mains un bout de bâton.*

GP : *Un bâton de promenade.*

AR : *Un bâton de promenade. En fait ce bout de bois c'est le pinceau, et c'est la promenade du peintre sur la toile¹⁰⁷.*

Il y a dans cet échange des notions très importantes qui ont trait à la définition de la Figuration narrative, mais qui sont autant d'indices à percevoir pour ouvrir la réflexion quant aux formes des dispositifs scéniques et à leur mode de présence dans les mises en scène de Klaus Michael Grüber.

¹⁰⁷ *Idem.*

Le tableau en question est constitué de deux toiles distinctes, qui seront juxtaposées, sur lesquelles sont figurés des éléments très différents. La première porte sur la figuration du geste même du peintre, une main tenant un pinceau, la main de Recalcati, qui nous dit être à la recherche de l'origine de la peinture, du geste même de la peinture, dans son présent donc. Le pinceau « apparaît », et c'est le geste de peindre qui a lieu, ici et maintenant, portant avec lui l'entier mystère de son existence. A elle seule, cette expérience picturale n'est pas sans lien avec les interprétations de Gérard Gassiot-Talabot dans son texte de 1965, « La Figuration narrative dans l'art contemporain », et que nous avons précédemment cité.

Le geste au présent, ainsi figuré, dans le mouvement de la peinture va côtoyer une autre toile, celle-ci relevant, pour Antonio Recalcati, d'une certaine atemporalité, car figurant un paysage de campagne, que l'on pourrait qualifier uniquement d'« étendue ». Et cet espace est mis en rapport avec l'espace de la peinture : « *Pourquoi la campagne ? C'est un retour à la campagne ? Non, la campagne est un espace atemporel. C'est un espace un peu comme la peinture. Qu'est-ce que c'est que la peinture ? Où situer la peinture ?* ». L'espace de la peinture est ainsi questionné dans ses limites et relève donc d'un cadre plus large que celui du tableau comme medium.

Et dans ce paysage de campagne atemporel, un homme se présente — qui est aussi Recalcati — figuré comme un promeneur : un homme en mouvement, dans une temporalité qui lui est propre, marchant dans une étendue atemporelle. « *Un bâton de promenade. En fait ce bout de bois c'est le pinceau, et c'est la promenade du peintre sur la toile* ». Le discours de la peinture, pour Antonio Recalcati, c'est d'abord le geste de peindre, et ce geste et

son origine, sont l’alphabet même de la peinture. Ils sont les premières conditions de son existence. Comme un lever de rideau en somme...

Pour nous, ces paroles d’Antonio Recalcati sont d’une grande portée signifiante, car outre le fait qu’elles explicitent en « peinture¹⁰⁸ » certaines des caractéristiques de la Figuration narrative — juxtaposition de plans temporels dans une même composition, portraits ou scènes cloisonnés — nous les écoutons, mais co-destinées et les entendons à la lumière du dispositif scénique qu’il a élaboré à la fin de l’année 1977 (soit quelques mois avant cet entretien) pour *Winterreise in Olympiastadion*, dont nous marquerons l’étonnante force de présence de l’« étendue » au sein même de l’espace délimité par le stade, espace clos pourtant, lui même intégrant en son sein autant de lieux différents, appelés « mondes » par Bernard Pautrat, et qui oeuvra aux côtés de Klaus Michael Grüber pour cette mise en scène.

L’entretien se poursuivant, il permet de cerner plus précisément ce qu’il en est de la notion de « récit d’histoire » dans la peinture d’Antonio Recalcati :

GP : Recalcati, ce qui m’a toujours un peu intrigué chez toi, et ce contrairement à d’autres peintres, c’est qu’il y a véritablement un mélange permanent, perpétuel, d’un univers extérieur, d’un univers personnel, de la famille, de la politique. Il n’y a pas véritablement une ligne très précise. Tout vient, tout vient dans les tableaux, et en même temps.

AR : Oui, c’est-à-dire, je pense une chose, c’est qu’une peinture cesse d’être efficace, cesse de surprendre, quand elle devient une composition. Un style retrouvé, c’est un apaisement, c’est un mobile de reconnaissance, mais ta peinture cesse d’être, comme je le disais efficace, mais

¹⁰⁸ Voir Cézanne « Je vous dois la vérité en peinture », cité par J. Derrida, *La Vérité en peinture*, *op. cit.*

aussi vis-à-vis de toi-même. Je pense également qu'il y a ton rapport avec la peinture, qu'il y a cette conquête de l'image mais il y a ta vie et la vie à l'extérieur. Il y a des moments d'urgence, qui peuvent être aussi bien politiques que sentimentaux ou affectifs et dans lesquels quelqu'un qui raconte sa vie par le biais de sa peinture, doit en tenir compte. Si je pense par exemple à un tournant précis de ma peinture, je penserai à cette série de tableaux que j'ai réalisée en 68 qui s'appelait « 62/72 » et qui était une rétrospective imaginaire. Qu'est-ce qui s'était passé ? Après la première période américaine en 1965 où j'ai exposé et j'ai travaillé à New York et bien je me suis trouvé, je ne dirais pas dans une sorte de désert, mais dans une sorte d'impasse en peinture et j'ai vécu quelques années comme ça. Il y a eu des événements en 68 qui ont peu changé mes habitudes quotidiennes. D'une part c'était la mort de ma sœur, j'étais à Paris, de ma petite sœur, et quelque part mai 68 qui a bouleversé pas mal de choses. Là j'ai trouvé soudain des attaches à la vie, à la vie, que comme un rêve, j'avais un peu oubliée. Je suis rentré en Italie et c'est en Italie que j'ai peint, que j'ai commencé à peindre cette histoire, cette rétrospective imaginaire, où se mêlent une réflexion sur mon identité, mon passé, des images d'enfance, toute ma peinture qui s'était écoulée depuis 1960¹⁰⁹.

Cette anamnèse picturale récapitulant toutes les expériences accumulées de sa peinture est interruption et nouveau départ. Antonio Recalcati mentionne que, de même que pour Arroyo, sa pratique picturale ne relève pas de la mise en place d'un style déterminé, la forme est importante mais sa venue dépend du geste même de son élaboration et non d'une réalisation technique d'une formalisation préétablie, et cela relève d'un même souci d'efficace du médium pictural dans son autonomie.

L'entretien confirme aussi que, d'une part, la notion de co-présence dans les tableaux de Recalcati est bien réelle : « tout vient dans les tableaux, et

¹⁰⁹ Recalcati, film cité.

en même temps », et que, d'autre part, il s'agissait bien avec cette série de tableau 62/72 de peindre une « histoire », une rétrospective imaginaire. Mais non plus sur le mode de l'empreinte comme les tableaux réalisés entre 1963 et 1965 à son arrivée à Paris, de « mettre ses empreintes dans cette ville » poursuivant « cette recherche disons d'une nouvelle image de l'homme que j'ai essayé d'inviter dans le paysage, le paysage de Paris, sur les quais de Paris, à côté du Pont Alexandre III, ou sous le pont des Arts ». Il s'agit toujours de lui et de son rapport au monde, mais dans un mouvement d'introspection continuel qui ne se referme sur aucune intériorité, sauf la mise en jeu figurale du corps du peintre.

Et si dans tous les cas, il est une histoire, celle de la vie de Recalcati, elle se donne comme visibilité, figuration, narrativité. C'est pourquoi il serait possible, à partir de ses tableaux d'écrire un journal relatant le récit d'une longue scène intérieure, d'un long voyage intérieur, comme Ellen Hammer en émet la proposition à l'égard de l'œuvre théâtrale de Klaus Michael Grüber :

On pourrait écrire un journal sur la vie de Klaus, sur toute son œuvre artistique, pièce après pièce, comme le récit d'une longue scène intérieure...¹¹⁰.

Une telle mise en relation entre peinture et existence serait tout aussi légitime à l'égard de l'œuvre d'Eduardo Arroyo, dont Gérard Gassiot-Talabot précisait :

Eduardo Arroyo, dont l'œuvre entière est une narration à caractère souvent autobiographique...¹¹¹.

¹¹⁰ E. Hammer « Vingt ans de confiance » in Klaus Michael Grüber, *Le Théâtre à travers les Larmes*, op. cit., p. 230.

¹¹¹ Gérard Gassiot-Talabot. « 1967. La figuration narrative », art. cité, p. 69.

Valéry disait : « *le peintre apporte son corps...*¹¹² ».

I. A. 3) Sur la Forme de présence picturale de la Notion de récit et de la Narrativité

I.A.3.a) Une approche littéraire ?

Nous avons évoqué la formation littéraire de Gilles Aillaud et d'Eduardo Arroyo, qui tous deux ont par la suite écrit des textes dramatiques qui furent mis en scène, mais écrivirent également poèmes, textes sur la peinture (en particulier de Vermeer pour Gilles Aillaud), et des essais et romans, à propos de la peinture, souvent de la boxe et du thème lancinant du voyage, de l'exil, et des relations d'oppositions entre le nord et le sud pour Eduardo Arroyo. En novembre 2007, ce dernier précisait :

Il y a effectivement dans mon cas un fond littéraire, un fond de symboles, un fond de citations, des clins d'œil littéraires. Ma peinture en est pleine. Nous étions très proches de la littérature. Je pense que je parlais plus littérature avec Gilles que de peinture. Et en plus, nous étions hors du système, ce qui n'était pas le cas pour les Américains, ni pour les Anglais. Ce mouvement a été combattu, du tout début jusqu'à maintenant, par tout le monde. Les gens de l'école de Paris nous combattaient ainsi que ceux qui avaient le pouvoir dans les musées et partout. Tous détestaient cette peinture¹¹³.

Le récit, dans l'œuvre d'Eduardo Arroyo, relève du jeu des citations et du symbolique, mais aussi du thème unique des tableaux — récit du retour, du passage des Pyrénées, récit d'un drame, de la mort d'un émigré — et le récit s'élabore picturalement aussi dans le déploiement de suites narratives, qui forment elles-mêmes le récit processuel du devenir

¹¹² Cité par M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p. 16.

¹¹³ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 285.

métamorphique d'une forme. Gérald Gassiot-Talabot écrivait en 1965 à propos d'Eduardo Arroyo, faisant référence à l'œuvre intitulée *Six laitues, un couteau, trois épluchures* de 1965 :

*C'est ici qu'il faut citer les métamorphoses qu'Arroyo fait subir à une salade lorsqu'il lui donne peu à peu les traits de Bonaparte*¹¹⁴.

Et il ajoutait en 1966 :

*La narration apparaît également dans ce que nous avons appelé les itinéraires et métamorphoses. Là nous assistons soit, comme chez Arroyo ou Arnal, à la transformation d'une objet en un autre (ce qui est une façon bien évidente de faire intervenir la notion de temps), soit à un déplacement de la composition selon un itinéraire, un trajet intérieur à la toile. En quelque sorte, au lieu de saisir d'un premier coup d'œil la toile dans son ensemble, nous nous promenons sur sa surface en suivant les indications du peintre*¹¹⁵.

Mais on pourrait dire encore, pour rester dans l'espace du narratif, qu'il en va du jeu de la métaphore et de la métonymie. La « mise en récit » (Ricoeur, *Temps et Récit*, 1983) picturale et sa matérialisation plastique sont indissociables de la notion de durée temporelle. C'est en effet le temps nécessaire à parcourir l'ensemble de la peinture et à décrypter le sens du tableau. L'histoire qui nous est racontée n'est pas unitaire, et laisse à loisir la possibilité d'interpréter le sens de l'allégorie, dans son mélange de sérieux et d'ironie..., allégorie oui mais plus encore parfois tautégorie, jeu complexe des stratifications du sens.

¹¹⁴ Gérald. Gassiot-Talabot « 1965 : La figuration narrative dans l'art contemporain », art. cité, p.34. Nous ajouterons que le silence médiatique soigneusement orchestré sur cette rétrospective de 2008 avère le récit d'Arroyo.

¹¹⁵ Gérald Gassiot-Talabot « 1966. La Figuration narrative », in Gérald Gassiot-Talabot, *La Figuration narrative, op. cit.*, p. 47.

Dans la peinture de Gilles Aillaud, comme nous l'avons mentionné, le récit porte sur la distinction d'éléments co-présents, qui par leur nature même et dans leurs significations ouvrent sur une mise en présence étrangement silencieuse comme dans un temps interrompu par un Visible qui serait sans mouvement. C'est la juxtaposition même des éléments, pour ce qui concerne les tableaux présentant les animaux dans les jardins zoologiques, juxtaposition du « naturel » et de l'« artificiel », et la manière de les peindre dans leur terrible évidence, qui forme l'immanence même d'un récit de désastre. Gilles Aillaud, et nous l'avons cité, dit de ces tableaux, qu'ils ne sont pas un constat, qu'ils racontent quelque chose qu'ils disent quelque chose — un désastre —, particulièrement ce fait que le spectacle conçu par l'homme et pour l'homme des animaux en cage est véritablement mis en scène pour son propre regard qui les capture. Ainsi, peignant des animaux en cage, il peint aussi une attitude de « l'homme », « maître et possesseur de la nature » selon Descartes, mais aussi une machine de guerre, celle de la capture et de sa représentation¹¹⁶.

Arroyo, lui, comprend l'outrépassement de tout « réalisme » dans la peinture d'Aillaud et la marque d'un tout autre récit : celui de l'oppression générale : :

Un type formidable, Richard Billingham, photographe, fait des expositions formidables en Catalogne : il fait les mêmes tableaux que Gilles Aillaud mais en photographiant les

¹¹⁶ Cf. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Seuil 1972. Rappelons pour creuser encore la distance cette phrase d'un chef indien disant qu'avant l'arrivée des hommes Blancs il n'avait jamais vu de murs...

*animaux ! Mais ce qui intéressait Gilles dans les zoos, c'était les couleurs sinistres de l'administration...*¹¹⁷.

I.A.3.b) Biographie et autobiographie

La biographie ou l'autobiographie sont, elles aussi, des thèmes et des motifs de récits en tableaux de la Figuration narrative. Thèmes qui apparaissent sur la forme d'un retour à la présence du « corps » du peintre dans les tableaux d'Antonio Recalcati, également dans certains des tableaux d'Eduardo Arroyo et peut-être, comme en formule l'hypothèse Gérard Gassiot-Talabot, dans les tableaux présentant les animaux en cage des jardins zoologiques de Gilles Aillaud. Mais le risque est encore ici de rechercher un sens latent et caché sous la « lettre » même de la picturalité narrative et d'ouvrir à l'infini le jeu des interprétations.

Certains tableaux d'Eduardo Arroyo, bien que lui-même en terme de figuration de sa personne n'y soit pas visible, narrent le récit d'un retour, la situation qu'il trouve en Espagne et sa propre situation existentielle par rapport à celle de ce pays natal :

J'ai essayé de faire des tableaux qui montraient mon retour. C'est-à-dire quand j'ai récupéré mon passeport. J'ai eu un certain nombre de réactions devant ce changement de régime naturellement. Et devant la vitalité de ce peuple qui malgré toutes ces années de souffrance, a pris une dimension de pays de liberté. Mais j'ai senti aussi que j'étais un peu exclu, parce que j'avais assisté à ce processus de l'extérieur. Alors j'ai peint des situations, parce que j'ai vu dans quel état, en réalité, le franquisme avait laissé le pays. Il y a un de

¹¹⁷ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 287.

ces tableaux, comme Le retour des exilés qui sont tous dans le bateau, ou ce tableau où il y a quelqu'un qui vient du froid et ouvre la porte de son appartement et il trouve tout en sommeil, les gens qui sont par terre, les murs sont lézardés et les calendriers sont restés immuables. Ça c'est mon travail le plus récent. Un travail très autobiographique si vous voulez. Même si moi je n'apparais pas dans le tableau mais enfin c'est le sentiment que j'ai eu¹¹⁸.

De ce temps historique rompu, la narration picturale assume aussi la mise en récit. Eduardo Arroyo peint des situations, des personnages et des objets qui appartiennent à ces situations, et dont ils sont inséparables dans leur « être-là ». Sous la forme de scènes, il nous les présente, pris dans le mouvement d'une situation surdéterminante, mais en dehors de tout code autobiographique qui renverrait seulement à une « écriture de soi ». Eduardo Arroyo précisera que l'ensemble de sa peinture est en quelque sorte autobiographique, mais bien entendu sans qu'il soit nécessaire pour autant d'y figurer dans les situations particulières qui l'affectent :

GP : Si tu as changé de style pour peindre des sujets différents, ou des thèmes différents, tu ne t'es jamais véritablement écarté de la figuration.

EA : Ça poserait un autre type de problème. C'est-à-dire qu'il faudrait croire qu'en me départageant de la figuration, je me départagerais de la réalité. Au fond je peins ce qui est ma vie, ce que je vois. Je rentrerais dans d'autres types de domaines. Je serais à ce moment là très préoccupé des problèmes esthétiques et je ne serais pas préoccupé de ce qui colle à la réalité de tous les jours, de mon autobiographie, ce que je peins constamment¹¹⁹.

¹¹⁸ Arroyo, film cité.

¹¹⁹ *Idem*.

Le primat vitaliste de l'existentiel est constamment réaffirmé comme la source du pictural : esquive et échappée aux ruses de la reprise mimétique.

Tout comme pour Aillaud et les autres « acteurs » de la Figuration narrative, la formule de Valéry que cite Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* « le peintre apporte son corps » prendrait toute sa valeur.

La série des *Empreintes* de Recalcati transporte véritablement le corps du peintre en imprégnation de ses toiles. Ni figuration distanciée, ni représentation, mais véritablement le geste affirmatif de présence du corps propre au sein même de la picturalité en train de se faire¹²⁰.

C'est le geste inaugural de la série des *Empreintes*, mais comme nous l'avions mentionné, Recalcati continuera de scarifier ses toiles avec les empreintes de son corps, dans la série sur Paris, mais aussi dans tous les tableaux où apparaît par exemple la main du peintre, sa propre main attestant de la matière et du labeur contre toute « imagerie » lisse et idéalisée du tableau.

Pour Gérard Gassiot-Talabot, la peinture de Recalcati relève d'une « interrogation sur l'identité¹²¹ ». Il la définit ainsi :

Certains peintres ont forgé leur style dans cette pratique des scènes cloisonnées : Recalcati pratique un contrepoint entre des paysages urbains ou ruraux et des personnages en empreinte, à la face brouillée, qui constituent autant d'autopportraits¹²².

¹²⁰ Bien que cela ressemble à l'« Action painting » des grands Américains (Pollock par exemple) le geste est autre et il marque la toile d'une corporéité immédiate et vitaliste, rien à voir avec Klein...

¹²¹ Gérard Gassiot-Talabot « 1970. Mythologie Quotidienne, Figuration narrative, Peinture politique », in Gérard Gassiot-Talabot, *la figuration narrative*, op. cit. p. 89.

¹²² Gérard Gassiot-Talabot « 1965. *La figuration narrative dans l'art contemporain* », art. cité, pp. 37-38.

Mais si, dans les tableaux de Recalcati, il s'agit de « juxtapositions temporelles » selon les termes de Gérard Gassiot-Talabot, force est de distinguer différents motifs de juxtapositions temporelles dans le travail de Recalcati :

Nous trouvons une autre forme de juxtaposition temporelle avec les séries de cloisonnements et de polyptiques, mais là des images qui n'ont souvent entre elles aucun rapport logique sont contenues dans des formes géométriques cloisonnées, dans une sorte de grillage qui permet une lecture simultanée¹²³.

Le partage du visible, son découpage violent et ses cadrages attestent encore de la volonté de réincarner le pictural dans sa matérialité même.

Au-delà de la formalisation picturale, il y aurait cette nécessité pour Recalcati, de refuser la scission entre l'« en-soi » et le « pour-soi » :

Je pense également qu'il y a ton rapport avec la peinture, cette conquête de l'image mais il y a ta vie et la vie à l'extérieur. Il y a des moments d'urgence, qui peuvent être aussi bien politiques que sentimentaux ou affectifs et dans lesquels quelqu'un qui raconte sa vie par le biais de sa peinture, doit en tenir compte¹²⁴.

Rappelons que c'est selon cette visée existentielle que Recalcati a réalisé la série intitulée 62/72, la qualifiant de « rétrospective imaginaire » :

J'ai commencé à peindre cette histoire, cette rétrospective imaginaire, où se mêlent une réflexion sur mon identité, mon passé, des images d'enfance, toute ma peinture qui s'était écoulée depuis 1960¹²⁵.

¹²³ Gérard Gassiot-Talabot « 1966. La figuration narrative », art. cité, p. 47.

¹²⁴ *Recalcati*, film cité.

¹²⁵ *Idem*.

Ainsi il n'y a pas linéarité du récit, progression selon une ligne « textuelle » ascendante, retours sur soi ; bouclages et « feed-backs » scandent le jeu ouvert du Figuratif.

Dans cette « rétrospective imaginaire » se mêlent aussi bien la figuration de membres de sa famille, que nombre de références politiques :

Aussi bien des images politiques, mais prises comme références précises, comme attaches précises, à une réalité qui peut-être m'avait échappé.

Je crois qu'on vit dans un moment de transformation de la société et comme toute personne qui en fait partie, je crois que le peintre y est mêlé¹²⁶.

Les virtualités de la subjectivité sont reprises en peinture, mises en récit, figurales et narratives elles forment un palimpseste mais aussi un témoignage considérable d'une peinture autre. Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati confirment par leurs paroles, la « donne » auto-biographique de leur peinture, l'excès de subjectivité assumé comme tel par lequel ils expriment et racontent leurs sentiments et leur vécu à l'égard d'un ensemble de situations afférentes à la réalité, tout en déjouant tout « réalisme », toute illusion mimétique. Gilles Aillaud n'a, à notre connaissance, jamais présenté son travail pictural en ces termes bien que les modes d'expériences sensibles novateurs soient littéralement sidérants. Cependant, quelqu'un s'est risqué à le faire, prenant toutes les précautions nécessaires, et il nous semble important ici de rendre compte de cette proposition.

Il s'agit de celle de Gérard Gassiot-Talabot, qui en 1971, dans le numéro 25 de *Chroniques de l'art vivant*, tout en proposant de multiples possibilités

¹²⁶ *Idem.*

de lecture explicitant la notion de temps et de durée dans la picturalité de Gilles Aillaud, écrivait à propos de ses tableaux présentant des animaux enfermés :

Le fait que Gilles Aillaud peigne presque exclusivement des animaux depuis de nombreuses années peut être rattachée à des conditions psychologiques, à un choix, à toutes les implications biographiques que l'on voudra. On ne se privera pas non plus de donner au sujet sa charge symbolique la plus évidente et de faire, à partir du singe ou du reptile emprisonné, un transfert éloquent sur la condition humaine. Cette interprétation, bien que le peintre et certains de ses commentateurs l'accueillent avec réserve, comporte une part d'exactitude car la lisibilité d'une toile, si elle n'est jamais univoque, doit permettre précisément une pluralité de sens. Il y a chez Aillaud un regard électif sur l'animal, sur sa situation et sur ses rapports à l'environnement qui lui permet de saisir en une seconde toute l'essence d'un tableau possible et souhaitable, d'en fixer les apparences et les points de repères, là où la plupart ne discerne rien. Aillaud a peut-être trop connu lui-même l'expérience des prisons mentales, des chambres « claustrantes » et des limites de l'être pour ne pas trouver dans l'effroyable encasernement animal, une image perpétuée et brisée, non pas de l'homme mais de son conditionnement¹²⁷.

Toutefois nous voudrions ajouter que les tableaux de Gilles Aillaud présentent parfois un élément « naturel » se dressant au milieu d'un espace architecturé. Nous pouvons nous référer ici à un tableau précis, *Cour de l'atelier*, peint en 1955, qui a ceci d'étrange : ce n'est pas une cage de zoo, aucun animal ne s'y montre, juste une cour intérieure et ses attributs (escaliers extérieurs, cabanon en bois à la forme de latrines), une cour un peu désolée, dont les hauts murs qui l'entourent sont d'un aspect usé et légèrement terne, tandis que sur un de ses côtés, s'élève un arbre, dont le feuillage capte la lumière. Il se présente à nous comme éclairé de

¹²⁷ Gérard Gassiot-Talabot « Gilles Aillaud » in *Chroniques de l'art vivant* n° 25, novembre 1971, Paris.

lui-même : bien qu'il soit dans la cour il est indépendant de cette organisation un peu vétuste, un peu rigide, sans vie, et close sur elle-même. Mais en préférant porter un regard sur l'œuvre, et non sur ses hypothétiques raisons, peut-on, ou doit-on faire semblant d'ignorer que le père de Gilles Aillaud était architecte ? Et que la vie ici n'est pas dans l'architecture de cette cour qui semble en être dénuée. Toutefois la vie est là, dans la poussée fragile de cet arbre qui résiste, dans toute son énergie et son authenticité.

Rappelons cette phrase d'Eduardo Arroyo, que nous avons déjà citée, mais qu'il nous plait ici de rappeler :

*Mais ce qui intéressait Gilles dans les zoos, c'était les couleurs sinistres de l'administration...*¹²⁸.

Cette « administration », dans son régime « moderne » dont le Kafka de la *Métamorphose* avait aussi élaboré le récit. Il y a en ces tableaux la présence d'une lutte sourde entre l'instinct de vie et l'instinct de mort, entre Eros et Thanatos qui investirait aussi la narration picturale. La notion de narration à l'intérieur de la picturalité de ces trois peintres, se matérialise sous différents aspects, en termes plastiques ; narration manifestée et soutenue par la littérature, l'histoire, la politique, le récit biographique où l'inconscient est là et se rend autant sensible que visible. Nous serions enfin au plus près, comme déjà relevé, d'une conception benjaminienne du récit et de la narration sans que jamais la référence à

¹²⁸ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 287.

Walter Benjamin ne soit prononcée¹²⁹, mais où le tragique de l'Angelus Novus, accumulant ruines sur ruines, forme et le paysage et l'arrière-pays de la Figuration narrative.

I.A.3.c) L'Histoire : historicité et historicisation

Le récit c'est aussi celui de l'histoire, celle avec un grand « H », celle de ce cauchemar dont on tarde à se réveiller¹³⁰ peut-être, mais dont il est une historicisation.

A nouveau, c'est en direction de Gilles Aillaud et d'Eduardo Arroyo qu'il faut nous rendre. Et ici, bien évidemment, le politique n'est jamais absent.

Pour Eduardo Arroyo, les choses sont apparemment simples. En effet, dira-t-il :

En réalité, je peignais l'Histoire non pas comme elle a été faite ou enseignée, mais comme j'aurais voulu qu'elle soit, c'est-à-dire tellement différente. Marx ne dit-il pas que "quand les événements se reproduisent deux fois, la première fois c'est comme tragédie, la seconde c'est comme farce" ? D'où le détournement, la caricature, le côté dérisoire, grotesque¹³¹.

Selon cette perspective, les tableaux auxquels il peut être fait référence ici sont nombreux, car il s'agit d'une des thématiques principales de l'œuvre d'Eduardo Arroyo, qui cependant joue de différentes propositions en terme plastique, de différents « styles » qui répondent non pas à une mode mais toujours à une nécessité liée au sujet et qui forme « la

¹²⁹ E. Arroyo, *Dans des cimetières sans gloire. Goya, Benjamin et Byron-boxeur*, Paris, Grasset, 2004.

¹³⁰ Grand thème de la tradition gnostique, dont la fortune littéraire va de Shakespeare à Faulkner...

cohérence de son incohérence » pour reprendre ses propres termes...

Peinture : mise en forme du chaos ?

Il y a d'abord la série des tableaux qui figurent des personnages célèbres, Churchill, Napoléon, la Reine Elisabeth, et qui jouent de leur représentation, et pour lesquels Arroyo tiendra ces propos à Georges Paumier :

Quand j'ai fait ces choses là sur Napoléon, sur le Pont d'Arcole que je travestissais cette victoire en défaite il y avait effectivement une désacralisation et surtout, très naïvement peut-être à l'époque, la destruction d'un mythe, un mythe majeur, l'Empereur. Mais enfin ça m'intéressait beaucoup de faire l'histoire comme j'aurais voulu qu'elle soit. Il y avait aussi une certaine parodie effectivement, il y a un peu aussi du grand guignol, d'une certaine manière...

Une reine comme la reine d'Angleterre devait avoir un cheval magnifique alors j'imaginai en réalité que ce n'était pas un portrait de la reine Elisabeth mais le portrait de son cheval qui était moitié blanc, moitié noir.... Il y avait une autre astuce dans un tableau que j'avais fait de cette série, c'était 4 ou 5 portraits de la reine à cheval : il y avait l'ombre du cheval mais qu'il n'y avait plus l'ombre de la reine...¹³².

Figures certes de la « grande histoire » mais défigurations assumées de cette « *historia gesta rerum* », les peintures qui se réfèrent à des oeuvres picturales connues, comme celle de Miró ou Rembrandt, mais dont la nature de parodie diffère. Pour Rembrandt il n'était pas question de parodier l'oeuvre elle-même, mais sa représentation ainsi que le contexte de son exposition au musée d'Amsterdam, pour laquelle elle fut découpée en trois parties... Il s'agissait aussi de reproduire selon une

¹³¹ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 287.

¹³² *Arroyo*, film cité.

partition iconoclaste cette œuvre, véritable exercice de style et de technique. Pour Miró, la visée est toute autre : elle relève d'une critique directe et sans concession de l'attitude « innocente » de Miró à l'égard du franquisme :

Q : Une autre de vos grandes provocations porte sur Miró ?

EA : Oui, pour moi Miró a fait ce qu'il ne fallait absolument pas faire : passer la guerre d'Espagne en France et passer la guerre de France en Espagne ! Et sa visite au Vatican, sa participation aux expositions officielles, à la Biennale de Venise sous Franco ! La collaboration des peintres espagnols avec Franco était inacceptable pour moi.(...)

Dans l'œuvre de Miró (que je trouve belle jusqu'au moment où il décide véritablement de fabriquer tableaux sur tableaux), cette première période figurative est vraiment extraordinaire en qualité. Mais l'idée que je me fais d'un artiste, c'est autre chose. (...) J'ai donc fait cette opération de détournement, je lui ai donné le contenu que, selon moi, il devait avoir du point de vue politique. Ce pauvre José Pierre a envoyé des lettres confidentielles à je ne sais pas combien de personnes pour m'attaquer ! Aujourd'hui cela aurait été plus simple avec internet. C'était détestable. C'est comme Dalí, politiquement, c'était un personnage épouvantable. »

Q : On ne peut pas en dire autant de Miró...

EA : Non, Miró c'est innocent, mais vous savez, avec l'innocence, on fait des choses aussi, il n'y a qu'à voir par exemple le résultat des écrivains pacifistes pendant les deux guerres mondiales...¹³³.

Il est donc question d'une attitude, intransigeance dans laquelle nous voyons pour notre part une exigence, assumée sur le fond comme dans la forme. Elle relève de la responsabilité mentionnée par Gilles Aillaud, la responsabilité de l'acte, en référence précisément à l'irresponsabilité de Marcel Duchamp. (Et il est clair que l'interprétation du geste de mise à

¹³³ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 287.

mort de Duchamp continue de faire partage dans la critique picturale, comme si la négation du nihilisme qu'elle emportait avec elle, aujourd'hui encore plus qu'hier était prémonitoire.)

Donnons le compte-rendu de l'iconoclastie assumée contre Miro par Gérard Gassiot-Talabot :

Donc Arroyo, commençant par le commencement, a repeint à sa manière, pour mon groupe à la Biennale de Paris, deux toiles de Miró du début des années vingt : le Nu au miroir et la très célèbre Ferme, celle qu'un historiographe du peintre considère comme "la synthèse de la première période, qui contient en germe mille possibilités qui seront reprises plus tard et infléchies vers le fantastique".

Le fantastique qu'Arroyo destine à cette toile sera sans doute plus grinçant. (...) il suffit maintenant de continuer l'énumération (mais cette fois selon Arroyo), et l'on aura le négatif d'une œuvre sans histoire sur laquelle l'histoire prend brusquement ses droits. La poulie se change en potence, les outils amicaux en armes noires, l'Intransigeant en ABC, les branches sèches en ossements, la tour en canon, le chien est devenu l'inévitable Saint-Bernard du boyscoutisme planétaire, le chemin s'est teinté aux couleurs espagnoles et il est souillé par des traces de pieds, le seau déverse son contenu de sang frais, et sur toute cette ferme paisible un étrange silence se fait : le mur se lézarde ; les portes et les fenêtres, soudain béante sur une obscurité sépulcrale, se ferment de barreaux de prison ; les animaux familiers se volatilisent ; un symbole gammé apparaît là où se tenait le coq.

(...) cette toile, La Ferme, (...) devient ainsi malgré elle une arme, porteuse d'un poison subtil et sournois, qui pénétrera l'innocent spectateur. Le sol se fissure, les points d'appui cèdent, la longue cohorte des crimes remontent au jour, les grands cimetières sous la lune s'ouvrent une nouvelle fois. Souvenez-vous, un peintre vous le crie, dans le langage silencieux des formes¹³⁴.

¹³⁴ G. Gassiot-Talabot, « Arroyo ou la subversion picturale », in *Opus International* n°3, octobre 1967.

Ce texte de Gassiot-Talabot écrit sous la dictature de Franco rappelle que « l'innocence » du langage des formes en peinture n'est peut-être que la célébration de l'« Histoire des vainqueurs », et leur idolâtrie.

Gilles Aillaud peint aussi des tableaux politiques, dans le cadre d'expositions clairement politisées. Lors de son entretien avec Georges Paumier en 1981, il énonce la complexité en terme de picturalité, du rapport peinture/politique, prenant l'exemple d'un tableau intitulé *Vietnam, la bataille du riz* peint en 1968, réalisé en vue d'une exposition sur le Vietnam — affirmativement contre la guerre au Vietnam :

Je crois que c'était une très bonne idée et une très bonne image et le tableau ne fonctionnait pas. C'était cette image très connue d'une petite Vietnamiennne en noir qui, au bout de sa baïonnette, sort d'un fourré un énorme Américain qui a été abattu avec son avion. Ça c'était le document que j'avais, qui était extraordinaire. Et j'avais pensé la chose en terme de tableau c'est-à-dire ajouter des niveaux de significations qui ne pouvaient pas se trouver dans un document pris immédiatement sur le terrain. C'est-à-dire j'avais fait derrière un vaste paysage de rizière, disons du monde pacifique au travail. C'était essayer de représenter de la manière la plus juste possible il me semble, la guerre telle que la pensait les Vietnamiens¹³⁵.

Est-il nécessaire de rappeler l'extrême importance qu'eut pendant le conflit américano-vietnamien la « guerre des images » ?

Ici nous retrouvons la différence précédemment marquée par Eduardo Arroyo à propos des tableaux de Gilles Aillaud, et ce qui les différencie d'une photographie. Gilles Aillaud ajoute à cette image, ici la base figurative du tableau, un ensemble de figurations signifiantes, et qui

¹³⁵ Aillaud, film cité.

portent un récit parallèle, celui qui existe mais qui n'apparaît pas dans la photographie, c'est-à-dire l'arrière-fond de la situation du peuple Vietnamien, certaines de ses particularités, ou bien encore, car ces signes nous proposent une multiplicité de lecture, l'aspiration du peuple vietnamien à la paix, mais une paix placée sous le signe de l'indépendance nationale, et non sous domination américaine. Ce tableau, pour nous, est une prise de position pour la victoire du Vietnam. C'est en même temps un certain présent, la guerre mais aussi les rizières, et une aspiration à un avenir libéré, précisément en train de se jouer dans la durée.

Pourtant, si en terme de picturalité Gilles Aillaud reconnaît ce tableau comme réellement un tableau, c'est-à-dire, ayant ses qualités propres et se suffisant à lui-même en dehors de sa visée politique, il lui semble que l'image choc de la photographie y perd de sa puissance¹³⁶.

GP : Ce tableau était-il un bon tableau ? Un tableau qui fonctionnait ou est-ce que c'était finalement un tableau utile à ton idée ? Ce sont deux problèmes, me semble-t-il, très différents.

GA : Ce que je veux te dire c'est ça. C'est que dans un certain sens il ne fonctionnait pas. Le tableau n'était pas mal, il était peint comme tous les autres, etc., etc. Mais il n'ajoutait rien à la violence du document vietnamien. C'est-à-dire que la photo à partir de laquelle il était construit, était au fond plus forte. Et ça, analyser pourquoi, c'est assez difficile. Tout ce que j'avais ajouté, au fond ne servait à rien. Bien que cela ait été réellement un ajout, ce n'était pas pour meubler. Il y a certainement des tableaux politiques réussis¹³⁷.

¹³⁶ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p80. Rappelons encore d'un trait cette citation de Rodin « C'est l'artiste qui est véridique et c'est la photo qui est menteuse, dans la réalité le temps ne s'arrête pas »...

¹³⁷ *Aillaud*, film cité.

Bien entendu, et là encore où la question du « réalisme » et celle du réel contre le symbolique et l'imaginaire hantent ces phrases d'Aillaud d'une grande lucidité concernant la violence du document vietnamien, nous aimerions proposer cette hypothèse : cette photographie n'est pas si violente, pas de sang, pas de blessures, le soldat américain est en pleine santé, et même « bien portant ». Mais c'est une femme qui le tient au bout de son fusil. Le grand américain costaud, obligé d'avancer, la tête basse, sous la menace d'une petite femme, mince et élégante : toute l'histoire de la guerre du Vietnam¹³⁸, une guerre qui oblige les femmes à prendre les armes, tandis que leur aspiration profonde les porteraient peut-être vers les rizières, le foyer, les enfants, le quotidien dans ce qu'il contient de sage et de beau : l'étendue de la paix. Une référence cinématographique montre particulièrement ce fait : *Full metal jacket*. Le tireur d'élite est une femme, qui, restée seule, tuera un à un beaucoup de soldats qui se demandent ce qu'ils font là dans cette sale « guerre », avant qu'elle ne les prie elle-même, quant ils auront fini par la trouver et la piéger, de l'achever. Ici, et à une grande distance, Kubrick et Aillaud sont fidèles l'un à l'autre. Rappelons encore que l'un des « marines » de la section d'assaut comprendra que la guerre est définitivement perdue lorsqu'il perçoit que c'est une jeune fille qui les aura tenus longuement en échec. Impitoyablement.

Gilles Aillaud aborde les événements sans ajouter la violence mise en scène de ce film, mais dans une aspiration à la paix, qui forcément, par sa

¹³⁸ Stanley Kubrick, *Full metal jacket* et pour ces représentations autres : cinématographiques.

nature, ne peut évoquer la violence de façon directe¹³⁹. Cependant la paix est bien l'aspiration du peuple vietnamien, qui fera dire à un combattant, la paix enfin retrouvée : « nous n'avons pas gagné la guerre, car il nous faudra beaucoup d'années avant de reconstruire la maison Vietnam »¹⁴⁰.

Le tableau de Gilles Aillaud condense toute la difficulté d'une narrativité politique passant par la picturalité. Elle aura été aussi celle de Goya qu'Arroyo ne cessa d'étudier. Mais, le récit, en contrepoint de l'Histoire est bien là, ici restitué chez Aillaud, précisément par la différence entre peinture et photographie, cette dernière présentant le « réel », de façon immédiate, tandis que le tableau, s'il présente le « réel », peut présenter dans le même espace du tableau, la situation historique et spatio-temporelle plus large d'un certain présent du peuple vietnamien dans sa lutte guerrière et en même temps son aspiration à un devenir dans la paix, situations effectives elles aussi, inséparables de ce fait photographique, qui participa, nous le savons mieux aujourd'hui qu'hier, au façonnement d'un espace public, d'une opinion publique activement engagée contre l'impérialisme américain et les bombardements incessants des B52. Autre couleur, autre drame : l'agent « orange » tue toujours.

Quant à l'œuvre peinte d'Antonio Recalcati, qui pourrait, dans une certaine mesure, paraître plus effacée ou « discrète », elle ouvre à des connexions en complicité profonde et à distance avec celles de Klaus

¹³⁹ Mais l'image-mouvement (*Full metal jacket*) dirait Deleuze (*Image-Mouvement*, Paris, 1986), est-elle plus signifiante que le tableau d'Aillaud ? Question indécidable. Notons cependant que la référence historique est la même : la guerre du Vietnam.

¹⁴⁰ Extrait d'un entretien avec l'un des négociateurs des accords de Paris sur la fin de la guerre du Vietnam.

Michael Grüber. Ces oeuvres posent toute la problématique d'une œuvre artistique — ici picturale — qui serait comme en retrait d'elle-même car recouverte par une activité politique prépondérante. Écoutons cette question de G. Paumier :

GP : Il y a une autre série très intéressante dont on a beaucoup parlé que tu as fait simultanément avec 7 ou 8 autres peintres qui sont presque tous passés déjà dans la série Les peintres de notre temps ; il y avait Velickovich, Monory, Erro, Chambas... Alors c'est quoi cette série Topino-Lebrun ?

AR : C'est un peintre qui a été mêlé à des histoires politiques pendant la Révolution et qui a délaissé un peu sa peinture, a essayé de mélanger sa peinture à son activité politique. Et qui a été guillotiné sous Napoléon, Place de Grève. (...) C'est là que j'ai commencé à réintégrer les premières empreintes comme l'image de ce peintre dans l'atelier. Dans cet atelier vide, il y a le chevalet et soudain le chevalet a une lame de guillotine ou un châssis vide. Ce sont toujours les moyens de la peinture et les lieux de la peinture sans véritablement la peinture elle-même.

GP : Et c'est l'idée aussi que la peinture tue ? Que c'est une chose difficile à manier.

AR : La peinture, disons que c'est une chose certaine et incertaine. C'est une question qui n'a pas de réponse. Le temps de la peinture je ne l'ai pas trouvé, c'est le temps de ma vie, c'est le temps comme je le disais tout à l'heure de l'effacement, de cette question que je pose à la toile blanche¹⁴¹.

Le temps de la peinture, qu'il soit un temps de mort ou un temps de vie, est d'abord, par delà cette agonistique, le temps de l'œuvre s'accomplissant contre l'effacement de l'oubli, contre le « blanc » du rien et du néant. L'insistance, la persévérance à lier l'espace du tableau et le temps de la peinture comme espace-temps spécifique, existant pour lui-

¹⁴¹ *Recalcati*, film cité.

même et par lui-même, sans rapport autre à la temporalité quotidienne que celle ouverte par l'action même du peintre, sont toujours et encore réaffirmées comme le jeu d'une nécessité politique que le peintre se doit d'atteindre et d'accomplir comme sa tâche, toujours à reprendre et à recommencer. Cela nous est essentiel car le geste de Recalcati est au plus proche de celui qui sera aussi celui de Grüber : non pas « déclamer » la politique, non pas prétendre « en faire » mais autre mouvement, autre geste, plus simple et toujours resté incompris : réinscrire le politique dans la sphère de l'action immédiate, réinscrire le politique au cœur même de sa pratique œuvrante sans tomber jamais dans la mimétique ou l'illustration politique, imagière et propagandiste. Ce qu'aura accompli la Figuration narrative, de ce point de vue est resté largement non vu nous semble-t-il, le « public » s'empressant de reconnaître bien trop hâtivement des signes indiciels de ce qu'il comprend comme politique. Ainsi la différence que l'œuvre picturale trace avec l'Histoire dont elle se nourrit pourtant est abolie dans le jeu du même.

Or Grüber disait en 1975 à propos du théâtre :

*Le temps pris pour le théâtre (...) est un temps privilégié, isolé, enfermé...*¹⁴².

Entendons : ce « temps » est soustrait, pris sur l'Histoire, il en participe mais c'est un temps « hors de ses gonds », « *time is out of his joint* », peut-être un temps politique qui doit être prélevé, découpé et sorti hors du grand temps de l'Histoire politique elle-même, sauf à périr et à s'abîmer

¹⁴² « Les Motivation biographiques de Klaus Michael Grüber », entretien de Colette Godard avec Klaus Michael Grüber, in *Le Monde*, 19 septembre 1974.

dans le tout-venant du politique. Le geste d'un retrait est constituant et salvateur pour l'œuvre, à cette condition elle produira son propre frayage, son propre tracé politique.

La narrativité dans la Figuration narrative est narration qui « répond aujourd'hui à une disposition générale de l'être en face du monde, à une volonté de le vivre, de se mesurer avec lui, selon une expérience existentielle qui place tout idéalisme nouménal hors de portée de l'artiste¹⁴³ », prononce Gérard Gassiot-Talabot en 1965.

Par delà cet humanisme de raison on doit traiter plus avant la question qui relève du « politique », car nous pensons que c'est la voie qui mènera ces peintres sur une autre scène que picturale : la scène du théâtre.

I. B/ PICTURALITE : L'EXPERIENCE DU COLLECTIF

En amont, pendant et par-delà la rencontre de ces trois peintres, perdure l'attitude existentielle. Attitude indissociable de l'acte de peindre mais aussi de collaborer à certaines œuvres collectives, et tenter l'expérience — difficile, éprouvante du « collectif ». Nous avons mentionné qu'une des caractéristiques de la Figuration narrative était la portée politique nouvelle dans leur visible des œuvres.

Au cœur des années soixante, les trois peintres, Aillaud, Arroyo et Recalcati, entrecroisent leur production picturale avec l'histoire et le politique du temps présent : une pratique « politique » de la picturalité, une picturalité politique : les lignes de partage sont difficiles à mettre en

¹⁴³ Gérard Gassiot-Talabot « 1965. La Figuration narrative dans l'art contemporain », art. cité, p. 41.

place, nous avons tenté pour notre part d'en tracer l'une d'elle en parlant d'une réinscription, d'une réécriture picturale du politique dans le cadre et la scène du Tableau.

Nous voudrions restituer au plus près de ce parcours la mesure de la ténacité qu'il leur fallut durant ces nombreuses années, années chronologiquement antérieures à leur rencontre avec Grüber, mais années décisives pour ce qui s'éprouve alors, dans l'épreuve d'une recherche nouvelle de la picturalité. Cette recherche des peintres ne sera pas identique au voyage du « *Wanderer* » Grüber mais sur bien des points d'intersection essentiels, elle croisera son cheminement, théâtral celui-là.

I. B. 1) Croisements, rencontres, amitiés

I.B.1.a) Rappels de quelques carrefours de rencontres et d'amitiés

On doit rappeler le moment et les conditions de la rencontre même de ces artistes et rendre compte de leur situation personnelle dans l'« espace » du « monde de l'art ». Eduardo Arroyo relate cette rencontre comme un moment décisif de sa vie, dont la portée sera très différente de l'amitié qui le liait déjà au peintre Paul Rebeyrolle, son grand aîné :

En ce moment de formation très intense, les choses ont commencé à se précipiter avec deux autres rencontres essentielles pour moi : Gilles Aillaud et Antonio Recalcati. Recalcati et moi nous sommes rencontrés à l'exposition « La Nuova Figurazione », à Florence, lors de l'été 1963. Bien que très différents, ces artistes m'intéressaient beaucoup, ils étaient tous contre l'abstraction régnante. Mais le contact avec Gilles a été très important dans sa dimension intellectuelle. (...)

J'ai vu ce qu'il faisait, ça m'a littéralement bouleversé. Fils d'un architecte connu, c'était un homme complètement « en dehors » qui avait fait une exposition dix ans auparavant à la galerie Niepce et n'avait plus exposé depuis. Il peignait, personne ne s'occupait de lui, ça n'intéressait personne ! Il peignait des figures, des scènes de strip-tease, et commençait à peindre des animaux...

Question : Gilles Aillaud avait déjà des conceptions politiques d'extrême gauche ?

EA : Oui, il avait une formation intellectuelle de haut niveau et était déjà très politisé. Il se révélera par la suite poète, grand théoricien. De mon côté, j'accueille Recalcati chez moi à Paris parce qu'il n'a pas d'atelier. Je fais connaître Gilles à Antonio, on devient tous les trois vraiment très amis. Je considérais Antonio sans doute comme le peintre le plus intéressant de sa génération. Sa première période est vraiment extraordinaire. Nous commençons à faire de l'agitation politique à l'intérieur du Salon de la Jeune Peinture où s'annonçaient déjà, à mon avis, ces deux tendances politiques, l'une proche du parti communiste, l'autre plus gauchisante. La rencontre avec Gilles est déterminante et j'organise naturellement son exposition avec Georges Detais qui devient le galeriste de la Nouvelle figuration. C'est à ce moment là que, devenu un peintre connu, je fais les Quatre Dictateurs pour la Biennale de Paris en septembre 1963¹⁴⁴.

Il faut prendre toute la mesure de cette force d'amitié profonde entre ces trois peintres différents et l'admiration sincère et sans détour qu'ils portent réciproquement les uns et les autres à leurs travaux respectifs, la générosité du partage, l'absence de toute « concurrence ».

Mais il convient ici de saluer particulièrement l'engagement total d'Arroyo dans cette amitié en rappelant ces quelques mots de Géraud Gassiot-Talabot, écrits en 1965 à propos d'Arroyo :

La nouvelle narration doit beaucoup à ce peintre impétueux qui l'a utilisée de propos délibéré, dans des desseins très définis et qui, par sa fougue, conçoit exposition et salons

¹⁴⁴ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 284.

qu'il organise, un peu à la manière d'un assaut contre les idées reçues et les impératifs doctrinaux¹⁴⁵.

Si la rencontre de Gilles Aillaud et d'Antonio Recalcati est décisive pour Eduardo Arroyo, il y a réciprocité. Car en 1963, Eduardo Arroyo était déjà reconnu en tant que peintre et actif politiquement. On peut revenir ici sur son arrivée à Paris en décembre 1958, qu'il nous raconte ainsi :

A Paris, il s'agit de pouvoir vivre. Alors je fais des portraits, des caricatures dans les bars, ainsi que quelques petites illustrations pour des revues comme Point de vue – Images du monde, Marie Claire. Un jour, avec un ami, nous décidons de proposer systématiquement notre travail à toutes les galeries de Paris : la rive gauche pour lui, la rive droite pour moi. La dernière galerie du Mont-Thabor était celle de Georges Detais : est-il intéressé pour acheter quelques dessins ? Il me répond cette phrase extraordinaire : « Non seulement je n'achète rien, mais j'essaie désespérément de vendre quelque chose ! Mais si vous voulez me les montrer, allez-y ! » Je lui présente mes dessins de toreros, de femmes, et d'autres petites choses. Tout de suite, il les aime, les trouve très intéressants, me demande combien j'en veux et me dit de lui en laisser deux en dépôt. Il les a vendus presque immédiatement.

J'avais déjà pris conscience qu'il existait une dictature absolument hallucinante de l'école de Paris, de Bazaine à Manessier. Toutes les galeries en étaient des sous-produits, à cette époque, seuls les peintres surréalistes étaient vraiment dans la figuration¹⁴⁶.

C'est à ce même Georges Detais qu'Eduardo Arroyo présentera Gilles Aillaud, rencontré en 1961, et dont ils organiseront la deuxième exposition personnelle en 1963 à la Galerie Claude Levin (la première datant de 1952 à la Galerie Niepce).

¹⁴⁵ Gérald Gassiot-Talabot « 1965. La Figuration narrative dans l'art contemporain », art. cité, p. 39.

¹⁴⁶ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p.283.

Tous deux ont pourtant participé au Salon de la Jeune Peinture¹⁴⁷ avant leur rencontre, qui est le fait du réseau d'amitié. Gilles Aillaud présente un tableau au 10^{ème} Salon de la Jeune Peinture et reçoit le Prix Fénéon, tandis qu'Eduardo Arroyo y présentera son travail en 1960, dans le cadre du 11^{ème} salon. Eduardo Arroyo présenta ses œuvres sur les conseils d'un peintre canadien d'origine italienne, Peter Orlando :

Ce dernier me parle du Salon de la Jeune Peinture — je ne savais même pas que cela existait — et me dit : “ Il faut que tu présentes tes tableaux au Salon de la Jeune Peinture.” Alors je me suis décidé, puis, quand je suis venu les chercher et que j’ai demandé à les récupérer, on m’a dit : “ Non, ils sont acceptés ! » Ce qui n’arrivait jamais. On parle de moi chez les critiques, et je deviens ainsi un peintre dont le talent est reconnu et encouragé par les autres peintre du Salon qui m’inviteront à devenir membre du comité¹⁴⁸.

C'était, n'en doutons pas, un temps de générosité et de curiosité mutuelles.

I.B.1.b) De la Pluralité des voies d'accès à la Conscience politique

En 1978, Eduardo Arroyo exprimait à Georges Paumier, avec sa grande et forte franchise libertaire les conditions « erratiques » de sa prise de conscience politique :

On était des ignorants. On ne comprenait rien du tout à ce qui se passait, ce qu'était véritablement la culture. Je n'avais pas fait un choix. C'était contre mais je ne savais pas pourquoi j'étais contre. Après, le contact avec ce pays [la France] m'a poussé à rationaliser ce refus et naturellement c'est ici que je me suis, appelons-le comme ça, politisé¹⁴⁹.

¹⁴⁷ Le Salon de la Jeune Peinture a été fondé en 1949 à l'initiative de Paul Rebeyrolle.

¹⁴⁸ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 283.

¹⁴⁹ *Arroyo*, film cité.

Notons la réserve sur le terme « politisé », concession à un lieu commun Arroyo l'accepte par convention, mais au fond, c'est autre chose de plus profond qu'une « politisation » de surface qui se joue là.

Dès lors, à Paris, Eduardo Arroyo rencontre des républicains espagnols exilés, avec lesquels il noue des amitiés fortes, et fréquente les artistes du groupe *Equipo 57*. Dans son entretien de novembre 2007, il précise :

C'est là qu'a lieu ma prise de conscience politique : je suis parti d'Espagne parce que je m'ennuyais à mourir, comme nous tous, mais surtout parce que je détestais le régime. Mais là, à Paris, je prends conscience de la réalité sociale, de la réalité des opprimés. Je me politise très vite et je cherche partout des alliés pour monter un groupe¹⁵⁰.

Dans cette recherche, ces errances et cet activisme, il y a plus que « politisation », il y a l'appartenance pleine et entière au projet de l'émancipation. Et ce groupe, c'est dans le cadre de la peinture qu'il parviendra à le constituer, tout particulièrement avec Gilles Aillaud et Antonio Recalcati, et d'une manière plus large à l'intérieur des Salons de la jeune Peinture et de la Figuration narrative à venir.

En effet, cette politisation passe par la peinture comme vecteur d'intervention, et non par un militantisme à l'intérieur d'un parti politique. Et cela ne va pas sans poser problème, à la « Biennale de Paris » de 1963, lors de laquelle il verra son tableau *Les quatre Dictateurs* censuré ; il le modifiera en conséquence, avec cette remarque qui porte toute l'ambiguïté des rapports complexes entre Politique et Peinture, à savoir quand l'une prend le pas sur l'autre :

¹⁵⁰ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 283.

De Gaulle a de bonnes relations avec le gouvernement espagnol et Les Quatre Dictateurs sont censurés à cause des couleurs nationales placées derrière les portraits de Franco, Salazar, Hitler et Mussolini. Il reste donc les quatre monstres mais l'ensemble déjà assez spectaculaire devient, du fait de la censure des couleurs nationales, beaucoup mieux que sans la censure. Malraux, ministre de la Culture, qui avait participé à la guerre d'Espagne, en train de censurer un Espagnol¹⁵¹ !

Cet étonnant constat d'Eduardo Arroyo, admettant sans équivoque que la censure a ici amélioré sa proposition picturale, pose cette question : gagnait-elle en pertinence par plus de justesse ? Car, si la censure de Malraux, telle qu'évoquée par Arroyo, porte une certaine ironie de l'histoire, il est juste de ne pas oublier que par-delà la guerre d'Espagne, De Gaulle et Malraux ont aussi participé à l'éviction d'Hitler et Mussolini, et que *La Condition humaine* comme *L'Espoir* sont les œuvres d'un grand artiste¹⁵².

Mais si l'on revient à la notion de « militantisme », il est nécessaire de marquer ce pas, dont nous fait part Arroyo :

Je ne suis pas le seul à attaquer : dans la même salle, Mark Brusse fait un truc contre la torture, Camacho contre le Vatican, Slotykamien parle des camps de la mort. Simplement, j'ai toujours eu peur de l'étiquette de « peintre engagé ». A vrai dire, je fais la guerre pour mon compte. Même si, à certains moments, j'ai voulu entrer au parti communiste et si j'ai milité dans des mouvements gauchistes, maoïstes, en réalité je m'ennuyais beaucoup dans les cellules. Jamais je n'ai été un militant. Quand j'ai eu mon passeport de réfugié politique en

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁵² Reconnaissons ici la franchise et l'humilité d'Eduardo Arroyo, qui avec la générosité, forment un trio de qualités rares, pour ne pas dire exceptionnelles.

France, les policiers français m'on interrogé, ne comprenant pas que je ne sois pas dans des organisations¹⁵³.

Pour ces trois peintres, les rapports entre politique et peinture sont complexes, car leur voie d'accès au politique, pourrait-on dire, est déjà inscrite dans leur posture picturale. Ces rapports procèdent d'une mise en résonance réciproque comme nous l'avons relevé, plutôt que d'une dépendance ou soumission de l'une à l'autre. Dans la Figuration narrative la peinture n'est jamais sous domination du politique, elle ne perd pas son autonomie et conserve, pour la plupart des tableaux et des expériences, ses qualités propres, qui la désignent en tant qu'œuvre d'art, l'histoire présente restant irréductible au « politique » *stricto sensu*.

A ce propos on doit citer cet extrait de l'entretien de novembre 2007, qui marque fortement le paradoxe de la situation d'alors :

Q : Mais dans Les Quatre Dictateurs, n'y avait-il pas néanmoins l'idée, je vous cite "de soumettre l'art à des préoccupations idéologiques plutôt qu'esthétiques" ?

EA : Nous pensions, sous l'influence de Gilles Aillaud, que le débat était toujours là. En réalité nous voulions détruire le système, nous voulions faire tout sauter, nous compris.

Q : Presque faire de la peinture un instrument de provocation ?

EA : Oui, j'étais avec des gens qui étaient en rébellion. Tout le monde était en plein dans la guerre d'Algérie et nous, nous arrivions et nous voulions casser les Salons, le Salon de Mai, alors que c'étaient des gens très gentils, très généreux, et qu'ils nous invitaient ! On a même fini par investir l'Ecole des beaux-arts en 1968. Tout cela est hallucinant. »

Q : S'agit-il d'une opération de transfert d'une agitation politique au sens large à une agitation par les images ?

¹⁵³ *Idem.*

EA : Exactement. Gilles Aillaud est le plus engagé par la peinture. Pour ce qui me concerne, à partir de ce moment là, ma conscience des problèmes de l'Espagne devient plus obsessionnelle et je m'intéresse à tout ce qui s'y passe¹⁵⁴.

Paradoxe, en effet, cette tentation de briser les organisations artistiques qui leur avaient offert les moyens d'expression par lesquels ils s'étaient fait connaître. Il ne faut pas voir ici un quelconque nihilisme, mais plutôt une nécessité de révélation de la vérité. « Briser le système », c'est aussi, et peut-être d'abord s'attaquer aux organisations qui nous sont proches, quand on considère qu'elles ne vont pas assez loin, qu'elles passent trop de compromis, et qu'en cela, elles déçoivent bien plus encore que ceux que l'on considère « ennemis » de base et de faits. Et Arroyo dit à propos du tableau « anti-Duchamp » sur lequel nous nous arrêterons bientôt :

Vous faites les choses parce qu'il faut les faire, parce qu'elles vous intéressent. Et après, elles prennent des proportions incontrôlables, qui vont jusqu'au scandale¹⁵⁵.

On perçoit d'abord une exigence et une grande sincérité, celle-là même de « l'éthos » de l'artiste, et une nécessité doublée d'un risque réel : celui de « s'autodétruire » dans le cadre du système. Mais la peinture, sa question, est toujours au centre, dans son affirmation propre :

EA : Nous vivions de cette manière là, celui qui avait du succès était suspect ! Celui qui vendait un tableau était suspect, nous ne voulions pas ça ! (...)

Oui, il y a une autre proposition ; la preuve, c'est que les tableaux tiennent encore, parce que nous formions une sacrée équipe de peintres. Ce sont tous de grands peintres, les tableaux tiennent, sinon ils auraient disparu depuis longtemps¹⁵⁶.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 286.

¹⁵⁵ *Idem.*

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 285.

Tous de grands peintres, tous « politisés¹⁵⁷ » ainsi qu'à nouveau, il faut y insister :

Q : La politisation de la Jeune Peinture est-elle plus particulièrement l'œuvre d'Aillaud ?

Parce que les textes du Salon de la Jeune Peinture étaient rédigés par Aillaud ?

EA : Je pense que nous étions tous dans cette histoire. C'est sûr, Gilles avait la plume et le raisonnement faciles, mais nous collaborions et discussions beaucoup.

Q : A l'intérieur du Salon de la Jeune Peinture, il y avait des communistes comme Cueco, ainsi que des artistes non communistes, mais qu'on peut quand même classer à l'extrême-gauche.

EA : Oui, c'était le cas de Biras par exemple ou de Tisserand. Pour ma part, je ne militais pas. Gilles Aillaud et Antonio Recalcati non plus, mais cela ne nous empêchait pas d'avoir tout de même des positions politiques très dures¹⁵⁸.

Nous sommes donc dans le cadre d'un véritable collectif constitué d'individualités fortes, autonomes et libres, mais restant exigeantes à l'égard de la peinture et du travail qu'elle nécessite quotidiennement.

Quant aux Salons de la Jeune Peinture ils vont se transformer en véritables lieux de l'agitation politique, et ce à partir de la picturalité même. Et s'il y a des textes, c'est pour expliquer la portée et les conséquences des actions, mais ils ne sont jamais d'ordre conceptuel, artistiquement parlant, et ne relèvent jamais, du genre « manifeste ».

Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati ont joué un rôle tout à fait spécifique, à partir de et dans la picturalité, dans le cadre de

¹⁵⁷ Cette terminologie dont nous dénonçons la pertinence pour les raisons expliquées plus haut est toujours, il faut le remarquer, celle des questionneurs qui ne cessent de la poser obsessionnellement...

¹⁵⁸ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 286.

créations collectives, en maintenant la peinture comme le seul pôle aimantant de l'action.

I. B. 2) Le « Politique » au risque de s'y perdre

Le politique, cela pourrait sembler être un élément constitutif majeur du mouvement de la Figuration narrative. Mais il faut prendre garde à ce que cette détermination souvent portée par la critique peut avoir de réducteur et de classifiant. Car il se peut qu'elle ait interdit la compréhension même de l'importance picturale stricto sensu du mouvement¹⁵⁹. Nous préférons donc nous porter sur l'évolution même de ce mouvement, à partir de ses actions, de son activisme pictural, lié d'une part à la situation extérieure, le monde tel qu'il va et à « l'état des choses », et d'autre part à la problématique relevant de cette situation qui est faite au peintre, le risque de se perdre entre peinture et politique, le risque de mettre sa peinture sous la dépendance d'une politique qui n'est parfois que la « forme » même d'une histoire « pleine de bruit et de fureur », insensée, absurde...

I.B.2.a) En d'étranges salons : les Salons de la Jeune Peinture

Nous avons pu constater que c'est l'ensemble des peintres participant du mouvement de la Figuration narrative, qui assumait une posture politique, d'un point de vue de « l'histoire immédiate » — c'était le temps de la guerre du Vietnam — mais aussi et d'abord à l'égard du monde de

¹⁵⁹ Au risque parfois, intentionnellement ou non, de méconnaître la grande qualité picturale des œuvres de la Figuration narrative, restée intrinsèquement fidèle aux « conventions du médium » comme dit C. Greenberg, *Art et Culture, op. cit.*

l'art. Et cette activité se déployait à l'intérieur du cadre des *Salons de la Jeune peinture*. Pour rappel, citons ici l'affirmation de Gérard Gassiot-Talabot :

Certains artistes comme Aillaud, Arroyo, Cueco, Fromager comptent dans cette période, d'abord, certes, par la présence de leurs œuvres, mais aussi par leur action à travers certaines instances. Le Salon de la Jeune peinture, comme révélateur, comme lieu de convergences et d'idées, a été entre leurs mains un outil efficace, à partir de 1963 pour les trois premiers, et durant dix ans si l'on intègre le relais pris par Fromanger¹⁶⁰.

Gilles Aillaud, en 1981, expliquait la nécessité d'utiliser les Salons de la Jeune peinture en ces termes :

Le Salon de la Jeune Peinture n'a été qu'un des moyens d'action que nous avons à notre disposition. Il se trouvait à l'écart déjà de la mode à l'époque puisqu'il y avait la peinture abstraite partout dans les galeries et le Salon de la Jeune Peinture en était encore à une sorte de post-impressionnisme. Donc il fallait libérer, déblayer le terrain et laisser toutes les tendances s'entrechoquer¹⁶¹.

Si les revendications étaient politiques — les peintres comme nous l'avons dit se situaient à l'extrême-gauche de l'échiquier politique, sans pour autant être affiliés à un parti ou une organisation — elles sont aussi plastiques ; elles questionnent la peinture, la nature de son mode de représentation et la forme de sa présence dans l'espace public à l'intérieur de cette même société. Les revendications porteront donc directement sur les questions picturales. La visée était de libérer la peinture et l'acte même de peindre de leurs conditions de publication, de leurs conditions

¹⁶⁰ Gérard Gassiot-Talabot « 1992. Jalon pour la mémoire d'une peinture figurative », in *Gérard Gassiot-Talabot, la figuration narrative, op. cit.*, p. 135.

¹⁶¹ *Aillaud*, film cité.

d'existence et de reconnaissance à l'intérieur d'un espace culturel prédéterminé et considéré comme sclérosé. Cette attitude politique concerne donc en premier lieu l'opération de la peinture elle-même, ne cherchant pas à l'instrumentaliser mais au contraire à la libérer, à l'extraire du jeu de sa « représentation ». Ce qui implique de la libérer en premier lieu, de ses aspects formalistes et esthétisants qui la réifient en objet culturel de consommation, pris dans les lois du marché et de l'achat-vente.

Dans cet objectif ont été écrits des textes¹⁶² qui exposent des notions dont il faut aussi tenter de comprendre la nature et le sens profond, et que Gilles Aillaud éclaire dans son entretien avec Georges Paumier :

GP : Si l'on reprend certaines expressions qui ont été employées à l'époque pour présenter ce salon de 65 dont nous parlons, il y a tout de même des phrases qui sont assez étonnantes. Est-ce que le but était vraiment de s'attaquer à la sensibilité chromatique, de saccager la délicatesse et de ruiner le bon goût. Ce sont des phrases qui vont peut-être étonner les gens qui nous regardent car pour nombre d'entre eux je pense, la peinture c'est tout ça.

GA : Oui je pense que la peinture ne consiste pas dans la sensibilité chromatique. Un tableau n'est pas un problème, n'est jamais un problème purement plastique. Donc le réduire à des termes plastiques, le décrire en termes plastiques et très insuffisant.

GP : Vous ne souhaitez pas que la peinture soit uniquement plastique. Mais alors que souhaitez-vous, que voulez-vous de la peinture ?

GA : On voulait qu'un tableau puisse être tout, c'est-à-dire aussi bien ne pas se définir en termes plastiques ou au contraire se définir en termes plastiques. L'idée était que dans un tableau, on peut dire tout. Enfin on peut dire mille choses qu'on n'est pas habitué à dire avec la peinture. Et qu'il n'y a pas de limite, il n'y a pas un domaine spécifique que la peinture couvrirait, et à certains moments elle s'arrêterait et il y a certaines choses qui ne

¹⁶² Dont beaucoup sinon la plupart, par Gilles Aillaud.

*pourraient pas être dites. C'est-à-dire il n'y a pas de domaine spécifique, il y a un moyen spécifique, mais il ne faut pas conclure de la spécificité du moyen à la spécificité du domaine. On raconte les choses d'une certaine manière avec la peinture mais on les raconte toutes*¹⁶³.

Il s'agit, au-delà de la formalisation et de la plasticité du tableau, de passer de l'histoire au texte et à l'action dans le travail pictural, de dire, et que ce dire puisse être compris, lu. Ainsi les tableaux explorent la figuration, au contraire de l'abstraction qui relèvent de la non-figuration, ou peut-être, de l'impossibilité qui parfois est faite de figurer, de représenter une chose qui ne peut l'être...¹⁶⁴.

Cependant, dans les paroles de Gilles Aillaud, apparaît la possibilité d'une dialectique entre ce qui fait la matière du tableau et ce que dit le tableau, dialectique affirmative et non utopique, c'est-à-dire tout à fait réalisable, sans que l'une soit submergée par l'autre : soit une absence de qualité picturale mais un discours politique clair, soit l'inverse. Ce qui constitue un tableau réussi, quand il s'agit d'un tableau politique, c'est l'adéquation entre les deux et leur présence à égale intensité. Gilles Aillaud exemplifie d'ailleurs son propos en se référant à *La liberté guidant le peuple* de Delacroix :

*Dans un certain sens La Liberté guidant le Peuple de Delacroix est un tableau réussi mais c'est aussi un tableau politique. Je veux dire qu'il est une description parfaite de 1830, de cette Révolution. Qui l'a faite et où elle a lieu. Et pourtant il était, je crois, pas tellement convaincu ... [sourire...]*¹⁶⁵.

¹⁶³ Aillaud, film cité.

¹⁶⁴ Ces catégories de figuration, non figuration, abstraction sont et restent hautement problématiques. Elles sont toujours en débat.

¹⁶⁵ Aillaud, film cité.

C'est un point important car le discours politique ne signifie pas un manque d'exigence picturale. L'exigence politique est portée au cœur de l'acte de peindre lui-même, mais non pas sur le mode d'une expressivité mais sur le mode d'une recherche picturale spécifique. Or nous touchons là à une question d'extrême importance que nous retrouverons identiquement dans sa structure, avec Grüber. Dans cette histoire du temps présent, nous sommes en 1965, le geste consistant à ré-inscrire l'exigence politique au cœur même de la pratique artistique — peinture, théâtre — et non à la faire dériver vers on ne sait quel actionnisme ou quel activisme d'engagement de militance est un geste d'une grande intelligence politique précisément.

Car il porte en lui, et maintient en lui, sans jamais céder sur l'exigence de l'œuvre picturale — cela assemble et rassemble par delà des différenciations très réelles — le mouvement bien nommé de la Figuration narrative, cela en ordonne non pas le plus petit dénominateur commun, mais au contraire le plus haut, quant tant d'autres, dans les années qui suivront, s'épuiseront en tâches militantes au risque même de s'y perdre.

Cette réinscription du politique au sein de la pratique artistique, la pratique que l'on tient pour essentielle du faire-artistique, celle de faire vivre les œuvres — réinscription qui sera aussi celle de Grüber dans la mise en scène de *Winterreise* — n'a pas toujours été comprise dans sa signification exacte : une surpolitisation latente interdisait littéralement et interdit sans doute toujours, de voir.

Mais, et déjà à une très grande distance mais dans une grande proximité aussi, elle rejoint cette pensée qui ne sera jamais citée ni par les peintres

ni par Grüber, cette pensée de Blanchot qui en appella sans cesse à l'exigence de l'œuvre, jusqu'aux derniers mots qui signent la fin de la *Communauté inavouable*¹⁶⁶ :

*Ainsi trouvera-t-on qu'elle [la communauté innavouable] a aussi un sens politique astreignant et qu'elle ne nous permet pas de nous désintéresser du temps présent, lequel, en ouvrant des espaces de libertés inconnus, nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours menacés, toujours espérés, entre ce que nous appelons œuvre et ce que nous appelons désœuvrement*¹⁶⁷.

Ainsi et au plus loin du pathos d'une communauté désœuvrée qui ferait l'expérience « commune » de l'absence d'œuvres, Blanchot en appelle à la « responsabilité » de rapports nouveaux. Or la Figuration narrative fut une communauté en acte que l'exigence picturale assemble en commune présence. Et il convient à son propos de tenir la mise en récit de ce qui arrive à l'écart des « labellisations » hâtives. Ainsi Arroyo précise et rappelle encore :

*Je ne refuse pas le terme narratif. Ce que je refuse totalement, c'est l'idée de « pop art ». Nous n'avons rien à voir avec ces gens là ! Ils faisaient les mêmes choses en même temps que nous, ils « critiquaient » à leur manière en faisant une description du paysage américain. Mais nous, nous étions très politisé au Salon de la jeune Peinture. Nous étions littéraires et narratifs. En 1965, les Anglais ont été invités au Salon, c'étaient des gens très sympathiques, mais avec qui nous n'avions rien à voir non plus, malgré le fait qu'ils aient été invités. Cela nous était égal, nous n'avions rien à voir avec le pop art ! Je peux sortir avec un écriteau grand comme ça, ils veulent toujours que je sois pop art ! Rien à voir !*¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Maurice Blanchot, *La Communauté Inavouable*, éditions de Minuit, 1983.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁸ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 285.

On comprend donc la sorte de rage avec laquelle Eduardo Arroyo tient à discerner le Pop Art de la Figuration narrative, à faire la lumière sur cette confusion élaborée à l'époque. Parce qu'elle avait pour fonction d'annuler, voire effacer le geste de la Figuration narrative dans son expression politique et la recouvrir de la terre dont on couvre les cadavres.

I.B.2.b) De l'Exigence de l'Œuvre : l'Empreinte profonde de Recalcati

Dans cette dernière tentative de cerner en quelque sorte la scène, les lieux, et les dialogues de la Figuration narrative, Recalcati nous paraît en être « l'acteur » le plus silencieux mais le plus profond peut-être, et il signa le texte de Gilles Aillaud explicitant les tenants et aboutissants de l'œuvre collective *Vivre ou laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*. Nous avons pu remarquer cependant que chez Recalcati, en dehors des œuvres collectives, la notion de récit ne se coupe jamais du « pacte autobiographique » et d'une écriture — picturale — de soi. Et que par ailleurs, ce récit pouvait se présenter sous une forme allégorique dans sa lecture. Et quant aux rapports entre politique et peinture, ils se placent pour lui dans la dimension de ce que nous voudrions nommer un « nouvel existentialisme », lequel est l'une des clés peut-être — non humaniste — de l'éthique de la Figuration narrative : cette peinture n'est pas respectueuse, elle témoigne pour ceux ou celles qui n'ont pas de témoins.

Dans son entretien avec Georges Paumier, perce si ce n'est une comme une lassitude, du moins une distance à l'égard du politique comme maître à penser et maître à peindre : maître de scène et metteur en scène.

Nous avons noté toute l'importance, pour Recalcati, du geste même de peindre : ce geste est vitaliste, en relation directe avec sa vie et toutes les énergies qui s'y développent, dont ses sentiments à l'égard de faits dits « politiques ». En d'autres termes, la peinture redouble et renforce la vie, elle est pour lui première, jamais reflet ou miroir mais « tout le vif et bel aujourd'hui ». En témoigne cet extrait d'entretien :

AR : Je crois qu'on vit dans un moment de transformation de la société et comme toute personne qui en fait partie, je crois que le peintre y est mêlé.

GP : Il y est mêlé à la façon d'un témoignage ou bien comme un combat ?

AR : Non, je ne pense pas qu'un intellectuel puisse parler, se trouver et militer. Chez moi ça a toujours été un constat. Peut-être un constat d'impuissance. Je ne vois pas comment la création peut être militante.

GP : Oui, c'est une notion qui n'est pas tienne.

AR : Ce n'est pas une notion qui est mienne.

GP : Tu es plutôt témoin que combattant.

AR : Oui, je suis un témoin impuissant. Et je sens profondément ça¹⁶⁹.

Nous ne commenterons pas cette forte subjectivité du témoignage qui n'avoue son impuissance qu'eu égard à la finitude de l'action individuelle. Recalcati n'a pas pris autant de responsabilité que Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo, dans le cadre de l'organisation des Salons de la Jeune Peinture. Ses actions ont été essentiellement d'ordre pictural, plus encore que celles d'Eduardo Arroyo ou de Gilles Aillaud peut-être. Actions

¹⁶⁹ *Recalcati*, film cité.

uniquement menées selon la voie de la picturalité. Et précisément, c'est ici que le danger est peut-être le plus grand, comme il semble l'évoquer dans cet entretien où toute l'importance est attribuée au nom de « témoin », et aussi à son « impuissance ». La référence n'est pas l'acte pictural en soi mais l'illusion du « combattant » induite par la question encore et toujours orientée quant à la politisation, et non quant à la peinture même. Limite donc, et dessinée, discernée comme telle.

GP : Et cette impuissance te gêne ou finalement... ?

AR : Elle ne me gêne pas dans la mesure où elle est reconnue et où j'en parle. Il y a une vie autonome de la peinture pour la peinture. Il y a une recherche autonome sur cette éternelle question sur la peinture et pourquoi la peinture. Comme sur la vie et pourquoi la vie. Et puis il y a les grandes illusions qui sont les illusions de la vie, de la vie quotidienne.

GP : L'amour, la politique...

AR : L'amour, la politique, etc. Mais je crois que lier étroitement le désir politique ou le combat politique à ta vie de peintre, ou à ta peinture serait une sorte de constat d'échec, de ta vie, de ta peinture. Ce serait un pouvoir que ta peinture ne te donne pas, alors tu le cherches, dans le pouvoir politique¹⁷⁰.

L'intelligence politique de Recalcati est de boucler l'entretien sur l'acte pictural et de placer hors champ l'activisme « politiciste » dont la problématique est donnée . « Il y a une vie autonome de la peinture pour la peinture ». C'est une pure affirmation qui relève d'une attitude porteuse d'abord de l'exigence de l'œuvre¹⁷¹, exigence qui doit être défendue, protégée, gardée par celui qui la détient, en dehors de toute fuite dans une activité sociale illusoire, dans le risque d'être pris dans le

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ La peinture, disait Valéry, se constitue en problème. Cité par M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op.cit.*.

divertissement et le spectacle bigarré du monde, n'ayant de cesse de le maîtriser dans une fuite en avant interminable. Mais c'est aussi l'autonomie de la peinture à l'égard des passions, amoureuses celles-là, qui parfois peuvent être aussi des fuites à l'égard de soi-même, un soi-même s'oubliant et se perdant en cet autre, au risque de perdre la peinture¹⁷². Nul narcissisme, nul égoïsme du Moi souverain de l'artiste, seule une prudence de chat qui ne veut pas perdre de vue quoi ? le Tableau.

Contre toute illusion et devant ce fait même de la vie qu'est la vie, la peinture est en soi un monde qui porte ses propres exigences et que l'on doit servir, non l'inverse. Il ne s'agit pas ici pour Recalcati d'une crainte pour lui-même car précisément, il a commencé à peindre dans un mouvement de recherche de soi, de conquête de soi, dans une fuite non pas de lui-même mais de son milieu, « sortie hors de la banlieue de Milan »¹⁷³ dans une trajectoire unique : mais nous ne sommes pas ici dans de la « promotion sociale » et les propres termes de Recalcati sont toujours très éloignés des redondances psychologisantes que « programmaient » les questions.

Le démarrage de la peinture, d'un peintre avec sa peinture peut avoir les origines les plus différentes, les plus diverses. Cela peut être une fuite, cela peut être le retournement d'une difficulté de s'exprimer, mais une fois acceptée cette fuite ou cette difficulté de s'exprimer, il est clair que la peinture devient une sorte de mariage avec ta vie et que tu arrêtes de te poser des questions, pour tout simplement peindre, et tout simplement vivre. La peinture ? A quoi bon la peinture ? Et bien l'on pourrait dire à quoi bon la vie, et la mort. Comme la vie... Quand je pense à la vie je pense à un lopin de terre dans lequel nous vivons, qui nous

¹⁷² Nietzsche nommait ce grand kaléidoscope « la grande vache multicolore », la pensée bigarrée, etc. (V. « Ainsi parlait Zarathoustra »). Cité par Bernard Pautrat, *Versions du Soleil*, Paris, Seuil, 1971.

¹⁷³ *Recalcati*, film cité.

*est donné à vivre, et c'est bien normal on essaie d'en faire un tour. La peinture c'est pareil ; la peinture c'est le même genre d'interrogations que dure le temps de l'effacement de cet espace blanc qui est la toile. Interrogation et fascination qui recommencent chaque fois que cette surface enivrante se présente devant nous*¹⁷⁴.

Ces paroles sont très fortes dans le sillage qu'elles ouvrent et l'exigence interminable qu'elles prescrivent. Peindre est justice. Attitude fondamentale que Gilles Aillaud et Eduardo Arroyo partagent de manière totale et absolue, par delà la question du politique qui est un fait de la réalité, de la vie, parmi d'autres. Si le politique est important, si ces peintres ont choisi de ne pas vivre dans l'innocence à l'égard du réel et du monde tel qu'il va, s'ils refusent la position de l'artiste solitaire dans la posture « solipsiste » d'un fond d'atelier, n'ayant de cesse de peaufiner son style qui est sa signature et son signe de reconnaissance, la peinture et la qualité picturale est pour eux première, au même titre que la vie : elles sont comme synonymes, aventures dignes d'être mises en récit pictural.

Pensée « métapolitique » d'une subjectivité picturale ajoutant le Sensible et le Visible, la vie et l'existence, le Réel et l'Imaginaire. La formule « Les gens peindraient comme ils chantent, comme l'oiseau chante...¹⁷⁵ » aura prononcé comme son programme politique, s'il en est, Gilles Aillaud. Prenons garde à l'apparente naïveté du propos : il résume à lui seul ce qui fut aussi au cœur des avant-gardes historiques, non pas l'utopie que chacun puisse être artiste, mais cette autre toute concrète que chacun ait

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ *Aillaud*, film cité.

le temps — et la liberté — de peindre, comme de faire tout autre chose.

Gilles Aillaud précise :

On est contre la culture dans la mesure où elle véhicule des valeurs de la société dans laquelle elle repose. Les valeurs que véhicule cette culture on est contre, dans la mesure où on est contre aussi le système social tel qu'il est dans lequel cette culture est valorisée comme elle est¹⁷⁶.

Remarquons la précision des termes : ce n'est pas « l'art », l'œuvre d'art et son exigence essentielle qui sont mis en question pour faire l'objet d'une opposition, voire d'une pure négativité ; les limites de la « mort de l'art » ou de sa mise à mort, voire de son dépassement dialectique, leur sont connues. Mais c'est la « Culture », son institution et sa « spectacularisation » qui font l'objet d'une opposition. Ici se tient en partie l'enjeu des œuvres collectives des trois peintres, celles-là mêmes dont l'existence est tue¹⁷⁷.

Ainsi le « programme » quant à l'Art et quant au Politique tiendrait-il tout entier en ces vers de Rimbaud (Les illuminations) :

*Cependant c'est la Veille...
Recevons tous les influx de vigueur et de tendresse réelle.
Et à l'aurore armés d'une ardente patience
Nous entrerons aux splendides Villes.*

¹⁷⁶ *Idem.*

¹⁷⁷ Notons qu'Hubert Damisch, par exemple, n'aura consacré aucun texte aux peintres de la Figuration narrative.

I. B. 3) L'Expérience des œuvres collectives et la Mise à mort de Marcel Duchamp

Dès 1963, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati sont devenus inséparables, jusqu'à peindre ensemble deux œuvres picturales : la première, réalisée en Italie en 1964 et présentée au début de l'année 1965 à Paris s'intitule *Une passion dans le désert*, et la seconde réalisée et présentée cette même année 1965 porte le nom de *Vivre ou laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*.

Ces deux œuvres très différentes portent toujours et encore toutes deux les caractéristiques de ce qui définit la Figuration narrative : le récit, la durée, la juxtaposition de scènes, et l'affirmation d'une attitude politique à l'égard même de l'art, et ce par plusieurs opérations de sens.

Avant que d'approcher plus avant l'une et l'autre, précisons qu'il s'agit de polyptiques qui relèvent de la même affirmation de posture artistique : celle du refus d'un style prédéterminé, en tant que celui-ci serait dicté principalement par l'auteur maître d'œuvre tandis qu'il ne devrait être que l'expression de l'œuvre elle-même, comme conséquence de son accomplissement simple.

Pour Jean-Luc Chalumeau il semble que cette première expérience d'*Une passion dans le désert* est directement liée à l'avènement du terme même de Figuration narrative :

Ce n'est pas le sujet, hautement fantaisiste, qui est important pour eux (bien qu'il soit éminemment narratif), mais leur volonté commune d'œuvrer collectivement. Chacun d'eux a en effet la liberté de modifier à sa guise ce que viennent de peindre ses camarades. Ils poussent aussi loin qu'il leur est possible le refus de la « facture personnelle » en tant qu'elle est depuis toujours l'alpha et l'oméga de la conception bourgeoise de l'art. Ils

affirment en outre, avec une insolence incroyable pour l'époque, que le temps est venu de revenir à l'anecdote en peinture, celle-là même que Manet¹⁷⁸ aurait définitivement chassée selon Clément Greenberg, et à laquelle nul ne saurait revenir sans être accusé de la pire ringardise par tout ce qui compte dans le « monde de l'art ».

Aillaud, Arroyo et Recalcati, par le coup de force d' Une passion dans le désert, annonçaient bel et bien un tournant de l'histoire de l'art, dans la suite logique de l'initiative de Recalcati avec ses Empreintes. Ce tournant allait être baptisé « figuration narrative » par Gérard Gassiot-Talabot et illustré de manière magistrale par le même trio avec la suite de huit tableaux Vivre ou laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp, clou de l'exposition collective « La figuration narrative dans l'art contemporain » à la galerie Creuze en octobre 1965¹⁷⁹.

L'intervention est donc décisive, et risquée aussi car hautement iconoclaste¹⁸⁰. Mais ce risque est pris en toute conscience, et il vise explicitement à mettre en question la production culturelle « spectaculaire » contemporaine — telle qu'elle existe en son marché et son institution culturelle toujours dominée par le Ministère de la Culture — et non la picturalité dans un sens plus large, pour laquelle ces peintres ont en partage les exigences les plus grandes, les plus fortes.

Dans *Une passion dans le désert*, œuvre composée de treize tableaux, il y a donc mise en présence des catégories de la Figuration narrative — dont la narration par peintures successives — et d'autre part affirmation, par l'exigence artistique jamais déniée dans le cadre du processus de son élaboration, d'une opposition et d'un « désaccordement » d'avec la « conception bourgeoise » de l'art, prête à tout absorber, à tout réifier, à

¹⁷⁸ Voir l'assassinat de Manet par Monory...

¹⁷⁹ Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁸⁰ Il suffirait de relire la masse d'écrits hagiographiques concernant Duchamp pour prendre la mesure de cette saine provocation.

tout mettre en représentation. Il faut ici éclairer cette expérience par le témoignage d'Eduardo Arroyo :

Question : Mais il faut parler de votre première œuvre collective, Une passion dans le désert, en 1964, où apparaît l'influence du cinéma, de la bande dessinée et, je dirai même, du roman-photo ?

EA : Oui, absolument, l'idée séquentielle m'a toujours intéressé, moi qui ne m'intéresse pas aux comics en général. On voyait beaucoup de films, on parlait beaucoup de cinéma, et les trucages qu'on voit dans nos tableaux sont très significatifs. C'est Gilles qui a l'idée de partir d'une nouvelle de Balzac, complètement inconnue à l'époque, pour pouvoir faire l'expérience de l'autodestruction : la règle du jeu était de peindre une partie du tableau. Si les deux autres n'étaient pas d'accord, alors, ils effaçaient et il fallait recommencer. A l'époque nous luttons contre le statu quo de l'artiste, le noble artiste, le chef d'œuvre¹⁸¹.

Et nous ajouterions du « tout également représentable », même l'inhumain.

Deux attitudes coexistent ici : d'une part ce qu'Eduardo Arroyo qualifie d'« autodestruction » à l'égard de leur image personnelle en tant que peintre, à l'égard de leurs œuvres personnelles, c'est-à-dire un refus de leur prérogative d'auteur à l'intérieur de l'œuvre collective. Mais cette « autodestruction » d'un certain narcissisme de la fonction auteur est contrebalancée, d'autre part, par l'expérience assumée d'une « création collective », dans un mouvement d'aller-retour entre les peintres à partir de la picturalité même et de ses formes. Rappelons qu'il ne s'agit pas, dans ces œuvres collectives, d'effacer les noms propres de chacun des peintres participants, ni de former une œuvre anonyme. Est effacé ce qui ne convient pas dans sa mise en œuvre, c'est-à-dire dans le processus de

¹⁸¹ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 285.

mise en forme de l'œuvre picturale. Et le jeu, qui met en scène les peintres comme dans une partie de cartes, s'ajoute d'abord à l'acte matériel concret, effectif de l'opération picturale accomplie dans un « *in-situ* » proche du jeu théâtral. Cette pratique collective trouvera son résonnant et sa résonance dans le travail que chacun d'eux accomplira dans les mises en scène de Grüber.

L'expérience d' *Une passion dans le désert* s'est réalisée durant l'été 1964 en Italie à Positano, et fut exposée à Paris, à la galerie Saint-Germain en février 1967. Dans le cadre de cette exposition, la lecture de Daniel Anselme replaçait l'œuvre dans la situation artistique contemporaine :

Les peintres ambitieux et purs dont je parle sont peut-être de mauvais Européens mais, d'après ce que je sais, il sera difficile de les mobiliser pour la défense de Soulagès contre Rauschenberg ; ils s'opposent à l'un comme à l'autre et espèrent seulement que le conflit affaiblira dans son ensemble un certain genre de production culturelle. (...)

Ils s'agissait pour eux d'affirmer que la peinture peut raconter une histoire précise et, en même temps, qu'elle peut le faire sans devenir illustrative. (...) chacun des trois a été amené à faire modifier, ou à modifier lui-même, tel ou tel morceau fait par l'autre. De même, leurs manières respectives se sont trouvées influencées directement l'une par l'autre. (...) Peut-être aussi ce désir de « passer chez le voisin » — plus exactement, d'abattre les barrières de l'œuvre individuelles — exprime-t-elle une certaine lassitude, une inquiétude latente à l'égard de ce qu'on appelle la peinture de chevalet¹⁸² ?

Dans cette présentation, deux notions nouvelles apparaissent. Celle interrogeant la nature de la picturalité à l'égard du récit : Daniel Anselme précise que ces tableaux ne sont pas « illustratifs ». Cette notion nous

¹⁸² Daniel Anselme, catalogue de l'exposition *Une passion dans le désert*, Galerie Saint-Germain, Paris, 27 janvier-février 1967.

l'aborderons plus précisément dans notre approche de la peinture de Gilles Aillaud, mais elle s'avèrera essentielle à l'égard du statut de la « représentation » dans le cadre des dispositifs scéniques mis en place à l'intérieur des mises en scène de Klaus Michael Grüber. La seconde notion questionne l'espace même de la peinture, trop souvent réduit à celui du chevalet¹⁸³ ; nous nous arrêterons sur ce point plus spécifiquement dans la troisième partie de ce travail ; à ce sujet, nous pouvons préciser dès maintenant la position d'Eduardo Arroyo :

C'est en France, à Paris, que j'ai appris par moi-même — car nous n'avons pas eu de professeur — qu'il fallait peindre de très grands tableaux, aux grandes dimensions, parce que c'était ainsi qu'on mesurait le talent d'un peintre¹⁸⁴.

Mais il y a encore une troisième dimension : celle de mettre en œuvre picturale la puissance du délié, la puissance d'une picturalité qui toujours se précèdera elle-même et que rien ne saurait interrompre. Il n'y aura pas de « denier tableau ».

Une passion dans le désert était composée de treize toiles, et l'exposition qui l'a présentée lui était entièrement dédiée. Quant au résultat formel, à la plasticité même de l'œuvre, c'est à Gérard Gassiot-Talabot qu'il faut encore donner la parole. Il écrivait en 1965 dans la préface au catalogue de l'exposition *La Figuration narrative dans l'art contemporain* :

Cette entreprise collective (...) relève de l'extravagance lyrique, du paroxysme romantique. La nouvelle de Balzac, qui nous narre les amours d'un soldat de Bonaparte perdu dans le désert égyptien et d'une panthère, constitue un simple prétexte pour permettre aux trois peintres de libérer tous les rêves, toutes les impulsions, toutes les possibilités plastiques qui

¹⁸³ On connaît le thème essentiel à l'époque repris de Pollock : « ma peinture ne vient pas du chevalet ». Voir H. Damisch, *Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984, p.149.

¹⁸⁴ « Entretien avec Eduardo Arroyo », art. cité, p. 286.

les sollicitent. Cela tourne quelquefois à la cacophonie, entre deux morceaux de bonne venue pleins d'invention et de générosité, car chacun se bat avec ses armes et tente consciemment ou non de conquérir la toile. Cela ne va pas non plus sans certaines facilités effusionnistes et paysagistes, mais cette suite de treize toiles, représentant chacune un moment de cette aventure extraordinaire, constitue une très originale tentative de lyrisme narratif, par peinture successives. Aillaud, Arroyo et Recalcati ont eu le mérite et le courage de savoir aller trop loin en se moquant du style et des interdits, non seulement par leur indifférence à la phobie de l'anecdotique, mais également par leur cynisme à l'égard d'un pompiérisme bonni, dont ils ressuscitent certaines recettes à l'occasion de telles vues « sahariennes » qui auraient fait se pâmer d'aise les peintres des défunts salons d'art colonial. Cette figuration chargée de dynamite, mi-sincère, mi-provocante, a déjà fait des dupes et provoqué de vertueuses indignations¹⁸⁵.

« Une très originale tentative de lyrisme narratif, par peinture successives », « un simple prétexte pour permettre aux trois peintres de libérer tous les rêves, toutes les impulsions, toutes les possibilités plastiques qui les sollicitent », « en se moquant du style et des interdits » : certes, le prétexte est double, l'expérience elle-même et le thème de la nouvelle de Balzac. Mais en elle-même, l'expérience est picturale, portée par une audace et une recherche libérées de tout a priori dogmatique, éprouvant une puissance d'enchaînement « déliée », marquant un continuum du disparate, sortant de la narrativité « linéaire », de la littérature balzacienne... Mais comment ne pas percevoir et comprendre, qu'en passant ainsi, pour ainsi dire derrière le Tableau et son cadre de scène, qu'en passant ainsi ensemble « derrière » leurs toiles blanches, l'expérience collective dans sa gestuelle, et sa chorégraphie (mise en

¹⁸⁵ Gérald Gassiot-Talabot « 1965. La figuration narrative dans l'art contemporain » art. cité, p. 32.

couleurs, touches, reprises, effacement, ratures et repentirs collectivement acceptés et joués), il en allait déjà comme par avance, et sans que le mot ne fut jamais prononcé, d'un transport sur une autre scène, la scène à venir du Théâtre ?

Cette expérience fut suivie de près par une autre dont les retentissements nous parviennent encore en écho aujourd'hui. C'est la réalisation de *Vivre ou laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp*. Mais ici il n'y a pas d'antécédence qu'il faudrait picturalement illustrer, mais l'exact contraire : affirmer par la « fiction » la puissance joueuse et iconoclaste du pictural contre le risque de nihilisme que le geste comporte, et dans lequel Duchamp serait tombé à pieds joints.

Si l'on veut que l'art cesse d'être individuel, mieux vaut travailler sans signer que signer sans travailler. Comment peut-on n'avoir pas compris que la « personnalité du choix préférée à la personnalité du métier », n'est au contraire, qu'un pas de plus dans l'exaltation de la toute-puissance et de l'idéalité de l'acte créateur¹⁸⁶ ?

Nous référant ici à cette œuvre, nous abordons un point sensible de l'histoire de l'art contemporain, nous irons jusqu'à dire un tabou. Un événement qu'il convient de taire, car il a déjà fait grand bruit. Et quand quelques-uns reviennent sur cet événement, il faut préciser que malheureusement, la plupart du temps, ils n'en tirent pas toutes les conséquences, qui sont absolument non consensuelles, dures, cruelles et déterminantes.

¹⁸⁶ Gilles Aillaud, texte associé à l'œuvre *Vivre ou laisser mourir ou la Fin tragique de Marcel Duchamp*, 1965.

Jean-Luc Chalumeau retrace cette réalisation et explicite son effet de souffle en ces termes :

En se représentant eux-mêmes comme des malfrats dénudant et assassinant l'auteur du Nu descendant un escalier (reproduit avec soin, de même que la Fontaine et le Grand Verre), Recalcati et ses amis ne s'attaquaient pas directement à la personne de Duchamp (toujours vivant à ce moment), mais à ce qu'il était devenu, peut-être malgré lui : un pion sur l'échiquier de la culture bourgeoise, et sans doute même son défenseur le plus efficace parce qu'avançant masqué. Recalcati avait cosigné un texte distribué aux visiteurs de l'exposition dans lequel il était expliqué que, "en nous proposant de la liberté cette image magique, c'est-à-dire l'image de la toute puissance de l'esprit, on veut en réalité nous faire comprendre que nous sommes déjà libres. Marcel avalise toutes les falsifications par lesquelles la culture anesthésie les énergies vitales et fait vivre dans l'illusion. "

Recalcati et ses amis déclenchèrent une véritable tempête, car de nombreux peintres, même parmi leurs proches camarades de la Figuration narrative, n'étaient pas prêts à accepter, ni à comprendre, ce geste provocateur. Certains signèrent une pétition hostile (parmi eux Télémaque, Voss et Klasen) et la presse protesta de manière véhémente¹⁸⁷.

Bien que ce texte associé à l'oeuvre soit explicite et se suffise à lui-même, redonnons la parole à Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati. Ces deux derniers en 1978, et Aillaud en 1981, ne renient rien, bien au contraire, assumant collectivement l'oeuvre et sa signification, sa portée et ses conséquences, alors que le plus souvent la critique relatant l'événement les fait vertueusement taire et ne cite que rarement ces textes.

Quand Georges Paumier « évoquera » ce tableau, Gilles Aillaud lui répondra :

¹⁸⁷ Jean-Luc Chalumeau, *Histoire de l'art contemporain, op. cit.*, pp. 112-113.

Sous couvert de l'Avant-garde, ce que l'on attaquait c'était quelqu'un qui défend très efficacement les valeurs les plus traditionnelles de la culture bourgeoise justement parce qu'il a l'air de rompre avec elle. En fait, le fond de sa position au contraire est profondément conservatrice. On ne peut pas protéger de meilleure manière qu'en proclamant d'une certaine manière l'innocence de tout ce qu'on fait. C'est-à-dire les plus grandes audaces sont revendiquées à l'intérieur d'une irresponsabilité de l'acte.

GP : Ça c'est la position, tu penses ?

GA : Ça c'est la position Duchamp, oui¹⁸⁸.

Difficile de soutenir, encore aujourd'hui, que Duchamp n'est pas attaqué ici directement. Pour Gilles Aillaud, il semble clair que la position de Duchamp, bien qu'imprégnée d'une certaine « innocence » doit être combattue, au nom même de cette innocence qui s'octroie la facilité de l'irresponsabilité de l'acte, en ce qu'elle est porteuse d'un nihilisme artistique¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Aillaud, film cité. Nous nous devons de citer l'analyse de Philippe Dagen (*in Art Press*, La Figuration narrative, 2008, p. 44) consacrée à l'événement pour son intelligence et sa précision critique. Citons : « Duchamp y est décrit comme un faux révolutionnaire, l'abandon de la peinture non comme la mise à mort de l'art, mais comme son exaltation suprême. A propos des « ready-made », Aillaud observe que “de l'objet cubiste, entièrement construit par l'action constituante du peintre, à l'objet manufacturé touché seulement, comme à distance, par la signature, il n'y a pas de dépassement de la notion traditionnellement démiurgique de « l'acte créateur ».(...) Comment peut-on n'avoir pas compris que la « personnalité du choix préféré à la personnalité du métier », n'est au contraire qu'un pas de plus dans l'exaltation de la toute puissance et de l'idéalité de l'acte créateur ?” Autrement dit, Duchamp n'aura fait que porter à son paroxysme la figure de l'artiste, être d'exception, hors du commun, doué de pouvoirs magiques. L'« anartiste » est l'artiste suprême — du moins tant qu'il accomplit son rite mystérieux “dans le temple, c'est-à-dire au musée”. Aillaud poursuit, de plus en plus hostile : “Ce « ready made » n'a rien à véhiculer, aucun parcours à faire dans les régions tropicales de la vie. Aseptisé dès sa naissance, il est d'emblée destiné à recevoir la lumière auguste et blafarde du sanctuaire (...)” A cette conception, morbide et mortifère insiste longuement Aillaud, il oppose “le pouvoir de donner des indications” : “Pour nous qui entendons nous manifester comme de véritables individus dans le temps et l'espace, il ne s'agit donc pas d'inventer ou de découvrir de nouvelles formes d'expression artistique mais de donner davantage à penser.” De donner à penser dans “les régions tropicales de la vie” : hors du musée — cette « morgue » — mais dans la rue, dans la ville. ». Et nous ajouterons quant à nous, jusqu'au théâtre qui depuis toujours est là, et les attend déjà.

¹⁸⁹ Nous ne pouvons nous empêcher ici de considérer la position de Gilles Aillaud comme juste, clairement affirmative et à partir de laquelle il serait souhaitable d'interroger un certain théâtre contemporain auquel les institutions culturelles d'Etat ouvrent grandes leurs portes et c'est à Jan Fabre que nous pensons ici très précisément.

Eduardo Arroyo répondra à cette même question de Georges Paumier dans des termes similaires :

C'est quelqu'un qui a marqué une grande quantité d'artiste. Et maintenant on croit se rendre compte d'une certaine manière qu'on avait raison dans la mesure que, quand on a vu sa dernière exposition, on a compris que c'était déjà le deuxième enterrement. On a vu le triomphe de cette attitude étriquée, sèche, petite bourgeoise, qu'était sa façon d'agir et sa façon de penser. On détestait surtout cette idée de peintre démiurgique, de peintre qui avec un souffle divin fait rentrer la coca-cola dans les musées ; c'est justement cette bouteille parce qu'elle a été choisie par le peintre qui est dieu. Enfin c'était à cette idée qu'on s'est révolté, à cette mythologie du peintre, à ces supercheries d'une certaine manière. Des idées qui couraient beaucoup les rues à cette époque là qui nous ont incités à monter cette offensive qui a cristallisé toutes ces quinze années de, à mon avis, de niaiseries. C'est peut-être un peu trop fort ces adjectifs. Maintenant on les voit avec beaucoup de recul toutes ces choses là, n'est-ce pas.

GP : Vous avez attaqué la grande figure de l'art moderne, de l'avant garde, et ça on ne vous l'a pas pardonné.

EA : Oui, c'est ça. Ça a été curieux, ça a été une fulgurance la réaction des gens. Ça nous a coûté des amitiés. Il y a des gens, ce n'était plus comme avant. Même aujourd'hui il reste des traces de cette affaire. C'est amusant tout ça...¹⁹⁰.

Nous pensons qu'ici, dans cette œuvre collective, fut signé le pacte collectif et secret qui organisa la rencontre entre Klaus Michael Grüber et Aillaud, Arroyo, Recalcati. Antonio Recalcati ne s'étendra pas sur le sujet, et ne fera que citer cette expérience à propos d'une question de Georges Paumier concernant une série de toile *La Bobème de Chirico*, où il revisite la période métaphysique du peintre sous un mode ironique :

¹⁹⁰ Arroyo, film cité.

GP : *Et puis il y a aussi cette série que j'aime beaucoup, que je trouve très amusante que tu as intitulé De la bohème de Chirico à la bohème de Recalcati .*

AR : *Oui c'était un jeu, un jeu.*

GP : *Mais c'était un hommage aussi à Chirico ?*

AR : *Tout est hommage. L'assassinat de Marcel Duchamp n'était qu'un hommage à Marcel Duchamp..., il y a hommage et hommage évidemment. Ce ne sont pas les fins qui sont importantes, c'est l'élan qu'on y met, à aimer quelqu'un ou tuer quelqu'un. Je n'ai pas voulu tuer Chirico. J'ai voulu m'amuser avec tous les mythes italiens, avec tout ce que j'aime ou que je déteste. Avec tout ce qui m'est donné, et tout ce que j'ai reçu de ça¹⁹¹.*

Le laconisme et l'ironie d'Antonio Recalcati confirment que l'intention était bel et bien de « tuer Marcel Duchamp », et il en va de cette position vitaliste, « ce qui est important c'est l'élan qu'on y met », c'est-à-dire à nouveau le geste, l'énergie du geste, qui relève d'une attitude plus générale, envers la peinture, et envers la vie, il en va en tout et pour tout d'un Gai Savoir, d'une *Gaya Scienza*.

Et ici réside peut-être en partie le fond de la question : l'exigence artistique, l'exigence de l'œuvre, pour elle-même et non pas sa « spectacularisation » muséale, cynique, nihiliste.

Insistons encore sur la profondeur et l'audace de ce geste affirmatif et sans concession. Car il y a une profondeur d'attitude, assumée par ces peintres et présente dans la continuité de leur œuvre, « attaquant » les « Nouveaux réalistes » admirés du pompidolisme artistique :

Q : Pourquoi vous attaquez-vous aussi aux nouveaux réalistes dans le cadre des tableaux de l'Anti-Duchamp ?

¹⁹¹ Recalcati, film cité.

EA : Parce qu'ils voulaient justement faire le contraire de nous, ils voulaient mener leur petite carrière. A cette époque-là, nous étions terriblement anti-américains, contrairement à eux qui voulaient en être solidaires. Tout le monde voulait aller vivre à New York, c'était le grand rêve. Les nouveaux réalistes étaient comme des innocents qui ne vivaient pas les grands conflits de l'époque, politiques, moraux, sociaux, éthiques. Ils voulaient être des artistes, des créateurs. Voilà pourquoi nous les avons mis à l'honneur en leur faisant porter le cercueil de Duchamp sous le drapeau américain.

Q : Avez-vous été surpris par les réactions.

EA : Absolument. Vous faites les choses parce que vous pensez qu'il faut les faire, parce qu'elles vous intéressent. Et après elles prennent des proportions incontrôlables qui vont jusqu'au scandale¹⁹² !

Faire les choses parce qu'il faut les faire, est à l'exact opposé d'une attitude innocente. C'est une prise de risque consciente, qui relève de la même attitude qui a donné corps à l'existence de la *Salle Verte* lors du Salon de la Jeune Peinture de cette même année 1965, qui pour Eduardo Arroyo n'est pas une provocation, mais plutôt une autopunition :

Nous avons mis des dispositifs en place pour nous autodétruire avec le concours de beaucoup d'autres personnes, mais nous voulions dire des choses, nous voulions en réalité être écouté, parce qu'on ne l'était pas. (...) Pas facile de peindre en vert, c'était une punition, il fallait démontrer comment on pouvait effectivement dynamiter le monde de l'art¹⁹³.

Car il s'agit bien de cela, non de s'attaquer à la peinture, comme Duchamp dans son attitude anti-peinture, mais de s'attaquer au monde de l'art, à ses petits arrangements, à l'illusion d'une fausse liberté, dont les

¹⁹² « Entretien avec Eduardo Arroyo » art. cité, p. 286.

¹⁹³ *Idem*.

entraves ont peut-être favorisé ces réactions à l'égard de l'œuvre collective des trois peintres. Eux prennent des risques, ne craignent pas de questionner leurs propositions picturales, sont capables d'un regard critique dans le cadre d'une réalisation collective, et c'est cela qui se joue, cette expérience du collectif mais plus encore. Dans le mouvement qui est sien, l'œuvre collective entraîne la disparition individuelle de ses auteurs, mais cette disparition et cet absentement s'accomplissent dans une expérience qui engendre l'œuvre dans sa plénitude. N'y a-t-il pas là une résonance forte avec l'œuvre théâtrale ?

Mais la situation qui leur a été faite, à la suite cette œuvre tout particulièrement, est exprimée avec une certaine dureté et lucidité par Arroyo :

L'affaire Duchamp nous a isolé, Gilles, Antonio et moi. Nous sommes devenus des pestiférés. Quant à la figuration narrative en tant que mouvement, moi je crois qu'en 1968, tout était déjà foutu¹⁹⁴.

Malheur à celui qui apporte la mauvaise nouvelle, la vérité on ne veut pas l'entendre ; restons des innocents, à la conscience bonne et heureuse dans la communion générale de l'art pour l'art. Et grâce aujourd'hui soit rendue au Palais de Tokyo cette friche culturelle fabriquée comme « en vrai » ou au chien en plastique de Jeff Koons au Château de Versailles...

Pour mémoire, il nous faut citer ici un texte écrit par Eduardo Arroyo, à qui nous laisserons le dernier mot :

¹⁹⁴ *Idem.*

Dans une conversation en 1965 ou 1966 entre Gilles Aillaud, Jean Hélion et moi-même, je crois me souvenir que nous parlions de l'Assassinat de Marcel Duchamp perpétré par Gilles Aillaud, Antonio Recalcati et moi-même. Gilles Aillaud disait à ce propos que, dans une action comme celle-ci, il ne s'agissait pas d'une série de tableaux, mais d'une histoire racontée en images.

Le but visé ne consistait pas à faire des tableaux, ni beaux ni laids, mais à agir directement avec des images.

Hélion, sur ce point, différait totalement de nous. Pour lui, ces actions étaient provisoires ; elles ne faisaient que préparer la grande entreprise de notre existence : l'accomplissement de l'œuvre peinte, sculptée. Tout ce qui ne relevait pas de cet acte total était une perte de temps inutile.

Il voyait aussi dans ces actions un moyen pour nous de faire place nette autour de nous, de nous libérer et d'imposer ce à quoi nous croyions.

Je pensais, à ce moment là, et je n'ai jamais changé d'avis, que l'ouvrage est un tout, mais qui peut comporter aussi des phases considérées comme provisoires. Gilles et moi, nous pensions que le tableau est une chose absolue et uniquement positive, et par conséquent une mauvaise arme. C'est pourquoi, quand on se livre à ce travail, somme toute provisoire, qui est de faire un tableau, on a de temps en temps besoin d'en sortir et de plonger dans ces batailles de rue, si vivifiantes par leur violence et leur dureté.

Je trouve ces propos très actuels en 1988 où les actes provisoires et intempestifs font cruellement défaut¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Eduardo Arroyo « Batailles de rues », art. cité, pp. 217-218.

En guise de Récapitulation d'une scène : la Figuration narrative

Nous avons tenté d'opérer la lecture et la traversée récapitulative du mouvement de la Figuration narrative, cette bien nommée, nomination qui conviendrait si bien au Théâtre si celui-ci ne disposait pas déjà d'un nom auguste et antique. Mais l'ingénierie culturelle, à l'enseigne du spectateur émancipé (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, 2008), ne cesse de nous le rappeler : les frontières se brouillent, tout « bouge », les « pratiques artistiques » toutes et toujours plus nombreuses se mêlent et s'entremêlent, et dans le multimédia généralisé, par delà le Pont d'Avignon ou pas, les passerelles entre les arts n'ont jamais été aussi tendues, étendues ou détendues, se brouillant sans cesse, formant comme un bruit de fond transcendantal empêchant l'advenue du silence propice à l'écoute et à l'entente du Théâtre.

Il y a donc bien eu une « scène » de la Figuration narrative, elle fut celle d'une « narrativité » non pas textuelle, discursive et langagière, mais Figurale, elle passe par « l'opération de la Peinture », elle est mise en récit, récit non pas forclos et clos sur lui-même comme dans certaines scènes dites de « genre », « Annonciation », « Déposition de Croix » voire « Vanités » ou même « Natures Mortes » mais récit articulant le Discours et l'Histoire sur une narrativité strictement picturale.

La narration — ou la narrativité dite texte — n'est pas le privilège exclusif du « Logos ». Avec la Figuration narrative la Peinture s'empare du récit et met en œuvre avec les seuls moyens de la peinture — non technologiques, non machiniques, non « vidéographiques » — moyens

simples et presque dérisoires, venus du fond des âges dans l'époque d'émergence des « mass-médias », mise en œuvre d' un rapport Discours / Figure dont le lieu reste le Tableau, mais dont la pratique conventionnelle change : ainsi de l'exemple des peintures dites « collectives ».

Ces déplacements qui ont eu lieu dans le maintien ferme et décidé de la picturalité et le refus assumé d'en « sortir » — comme le feront Buren et d'autres — ordonnent comme une orientation et une ligne de devenir qui croiseront nécessairement — et non par hasard — la trajectoire et l'itinéraire de Grüber, cet autre voyageur du monde des formes. Non pas qu'il y ait comme une fatalité, ou une sorte de déterminisme, voire de destin préétabli mais dans tous les gestes, dans tous les actes, dans toutes les narrativités picturales d'Aillaud, Arroyo, Recalcati sur lesquelles nous avons insisté, on perçoit au moins deux traits perspectifs qui préparent et rendent possible l'entrecroisement avec ce que nous retracerons de la situation de Grüber quant au Théâtre.

Refus d'un certain enfermement du Théâtre dans les « machines à jouer » tout comme pour la Figuration narrative il y eut refus d'une Picturalité dont le seul destin serait la représentation muséale et muséographique, refus d'un « devenir-spectacle » du Tableau comme refus d'un « devenir spectaculaire » du Théâtre, tous refus relevant d'abord de l'affirmation forte et pleine des pouvoirs de la Peinture comme de ceux du Théâtre.

La voie qui s'ouvre alors pour ceux qui vont œuvrer sur cette double scène, scène de la Peinture et scène du Théâtre, n'est donc pas celle de

l'enfermement dans « l'autonomie du médium » et de « l'Art pour l'Art », elle est celle d'un Jeu, d'un jeu véritable, jeu dangereux et non pas sans enjeu. Jeu consistant à excéder, déborder ce qui s'oppose alors, dans la Picturalité, au grand référentiel de l'Histoire, en son bruit et sa fureur, vécue par le sujet en son corps et en son existence, comme constat du triomphe de l'objet-marchandise. Jeu de ce qui s'opposera à la recherche selon Grüber et à l'expérimentation nouvelles de l'œuvre de mise en scène dans les grandes institutions théâtrales (v. supra).

Ainsi, contrairement à la légende et au récit qui en est fait par Arroyo, la rencontre entre ce dernier et Grüber se fera, selon nous, dans le partage d'un « échec », celui de la mise en scène d' *Off Limits* d'Adamov.

Dès lors, et avant que d'aborder aux rives de notre deuxième partie, après cette longue traversée des signes, nous revient en mémoire cette formule de Georges Bataille et qui scelle pour nous la rencontre de Grüber et ses amis peintres :

« LE JEU N'EST RIEN SINON DANS LE DEFI OUVERT ET SANS RESERVE A CE QUI S'OPPOSE AU JEU »...¹⁹⁶

¹⁹⁶ G. Bataille, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1971.

Peinture et Théâtre : à l'un des carrefours du labyrinthe

Relançons les grandes lignes des thèmes abordés, afin de mieux comprendre ce qui va se jouer dans l'évènement de la rencontre avec Grüber. Car il n'en va pas d'une évidence qui pourrait être résumée ainsi : « du tableau à la scène »... Et si nous avons tenté de cerner leurs apports à l'intérieur du rapport Discours/Figure c'est pour mieux aborder avec eux l'itinéraire théâtral de Grüber, et cela au contraire d'une approche qui chercherait absolument à forcer ce passage entre deux lieux si profondément autres que sont la peinture et le théâtre, et dont il faut maintenir ouverte la béance : on ne pourrait que s'illusionner d'une transposition directe qui n'aurait de cesse de disséquer l'espace de l'œuvre théâtrale pour aller chercher les marques indicielles de la présence des peintres, devenus dès lors peintres-scénographes, peintres-décorateurs,... Car déjà le terme même de décor était remis en question (à nouveau) dès les années soixante¹⁹⁷...

Et l'on sait bien que la question plus générale des rapports Tableau / Peinture / Décor, a formé l'une des problématique essentielle (bien que très générale) selon laquelle le devenir et la transformation du théâtre au XXe siècle a pu être étudiée. Elle l'a été en particulièrement par Denis Bablet dans un article — un parmi d'autres nombreux — très documenté que l'on trouvera dans le numéro 11 de *Théâtre en Europe*, et que Denis Bablet conclut ainsi :

¹⁹⁷ Denis Bablet « Le Terme « décor de théâtre » est périmé » in *Revue d'Esthétique*, tome 13, fascicule 1, janvier-mars 1960, Paris, Vrin.

Entre la peinture — plus généralement les arts plastiques — et le théâtre il y a un va-et-vient permanent, secret et affiché. Ce va-et-vient est porteur d'une dynamique d'échange. Il reste à en faire l'histoire¹⁹⁸.

Nous ne prétendons pas en faire l'histoire car les termes mêmes Peinture / Théâtre se transforment, bien que le sujet nous importe tout particulièrement. Mais la Peinture en Occident fut et reste un art majeur et depuis toujours elle a lié une profonde et mystérieuse intrigue avec le Théâtre autour du Visible et du Sensible.

Denis Bablet a beaucoup œuvré quant au théâtre dans son ensemble bien sûr, mais tout particulièrement quant à la scène et aux transformations esthétiques qui en furent le lieu catalyseur.

Son ouvrage le plus connu intitulé *Le Décor de théâtre*¹⁹⁹ apporte des connaissances essentielles sur les expériences théâtrales de 1870 à 1914²⁰⁰.

Or ce grand'oeuvre, imprimé en 1965, a été suivi d'un autre très bel ouvrage intitulé *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle* publié en 1975. Présenté sous la forme d'un livre d'art, il est accompagné de deux lithographies originales de Joan Miro exécutées spécialement pour cet ouvrage et a reçu la médaille d'or de la quadriennale internationale de scénographie de Prague. Il contient de très belles reproductions

¹⁹⁸ Denis Bablet, « Le Peintre sur la Scène », in *Théâtre en Europe* n° 11, juillet 1986, p. 17.

¹⁹⁹ Denis Bablet, *Le Décor de théâtre, de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965.

²⁰⁰ La première partie propose un état des lieux du milieu théâtral et de la « décoration théâtrale traditionnelle » évoquant les nouvelles aspirations qui se font jour. La deuxième partie propose, dans le premier chapitre, une lecture et une analyse très fine de ce que fut le naturalisme au théâtre ; le second chapitre s'intitule déjà « Les peintres au théâtre » et nous présente les différentes pistes esquissées sur la scène selon les positions artistiques et picturales d'alors, tandis que le chapitre trois aborde, à partir des propositions d'Adolphe Appia et de Edward Gordon Craig, la question de « La lumière et de l'espace ». Quant au chapitre quatre, intitulé « Vers de nouvelles architectures scéniques » il présente les expérimentations de et autour de la scène, sa construction et sa formalisation nouvelle.

d'esquisses ou de photographies de « décors », réalisés de 1895 jusqu'à la fin des années soixante. Voici un extrait de la présentation de l'ouvrage par Denis Bablet, présentation qui condense toute la portée d'une méthode et d'une approche :

Espace organisé, peuplé d'instruments de jeu et de symboles, habité de formes et d'objets, des couleurs et de matières, la plastique scénique instaure un monde qu'elle dévoile aux spectateurs dont elle organise le regard. Elle s'offre à la vue, se donne à lire, en même temps qu'elle agit directement sur la sensibilité du public. Le spectateur la saisit mais il est aussi saisi par elle et c'est dans cette tension entre le « saisir » et « l'être saisi » que se définissent ses modes d'action et de fonction. Elle éclaire l'action dramatique dont elle rend possible le déploiement, elle l'illustre, la porte ou la joue. C'est dire qu'à propos de chacun des mouvements importants, comme des manifestations qui font date dans son histoire, je me trouverai amené à poser les problèmes fondamentaux de son rôle par rapport à l'œuvre théâtrale, à la mise en scène, à l'acteur et au public, et ceux de ses moyens d'expressions dans leurs actions coordonnées²⁰¹.

Dans cette citation se donne à entendre la richesse des termes employés par Denis Bablet quant à la « plastique » de la scène. Est-ce à dire qu'il ne parle pas de « décor » ? Le lexique complexe et articulé va beaucoup plus loin et présente la scène comme un « espace organisé, peuplé d'instruments de jeu, de signes et de symboles, habité de formes et d'objets, de couleurs et de matières ». A la fin des années soixante, la scène est, pour Denis Bablet, un problème autonome de celui d'un tableau, elle est un monde dévoilé aux spectateurs dans l'échange du Visible.

²⁰¹ Denis Bablet, *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, Paris, Société internationale d'art, XXe siècle, 1975, p. 8.

Il s'est passé quelque chose sur la scène du théâtre au XXe siècle, ce sont précisément ce que Bablet nomme « les révolutions scéniques », ce terme que nous avons décidé de conserver pour sa pertinence lexicale.

L'enjeu de notre travail ne réside pas, contrairement à ce voudrait J.-C. Bailly²⁰² dans « l'étude » et le « relevé » des éléments qui forment la « traduction scénique d'un texte dramatique » et qui serait comme la paraphrase de ce que Planchon dénomma « écriture de scène », « traduction scénique » qui « retrouverait l'essence d'un langage pictural après s'en être éloigné » afin de « faire coïncider ce qui demeure de cette essence avec un dispositif tel qu'il puisse être dit le décor des actions et le lieu de la parole »²⁰³. Nous refusons cet « essentialisme » pour ce qui concerne le théâtre qui n'en a que faire mais encore, Bailly scinde deux des caractéristiques du lieu scénique en séparant l'action de la parole. Et les termes employés dans la proposition sont bien trop différenciants. Aux actions serait dédié le décor, tandis qu'à la parole serait consacré le lieu .

Non pas la parole comme lieu même, se suffisant à elle seule, mais la parole dans un décor qui, par la présence de la parole en lui, se transformerait en véritable lieu. Cette distinction lieu/décor est par trop

²⁰² J.-C. Bailly « Le peintre des choses » in Gilles Aillaud, *op. cit*

²⁰³ *Ibid.*, p. 367. Ce texte date de 1984 : « Tout se déroule comme s'il s'agissait d'une traduction : il faut passer de la langue picturale à la langue scénique. Avec les mêmes instincts, la même préoccupation mais pas les mêmes figures. Le « mot à mot » de la transcription pure et simple des figures est une faiblesse. Or la force est requise. La traduction scénique doit donc s'éloigner au maximum de la langue picturale pour en retrouver l'essence et faire coïncider ce qui demeure de cette essence avec un dispositif tel qu'il puisse être dit le décor des actions et le lieu de la parole. ».

instrumentale, à notre sens, elle relève de ce que Dort dénomme un « textocentrisme²⁰⁴ ».

Nous tenons l'hypothèse au contraire que le lieu doit être entendu comme lieu scénique en tant que l'œuvre s'y accomplit. Pour nous le lieu scénique ne peut être décomposé en parties constitutives, comme en autant d'éléments formant une combinatoire par laquelle s'objectiverait la scène théâtrale en quelque sorte : lieu de juxtaposition, d'accumulation, voire de synthèse probable ou improbable entre nombreux médiums, jusqu'à la vidéo, la scène serait ce réceptacle accueillant au regard du public, au regard d'un spectateur — émancipé ou non²⁰⁵ — dont la nomination même fait problème (v. *supra*, III^{ème} partie de cette thèse). Tout l'enjeu de notre interprétation du lieu scénique réside en ces points. Et nous affirmons que tout comme le spectateur ne fait pas le tableau, le public ne fait pas le théâtre..

La distance que nous prenons quant à un usage « polysémique » du terme de lieu est distance à l'égard d'une métaphysique en laquelle chaque chose a son lieu²⁰⁶, et pour laquelle l'espace serait comme le lieu de tous les lieux, lieu où toutes les choses se disposent et se déposent.

C'est ainsi que l'on pourra toujours « démembrer » (*membra disjecta*) le lieu scénique malgré l'unité irréductible de la mise en scène en sériant, voire en hiérarchisant chacune de ses « parties » constitutives. Mais à l'instar

²⁰⁴ B. Dort, « Le Texte et la Scène : pour une nouvelle alliance », in *Le Spectateur en dialogue*, *op. cit.*, p. 243.

²⁰⁵ Voir Jacques Rancière « Le Spectateur émancipé », Paris, La Fabrique, 2008.

²⁰⁶ Aristote, *Physique II et IV*.

des théoriciens de la Renaissance nous pensons que le tout est plus grand que ses parties : l'événement du lieu scénique le constitue par delà, au delà et en excès sur ses parties. C'est donc l'événement même du lieu scénique comme œuvre et œuvre de mise en scène que nous cherchons à comprendre, à saisir, par delà les codes institués de la représentation théâtrale et de ses conventions d'analyse.

Ainsi, s'il fut nécessaire de faire retour sur ce que nous aurions pu dénommer les « fondamentaux » de la mouvance picturale de la Figuration narrative, tout particulièrement concernant les œuvres d'Aillaud, d'Arroyo et de Recalcati, et s'il se trouve que certains des ces « fondamentaux » viennent à se présenter sur la scène du théâtre, il ne pourrait en être conclut que l'apport de ces peintres réside uniquement en cette formalisation spécifique : il s'agit d'un acte oeuvrant qui ne peut être réduit au terme de « décor » pur.

Quelle que soit la beauté, la grandeur, l'intelligence d'un « décor », nous soutenons qu'un « décor » est insuffisant à constituer par lui-même le lieu scénique, sauf à confondre encore Tableau et Image et nommer par exemple le théâtre de Wilson « Théâtre d'images »²⁰⁷ ...

Si nous avons voulu prendre toute la mesure des fondamentaux picturaux et constitutifs de la mouvance de Figuration narrative, c'est pour affirmer que ces peintres firent autre chose qu'œuvre de

²⁰⁷ V. F. Maurin, « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson » in *La Scène et les Images*, VCT n° 21, CNRS, Paris, 2001, p. 49. Frédéric Maurin nous semble réduire le théâtre de Wilson à une procession d'images : « Ni le mot ni la chose : Robert Wilson n'a pas inventé l'image au théâtre. Mais faute de l'inventer, sans doute l'a-t-il imposée ; et sinon le mot (qui n'est pas de lui) ni la chose (qui n'en est pas une), du moins son impact lexical et son emprise scénique. ».

« décorateurs », qu'ils participent pleinement de la « fabrique Grüber » et que quelque chose d'important s'est joué là précisément : une révolution scénique.

Rappelons que pour les trois — Aillaud, Arroyo, Recalcati — la notion de narration est première, elle est celle exprimée en termes plastiques par le mouvement et par la « présence de la durée », dans le cadre de tableaux qui imposent une perception dans la durée, qu'ils se présentent sous forme de polyptiques ou bien en scènes juxtaposées à l'intérieur de l'espace d'une unique toile. Y sont figurés, dans une co-présence, des temps et des lieux distincts, des personnages qui peuvent appartenir à différentes époques ou bien des personnages dont on connaît l'histoire et dont on sait, qu'a priori, en réalité, ils ne participent pas des mêmes histoires ni des mêmes situations. La notion de situation précisément est fondamentale, car comme nous l'avons vu, les personnages ne sont pas figurés pour eux-mêmes, dans leur « être » indifférencié, mais en tant qu'appartenant à une situation donnée, qui surdétermine leur « être-là ». En terme plastique, ces figurations jouent des références, des signes, des codes symboliques qui appartiennent à la réalité, au monde réel tel qu'il va, c'est-à-dire à une factualité ordinaire mais aussi en rapport avec l'histoire de l'art, l'histoire en marche du monde de l'art. Ces tableaux allient qualité picturale et prise de position. Ici l'image raconte, car portée par un récit : le style et l'esthétique sont toujours variables, non prédéterminés mais toujours conséquences du récit dans son expression picturale. Cette picturalité relève pleinement de l'attitude du peintre, de

son geste même de peindre, et non pas seulement d'une attitude démiurgique de l'auteur maître de la scène. La posture picturale du peintre est humble et attentive au mouvement de l'œuvre à venir, laquelle doit rendre compte de la prose du monde.

Autant de qualités, autant d'exigences, autant de faits artistiques, qui nous le verront, entreront comme en résonance avec le processus de mise en œuvre des mises en scène de Klaus Michael Grüber.

Et nous pouvons faire l'hypothèse ici que ce principe de la juxtaposition de lieux dans un même espace, celui du tableau, cette co-présence de signes distincts, d'espaces et de temps à l'intérieur même d'une picturalité unifiée par le tableau, et par delà l'espace du tableau dans son unité supposée, réapparaîtront dans le cadre des dispositifs scéniques du théâtre de Grüber. Cette notion de « simultanée des scènes », de séquences narratives, nous pourrions l'observer à l'œuvre dans l'élaboration même de l'espace scénique de la mise en scène de *Winterreise*, mais cette notion de simultanée est aussi présente dans les mises en scène de *Bérénice*, des *Bacchantes*, et du *Faust-Salpêtrière*.

Il était essentiel et principal de ce point de vue de remémorer l'attitude existentielle d'Aillaud, Arroyo et Recalcati, qui œuvrent ensemble dès le début des années soixante à des causes qui leur sont communes. Contre l'abstraction froide, pour un retour à la figuration chaude, sont les prémices d'une action collective à venir. Mais s'ils partagent les mêmes colères quant au monde de l'art et à certaines de ses lois marchandes, c'est seuls, chacun en son monde, qu'ils commencent à peindre, en autodidactes affirmés, sans école ni professeur ou maître-penseur, dans la

dynamique de leur élan, de leur caractère et de leur histoire individuelle dont ils forment la matière de leur dire pictural.

Quant au « politique », les enjeux sont plus complexes que les polémiques engendrées par les deux œuvres collectives qu'ils ont réalisés ensemble, à trois mains, dans un seul mouvement (celui de l'engendrement de l'œuvre). Ces œuvres sont pour nous cruciales dans la mesure où elles relèvent de l'invention d'un collectif de type nouveau et d'un travail pictural basé sur la notion de récit, de narration. Précisons que dans l'esprit de Gérard Gassiot-Talabot, c'est la première œuvre collective *Une passion dans le désert*, qui a véritablement engendré le terme même de Figuration narrative.

Le politique, nous l'avons exprimé, est tout entier intériorisé à l'acte de peindre d'abord. C'est contre la mise en représentation des œuvres picturales (et artistiques au sens large), principalement destinées à intégrer les murs des musées, selon des codes prédéterminés, que la Figuration narrative veut se présenter pour ce qu'elle est, dans le monde qui est le sien, et dans lequel, précisément, elle s'impose d'apparaître comme témoignage, figure, discours, couleur, forme et fable.

Notons-le cependant, c'est la très grande qualité picturale qui a fait la force du mouvement de la figuration narrative. Il s'agit bien, non pas d'activisme politique instrumentalisant la picturalité, mais plutôt d'un activisme pictural déjouant le politique : la peinture avant tout et par dessus tout. Jamais Aillaud, Arroyo, Recalcati ne cèdent sur leur désir ; peindre. Et si le processus importe, ni la forme ni le style, ni l'esthétique ne sont *a priori* prédéterminés ou codifiés dans des textes manifestes par

exemple. Mais l'acte même de peindre est immanent au sens à donner : les œuvres ont la force de l'évidence dans leur apparaître et dans l'expression picturale qui leur est propre et en constitue la signifiante.

DEUXIEME PARTIE

LE JEU DU LIEU DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCENE DE KLAUS MICHAEL GRÜBER

Encore la Medesima

*Un lendemain frissonne paisiblement sur l'eau tombée la veille,
jeune comme tous les jours, dans la vieillesse des ruines,
maintenant au présent ce qui fut.*

*C'est à Solunto, près de Palerme, un matin d'hiver ensoleillé.
La surface de l'eau scille sans bruit sous le trajet d'un grain,
gyrin petit et brillant comme une bille de mercure.*

*Ce qui fut jeunesse dans des souffrances indicibles est aussi aujourd'hui
Mais n'a jamais cessé d'être au présent pierre sans âge à cette heure oublieuse,
jeune comme toutes les heures, blanche comme une feuille de papier,
heure de la variation systématique.*

*Vasque, accueillante baignoire, limpide citerne dans la transparence de laquelle
on peut voir en suspension l'immobilité délicate d'un nuage de vase.*

*Ainsi pourrait apparaître, comme dans l'œil d'un théâtre,
l'actualité de la parole d'Héraclite.*

*Le théâtre inéteu du temps, sans vent et sans public.
Sous la surface réfléchissante que forme la succession ininterrompue des instants,
l'ombre passagère de la paix est le seul moment qui permet de voir,
dans toute sa splendeur virginale,
la guerre meurtrière, jeune tous les jours, comme le soleil.*

— Pourquoi un théâtre ?

— Parce que c'est le seul endroit où le moment de l'apparition
et le moment de la disparition
sont un seul et le même.

*Gilles Aillaud, Du Pareil au Même
Paris, La Dogana, p. 53.*

II. LE JEU DU LIEU DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCÈNE DE KLAUS MICHAEL GRÜBER

Introduction

Dans le jeu et le mouvement d'un change des lieux nous voudrions saisir les moments de l'œuvre de mise en scène, la place qu'y tiennent les dispositifs scéniques, pour la plupart d'entre eux élaborés par les peintres Aillaud, Arroyo et Recalcati, le « mystère Grüber²⁰⁸ » de cette fabrique collective en laquelle Grüber assisté d'Ellen Hammer est le maître d'œuvre présent, absent, partant, revenant, voyageant sans cesse fut-ce dans un voyage immobile inquiétant comme celui du « *Wanderer* » de la légende.

Notre étude traversera quatre mises en scène spécifiques, qui ont cette particularité de ne pas avoir voyagé, c'est-à-dire de n'avoir connu qu'un seul et unique espace de présentation au public — pas de « reprises » donc. Il s'agit, nous l'avons dit, des *Bacchantes* (1974), de *Faust-Salpêtrière* (1975), de *Winterreise in Olympiastadion* (1977) et de *Bérénice* (1984). Si ces quatre oeuvres cristallisent particulièrement les moments de l'itinéraire de Grüber durant ces dix années, ils ne peuvent à eux seuls rendre compte de l'œuvre de Grüber²⁰⁹ en son entier mais ils en marquent les mouvements.

²⁰⁸ Selon la formule de Bernard Dort, « Le Mystère Grüber », art. cité.

²⁰⁹ Des différences notables apparaissent clairement dans les mises en scène d'opéra, en particulier les plus récentes. Mais cela peut aussi être le cas dans certaines mises en scène de théâtre à partir des années 90 plus particulièrement. Nous réservons donc ces questions pour un autre travail et pour qui voudrait s'en emparer.

Nous voudrions formuler nos propositions quant à l'élaboration du lieu scénique et à sa pratique théorique, à partir des mises en scène appartenant à la périodisation proposée. Quant au jeu des comédiens, la plus grande liberté spatio-temporelle sera prise, par choix délibéré car la « direction d'acteurs » chez Klaus Michael Grüber nécessiterait à elle seule une étude particulière.

Nous voudrions tenir le pari — et l'épreuve — de repérer ce qui constitue à notre sens les conditions fondatrices du théâtre de Klaus Michael Grüber, dans la configuration concrète, articulée, laborieuse et collectivement assumée de l'invention d'un nouveau lieu scénique.

Nous porterons donc notre attention sur le processus concret de mise en œuvre, sur la « fabbrica » et l'atelier collectif qui se constitue alors, afin de mieux vérifier peut-être notre hypothèse de départ : le « pas au-delà », le « mystère Grüber », tiennent d'abord et avant tout à la recherche et à la découverte d'un « nouvel espace de représentation ».

Mais s'agit-il même encore de « représentation » dans ce mouvement de l'invention ?

Telle est aussi l'interrogation que nous voudrions soutenir. Car nous tenons qu'il y eut ici, dans l'avènement de ces œuvres de mise en scène, ce que Bablet eut nommé une « révolution scénique ».

Révolution silencieuse, discrète, bien que difficile à saisir dans le seul élément du visible : les idées qui changent le monde avancent à pas de colombes disait Nietzsche... Et il se peut, nous en avons la conviction secrète, qu'une révolution scénique s'est accomplie, silencieusement, à pas de colombes dans l'œuvre de mise en scène.

Nous nous en tiendrons à la matière même de l'œuvre théâtrale de Klaus Michael Grüber, nous tenterons de cerner ses actes opératoires, nous reviendrons aux formes concrètes de travail sur lesquelles la mise en scène s'appuie permettant au théâtre d'advenir.

Cette recherche — descriptive — des moments d'un processus dans l'expérience de Grüber ne tentera pas de percer le « mystère²¹⁰ », mais exposera les attitudes de travail de Klaus Michael Grüber, de ses collaborateurs et amis, quant aux outils et moyens du théâtre, dans les différentes phases de « production » de l'œuvre théâtrale, dans cette marche collective, laborieuse, difficile et nécessaire à l'avènement du lieu scénique comme présence pleine du théâtre. Non pas du théâtre la représentation mais l'entrée en présence²¹¹.

Notre démarche suivra un ordre d'exposition corrélatif de la mise en œuvre même du travail de Grüber, à savoir le trajet allant de l'origine du travail jusqu'à sa présentation : rapports au texte et à l'auteur, discussions, approche progressive du dispositif spatial, dans le lieu et sa mise en œuvre, jeu et place de la lumière, nature du rapport scène-salle, et avènement même de l'œuvre et du lieu scénique inséparable du jeu et de la présence des comédiens...

²¹⁰ Ce « mystère » est d'ailleurs fort bien décrit par Bernard Dort dans son texte critique. B. Dort, « Le Mystère Grüber », art. cité.

²¹¹ Notre interprétation se veut d'opérer ici un déplacement d'une pensée du théâtre comme représentation à une pensée du théâtre comme présence.

Afin de mener à bien cette démarche nous nous appuierons essentiellement sur les propos de Klaus Michael Grüber, ainsi que sur ceux des différents actants et acteurs, propos recueillis dans un corpus très restreint (de fait) : quelques articles de journaux ; quelques ouvrages collectifs ou recueils de textes traitant d'une problématique précise. Parmi eux, *Les Répétitions*²¹², dans lequel se trouve le texte important de Rolf Michaelis à propos de la répétition d'*Empédocle : Lire Hölderlin* ; un seul ouvrage en langue française, *Klaus Michael Grüber, le théâtre à travers les larmes*²¹³, relatant quelques paroles de répétitions de Grüber, des témoignages de collaborateurs dans les chapitres « L'espace réfléchi », « Jouer avec Grüber » et « Entendre », autant de témoignages sur lesquels nous nous appuierons. Les autres textes de cet essai de groupe²¹⁴ sont organisés en trois parties distinctes : « Grüber et les metteurs en scène » — regards admiratifs et curieux d'autres metteurs en scène —, « La Poétique grübérienne » — présentation transversale qui s'appuie sur des textes réflexifs critiques quant au théâtre même de Grüber — et « Grüber et les Anciens » — textes tentant d'élaborer la proposition faite dans la présentation de l'ouvrage par G. Banu et M. Blezinger : « *De ce précipité nous essayons de faire le tour. Et il ne peut mener qu'au Grecs, aux origines, à cette instance première dont Grüber reste pour toujours indissociable*²¹⁵. ». En guise de conclusion, viennent les textes respectifs de Gilles Aillaud et Ellen

²¹² *Les répétitions*, ouvrage collectif dirigé par G. Banu, Arles, Actes sud, 2005, 1^{ère} édition 1997, Académie expérimentale des théâtres.

²¹³ *op. cit.*

²¹⁴ Pour reprendre ici les termes mêmes de Georges Banu et Marc Blezinger, « Essai de groupe », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 9.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

Hammer, *Faire quelque chose avec rien* et *Vingt ans de confiance*, précieux témoignages de compagnons de route.

Mais encore, dans les « Suppléments » à ce travail, nous interrogerons pour finir ce qu'il en est de la Grèce, des origines de cette « instance première dont Grüber reste indissociable ».

Souhaitant nous en tenir aux faits, à la matérialité des faits, à ce qui a eu lieu, il nous a semblé important de regrouper ici les paroles des témoins-actants de cette œuvre, et de leur redonner leur juste place.

Dans cette perspective presque ethnographique d'un recueil du matériel pour des reconstitutions plus grandes et on espère à venir, nous donnerons à entendre du mieux possible Grüber parlant des conditions objectives, concrètes, de son travail.

Notre ambition est donc, on le voit, très mesurée : rappeler, remémorer, documenter, recueillir textes et documents pour les donner à lire et à entendre d'abord et les ordonner en un récit nouveau. A la manière de Gilles Aillaud, être à l'écoute et laisser apparaître les choses, telles qu'elles sont, par delà le temps et les eaux froides de l'oubli, tel fut notre projet dans cette partie de notre travail.

II. A/ LE VOYAGE ET L'ITINÉRAIRE DE KLAUS MICHAEL GRÜBER

«... le théâtre est ma vie, le flot qui m'a baigné et je l'aime...²¹⁶ »

L'œuvre de Grüber est l'écriture même de son itinéraire de vie. Chaque mise en scène marque une station dans ce voyage, le voyage de Grüber, son « déplacement hors de son pays natal », mais aussi le voyage même du théâtre, ces « allées et venues d'un lieu dans un autre pour transporter quelque chose ». D'un lieu dans un autre, c'est-à-dire de scène en scène, mais aussi à l'intérieur d'un lieu choisi, halte spatiale pour l'entrée en présence du théâtre et pour qu'advienne le lieu scénique incitant au voyage du Théâtre...

De cet itinéraire de vie nous ne pourrions rendre compte, nous ne relaterons pas la vie de Klaus Michael Grüber. Nous ne nous en tiendrons qu'à quelques stations, laissant le soin à d'autres d'établir des hypothèses sur « l'être » de Grüber, ou plutôt, peut-être, sur la représentation que chacun est en droit de se construire pour soi-même.

« ... Grüber est un saint. (...) Grüber est un homme qui passe sur la route et que l'on suit...²¹⁷ » disait Jean-Pierre Vincent en 1992. Bernard Sobel répondait « Klaus n'est pas un saint, il est aussi un homme de spectacle efficace²¹⁸ ». Et Claude Régy de reprendre « On a dit que Grüber était un saint, un pèlerin, on a dit qu'il était un être sensuel. (...) Grüber est, au sens strict, un poète...²¹⁹ ».

²¹⁶ « Les motivations biographiques de Klaus Michael Grüber », art. cité.

²¹⁷ J.-P. Vincent, « Un Chemin de connaissance » in Klaus Michael Grüber, *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 164.

²¹⁸ B. Sobel « La Force d'un faible » in Klaus Michael Grüber, *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 169.

²¹⁹ C. Régy « Comme le Souvenir des rêves » in Klaus Michael Grüber, *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 179.

« Grüber est Grüber », sommes-nous en droit d'ajouter... Oui, il est un homme de théâtre efficace. En cela nous suivons la proposition de Bernard Sobel qui refuse de ranger Grüber sous des qualificatifs rassurants — au demeurant parfois pertinents et signifiants —, et qui n'a de cesse dans son texte *La Force d'un faible*²²⁰ de revenir aux modalités du travail de Grüber et de ses collaborateurs. Et ce sont ces modalités de travail précisément qui nous importent, car elles révèlent de manière objectives la Figure d'un itinéraire artistique. Itinéraire composé de deux itinéraires gémellaires, celui du choix des œuvres d'une part, celui du choix des lieux d'autre part, itinéraire dont le mouvement a pour destination le théâtre.

II. A. 1) De texte en texte : un itinéraire biographique

L'auteur et son texte, sont, chronologiquement quant au projet de mise en scène, en position première, conséquence d'une nécessité personnelle, choix de Grüber qui en assume la responsabilité, ce qu'a énoncé clairement Ellen Hammer et qu'elle nous confirmera lors d'un entretien²²¹ :

Les choix des œuvres qu'il monte sont des choix individuels, pas éternels, mais qui sont toujours justes sur le moment. Klaus dialogue sans cesse avec les auteurs, et c'est pour cela qu'il monte à un moment précis Hamlet ou les Six personnages. On pourrait écrire un

²²⁰ B. Sobel « La Force d'un faible », art. cité, p. 169.

²²¹ Entretien de l'auteur avec Ellen Hammer en date du 9 mai 2008.

*journal*²²² sur la vie de Klaus, sur toute son œuvre artistique, pièce après pièce, comme le récit d'une longue scène intérieure²²³.

Cette longue scène intérieure se concrétiserait en partie — au delà des mises en scène elles-mêmes — dans une forme pour le moins inattendue : Klaus Michael Grüber entretient avec les auteurs des textes auxquels il a choisi d'offrir la scène du théâtre, de longues discussions éprouvantes, et une correspondance. En 1984, il confiait à Jean-Pierre Thibaudat :

*A chaque spectacle, j'écris une lettre à l'auteur. Cette fois une lettre à Racine. Comme une dédicace. Quelque chose que je ne peux pas mettre dans le spectacle*²²⁴.

Il s'agit de prendre toute la mesure d'un tel acte. Car par delà le temps ordinaire, Klaus Michael Grüber s'adresse aux auteurs... S'agirait-il ici tout simplement d'amitié, au sens où l'a défini Bernard Pautrat, dans son introduction à ses traductions de quelques *Hymnes et poèmes* d'Hölderlin, et en adresse au poète :

*Mais il y a, outre la grandeur, l'amitié. Cela existe aussi avec des morts. Elle, ne fait pas plier le genou. Elle fait qu'on s'approche d'un être, un humain. Encore timidement, bien sûr, qui sait ce qu'est un être humain ? Mais au moins, celui-là, aimerait-on bien le connaître, connaître sa vie, son âme, aussi fait-on deux ou trois pas vers lui*²²⁵.

²²² A ces mots nous nous prenons à rêver d'un possible journal d'Ellen Hammer, à la manière peut-être du film saisissant de Danielle Huillet et Jean-Marie Straub *Le journal de Magdalena Bach*...

²²³ Ellen Hammer « Vingt ans de confiance », art. cité, p. 230.

²²⁴ « Klaus Grüber est grand », entretien de Jean-Pierre Thibaudat avec Klaus Michael Grüber, in *Libération*, 6 décembre 1984.

²²⁵ Bernard Pautrat « Présentation » in *Hölderlin, Hymnes et autres poèmes*, trad. B. Pautrat, Paris, Payot & Rivages, 2004, pp. 9-10.

Quant à Hölderlin, vers lui les pas de Grüber ont été nombreux et insistants, et Ellen Hammer y décèle une analogie complexe :

Le destin de Hölderlin l'a toujours fasciné. Il existe certainement une analogie inconsciente avec lui-même. Aujourd'hui encore, Klaus se tient toujours au bord d'un précipice dont il ignore la destination ou la profondeur. Je crois que c'est aussi pour cela qu'il s'est senti attiré par cet homme étrange et si singulier qu'est Hölderlin²²⁶.

Ici à la lecture de ce passage, il semblerait que nous nous éloignons des modalités effectives du travail de mise en scène de Grüber. Nous en sommes peut-être au plus près. Car les choix de Grüber, au-delà et par delà les motivations biographiques intérieures, convoquent l'histoire et l'historicité, traversant l'actuel présent de la société dans laquelle il vit et agit.

II. A. 1. a) De quelques raisons existentielles dans le Choix des textes

Invité au Théâtre de Chaillot quand Jack Lang en était le directeur, Klaus Michael Grüber venait pour monter le *Faust* de Goethe, mais ne souhaitait pas s'installer dans cet édifice²²⁷. Et le choix de la Chapelle de la Salpêtrière fut l'aboutissement d'une longue recherche qui ne dura pas moins d'une bonne année.

Grüber a exprimé très clairement son attitude à l'égard de ce choix : « *Monter Faust en ce moment procède d'une « motivation biographique » plus*

²²⁶ *L'Homme de passage*, film réalisé par Christophe Rütter, 1998. Propos de Ellen Hammer.

²²⁷ « Edifice-abri » comme le caractérisait Vitez. Voir « Antoine Vitez, L'Abri ou l'Edifice », propos recueillis par Jean-Pierre Léonardini, in *Architecture d'Aujourd'hui*, « Les Lieux du spectacle » n°199, octobre 1978.

*profonde qu'une simple lassitude personnelle*²²⁸ » confie-t-il à Colette Godard en septembre 1974, six mois avant l'événement.

Tandis que, dans son entretien avec *Théâtre / Public*, neuf mois ayant passé, il précisait la nature de cette motivation biographique. Elle aurait partie liée avec l'histoire — celle avec un grand « H » — de l'Allemagne et la situation complexe et difficile qui était faite à l'ensemble de sa génération, tous ces enfants de la guerre, nés dans une Allemagne meurtrière et meurtrie, dans l'après de la catastrophe allemande, Allemagne dévastée de fond en comble par les bombes et par la barbarie nazie. La reconstruction s'étant faite sur fond d'oubli.

*Nous traversons une période très dure. Après la Seconde Guerre mondiale, il y a eu une coupure dans l'histoire de l'Allemagne, aussi bien sur le plan politique que culturel. (...) Nous les metteurs en scène, nous n'avons pas de père. Un fil s'est rompu qu'il faut renouer*²²⁹.

Face à cette situation²³⁰ — à laquelle il s'est soustrait au moins physiquement en Italie durant quelques années — Grüber, avec d'autres dont Peter Stein, prend une décision lourde de responsabilité : celle de faire renaître de leur cendre les auteurs, les grands textes de la culture allemande, ceux d'Hölderlin, de Kleist, recouverts et réappropriés par le nazisme, utilisés bien des fois par le régime, et comme frappés d'une indignité qui ne pouvait être leur.

²²⁸ « Les Motivation biographiques de K.M.G. », art. cité.

²²⁹ « Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 33.

²³⁰ Voir Régine Robin, *Berlin chantier*, Paris, Stock, 2001. Régine Robin — même génération mais du « bon côté de l'histoire » comme elle le précise avec force prudence — évoque son amitié avec un jeune Allemand, qui bien qu'innocent quant au nazisme, n'est pas parvenu à vivre, souffrant d'une culpabilité qui n'était pas la sienne, mais celle de ses parents. Histoire banale dans les années soixante en Allemagne.

Pas de nostalgie ici, mais simplement faire entendre à nouveau l'élaboration de la pensée allemande, la langue allemande, par-delà les ruines. Langue maternelle comme maudite, abîmée, dangereuse aussi, et dont interdiction avait été faite à des écrivains et poètes de la parler et de l'écrire encore, interdiction qui les a tués plus sûrement et rapidement que les camps dont ils avaient réchappé par leur exil²³¹. Thème et récit récurrents dans les tableaux d'Arroyo, de la mort poursuivant les êtres jusque dans leur exil...

Cette désespérance est présente autour de Klaus Michael Grüber. Mais elle est pensée et combattue, par lui comme par ses amis avec lesquels il a tant œuvré, et doit être surpassée par les œuvres théâtrales qui reviennent en présence, n'effaçant rien, mais renouant avec l'intelligence et la beauté, avec la vie, cette déesse nature dirait Hölderlin, nous offrant ainsi la possibilité encore et à nouveau, d'un émerveillement.

Ainsi Grüber confirme et affirme cette nécessité de faire entendre des œuvres littéraires synonymes de la « poétique de l'idéalisme allemand ²³²» et de sa complexité, passé, présente et à venir :

Je n'ai donc qu'une seule idée « a priori », renouer le fil. Le choix de Faust s'explique par ma volonté de revenir sur ce que j'appellerai les catalyseurs de certains moments de notre histoire. Et le Faust en est un, malgré tout ce qu'on peut penser de Goethe. Vous connaissez la controverse Seghers-Lukacs, eh bien je suis d'accord avec Anna Seghers : de même qu'on ne peut rejeter Kleist sous prétexte qu'il a été érigé en monument par le fascisme et que les nazis lui ont écrit des hymnes, on ne peut pas davantage rejeter Goethe. Il faut voir en lui un catalyseur. Une partie de notre histoire s'est élaborée à partir de la

²³¹ Eduardo Arroyo en a fait en partie le récit dans un ouvrage intitulé *Dans des cimetières sans gloire*, op. cit., et dédié à Ellen Hammer et Klaus Michael Grüber.

²³² Selon l'expression de Peter Szondi, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, Paris, Minuit, 1975.

*relation de Goethe avec la sienne. Jacobinisme, peur de la révolution, mythe napoléonien, tout cela appartient à la mémoire d'une certaine culture. Et moi, comme quelqu'un qui plonge les mains dans un trou de vidange, je cherche à ramener vers nous cette mémoire qui se perd*²³³.

Œuvre d'anamnèse donc des moments de l'histoire et de ses catalyseurs, reprise d'abord comme une parole, poétique certes, mais interrogative et distanciée le plus souvent, lorsqu'il s'agit de « mettre en scène ». Roman, tragédie, drame classique..., toute parole, si ses questionnements semblent justes à Grüber, trouvera son lieu pour être prononcée à voix haute et proférée comme la « première fois ». Le langage donne le ton, il est premier, les œuvres de langage ne peuvent s'absenter : elles doivent être ré-entendues, ré-écoutées, par delà ce qu'il en fut de la catastrophe allemande. Et cela s'affirmant clairement contre la proposition d'Adorno de la « Dialectique négative ».

Cette volonté de « tirer le fil », Grüber l'a partagée avec Peter Stein, rencontre pleinement opérante dans l'itinéraire même de la scène grüberienne, itinéraire d'un retour au « pays natal » où la générosité grande de Peter Stein l'a invité.

II. A. 2) « S'extraire du bunker »

L'expression « itinéraire de Grüber » évoque un déplacement de lieu en lieu, de scène en scène : de Milan (1968) à Freiburg (1968), Zurich (1968), Brême (1969), Stuttgart (1970), Brême à nouveau (1971) puis

²³³ « Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 33.

Berlin et Düsseldorf (1972), mais encore Francfort (1973) et à nouveau Berlin (1974, *Les Bacchantes*) et enfin Paris (1975 - *Faust-Salpêtrière*), puis à nouveau Berlin, et Barcelone, et Berlin encore, et de plus en plus de voyages, de haltes et de départs. Nul doute que la valise fut emblématique²³⁴.

Ce déplacement de scène en scène s'est poursuivi, déplacement aussi du théâtre à l'opéra, dès 1971, puis 1974, 1976, 1983, etc, et cela simultanément²³⁵.

Ce voyage de Grüber est condensé par Bernard Dort en cette formule :

*Grüber n'est établi nulle part*²³⁶.

En effet, Grüber n'est directeur d'aucun théâtre ni d'aucune troupe, et en cela il n'intègre pas l'un des principes fondateurs et nécessaires du Théâtre d'Art : choisir un lieu fixe, qu'il soit édifice ou abri, y élire domicile — un théâtre-maison — afin de se donner les moyens d'y travailler quotidiennement et avec acharnement. D'où peut-être que l'admiration n'en est que plus forte et le mystère plus grand. Peter Stein, quand il évoque leur désir irrationnel de travailler ensemble, développe cette proposition :

²³⁴ « Pour nous tous, qui faisons ou regardons ce spectacle qui n'est pas un spectacle, dans un théâtre qui n'est pas un théâtre, à propos d'un homme qui n'est pas un homme, mais seulement un manteau, un chapeau, une valise et des mots. » B. Pautrat, « Le Démon du voyage in *Faust-Salpêtrière*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1975, p. 26.

²³⁵ Sur le rapport Théâtre/Opéra chez Grüber : Le passage par la Musique et l'Opéra aurait nécessité lui-même une longue exégèse : notre intuition étant, que tout comme pour Strehler, cette expérience fut formatrice dans la direction d'acteurs et les modes, mineurs ou majeurs, selon lesquels se distribuent les indications, les interprétations transmises aux comédiens. Il n'est que d'avoir assisté ou entendu « répéter » la grande forme de l'orchestre symphonique, celle de Claudio Abbado par exemple, pour entendre là plus qu'une analogie mais toute une longue pratique différenciée de « Paroles de répétitions », propres au métier de chef d'orchestre et susceptibles d'être reprises et transformées pour le travail de mise en scène.

²³⁶ B. Dort, « Le "Geste latéral" de Klaus Michael Grüber », art. cité, p. 21.

Moi j'avais une maison, j'avais un théâtre et dans sa vision des choses, j'étais un homme stable alors que lui était le vagabond, le sans-abri, le clochard, etc... Moi le riche, lui le pauvre, telle était son idée. C'était donc au riche propriétaire de la maison d'inviter le pauvre clochard, qui transformait en succès tout ce qu'il touchait. C'était bien cela la chose singulière, que de toutes façons cela devait être un succès...²³⁷.

Le théâtre de Grüber a toutes les qualités et caractéristiques du Théâtre d'Art, sans appartenir à aucune cité, refusant toute citoyenneté, à lui-même comme à un hypothétique public. Paradoxe historico-artistique que Georges Banu pointe en ces termes :

Ce théâtre ne se réclame ni de l'unanimité du peuple, ni de la radicalité des élites, les deux pôles du théâtre dans le siècle. Il s'adresse aux minorités de l'art qui se placent entre les fastes de la société du spectacle et l'intransigeance des ermites²³⁸.

« Grüber n'est établi nulle part », mais plus encore, il n'appartiendrait pas au « monde du théâtre », selon le constat précis d'Eduardo Arroyo, en 1992 :

Il existe une légende autour de Klaus, mise en place par les directeurs de théâtre qui ont eu peur de lui parce qu'il ne vit pas avec eux : il ne les voit pas, il ne dirige pas un théâtre. Lorsqu'il travaille, il va directement de l'hôtel au théâtre et du théâtre à l'hôtel. Il ne reste pas dans le théâtre. Il ne traîne pas dans les couloirs. Il a payé très durement cette indépendance²³⁹.

Grüber n'habite aucun théâtre, pas même le temps de mettre en place une mise en scène. Grüber voyage, se met en route, pour certain comme

²³⁷ « Le Riche et le Pauvre », échange entre Peter Stein et Franco Quadri in Klaus Michael Grüber, *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p.188.

²³⁸ Georges Banu, « La Fatigue éclairée » in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op.cit., p. 52.

²³⁹ E. Arroyo, « La Première conversation » in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 132.

un « saint », un « pèlerin »... Pour nous, plus simplement, comme un nomade, par la mise en pratique d'un adage plus profond que sentencieux : « Là où je suis, là est le lieu », forme inouïe d'un Cogito théâtral...

Ce qui nous autorise à proposer cette formulation, outre la notion évidente du voyage, nous le tenons de deux autres propositions d'Arroyo, et de leur répétition même à des années d'écart lorsqu'il parle de la scène comme la « maison » de Grüber :

(...) ce qui m'intéresse c'est la restitution sur le plateau de la conversation initiale que j'ai eue avec Grüber. Comment cette conversation se matérialise, comment cette maison que nous nous sommes inventés, apparaît²⁴⁰. (1992)

Le spectacle est le résultat d'une tractation avec tous les participants. Il [Grüber] est ainsi entré avec sa troupe dans la « maison » que je lui préparais²⁴¹. (1982)

La proposition du « théâtre-maison » se déplace ici en « scène-maison ». Grüber habiterait donc le théâtre, en son lieu le plus authentique, la scène, non pas la scène nue du théâtre-édifice — son plateau —, mais le lieu même de la mise en scène et d'une entrée en présence de l'œuvre théâtrale. Et cette scène, à la manière d'un nomade, à la manière d'un Mongol avec sa yourte, Grüber le voyageur est capable de l'installer partout de par le monde, sans jamais quitter l'exigence du théâtre, son espace sacré dans l'étendue du monde des grandes métropoles urbaines :

²⁴⁰ *Ibid.*, p.131.

²⁴¹ « Arroyo sur scène », entretien de Gérald Gassiot-Talabot avec Eduardo Arroyo, *in Opus International* n° 84, printemps 1982, p. 25.

il y aura toujours pour lui la circonscription de ce lieu « sacré » : la scène, son enceinte, son « *temenos*²⁴² ».

Cette remarque n'est pas anodine et cette comparaison est moins légère qu'elle peut en avoir l'air. La yourte mongole n'est pas que folklorique²⁴³. Avant de devenir un « décor ethnique », la yourte est fonctionnelle, certes mais encore : en n'importe quel point de l'étendue du désert ou de la steppe, par sa présence, par le cercle qu'elle dessine au sol et par sa verticalité intériorisée et centrale, elle signifie le lien au *cosmos* et au Monde. Quelle « maison » de nos banlieues européennes peut en dire autant ?... Quel théâtre-édifice peut tenir la comparaison ?... Quelle scène européenne contemporaine est encore quelque part considérée avec autant de sérieux quant à son rapport à l'espace, à l'étendue, qu'elle ponctue et signale de sa simple présence ? On sait que la question hanta Strehler et ses interventions sur le théâtre-maison²⁴⁴ et les belles métaphores qu'il développa alors dans un texte quasi testamentaire.

La scène comme « maison »..., mais aussi et d'abord comme atelier, chantier, « *fabbrica* ». La scène lieu du théâtre même, comme point perspectif de l'itinéraire de Grüber et de son chemin de vie, qui a pris son erre au sein du théâtre-maison de Strehler, pour se poursuivre, nous l'avons mentionné, dans un déplacement de « théâtre-édifice » en

²⁴² *Temenos* : le lieu augural tracé par l'oracle... Voir *supra*, Supplément n°3, pp. 527-565.

²⁴³ Précisons ici en quoi elle est spécifique à l'aide de la définition que l'on peut trouver dans le dictionnaire des symboles : « La yourte mongole est ronde, en relation avec le nomadisme, car le carré orienté [maison traditionnelle chinoise] implique la fixation spatiale ; le mât central, ou seulement la colonne de fumée y coïncide avec l'axe du monde. ». Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, art. de « Maison » in *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1962, p. 603.

²⁴⁴ Voir *Les Cités du théâtre d'art, de Stanislavski à Strehler*, ouvrage coll. sous la dir. de Georges Banu, Ed. Théâtrales / Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 2000.

« théâtre-édifice²⁴⁵ » jusqu'à soudain effectuer un brusque détour à partir de 1974. Avec ses compagnons de voyage, les membres de la Schaubühne — « l'Ensemble » comme le nomme Peter Stein — Grüber monte les *Bacchantes* dans un espace — un abri ? — dont ni la spatialité ni la fonction ne le destinaient à accueillir une représentation théâtrale. Il réitéra cette expérience à plusieurs reprises, puis semblant se lasser peut-être selon une version critique décrétée en quelque sorte comme officielle aujourd'hui, il aurait effectué un retour dans les architectures et les machines théâtrales à partir de 1981. Ce détour spécifique et la prise du chemin de traverse, s'ils ont été pointés, n'ont véritablement jamais été explicités par la critique. Et c'est précisément la visée de cette étude que d'éclairer, s'il se peut, la nature, les raisons objectives et subjectives, soit les conséquences théâtrales d'un tel déplacement.

La version officielle à laquelle nous faisons allusion ici est présentée par Bernard Dort, dans le texte intitulé « Le “geste latéral” de Klaus Michael Grüber », texte rappelons-le, inaugural à notre recherche :

Tous ses spectacles sont dissemblables. Impossible de parler d'un « style Grüber ». Pendant une période, Grüber a fui les théâtres traditionnels : pour Les Bacchantes (1974), il choisit un hangar de la foire des expositions de Berlin-Ouest et son Faust-Salpêtrière épousait l'architecture de la Chapelle Saint-Louis et en constituait l'exploration ; dans le Voyage d'hiver (d'après Hypérion, 1977), le Stade Olympique de Berlin prêtait sa démesure et son histoire (d'une Grèce révée par l'Allemagne jusqu'aux ruines de la guerre, en passant par les Olympiades nazies de 1936) aux déambulations du héros de Hölderlin,

²⁴⁵ Nous avons problématisé la question du théâtre comme édification architecturale, machine et équipement, dans notre travail de DEA.

et c'est dans le luxueux hôtel Esplanade, en surplomb du Mur, qu'il logea Rudi, une nouvelle de Bernhard von Brentano (1979)... On crut à un refus de principe et les épigones, les thuriféraires du « théâtre-parcours » ou les partisans d'un « théâtre des matières » se multiplièrent. Mais avec Six personnages en quête d'auteur à la Freie Volksbühne de Berlin (1981), Grüber fit volte-face : il rentra dans le bâtiment théâtral, il s'accommoda à nouveau de la scène et de la division entre scène et salle. Mieux : il se mit à jouer avec cette division²⁴⁶.

Cette présentation de Dort peut prêter à confusion car elle entraîne avec elle, selon nous, une certaine opacité dans l'exposition du parcours de Grüber, et donc dans sa compréhension. Car la recension est incomplète quand bien même elle s'appuie sur des faits incontestables.

Nous pensons que la volte-face de Grüber et sa manière de rentrer dans le « bâtiment théâtral » comme le dit Dort, n'est pas un retour au même — ce qu'on a pu appelé par ailleurs « retour à la scène à l'italienne » — mais que c'est un retour pensé, voulu et réfléchi comme tel. En effet on ne revient jamais à rien dans l'histoire, mais encore le voyage de Grüber portait nécessairement en lui la forme d'un retour qui ne pouvait être retour à l'identique ou au point de départ.

La lecture de Dort réduit l'existence d'un « refus de principe » sans prendre le temps de questionner la nature éventuelle de ce principe. De plus, elle indique que cette « fuite » aurait partie liée en premier lieu, voire uniquement, avec l'organisation spatiale des théâtres-édifices : l'existence physique de la scène, existence comme redoublée par la division spatiale entre scène et salle. Ainsi Dort sous-entend que Grüber, dans le jeu de ses déplacements, n'aurait jamais eu à « s'accommoder de la scène et de

²⁴⁶ B. Dort, « Le “Geste latéral” de Klaus Michael Grüber », art. cité, p. 22.

la division scène salle » quand il s'extrait du bunker, et « mieux », « il s'en serait accommodé à nouveau » et « aurait joué avec cette division » à son « retour » uniquement. Nous ne manquerons pas d'exprimer notre désaccord sur ces derniers points, en proposant une autre lecture de ce prétendu « retour à la scène à l'italienne », l'institution théâtrale ainsi rassurée d'une retour à l'ordre.

La proposition de Dort s'appuie sur une recension qui semble complète. Elle omet pourtant quelques stations importantes à l'intérieur même de sa périodisation. Dort fait ici l'impasse sur trois mises en scène de théâtre. *Empédocle : lire Hölderlin* (1976), *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* (1977) et *Sur la Grand'route* (1981). Les mises en scène d'*Empédocle : lire Hölderlin* et de *Sur la Grand'route* ont d'abord été jouées dans la salle de répétition de la Schaubühne, puis ont trouvé refuge en France lors du Festival d'Automne. La mise en scène de *L'Architecte et l'Empereur d'Assyrie* a été montée par Grüber au théâtre de Barcelone. Le théâtre de Grüber a pris place respectivement, pour les deux premières mise en scène avec la Schaubühne dans une ancienne salle de cinéma transformée en salle de répétition — théâtre-abri ? — et pour la troisième dans un théâtre espagnol tout ce qu'il y a de plus édifice²⁴⁷. Ajoutons qu'à l'intérieur de cette périodisation, les mises en scène d'opéra (mentionnées pourtant précisément par Dort) ont été créées simultanément à ces quelques stations spécifiques, dont aucune à notre connaissance ne s'est donnée dans un autre espace qu'un « théâtre-édifice » ou un opéra.

²⁴⁷ Voir notre travail de DEA sur le théâtre à l'italienne prétendument dépassé par le théâtre équipement, etc., *op. cit.*

Si Grüber prend un chemin de traverse, celui-ci n'est pas linéaire. Sa continuité est mise à mal, ce qui nous incite à nous interroger plus avant sur l'existence, ou non, d'un « refus de principe », mais aussi sur les modalités d'un retour, si retour il y a puisqu'il semble bien que Grüber n'ait jamais vraiment quitté le « théâtre-édifice », qu'il n'en n'ait jamais fait table rase. Car l'itinéraire Grüber est aussi parallèle à d'autres itinéraires, ceux pointés par Dort comme ceux « des thuriféraire des « théâtre-parcours qui se multiplient », des metteurs en scène qui auront eux aussi effectué leur retour à la salle à l'italienne, selon une autre version plus officielle et effective, plus contrite aussi et contrainte, les cahiers des charges des dits C.D.N. ayant leurs obligations.

Ce qui pour nous pose problème dans la proposition de Dort, relève de la mise à l'écart de certains faits pourtant attestés, choix qui ne permet pas de rendre compte de la complexité de l'itinéraire de Grüber en son effectivité. Car la recension de Dort fait l'impasse sur certaines mises en scène, ne trouvant à les ranger nulle part. Il ne peut être contesté que Klaus Michaël Grüber, par son itinéraire, s'échappe de la scène à l'italienne. Certes, mais pas seulement, dirons-nous. Et s'il y revient — car il y revient effectivement, mais ce ne sera pas sans la quitter à nouveau²⁴⁸ — ce n'est pas non plus sans en être sorti, il n'y a donc aucun retour mais seulement la poursuite tendue d'une trajectoire.

Ce motif du retour relève d'une époque où les « retours à » (retour à la morale, retour à l'éthique, retour à Kant etc.) fleurissent. Mais nous avons

²⁴⁸ Bien après, c'est dans un cimetière que Grüber a transporté le théâtre, accomplissant ainsi le vœu d'un texte de Jean Genet.

déjà marqué que l'on ne revient jamais à rien dans l'Histoire. Son cours est inéluctable et s'il y eut retour, pour Grüber, à la scène à l'italienne, ce n'est pas sans que son itinéraire ait modifié en profondeur ce retour : Bérénice en atteste pleinement. Qu'il n'y ait pas de retour à l'identique, c'est ce dont Dort a l'intuition, mais dont l'expression reste indécise, voire contradictoire à l'égard de la vérité même du parcours de Grüber.

Aussi la parole doit être ici rendue à Grüber, selon la règle de méthode que nous nous sommes prescrite.

II.A.2.a) Le Geste d'un « change » des lieux

En 1975, Klaus Michael Grüber donna un entretien à Bernard Sobel, Michèle Raoul Davis et Yvon Davis, entretien retranscrit dans le n° 5-6 de *Théâtre / Public*, au cours duquel il explicita très clairement les raisons de sa recherche de lieux nouveaux pour le théâtre. Plus qu'un refus de principe des lieux institués, cette recherche relève d'une nécessité artistique quant à l'avènement même du théâtre, avènement rendu impossible par la préexistence d'une scène fonctionnelle, qui surdétermine la représentation théâtrale. Ainsi l'architectonique spatiale, mais plus encore institutionnelle à tous les sens du terme, bloquerait la liberté de mouvement dont la scène devrait être au contraire comme l'offrande et la main ouverte²⁴⁹. Pour le *Faust-Salpêtrière*, Grüber a refusé

²⁴⁹ Nous pensons en effet que la scène dite à l'italienne — mais aussi parfois certains théâtres-abris devenus à leur tour édifices — est déjà un décor tout comme le théâtre édifice qui la contient est un monument et un décor dans la ville, avec toute la série monumentalisant des édifices de la ville classique. Nous avons déjà traité amplement cette question dans notre D.E.A. « L'Architecture, le Théâtre et l'Etat : la Question de la Programmation architecturale dans la Conception des théâtres contemporains », *op. cit.*

l'espace du théâtre de Chaillot, cet édifice-abri — ainsi nommé par Vitez²⁵⁰ —, considérant que bien que transformable à souhait, ce lieu, en tant qu'il appartient au réseau de l'institution théâtrale, n'en restait pas moins un « bunker » :

Même sur le plan de l'architecture et de l'urbanisme, on a le sentiment d'être enfermé dans un bunker. Théâtre, ballet, opéra, théâtre de recherche sont regroupés dans un ensemble dont le public est toujours le même et qui est mort dès huit heures du soir ; la population elle, a été repoussée vers les banlieues. L'absurdité du bunker est telle qu'on en éprouve un malaise physique²⁵¹.

Le théâtre édifié comme bunker architectural, lourd et figé, prédéterminant et prédéterminé, dans son souci de fonctionnalité et de planification de sa machinerie, pour légitime qu'il soit, bloque toute attention portée à la scène et à ses possibilités de déploiements fussent-elles multiples, et la scène reste et restera toujours en deçà de l'attention portée à la salle et à son public censé y prendre place dans le dispositif générique scène/salle.

Mais l'architecture et l'urbanisme ici semblent n'être que la conséquence physique et matérielle d'un pouvoir technique et institutionnel. C'est à l'organisation sociale de ce métier, à l'institution théâtrale elle-même et à ses modalités de fonctionnement — y compris quant à la scène —, que Grüber, — sans les rejeter en bloc — tente d'échapper par un geste d'esquive. Stratégie rusée d'un chat ou d'un félin qui n'entrera dans la cage qu'à savoir toujours par où en sortir.

²⁵⁰ « Antoine Vitez. L'Abri ou l'Edifice », entretien de Jean-Pierre Léonardini avec A. Vitez, in *Architecture d'aujourd'hui* n°199, Dossier « Les Lieux du spectacle », octobre 1978.

²⁵¹ « K.M. Grüber, Faust-Salpêtrière », art. cité.

Une institution particulièrement organisée en Allemagne, à laquelle Grüber se sera soustrait une première fois en rejoignant audacieusement Strehler en Italie, mouvement qu'il confirmera dans son itinéraire, désireux de s'abriter de ces grandes institutions mortifères, aux règles fixées, difficilement ébranlables mais surtout écrasantes quant à l'œuvre de mise en scène à venir. Ainsi la sortie hors-Allemagne serait déjà pour Klaus Michael Grüber, une sortie hors de l'édifice théâtral, hors de l'institution théâtrale, ce qu'il justifie en ces termes :

En République Fédérale Allemande il existe 270 troupes permanentes subventionnées et elles présentent 14 spectacles par saison. Dans ces « samaritaines » de la culture, les possibilités sont immenses, on peut tout faire, mais on finit par ne plus rien comprendre. Bien sûr, cet outil permet de réaliser des choses belles et intelligentes, mais il n'en reste pas moins un grand magasin, une sorte de bazar. Entre les différents étendards, brechtien ou autres, il est difficile de trouver sa vraie place. C'est plus viscéral que théorique, mais on se met à avoir peur de ne plus contrôler ce qu'on fait et l'angoisse de ne pas y parvenir est telle qu'au bout d'un moment c'est à devenir fou.

En France ou en Italie c'est beaucoup plus simple. Vingt personnes se réunissent, elles se concentrent sur une chose et s'y consacrent complètement²⁵².

S'extraire du « bunker », de l'édifice théâtral, ce fut d'abord pour Grüber la tentative de retrouver littéralement le théâtre à partir du théâtre, à partir du théâtre même et des rapports qu'il voulait reconstruire par ce « délit de fuite ». S'extraire de la bunkerisation du théâtre, de la « boîte à outil », de la boîte à effets techniques, se défaire de tous ces « moyens » dans lesquels le metteur en scène peut toujours piocher avant peut-être même d'avoir eu le temps de se poser la question : quel théâtre, ici et

²⁵² « K.M. Grüber, Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 32.

maintenant ? Cette sortie — risquée — hors de l'institution théâtrale et de ses « machinations » est vécue comme la condition première d'une re-découverte de la scène en sa simplicité première et comme immémoriale, intemporelle, irréductible à la domination de la technique et à la puissance de sa rationalité. N'oublions pas que Klaus Michael Grüber a lu Adorno, Benjamin, Marcuse, Horkheimer et qu'il sait à quoi s'en tenir quant aux progrès de l' Aufklärung ». Mais nous sommes au plus loin de la réactivité anti-technique d'un Heidegger. Nous sommes au Sud, en Italie, en France et ailleurs, dans un certain pas de la danse²⁵³ : aussi Klaus Michael Grüber a-t-il lu Nietzsche — et ce sera par là nous y reviendrons — qu'un rapport de complicité et de compréhension très fort le liera avec Bernard Pautrat et son ouvrage *Versions du soleil*²⁵⁴ (v. *supra*).

Avec le *Faust-Salpêtrière*, Grüber cherche, comme il le dit, à échapper à cette angoisse de la production qui excède par avance le metteur en scène, à en jouer en modifiant sa situation personnelle à son égard, pour modifier ainsi les « moyens de production » du théâtre. Ce n'est donc pas l'effet d'une fuite en avant qui inaugure l'itinéraire, mais un geste concerté, comme le dénote cet échange avec *Théâtre / Public* :

t/p : Y'a-t-il une relation entre l'angoisse que vous décrivez et la réalisation du Faust ?

K.M.G. : Certainement. Compte tenu de ce que je viens de vous dire, le champ de mon expérience est nécessairement beaucoup plus réduit que celui d'un créateur français ou italien. Pour essayer de voir clair dans cette confusion, pour contrôler ce qu'on fait, il faut

²⁵³ V. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, Lgf, 1989. Où la métaphore de Dionysos, le dieu qui danse, dieu du théâtre, est récurrente. Voir aussi *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Lgf, 1989.

²⁵⁴ Bernard Pautrat, *Versions du Soleil*, Paris, Seuil, 1971, et le chapitre « Retour à l'Est » p. 335 notamment.

beaucoup de discipline et de sévérité, ne pas puiser dans le grand magasin, mais limiter le terrain de son expérience. Pour trouver son visage, il faut aller à la recherche du minimum. Mais j'ai envie de sortir de cette angoisse ; je voudrais pouvoir faire les choses sans avoir de problèmes²⁵⁵.

Dans le *Faust-Salpêtrière*, Grüber était donc à la « recherche du minimum ». Tandis que la mise en scène, du point de vue du dispositif scénique, révélait pourtant une certaine profusion des signes, et pour reprendre ses propres termes, « une manière inflationniste » (décembre 1974) tandis qu'il cherchait à « limiter le terrain de son expérience » (juin 1975). Il précisait à Colette Godard :

Tous les moyens connus et éprouvés mis à notre disposition par le théâtre seront utilisés, d'une manière inflationniste — mais sans le moindre cynisme — jusqu'aux limites de leurs possibilités. Il s'agit de montrer ces limites, de traduire la conscience que j'en ai, de démontrer que des possibilités dramatiques, esthétiques, s'épuisent dans leur vaine promesse de renouvellement²⁵⁶.

Je considère cette mise en scène comme un tremplin pour me permettre de sauter hors du théâtre²⁵⁷.

Clairement, *Faust-Salpêtrière* est une expérience des limites, telle est la scène vraie de son « drame ».

« Utiliser tous les moyens du théâtre », et non ceux de la machinerie scénique contenue dans l'édifice, afin de « sauter hors du théâtre », de son édifice et de sa mise en représentation, refusant le spectaculaire de la consommation culturelle. Jeu du paradoxe et thème récurrent

²⁵⁵ « K.M. G., *Faust-Salpêtrière* », art. cité.

²⁵⁶ « Les Motivation biographiques de K.M.G », art. cité.

²⁵⁷ *Idem*.

remarquablement développé par Bernard Pautrat dans son texte de présentation au *Faust-Salpêtrière* : « Le démon du voyage » :

Alors ce n'est pas du théâtre ? La question n'est pas là : ça n'en est pas encore, ça n'en est déjà plus ; ou bien : ça n'est déjà plus « la vie », laquelle on le sait bien, déplace avec soi son petit théâtre, mais ça n'est pas encore le théâtre tel qu'on l'attend, tel qu'on le souhaite. Plutôt comme le passage d'une forme à une autre. Rien de plus invisible, de plus insensible, que ce passage où l'on propulse une forme à la lumière. Assurément, si le théâtre est ce que nous sommes accoutumés à y voir, même le plus réussi, c'est-à-dire le plus spectaculaire et seulement cela, alors ceci n'est qu'à peine du théâtre²⁵⁸.

Ainsi « limiter le terrain de l'expérience » ne consiste pas à réduire l'espace des possibles de la scène théâtrale, mais au contraire à en excéder les limites afin d'ouvrir cette scène à d'autres lieux. Et ouvrant d'autres lieux à la scène, ré-ouvrir l'expérience théâtrale. D'où que la problématique strictement spatialisante serait un faux problème, renvoyant à une limitation des possibles théâtraux, relevant implicitement d'une « assignation à résidence » du lieu théâtral.

Le projet Grüber est d'ouvrir les possibles que le théâtre recèle, non qu'il les connaisse, mais il en espère l'intensité et le potentiel d'action à venir :

Le théâtre, lui, est plus libre [que le cinéma]. Il repose avant tout, à la base, sur un groupe d'hommes. Ainsi peut-on plus facilement ébranler les murs, en élever d'autres ou les abattre pour laisser place nette.

On peut s'installer n'importe où pour faire du théâtre. On est libre d'imaginer des cadres, des terrains nouveaux ; libre de constituer des cellules de travail et de fabriquer de petits

²⁵⁸ Bernard Pautrat « Le Démon du voyage » in *Faust-Salpêtrière*, *op. cit.*, p. 17. Comment ne pas entendre ici comme une « Version du Soleil » que le théâtre donnerait.

cocktails Molotov esthétiques et politiques pour détruire les préjugés. A l'heure actuelle, il faut être lucide et bien conscient que la force manque pour abattre les murs ; mais l'essentiel, c'est de faire en sorte qu'ils ne se resserrent pas davantage²⁵⁹.

Il fallait faire l'hommage d'un rappel de cette citation à l'extrême lucidité politique de Klaus Michael Grüber quant aux possibles d'une délimitation du théâtre.

Grüber, dans l'amitié d'un groupe de travail inflexible, a pris cette liberté et l'a tenue comme l'impulsion du mouvement même de son itinéraire, de texte en texte, de lieu en lieu, afin que dans l'entrecroisement du texte et du lieu se déploie le temps du théâtre, que le théâtre advienne en son lieu propre, et ce jusqu'à la fin, à toutes fins.

II. A. 3) De l'Entrelacs du texte et du lieu dans le « le Temps du théâtre »

De cette effraction et de l'entrecroisement du texte et du lieu, *Faust-Salpêtrière* rend compte dans toute sa complexité, dans l'évidence de sa mise en scène. Motivation biographique certes quant au texte, itinéraire biographique quant au lieu. Texte et lieu sont indissociables, mais l'un prédomine sur l'autre dans le projet théâtral et sa mise en œuvre. Le texte de *Faust* est choisi par Grüber, œuvre littéraire ou dramatique, avant même que soit défini le lieu. Le lieu de pierre devra se plier aux corps vivants des acteurs et au texte. Lieu et texte ne trouveront d'existence que par la définition de la scène en son lieu. Sur ce point, Gilles Aillaud est explicite :

²⁵⁹ « K.M. G. Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 33.

Avec Klaus, le travail commence avec le texte. La question du lieu n'intervient qu'ensuite...²⁶⁰.

Autant dire que le théâtre en sa scène est premier quant au lieu-support de sa représentation. Mais si le théâtre peut se faire « n'importe où²⁶¹ », si le travail commence avec le texte, le lieu, le choix du lieu et l'espace scénique qui y seront déployés, relèvent d'un tout autre registre et d'une toute autre partition que celle d'un accompagnement ou d'un moyen nécessaire et incontournable de la représentation. Précisément l'architecture, sa prétention à la présence, est contournée. Grüber a compris qu'entre l'Architecture et le Théâtre régnait une guerre sourde et opiniâtre de domination de l'un par l'autre. Lieu et texte pour Grüber deviendront intimement liés. A propos du *Faust-Salpêtrière, Théâtre / Public* demandera s'il s'agit d'une « lecture de *Faust* » ou bien « si le spectacle est ouvert à des interprétations multiples ». Grüber répondra en argumentant sur la prégnance du lieu, doublée de la nécessité d'une écoute humble et précise du texte :

C'est une fausse question. Je crois impossible de monter le Faust de Goethe sans intervenir, même si je ne sais pas du tout ce que peut être cette intervention. Mais répétons qu'il s'agit ici de Faust-Salpêtrière et que le lieu a joué un rôle énorme dans l'élaboration du spectacle.(...) Tout a commencé avec la première phrase de Faust: « Philosophie, hélas ! jurisprudence, médecine. » Cela signifie sans doute ici beaucoup de choses très différentes. C'est là que le spectacle s'est décidé : ne montrer que ce que l'on comprend et pas plus²⁶².

²⁶⁰ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien » in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 127.

²⁶¹ « K.M.G., Faust-Salpêtrière », art. cité.

²⁶² *Idem*.

« Ne montrer que ce que l'on comprend et pas plus », et ce dans l'espace « philosophique » de la Chapelle Saint-Louis et nulle part ailleurs. Quant aux rapports qui unissent, ou désunissent ici texte et lieu, Bernard Pautrat en explicite les conditions d'opérativité :

Faust-Salpêtrière désigne plutôt une soustraction. Au départ, deux édifices parfaits, deux architectures complètes et totalement différentes ; une église, un classique. On n'a pas cherché à adapter l'un à l'autre ; ni une église pour un Faust, ni un Faust pour une église. On a plutôt tenté d'attaquer l'une et l'autre, selon le même principe. Qu'on les ai rendus également méconnaissables ne signifie pas qu'ils aient souffert de l'opération. Mais en effet, ce n'est plus simplement une église, plus tout à fait un classique.

Cette opération obéit à des lois simples, à un principe de visibilité et d'intelligibilité. Elle ne sera obscure qu'à ceux qui refusent simplement de regarder, écouter, juger²⁶³.

Ce texte de Bernard Pautrat a ceci de remarquable qu'il atteste de la conflictualité latente et permanente entre l'Architecture qui prétend « contenir » le Théâtre et le Théâtre qui, par son énergie même, ne se laisse pas enfermer dans l'architectonique « létale » et mortifère d'un assemblage de pierres. La Vie plus forte que le Théâtre-Tombeau, il est vrai que Bernard Pautrat est un très grand lecteur de Nietzsche²⁶⁴.

Ainsi s'énonce le projet. D'un côté « ne montrer que ce que l'on comprend et pas plus » de l'autre accepter « simplement de regarder, écouter, juger ». « Ne pas chercher à adapter l'un à l'autre » et laisser l'opérativité de la mise en scène transformer ces entités fortes « ce n'est plus simplement une église, plus tout à fait un classique », mais c'est le « Faust-Salpêtrière » qui se donne à voir et à entendre en un lieu

²⁶³ B. Pautrat « Le Démon du voyage », art. cité, p. 16.

²⁶⁴ B Pautrat, *Versions du Soleil*, op. cit.

transfiguré, ce lieu scénique dont nous formulons l'hypothèse, dans son principe de « visibilité et d'intelligibilité ». Non pas l'encastrement du Théâtre en son récit dans une Architecture dont la puissance est celle du classicisme français le plus achevé mais le Théâtre libre, qui passe et traverse cette monumentalité pour créer cet « hybride » : *Faust-Salpêtrière*. Et c'est « la minuscule naissance du théâtre », ainsi nommée par Bernard Pautrat, qui échappe de la forme spectacle monumentalisée :

Un peu d'habileté suffit à inventer des formes spectaculaires, à les faire tomber du ciel sur une scène, encore faut-il être sûr que ce ne soit pas l'avatar le plus sinistre de l'histoire du théâtre. C'est pour tenter de se dégager de ce mouvement là qu'on a voulu renoncer à l'effet à tout prix, et montrer des mouvements à ras de terre, à ras de pierre, montrer ce qui n'est pas fait pour être vu, montrer, dans le passage équivoque, une minuscule naissance du théâtre qui sera toujours prise pour autre chose²⁶⁵.

Le théâtre se met donc à l'épreuve de ce qui risque être « l'avatar le plus sinistre de l'histoire du théâtre » : sa « monumentalisation » en un festin de pierres... L'épreuve et le jeu tiennent à la possibilité même de l'avènement du théâtre, voire de son retrait et de son effacement pour laisser place au spectaculaire de l'édification pierreuse, silencieuse. Il n'y a pas, contrairement à ce que pensait Blondel²⁶⁶, d'Architecture parlante. Cet avènement passe par une opérativité qui reposerait, pour Bernard Pautrat, nous l'avons cité, sur « le principe de visibilité et d'intelligibilité » comme loi à respecter : ici, la mise en tension réciproque d'un texte et d'un lieu par la mise en scène elle-même, formant le devenir et le surgissement d'un dispositif scénique littéralement « fou ». A l'intérieur

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 17-18.

²⁶⁶ V. Françoise Choay, *La Règle et le Modèle*, Paris, Seuil, 1978.

de la mise en scène, texte et lieu (ou espace ou dispositif scénique) sont maintenus dans une équivalence de présence qui est celle d'une balance des forces et de leur rapport instable. En effet, le texte, pour être premier dans le développement même du projet à l'état naissant, n'impose pas un principe de hiérarchisation de la mise en scène : il n'est pas en position dominante dans la mise en scène effectivement réalisée ; le texte provoque l'Architecture qui n'en veut rien savoir. Ce que notera Franco Quadri en ces termes, en s'appuyant sur son souvenir de *Off Limits*, première mise en scène de Grüber avec Eduardo Arroyo en 1969 :

C'est d'ailleurs seulement plusieurs années après le fiasco de cette représentation que j'ai pu, en y réfléchissant à nouveau, y découvrir les caractéristiques du théâtre grüberien : le texte utilisé comme un simple matériau parmi d'autres, au même titre que les décors faits par des artistes et qu'un jeu maintenu au niveau de la plus grande objectivité, sans effets théâtraux...²⁶⁷.

Toutefois la tension entre le texte théâtral et le lieu de sa profération est une tension toujours agonistique, sans rémission aucune à l'égard de ce qui « enferme » le jeu théâtral. La « folie » du dispositif scénique est celle-là même que l'Age Classique n'eut de cesse de conjurer, Foucault en fit l'admirable exégèse.

Cette mise en tension, calme, forte, agissante comme en un combat souterrain est ce que nous avons voulu désigner comme le « lieu scénique » de Grüber, où le « logos », le « texte », l'auteur ne sont pas centrés et centraux, ni les « décors » « contours silencieux de la

²⁶⁷ F. Quadri, « Repères pour un itinéraire », in *K.M.G., Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 117.

parole²⁶⁸ ». La mise en scène effectue l'unité paradoxale du lieu, du temps et de l'action, si l'on veut bien la comprendre comme l'unité d'un divers et d'un multiple mis en tension dans et par le lieu scénique qu'ouvre la mise en scène et sa provocation. Jeu dangereux où le théâtre est toujours au risque de se perdre dans la préexistence édificatoire, architecturale qui prétend l'abriter pour mieux l'emprisonner peut-être.

Grüber parle rarement d'architecture, et en tous cas il n'accepterait pas l'espèce de connivence hédoniste et cérémonieuse qui allierait, comme s'il en allait de soi, le théâtre-édifice et le jeu fragile du lieu scénique. Pautrat l'exprime concernant le *Faust-Salpêtrière* dans son texte *Le Démon du voyage* cité plus haut. Pour mémoire :

*Au départ, deux édifices parfaits, deux architectures complètes et totalement différentes ; une église, un classique. On n'a pas cherché à adapter l'un à l'autre ; ni une église pour un Faust, ni un Faust pour une église.*²⁶⁹

L'entrecroisement de l'Architecture et du Théâtre a pour visée de les transformer tous deux : « cette opération obéit à des lois simples, nous dit Pautrat, à un principe de visibilité et d'intelligibilité » mais ceux qui acceptent de regarder verront cette merveille d'une victoire du lieu scénique » dans le défi ouvert » et sans réserve « qui s'oppose à lui » et prétend comme Architecture à la domination universelle. Contrairement à ce qu'avance J.-C. Bailly dans *Poursuites*²⁷⁰, il n'y a pas de rapport de complicité architectonique entre le Théâtre et l'Architecture en Occident : nous pensons tout au contraire qu'il y a là comme une paix

²⁶⁸ Argument et proposition de J.-C. Bailly, *Gilles Aillaud, op. cit.*

²⁶⁹ B. Pautrat « Le Démon du voyage », art. cité, p. 16.

²⁷⁰ J.-C. Bailly, *Poursuites*, Paris, Christian Bourgois Editeur., 2003. Notamment le chapitre « Persistance du champ » qui n'est que le récit d'une défaite.

armée, la ruse d'une assignation à résidence, le principe d'un contrat qui offre au théâtre un habitat en échange de son assujettissement même. Et il est vrai que le théâtre a toujours tenté de déjouer cette assignation à résidence. Mais nul consensus n'a jamais régné entre l'Architecture et le Théâtre : sauf un sourd et opiniâtre rapport de force. Et nous pourrions dire : quand l'Architecture gagne, le Théâtre perd.

On doit évidemment intérioriser le texte d'origine, écrit par l'auteur, et qui en règle général est repris par Grüber in extenso ou soigneusement découpé en fragments²⁷¹. Mais, dans ce dernier cas, un fil de narrativité, de succession, est poursuivi, et correspond aux séquences textuelles de l'œuvre elle-même²⁷², avec parfois l'insertion d'autres textes d'auteurs différents²⁷³. Mais nous voudrions préciser que les propositions scéniques ne sont pas la mise en représentation du texte. Au contraire le texte « habite » le lieu scénique comme son intériorité. Le lieu scénique devient premier et affirme en abritant le dire poétique. La parole vive du ou des comédiens est enchâssée dans un lieu hospitalier qui donne à cette parole son intelligibilité mais aussi sa visibilité. L'œil écoute, disait Claudel...²⁷⁴. En ce sens, il n'y a pas juxtaposition, ou surimpression d'un

²⁷¹ Contrairement à la proposition de G. Banu et M. Blezinger, le peintre ne l'emporte pas sur le dramaturge : « Ici l'artiste l'emporte sur le dramaturge et la fulgurance de la vision sur la durée de l'analyse ». Voir « Essai de groupe », in K.M.G. *Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 10.

²⁷² En dehors de la *Medesima Strada* dont personne aujourd'hui ne peut affirmer connaître l'ordre de leur écriture, et en dehors du *Faust-Salpêtrière* où l'enjeu était précisément de montrer la recherche et l'hésitation de Goethe dans la formalisation même du texte. Voir B. Pautrat, « Le Démon du voyage », *art. cit.*

²⁷³ Ce ne fut pas le cas pour la *Medesima Strada* où les fragments des présocratiques suivent un ordre qui est celui de leur mise en scène et non celui de leur mise en ordre par la tradition.

²⁷⁴ Dans le grand'œuvre qu'est *Winterreise*, les fragments d'Hölderlin sont dits et enchâssés dans un dispositif scénique lui-même encastré dans le stade olympique de Berlin. L'œuvre de mise en scène a pour consistance de donner à entendre Hölderlin au cœur même d'une architecture exposant son négatif. V. *supra*. 3^e Partie.

décor, d'une scène et d'un texte. Il y a la mise en résonance du texte et du lieu : nouvelle alliance de ce que nous nommons ici « lieu scénique ». Reste que la manière dont sera énoncé le texte par les comédiens a tout à voir avec le chant évoqué par Bernard Pautrat²⁷⁵ : celui d'une adresse à l'âme du lecteur, à l'âme de ce premier lecteur qu'est Grüber, à celles des « spectateurs » ensuite, pour qui le texte, tel un oratorio sera donné. Dans ce transfert du lecteur Grüber vers nous, les « spectateurs » — quel nom étrange...²⁷⁶ —, il y a comme un plain-chant de la parole et de la polyphonie. La musicalité interviendrait au cœur même de la parole proférée simplement. Grüber travaille le texte à partir de tous les signes qui le constituent en sa texture, la ponctuation par exemple et son rythme. Or cette musicalité, c'est-à-dire l'expressivité propre à la langue et à la voix, éléments indispensables au théâtre, n'a de cesse non pas de respecter la signification du texte dans son acception littérale, mais d'être et de se tenir au plus près de ce que le texte porte et donne à voir et à entendre. Cela nous semble bien exprimé en 1975 à propos du *Faust-Salpêtrière* : contre toute déclamation la parole du texte veut se faire entendre de « chaque un », elle est adressée à chaque un, et non à un public indifférencié :

²⁷⁵ Bernard Pautrat « Présentation », art. cité. « On peut toujours chanter, on doit, même. Chanter est une vocation, comme être pasteur, dans les deux cas c'est à l'âme qu'on s'adresse, pour l'édification d'un monde. (...) Ce qu'on appelle la poésie, en somme, et c'est ça justement, chanter, bien chanter : faire entendre du neuf avec des vieux mots simples. Et la singularité d'une voix, est aussi celle d'une âme, surtout si la voix chante car alors c'est toute la lyre de la souffrance et de l'espérance et de la louange des mortels qui se fait entendre, comme naturellement : des notes apportées par le vent. Le chant vient, comme tout le reste, de la grande Nature, il en sort et y rentre, c'est elle qui se chante par la voix du chanteur. Il y faut, bien sûr, l'ivresse sacrée, Dionysos venu de l'Indus, il y faut les Dieux, tous les Dieux. Et s'ils n'y sont pas, et bien le chanteur chantera leur manque. ».

²⁷⁶ V. 3^e Partie de cette thèse et 3^e Supplément concernant le *theatron* grec et la dimension « psychagogique ».

Ne montrer que ce que l'on comprend et pas plus. Chercher à faire ce qui peut-être n'est rien, mais qui du moins est contrôlable. Aussi avons-nous lu cette phrase et les suivantes avec humilité, et nous appuyant sur ce que nous connaissons, l'expérience quotidienne²⁷⁷.

Pour cela et pour accomplir cette entente une et multiple, nous insisterons sur le « dire » du texte par les comédiens et l'« orchestration » de Grüber en évoquant précisément son attitude vis-à-vis des comédiens lors des répétitions, et la relation qui se noue alors quant au mode du dire. Le travail du « dire » doit donner la musicalité et le rythme même de la langue, mais encore porter le sens que cherche à faire passer Grüber au plus près de sa propre lecture et de sa propre entente du texte²⁷⁸.

L'analogie, s'il en est une, est peut-être celle du travail même d'un chef d'orchestre qui interprète la partition et veut en faire entendre la tonalité juste.

Ainsi le travail de l'œuvre de mise en scène²⁷⁹ en son itinéraire serait l'effectivité même de cette « nouvelle alliance entre le texte et la scène » espérée par Dort²⁸⁰, effectivité silencieuse et mouvante où texte et scène s'entremêleraient, comme s'effaçant respectivement l'un l'autre pour laisser surgir le théâtre en son lieu, en son temps. Ce temps du théâtre, Grüber en prenait toute la mesure dès 1974, y compris dans sa nature insaisissable comme en atteste cette remarquable incise :

²⁷⁷ « K.M.G. Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 33.

²⁷⁸ Mais non pas comme le proposait Stéphane Braunschweig « cette impression de nostalgie de la première lecture, l'impression que la représentation fait état, et pas toujours dans le bonheur, de la difficulté à retrouver ce moment », car alors le projet de mise en scène répondrait à une représentation préalable de sa forme même, qui au contraire est à venir et à découvrir. Voir S. Braunschweig « Le Travail de la Mélancolie » in K.M.G. *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 176.

²⁷⁹ Si nous insistons sur la question de la mise en scène comme œuvre, c'est afin de marquer une différence : celle qui sépare la production de l'invention.

²⁸⁰ B. Dort, *Le Spectateur en dialogue*, op. cit., pp. 243-274.

On a toujours pensé que le temps pris pour le théâtre trouvait sa correspondance avec le temps de la réalité extérieure. Or c'est un temps privilégié, isolé, enfermé²⁸¹.

Klaus Michael Grüber joua pleinement de ce retrait au cœur de ce temps privilégié, isolé, enfermé, pour œuvrer à l'intérieur de lui, au cœur du théâtre.

...

Ce que nous avons essayé de remémorer par ces différentes citations, est cette complexité différenciée et différenciante de Grüber dans son itinéraire hors la machinerie et l'institution théâtrale. Mais tout comme l'on ne va jamais du simple au complexe, et que le théâtre sera toujours un « objet à haute complexité » comme disent les « scientifiques » pour d'autres dispositifs du savoir, il y a d'abord cette forme immédiate du simple qui se déclare comme amour infini du théâtre.

La certitude est en tout cas assurée que pour Grüber il s'agit de s'extraire d'un théâtre « productiviste », distribuant bons ou mauvais objets répétitifs et toujours déjà programmés à l'avance en une chaîne ininterrompue. L'attitude de Grüber ne se proclame jamais comme « révolutionnaire » artistiquement, elle ne se donne pas pour objet de produire de l'inouï ou de l'invu. Elle ne cherche pas à détruire les codes du théâtre pour ouvrir sur on ne sait quel « double » problématique, et le programme d'action n'est pas à la table rase. Tout au contraire, l'attitude de Grüber vis-à-vis du théâtre est plutôt respectueuse et humble, elle s'appuie totalement sur tout ce qui produit le théâtre et qui lui appartient,

²⁸¹ « Les Motivation biographiques de K.M.G. ». art. cité.

le travail du profane et du sacré à la fois dans l'approche des textes. Mais le centre aimantant vers lequel toujours Grüber revient est l'espace de la scène qui pour lui est sacré. Le théâtre est un art, et il doit être à la hauteur, par lui-même et pour-lui même, de son autonomie. Le théâtre ne doit recevoir nom que de lui-même, et ne pas déchoir de ce qui l'oriente comme œuvre d'art. L'épreuve de mise en scène doit donc accomplir le théâtre comme œuvre d'art. Tel est l'impératif catégorique. C'est en ce sens que nous considérons les mises en scène de Grüber comme œuvres d'art à part entière et œuvres d'artiste.

Cela a pour conséquence que l'ensemble du collectif participant de l'œuvre de mise en scène, et notamment les comédiens, relève pleinement de cette fabrique de l'œuvre d'art du théâtre, et que l'ensemble de ce collectif est artiste.

A ce propos, on pourrait ici invoquer cette formule de Peter Stein qui porte un regard clair sur l'itinéraire de Grüber en tant que metteur en scène :

... ce ne sont pas seulement des espaces alternatifs qu'il a trouvés, mais aussi des méthodes de travail alternatives, des textes alternatifs²⁸².

Quant aux méthodes de travail de ce collectif artistique et quant à la « fabbrica » qui le rassemble et le cohère, méthodes sur lesquelles nous voudrions maintenant porter toute notre attention, Peter Stein précise encore :

Mes acteurs, je veux dire les acteurs de la Schaubühne, acceptaient Klaus comme la grande occasion d'une alternative. Ils ont même parfois préféré travailler avec lui, car il leur

²⁸² Peter Stein, « Le Riche et le Pauvre », art. cité, p. 191.

proposait un style de travail complètement différent. Grüber a donc contribué à insuffler dans la Schaubühne un élément extrêmement important pour un théâtre subventionné, un de ces Ensemble qui travaillent pendant dix ou quinze ans à la création d'un sentiment commun : il a en effet créé une réalité alternative²⁸³.

Cette « réalité alternative » relève de la mise en œuvre même de la mise en scène par la constitution de modalités de travail nouvelles et collectives, par ce que nous avons nommé « fabbrica²⁸⁴ » comme disent les Italiens, de cet atelier dont nous voudrions maintenant recueillir et rassembler quelques uns des éléments épars, déjà disparus aux quatre vents...

II. B/ RETOUR AMONT SUR LA « FABBRICA » ET L'« ENTRELAC »

C'est dans cette « fabbrica » qui depuis toujours les attendait que font retour les peintres Aillaud, Arroyo et Recalcati, forts de leurs expériences individuelles et collectives. Et précisément au point de convergence et d'entrelacs entre le texte et la scène.

Un nouveau collectif va se mettre en place, d'abord avec Arroyo en 1969 : il prendra de l'ampleur et s'affirmera au sein de l'itinéraire Grüber à partir de la mise en scène des *Bacchantes* en 1974. La critique a pris acte de cette collaboration fidèle avec les peintres, avec Ellen Hammer et Bernard Pautrat. Elle a enregistré cette collaboration comme un état de

²⁸³ *Ibid.*, p. 190.

²⁸⁴ *Fabbrica* : ce terme issu des théories de l'art à la Renaissance a été repris par Panofsky, Francastel, et Chastel notamment, qui pour parler des œuvres d'art à cette époque (musique, poésie, architecture, opéra...) parlent de l'Italie comme du « Grand Atelier ». Voir A. Chastel, *La Renaissance italienne : Vol 2 : Le Grand Atelier d'Italie, 1460-1500*, Paris, Gallimard, 1965. Quant à la notion d'« entrelacs », elle nous vient de Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979.

fait, sans cependant l'expliciter ni risquer des hypothèses quant à l'apport artistique réel d'une telle collaboration dans l'œuvre même de Grüber. Par exemple Bernard Dort présente cette collaboration comme à l'origine même d'une permanence dans l'œuvre de Grüber, sans pour autant la caractériser plus avant :

Celle-ci n'est pas de l'ordre de l'expression (...) ni de l'efficacité spectaculaire (...) elle relève du regard, de l'écoute. Et d'un travail continu avec un petit groupe de collaborateurs, les mêmes depuis longtemps, qui alternent entre eux et se situent, eux aussi, sur les marges du théâtre²⁸⁵.

Ce groupe aux « marges » de l'institution théâtrale dans sa fixité, est un atelier itinérant, permanent, toujours en contact à distance ou proximité, une « *botteggha*²⁸⁶ » disaient les Italiens, se déplaçant de Villes en Villes...

Car de quoi s'agit-il dans ce « travail avec un petit groupe de collaborateurs » ? Les metteurs en scène contemporains de Grüber — et non la critique — ont seuls proposé quelques pistes d'interprétation.

Jean-Pierre Vincent évoque, reconnaît et caractérise la « fabbrica » comme « cercle poétique » :

Je crois que (...) ces concentrés béraclitéens sont le résultat d'un énorme investissement de réflexions philosophiques, artistiques et politiques qui ne sont pas seulement celles de Grüber, mais aussi celles de Gilles Aillaud, d'Eduardo Arroyo, des dramaturges de la Schaubühne, d'un cercle poétique de travail²⁸⁷.

²⁸⁵ B. Dort « Le “Geste latéral” de Klaus Michael Grüber », art. cité, p. 22.

²⁸⁶ *Botteggha* : ainsi était nommé, à la Renaissance, l'atelier des peintres à Florence notamment, atelier qui comprenait les collaborateurs permanents de l'artiste et se déplaçaient avec lui pour les œuvres « *a fresco* ».

²⁸⁷ J.-P. Vincent « Un chemin de connaissance », art. cité, p. 164.

La définition est belle mais reste vague, car si l'art, la philosophie et la politique sont convoqués comme éléments fondateurs, les modalités concrètes mêmes du travail du travail de mise en œuvre ne sont ni mentionnées ni questionnées. Or notre question ici tient en cette formule : « comment cela fonctionne-t-il ? ». Comment fonctionne ce collectif, comment travaille-t-il, à quel processus de mise en œuvre s'adonne-t-il ? Seul Bernard Sobel donne un début de réponse, quand il explicite cette formule qu'il avait employée à propos de Grüber comme « homme de spectacle efficace » :

Pour moi, le travail de Grüber est un travail collectif, il est fondé sur un dialogue. Grüber le sait. Il n'y a pas « mystère », il y a dialogue, attente de propositions concrètes, celles de Gilles Aillaud par exemple, sur l'espace scénique. (...) Grüber n'est pas un type assis dans un coin avec une bouteille de Chivas collectionnant des idées géniales. Il n'est pas un artiste comme ça, tout seul. Il dialogue. Et c'est bien là, encore, un héritage de Brecht²⁸⁸.

Oui, nous croyons fortement à la pertinence de la référence à Brecht.

Un travail collectif fondé sur le dialogue et des propositions concrètes. Si nous poursuivons dans les traces ouvertes par Bernard Sobel, il s'agirait donc de repérer la nature de ces dialogues, de cerner les modalités effectives de mise en œuvre, ces propositions concrètes, et de comprendre non pas leur « mystère » mais leur mise en place à l'intérieur d'un processus de travail qui s'élabore au sein de ce collectif que nous nommons la « fabbrica ». Ainsi nous tenterons maintenant de rendre compte le plus fidèlement possible de ces modalités qui travaillent à matérialiser ce rapport dialectique entre texte de l'auteur et lieu (ici scène

²⁸⁸ B. Sobel « La Force d'un faible », art. cité, p. 172.

ou espace alternatif) afin que l'œuvre théâtrale émerge en son lieu, le lieu scénique. C'est dire que le lieu focal qui rassemblera nos interprétations est encore et toujours ce lieu scénique d'où tout part et où tout revient.

II. B. 1) Ce qui forme l'Être-en-commun de la *Fabbrica*

Le collectif se met en place à partir d'affinités électives, mais aussi et d'abord à partir de principes très proches de ceux rencontrés au sein de la mouvance de la Figuration narrative . L'amitié prévaut bien sûr avec les peintres qui en ont été les agitateurs, Aillaud, Arroyo et Recalcati, amitié ici indissociable du combat politique et artistique. Non pas simples amis mais frères d'armes comme l'a suggéré Arroyo : la confiance des uns pour les autres est sans faille, de même que l'indépendance de ton et de regard, bannissant toute spécialisation et tout style *a priori*. Entre le collectif de la Figuration narrative (A., A., R.) et le collectif à construire de l'atelier Grüber l'accord se fera, plein et entier, car la quête et la prise de risque sont communes.

Autant de notions véritablement opératoires dans la mise en œuvre des mises en scène de Grüber et intimement chevillées les unes aux autres. C'est en ce lieu que va s'ajouter le groupe des peintres étudiés dans la première partie car c'est de cet ajointement que surgira ce que nous nommons : l'Atelier Grüber et sa *fabbrica*, et c'est de cette communauté œuvrante que proviendra l'œuvre de mise en scène.

Dès le *Faust-Salpêtrière*, Grüber énonçait, directement et indirectement, ce qu'il en est pour lui des modes opératoires collectifs effectifs d'une mise en scène.

Le collectif opère dans une transversalité qui convoque tout autant le texte en sa lecture que le dispositif à venir :

Ne montrer que ce que l'on comprend et pas plus. Chercher à faire ce qui peut-être n'est rien, mais qui du moins est contrôlable. Aussi avons-nous lu cette phrase et les suivantes avec humilité, et nous appuyant sur ce que nous connaissons, l'expérience quotidienne²⁸⁹.

Grüber utilise ici le « nous » quand il évoque la lecture même du texte : « Aussi avons-nous lu cette phrase et les suivantes avec humilité... ». Ce « nous » implique plusieurs personnes, un « collectif » donc et son « pluriel de majesté », mais un collectif de personnalités rompant avec les présupposés du dialogue de spécialistes parlant chacun à partir de leurs spécialités. Il s'agit non pas d'une sorte de réunion de travail visant à distribuer et répartir pour chacun les modalités de travail, organisant les tâches et attribuant les rôles, mais d'une recherche commune, mise en partage, à partir du même texte qui rassemble le « collectif » et l'« unifie ». C'est pourquoi, et contre toute illusion de la transparence à soi du texte, la « lecture » s'accomplit avec humilité, attention, et l'écoute de sa prosodie intime est pleinement requise. Pour tous avec égalité, amitié.

Mais ce collectif ouvert, constitué d'individualités et de « métiers » différents, n'est pas à confondre avec un collectif idéal, harmonieux, sorte de phalanstère en « communion » permanente. Grüber précise :

Je ne crois pas à la création collective, c'est du boy-scoutisme. Je n'ai rien d'un metteur en scène gourou, j'y suis même violemment opposé. Je pousse chacun dans sa voix propre, chacun conserve sa personnalité. Loin de chercher à atténuer les contradictions au sein du groupe, je m'efforce au contraire, dès le début du travail, de les accroître. Il ne peut y avoir

²⁸⁹ « K.M.G. Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 33.

phénomène d'écho qu'à cette seule condition. Dans mon travail avec les comédiens, il n'y a rien de plus important que cette relation²⁹⁰.

Cette posture qui est celle d'une éthique politique en vue d'une communauté à venir nous en avons repéré la présence agissante dans la Figuration narrative. Et s'il y a accord, il est non concerté mais constaté, choisi et reconnu comme tel. C'est l'amitié au sens de Blanchot qui explicite en partie selon nous les raisons d'une rencontre qui est irréductible dans sa compréhension à la généralité du rapport Peinture/Théâtre dans le fortuit ou l'occasion d'un « contact ». Il y a un « frayage » en commun et ce « nous avons lu » n'évoque pas ici une lecture à la table d'un ensemble récitatif en communion, mais plutôt la lecture solitaire mise en discussion sans compromis avec l'« intersubjectivité » relevant d'une psychologie « collective ». Cette modalité de la discussion est à la base du travail de réflexion, base sur laquelle se greffe le processus de travail collectif. Elle est nommée joliment par Arroyo « première conversation ». Il en explique quelques modalités le concernant particulièrement, insistant sur l'une des exigences cruciales de Grüber : lutter contre une prédétermination de la forme à venir, et ce en faisant silence contre tout préjugé et contre tout « programme » *a priori*.

Il est certain que tout le monde ne travaille pas de la même manière avec lui. Pour sa part, il préfère la collaboration des peintres à celle des décorateurs. Loin de moi l'intention de les critiquer mais force est de reconnaître qu'ils viennent toujours, dès le début, avec une idée arrêtée. Grüber ne sait pas ce qui va se passer et il n'aime pas non plus que quiconque le

²⁹⁰ *Idem*. Bien entendu ce texte n'est pas sans résonance directe avec ce qu'il en fut des œuvres en commun de la Figuration narrative.

sache. Lorsque nous nous rencontrons, c'est le peintre qui parle, tandis que lui se mure dans un silence de tombe, d'outre-tombe, qui dure parfois trois ou quatre heures...²⁹¹.

L'écoute et la réflexion intérieure priment, et non pas la « mise en écoute », la restitution d'une représentation à venir déjà connue. Reprise, à chaque fois, d'un acte de mise en œuvre théâtrale qui serait toujours comme celui d'une « première fois », donc libéré de toute la mémoire théâtrale qui l'encombre et l'enserme. C'est ce que les peintres apportent alors peut-être avec eux, comme si l'œuvre devait à nouveau se reprojeter sur le blanc de la toile pour entrer en présence — et non en représentation — comme au « premier matin du monde » de sa propre existence...

En un soliloque ininterrompu, Grüber entretient une conversation silencieuse et secrète avec l'auteur, allant jusqu'à lui écrire, quand bien même il serait déjà mort, cendres et poussières depuis longtemps (Racine). Il mène en parallèle une autre conversation, oralement celle-ci, avec les amis qui sont ses compagnons de travail. Entendons ici, en règle générale, le ou les peintres auxquels il a demandé de participer au projet, parfois avec force pression comme le confesse Arroyo, en présence d'Ellen Hammer et parfois d'un autre dramaturge — Bernard Pautrat ou Dieter Sturm par exemple. Ellen Hammer dont la présence et l'attention libre et précise, distanciée mais profonde, et dans la confiance installée entre elle et Grüber, n'a jamais fait défaut. Présentée très souvent comme assistante à la mise en scène, sa première collaboration avec Grüber

²⁹¹ E. Arroyo « La Première Conversation » art. cité, p. 131.

remonte aux *Bacchantes*. Elle est aussi et d'abord, pensons-nous, dramaturge, puis officiellement collaboratrice artistique à la mise en scène à partir de 1979 avec *Rudi* de Brentano. elle est encore et surtout la mémoire active de Klaus Michael Grüber auquel elle ne cesse de rappeler et renvoyer ce qu'il pense et a pensé de l'œuvre de mise en scène.

Il n'y a pas de « système Grüber », mais pourtant quelque chose de très tenu, d'ordonné, comme cette ouverture toujours reprise d'un premier et parfois très long cycle de discussions, de « conversations ». Or cela, cette existence d'une première conversation et la recherche d'une entente du texte, c'est précisément ce qu'exigeait Gilles Aillaud après sa première expérience de théâtre et sa première collaboration avec le Théâtre de l'espérance, ce qu'il exprima sans son texte « A propos des décors de théâtre » en 1973 :

Le décor doit évidemment être conçu en fonction de l'idée générale qui animera le spectacle, et non commandé à la fantaisie plus ou moins heureuse d'un individu nommé décorateur qui aurait plus ou moins judicieusement lu le texte. Il doit donc être le résultat d'une discussion commune au metteur en scène, au décorateur, à celui qui fait les éclairages, aux comédiens, peut-être même à toute personne collaborant d'une manière ou d'une autre au spectacle. Il devrait être au moins pour l'essentiel achevé lorsque commencent les répétitions²⁹².

Cette proposition d'Aillaud prend toute son effectivité quelques mois plus tard lors de sa collaboration avec Klaus Michael Grüber et Eduardo Arroyo pour *Les Bacchantes* et elle s'accomplit alors pleinement.

²⁹² G. Aillaud, « A propos des décors de théâtre » in *Rebelote* n°1, février 1973.

L'importance de ce mode de converser ensemble ne peut reposer en premier lieu que sur le refus d'une parole spécialisée de chaque intervenant, ne parlant qu'à partir de sa « spécialité », la parole tourne dans le cercle d'espace dialogique, libre et ouvert, ainsi que le précise Gilles Aillaud :

Klaus se mêle autant du décor que moi du texte. (...) Ce qu'il y a de commun d'un spectacle à l'autre c'est que l'on se parle dès le début du spectacle et que personne ne se présente comme un spécialiste. Ces conversations premières sont essentielles.

Leur importance vient aussi du fait que Grüber est, comme je l'ai déjà dit, un homme sans théorie. Ses idées sont par contre précises, chaque fois adaptées au sujet, à la pièce, à l'événement²⁹³.

Il y a donc bien eu, par delà toutes réflexions théoriques formées *a priori*, un très long dialogue silencieux de Grüber avec le texte. Pas de théorie au sens académique du terme, mais dans ce qu'en rapporte Aillaud, nous percevons une pratique théorique très élaborée de la lecture poétique d'un texte. La « première conversation », sur et autour du texte, se poursuit tout au long du travail, elle continue pendant les répétitions, car rien n'est jamais définitivement fixé, et finalement ne s'interrompt jamais, le rideau fut-il tombé, car elle reprendra pour l'œuvre à venir.

La *fabbrica* ou l'art de la parole en commun est cette longue phrase qui ne cesse d'interroger patiemment sans forçage ni violence l'œuvre, parole en commun qui se poursuit par delà l'œuvre : conversation ininterrompue donc que seule la mort fera taire.

²⁹³ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p.127.

Un corps humain est là quand, entre voyant et visible, (...) se fait une sorte de recroisement, quand s'allume l'étincelle du sentant-sensible, quand prend ce feu qui ne cessera pas de brûler, jusqu'à ce que tel accident du corps défasse ce que nul accident n'aurait suffi à faire...²⁹⁴.

Nous pourrions illustrer cette quête obstinée des possibles par le récit d'un moment de répétition permettant d'exprimer et de donner chair et corps à l'attitude de Grüber. Marc Blezinger rapporte un étrange événement dans lequel la plupart des metteurs en scène n'auraient vu qu'un non-événement, ou n'auraient rien vu, et qui pourtant eu lieu lors des répétitions de *Prométhée enchaîné* à Salzbourg, à la Felsenreitschule en 1986 :

Un immense espace avec une ouverture de scène de quarante-deux mètres, et la place pour deux mille cinq cents spectateurs. Au cours de la répétition, les acteurs se trouvaient parsemés sur les rochers. Il y avait un silence continu. Grüber ne parlait pas et les acteurs attendaient respectueusement qu'il dise quelque chose. Imaginez qu'on était dans une sorte d'obscurité immense. Sur scène, il y avait un arbre véritable, sur lequel tombait, à travers le toit, un faisceau de soleil. Comme par miracle, une seule feuille s'est détachée pour tomber très lentement sur la scène et tout le monde a vu ce petit détail. Grüber a attendu un moment puis il s'est exclamé : "C'est ça ! C'est comme cela qu'il faut jouer ! Je peux me lever, je peux m'en aller, la mise en scène est faite. Si vous avez bien vu cette interaction entre un rayon de soleil et cette feuille qui tombe, vous avez tout compris."²⁹⁵.

²⁹⁴ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op.cit.*, p. 21.

²⁹⁵ M. Blezinger « Ecouter la Différence », *in Les répétitions*, *op. cit.*, p. 233.

L'indication ne relève pas d'une technique directive d'acteur ; elle en appelle à une profonde méditation silencieuse des acteurs quant au jeu même, à son interaction scénique avec et dans le lieu scénique.

Nous souhaiterions mettre en lien ici deux des propositions de Bernard Sobel. D'une part, son insistance à ne pas confondre cette attitude de Grüber avec celle d'un « magicien » : « Dire « *c'est magique* », « *c'est l'instant* », *c'est oublier qu'avant il y a eu méditation profonde*²⁹⁶ ». Et d'autre part, cette référence que propose Sobel, en citant un texte d'Yves Bonnefoy, texte qui le « fait penser au travail de Grüber », dont nous ne citerons ici que le commencement : « *Cette feuille tombe de l'arbre, avec tout le temps qu'il faut, c'est comme si elle déployait, sous nos yeux, une durée quasi infinie entre le commencement et la fin de sa brève chute...*²⁹⁷ » Troublante lenteur et étrange corrélation d'une chute que la finesse de l'analyse de Sobel exprime tout comme la sagesse quasi-taoïste de ce qui constituerait ce « mystère ». Quelque chose — inattendue — passe, se passe et « nous » arrive. Aux humains de comprendre...

Cette toute particulière « intelligence » de ce qui arrive par surprise et qui va à l'encontre de toute spécialisation des intervenants demande d'autres ressources que celles offertes à profusion par la technicité, même quand celle-ci est réelle et remarquable en ses performances. Cette veille de Grüber et son attention de félin hantant le plateau est requise de même pour tous les membres de ce collectif étonnant appelés à être toujours aux aguets. Eduardo Arroyo précise sa position dans le droit fil de ce problème :

²⁹⁶ B. Sobel « La Force d'un faible » art. cité., pp. 171-172.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 173. B. Sobel cite Yves Bonnefoy.

Je reste peintre, c'est ce que je suis. Mais il est certain aussi que je me refuse à l'idée de spécialisation : je ne veux pas être toute ma vie condamné à demeurer enchaîné au tableau avec un boulet. (...) Je lutte contre l'idée de spécialisation, nous nous spécialisons de plus en plus en tout et c'est assez catastrophique. Alors moi, j'aime me mêler de ce que qui ne me regarde pas, faire des exercices compliqués qui parfois réussissent et parfois échouent. (...) Ce désir qu'éprouve Grüber de travailler avec des peintres provient peut-être de ce qu'ils n'ont pas obligatoirement, comme décorateurs de théâtre, des points de vue ni des styles déterminés. Au théâtre, ce sont des gens assez ouverts ; ce qu'ils perdent en spécialisation, ils le gagnent peut-être en fraîcheur et en invention. Peut-être...²⁹⁸.

Saluons la modestie de cette veille, de cette attente, et la simplicité pour dire, à qui veut l'entendre, que l'ouverture au théâtre pour Eduardo Arroyo est bien d'abord la résultante d'une attitude, celle non pas de l'application d'un style, mais au contraire celle consistant à se mettre à l'écoute de l'inouï ; du discret, du léger « bougé », qui peut intervenir dans le « déroulement » de l'œuvre, comme son alea et qui va se lier avec les traits signifiants de sa propre œuvre picturale. D'où encore une fois que le rapport sur le mode du circuit court entre Picturalité et Théâtralité²⁹⁹ est un dilemme mal posé, qu'il suppose un rapport de causalité réciproque entre « disciplines » alors que l'entrelacs (Merleau-Ponty) de la Peinture et de la Théâtralité s'accomplit dans le mouvement même de l'œuvre de mise en scène³⁰⁰. Mais ne perçoit-on pas mieux désormais comment et pourquoi s'est nouée l'alliance entre Figuration narrative et théâtralité ? Car le peintre est accueillant à l'accident, à

²⁹⁸ « L'Œil frais du peintre », entretien avec Eduardo Arroyo, in *Théâtre / Public* n° 72, novembre-décembre 1986, p. 70.

²⁹⁹ Sur le mode bien connu du titrage « Peinture et Théâtre » dont le générique nous a toujours fait prendre le large...

³⁰⁰ Le mode de ce mouvement est plutôt pour reprendre un terme de Godard, celui du « discours indirect libre ». Il fut aussi celui la littérature.

l'imprévu, au survenant comme l'est toujours Grüber : à l'affût des signes provenant d'ailleurs que de la représentation.

Nous avons repéré qu'Arroyo, dans son travail pictural, affirme de même ne pas avoir de style, et qu'il ne s'agit pas d'une facilité ni d'une mode, mais d'une nécessité pour que quelque chose arrive et le surprenne ; pour lui c'est la condition du possible de peindre encore et à nouveau, comme la première fois. Et par delà de sa stratégie personnelle, il rend hommage à l'attitude de Gilles Aillaud à l'égard du théâtre, qu'il relie à leur action commune au sein de la « Jeune Peinture ». Ce que confirme cet échange avec Gérard Gassiot-Talabot en 1982 :

G.G.-T. : On peut donc dire que la critique du style que vous avez mis en œuvre à la Jeune peinture, dans les années soixante, t'a aidé et a permis cette mise à disposition de propositions très divergentes.

E.A. : Absolument, cela est fondamental. C'est pourquoi un peintre comme Gilles Aillaud a pu faire des décors de théâtre. Il oublie ce qu'il est et se met au service de la pièce.

G.G.-T. : N'y a-t-il pas cependant une lecture liée à une certaine perversité d'approche, un humour, une manière de retourner les signes ?

E.A. : Exactement, c'est en cela que ce travail est très proche de mon travail de peintre ; c'est une attitude mentale. Tout ce qui est né avec cette génération, qui voulait faire des œuvres signifiantes, était particulièrement propice à la création au théâtre³⁰¹.

« *Cosa mentale* » disaient déjà les théoriciens de la Renaissance en parlant de l'œuvre d'art, mais « *verita effectuale de la cosa* » dit Machiavel (*Le Prince*) reconduisant le réel à son effectivité agissante et donc artiste, tout comme le Monde est pour Nietzsche une œuvre d'art s'engendrant elle-

³⁰¹ « Arroyo sur scène », art. cité, p. 25.

même sans cesse. Cet acte intellectuel et sa mise en entier « au service de la pièce », cette écoute aiguë du sens du visible : autant de moments inséparables du travail de Klaus Michael Grüber et de son collectif. Et parce que le passage du temps de la discussion à la scène reste délicat, l'attitude mentale doit être forte et tenir bon, et donc se confirmer dans l'action même de ce « passage », en épouser le mouvement. Non sans difficultés car toujours un risque subsiste, celui de « transposer » la peinture dans l'espace de la scène en une sorte de juxtaposition « performative ». Risque bien mesuré par Arroyo, qui l'exprime en ces termes :

C'est très difficile finalement pour le peintre de se manifester dans le théâtre car il faut être capable à la fois d'accepter les contraintes qui existent inéluctablement à différents échelons, renoncer à son propre langage et tout de même créer quelque chose de nouveau qui n'a rien à voir avec son travail d'artiste (sinon on fait des décors comme Picasso ou Miró, qui restent étrangers à la pièce, et sont des tableaux signés)³⁰².

Toute la difficulté est là : faire passer l'expérience d'une Visibilité picturale dont le lieu est le Tableau dans un lieu autre, lieu scénique en lequel elle devra se transfigurer elle-même. Nous touchons là à un point décisif de notre analyse : on ne peut plus au vu et à l'entente de ces opérations parler d'un rapport Peinture/Théâtre où chaque « médium » se juxtaposerait ou contreposerait. Il y a, il est une transformation de l'acte pictural par le lieu scénique comme une transformation du lieu théâtral par l'irruption d'une figuration picturale les mettant tous deux en vibration, en résonance, en musique pourrait-on dire, comme dans

³⁰² *Ibid.*, p. 27.

l'expression populaire. Et, dès lors, quelque chose ici change : il n'y a plus « Décors » et « Peinture », « Théâtre et Texte », etc. Il y a l'Ouvert (Rilke) d'un Lieu qui sera toujours plus que le lieu d'un assemblage, ce lieu en excès sur les événements : feuilles qui tombent, comédiens attendant en silence des heures, Grüber muré dans le sien, obscurité baignant le plateau, temps suspendu d'une brève chute ; ce lieu nous le nommons à ces conditions seules, même s'il en est une infinité d'autres qui peuvent à leur tour s'offrir, ce lieu nous le nommons lieu scénique. Il est en mémoire de ce « Temenos » des Grecs, ce lieu que l'aruspice traçait sur la terre pour y faire entrer en présence les présages...

Peut-on découvrir et expliciter normativement les « moyens » de Gilles Aillaud, d'Eduardo Arroyo et d'Antonio Recalcati leur permettant, par delà l'« attitude mentale » qui est la leur, de créer ces lieux signifiants ? On ne peut que décrire les actes d'une « méthode de travail » et rendre compte d'une approche plastique à l'égard de la scène, scène en attente du récit et de la fable, du Sensible et de l'Intelligible, de l'évènement du théâtre qui entrera, s'il le veut et s'il le peut, en Présence : « *Ich bin Dionysos...* » (cf. *Les Bacchantes*)

Mais peut-être faut-il encore revenir à la première conversation pour dire ce que nous avons cru comprendre du travail de l'atelier Grüber, de sa manière de pétrir la pâte et de diriger la *fabbrica*.

De quoi s'agit-il exactement dans cette première conversation ? Il ne peut s'agir seulement de faire une analyse de texte, même subjective, il ne

s'agit pas non plus seulement, et à toute force, de vouloir définir immédiatement les caractéristiques topiques du dispositif scénique qui en marqueraient le tracement, la planéité et l'élévation....

La *fabbrica* se forme d'une confiance riche et circonstanciée qui traverse l'atelier et unit dans l'amitié les peintres à Grüber ; c'est ainsi qu'une telle « alchimie » opère toutes les transmutations pensées, voulues, imaginées ensemble. Rappelons-le encore car c'est là l'un des enjeux de cette thèse, tenter la compréhension de cette proposition d'Ellen Hammer, en son opérativité théâtrale :

*Les peintres sont ses amis, depuis sa jeunesse, ce sont ceux avec qui il travaille le plus en confiance*³⁰³.

Confiance si partagée dans l'œuvre de mise en scène que les dessins de Gilles Aillaud, par exemple, la transforment sans cesse :

*D'une certaine manière je suis libre de faire ce que je veux parce que Grüber ne regarde pas, ne veut pas regarder l'objet, tant que celui-ci n'est pas grandeur nature*³⁰⁴.

Mais regardons cette photo³⁰⁵ : qui est le metteur en scène ? Il n'importe, mais il est clair que Grüber regarde de tous ses yeux les dessins d'Aillaud et qu'ils lui donnent à penser. On perçoit même, semble-t-il, qu'au vu d'Aillaud traçant et discernant les formes, Grüber trace et discerne tout autant les formes à venir, de l'œuvre de mise en scène.

³⁰³ E. Hammer « Vingt ans de confiance », art. cité, p. 229.

³⁰⁴ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 127. Grüber attend le moment de la *Bauprobe*, voir *supra*.

³⁰⁵ Cf. Phot Ruth Walz, *Sur la Grand'route.*, Voir Volume 2, Iconographie, 2^e Partie, la *Fabbrica*, p. 619.

Eduardo Arroyo, précise encore en ces termes la complicité d'atelier qui le lie avec Grüber, et ce à propos du moment « inaugural » de la première conversation :

Je ne dessine jamais, je parle uniquement, je suis là pour parler, pas pour dessiner. Au cours de cette étape de notre travail, nous n'élaborons rien de concret mais c'est par le truchement de pareilles conversations que le dispositif se met en place. Grüber a une confiance absolue en son interlocuteur, une confiance totale, sans faille. C'est sur cette toile de fond que nos conversations ont lieu. Nous parlons vraiment comme des gens dénués d'armature théorique, nous n'avons pas besoin de faire de fumée ou de feux d'artifices dramaturgiques. C'est toujours concentré, rapide et succinct³⁰⁶.

Pas de dessin, pas de représentation graphique, picturale ou volumétrique mais d'abord échange de paroles, formulation des idées telles qu'elles surviennent et c'est ainsi que naît peu à peu le récit, l'histoire diffractée d'abord, racontée oralement à plusieurs voix, et ensuite mise en oeuvre par le dispositif scénique et sa mise en scène.

Récit et dispositif scénique se tiennent alors dans un rapport dialogique. Pendant les conversations, il s'agit de cerner au plus près le sens premier, ce qui doit être raconté et l'espace même d'où proviendra le récit, provenance et recherche d'une mise en espace. La mise en scène n'est pas selon l'ordre d'une succession « récit » puis « décor » mais d'une co-présence de tous les éléments signifiants ainsi que d'une co-destination des récits que le lieu scénique recueillera ensemble et tiendra en sa garde.

Les peintres arrivent sur la scène avec leur savoirs, culturels et techniques, et sont appelés à s'exprimer, ils doivent s'exprimer. Arroyo le

³⁰⁶ E. Arroyo « La Première conversation », art. cité, p. 131.

raconte avec sa précision de témoin engagé, et fidèle, sans illusion lyrique, au plus près de l'acte tel qu'il s'accomplit :

Klaus Michael Grüber a un grand mérite : il ne coupe pas les idées, il les accepte en entier, il discute autant qu'il le faut du décor. Le spectacle est le résultat d'une tractation avec tous les participants. Il est ainsi entré avec sa troupe dans la « maison » que je lui préparais. Nous sommes toujours en pleine connivence. De même, avec Gilles Aillaud, parce que nous avons participé aux mêmes batailles³⁰⁷.

Démonstration est faite ici que cette discussion, grâce aux rapports profonds et exigeants qui lient les membres de ce collectif, est fondatrice quant à l'œuvre de mise en scène à venir. Mais qu'en est-il exactement de cette discussion ? Que se racontent-ils ? D'après les propos d'Arroyo, nul feu d'artifice dramaturgique, quand bien même la dramaturgie est présente comme en atteste l'une de ces conversations qui par bonheur fut retranscrite et publiée, à l'intérieur de l'ouvrage « La Medesima Strada », postérieurement à sa mise en scène.

Nous proposons ici un extrait qui fait état de la complexité de ces discussions et de la forte dialectique nouée entre dispositif scénique et dramaturgie dans la discussion. Cet extrait nous semble contredire à nouveau la proposition de Georges Banu et Marc Blezinger que nous rappelons ici d'un trait :

Les grands peintres conviés par Grüber à l'exercice de la scène justifient leur accord par le consensus rapide et léger que le metteur en scène érige en régime de travail. Ici l'artiste l'emporte sur le dramaturge et la fulgurance de la vision sur la durée de l'analyse. (...) De cosa mentale la peinture devient cosa gestuale³⁰⁸.

³⁰⁷ « Arroyo sur scène », art. cité, p. 25. Les batailles mentionnées ici font référence dans l'article aux mises en scène des *Bacchantes* et du *Faust-Salpêtrière*.

³⁰⁸ G. Banu et M. Blezinger « Essai de groupe » art. cité, p. 10.

Outre que nous saisissons mal l'opposition entre « *cosa mentale* » et « *cosa gestuale* », le travail de la *fabbrica* nous semble plus complexe, l'analyse est toujours présente, exigeante, soutenue, sans concession aucune, comme en témoigne ce qui en est rapporté. Dans cette conversation entre Gilles Aillaud, Klaus Michael Grüber et Ellen Hammer, le thème du reflet est évoqué par Aillaud et revient sans cesse, y compris à l'égard de questions d'ordre dramaturgique :

Rome, Dimanche, [1980]

G³⁰⁹ : Pourquoi le miroir donne-t-il la tonalité vraie de la réalité ?

- il peut donner un reflet plus sombre, mais pas un plus clair

- il est le maximum de la clarté

- la mer est un miroir obscur

Varié avec ces choses

- le téléviseur, pourquoi reflète-t-il, à cause de sa vitre obscure ou à cause de l'obscurité derrière sa vitre ?

- convexe ou concave

- il n'y a qu'un seul miroir non coloré : le mercure ou l'argent

- « sorcières » (dans les tableaux du XIIIe) (miroir qui reflètent la pièce entière)

Que serait un effet de miroir sur le plan du langage ?

Pourquoi une métaphore en dit-elle plus ?

Métaphore / déplacement

(poésie sur Empédocle — les deux sœurs — une définit — l'autre fait un voyage, le voyage du sens)

On pourrait peut-être matérialiser cela avec deux femmes qui seraient les deux extrémités de la même parole.

³⁰⁹ G. : Gilles Aillaud ; K : Klaus Michael Grüber ; E : Ellen Hammer / présentation de l'édition conservée en l'état.

(...)

K : sur le jeu de reflet à trouver dans les mots :

- il se trouve déjà dans le film, c'est déjà un déplacement

*la place tunisienne, le haut parleur sur la place semblait une situation post révolutionnaire,
que quelque chose d'important ait eu lieu avant*

- l'oreille tendue de ces hommes vers cette voix

il semblait qu'il y avait présent quelqu'un qui changeait quelque chose

Ils semblaient réunis autour de quelque chose de nouveau.

Avant d'arriver, le texte doit subir un second degré.

Comment faire se refléter les paroles ?

Comment les fragmenter ?

G : Peut-être en chantant

Mais pas en chantant Héraclite

*K : De jour comme de nuit, ce devrait être comme dans les films américains quand on
voit une voiture de dos ; de face on est aveugle, mais dans le rétroviseur on voit tout ce qui
est derrière*

G : C'est notre sujet

- on peut comprendre que ce qu'ils nous ont laissé

- le miroir ne peut pas indiquer l'avenir

- tout miroir est rétroviseur

- pour voir l'avenir il faut être déjà dans l'avenir

- il s'agit de leur rapport avec nous, pas d'eux-mêmes.

K : Le chant est juste (certainement pas avec Héraclite) mais, qu'est-ce qui se chante ?

G : Peut-être une chanson macédonienne d'il y a dix ans.

K : Comment se fait acoustiquement le jeu de fragmentation des paroles ?

G : En prononçant des phrases de Héraclite, phrases incompréhensibles, comme :

« les dieux vivent la mort des hommes

les hommes meurent la vie des dieux »

Certaines paroles sont si obscures, énigmatiques, qu'elles peuvent être jouées sur tous les tons (cri, haut-parleur...) puisque nous n'avons pas le moyen de les décrypter.

K : Cela comme leitmotiv

G. Par exemple sur la mort et le sommeil

« vivant, il touche au mort... »

- la métaphore et la parole directe

comment les articuler ?

- pourquoi des femmes ?

parce qu'il y a une fluidité qui est de l'ordre de l'opération de séduction

- le langage est pervers par définition, comme s'il était contraint à cette perversité.

- Pourquoi la parole doit-elle être autre que ce qu'elle est pour pouvoir dire ?

E : Pourquoi perversion ?

G : Pourquoi y a-t-il de la littérature puisqu'il existe des dictionnaires ?

La relation entre deux mots ne peut pas être nécessaire, elle est arbitraire.

E : la métaphore est une idée moderne

Les textes présocratiques sont-ils métaphoriques ?

G : On trouve des métaphores dans Homère

E : Le début du poème de Parménide est-il métaphorique ?

G : Non. Symbolique, allégorique, mais c'est du même ordre ; il s'agit toujours de transporter sur un autre terrain

ex. : toutes les apparitions de Zeus sont métaphoriques (taureau, pluie d'or...) toutes les manifestations des dieux sont métaphoriques

(...)

K : Que peut-on faire avec l'idée du mur de Delphes ?

la parole écrite

le relief visible dans une certaine lumière qui donne une réalité sensuelle à l'écriture

G : Il faut le traduire, ce ne peut être une image.

K : voir Nietzsche

Ce que c'était pour eux

images visuelles (l'origine de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque)

- la permanence de la langue grecque

il y a la même démente chez le tzigane qui a fait 100 000 km et a 100 000 années d'histoire...³¹⁰. etc., etc.

Cette conversation — fragment d'une première conversation — montre que *cosa mentale* et *cosa gestuale* sont intimement liées dans la visée et le perspectif d'une mise en œuvre du lieu scénique. Tenter de séparer Peinture et Théâtre en deux entités distinctes serait en contradiction totale avec la pratique effective de l'Atelier Grüber, tant du point de la picturalité que de l'élaboration de la mise en scène. Ce serait même nier l'originalité et l'invention d'actes oeuvrant nouveaux concernant la mise en scène.

Les propos relatés ici révèlent toute la complexité de ces premières conversations, la place d'égale importance du « peintre » et du « dramaturge », mais surtout l'évidence d'un processus spécifique : les peintres ne sont pas là pour dessiner mais pour aussi concevoir le Visible du Théâtre, et faire participer le Visible, le Sensible, l'Intelligible à l'œuvre de mise en scène. Ainsi le Visible doit être mis en parole et expliqué car il n'est pas un « décor » dans son inertie mais formativité du lieu scénique, nature naturante comme nature naturée. Dans ces conditions, le terme « décor » est totalement inadéquat, il est aboli car transformé par la mise en œuvre et la mise en scène du lieu scénique. Lieu scénique formé autant que formant, le décor subit une métamorphose qui le transforme en son autre.

³¹⁰ G. Aillaud, E. Hammer, KM Grüber, « Mémoire (Sicile) », in *La Medesima Strada*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1989, pp. 119-124.

De ces conversations amicales et débridées naît une seconde histoire scénique : non pas un second texte, mais un récit, une « histoire comme diffractée³¹¹ », et c'est cette histoire qu'il s'agit d'exprimer, de rendre sensible et claire, intelligible à travers sa visibilité et à travers le dispositif scénique, la mise en scène dans son ensemble. Pour Gilles Aillaud la chose est ainsi exprimée :

L'histoire que l'on veut raconter, on l'imagine comme si c'était une autre histoire que le texte, tout en ayant un rapport avec celui-ci. Par rapport au texte c'est comme s'il s'agissait d'une parente, d'une cousine... Pour cela nous devons être totalement d'accord sur la manière dont l'histoire sera racontée et sur le sujet, c'est la seule manière de proposer ou corriger une chose qui n'a pas toujours beaucoup de rapport avec le texte. Ces nuances imperceptibles doivent toujours s'ajuster tout en gardant en tête notre histoire³¹².

En jouant du redoublement, par le jeu du double, c'est la doublure de la re-présentation du récit qui est ainsi déjouée, et surtout la mimesis et tout effet mimétique. Ce point est insistant. Il relève d'une attitude ostensive, artistiquement parlant, qui projette certes le texte à la première place, le texte comme récit, mais simultanément le redouble d'une mise en récit ; cette attitude est partagée par Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati qui oeuvrent aussi avec Grüber de cette façon. Et nous l'avions déjà repéré et entendu : eux-mêmes et Gilles Aillaud dans leur peinture affirment que le récit, la mise en récit, dans le tableau, est toujours agissante et présente, mais non pas « représentée ». Quand bien même existerait-il une représentation, elle exploserait — « explosante fixe » disait Breton — à l'épreuve même de la scène théâtrale.

³¹¹ Ou bien encore « l'idée générale » telle qu'évoquée par Aillaud, v. « A propos des décors de théâtre », art. cité.

³¹² G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 128.

Et précisément, ici se joue encore une correspondance non pas de style mais d'attitude avec l'expérience commune des ces trois peintres au sein de la mouvance de la Figuration narrative durant les années soixante, attitude artistique que partage donc Grüber, car il en va ici d'une poïétique du récit qui refuse autant sa linéarité que son éclipse³¹³.

Selon toute la série enchaînée des modes de travail, il ne peut y avoir de style ni même d'esthétique *a priori*, préexistante à l'œuvre. Il y a le « il y a » d'une attitude d'être-au-monde, dans le monde, avec le monde, aux prises avec la « scène » — de même qu'avec le tableau — et qui porte l'exigence la plus fine des écoutes et, en regard de cette écoute, la plus juste des visibilités³¹⁴. En ce sens nous posons en thèse que l'expérience de l'« Atelier Grüber » est résolument novatrice et qu'elle n'a pas été comprise pour ce qu'elle était : une modalité autre de faire théâtre.

Ayant écarté l'idée que le « décor » même puisse exister un seul instant, qu'il soit un élément programmatique pour la mise en scène, il reste à nommer ce qui est la marque de l'histoire diffractée, de cet autre récit, celui qui aura fait suite aux discussions premières et en fut le « reflet » actif, ainsi qu'en témoigne Gilles Aillaud :

*Klaus Michael Grüber aime beaucoup l'idée du reflet comme principe même du travail*³¹⁵.

³¹³ Cf. Paul Ricoeur, *Temps et Récits, Tome 1, op. cit.*, p. 66. La mise en intrigue.

³¹⁴ Rappelons encore le mot de Klee cité par Merleau-Ponty qui fut souvent notre guide dans ce travail : « la peinture ne donne pas le visible, elle rend visible ». Cette nuance nous semble valoir pour l'œuvre de mise en scène ; « rendre visible », sensible et intelligible, la textualité aussi bien.

³¹⁵ G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 128.

En effet, cette réflexion, semblable à celle d'un visage sur l'eau ou dans un miroir, ouvre à une représentation redoublée, rêveuse, irréaliste dont Foucault aura produit la merveilleuse exégèse dans les *Ménines*. Et au théâtre qui ne serait qu'illusion (Pascal) répondrait une illusion qui n'est que théâtre.

Cette histoire diffractée dans le Visible dont parle Gilles Aillaud — le récit né durant les discussions — devient peu à peu comme l'imaginaire³¹⁶ même du dispositif scénique à venir. Mais le récit n'est pas premier, dans un rapport hiérarchique de subordination auquel le « décor » serait subordonné. Ce second récit n'existe pas en dehors du dispositif qui le rend visible, il prend forme dans le dispositif spatial de la mise en scène : ce sont eux qui l'écrivent en le matérialisant et qui le signifient, et mènent cet ensemble concertant vers l'offrande théâtrale.

La *fabbrica* en laquelle tous se fondent et œuvrent dans le feu de l'action comme les verriers de Venise, mène à un dépassement du rapport Peintre/Théâtre, elle promeut une « scénographie » complexe qui n'est pas synthèse des éléments constituants mais Théâtralité pleine, ne manquant de rien et peut-être Regard même du théâtre plutôt que Théâtre du regard.

Ainsi la scénographie est appelée à disparaître dans ce jeu de l'apparition et de la disparition qui caractérise le théâtre selon Aillaud :

³¹⁶ Rappelons que l'Imaginaire prend son fondement sur des Images disait Descartes. Ce second récit dont nous parlons est celui d'un Imaginaire, fut-il celui d'un récit ou d'une Fiction textuelle. Cette question forme également tout l'enjeu interprétatif de la *Poétique* d'Aristote. V. *supra*, 3^{ème} Supplément et nos références à Victor Goldschmidt.

- Pourquoi un théâtre ?

- Parce que c'est le seul endroit où le moment de l'apparition et le moment de la disparition sont un seul et le même³¹⁷.

Ce battement en éclipse de l'apparition et de la disparition ne peuvent qu'ouvrir un nouvel horizon de visibilité, un nouvel horizon d'attente et d'expérience.

Cependant, si les peintres ne sont pas là « pour dessiner mais pour parler », arrivera le moment où pourtant, le dispositif scénique se déploiera. Et à l'égard de ce dispositif, Gilles Aillaud a fortement insisté sur cette position si spécifique à Grüber, qui est le refus d'en percevoir un quelconque signe matériel avant sa véritable matérialisation sur la scène. Insistons-y :

Grüber ne regarde pas, ne veut pas regarder l'objet, tant que celui-ci n'est pas grandeur nature³¹⁸.

Dès lors, ce moment même de la recherche du jeu des formes et de leur chorégraphie à venir qui part des discussions n'appartient qu'au peintre, à son imaginaire et à son langage. En particulier par le biais du dessin, processus découvrant dont il est impossible à quiconque de dire la genèse. Nous devons donc transporter notre étude sur la scène même, poursuivre les étapes de l'élaboration collective de la mise en scène et regarder de près la méthode collective utilisée quant à la mise en œuvre du jeu des formes, cette épure de la genèse de l'œuvre de mise en scène.

³¹⁷ G. Aillaud, « Encore la Medesima », in *Du pareil au même*, Paris, La Dogana, 1995, p. 53.

³¹⁸ G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 127.

La naissance de la matérialité du récit sur la scène et de sa « mise en jeu », qui repose sur une conception spécifique de la « représentation » en son Visible est un passage obligé pour une compréhension possible de la configuration du lieu scénique.

II. B. 2) L'Acte pictural dans l'Œuvre de mise en scène : tout autre qu'un « décor »

En effet, quelles sont les modalités effectives de la matérialisation de cette mise en récit et en quoi le processus diffère-t-il tellement des habitudes liées au métier du scénographe professionnel ?

Nous allons le voir, tout concourt ici au refus intrinsèque de la mise en représentation, selon son acception générique, et ce également et précisément dans les actes concrets du travail des peintres qui élaborent le dispositif.

Nulle esquisse mimétique ne précède et ne fixe la forme qui doit être à venir, nulle maquette conceptuelle ne vient par avance préfigurer la forme à venir. Mais une élaboration fragmentaire qui utilise le langage premier des peintres, le dessin, le trait du discernement sans nulle vision globalisante et spectaculaire : l'ouverture des possibles reste à l'œuvre tout au long de ce processus, elle est attendue, espérée, appelée, comme une chance à venir émanant de la pure dépense d'un travail et d'un acte oeuvrant.

II.B.2.a) Le Dessin comme discernement de la Forme théâtrale

Une autre personnalité prendra place au sein de ce collectif dans le cours de l'itinéraire de Grüber. Bernard Michel, peintre et scénographe, d'abord assistant de Gilles Aillaud puis d'Eduardo Arroyo, qui bien

qu'absent des premières aventures de ce collectif, est un témoin important quant au processus et aux modalités d'un travail porteurs de cette « permanence » qu'évoquait Dort. Ainsi par son témoignage, Bernard Michel nous fait pénétrer plus avant dans cet atelier, dans cette « fabbrica », très précisément au point de la « matérialisation » de la mise en récit qui est son imaginaire incarné. A propos d'Eduardo Arroyo, Bernard Michel nous dit ceci :

Eduardo Arroyo, lui, réinvente le texte et nous le communique sous forme d'histoires très imagées, riches en anecdotes drôles et colorées. Les deux heures de réunion nous suffisaient parfois pour pouvoir créer les dessins des différents tableaux³¹⁹.

Précisons que « tableau » ici ne fait en aucune sorte référence à la picturalité même d'Arroyo mais doit être compris comme une formulation appartenant à l'exercice du métier, désignant les figurations de la mise en récit comme autant de moments nécessaires. Cette réunion a lieu après ce qu'Arroyo a lui-même nommé, on l'a vu, « première conversation ». Elle en est la continuité logique. Car si les idées sont là et communiquées « sous la forme d'histoires très imagées », le travail artisanal ne fait que commencer, et le dessin en constitue l'un des fondements complexes car appelé à prolonger les séquences évoquées.

A partir de « conversation » première, des « histoires imagées », du « verbe » incarné se faisant chair autant que du dessin³²⁰, des formes, s'engendrent pour tracer un « devenir récit » de la scène. Il faut rappeler la très grande importance qu'Eduardo Arroyo accorde au dessin : activité

³¹⁹ B. Michel, « De l'Esquisse à la Scène », in *K.M.G. Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 137.

³²⁰ Nous ne traiterons pas de la ligne et de la couleur mais signalons le très bel essai d'Yves Bonnefoy *Remarques sur le Dessin*, *op. cit.*

fondamentale, au-delà et en amont de la peinture et du « tableau », et qui leur est nécessaire. En 1978, il exprimait à Georges Paumier la profondeur de ce geste toujours actuel, dessiner :

Ce qui est important ce n'est pas la peinture, c'est le dessin. Tout repose sur ça. La grande aventure c'est le dessin. Je crois que si je peux peindre de cette manière essentielle, c'est justement parce qu'il y a le dessin qui est derrière. Moi je suis quelqu'un qui dessine continuellement.³²¹ (...) Seulement en dessinant on peut peindre ; ça, c'est une chose, une pratique, qui de notre temps tend à disparaître, mais c'est le fondement des choses. Le dessin c'est fondamental. On ne pourrait pas imaginer ce qu'on fait si on ne dessinait pas. Et d'ailleurs c'est très curieux, tout ça c'est devenu le tableau comme pièce maîtresse, le tableau parce qu'il y a ce cadre derrière, parce que c'est une toile ; il y a quelque chose, un objet un peu sacré. Le dessin c'est quelque chose qu'on cache, quelque chose qui se froisse, c'est un bout de papier avec un coup de crayon, c'est rien pour les autres. Et au contraire tout le mécanisme de création passe à travers³²².

C'est donc à partir de ce langage du dessin, de sa « *linea chiara* » et de l'imaginaire qu'il forme, qu'adviennent en images les mises en situation discutées auparavant.

De même, pour Gilles Aillaud, le dessin intervient comme outil conceptuel en tant qu'il est, après la parole, au même titre que la parole, signe et expressivité complète, radicale et concise du récit, d'un récit encore fragmenté, fragmenté en son image³²³. Des mises en scène auxquelles il aura travaillé, il subsiste comme dessins de Gilles Aillaud des figurations d'attitudes de comédiens, d'objets, d'animaux comme

³²¹ Que l'on songe ici à Matisse, à ces dessins dont parle Merleau-Ponty, ou citant Klee « jamais comme avant lui on n'avait laissé rêver un ligne ». V. *L'Œil et l'Esprit*, op. cit., p. 74.

³²² *Arroyo*, film cité.

³²³ Mais Aillaud sait que le fragment est une « monade » comme « l'image » et non pas une partie tombée hors du Tout...

dans le cas de la tortue³²⁴ du *Faust-Salpêtrière* par exemple : dessinés, crayonnés, esquissés, ils sont seuls sur une page blanche ou dans un certain rapport entre eux, mais dans un rapport qui, à l'intérieur de l'espace de la feuille blanche sur laquelle ils sont disposés, n'a pas forcément de conformité immédiate avec la disposition scénique. Il s'agit donc plus d'une sorte d'extraordinaire calligraphie, d'écriture calligraphique voire idéographique qui retient et inscrit les moments-clés de la discussion première et qui en recherche les figurations significatives, emblématiques comme autant de blasons. Il ne s'agit en aucun cas d'esquisses scénographiques comme on en connaît de Richard Peduzzi par exemple. Les tableaux que Gilles Aillaud a réalisés à partir ou dans le cadre de ces mises en scène confirment cette approche. Ceux intitulés *Sur la Grand'route* ne nous présentent pas une vision globale, mais proposent des cadrages spécifiques, dont les choix relèvent d'abord de l'œuvre picturale mais aussi de l'œuvre théâtrale comme si les figures s'échangeaient indéfiniment et effaçaient leurs frontières. Figurations expressives toutes à naître, en cours, en recherche de leur temps et de leur lieu.

Ce travail par le dessin comme fragmentation expressive de la mise en récit, Ruth Walz, nous l'avons noté, en a saisi un des moments. Dans la salle de répétition, Gilles Aillaud assis et concentré dessine sur un simple carnet ; Grüber marche dans sa direction, légèrement en arrière de lui et projette son regard vers ce qu'il dessine. Mais soyons sûr qu'il n'est pas en train de représenter la scène dans son ensemble à la manière d'une

³²⁴ Commenté par Michel Deutsch, « Mathias Langhoff, Klaus Michael Grüber », in *Inventaire après Liquidation*, Paris, L'Arche, 1990, p. 108.

« esquisse de décor ». Cette photographie, outre ses propres qualités, relate parfaitement une forme singulière du métier, du travail, de la recherche et de la curiosité toujours constantes et quasi obsessionnellement tournées vers un lieu d'absence qui devra devenir la présence même : la scène du théâtre à tenir... Grüber regarde quoi ? sinon une mise en scène en dessin paraissant...

Dans ce processus de formativité du dispositif scénique, Bernard Michel évoque un autre moment du travail collectif, qu'il considère comme fondateur de la mise en scène à venir : la *Bauprobe*.

II.B.2 b) Le principe de la *Bauprobe*

Dans son texte « De l'Esquisse à la Scène ³²⁵ », Bernard Michel insiste sur ce moment crucial du travail même de Grüber, la *Bauprobe*, et propose en note la définition suivante que nous reprendrons ici :

*La Bauprobe : terme allemand désignant la présentation des volumes du décor à l'échelle réelle, avant sa réalisation technique*³²⁶.

Le principe de la *Bauprobe* est couramment utilisé dans le théâtre allemand où elle est un des passages obligés du travail de mise en scène. Il nous faut donc comprendre en quoi, dans la *fabbrica* de Grüber, cette *Bauprobe* prend une toute autre dimension artistique et technique. Bernard Michel précise ce point tout à fait fondamental :

A la première répétition, le décor est sur le plateau. Le moment est important puisque Grüber le découvre pour la première fois et qu'à cet instant tout va se passer pour lui et

³²⁵ B. Michel, « De l'Esquisse à la Scène », art. cité.

³²⁶ *Ibid.*, p. 138.

*pour nous. Il va le modeler en fonction de sa sensibilité et de celles des comédiens, et l'on sait très vite ce que Grüber va en faire*³²⁷.

Que Grüber découvre le dispositif scénique pour la première fois signifie qu'il n'en a vu aucune représentation graphique et volumétrique, ni esquisse ni maquette exprimant une totalité auparavant. Attitude de Grüber que Gilles Aillaud confirme : *Grüber ne regarde pas, ne veut pas regarder l'objet, tant que celui-ci n'est pas grandeur nature*³²⁸. Grüber a donc laissé les peintres travailler de leur côté après le moment inaugural de la première conversation. Attitude peu commune, allant à l'encontre de la pratique usuelle et des esquisses scénographiques. C'est donc pour lui comme une déposition immédiate du regard qui s'accomplit dans cette première prise en vue.

Mais encore, dans cette *Bauprobe* de l'atelier Grüber, et bien que l'on puisse appeler ce dispositif « maquette », il s'agit d'une maquette qui ne cherche pas à représenter un « décor » futur et parfait dans son acception quasi fétichisante. Le dispositif, même s'il est proposé à échelle 1 lors de la première répétition, n'est pas définitif en sa forme et ses volumes, d'une part, ni réalisé plastiquement dans les matériaux qui seront les siens d'autre part. Cette « maquette échelle 1 », se présente en elle-même, comme offerte à toutes les possibilités du devenir du lieu scénique « in situ », offerte à toutes les coupes, et découpes, montages et démontages, constructions et déconstructions successives... Il s'agit de bien plus

³²⁷ *Ibid.*, p. 137.

³²⁸ G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 127.

qu'un « décor » et comme dans la belle formule précédemment restituée d'Arroyo, de la mise en chantier d'une « maison ³²⁹ ».

Cependant, si Grüber refuse toute représentation graphique ou volumétrique du dispositif scénique en amont³³⁰ — Bernard Michel précise que « *Grüber en refuse le principe*³³¹ » — la *Bauprobe* nécessite en amont un travail que les peintres et Bernard Michel mènent seuls, avec toute la confiance de Grüber, à partir des premières discussions comme nous l'avons déjà mentionné, dans un langage qui leur est commun : le dessin³³². Cela n'implique pas le refus de la maquette en tant qu'outil. Mais ils refusent catégoriquement la possibilité à toute maquette réduite un pouvoir de « représentation » globalisant, expressif, un pouvoir de recherche formel et créatif qui viendrait comme une architecture « emplir » l'espace et l'unifier artificiellement.

Eduardo Arroyo l'expliquait en ces termes à Gérard Gassiot-Talabot en répondant à cette question : « Comment travailles-tu : avec des maquettes ? » :

Jamais à partir de maquettes. J'aime utiliser ce que je trouve ; d'où la forêt de chaise à la Salpêtrière. Elles étaient là et je les ai utilisées. J'improvise sur le tas. Mais j'ai parfois des obstinations comme pour le gazon de Off Limits...³³³.

³²⁹ Rappelons la proximité étymologique du terme avec celui de « mansion » utilisé dans le théâtre du moyen âge ainsi que dans celui dit classique parfois...

³³⁰ Ce refus de principe est le refus d'une représentation qui deviendrait présence et imposerait sa forme à la scène et au lieu scénique.

³³¹ B. Michel, « De l'Esquisse à la Scène », art. cité, p. 137.

³³² Pour les théoriciens de la Renaissance, le dessin « *il disegno* » est équivalent du « *concetto* » le concept. Cf. Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, 1984.

³³³ « Arroyo sur scène », art. cité, p. 27.

L'exemple donné ici concerne le *Faust-Salpêtrière* et l'espace de la Chapelle Saint-Louis, un lieu hautement architecturé déjà, et « occupé » aussi par certains éléments comme les chaises. Et quand il s'agit d'une scène dans un théâtre-édifice par exemple, Arroyo n'a pas besoin de dessiner le gazon pour expliquer ou justifier son choix... Les « tableaux » évoqués par Bernard Michel ou les maquettes sont des outils dans la recherche de solutions techniques en vue de l'élaboration effective du dispositif scénique. Ils ne représentent donc pas l'image ni l'imaginaire du dispositif scénique à produire, mais des problématiques constructives alternatives et opératives aptes à se transformer. Ainsi Eduardo Arroyo considère que dans certaines conditions, la maquette peut s'avérer utile, dans le cadre de la résolution de questions techniques, mais qu'elle est à proscrire en terme de « création pure » et de « résultat ». Elle n'est donc jamais l'« artefact » ou le « prototype » de ce qui devra se réaliser ensuite de manière conforme aux éléments préalablement testés.

Pour la Maison des morts de Janacek, en 1992 à Salzbourg, deux heures ont suffi pour établir la scénographie et définir le ton du spectacle.

Bien entendu c'est à Bernard Michel d'intervenir ensuite, il réalise la maquette qui est un outil inutile au début et utile à la fin si l'on cherche à faire comprendre aux techniciens ce que l'on veut. Je ne me préoccupe pas du tout de cette étape intermédiaire car ce qui m'intéresse c'est la restitution sur le plateau de la conversation initiale que j'ai eue avec Grüber. Comment cette conversation se matérialise, comment cette maison que nous nous sommes inventés, apparaît³³⁴.

La *Bauprobe* ne signifie donc pas qu'aucune maquette réduite ne sera confectionnée, mais que la maquette, comme il en existe d'ailleurs une

³³⁴ E. Arroyo « La Première Conversation », art. cité, p. 131.

pour *Bérénice*, n'est pas un outil de travail fixé en terme de « conception » spatiale, en juxtaposition du lieu et de la mise en récit. Nous avons voulu, par ces rappels, restituer ce qui peut être considéré comme les actes d'une « scénographie » nouvelle. La « scénographie » — dans l'exemple cité la « maison » — provient d'abord du langage et de la conversation qui l'inventent. La scénographie participera donc de ce plan d'immanence de la mise en scène du récit. Elle devient par là une part du récit dont elle provient³³⁵ directement, et nous dirions donc, par une analogie réglée : figuration narrative.

Ainsi la « fabrique » de la scène, cette sorte de thaumaturgie que le travail collectif accomplit, « passe » par ce moment fondateur de la *Bauprobe*, mais moment détourné de sa finalité technique en sa définition — *présentation des volumes du décor à l'échelle réelle, avant sa réalisation technique*³³⁶. La *Bauprobe* de l'Atelier Grüber n'est pas fixation spatiale et matérialisation d'un dispositif clos sur lui-même et achevé, mais comme l'ouverture offerte et donnée à l'essai des formes de l'œuvre à venir. Bernard Michel a explicité parfaitement cette ouverture des possibles et ce laisser-être qui refuse toute prééminence objectivée voire classifiée :

La Bauprobe pour Grüber est un moment capital pour les costumes et pour le décor. On passe de nombreuses heures à l'échelle 1 dans le théâtre avec des morceaux de panneaux, de pendrillons faits de bric et de broc. On reconstruit les volumes préparés du décor comme si on réalisait la maquette que Grüber ne veut pas voir. Là, on taille, on coupe et on colore. C'est à ce moment là qu'apparaissent les dimensions exactes de l'ensemble du décor et que

³³⁵ Seul Svoboda, dans certaines réalisations nous semble proche de ce mode de faire.

³³⁶ B. Michel, « De l'Esquisse à la Scène », art. cité, p. 138.

l'on voit si un costume dans sa forme fonctionne avec l'ensemble. En général, si la Bauprobe est réussie nous penserons que le spectacle le sera aussi³³⁷.

A distance, ce principe de la *Bauprobe* répondrait et accomplirait l'attente qu'avait formulée en 1973 Gilles Aillaud dans son texte « A propos des décors de théâtre ». Rappelons d'un trait ce qu'était alors l'intuition d'Aillaud, et sa critique et son désir :

Le décor doit être évidemment conçu en fonction de l'idée générale qui animera le spectacle et non commandé à la fantaisie plus ou moins heureuse d'un individu nommé décorateur qui aurait plus ou moins judicieusement lu le texte. Il doit donc être le résultat d'une discussion commune au metteur en scène, au décorateur, à celui qui fait les éclairages, aux comédiens, peut-être même à tout personne collaborant d'une manière ou d'une autre au spectacle. Mais il devrait être au moins pour l'essentiel achevé lorsque commencent les répétitions³³⁸.

« (...) au moins pour l'essentiel... » : Mais encore une fois, le principe de la *Bauprobe* ici ne signifie pas que les « décors » soient terminés. Tout au long des répétitions ils seront modifiés, retravaillés et parfois même de fond en comble et dès le début si l'espace scénique ne correspond pas aux principes d'orientation imaginés. Ce que précise ainsi Aillaud quant à la mise en scène de *Catherine de Sienne* :

Nous avons pensé au lieu. Un lieu que l'on connaissait, mais nous avons pensé à un cadre de scène et à toutes sortes de choses, auxquelles, finalement, face à la réalité présentée par les techniciens, nous avons dû renoncer. Tout devait être changé, nous l'avons fait en une journée³³⁹.

³³⁷ *Idem.*

³³⁸ G. Aillaud, « A propos des décors de théâtre », art. cité.

³³⁹ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 127.

L'idée générale est fixée, une histoire diffractée reste à raconter sur la scène, elle doit y paraître, mais les discussions ne s'interrompent pas au début des répétitions quant à la configuration du lieu scénique et de sa mise en scène³⁴⁰.

La *fabbrica* et l'activité de l'atelier dont les décisions sont discutées et prennent appui toujours sur les premières conversations, font que les dispositifs scéniques pourront toujours être modifiés de fond en comble si cela s'avère nécessaire, mais l'histoire diffractée restera le fil conducteur.

Et nous retrouvons allégoriquement, mise en jeu, l'attitude de Vermeer analysée par Gilles Aillaud dans le texte « Voir sans être vu ». Le dispositif scénique ne peut être considéré comme le programme de la mise en scène, comme un lieu déjà existant, et prédéterminant, constitué en lui-même et pour lui-même, et dans lequel les comédiens devront à toute force se glisser. Et c'est en cela qu'il ne s'agit pas d'une architecture de scène, dans le sens fonctionnel du terme comme le précise et y insiste Gilles Aillaud. Le dispositif scénique n'est donc pas forcément achevé et il peut même être laissé dans une sorte de « *non-finito* ».

Par ailleurs l'invention scénique peut prendre une forme purement en acte :

Dans La Maison des morts [1992], sur la scène de Salzbourg qui a trente mètres d'ouverture, dans l'acte de l'infirmerie, un énorme poêle en fonte figurait l'espace et pendant les répétitions Klaus souhaitait plus utiliser cet élément avec les comédiens. Alors, on a

³⁴⁰ Rappelons encore notre position : il n'y a pas le « lieu scénique » comme « contenant » de la mise en scène d'une textualité, il y a le lieu scénique comme relevant lui-même directement et simultanément de l'œuvre de mise en scène.

construit un banc autour, puis une échelle pour grimper dessus, sans trop se préoccuper de l'esthétique finale du poêle, et ainsi, par leurs jeux, les comédiens ont su apporter l'idée de chaleur et de sémaphore. L'objet devenait magnifique et donnait à l'espace environnant toute sa dimension³⁴¹.

Cet exemple, qui n'est pas unique, marque assez que le mode de présence du dispositif scénique est inséparable du jeu des comédiens qui le réinventent en quelque sorte et participent corporellement pleinement de sa mise en forme, de sa plasticité. La fidélité forte à certains procédés de Brecht tels qu'ils ont pu être en quelques mots évoqués par Matthias Langhoff dans son entretien avec Georges Banu « Au Berliner, avec Brecht », est bien présente. Langhoff insiste très justement sur le fait qu'il faut nuancer les propos théoriques de Brecht et leur expérimentation :

Les choses géniales peuvent arriver au moment où vous ne savez plus quoi faire. C'est ça le théâtre : cette énergie qui vient d'ailleurs, d'un autre temps. Quand on sait trop ce que l'on veut faire, on ne parvient jamais à ce niveau d'intensité³⁴².

Comment les signes vont-ils venir s'écrire, se déposer sur le papier, sur la toile, sur la scène ? L'idée générale est là mais le moment de l'écriture, de la peinture, du jeu, reste « insondable ». Notons ici cette citation de Michaux par Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'Esprit* : Michaux dit « *quelquefois les couleurs de Klee semblent nées lentement sur la toile, émanées d'un fond primordial, exhalées au bon endroit*³⁴³ ».

³⁴¹ B. Michel, « De l'Esquisse à la Scène », art. cité, p. 138.

³⁴² M. Langhoff « Au Berliner, avec Brecht », in *Les répétitions, op. cit.*, p. 112.

³⁴³ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op.cit.*, p. 70. Rappelons qu'à Merleau-Ponty et à sa pensée du Visible va souvent notre référence dans ce travail.

Cette advenue du sens, dans le lieu scénique et la mise en scène, est donc bien de l'ordre de l'évènement d'une venue en présence du théâtre en son lieu ; non pas sa représentation réfléchie ou redoublée, calculée et reproduite, mais autre chose : sa présence même, « émanée d'un fond primordial » (Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*).

Pour qu'un tel « événement » puisse survenir, il faut bien l'appeler, le préparer, se tenir prêt à l'accueillir et le percevoir, fut-ce dans l'éclat d'un instant. Cela ne s'instrumentalise pas, cela ne se planifie pas, cela « arrive », arrive à la scène, ou parfois aussi n'arrive pas. Ellen Hammer parle de cette approche de Grüber ainsi :

Au début, Klaus arrive en même temps « blanc » et habité par un sentiment très précis. (...) Son approche n'a rien de systématique. Souvent il désire seulement regarder, il observe, et des choses fusent de l'organisation qu'il a aménagée. Mais il peut aussi intervenir brusquement pour tout bouleverser. Il sent tout de suite ce qui est juste, et cela reste ainsi jusqu'au bout. Ce qu'il recherche, c'est la simplicité car il souhaite que le spectateur regarde et sente sans être toujours pris dans une activité perturbatrice³⁴⁴.

Pour une telle exigence qui ne peut se « systématiser » car il en va de la présence, on comprend alors que la discussion coure tout au long des répétitions et que l'expérience des peintres à ses côtés est demandée par Grüber. Gilles Aillaud l'évoque ainsi :

A priori, il fait confiance, il ne juge pas et pour cette raison, il faut être toujours présent lors des répétitions : il peut toujours me demander mon avis ou dire à des personnes qui posent des questions de s'adresser à moi ou à Eduardo. L'espace ne le concerne pas, il ne sait pas comment il doit être.

³⁴⁴ E. Hammer « Vingt ans de confiance », art. cité, p. 229.

La solution adoptée s'impose rapidement, on a envie d'éliminer. Il est plus économe qu'il y vingt ans, mais en réalité la différence n'est pas énorme. Klaus a toujours tendance à résumer. Surtout pendant les répétitions. Comme la plupart du temps il travaille en allemand, langue dont je ne comprends pas un mot, pendant qu'il répète je peux avoir une idée ou une impression que je lui communique à la fin. Il est très friand de cette relation-là parce qu'il s'agit d'une proposition à lui, réfléchie dans un autre langage, qu'il prétend être plus précis. Cela, dit-il, l'aide et le soutient. C'est ainsi que cela fonctionne³⁴⁵.

Et jusqu'au traduire, si la traduction est bien ce travail d'une langue sur une autre, tout alors est utile. Eduardo Arroyo confirmera ainsi :

Je dois ajouter une précision : il est vrai qu'au début prédomine cette rapidité initiale ; ensuite Grüber souhaite seulement, mais avec beaucoup de passion, ne pas être laissé seul dans les répétitions car le peintre est son interlocuteur. Certes, à ses côtés, il y a Ellen Hammer, pourtant il a besoin du peintre surtout au début car je crois que Klaus est un homme très timide, or il est difficile d'être timide et metteur en scène. Ou du moins réservé sinon timide. Cela explique son besoin de s'appuyer sur une liaison forte pendant le travail. Gilles Aillaud reste toujours, moi je suis plutôt quelqu'un qui essaye de fuir, mais lui me surveille et envoie des émissaires pour venir me chercher et développe en moi de très forts sentiments de culpabilité. Il me fait toujours comprendre à quel point il est important d'assister à toute cette histoire commencée ensemble. Pour les Bacchantes ou Faust-Salpêtrière nous avons travaillé avec Gilles Aillaud ; tout le temps avec Klaus nous avons constitué une famille à trois, nous intervenions ensemble. Ce sont mes souvenirs les plus chers de théâtre³⁴⁶.

C'est ainsi, aussi, qu'une certaine prétendue domination du metteur en scène se présente au contraire, avec Grüber, comme désarmée. Elle

³⁴⁵ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité, pp. 127-128.

³⁴⁶ E. Arroyo, « La Première Conversation », art. cité, pp. 131-132.

accepte de s'abandonner pour qu'une théâtralité autre, à pas de colombes silencieuses, survienne...

Il en va donc d'une expérience humaine d'une richesse infinie et dont la transposition, dans un enseignement de mise en scène par exemple, est impossible, mais en re-construire le récit et le transmettre s'avère d'importance...

Nous y avons insisté, la présence des peintres lors des répétitions permet de poursuivre la première conversation, d'échanger des avis en dehors de toute prédétermination spécialisante. Mais elle prend aussi une autre dimension. Car ces discussions ne concernent pas seulement Klaus Michael Grüber, les peintres et Ellen Hammer. Les idées et les propositions sont offertes à qui voudrait s'en emparer. Non sur le mode d'une discussion générale organisée, mais dans l'action de chacun des participants au projet, à son niveau de participation. Le regard de chacun est utile pour Eduardo Arroyo :

Dans le travail avec Klaus, tout commence avec une ou deux idées qui se développent ensuite. Et les autres peuvent intervenir, je le souhaite même. Quand on entre au cœur de la construction c'est normal d'écouter les autres. L'idée initiale se prolonge par leur intervention car ils ont un autre regard et ce regard, presque toujours, est positif. J'imagine un arbre mais pourquoi le dessiner ? Bernard Michel l'a choisi dans un bois, dessiné lui-même, et tout s'est très bien passé. Déléguer n'est pas une paresse mais une manière de catapulter les idées. Cette lutte des idées nous est utile à tous. Le regard d'un autre, c'est toujours un autre regard, ni meilleur ni pire, tout simplement un autre regard, et c'est pour cela qu'il peut rendre la proposition plus intéressante³⁴⁷.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 132.

Et Gilles Aillaud de confirmer :

Grüber aime déléguer car il adore que les imaginations se recourent et luttent les unes contre les autres. Cela donne une certaine dignité au travail. Il laisse les comédiens filer, et ne les retient que lorsqu'ils s'égarer. Il en est de même du décor...³⁴⁸.

Avec ce « collectif » ouvert, nous sommes à l'opposé d'un groupe fusionnel, du « groupe en fusion » dont parlait Sartre mais il s'agit encore³⁴⁹ d'une multiplicité agissante : ce que nous avons nommé *fabbrica*, un chantier de construction où tous oeuvrent à quelque construction dont « l'architecte » peut-être ne sait rien par avance de la forme à venir, sauf par « oui-dire »...

Nous avons donc pu clairement distinguer deux principes de mise en œuvre, de mise en scène, celui de la *Bauprobe* d'une part qui permet une évolution nécessaire du dispositif comme œuvre ouverte bien que celui-ci, soit pensé en amont, soit transformé sans cesse, et un autre plus intérieur, qui touche à l'écriture et à la volonté d'éviter l'écueil de la représentation de l'Idée³⁵⁰. Si dans chacune des activités spécifiques à l'élaboration de l'œuvre théâtrale, différentes strates d'« écriture » interviennent — le dessin et la maquette particulièrement — si elles utilisent des modalités figuratives qui leur sont propres — Eduardo Arroyo utilise ici le terme de « langage »³⁵¹ — ces compositions, articulations, ne sont pas prises dans le jeu de la mimesis et

³⁴⁸ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p.129.

³⁴⁹ Comme dans les expériences d'Aillaud, Arroyo et Recalcati au sein de la Figuration narrative.

³⁵⁰ L'art comme représentation de l'Idée, cette théorie de l'idéalisme spéculatif est ici défaite (Cf. Peter Szondi *et alii* sur ces thèmes...).

³⁵¹ Terme linguistiquement juste.

de la représentation. On pourrait même dire que ce qui les guide et les fait jouer ensemble, c'est précisément un jeu d'esquive et de dérochement constant, voulu, consciemment assumé à l'égard de toute idéalisation représentative, à l'égard de toute la puissance de reprise et de capture de la représentation.

Cette suite d'opérations sur laquelle nous n'avons cessé d'insister comme nouvelle est ce qui nous autorise à nommer cette scène comme étant celle du « lieu scénique ». Lieu scénique comme moment le plus rare de la venue en présence de la théâtralité, et non comme ce plateau de présentation pour pièces théâtrales plus ou moins spectaculaires, scène d'exhibition des mots, scène devenue celle de l'absence du Théâtre même qui s'en est enfui, scène d'où le théâtre refuse de paraître.

Ainsi le travail préparatoire de Klaus Michael Grüber dans son approche de la scène se tient en dehors de toute instrumentalisation par les réquisits de la représentation. Toutes les idées sont axées vers un seul moment, celui de l'apparition (suivi de près par la disparition), moment lui-même pris dans un mouvement dont il reste à trouver le rythme, mais dont la cellule mélodique est présente en amont, et toute entière portée par le récit dit dans l'amour de la langue. L'anticipation d'un tel mouvement mélodique ne peut apparaître sur une esquisse préparatoire. Elle ne peut apparaître que dans l'écriture d'une partition qui marque le rythme, le « tempo » de la scène elle-même, telle qu'elle sera jouée et non re-présentée. Car rien ne précède ici une représentation elle-même qui

n'aurait qu'à se répéter dans le bien connu rassurant du répertoire. Dès lors, dans l'ensemble du processus, chacune des disciplines « technicisées » qui participent des éléments nécessaires à la mise en scène, ne pourra jamais être isolée de l'œuvre de mise en scène, ni prélevée sur elle comme un organe autonome apte à s'offrir au commentaire.

Ce qui doit entrer en présence c'est l'offrande théâtrale que le lieu scénique, à la condition qu'il laisse être et venir à lui le théâtre, donnera, dans un au-delà de la représentation. Cela n'est jamais donné. Toujours recherché. Et nous pourrions citer ici à ce propos l'anecdote de la pierre dans la mise en scène de *Bérénice* telle que restituée par Gilles Aillaud :

... la pierre que j'avais dans la main et que j'avais agrandie pour la placer dans Bérénice du côté de Titus afin de représenter ce qui était, à mon sens, la loi, la dureté de la loi, il ne l'a jamais regardée. C'est une pierre que j'avais trouvée en Grèce et que j'ai fait agrandir...³⁵².

Nous avons voulu clairement montrer d'une part en quoi s'opposent la présence du théâtre et sa mise en représentation et d'autre part à quelles conditions cette différence, entre présence et représentation, pouvait se jouer.

Nous voudrions désormais faire retour sur le travail de la lumière dans les mises en scène de Klaus Michael Grüber, car ce travail est directement relié à cette valeur de Visibilité, irréductible au « voir » d'un spectacle.

³⁵² G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 127.

II.B.2.c) Soit la Lumière entrée ici...

Dans le travail de Klaus Michael Grüber, la lumière est un medium de grande importance, comme en atteste Bernard Michel :

Dès les premiers moments de répétition sur le plateau, Grüber s'empare de l'espace avec les lumières. Le comédien ne fait pas un geste sans qu'on modifie le rayon lumineux qui va conduire ce mouvement, et des heures silencieuses passent entre le réglage des projecteurs et le jeu des comédiens. Personne ne s'impatiente, tout le monde prend conscience de ces instants fragiles où Klaus Michael Grüber est en train de trouver toute l'émotion qu'il peut faire passer dans la coordination de tous ces éléments entre le décor, la lumière et le comédien³⁵³.

« Dès les premiers moments de répétition sur le plateau » c'est-à-dire à l'intérieur de la *Bauprobe* très exactement. Cette lumière, ce travail du lumineux est très différent de celui qui peut être réalisé sur une maquette à échelle réduite. Ou bien dans une représentation graphique numérisée sur ordinateur, très prisée dans le travail d'agence d'architecture, mais aussi employée dans le cadre de certaines mises en scène et scénographies actuelles.

Ici il ne s'agit pas de créer un effet mais de rechercher une émotion qui « enveloppe » la scène. Et cette émotion doit advenir dans la réalité. Elle ne joue pas sur le registre de l'effet, elle participe du jeu dans son mouvement. En aucun cas elle ne peut être un arrêt sur image, mais elle est cette « couleur » comme l'on dit d'un tableau qu'il a une « tonalité ». Elle ne peut donc pas être représentée par le biais d'une esquisse et de son jeu d'ombres projetées. La lumière participe de l'écriture globale, d'une voluminosité et de la « profondeur » d'ouverture du cadre de scène

³⁵³ B. Michel, « De l'Esquisse à la Scène », art. cité, p. 138.

qui est comme ces « *veduta* » ouvrant sur ce qu'Yves Bonnefoy³⁵⁴ dans un livre enchanté nomme l'arrière pays...

Gilles Aillaud pense que cette lumière fait intégralement partie du « décor ». « *Soit la lumière est née ici, soit captive elle y règne libre*³⁵⁵ ». En atteste cet extrait de l'entretien de Gilles Aillaud avec Bernard Sobel à propos de la mise en scène de *La Mort de Danton*.

B.S. : Contrairement à ce qui m'arrive souvent, j'ai eu l'impression, ici, de bien comprendre comment vous aviez travaillé sur la lumière. Or, au générique, pas de directeur de la lumière ! Qu'est-ce que c'est, la lumière, pour toi ? Mis à part le côté : il faut voir, ne pas voir. J'ai entendu des critiques qui m'ont semblé très fausses : elles parlaient d'atmosphère sombre...

G.A. : Tout le problème était ce déplacement continu d'une vision partielle. Il y a douze endroits différents, dans la pièce, à montrer sans changements de décor. Il faut donc qu'on passe d'un lieu à un autre. Comment faire ? Il y a un éclairage local. L'éclairage fait parti du décor, c'est simple.

B.S. : Pour toi c'est toujours vrai ? En général un éclairage semble fait pour éclairer un décor.

G.A. : L'éclairage, c'est le décor lui-même, parce que c'est l'atmosphère dans laquelle se meuvent les personnages. C'est pour ça que Klaus a besoin d'éclairer les choses à mesure qu'elles apparaissent et se déplacent. C'est comme si on façonnait un objet, comme si on façonnait une sculpture.

B.S. : D'habitude, ce n'est pas comme ça que l'on opère.

G.A. : Je sais, mais ça me paraît toujours bizarre, cette manière de faire un décor avec des couleurs, des atmosphères, des nuances, etc. alors qu'on sait l'importance que peut prendre la lumière ensuite : elle peut rendre un rouge carrément bleu, ou un bleu complètement gris, etc. Comment se fait-il qu'on ne s'occupe de l'éclairage que le dernier jour et qu'on le fasse

³⁵⁴ Cf. Y. Bonnefoy, *L'Arrière Pays*, *op. cit.*

³⁵⁵ Admirable formule latine que nous reprenons d'Yves Bonnefoy : « *Aut lux est aut capta hic libera regnat* ». V. Y. Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, p. 25.

faire par quelqu'un d'autre ? Ça me paraît aberrant. Avec Klaus, depuis toujours, les lumières sont faites à mesure, et par lui-même³⁵⁶.

Car il s'agit bien de la circonscription lumineuse du lieu scénique, de sa luminosité, « autre sorte de parole au sein du spectacle du Monde » (Yves Bonnefoy).

Encore une fois, une certaine routine du métier est frontalement contestée et la question de la représentation en amont — tandis qu'elle est à venir — par des procédés tels que le dessin, la peinture ou le volume montrent leurs limites de simples artifices trompeurs. Quand le dispositif scénique prend place et entre en jeu à son tour, il ne constitue pas en lui-même un « tableau ». Nous insistons sur ce point : si le mouvement de la fabrication du lieu scénique reste toujours ouvert durant tout le temps de son élaboration, il l'est en terme d'œuvre ouverte : espace que la lumière depuis le début « investit » et travaille de l'intérieur, façonnant et sculptant la mise en scène, car la lumière autant qu'un fait de l'esprit est un corps (Merleau-Ponty). Bernard Sobel y voit la trace d'un théâtre matérialiste qu'il définit ainsi :

Je pense que, dans l'histoire du théâtre contemporain, ce maniement de la lumière est rare, et il rejoint l'idée de théâtre matérialiste dont je parlais tout à l'heure. Etant donné que la lumière définit des moments, et que vous créez pour chaque moment, un rapport particulier du spectateur à ce moment-là, c'est bien le regard du spectateur qui importe, et la manière dont vous le mettez en contact avec ce moment. Il en résulte une certaine conception du temps sur un plateau. Il n'y a pas un temps dramatique qui existerait en dehors du spectateur et du temps qu'il vit, puisque sans cesse, par vos lumières, notre regard est interpellé³⁵⁷.

³⁵⁶ « Gilles Aillaud », entretien de B. Sobel avec G. Aillaud, in *Théâtre / Public* n° 98, mars-avril 1991, p. 10.

³⁵⁷ *Idem.*

A une première lecture, cette définition d'un théâtre matérialiste peut sembler étrange. Car si le terme « matérialiste » importe beaucoup, nous ne le relient pas à une temporalité mais plutôt à autant de spatialités « dématérialisées » en quelque sorte et là nous sommes d'accord avec Bernard Sobel : luminosités et rayonnements susceptibles dans leurs mouvements de capter le regard du spectateur bien qu'elle « soit captive cependant et libre tout aussi bien³⁵⁸ ». Donc, et loin encore, d'être un ce dispositif machinique et spectaculaire, la lumière, pleinement, est immanente à la mise en scène. Sans l'ouvrage scénique du lumineux, le lieu scénique ne peut complètement s'ouvrir au jeu de la mise en scène que construit Grüber. La lumière n'est pas là pour « l'éclairer » de toutes sortes de manières, poursuite comprise, elle est là pour « voiler » le lieu scénique et le mettre à distance, en constituer tout autant l'écran que l'écran. Si le regard d'un spectateur est capté, ce travail de la lumière brise et diffracte le rapport scène-salle et creuse une distance. Il renvoie le « spectateur » aux confins mêmes de la vision et du Visible.

La proposition de Bernard Sobel ouvre sur l'essentiel : pas de temps dramatique en dehors du spectateur et du temps qu'il vit, à cause précisément de ce traitement de la lumière, qui ici donne le rythme, qui scande le passage de lieu en lieu, qui donne existence, qui modifie aussi formes, couleurs et espace. La lumière, chez Klaus Michael Grüber, permet, par delà la temporalité déçue, d'ouvrir à la temporalité de la scène :

³⁵⁸ Cf. Y. Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 30.

On a toujours pensé que le temps pris pour le théâtre trouvait sa correspondance avec le temps de la réalité extérieure. Or c'est un temps privilégié, isolé, enfermé³⁵⁹.

Bernard Sobel poursuit son questionnement en ces termes :

B.S. : Ne pas faire les lumières au dernier moment, cela présuppose qu'il n'y a pas un en-soi de la lumière qui existerait indépendamment du plateau. Si tu prends, par exemple, un éclairage de Delannoy dans un décor de Peduzzi et Chéreau, c'est souvent comme s'il existait une grande lune et un grand ciel, ou un grand soleil par-delà les murs du théâtre. Or là, on sent profondément qu'il s'agit de la lumière même du théâtre. Ce sont des projecteurs qui racontent, en fait, à leur manière, l'histoire. L'histoire ne se déroule pas dans une lumière mais la lumière est une manière d'écrire les événements qui nous sont donnés à voir. Ça fait peut-être d'une telle mise en scène l'accomplissement du rêve brechtien de théâtre épique³⁶⁰.

Bernard Sobel marque très bien la différence fondamentale existante quant aux dispositifs scéniques et l'utilisation de la lumière entre un travail de Grüber et un autre de Chéreau. Dans le cas de l'association Chéreau-Peduzzi-Delannoy, Bernard Sobel constate que la lumière donne l'impression qu'elle provient d'un ailleurs du théâtre. Elle reste « illusionniste », cherche à être imitation, s'il se peut, de la lumière naturelle : libre d'abord. Une lune, un grand ciel, un grand soleil. Elle intervient sur la scène à la manière de la lumière éclairant un tableau, son privilège est transcendant, sans elle nulle visibilité du Tableau lui-même. La lumière est par sa nature associée à l'illusion, même si elle n'est pas

³⁵⁹ « Les "Motivations biographiques" de K.M.G. », art. cité.

³⁶⁰ « Gilles Aillaud », art. cité, p. 10.

présentée en elle-même comme une illusion au sens d'un « élément fabriqué », « un élément du théâtre », mais en tant qu'elle paraît directement constitutive de l'espace qui est mis en scène. « *hic libera regnat* » dit la formule latine reprise de Bonnefoy.

Au contraire, dans le travail de Grüber, la situation d'une primauté du lumineux n'est pas recherchée³⁶¹. Il y a effectivement la lumière du théâtre, et elle est utilisée dans sa tonalité, sa couleur, sa modulation : elle est pleinement lumière de théâtre. Car, plutôt que d'éclairage, c'est de mise en vibration, de mise en réverbération par le lumineux du lieu scénique dont il faudrait parler. Pour Grüber, l'espace de la scène est un espace de vérité, ouvert pour une émotion à venir, mais cette émotion n'est pas l'effet d'une illusion, elle n'est pas subie, elle ne peut être programmée. Elle survient dans le mouvement même de la mise en scène, à la manière d'un crescendo en musique, en dehors de toute spectacularisation et de tout pathos, comme l'ostinato d'une basse continue.

La conclusion de Bernard Sobel et sa référence au théâtre de Brecht sont hautement légitimes, car nous pensons que tout comme le projet moderne est resté inachevé³⁶², le projet de Brecht est resté inachevé, et nous pensons que Grüber est dans la plus haute des fidélités à Brecht en étant Grüber et nul autre.

³⁶¹ Aillaud connaissait peut-être cette antique fable des néo-platoniciens contant que si la lumière peut donner le visible elle-même n'est pas visible...

³⁶² Cf. Jürgen Habermas, « La Modernité : un projet inachevé », in *Critique*, 413, 1981, pp. 950-967.

Dans la suite de l'entretien, Gilles Aillaud attire l'attention sur un autre point : l'utilisation de la lumière naturelle et la pertinence de ce choix dans le travail de lumière à l'égard du récit. Cette lumière naturelle, Klaus Michael Grüber en a joué, avec le grand sérieux qu'il s'impose toujours. Nous souhaitons rappeler ce point à partir du texte « Repères pour un itinéraire » de Franco Quadri :

Comment oublier l'admirable Faust-Salpêtrière, à Paris, en 1975, dans l'église de l'hôpital ? La première partie du Premier Faust est un long prologue, un oratorio presque immobile qui se déverse lentement jusqu'à devenir un duo à la limite de l'intelligible, un murmure à deux voix dans le mystère épuré d'une attente ; pas d'éclairage artificiel, rien que la lumière du soleil, déclinant vers son coucher, qui pénètre à travers les hautes fenêtres : ces douces modulations, imperceptibles mais inéluctables, parviennent à brouiller les perspectives et recréent les dimensions autour des personnages, figés dans la fragilité immobile des gens prêts à partir³⁶³.

La lumière ici est bien celle du dehors, elle provient du dehors, c'est la lumière du soleil. Mais elle est aussi lumière de théâtre, captive car intégrée au dispositif, libre pourtant dans les variations de son intensité, et filtrée par une architecture elle-même théâtralisée³⁶⁴. Et elle est constituante du lieu scénique aussi bien, et nul doute que Klaus Michael Grüber avait « vu » cette lumière dans le choix de ce lieu comme il avait « vu » les tableaux d'Arroyo à Milan, et qu'il aura vu la lumière des tableaux de Vermeer tels que la lui aura contée Gilles Aillaud.

³⁶³ F. Quadri, « Repères pour un itinéraire », art. cité, p. 121.

³⁶⁴ « *Aut lux nata est capta hic libera regnat* » : soit la lumière est née ici, soit captive elle y règne libre ; cette phrase latine écrite à propos de Sainte-Sophie d'un auteur tardif, Plotin dit-on, est longuement commentée par Y. Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*, op. cit., p. 30.

La mise en jeu rythmique du récit, comme la première conversation l'aura retracée, dépasse toutes les méthodes qui se couleraient dans une scénographie prédéterminée. Jamais ici d'images figées d'un « décor » dans son cadre de scène où « tout est joué d'avance³⁶⁵ » comme le mentionne Bernard Dort. Ici tout est toujours à venir, sur la scène en son lieu, *in-situ*, c'est cela que nous avons désigné dans la *fabbrica*.

L'action des peintres sur le dispositif n'est pas « d'illustrer » le texte, mais de créer par le dispositif scénique, la poïétique de la mise en récit de cette « histoire diffractée » dont l'entrée en présence reste à venir. Or il en va ici de ce que nous n'avons pas encore nommé : la « Salle » et le fameux rapport Scène/Salle.

Et là, nous voudrions éclaircir un point de désaccord avec Bernard Dort, point que nous avons précédemment mentionné comme étant celui de la nature du rapport scène-salle à l'intérieur même de l'itinéraire de Grüber. Car ce rapport est lui-même transformé en profondeur, fut-ce avec une grande discrétion. Et la relation complexe de la scène et la salle fait partie intégrante du dispositif scénique élaboré collectivement par ce que nous avons « conceptualisé » comme « l'Atelier Grüber ».

II. B. 3) Transformation du rapport scène-salle

II. B. 3. a) Le Rapport scène-salle et la Mise en situation du spectateur : l'Espace du public

Ce qui nous retiendra ici sera, dans l'espace global du théâtre et par rapport à la scène, la mise en situation, la place qui est faite aux spectateurs, dans leur ensemble et à chacun.

³⁶⁵ B. Dort « Le Piège des images », in *La Représentation émancipée*, *op. cit.*, p. 98.

Car dans l'itinéraire de Klaus Michael Grüber (en dehors des théâtres-édifices), la mise en situation des spectateurs en rapport au lieu scénique se pose inévitablement. Nous avons rappelé plus haut la proposition de Dort, qui sous-entendait la sortie hors-théâtre de Grüber comme un évitement de la confrontation entre la scène et la salle dans son rapport clos et fermé sur lui-même, rapport dont il se serait accommodé à nouveau dans son « retour » supposé à l'intérieur des théâtres-édifices et de la scène à l'italienne...

Si l'on considère ici les quatre mises en scène de notre corpus, dont trois hors théâtre-édifice, nous observons que la mise en situation du public est à chaque fois spécifique, différente et toujours surprenante car inattendue. C'est que les mises en scène de Grüber dans ce que nous pouvons appeler un « abri », n'entraînent pas à toutes forces une position nouvelle du public en sa disposition spatiale. Mais encore, au-delà des nombreux jeux possibles de configurations entre scène et salle (frontal, bi-frontal, scène centrée, etc.), la situation du public participe pourtant à et de la mise en scène dans son ensemble, comme sans en avoir l'air, sans jamais rompre la distance entre la « scène » où le théâtre entre en présence, et la « salle » — comme l'espace de réception — où chaque-un peut percevoir cet événement.

Dans *Les Bacchantes*, le lieu (scène et salle) était configuré à la manière d'un théâtre que l'on peut dire « banal », dans un rapport frontal. Nous ignorons le nombre exact de spectateurs (la « jauge ») mais d'après ce que nous avons pu observer à partir de la captation vidéo, la salle était petite.

Pas de bouleversement apparent du rapport scène-salle³⁶⁶, mais cependant la scène et la salle étaient à la fois unifiées et distinguées par un procédé « pictural ». Murs, sols et bancs des spectateurs, de la salle jusqu'au fond de scène, étaient entièrement peints de blanc, et du même blanc, formant ainsi une continuité. Les spectateurs et les comédiens étaient donc plongés dans un volume d'où émanait une certaine blancheur. Ce blanc avait la neutralité et la froideur d'un hôpital psychiatrique, mais parallèlement, pouvait aussi bien évoquer les théâtres grecs antiques, du moins ce qu'il en reste : leurs ruines, d'un blanc étincelant et lumineux, jusqu'à l'éblouissement, car réfractant la puissance de la lumière du soleil.

Deux références spatiales donc qui ne s'arrêtent pas à la scène, qui plongent la salle et les spectateurs dans une sorte de visibilité quasi-archaïque, et qui bien que distanciée, leur donnent comme l'imaginaire d'une scène originelle, mémorielle.

Pour *Faust-Salpêtrière*, le procédé était tout autre. Selon un parcours à l'intérieur de la chapelle les spectateurs étaient appelés à se déplacer, de station en station, dont il faudrait interroger pour chacune d'entre-elles les modalités spatiales : les spectateurs sont debout, parfois assis, quelquefois groupés, se gênant les uns les autres certainement, ou encore montés sur des gradins en dur d'un blanc froid et lumineux, à la géométrie rigoureuse et d'une impressionnante verticalité. Il sont mis en

³⁶⁶ Remarquons cependant qu'un espace avait été aménagé côté cour tout le long de la scène, en surplomb de celle-ci et séparé d'elle par un mur blanc. Cet espace de faible largeur était destiné à accueillir une seule rangée de spectateurs. Il avait été conçu uniquement afin d'augmenter la capacité de la jauge.

présence du jeu théâtral et la disposition habituelle et conventionnelle qui confond le plus souvent « salle » et « spectateur » est déjouée, modifiée, transformée.

Dans *Winterreise in Olympiastadion*, à une toute autre échelle et dans une immobilité complète, le public forme un groupe compact, serré, dont la forme de présence et l'étrange être-ensemble ainsi constitué participent pleinement, de manière impressionnante, à la « mise en scène ». Rappelons les conditions : en extérieur, et bien que protégés de la pluie par une toiture légère, dans la tribune d'honneur, 800 spectateurs isolés bien que serrés les uns contre les autres dans un stade conçu pour en accueillir 100 000. C'est la nuit, il fait froid, les couvertures ne suffisent pas : moments de grande solitude. Et pour tous, nous sommes à l'opposé d'un espace public communiel mais s'il fut une communauté d'entente dans la temporalité et la spatialité de la « mise en scène », ce fut bien celle-là que seul le théâtre avait cette puissance sans violence et cette maîtrise sans domination, d'assembler. Jamais nous n'avons vu ainsi assemblée — par le théâtre — une telle figure du public.

Enfin, avec *Bérénice*, cette prétendue confirmation d'un retour à la salle à l'italienne, à la chaleur et au confort retrouvés de la Comédie-Française, va se jouer encore une nouvelle spatialité. La salle est restée faiblement éclairée, le noir complet n'a pas été fait, donnant ainsi une toute autre perspective à la scène de cette salle à l'italienne. Ici, le public est privé de sa boîte à illusion, de la boîte à effets spectaculaires, qui est pourtant une des conditions historique de l'existence même des scènes à l'italienne.

Pas de noir donc dans la *camera obscura*, et si la lumière, ne peut pas paradoxalement former l'écran, l'écrin, et l'écart entre le lieu scénique et la salle, alors l'écart et la distance pourront être délimités par un extraordinaire renversement : la salle également sera éclairée, sans que l'écart manifesté et creusé scène/salle soit aboli pour autant.

Si dans les mises en scène évoquées, en dehors de l'expérience spécifique du *Faust-Salpêtrière*, l'espace de la scène est clairement défini et matérialisé comme étant distinct de l'espace dans lequel se tient le public, cet espace reçoit pourtant une configuration et un traitement plastique au moyen de la matière, de la forme des sièges (banc, chaises ou autre), de la couleur ou encore de la lumière. Le volume de la salle et son aspect sont donc pensés en rapport au lieu scénique comme pour préparer le spectateur à l'attention et à la visibilité de l'événement à venir. Or, il faut souligner cependant que l'autonomie et l'indépendance du public et de la salle reste entière : ils ne sont plus confondus l'un avec l'autre et aucune technologie spatiale ou architecture de scène³⁶⁷ ne transforme le rapport scène-salle. Subsiste la circonscription précise d'un lieu : celui du Théâtre par delà son architecture.

Ces repérages ne signifient donc pas que la position frontale du public soit bouleversée, ni que la limite formalisée entre l'espace de la scène et celui de la salle soit éliminée. Au contraire cette limite est généralement

³⁶⁷ Rappelons que les Modernistes ont tenté toutes sortes de transformations des dispositifs scène-salle du projet de Théâtre Total de Piscator avec Gropius aux Maisons de la Culture et leurs salles transformables. Aucune de ces technologies ne fut apte à modifier le statut et la fonction de spectateur assigné à résidence. Seule l'œuvre de mise en scène et la valeur intrinsèque des œuvres théâtrales le peuvent.

travaillée et donne lieu à des dispositifs spécifiques, dans le cadre de la mise en scène, à des interventions aussi discrètes que remarquables, tant dans leur pertinence que dans la maîtrise dont elles témoignent.

Un des exemple les plus connus est celui du *Faust* de Goethe (1982) initialement présenté à la Freie Volksbühne de Berlin, et repris à l'Odéon. Bernhard Minetti s'enveloppe du rideau rouge du théâtre, celui qui cache quand il est fermé et qui révèle l'espace de la scène quand il s'ouvre. Il joue de la frontière, avec cet élément qui sépare la salle de la scène, qui appartient à la salle, tout comme à la scène, élément du théâtre que le théâtre romain a initié et nous a transmis, frontière jouée et déjouée à la fois.

Gilles Aillaud rappelle d'autres exemples sur le travail, dont le rapport spatial entre la scène et la salle aura été le lieu « topique » :

Dans la salle de répétition où avait lieu Sur la Grand'route, les chaises étaient peintes de couleurs variées comme dans l'imagerie Russe, et le sol était gris avec des traces blanches comme de la neige³⁶⁸.

Les chaises dont nous parle Gilles Aillaud sont celles de la salle, sur lesquelles viendront prendre place les spectateurs. Elles n'étaient pas à l'origine de couleurs variées. De même pour le sol. Par ailleurs, l'ensemble du volume salle-scène est à nouveau entièrement blanc. Cependant la scène est clairement différenciée de la salle : à la façon d'un bas-relief plus que d'un tableau : elle est peu profonde et semble

³⁶⁸ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 129.

incrustée, incluse, dans le mur du fond vers lequel les chaises sont tournées, toujours dans un rapport de frontalité. L'espace de la scène est légèrement surélevé. L'excavation de la muralité délimite l'espace de la scène, de fait, par sa configuration même : rien n'a été modifié dans la volumétrie de cet ancien cinéma devenu la salle de répétition de la Schaubühne, et l'« abri » de *Sur la Grand'route*.

Il existait une ligne de partage, une frontière entre la scène et la salle : elle est maintenue. Cependant, l'espace où chaque-un se tiendra est pensé en fonction de la scène en sa plasticité, avec la scène, dans le mouvement même de la mise en scène. Ce jeu de transformation de l'espace du public a été renouvelé, dans cette même salle de répétition et selon une toute autre direction, lors de la mise en scène de *Catherine de Sienne* :

On a fait la même chose, en sens inverse dans Catherine de Sienne. Le sol décapé et ciré était blond clair et sentait la cire, toutes les chaises en bois étaient canées, chose que l'on ne trouve pas en Allemagne. Une barrière était placée devant la scène comme dans les églises, la totalité des murs était peinte couleur chair, l'autel... tout cela était pensé globalement³⁶⁹.

Si l'intervention du peintre et le dispositif scénique englobent l'espace de la salle c'est donc plutôt pour suggérer un nouveau rapport entre la scène et la salle. Cet ensemble compose une unité tout en affirmant toujours la distinction entre la salle et la scène. Car bien que ces deux espaces soient unifiés, ils conservent leur identité.

Une nouvelle relation se compose donc à partir de la mise en œuvre du lieu scénique, créé de toute pièce dans l'ultime visée de l'entrée en

³⁶⁹ *Idem.*

présence de l'œuvre théâtrale. Elle est intégrée à lui, elle en est un des éléments, et réciproquement. A l'égard du lieu théâtral et à toutes les recherches et réflexions menées quant à son architecture, architecture censée lui donner forme et existence, la pratique de Klaus Michael Grüber avec Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati se présente comme nouvelle et différente. Elle n'est jamais réactive mais propositionnelle, accordant la primauté à la scène en tant que foyer d'émergence du lieu scénique. La scène, pas seulement en tant qu'espace délimité, mais véritablement en tant que lieu de « l'avoir lieu » : espace de l'œuvre théâtrale, espace à partir duquel doit rayonner l'événement au-delà de son lieu d'émergence jusqu'à « submerger » et faire venir la salle au cœur du lieu scénique, selon un entrelacement que Merleau-Ponty nomme l'énigme de la vision. Nous citons :

Cet extraordinaire empiètement, auquel on ne songe pas assez, interdit de concevoir la vision comme une opération de pensée qui dresserait devant l'esprit un tableau ou une représentation du monde, un monde de l'immanence et de l'idéalité. (...)

L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'« autre côté » de sa puissance voyante. IL se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même³⁷⁰.

Il importe peu qu'Aillaud ou Grüber aient lu ou médité Merleau-Ponty, mais il importe immensément qu'ils aient œuvré en un sens que l'œuvre philosophique tardive de Merleau-Ponty n'aura cessé de chercher à comprendre.

³⁷⁰ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op.cit., pp. 17-18.

Mais revenons à la position de Klaus Michael Grüber à l'égard du public en nous référant ici à l'entretien de *Théâtre / Public* à propos du *Faust-Salpêtrière* :

t/p : Quelle est votre attitude vis-à-vis du public ? Ce que vous venez de dire n'implique-t-il pas une certaine provocation ?

K.M.G. : Je ne cherche absolument pas à choquer le public. J'éprouve même à son égard des sentiments très amicaux. En fait, je ne pense pas du tout à lui pendant le travail, pour la bonne raison que je ne le connais pas. Je ne suis pas quelqu'un d'intégré. Je vis depuis l'âge de dix-huit ans en Italie et j'ai presque oublié ma propre langue. Mon seul public, le seul avec lequel j'ai des contacts et que je connaisse, c'est le groupe de vingt-cinq personnes avec lesquelles je travaille, et d'abord, les comédiens. Je crois profondément que si je parviens à intéresser ces vingt-cinq personnes, j'en intéresserai un beaucoup plus grand nombre. Je compte sur l'effet que la conviction de ces vingt-cinq personnes pourra avoir sur le public, comme une onde qui se propage au loin.

Ce n'est pas un produit que je livre, mais un travail qui doit être productif. Vingt-cinq personnalités, quand elles sont différentes, deviennent forcément beaucoup plus nombreuses. C'est à cette hétérogénéité du groupe que l'on voit l'échec ou la réussite d'un travail³⁷¹.

Klaus Michael Grüber ne se préoccupe pas du public dans son acception générique et abstraite : il s'adresse non pas à des spectateurs indifférenciés, mais à des sujets, autonomes et distincts dont l'indépendance est respectée. Ce qui est frappant ici, c'est l'absence de toute notion de public, de présence du public comme finalité première de l'œuvre théâtrale. Et si Grüber considère les personnes avec lesquelles il travaille, dont les comédiens, comme un public, cela signifie peut-être que la visée de l'œuvre ne repose pas sur la détermination d'un rapport regardant/regardé, mais véritablement sur l'événement en train

³⁷¹ « K.M.G., Faust -Salpêtrière », art. cité, p. 33.

de se produire. Et dans cet événement, le comédien sur scène est lui-même considéré comme l'élément le plus représentatif d'un public potentiel. Cela n'entame pas le fait que le travail de mise en scène soit de l'ordre de la Vision, mais cela dirige l'avènement de l'œuvre dans une toute autre direction que sa finalité de spectacle pour un public. Cette finalité est beaucoup plus profonde ; elle se tient en dehors de la superficialité des apparences données à voir, et elle serait peut-être ce qui fait du théâtre une « cérémonie ». Nous pensons que Grüber est l'un des très rares metteurs en scène à faire sienne ce qu'il en fut de l'utopie concrète du « théâtre d'art ».

Quelque chose a lieu, en vérité, sur la scène, et comédiens comme spectateurs, toutes personnes présentes, même en dehors de la scène, « participent » à cet événement par leur présence même. Mais, fut-ce au prix de l'insistance, la scène est première, l'œuvre de mise en scène d'un lieu scénique est l'horizon premier du travail, ce terme de « travail » assumé et revendiqué comme tel par Grüber dans l'entretien avec *Théâtre / Public*. Et quand bien même aucun spectateur, aucun public ne serait présent dans la salle, ce quelque chose aurait lieu, sur la scène, en présence de ceux qui officient : les comédiens.

Grüber vise à l'œuvre théâtrale, pour elle-même et en elle-même, et cela est l'une des raisons pour lesquelles il parle peu. Il n'est pas dans la « communication ». Il travaille sans cesse à l'apparition de l'œuvre, au surgissement de l'évènement, mais ne souhaite pas parler à propos de cet événement, ni théoriser sur cet avènement autrement qu'en terme de labeur, de travail, en dehors de toute idéalisation de l'œuvre de mise en

scène qui est mise en partage avec le groupe de vingt-cinq personnes et pour accomplir l'avènement.

Tel est, peut-être, le plus haut respect du public.

II.B.3.b) De quoi « spectateurs » est-il le Nom ?

L'œuvre de Klaus Michael Grüber déplace la notion même du public obéissant à la loi du rassemblement et du groupement de « spectateurs ». Et ce déplacement est en lien direct avec son itinéraire.

Les « théâtres-édifices », les bâtiments dénommés « théâtres » sont des équipements publics, programmés pour accueillir le public, mais les lieux « hors théâtre » que Grüber a choisis sont aussi des édifices dédiés au public, mais destinés à d'autres utilisations et à d'autres offices.

La chapelle de la Salpêtrière est un lieu de prière, de cérémonie religieuse. Elle est un élément majeur de l'organisation spatiale de l'équipement qu'est l'hôpital au XVIII^e siècle : lieu de passage de l'âme, lieu de ressource et de prières pour les vivants mais aussi porte vers l'au-delà, maison de Dieu sur terre où la liturgie catholique et le dogme de transsubstantiation s'accompliraient... Les spectateurs, dans la mise en scène de Grüber, ne sont plus immobiles, absorbés en eux-mêmes dans leurs prières et leur espérance, mais suivent pas à pas le voyage de Faust vers l'enfer...

Le Pavillon Philips est un lieu qui accueille les foires et diverses expositions, visant à exposer les biens marchands produits par la société. Tandis que les Bacchantes ôtent une à une les planches de la scène afin d'extraire de la Terre ses ressources nourricières : l'esprit de la Terre est comme dévoilé pour nous dans un rituel du quotidien — les femmes

gardienne du foyer et se devant de l'alimenter — joué par les Bacchantes. Le Pavillon Philips, qui est une figure de la modernité productiviste devient un élément constitutif de la mise en scène des « biens » extraits de la Terre nourricière. Et même Dionysos s'y présente, accompagné de divers objets produits par le monde de la technique industrielle et issus des grandes métropoles urbaines : les machines de nettoyage, par exemple. Les spectateurs ne vont plus d'un objet à un autre dans le brouhaha incessant d'une foire d'exposition, attirés par la profusion de choses exposée, mais ils restent immobiles et interdits devant la métamorphose de Dionysos en être humain, divinité multiple et évanescence qui s'incarne, qui s'enferme dans un corps, métamorphose traversée des souffrances nécessaires pour prouver à tous la réalité de son existence ...

Le Stade Olympique de Berlin — architecture monumentale — fut dédié à la démonstration de la puissance nazie et au « triomphe de la volonté », aux nombreuses « fêtes » et parades, celles des Jeux Olympiques entre autres. Dans le film *Les Dieux du stade* de Lénï Riefenstahl, une foule ordonnée occupait les immenses vides « urbanistiques » attenants au stade, le Champ de Mai et la Place Olympique, foule qui s'animait en un seul et même geste, toujours le même et répété autant de fois qu'il y avait d'individus, une chorégraphie des masses bien en rythme, et bien réglée, selon l'esthétique affirmative de l'ordre et de la puissance infinie du nombre.

Or la présence solitaire du public de *Winterreise* dans les 100 000 places qu'offre le stade, signifie l'absence de l'autre « public » disparu. Cette configuration — les chaque-un du public de *Winterreise*, à l'écoute du

Voyage d'hiver qui vient à eux et rappelle Hölderlin par le jeu cérémoniel du théâtre — redonne toute sa noblesse, sa dignité et sa vérité à ce que doit être un public. La vue de ces êtres rassemblés est l'une des plus belles que nous retenons de cette « mise en scène » si le terme en un tel événement pouvait avoir encore un sens.

A la Comédie-Française, Grüber joue d'un tout autre espace, qui n'en est pas moins bouleversé dans sa structure. Face à cette scène à l'italienne, la salle à l'italienne ne sera volontairement pas modifiée. Le jeu de la lumière modifiera les perceptions, mais c'est à partir du foyer, du feu calme du lieu scénique que tout se transformera. Sur la scène, un dispositif restreint, deux lieux côte à côte mais sans séparation franche (mur, ligne au sol, etc.), un seul espace comme projeté à l'avant scène, sans aucun effet de perspective (l'ouverture chez Bérénice ne peut être ici comprise comme appartenant à un procédé perspectiviste), une « profondeur » étouffante dans laquelle se joue le drame, où la respiration ne peut trouver l'air qui se raréfie sur la scène que dans la salle. Et les voix mêmes ne parviennent à celui qui écoute et regarde que s'il se concentre et fait l'effort de se porter mentalement jusqu'à la scène, à la rencontre de la parole offerte dans un long soupir. La salle ne peut donc se contempler elle-même : pas d'effets de décor, de changements à vue, et pas d'« illusion ». Seul un lieu immobile et intense, extrêmement intériorisé, d'où Bérénice parle à chacun de ceux qui furent là, le plus simplement du monde, en s'adressant à elle-même, habitée par le texte. Tragédie de l'intime donnée dans un espace destiné à son contraire, à un théâtre de l'effet, du spectaculaire, de l'illusion³⁷². Ici la « mise en scène »

³⁷² Ainsi en va-t-il de la conception et de l'architecture des salles à l'italienne et de leurs scènes.

est cette manière de laisser place à la voix une de Bérénice, parole du drame intime au creux de l'histoire en train de se dire, encore et toujours comme pour la toute première fois...

Le jeu de l'Un et du Multiple, les croisements de l'Histoire, de l'être en son corps seul et des multitudes, forment toujours en arrière-plan l'état d'une situation historico-sociale du théâtre chez Grüber.

Cet « état de situation » — ou état de fait — que le lieu scénique donne à voir, stipule toujours une action de transformation de l'espace public et du public. Et cette modification de nature, d'essence, n'est pas liée à l'architecture, mais à ce qui surgit de la scène et provient du lieu scénique. Pas de communion ici, mais une solitude du sujet parmi les autres sujets, une solitude mais aussi un enthousiasme profond. Mais si les spectateurs ne sont plus des spectateurs, quel autre nom le théâtre a-t-il inventé pour ceux qui ne sont pas soumis au spectacle³⁷³ ?

II. B. 4) Du Théâtre chez Grüber : quant au spectacle

Ici nous parvenons à l'un des points cruciaux du « paradoxe » même du théâtre : un jeu qui se présente comme vérité, tandis qu'il n'est constitué souvent que d'éléments « factices » : une illusion qui pourtant a lieu mais qui n'est pas dénuée de vérité³⁷⁴.

³⁷³ Nous tentons de donner un autre nom dans la troisième partie de ce travail consacré à *Winterreise*.

³⁷⁴ Quant au spectacle, à son « être-là » monstrueux ou admirable, du texte « Coupable ou spectateur » rappelons ces vers de Racine : « *Enfin il est entré sans savoir dans son cœur / S'il en devait sortir coupable ou spectateur.* ». François Regnault, « Coupable ou spectateur », in *Le Spectateur*, Ed. BEBA / Nanterre-Amandiers / Théâtre national de Chaillot, octobre 1986, p. 47.

Avant de nous porter sur la scène de Grüber et de repérer peut-être les apports des peintres qui nous parviendraient dans cet espace de la scène qui n'est plus celui du tableau, nous voudrions évoquer une « anecdote » sur laquelle peut-être certains porteront un regard condescendant, mais qui pourtant marque la vérité d'une attitude. Elle a été transmise par S.M. Barrett, qui a recueilli les mémoires de l'Apache Chiricahua Go Khla Yeh, plus connu sous le nom qui lui a été donné par ses adversaires : Geronimo. Prisonnier de guerre du gouvernement des Etats-Unis, sa présence est requise à l'exposition internationale de Saint-Louis, lors de laquelle il découvrit nombre d'activités dites « de loisirs » des « hommes blancs civilisés », dont quelques spectacles. Il nous fait part ici de son point de vue, à propos d'un spectacle :

Un jour, nous allâmes voir un autre spectacle et à peine étions-nous entrés que la nuit tombait. C'était une vraie nuit car je pouvais sentir l'humidité de l'air ; bientôt il commença à tonner et des éclairs brillèrent ; c'était aussi de vrais éclairs, car ils éclatèrent juste au-dessus de nos têtes. Je me protégeais et voulais m'enfuir mais je ne savais pas comment sortir de là. Les gardiens me firent signe de rester tranquille, aussi restai-je. Devant nous des gens, petits et étranges, vinrent sur l'estrade ; puis, je regardais en l'air à nouveau et les nuages étaient tous partis et je pouvais voir les étoiles briller. Les petites personnes sur l'estrade ne semblaient pas prendre au sérieux ce qu'elles faisaient ; aussi je me moquais d'elles. Tous les gens autour de nous semblaient se moquer de moi³⁷⁵.

Un spectacle à effets spectaculaires, nuit, éclairs, bruits tonitruants. Aucune peur de la part de Geronimo — les guerriers Apaches ne connaissent pas la peur et c'est ce qui les autorise au sein de leur tribu à

³⁷⁵ S.M. Barret, *Mémoires de Geronimo*, trad. Martine Wiznitzer, La Découverte & Syros, 2001, p. 147. (Geronimo : his own story, E.P. Dutton & Co, New York 1970). Chapitre « L'ancien et le nouveau ».

devenir des guerriers — mais une prudence accompagnée d'un certain étonnement puisque effectivement il y croit, non pas seulement parce qu'il voit, mais parce qu'il sent l'humidité de la nuit ; il prend donc cela très au sérieux, et regrette l'absence de sérieux de ces toutes « petites personnes » qui s'agitent sans même prendre au sérieux ce qu'elles font... au spectacle...

Rappelons cette parole de Gilles Aillaud :

Je travaille sur le bruit du sol. Et Klaus me reproche d'être trop sensible aux bruits. S'il s'agit d'un intérieur, le bruit d'un parquet ne me gêne pas, mais pour un extérieur c'est insupportable, on ne peut pas y croire³⁷⁶.

Il s'agit « d'y croire », comme disent justement les enfants avec sérieux, « pour de vrai », mais nul besoin pour cela d'utiliser des effets spectaculaires : un bruit de parquet suffit mais intérieur au lieu scénique.

Est-il nécessaire de rappeler la position de Gilles Aillaud exprimée en 1973 dans la première partie du texte « A propos des décors de théâtre » :

Qui ne serait en effet bien davantage fasciné par le fait de se croire en Aulide plutôt que de se savoir au théâtre ? Pourquoi se priver délibérément du pouvoir de l'illusion qui procure toujours à tous, mystérieusement, une telle jubilation³⁷⁷.

Resté fidèle à cette proposition, il ajoutait en 1992 :

... il [le décor] ne doit pas être trop présent s'il le devient c'est un masque ; cela ne fonctionne plus. Il faut que le décor attire, qu'il permette d'entrer dans une réalité autre. On

³⁷⁶ G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 128.

³⁷⁷ G. Aillaud, « A propos des décors de théâtre », art. cité.

*ne cherche pas le perfectionnisme. Il faut faire le minimum nécessaire pour transporter l'action dans un lieu donné*³⁷⁸.

Avec Grüber, comme on le voit dans cette citation, l'accord se fait. Le décor ne doit pas être trop présent, un minimum est requis afin d'atteindre cette illusion d'un « merveilleux » jubilatoire.

II. B. 4. a) La Dialectique « vrai/faux » :

La dialectique du vrai et du faux, ou du réel et de l'illusion est souvent un dilemme mal posé. Toute notre époque fonctionne sur une équivalence : l'équation et le signe d'égalité toujours disposé entre réalité et vérité. Est vrai ce qui est « réel » et faux ce qui ne le serait pas. Tout le théâtre dans sa tradition la plus profonde, et selon nous précisément la plus chargée de Vérité, prononce très exactement le contraire. Non pas sur le mode sceptique ou baroque de « La vie est un songe » mais sur le mode d'un « *ostinato* » : l'histoire, qui, ici, va vous être racontée sur cette scène, et en son lieu, n'a rien « à voir » avec la « réalité » et sera toujours, en son point d'excès, plus vraie, portée par une vérité en excès sur une « réalité » qui n'en dispose pas.

Ce rapport « vrai/faux » pris dans le jeu de l'espace théâtral, a été abordé par Jean-Pierre Vincent dans un texte intitulé « Sur les Deux Premiers Spectacles du Théâtre de l'Espérance ³⁷⁹ » (1973), à l'occasion d'un retour

³⁷⁸ G. Aillaud, « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 129. « Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien », qui rappelle le, est une phrase de Racine extraite de la préface de Bérénice.

³⁷⁹ J.-P. Vincent, « Sur les Deux Premiers Spectacles du Théâtre de l'Espérance », in *Rebelote* n°1, 1973. Ce fut la première expérience d'Aillaud. Elle se réalisa sur l'invitation de Jean Jourdeuil, co-directeur de la compagnie. Le texte de Vincent précède celui d'Aillaud « A propos des décors de théâtre » dans ce numéro 1 de Rebelote.

réflexif sur les deux premières mises en scène du Théâtre de l'Espérance : *Dans la jungle des villes* et *Woyzeck*, dont Gilles Aillaud et Lucio Fanti furent respectivement les « décorateurs ».

Ainsi le point important autour duquel se rassemblent la plupart des points de travail est celui du rapport de ces spectacles avec l'imitation de la réalité. Il ne s'agit pas ici, comme pour le théâtre naturaliste, de reproduire la nature dans sa vérité, ni, comme souvent chez le Brecht « classique », de reproduire les grands processus de la vie sociale tout en affirmant sans cesse qu'on est au théâtre. Il s'agit que le théâtre soit une réalité en tant que tel, qu'il suive ses propres lois de développement, sans supposer sans cesse qu'il est « inférieur » à la réalité (qu'il ne pourra jamais reproduire...).

Tout y est entièrement vrai et entièrement faux.

Il ne s'agit pas non plus, bien évidemment, de partir en quête de la théâtralité pure : la matière du récit demeure la motivation principale du travail à tous les niveaux³⁸⁰.

Jean-Pierre Vincent énonce l'espace irréductible séparant le théâtre de la réalité fut-ce par l'imitation, mais il maintient le terme de réalité comme concept opératoire : le théâtre comme étant une réalité qui a ses propres lois de développement. Mais pour mener à bien cette réalité, il est nécessaire de faire place à un dispositif scénique spécifique — de même importance que le jeu des comédiens — dont il donne ces lignes de définition à partir de l'expérience de *Dans la jungle des villes* :

Cet assouplissement du jeu est inséparable du travail sur la scénographie réalisé dans le même temps.

Le point de travail qui semble ici décisif est la non-hiérarchisation des éléments scéniques. Ce caractère disparate (dans tous les sens du terme), de la scénographie se retrouve à tous les niveaux (...)

³⁸⁰ *Idem.*

Ici encore le principe du « vrai et faux à la fois » joue pleinement. Il y a juxtaposition continue entre éléments « vrais » et éléments picturaux, volumes et trompe-l'œil. À côté de châssis peints manifestement faux, mais s'efforçant ironiquement à l'illusion, les décorateurs exigent des objets parfaitement réels, qui se trouvent aussitôt désignés comme encore plus faux.

Ainsi le « jardin », où erre Woyzeck, le lac Michigan de la « Jungle » sont entièrement vrais et irréels.

On peut les toucher mais ils n'existent que dans ce théâtre et pas ailleurs.

Un des caractères nouveaux de ces expériences décoratives-scénographiques est qu'elle se réfèrent à la peinture actuelle et non, comme dans l'ensemble des décors de théâtre depuis les grands spectacle du Berliner Ensemble à l'histoire de la peinture (ou du décor de théâtre lui-même)³⁸¹.

Or nous ne pensons pas que la dialectique à l'œuvre soit celle du vrai et du faux, pour la raison que nous avons donnée, mais qu'il est une vérité du théâtre, une vérité de l'« illusion » si l'on veut forcer le trait, qui sépare la scène de toute problématique de réalité quelle qu'elle soit. Ce qui advient et relève de l'œuvre est que la Vérité entre en présence, et jamais comme présentation de l'Idée même, ou comme effet de réel, mais comme Théâtralité ; ou alors, et c'est le cas le plus fréquent, l'entrée en présence, le « ça nous arrive » de cette vérité ne survient pas. Rien de grave, la réalité seulement.

³⁸¹ *Idem.*

II.B.4.b) N'est-il de Vérité que de l'œuvre ?

Nous restituerons dans l'exemplarité particulière de *Winterreise in Olympiastadion*, la mise en jeu de ces distinctions entre imitation/représentation de la réalité et l'événement d'une entrée en présence du Théâtre même. Cette sortie « hors-théâtre » est déjà, à elle seule, sur ce principe du « vrai et faux à la fois », puisque le lieu architecturé fait partie intégrante de la réalité dite « normale », et que le théâtre y prend place avec ses propres règles qui fonctionnent sur le jeu du vrai et faux...

Ces enjeux ont une longue histoire, picturale précisément, ils sont d'une grande complexité. Rappelons le mot de Cézanne : je vous dois la Vérité en peinture et je vous la dirai... Entendons je ne peux dire — moi Cézanne — la vérité qu'en peinture, que par l'acte pictural.

A propos des œuvres scéniques de Klaus Michael Grüber nous avons essayé de signifier les disparités existantes, l'unité également et la constance des choix scéniques quels que soient les lieux traversés par l'itinéraire. Fidèle à notre méthode très descriptive et qui se veut concrète et aussi immanente, s'il se peut, que celle mise en œuvre par Grüber, Aillaud, Arroyo et Recalcati.

Ainsi dans *Winterreise*, les « vrais » cartons, la « contre-porte » reproduction en trompe l'œil de l'Anhalter Bahnhof, le « vrai » *Imbiss*, les « faux » cyprès, les « vrais » jeeps, etc. De même dans *Les Bacchantes* : les « vrais » (réels) engins de nettoyage, les comédiens enduits de « vraie terre », le « vrai » raisin, la « vraie » salade, le « vrai » Silence des Bêtes, « vrai » cheval et « vrai » chien, ce dernier mangeant un « vrai » morceau de viande, etc. Mais surtout, le masque de Dionysos, magnifique et

tellement « faux », signifiant dans l'histoire même racontée sa représentation, son effigie, sa divinité dans le monde des hommes. Et la présence de Dionysos, en chair et en os, tenant cette représentation dans sa main, tandis que lui-même, malgré son corps d'homme et à cause de son corps d'homme bien réel, défait et dénoue l'opposition du vrai et du faux. Dans *Faust-Salpêtrière* : une vraie tortue, du vrai sable dans un faux sablier..., des vrais oiseaux mais plusieurs Faust réels... Et dans « Bérénice » : une vraie cuirasse et juste la parole, la parole juste... Quand le théâtre est théâtre, nous décidons ici d'écrire : il est la vérité même, il est, comme le dit Cézanne pour la Peinture, la Vérité en Théâtre. Et quant à elle, laissons parler encore Eduardo Arroyo :

E.A. : Dans la jungle des villes on a fait un tapis de dix mille vieilles chaussures, sur lesquelles les acteurs jouaient, ce qui n'était pas facile.

G.G.-T. : Un décor en « réel » ?

E.A. : Oui, au début le théâtre voulait faire des imitations de chaussures, en plastique. Mais le sérieux allemand nous a aidé : comme je voulais de « vraies » chaussures, la police a réservé dans différents endroits de la ville des paniers avec la mention : “déposez ici vos vieilles chaussures”. Sans explication. On a réuni ainsi sans problème, et plus qu'il n'en fallait, des vieilles paires de souliers³⁸².

On laissera à chacun la joie de parcourir la ronde enchantée où le vrai, le faux, le réel, les chaussures, les paniers, la police, et le « sérieux allemand » ont ainsi concouru à la vérité même du Théâtre.

Gilles Aillaud reprend cela en réfléchissant à l'expérience de *Catherine de Sienne*, du point de vue de la scène cette fois :

³⁸² « Arroyo sur scène », art. cité, p. 27.

Catherine de Sienne est parfaitement typique de notre travail. Catherine est une jeune fille de bonne famille qui refuse de descendre dans la pièce où l'on prépare ses fiançailles. Elle se réfugie dans la chambre du haut, tapotant sur un piano qui n'a que trois cordes, comme Hölderlin à la fin quand il avait tout brisé. Puis elle sort et se retrouve dans un rapport heureux avec la nature parce qu'elle la voit de loin. Un très grand rideau chinois, ou plutôt une peinture chinoise, et siennoise à la fois. Il y a aussi un clocher qui est celui du village natal de Klaus. Catherine, la sainte, promène son doigt sur une partie du décor, qu'elle peut suivre, comme pour toucher la réalité de ce paysage lointain. Elle finit par toucher un bouquet d'arbres, elle s'assoit, puis finalement se roule dedans, se roule dans le décor. Ensuite lorsque le rideau se lève, elle arrive dans un village en feu. Tout cela sur une scène minuscule d'un mètre cinquante de profondeur, tandis que le spectacle dure à peine une heure. Nous avons voulu montrer comment elle passe du lointain à la proximité, et c'est dans le contexte de la proximité qu'elle devient sainte. Il fallait inventer tout cela... Mais quand on trouve une chose, elle a toujours un caractère d'évidence³⁸³.

Inventer tout cela, ramène au préalable de l'invention du dispositif scénique, et de ce « Visible à la deuxième puissance, essence charnelle, ou icône du premier. Ce n'est pas un double affaibli, un trompe-l'œil, une autre chose³⁸⁴ »... , mais aussi à la pensée de la mise en scène telle qu'elle s'échange lors de la première conversation. Et « transporter l'action dans un lieu donné », signifie ici mettre en forme le lieu dans lequel sera rendu visible « comment elle [Catherine] passe du lointain à la proximité ». Pour cela, si tous les moyens sont bons, il faut cependant que les propositions aient un « caractère d'évidence », et acquièrent, à la « fin » la force de l'évidence.

Eduardo Arroyo confirme cette opérativité complexe à propos du *Faust-Salpêtrière* :

³⁸³ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité.

³⁸⁴ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, op.cit., p. 22.

Nous n'avons jamais essayé de faire un objet qui ne servait à rien. Nos transpositions étaient très fortes ; elles ont été parfois très critiquées, mais elles avaient toutes leurs motivations³⁸⁵.

Donc tous les éléments de cette « scénographie » refusaient l'illusion³⁸⁶. Les « transpositions » avaient toutes une raison d'être données au Visible et d'être rendues présentes dans la constitution du lieu scénique. Dans le dispositif de *Catherine de Sienne*, mis en scène dans le même espace que *Sur la Grand'route*, le jeu entre le « réel » et l'« illusion » apparaît sur un mode assez complexe. Il y a d'abord ce vrai piano à trois cordes, élément du jeu, mais qui fait référence à la vie d'Hölderlin... Mais ici, la fiction entre en présence par un élément appartenant à l'histoire du théâtre et au décor de théâtre, et ce depuis très longtemps : une peinture de paysage. La fiction est donc « une représentation », tandis que la vérité du théâtre, c'est tout simplement la comédienne et ses gestes qui caressent la toile et les éléments qui y sont représentés, et « se roule dans le décor », dans la fiction donc et sa mise en peinture. Un autre point troublant est le paysage même : « un très grand rideau chinois, ou plutôt une peinture chinoise, et siennoise à la fois. Il y a aussi un clocher qui est celui du village natal de Klaus ». Des éléments de la réalité se présentent dans une peinture dont le style fait référence à une picturalité spécifique, chinoise, et plus encore, chinoise et siennoise à la fois. Nous ne pouvons entrer dans une étude approfondie de cet exemple, n'ayant en notre possession aucun

³⁸⁵ « Arroyo sur scène », art. cité, p. 27.

³⁸⁶ Nous entendons ici par illusion, effet d'illusion, précisément le décor qui mime ou veut donner une représentation vraisemblable au jeu théâtral, c'est-à-dire quand il y a rapport de surimpression entre décor et scène (plateau) au lieu d'un rapport de constitution réciproque.

document probant, mais la distinction entre objets « réels » et objets « faux » ne fait plus sens dès lors que l'effet de présence du lieu scénique excède ces oppositions et construit la vérité théâtrale en son évidence. Et telle en est la poétique.

Or nous pensons que ce travail du signe, ce travail iconographique présents en ces dispositifs est en relation de mémoire, d'expérimentation, avec ce que nous avons voulu restituer de ce que fut la Figuration narrative, désignation justifiée des œuvres collectives et distinctes d'Aillaud, Arroyo, Recalcati et d'autres. Et c'est en voulant nous extraire du labyrinthe que constitue la thématique générique du rapport Peinture/Théâtre que nous avons suivi le parcours oeuvrant des peintres cités dans l'itinéraire théâtral ouvert par Grüber.

Rappelons ici qu'Aillaud, Arroyo, et Recalcati ont défini la plupart de leurs tableaux comme des mises en récit, récits reprenant des histoires vécues par eux-mêmes ou bien relevant de leur état d'âme, de leur attitude face à la vie, au monde ; mais aussi histoires vécues par d'autres pour Eduardo Arroyo par exemple ou Gilles Aillaud dans ses tableaux politiques avec l'exemple cité du tableau sur le Vietnam. Ou bien encore la mise en présence pour Antonio Recalcati de personnes proches de lui, sa famille par exemple. La posture de Gilles Aillaud qui pourrait apparaître contradictoire de cette position dans le cas des peintures d'animaux, thème incontournable et obsessionnel de sa peinture, mais dont lui-même précisait, comme nous l'avons mentionné, que le récit restait présent, en amont comme dans la forme, et était tenu par le

tableau lui-même et les éléments de son contenu : en cela Aillaud est plus proche de Cézanne qu'on ne le pense généralement.

Ce récit attendant au tableau, ces histoires et anecdotes qu'ils se sont racontés seuls dans leur atelier, nous avons mis en évidence leur « retour » et leur « reprise » dans chacune des mises en scène de Klaus Michael Grüber ainsi que dans le cadre des premières conversations : cette « histoire comme diffractée » selon l'expression de Gilles Aillaud. Et au-delà de la notion de récit, Eduardo Arroyo évoque quelques repères subsistant entre sa picturalité et son travail sur le dispositif scénique :

G.G-T. : N'y a-t-il des coins de tableaux qui réapparaissent :

*E.A. : Oui, les flocons de neige (idée du froid), avec un ensemble de symboles. Beaucoup d'éléments de mes tableaux sont allés au décor et vice versa, en évitant des effets trop picturaux. Avec des accumulations obsessionnelles : archéologie et intemporalité des vieux *smokings* de la Walkyrie — les verres de vin, les chaussures, la pyramide des sacs signifiant la fin du siècle, etc...³⁸⁷.*

Le « passage » du tableau au lieu scénique s'accomplit comme à travers un prisme ou comme la traversée d'un miroir. Références directes donc à la peinture, mais prises dans un mouvement d'aller-retour incessant et de métamorphoses :

Pour ce qui est du rapport aux citations et aux références, je pense, sans théoriser outre mesure, qu'il est dangereux que la scène devienne une galerie de tableaux ou une photographie de la peinture de chacun à un moment donné. Parfois il peut y avoir un clin d'œil magnifique à Matisse comme dans Bérénice et c'est très bien. Mais enfin, moi, je ne

³⁸⁷ « Arroyo sur scène », art. cité, p. 27.

*me suis engagé dans cette direction. Je n'aimerais pas retrouver sur la scène un tableau de moi ou de quelqu'un d'autre. Par ailleurs ma culture théâtrale est pauvre et je ne peux m'y référer aisément*³⁸⁸.

Le jeu de la citation, l'enjeu des références dans leurs effets de reconnaissance sont refusés par Arroyo. Or sur tous ces points nous nous rapprochons du cœur de la problématique abordée par Denis Bablet quant au rapport de la peinture et du théâtre dans l'histoire du théâtre, en particulier en ce passage du XIX^e au XX^e siècle — en dehors de la question de la perspective qui n'est jamais citée ici, ni située ou évoquée dans les entretiens étudiés.

II.B.4.c) En rappels et hommages aux textes de Denis Bablet

Selon Bablet, la naissance du mouvement réaliste, puis naturaliste et symboliste au théâtre repose en partie sur la formalisation de dispositifs scéniques propres à l'apport des peintres (artistes peintres) s'opposant aux techniques des « maîtres-peintres » (peintres de théâtre). Et cette problématique repose inévitablement la question de l'illusion au théâtre. On doit ici rappeler quelques faits mentionnés par Denis Bablet qui a longuement étudié cette question et en propose un résumé fort savant dans *Théâtre en Europe* à l'occasion de la première partie de l'exposition tenue à Avignon, en l'été 1986, intitulée « Les peintres et le théâtre » :

Fin du dix-neuvième siècle, fin d'une course à l'illusion commencée à la Renaissance, avec ses aspirations à une copie totale du monde fini, au reflet et au miroir. A son terme, cette course à l'illusion n'est plus qu'une imitation servile que, sur la scène, les « maîtres-

³⁸⁸ E. Arroyo, « La Première Conversation », art. cité, p. 133.

peintres » font tout pour combler. Héritiers des grands décorateurs romantiques, ils n'en sont que doubles pâles. L'inspiration n'est plus. La technique l'emporte, la virtuosité, les procédés qu'on se passe de père en fils. Que Hamlet soit le drame de Shakespeare ou l'opéra d'Ambroise Thomas, peu importe. Il n'est pas question de fournir à l'œuvre une atmosphère et des tonalités qui s'accordent à son essence profonde, mais seulement un cadre historico-géographique dont l'exactitude est bien souvent sujette à caution. Fausse ou vraie, l'archéologie règne. Et plus encore une effarante surcharge, nourrie de détails insignifiants³⁸⁹.

Nous ne serions pas loin du « *peplum* » cinématographique en effet, il suffit de se rapporter aux vues d'époque pour s'en convaincre... Denis Bablet commence par un utile rappel de l'état des lieux — bien qu'il y aurait beaucoup à dire sur la question du « théâtre renaissant³⁹⁰ » — en insistant sur l'absence de recherche artistique, de signification, et de pertinence des décors de théâtre, dont la principale qualité repose sur la virtuosité et le savoir faire de « maîtres-peintres » : les « décorateurs » et auteurs de ce fond que nous contestons : le « décor ».

Au cœur du dix-neuvième siècle, des hommes protestent contre une telle situation, artistes ou écrivains. (...)

En fait, cette situation, ce débat, s'inscrivent dans une plus large mise en cause des arts, de leurs fonctions, de leurs modes d'expression. Une explication traditionnelle, superficielle et naïve, veut que le symbolisme théâtral soit une pure et simple réaction au naturalisme et que le premier succède tout bonnement au second. Fondée sur des apparences plus ou moins polémiques, cette explication ne résiste pas à l'analyse³⁹¹.

³⁸⁹ D. Bablet, « Le Peintre sur la Scène », in *Théâtre en Europe* n°11 juillet 1986, p. 6.

³⁹⁰ Le théâtre renaissant où si la ville était présente par le biais des « vue urbaines en perspectives », au devant d'elle se présentaient autant d'Allégories... Voir aussi à ce sujet, l'ouvrage de C. Biet et C. Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

³⁹¹ D. Bablet, « Le Peintre sur la Scène », art. cité, p. 6.

Cette mise au point de Denis Bablet mérite que nous y portions attention, car elle est pleine d'enseignements quant à nos propres préoccupations. Et plutôt que de résumer ou paraphraser Denis Bablet, nous souhaitons le citer :

Le réalisme académique est moribond : tout le condamne, et d'abord lui-même. Pour les uns, il n'est qu'imitation pâle et caricaturale, il faut le dépasser pour atteindre la réalité sociale et montrer l'homme dans son milieu et les influences que ce dernier exerce sur lui. Cette ligne-là conduit au naturalisme littéraire et scénique : les « maîtres-peintres » ont prouvé qu'ils pouvaient s'y adapter et le servir. D'autres rejettent à la fois le réalisme académique et le naturalisme, parce que la réalité qu'ils visent est autre et au-delà : le monde de l'âme, de l'existence intérieure, du rêve et du songe, de l'impalpable, de ce qui coule et de ce qui fuit. Au-delà de la réalité immédiate, les mystères des choses et des êtres, les mélodies attirantes du non-dit. A cet univers, les « maîtres-peintres » ne peuvent s'adapter, car il réclame non l'imitation mais une évocation, un surgissement. Seuls les peintres pourront l'atteindre. Paul Fort le sait, qui fait cause commune avec eux et les engage dans son aventure.

Le problème n'est pas seulement celui d'une attitude face à la réalité, mais face à leur essence profonde, aux démarches de ceux qui les pratiquent³⁹².

Denis Bablet va donc plus loin que la question de l'imitation, ou de l'illusion, et affirme que se joue ici l'essence de l'art, et que celle-ci dépend de l'attitude des artistes dans leur propre démarche artistique.

Une longue citation en rappel replace la question du « décor » et de la « scène » dans sa trajectoire historique entre « naturalisme » et « symbolisme » :

En 1891, le poète Pierre Quillard proclame : “La parole crée le décor comme le reste”, et il note que “le décor doit être une pure fiction ornementale qui

³⁹² *Idem.*

complète l'illusion par une analogie de couleurs et de lignes avec le drame. Le plus souvent, il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu." *Réduction, donc, du matériel scénique et de la part du signe au minimum. Le « vrai » peintre prend les choses en mains. Il crée l'accompagnement pictural du drame, terminologie qui témoigne du flou des frontières entre peinture et musique. Il joue sa « partie » dans l'orchestre de chambre symboliste. Ainsi mentionne-t-on la participation du peintre dans la création du spectacle : « partie picturale de... », à moins qu'on ne préfère « décor artistique de P. Sérusier », comme pour bien souligner que le peintre redonne au théâtre, et particulièrement au décor, une qualité artistique que les « maîtres-peintres » leur avaient fait perdre. Lugné-Poe poursuit et amplifie au Théâtre de l'Œuvre le travail accompli par Paul Fort. Pour le drame « humainement beau », autant de « décors de suggestion » signés Denis, Dethomas, Munch, Ranson, Sérusier, Vuillard, Valtat, Toulouse-Lautrec, Vogler, Bonnard...³⁹³.*

Ce qui nous arrêtera principalement, car nous ne pouvons ici aller beaucoup plus loin dans les questionnements que pose le théâtre symboliste, c'est cette « réduction du matériel scénique et de la part du signe », et cela même dans la comparaison terme à terme avec le théâtre naturaliste.

Au lieu de l'amas de châssis, de toiles peintes, de praticables et d'accessoires qui encombrant la scène réaliste, une toile de fond, quelques éléments stylisés, les seuls meubles et accessoires nécessaires à l'action suffisent souvent à créer le décor, sauf chez Reinhardt qui demande au peintre des décors à la fois construits et peints. La simplicité des moyens apparaît comme la condition de la régénérescence du théâtre³⁹⁴.

³⁹³ *Ibid.*, p. 8.

³⁹⁴ D. Bablet, *Le Décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., pp. 184-185.

Dans un théâtre naturaliste qui vise à « atteindre la réalité sociale et montrer l'homme dans son milieu et les influences que ce derniers exerce sur lui³⁹⁵ », les dispositifs scéniques cherchent à évoquer la réalité par le jeu de l'imitation, et pour ce faire, mettent en place des moyens considérables dans une recherche « d'objectivité ». Et cette imitation nécessite des moyens techniques qui utilisent tous les procédés illusionnistes : la toile peinte en fond de scène et ses changements en fonction des lieux évoqués dans le drame, la perspective si nécessaire, objets et meubles en tout genre, éclair et tonnerre, bruit de la pluie, etc. Il s'agit ici de coller au plus près du texte et de la connaissance sociale et historique que le lecteur peut avoir des lieux de l'action qui y sont évoquées. Il faut que cela « fasse vrai », que ce soit plausible, et fasse « naturel » par la reconstitution de scènes de vie, la mise en scène de ces scènes du quotidien, plein de drame et de douleur.

Tandis que le théâtre symboliste qui se présente comme à la recherche de l'impalpable, d'un au-delà de la réalité immédiate, cherchant à évoquer les mystères des choses et des êtres, les mélodies attirantes du non-dit, est basé sur l'évocation, la suggestion, et ne peut chercher à « faire vrai » ; car que peut-il imiter ? Ses dispositifs seront réduits au minimum, et « *il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu.* » Le « rêve » est ici premier, la recherche d'un ineffable, d'une évanescence de la scène dans son effacement quasi-onirique, voire hypnotique³⁹⁶.

³⁹⁵ D. Bablet, « Le Peintre sur la Scène », art. cité, p. 6.

³⁹⁶ Sur le théâtre symboliste, voir J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné-Poe et les Débuts de l'Œuvre*, Paris, l'Arche, 1957.

Au-delà de ces paradoxes, qui au fond appartiennent au théâtre, une inquiétude se fait jour alors quant à l'autonomie de l'art théâtral et de sa subordination à la peinture qui semble à certains trop forte. Ce soucis d'Eduardo Arroyo, est exprimé par Jacques Roucher dès 1910, comme le note Denis Bablet :

Lorsque le rideau se lève sur Pelléas et Mélisande, Camille Mauclair écrit que “la scène apparaît composée comme un tableau”. Le danger est que le théâtre soit considéré, ainsi que l'écrira Jacques Roucher en 1910, “comme un aspect et une dépendance de l'art plastique”, que le spectacle ne soit plus qu’“une fresque mouvante”. Déjà on peut pressentir la menace, le moment viendra où des hommes dénonceront le péril. Peinture et théâtre sont des arts visuels, mais au-delà de leurs règles communes ils ont leurs lois spécifiques. Banalité : la surface de la toile n'est pas l'espace de la scène, l'image de l'homme, pour autant qu'elle existe, n'est pas sa présence vivante³⁹⁷.

Tout ceci en rappel donc, pour marquer que les questions rencontrées par Klaus Michael Grüber et ses complices avaient depuis longtemps hanté la scène et les enjeux de visibilité qu'elle concentre.

II.B.4.d) L'Enjeu des signes et des lieux

Revenons à la définition proposée par Gérard Gassiot-Talabot de ce qu'il thématise comme la Figuration narrative. Un des principes développés était : « le principe de succession et simultanéité des scènes ». Or ce principe est porté sur la scène du théâtre de Klaus Michael Grüber, non parce que le théâtre par destination l'autorise depuis toujours, mais dans

³⁹⁷ D. Bablet, « Le Peintre sur la Scène », art. cité, p. 9.

des formes spécifiques à Grüber et ce dans des conditions tout à fait différentes, pour *Winterreise in Olympiastadion* et *Bérénice* par exemple.

Pour *Winterreise*, nous montrerons que, dans un espace infiniment « autre » que celui de la scène d'un théâtre-édifice, avaient été mis en place plusieurs « lieux » que Bernard Pautrat présentait en ces termes :

Chacun des lieux ainsi définis est un monde à lui seul, mais cette pluralité de monde, avec des activités particulières et des habitants bien précis, constitue pourtant une unité : outre l'unité architecturale du stade, ces divers mondes communiquent dans une clandestinité suspecte et se partagent l'espace de la pelouse avec amitié, comme lié par une solidarité tacite. Seuls les habitants normaux du stade, les sportifs, apparaissent maintenant comme des corps étrangers, obstinés dans leurs efforts. L'Hypérion est le voyage qui mènera un certain homme, louche, clandestin, fatigué, virulent pourtant, à travers tous ces mondes³⁹⁸.

Une pluralité, une multiplicité jouant de plusieurs figurations, évoquant des récits différents, mais unifié pourtant par la mise en scène « éclatée » d'une mise en récit en fragments ensemble réunis. Certains évoquaient poétiquement le roman d'Hypérion, d'autres le Berlin contemporain lui-même signe de l'histoire, la façade de la gare en ruine, d'autres encore l'histoire même de la vie d'Hölderlin ; et, bien sûr, le stade... Autant de faits, poétiques ou réels, présents ou passés, imaginaires ou fictifs, présentés sur le mode d'une théâtralité de la mémoire — le trompe l'œil de la gare et sa mise en évidence — ou bien sur le mode de la réalité, comme l'*Imbiss* ou les jeeps de l'occupation américaine.

Cet espace n'est pas chaotique, « en morceaux » et Bernard Pautrat y voit une unité, « outre l'unité architecturale du stade », l'unité étant retracée par le voyage même d'Hypérion, non pas l'incarnation de l'Hypérion du

³⁹⁸ B. Pautrat, « Nuit et froid sur l'Olympiastadion », v. Vol. 2 / Document de travail n° 6 pp. 682-691.

roman, mais l'homme, celui qui marche et court sans arrêt dans ce stade comme encore projeté en avant par le récit sublime d'Hölderlin à travers les traces subsistantes des ruines d'un désastre.

Dans *Bérénice*, une scène « ouverte » vers la salle, unifiée au sol, et signifiant pourtant deux espaces : l'appartement de Bérénice et celui de Titus. La distinction se fait, non pas seulement par la présence de cette « pierre » mystérieuse mais par la brisure de la muralité et le volume courbe, plafond et sol, de l'appartement de Titus, évoquant l'architecture des coupes romaines. Aucune séparation réelle entre ces deux espaces : une co-présence, une simultanéité de présence pour le regard du spectateur. Règle de l'unité de lieu si l'on veut, mais de lieux désunis. Peut-on encore appeler cette intériorité différenciée un décor ? N'y a-t-il pas là plus qu'un ornement, plus qu'une représentation, plus qu'un tableau, mais précisément exposé, ce que nous dénommons, par delà le divers de ses intentions, un topos absolument singulier : le lieu scénique que la mise en scène invente et dans lequel elle va habiter dans le temps et la durée de l'œuvre théâtrale. La scène n'est pas le seul support consistant, la scène toujours disparaît dans ce qui est mise en scène de l'œuvre et du lieu scénique.

Dans *Les Bacchantes*, il y a coexistence et simultanéité de trois espaces spécifiques : la scène première grande surface, espace vide de bois blanc ; l'espace dans lequel stationnent les engins de nettoyage, machines pour le moins familières et étranges ; l'espace dédié au cheval, ou plutôt l'espace que le cheval, tranquille ou intranquille marque de sa présence

réelle, in situ, derrière un grand vitrage. Mais ici c'est la scène première qui se transforme inexorablement, suivant le cheminement des Bacchantes vers Dionysos. La transformation ne dépend pas d'un effet « magique » analogue à celui cinématographique de « l'image-mouvement », mais d'un geste de théâtre : les Bacchantes arrachent une à une les planches du parquet et font revenir cette matérialité de la terre émergente sur scène.

Dans le *Faust-Salpêtrière*, le pluralité des lieux est constituante de part en part, mais elle donne lieu aussi à un cheminement des spectateurs, et à un voyage processionnel fait de stations toutes différentes et surprenantes. Il n'y a pas là « d'effets théâtraux » relevant d'une esthétique comme certains critiques l'ont cru, il y a là la présence même du théâtre lorsqu'il est théâtre sans « illusion ».

Mais cette simultanéité, dans l'espace ou dans le temps, ou les deux, nous la retrouvons dans d'autres mises en scène. Gilles Aillaud explique le travail effectué pour *La mort de Danton* avec Eduardo Arroyo et Klaus Michael Grüber, en ces termes :

Il y a, d'abord, une première pièce, puis, ensuite, une seconde. Une pièce politique d'abord, puis une pièce romantique. Nous sommes tout de suite tombés d'accord et avons pris un parti net pour trancher, pour que ces divergences se reflètent dans l'organisation de l'espace. Tout ce qui était historique a été vu comme à une autre échelle, c'est-à-dire en plus petit, comme si c'était vu dans des jumelles, à l'envers. Les grandes scènes historiques se passaient dans le fond. Pour ça on était servi par la structure de la scène des Amandiers. Ce qui se passe au premier plan de cet immense plateau, ce sont les choses personnelles, de l'ordre du roman, avec peu de personnes : d'où ce grand vide. Et toutes les références historiques sont le

*fond. J'espère que nous avons fait sentir quand même la présence d'une capitale, d'une ville qui, à ce moment là, est l'endroit crucial de l'univers*³⁹⁹.

Nous pouvons aussi donner l'exemple des deux espaces très différents d'*Empédocle : Lire Hölderlin*, un glacier au pied d'un volcan, jouant de la référence au tableau de Caspar Friedrich et le hall de gare où des gens attendent.

Cette simultanéité des lieux, co-extensifs au lieu scénique, la différence des lieux, débordent et dépassent directement deux des principes essentiels de la « scénographie » : d'une part la mobilité artificielle des éléments du dispositif scénique, et d'autre part, la figuration même d'un espace scénique vraisemblable, qui existerait pour lui-même et signifierait en lui-même, y compris en dehors de la mise en scène. Or ici, ce n'est plus une juxtaposition d'éléments divers (décors, lumière, comédiens, costumes, etc.) mais un mode d'existence spécifique du lieu scénique irréductible à la relation de simple juxtaposition des éléments en lui. Le Tout (lieu scénique) est en excès sur les éléments qui le fondent (les parties). Cette valeur d'excès est, nous l'avons déjà marqué, ce qui pour nous caractérise le travail de mise en scène de Klaus Michael Grüber : sa mise en œuvre.

Quant à la mobilité du dispositif, qui a partie liée avec la machinerie théâtrale, nous constatons que, dans la grande majorité des mises en scène, celles-là mêmes de l'itinéraire auquel nous consacrons cette étude, Klaus Michael Grüber n'utilise pas ce procédé — en dehors de portes,

³⁹⁹ « Gilles Aillaud », art. cité, pp. 7-8.

ou plutôt d'éléments muraux plus ou moins grands, qui par exemple dans *Les Bacchantes* s'ouvrent ou se ferment pour ménager l'entrée de Dionysos ou des Bacchantes, mais qui « battent » et signifient un effet d'apparition, c'est-à-dire, la « magie » même que porte Dionysos, et plus encore ces portes manifestent un autre espace invisible et inconnu à ceux qui ne suivent pas les Bacchantes.

Eduardo Arroyo confirme d'une part cette absence de mobilité des éléments du dispositif, qu'il présente comme un refus de principe, et d'autre part la mise en place de dispositifs jouant de la simultanéité spatiale et/ou temporelle :

G.G-T. : Quelle est la caractéristique de tes principales réalisations ?

E.A. : Je n'ai pas voulu, par ma nature, entrer dans le mécanisme théâtral. Il n'y a pas de trucage dans ce que je propose ; mes décors ne sont pas mobiles, ils se manipulent en une seule masse. Ce sont des volumes fixes à l'intérieur desquels l'action se déroule ; sauf dans les deux cas des Bacchantes et du Faust où nous avons aménagés des lieux préexistants en utilisant ce que nous trouvions. Avec cependant plusieurs espaces scéniques. Mais dans Off Limits, on voit une énorme caisse ; les gens en sortent et y entrent comme dans un fromage de gruyère. D'où cette notion qui apparaît souvent dans mes tableaux : abolir la distinction intérieur-extérieur, faire sauter le mur pour créer une simultanéité, une polyvalence. Dans La vie est un songe, tous les lieux sont ramenés au même endroit (la tour, le château, le champ de bataille)...⁴⁰⁰.

Dès 1973, les réflexions de Gilles Aillaud confirmaient cette posture à l'égard de la machinerie théâtrale :

Le travail du jeu est par définition fluide et mobile jusqu'au bout puisqu'il le demeure jusque dans les représentations, tandis que l'élaboration des décors à un certain moment se

⁴⁰⁰ « Arroyo sur scène », art. cité, p. 25.

fige pour former un ensemble d'objets matériels immobiles ou dont la mobilité est délimitée de manière stricte. Dans le tout du spectacle, une partie est fixe, l'autre est mobile. Si l'on veut parvenir à une concertation parfaite de la partie fixe (décors) avec la partie mobile (personnages), il semble évident que la précision, la finesse de l'articulation des deux parties dépendra de la partie mobile. Plus la partie fixe sera déjà fixée, plus nombreuses et plus riche seront les prises qu'elle offrira à la partie mobile⁴⁰¹.

Or ce point est fondateur de la plasticité même des dispositifs, qui se présentent alors comme immobiles et peut-être en suspens, à la manière d'un tableau unique oserons-nous dire. Mais, de même que dans la picturalité de ces peintres de la Figuration narrative, le dispositif comprend en lui-même plusieurs « lieux », plusieurs temps, plusieurs significations et ce simultanément. Ce qui implique, de fait, une invraisemblance totale de « l'image globale », quand bien même un des éléments se présenterait comme copie conforme d'un objet réel, ou objet réel lui-même disposé sur la scène. C'est ainsi que la boucle se boucle et que la révolution scénique opère, quand le dispositif scénique ne cherche pas à présenter une image, une représentation mimétique ou illustrative d'un lieu, d'un espace — architecture ou espace naturel — dont tout porterait à croire qu'il pourrait effectivement exister. Jamais le dispositif scénique chez Grüber n'existe par lui-même pour lui-même, de même que la lumière comme le mentionnait B. Sobel⁴⁰² : il n'y a pas un en-soi du dispositif scénique, ce qu'exprimait déjà Aillaud en 1973 :

⁴⁰¹ G. Aillaud, « A propos des décors de théâtre », art. cité.

⁴⁰² « Gilles Aillaud », art. cité, p10.

*Une suite d'endroits ou même de morceaux d'endroits se succèdent sans soucis de logique ou de cohérence, car ils n'existent jamais en eux-mêmes ni pour eux-mêmes. Ils n'existent chaque fois qu'en fonction de la scène qui s'y déroule*⁴⁰³.

Et pourtant ils existent, dans ce temps du théâtre défini par Grüber comme spécifique et sans lien avec le temps du quotidien. Comme le précisait Aillaud, « est fonctionnel ce qui convient⁴⁰⁴ », qui convient à l'avènement de l'œuvre théâtrale dans son autonomie d'œuvre d'art. Ici nous sommes donc au plus loin de l'esthétique Chéreau-Peduzzi par exemple, dont Bernard Dort pointait dès 1969 l'écueil possible dans le texte « Patrice Chéreau ou le piège du théâtre⁴⁰⁵ ». Esthétique car précisément tout dans leurs méthodes de travail en commun en appelle à la représentation, en amont de la mise en scène déjà sur le principe d'une esquisse scénographique qui présente un lieu vraisemblable, lieu machiné le plus souvent, où tout est comme joué d'avance⁴⁰⁶.

Tandis que si l'on considère la mise en scène d'*Hamlet*, Grüber et Aillaud n'ont pas besoin de construire une machine, car celle-ci est déjà là, c'est le théâtre même, déshabillé et nu, il laisse apparaître la cage de scène dans son entier, immense cylindre de béton, vertical et monumental : c'est le nouveau théâtre de la Schaubühne dans sa vérité constructive. Et la différence fondamentale est toujours là : exclure les effets pour leur préférer les faits, qu'ils appartiennent au théâtre-édifice ou bien à l'abri dans son architectonique propre. La force de Grüber réside dans la

⁴⁰³ G. Aillaud, « A propos des décors de théâtre », art. cité.

⁴⁰⁴ *Idem.*

⁴⁰⁵ B. Dort, « Patrice Chéreau ou le Piège du théâtre » in *Théâtre réel, Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.

⁴⁰⁶ Nous en avons présenté les points importants dans le 1^{er} Supplément : « L'Esthétique Chéreau-Peduzzi » pp. 495-504.

capacité à transformer par la mise en scène et la constitution du lieu scénique tout édifice — qu'il soit, architecture, salle et théâtre à l'italienne ou abri — en un lieu forcé d'accueillir le théâtre.

Il n'y a donc pas recherche d'une vraisemblance naturaliste dans le travail des dispositifs chez Grüber.⁴⁰⁷ Il ne s'agit que de dissemblance, assemblage d'objet et parfois de « représentation » sur le principe de l'« installation » comme la gare dans *Empédocle : Lire Hölderlin* ou bien la façade de l'Anhalter Bahnhof dans *Winterreise*, mais ces « installations » sont elles-mêmes mises en situations de confrontation à l'égard d'objets réels, ou de dispositifs clairement invraisemblables, qui, s'ils se réfèrent à une histoire de l'art, prennent une toute autre signification dans cet assemblage improbable, qui ne prend vie que dans l'évènement théâtral, et qui n'est pensé que dans le mouvement de l'œuvre apparaissante.

Ainsi les propositions de d'Aillaud et d'Arroyo, les réalisations de Recalcati, expriment clairement la volonté de ne pas provoquer la domination du dispositif dans la mise en œuvre de la mise en scène. Et privilégier l'immobilité du dispositif, en n'utilisant pas les effets de trucages, la machinerie, c'est laisser à la mise en scène la charge de la mise en œuvre du mouvement.

⁴⁰⁷ Nous n'ignorons pas ces mots de G. Aillaud « *Qui ne serait en effet bien davantage fasciné par le fait de se croire en Aulide plutôt que de se savoir au théâtre ? Pourquoi se priver délibérément du pouvoir magique de l'illusion qui procure toujours à tous, mystérieusement, une telle jubilation ?* ». Voir G. Aillaud, « A propos des décors de théâtre », art. cité. Mais la force des mise en scène de Grüber avec Aillaud, Arroyo et Recalcati, repose pourtant non pas sur une représentation vraisemblable de l'Aulide, mais plutôt dans une figuration narrative de l'Aulide, dans sa fiction.

Mais la scène qui s'y déroule est elle-même enchâssée dans une autre scène, qui n'est pas la scène de la convention théâtrale mais ce lieu autre, le lieu scénique qui nous fait dire, par delà la banalité voulue du terme, qu'il y eut avec Klaus Michael Grüber et ses complices un déplacement considérable, resté trop méconnu peut-être, de l'œuvre de mise en scène. Et l'invention, dans l'éloge du banal que nous voulons mettre dans ce « concept » de lieu scénique, d'un régime nouveau du sens de l'œuvre d'art théâtrale.

Déplacements discrets, ni bruyants, ni spectaculaires, silencieux, mais irréductibles à tout ce qui les aura précédés, irréversibles quand bien même les histrions patentés de « l'installation » et de la « performance » comme Jan Fabre et autres, recouvrent, ont déjà recouvert du voile mortifère de leurs « spectacles » ce qui ne doit s'oublier ou disparaître, ce qui doit se transmettre et s'enseigner encore.

Or tous les textes cités (comme ceux recueillis pour l'œuvre de Vitez) forment comme un « cours », un « nouveau petit organon » d'un théâtre qui devrait faire, nous le répétons, l'objet explicite d'une transmission.

II. C/ L'ESPACE DE L'ŒUVRE : LA « REPETITION » COMME ESPACE MEME DE L'ŒUVRE

Si nous abordons ici le moment des répétitions dans l'itinéraire de Grüber séparément du travail de la mise en place du dispositif scénique, cela ne signifie en aucune façon qu'il y a séparation dans les faits. En effet nous avons mentionné que le dispositif scénique se présentait sur la scène dès les premières répétitions, lors de la *Bauprobe*, dans une formalisation inachevée et donc à venir. Grüber le découvre pour la

première fois, ayant refusé d'en voir toutes expressions « représentatives », il le découvre en même temps que les comédiens, qui prennent place eux aussi sur la scène avec pour bagage leur texte et leurs appréhensions. A ce moment, et dès les premières répétitions, par la mise en place des lumières, Grüber — seul nous a dit Gilles Aillaud — commence à sculpter l'ensemble : dispositif scénique, comédien et parole, autant d'éléments du théâtre indissociables et ici encore dans les prémices de leur expressivité. Rien n'est décidé, tout est à venir. Les répétitions appartiennent de fait à la *fabbrica*, les comédiens feront partie du collectif.

Nous avons évoqué la demande insistante de Grüber aux peintres d'être présents en permanence lors des répétitions, présence ouvrant aussi à des discussions de tous ordres, basées sur la confiance et la différence assumée de chacun. Pour mémoire Arroyo précisait :

Avec lui, on travaille d'une manière tout à fait particulière, c'est une aventure totale où l'on discute aussi bien de la dramaturgie ou du choix des acteurs que du décor. C'est une collaboration globale qui exige l'assistance régulière aux répétitions. On ne peut s'acquitter du travail en présentant une esquisse ou une maquette. Avec Grüber, j'ai toujours travaillé directement sur la scène : non pour le gros des constructions, mais pour les finitions ; la porte était ouverte jusqu'à la fin à tous changements⁴⁰⁸.

Œuvre ouverte et *fabbrica*, chantier permanent et foyer de mise en œuvre, telle est la scène. Les peintres sont sur la scène, pendant les répétitions ; mais il importe de saisir la responsabilité qui est demandée à chacun : dès l'ouverture des répétitions et en l'absence de prédétermination de la forme, une recherche constante. Différence considérable donc d'avec les

⁴⁰⁸ « L'Œil frais du peintre », art. cité.

modalités institutionnelles, mais l'importance tient en ceci : dès le début, les acteurs sont projetés au cœur d'un dispositif scénique qui n'existe pas encore, qui est à venir, et à venir avec eux.

Avant que d'entrer au cœur de ces répétitions, il nous faut comprendre ce qui fera lien au sein de ce collectif agrandi, élargi, gonflé d'autant de personnalités nouvelles et multiples.

II. C. 1) Le Régime des affects dans le Travail de mise en scène

Grüber n'est établi nulle part, n'est directeur d'aucun théâtre, ni directeur d'aucune troupe. Les comédiens de la Schaubühne tiennent une place à part dans son itinéraire, et quelques autres avec lesquels des liens profonds et indéfectibles se sont noués, qu'ils aient travaillé avec lui à plusieurs reprises ou bien une seule fois. Mais l'attitude de Grüber et son attitude vis-à-vis des comédiens ne change pas, bien qu'elle soit toujours comme renouvelée et première, tant elle peut apparaître à beaucoup déroutante et inattendue, ce dont Ellen Hammer parle au mieux :

Grüber donne, bien entendu, des indications. Mais, chez lui, l'émotion reste essentielle. Or, on ne peut pas discuter de l'émotion. C'est comme pour l'amour. Il est vrai que, au début, cela paraît un peu compliqué aux comédiens ou aux chanteurs qui ne connaissent pas Klaus. Se trouver aimé... c'est le point de départ sans lequel, chez Klaus, rien ne peut advenir ! Mais un travail, cela va de soi, reste toujours un risque. Klaus peut livrer son amour, sa tendresse, son respect à tout le monde, mais il s'arrête là. La réponse dépend aussi de la distribution, car tous, du principal protagoniste à l'ultime figurant, doivent se donner. Alors seulement s'instaure une relation ouverte, chaleureuse, amoureuse. Celle-ci compte beaucoup plus que les discussions préliminaires qui sont toujours brèves⁴⁰⁹.

⁴⁰⁹ E. Hammer « Vingt ans de confiance », art. cité, p. 229.

Une relation de confiance doit s'instaurer, basée sur l'amour et la sincérité, pour les comédiens comme pour Grüber, ainsi faisait-il confiance à Jean-Pierre Thibaudat :

... le metteur en scène c'est un homme qui parle de la beauté... quelqu'un qui élimine la peur des acteurs — ils sont pleins de peur —, mais une fois la peur levée, ils deviennent tellement beaux... il faut beaucoup de chaleur pour lever cette peur. Comme j'ai la chance d'être un homme tellement faible, ils savent que je ne triche pas...⁴¹⁰.

« La force d'un faible » disait Bernard Sobel... Jeu du don et du contre-don, quelque chose d'un projet de l'humanité, de ce qu'elle est dans l'espace théâtral, contestant ainsi activement toutes les figurations déchues qu'en donne le spectacle-réalité.

Nous avons mentionné les propos de Grüber exposant ce refus d'un collectif unanime, qui recherchait au contraire la forte de présence de chacun. Pour rappel encore :

Je n'ai rien d'un metteur en scène gourou, j'y suis même violemment opposé. Je pousse chacun dans sa voie propre, chacun conserve sa personnalité. (...) Dans mon travail avec les comédiens, il n'y a rien de plus important que cette relation⁴¹¹.

Cette relation « ouverte, chaleureuse, amoureuse », ainsi définie par Ellen Hammer, pose des contraintes nouvelles au cœur même des modalités du travail, et la notion d'ouverture, c'est-à-dire le fait que comme le précisait Arroyo « Grüber ignore ce qui va se passer et il n'aime pas que

⁴¹⁰ « Klaus Grüber est grand », art. cité.

⁴¹¹ « K.M.G., Faust-Salpêtrière », art. cité, p. 33.

quiconque le sache » est à nouveau une des conditions du travail avec les comédiens.

II.C.1.a) Le Possible des répétitions

Ellen Hammer apporte des précisions quant à la mise en marche délicate et difficile de la mise en œuvre de la mise en scène :

Au début, Klaus arrive en même temps « blanc » et habité par un sentiment très précis. Pour La Traviata, il est parti de la sensation de « légèreté », planche à laquelle devaient s'accrocher toutes les décisions à venir. Ici rien n'est fixe, tout est fragile, de soie, une vibration. Bien que Grüber commence par les mots-clefs, il préfère entendre, écouter les autres. Grüber fait partie des artistes qui ont toujours des difficultés au « début ». Avec les comédiens il démarre sans grande indication de principe, d'interprétation, ensuite, il donne ici et là des indications pratiques⁴¹².

Approche prudente, légère et silencieuse, « docte ignorance », mise en attente d'une vibration.

Dans la démarche de Grüber avec les comédiens, rien n'est systématique. Si les discussions préliminaires sont brèves, les lectures à la table ne sont pas exclues de la mise en œuvre, mais quand elles ont eu lieu, si elles ont eu lieu, leur finalité n'est pas de conclure un programme de jeu définitif. Le véritable lieu de recherche est et reste la scène, de même qu'avec les peintres, de même que pour la mise en place des lumières.

Ainsi, dans le texte « Chaque phrase une catastrophe », Rolf Michaelis fait référence à des discussions « classiques » à la table entre Grüber et les comédiens, durant lesquelles ont été discutés les possibles du jeu à mettre en place, des attitudes de chaque personnage, etc. Mais nous

⁴¹² E. Hammer « Vingt ans de confiance », art. cité, p. 229.

allons le voir, le possible du jeu reste ouvert afin de donner lieu à des transformations en cours des répétitions, quand un doute sur leur pertinence est évoqué. Rolf Michaelis en a parfaitement rendu compte à propos des répétitions d'*Empédocle : Lire Hölderlin*.

Après le premier échange verbal, Ganz et Diebl sont étendus sur le sol, désespérés, épuisés. Et Grüber est assis auprès d'eux, tout aussi épuisé et désespéré. Lors de cette première répétition sur le plateau, l'impression spatiale et les gestes accomplis avec les partenaires contraignent Bruno Ganz à une attitude de parole et de jeu différente de celle qui avait été inventée et convenue au cours des trois semaines de répétitions à la table, quand le jeu avait été seulement esquissé. “Je me souviens du processus des répétitions — et c'est pour ça que je fais constamment des détours. — Moi non plus, je ne sais pas si tu dois y aller froidement ou en passant par la mémoire. J'ai moi aussi de grandes incertitudes sur ce point, avoue Grüber. Je sais quel est ton problème : comment interpréter cela, ce parcours de la folie jusqu'au fascisme en passant par le suicide ?” *Seule consolation que le metteur en scène accorde :* “Ce qui se passe maintenant dans le processus de répétition est probablement juste, cette incertitude nouvelle. A la façon dont vous l'avez joué, cela pourrait tout aussi bien avoir été écrit par un Italien ou un Français. Mais c'est une chose totalement impossible avec Hölderlin. Et puis il y aussi des mécanismes de défense qui viennent s'ajouter. Celui qui dit : « Car c'est mourir que je veux [...] ô magique et terrible flamme » a une relation érotique avec la mort et la mort dans les flammes. Joue à la façon des moustiques : l'effroi que suscite le centre de la flamme — et ensuite droit au but. Oui, comme les moustiques dans la flamme. « Empédocle — un processus de combustion. »⁴¹³.

Certes, mais ces « dérangements » et ces orientations contradictoires avec ce qu'avaient déjà inventé et produit ces grands acteurs que sont Ganz et

⁴¹³ R. Michaelis, « Chaque phrase une catastrophe » in *Les Répétitions*, op. cit., pp. 222-223. R. Michaelis cite ici K.M. Grüber.

Diehl n'est pas « déstabilisant » en tant que procédé de direction d'acteur : Grüber est aussi épuisé qu'eux ; ils n'ont pas encore trouvé ce qui devait devenir présent...

Ellen Hammer faisait référence à des « mots-clefs », comme ici « Empédocle — un processus de combustion. » dont nous ignorons si Grüber le prononce pour la première fois. On ne peut entendre dans ce terme « mots-clefs », une réduction simplificatrice mais une parole imageante, témoin de relais entre l'histoire diffractée et la mise en forme, une borne dans un chemin qui lui mène quelque part, une sorte de « cairn » marquant les sentiers montagneux. L'échange montre combien la disponibilité de Grüber comme celle des comédiens doivent être grandes et profondes, et par dessus tout l'exigence de Grüber⁴¹⁴ par rapport au texte, à ce qu'il dit et ne dit pas. Toute l'exigence que porte une telle attitude vis-à-vis de l'œuvre et de ce qui est juste ou ne l'est pas est réservée à ce lieu : le lieu scénique. Pour Ellen Hammer, Grüber dispose d'une étonnante aptitude :

Il sent tout de suite ce qui est juste, et cela reste ainsi jusqu'au bout. (...) Grüber n'a jamais d'idée fixe. En regardant les femmes, les hommes, le monde avec lequel il travaille, il acquiert le respect de leur liberté. Il ne force jamais, il demande toujours aux acteurs leur accord. Par contre il est capable de saisir la personnalité de quelqu'un et de la mettre en rapport avec le rôle pour s'en faire une idée. La personnalité de l'acteur influence chez lui la lecture du rôle et, ensuite, il cherche à tout faire pour que celui-ci enlace la personnalité de l'interprète. Elle lui apparaît comme une nourriture de plus pour le spectateur⁴¹⁵.

⁴¹⁴ Cette exigence n'a de traduction que dans la mise en œuvre du lieu scénique, du lieu de l'avènement du texte, ce qu'a lu Grüber du texte et qu'il « sait » il ne l'invoque jamais. Nous sommes à l'opposé de Vitez ou de Chéreau dans ce qui serait une interprétation.

⁴¹⁵ E. Hammer « Vingt ans de confiance », art. cité, pp. 229-230.

Une pré-compréhension du texte n'a pas à s'expliquer doctement aux comédiens, ceux-là savent, quand bien même ils l'ignorent encore, ce qu'ils doivent jouer. Grüber en appelle chez eux à l'anamnèse, à la remémoration. Pour Jutta Lampe, cela reste un mystère, et c'est en effet ce qu'est ce phénomène de l'anamnèse : ce mystère, nous prenons le risque de le nommer ainsi :

Je ne connais aucun autre metteur en scène qui me donne comme lui le sentiment d'être, en quelque sorte, relié à quelque chose de céleste ou de souterrain. Grüber a un lien quelque part⁴¹⁶.

Nous pouvons en donner un autre exemple. Marc Blezinger qui a été assistant à la Schaubühne quelques cinq années dans la seconde moitié des années quatre-vingts, et a donc, de fait, participé à l'élaboration de certaines mises en scène de Grüber, nous rapporte cette anecdote :

Lors du remplacement d'une actrice enceinte dans une pièce qui était déjà très rodée (L'Affaire de la rue de Lourcine de Labiche), Grüber n'a pas demandé à l'actrice Angela Winkler d'interpréter son nouveau personnage de la même façon que l'actrice précédente. Au contraire : il a demandé à ses collègues d'adapter leur jeu en fonction de ce qu'elle inventait. En une heure ce fut fait, et le soir elle jouait déjà devant un public plié en deux de rire. La force de Grüber est de travailler sur la confiance et l'amour, notions qui reviennent constamment chez lui. Stein ou Bondy auraient demandé de trouver une actrice qui colle au plus près à l'image du travail réalisé auparavant⁴¹⁷.

Quelques explications supplémentaires s'avèrent nécessaires cependant, car si Grüber a demandé aux autres de s'adapter, il a mis en rapport très exactement la personnalité de la comédienne avec le rôle, comme

⁴¹⁶ J. Lampe « Il a un lien quelque part », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 83.

⁴¹⁷ M. Blezinger, « Ecouter la Différence », art. cité, p. 241.

l'évoquait Ellen Hammer. C'est ainsi que le comédien Peter Simonischek nous raconte ce même événement :

Le travail de Grüber se construit à partir des qualités individuelle de l'acteur. Lorsque qu'Imogen Kogge, qui jouait le rôle de Norine dans L'affaire de la rue de Lourcine de Labiche, a dû être remplacée par Angela Winkler, ce qui s'est passé a été fabuleux. Avec Angela nous avons répété la pièce du début à la fin afin qu'elle reproduise exactement le parcours d'Imogen. Puis Grüber est arrivé, il a travaillé avec Angela les cinq premières répliques du rôle de Norine et l'on a pu voir Angela s'épanouir sur scène, elle s'est transformée en un personnage qui n'avait plus rien à voir avec l'interprétation d'Imogen. Grüber demandait aux autres acteurs qu'ils s'écartent, qu'ils laissent à Angela l'espace nécessaire pour établir sa relation avec son mari, Lenglumé, interprété par Udo Samel. Quelques indications basées sur les qualités propres de l'actrice, ont suffi à modifier complètement le personnage. Le pari génial de Grüber était de transformer en peu de temps le fin mécanisme de sa mise en scène en demandant aux autres acteurs de ne pas reproduire mais de modifier leur jeu en fonction du nouveau rouage. Angela et Grüber se connaissaient déjà pour avoir fait d'autres productions ensemble. Grüber lui a dit : "Angela tu vas le jouer aujourd'hui." C'était une chose folle, Angela n'aurait dû jouer qu'une semaine plus tard, mais des engagements impossibles avaient été pris et le soir même, malgré sa panique durant la représentation, Angela a donné une interprétation remarquable du rôle⁴¹⁸.

Et Udo Samel, qui jouait Lenglumé, précise cette prise de risque :

... j'ai réussi à jouer avec l'une puis avec l'autre, même si Angela interprétait son rôle d'une façon tout à fait différente de celle qui avait été définie pour Imogen. Comme la pièce était montée d'une façon très rigoureuse, très stricte, cela créait une nouveauté sans modifier pourtant les choses⁴¹⁹.

⁴¹⁸ P. Simonischek « Ne téléphonez pas », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 97.

⁴¹⁹ U. Samel « Le Courage de l'Échec », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 78.

Mais cette ouverture du jeu, de la forme, implique que chacun « se donne », prenne le risque de l'échec, et la part de responsabilité qui est la sienne dans la mise en œuvre. Ainsi une nouvelle contrainte de travail s'impose au comédien, assumer toute la responsabilité qui est la leur.

II.C.1.b) Avoir à répondre du Théâtre

Le sens de la responsabilité, responsabilité de Grüber et celle conférée par Grüber aux comédiens, est une constante dans leurs témoignages. Elle est un point important car elle va à l'encontre d'une attitude paternaliste ou de ce présumé du metteur en scène comme gourou, ce que refuse Grüber. Cette responsabilité est indissociable des discussions autour du jeu et de l'ouverture des répétitions. Elle suppose une attitude des comédiens, celle d'assumer ce qu'ils sont mais aussi ce qu'ils vont faire sur la scène. C'est-à-dire que l'attitude de la responsabilité va conditionner l'atteinte d'une attitude juste sur la scène. Et c'est aussi peut-être ce qui fera dire à André Wilms :

Il est un des rares metteurs en scène, sinon peut-être le seul, avec qui on n'est pas un acteur, on est un peu autre chose qu'un acteur. Même si c'est une illusion fugitive, on a l'impression d'être un peu mieux que cela⁴²⁰.

Une parole qui en dit long sur les douloureuses relations entre certains metteurs en scène et les comédiens. Il ne s'agit pas de psychologie ici, et au-delà de l'attitude de certaines personnes envers d'autres, cette réflexion pose la question de l'instrumentalisation des choses, objets ou

⁴²⁰ A. Wilms « Etre autre chose qu'un acteur », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 75.

comédiens dans une direction préétablie, dans la vision intérieure d'une forme qui devrait être à venir et qui avant même d'être apparue, est déjà fixée, dessinée, volumétrisée, désirée, terminée.

Or avec Klaus Michael Grüber rien de tout cela. Mais une attitude exigeante à l'égard de lui-même et des autres, exigeante à l'égard non pas du « résultat » — de la « représentation » — qui viendra en son temps, mais du travail de répétition qui est là, en son temps.

Pour Anna Nogara, Grüber a cette attitude responsable, qu'elle définit comme de l'ordre du devoir :

Devoir de préserver à l'homme l'intégrité de son être dans ce qui lui reste de liberté, devoir d'être responsable. Cette responsabilité effraie. Grüber a toujours très peur, et je crois qu'il finit par mêler peur et devoir. Cette peur évolue lors de la préparation d'un spectacle. Il y a d'abord la peur du texte. Plus l'auteur est grand, plus Grüber le craint. Il est donc nécessaire dans un premier temps d'éviter toute lecture profonde pour en privilégier d'autres autour de l'œuvre, de s'approcher ainsi du centre par un processus de connaissance, voyage en spirale laissant intact ce centre redouté. L'auteur est gardé à distance, observé de loin. Ainsi s'installe l'imaginaire et la peur se fait utile, s'engage dans un processus créatif, qui débute par une fragilisation du texte afin de le rendre plus accessible au comédien : le comédien doit pouvoir s'emparer des mots, les assumer. Voilà à nouveau la peur comme responsabilité vis à vis des autres, ici les acteurs⁴²¹.

Anna Nogara évoque des lectures autour de l'œuvre, rejoignant ainsi le principe même de la première conversation et de la mise en récit du texte. Et dans cette approche libre, peur et responsabilité sont partagées

⁴²¹ A. Nogara « Un Regard oblique », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 69.

entre tous. Et cela ne va pas sans difficultés, car le possible, c'est l'absence de certitude, nous dit Peter Simonischek :

Avec Grüber on sait d'avance que les choses seront difficiles et imprévisibles. Arrive toujours le moment où l'on pense que rien ne va plus, qu'il n'y a rien à faire. En fin de compte, on laisse tomber l'affaire en pleine incertitude et l'on se sent confronté à sa propre lâcheté. Deux ou trois jours avant la première d'Amphitryon, nous nous sommes vraiment demandés si nous devions le faire. Nous autres acteurs avons l'impression que nous ne saisissons pas la chose, que nous allons décevoir l'attente du public à cause de notre façon de traiter le langage, etc. C'était une question de confiance. Quelquefois la responsabilité déléguée aux acteurs est si grande qu'ils craignent de ne pas être à la hauteur⁴²².

Ce témoignage importe : les acteurs considèrent qu'ils auront à répondre de la mise en scène autant que le metteur en scène. Ce témoignage pose la question du public, de l'attente du public, et sous-entend que la forme artistique est conditionnée par le regard, et ne peut aller à l'encontre de ce regard, déjà formaté. Il est certain que pour un comédien, la présence sur scène face à un public qu'il sent hostile doit être un moment terrible. Le terme employé par Peter Simonischek est « responsabilité déléguée aux acteurs », c'est-à-dire que par leur présence sur scène ils sont en « première ligne ». Mais il nous semble que ce terme manque de justesse car Grüber assume sa responsabilité, et dans la mesure où il prend les comédiens au sérieux, ne les considérant pas comme des marionnettes, il est juste que ceux-ci prennent leur part de responsabilité quant à la proposition, la forme de leur présence sur scène, mais aussi sur le fond.

⁴²² P. Simonischek, « Ne téléphonez pas », art. cité, p. 96.

Assumer la solitude, d'un point de vue de l'art, c'est aussi assumer une nouvelle forme, parce qu'elle est juste.

Cependant il se passe une chose étrange avec Klaus Michael Grüber — et c'est peut-être ce qui fait utiliser le terme « délégué » (en dehors des difficultés de traduction...) à Peter Simonischek — c'est son absence répétée, mais pas systématique, lors des « représentations ». Angela Winkler nous en présente toute la difficulté :

Grüber m'a glissé un jour un petit papier, je crois que c'était lors des Six personnages de Pirandello, je l'ai toujours porté avec moi, sous mon pied, dans ma chaussure. Sur le petit papier était inscrit : "Sois simple et fière". Il avait senti mon insécurité après la première représentation, à cause des difficultés que nous avions au début avec le public et la critique ("trop sombre, pas assez fort"). Mes collègues commençaient à parler fort, à retomber dans leurs anciennes façon de jouer. Et j'étais soudain là comme une parente pauvre, j'étais perdue. Je ne pouvais plus regarder un acteur sans souffrir, parce que ce n'était plus ce que nous avions élaboré avec Grüber. Il était parti et ils retombaient dans leurs anciennes attitudes de comédiens. C'est souvent ainsi. "Le souffle de Klaus" manque souvent dans les représentations. Les acteurs de Grüber doivent apporter à l'œuvre une responsabilité gigantesque. C'est pour cela que les représentations sont souvent si différentes. Il suffit qu'un acteur ne soit pas en « éveil » et tout vacille. Mais c'est aussi cela, à mon avis, qui est beau. Que les choses bougent en représentation, que tout ne soit pas toujours aussi bon ou mauvais. Tout ce qui a lieu sur scène est toujours très fragile. Lors de L'Affaire de la rue de Lourcine de Labiche, Grüber nous disait toujours : "Pensez que vous vous déplacez sur de la glace. Elle peut se briser si vous devenez trop sûrs de vous. Faites attention, soyez vigilants !" ⁴²³.

⁴²³ A. Winkler « Etre simple et fière », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., pp. 92-93.

La présence du public et de ses réactions, l'avis des critiques, des éléments du monde culturel en représentation, entraînent les comédiens à reprendre leurs « mauvaises habitudes »... Et pourtant, Grüber ne leur dit qu'une chose, par son absence : « à vous de jouer... ». A vous d'assumer, moi j'assume et je vous fais confiance. Cette même confiance indispensable à tout travail avec Grüber, pas seulement à l'égard de lui-même, mais à l'égard de l'œuvre, du mouvement intrinsèque à l'œuvre théâtrale, nécessaire à sa mise en présence, et qui repose, pendant les « représentations », sur les comédiens, seuls « éléments mobiles ». Mais ils ne sont pas des « éléments »...

Les difficultés apparaissent aussi pendant les répétitions, souvent liées à une demande profonde de « reconnaissance » de la part du comédien, reconnaissance qui lui donnera peut-être la force et le courage d'assumer l'absence de Grüber pendant les représentations. Jutta Lampe nous confie une de ses expériences qui ne doit pas être entendue ici comme le symptôme d'un narcissisme de comédien, mais d'une fragilité qui lui appartient, d'une sensibilité et aussi d'une honnêteté généreuse qui l'ont conduite à en témoigner :

J'ai moi aussi beaucoup pleuré en travaillant avec lui. Je me souviens des répétitions d'Empédocle. A côté du tableau de Caspard David Friedrich, il y avait une sorte de praticable, la gare, la station ferroviaire, où nous faisons essentiellement des exercices d'improvisation. Nous avons un thème, l'attente, que nous avons un peu approfondi. Grüber s'est mis à écrire pendant deux heures, plus longtemps peut-être. Il nous laissait faire. Après la répétition, j'ai couru à lui en hurlant, je me suis précipitée dans ses bras, comme on se jette dans les bras d'un père, et j'ai pleuré. J'étais incapable de manifester de la

colère, je me sentais si malheureuse et abandonnée. Je me suis jeté dans ses bars et j'ai demandé : "Pourquoi, pourquoi ?" J'étais si désespérée, je me sentais si seule⁴²⁴.

L'attitude de Grüber procède-t-elle ici d'une provocation ? Nous ne le pensons pas mais nous ne pouvons nous exprimer sur ce point, car manquent le début du récit et sa suite, la réponse ou l'absence de réponse, on ne les saura jamais : mais la scène est celle d'un renvoi des acteurs à eux-mêmes et à leur solitude.

C'est pourquoi nous y percevons — par empathie peut-être mais ce n'est contradictoire ni avec notre proposition ni avec la possible provocation de Grüber — une autre raison, toujours de l'ordre de la responsabilité et de la solitude. Solitude du comédien, qui n'est peut-être pas regardé ni observé, mais c'est à lui de trouver, de chercher ; peut-être a-t-il besoin de ce temps de solitude dans son travail. Si seul il ne trouve pas, s'il n'éprouve pas sa recherche dans sa « solitude », comment l'assumera-t-il ? Comment trouvera-t-il à nouveau le mouvement qui l'a mené là où il est, seul peut-être, mais juste ? Et comme pour tout ce qui concerne l'œuvre de mise en scène, il n'y a pas non plus ici de « technologie » de la direction d'acteur, ni de « discours de la méthode »...

Rolf Michaelis a retenu — et comme immortalisé pour nous — un autre moment difficile des répétitions d'*Empédocle*, qui nous donne la certitude de la « présence » non directive de Klaus Michael Grüber :

Dans le vieux ciné glacial, un de ces après-midi de novembre lugubres, la petite troupe — et celui qui était autorisé à assister aux répétitions — traversa une de ces "stations de notre

⁴²⁴ J. Lampe, « Il a un lien quelque part », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., pp. 84-85.

inapaisement” dont parlait Grüber — et ce fut pour moi l’instant le plus triste et réconfortant, peut-être aussi l’instant le plus beau qu’il m’ait été jamais donné de vivre au théâtre. (...) Les deux jeunes femmes (Jutta Lampe et Libgart Schwarz) restent longtemps assises l’une à côté de l’autre sans rien dire. Puis Panthéa se lève d’un bond. Elle a découvert la sandale de son maître bien aimé Empédocle sur le bord du cratère. Elle dépose sur ses genoux ce dernier reste de l’homme dont elle avoue : “(...) au sourire de ses yeux / La vie pour moi reflourissait”, la serre contre son corps comme elle ferait avec un enfant. Mais après un long silence, ce n’est pas le texte de Hölderlin (...) que l’on entend ensuite, mais de légers sanglots. Seul l’infime tressaillement des épaules de Jutta Lampe (sa tête est inclinée sur sa poitrine, ses cheveux défaits tombent sur ses genoux) laissent deviner d’où viennent les pleurs. Tension nerveuse, épuisement au terme d’une longue journée de répétition, énervement, lassitude, la situation à interpréter, le regret d’un être dont il ne reste plus rien qu’une chaussure — tout cela se retrouve peut-être ici. Personne ne demande rien. Libgart Schwarz, dont le tempérament enjoué veille à ce que le sérieux et la passion du travail avec Grüber ne vivent jamais à une application crispée, qui souvent prend Jutta Lampe dans ses bras et rit avec elle, reste assise sans bouger près de sa partenaire, dans une attention totale, en évitant cependant tout contact corporel. Après un moment, Grüber se lève, se dirige lentement vers les deux femmes, s’assied à côté de Jutta Lampe, lui prend la main sans la regarder⁴²⁵.

Il fallait bien rappeler ces témoignages. Ce dernier rapporté par Rolf Michaelis nous entraîne dans toute la difficulté et l’exigence d’une œuvre, de ce qu’elle demande de courage et de ténacité pour être menée, et inévitablement, de l’épuisement profond mais accepté, qu’elle engendre, comme il faudrait pouvoir construire, comme ici, maladroitement peut-être, le recueil général des actes concrets du travail de mise en scène.

⁴²⁵ R. Michaelis, « Chaque phrase une catastrophe », art. cité, pp. 229-230.

Mais l'essentiel est là, et plus rare qu'on ne le pense généralement chez les metteurs en scène : Grüber aime les acteurs.

Grüber assume cette exigence et cette solitude, et va jusqu'à préserver celles des comédiens, quand cela est nécessaire. Peu lui importent les réactions du « public », qu'il ne « connaît » pas, ce qui a le mérite de la rigueur et de la probité, mais envers lequel, rappelons-le, il éprouve des sentiments très amicaux⁴²⁶. Et pour faire saisir le point d'extrême intensité peut-être de cette rigueur, il convient encore de rappeler ce que dit Marcel Bozonnet de la première « représentation » de *Bérénice* :

La générale, la première représentation publique a donc lieu. Grüber avait laissé l'orchestre vide. Toute la maison, les amis, tous ceux qui aiment l'art de Grüber s'étaient réunis dans le théâtre et l'on a recommencé ce que nous faisons depuis trois semaines : le rideau se lève et Grüber interrompt la représentation, pour donner ses indications. Tout le monde était saisi dans le théâtre, moi le premier. En même temps, je trouvais cela d'une grande justesse : nous avons eu beau nous exercer à ce calme, à cette concentration, avec quatre cents personnes dans la salle, l'angoisse, l'asphyxie, remontaient. Ensuite le spectacle n'a plus bougé pendant la première, la deuxième et la troisième année. Mais Grüber nous avait vraiment fixé en présence du public, là où nous devions être⁴²⁷.

« Là où nous devions être... » : à savoir ensemble au cœur des actes œuvrants d'une mise en scène théâtrale qui pouvait revenir à chaque fois comme la première fois, de représentation en représentation.

Nous avons tenté de présenter les conditions existentielles absolument nécessaires à ce collectif de travail qui s'empare de la scène, et nous

⁴²⁶ « K.M.G., Faust-Salpêtrière », art. cité.

⁴²⁷ M. Bozonnet « Pareil à un maître de chant », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 80.

avons pointé d'ores et déjà des caractéristiques fortes du travail (dont la relation au public, l'ouverture du jeu). Nous voulons, fut-ce au prix d'une grande insistance, continuer à le regard sur les actes très concrets de mise en œuvre qui éclairent la nature de l'exigence de Grüber quant à l'œuvre à venir. Mais auparavant, nous souhaitons citer le témoignage de Bernhard Minetti, qui permet de saisir dans la plus grande simplicité et évidence et les points abordés et ceux à venir :

On a bien souvent prétendu, à propos du travail avec Grüber, que l'acteur ne sait pas très bien où Klaus veut en venir. Je ne suis pas d'accord. Les répétitions avec Grüber sont vraiment un moment tout à fait merveilleux et privilégié. Même s'il y a beaucoup de gens autour, on est seul dans ce travail, pendant un long temps, c'est une très belle solitude. Ce qui se dit permet de ne jouer que les vrais sentiments, les pensées authentiques. Une telle complicité se crée, un tel accord que l'on n'a même plus besoin de parler. Il n'est pas commode de revenir ensuite sur la scène avec le public dans la salle. Après ce genre de répétitions, j'ai eu parfois des moments très difficiles pour retrouver le contact avec le public. Ce que je vais dire n'est peut-être pas très aimable, mais parfois le public me gênait. Je ne suis pourtant pas du genre à me trouver gêné par le public, j'ai toujours eu un très bon contact avec lui, je sais le provoquer, je sais l'attaquer s'il me provoque à son tour, je sais le séduire, l'aimer. Mais après le travail avec Grüber, c'est vraiment quelque chose de tout à fait particulier, parce que Grüber a une force incroyable, une force très difficile à décrire, il sait susciter en nous une foi, il sait nous la faire garder, il tient parole une fois que cette foi s'est installée. Je sais ce qui m'est arrivé dans le travail avec lui, je sais ce qui a été provoqué en moi par ce travail. C'est véritablement une rencontre entre êtres humains. C'est de l'amour, comme on peut aimer un autre homme ou une autre femme. Ce qui est resté en moi après ce travail agit chaque fois que je suis sur une scène de théâtre, avec d'autres metteurs en scène, d'autres acteurs. Je sens qu'il y a un soutien qui me vient de lui⁴²⁸.

⁴²⁸ B. Minetti « Un travail qui laisse des traces », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 71.

Il fallait bien faire venir en rappel cette citation car sa richesse de contenu excède tout commentaire et c'est bien le moins que l'on puisse faire, en hommage à Bernhard Minetti. Celui-ci était déjà comédien quand Klaus Michael Grüber n'était qu'un tout jeune enfant. Et à la date de leur première collaboration, Bernhard Minetti avait déjà un long parcours de comédien, d'où sa description de sa relation au public, sur le mode de la séduction, de la provocation et de l'amour mélangés. Or Grüber l'amena ailleurs, très loin au-delà de ce jeu du paraître et de la production d'effets par le jeu, effets dont un comédien professionnel⁴²⁹ a connaissance et qu'il sait utiliser pour faire réagir un public. Place au jeu, donc, et aux modalités effectives de travail...

II. C. 2) Réinventer à chaque fois le Théâtre

Le travail des « répétitions » repose sur le refus de toute mise en représentation. Ce que nous avons mis en évidence quant au dispositif scénique s'exprime à nouveau dans ce travail de « répétition », de « reproduction » qui précisément ici prend une configuration en opposition à sa définition ainsi qu'à sa terminologie. « *L'acte est vierge, même répété* », écrivait René Char⁴³⁰. Dans le travail de Grüber, ce n'est qu'à cette condition que l'œuvre de mise en scène peut advenir, utilisant tous les moyens et contradictions internes au théâtre.

⁴²⁹ Nous n'ignorons pas, comme le mentionne Bernard Sobel, que Bernhard Minetti était déjà comédien, pendant la seconde guerre mondiale, en Allemagne.

⁴³⁰ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, 46^{ème} feuillet.

S'il n'y a pas de recette, de méthode mais une attitude, une exigence, Ellen Hammer relève néanmoins une permanence dans la recherche de Grüber à chaque nouvelle mise en scène :

... dans tout travail, il recherche le caractère unique du sentiment d'un personnage, d'une situation. Je crois que c'est la condition fondamentale qui explique qu'il réinvente chaque fois le théâtre, la poésie théâtrale, et c'est ainsi qu'il gagne son intemporalité⁴³¹.

Cette proposition d'Ellen Hammer nous servira de guide, et nous nous attacherons à en révéler encore la pertinence et les enjeux au travers des témoignages des comédiens, dans lesquels « tout vient et en même temps ». Avec Grüber, le « paradoxe du comédien » se voit comme amplifié pour peut-être, lui aussi, se trouver dépassé par l'œuvre même, par l'entrée en présence du théâtre même.

Commençons avec ce premier des paradoxes, relevé par Jutta Lampe :

Je ne sais pas quel rapport cet « être-là » sur scène, cette présence entretient avec le faire-semblant⁴³².

L'aveu de cette ignorance rejoint ce que nous avons tenté de dénouer plus haut, du vrai et du faux, mais surtout nomme l'advenue d'un « être-là » et d'une venue en présence. Un très beau texte d'Anna Nogara, comédienne qui participa entre autre au *Faust-Salpêtrière* est en résonance profonde avec ces quelques mots de Grüber faisant référence à Racine et au texte de *Bérénice* : « quelque chose d'intelligent et chaud ⁴³³ » :

Parmi tous les metteurs en scène que je connais, Grüber est certainement celui qui a le plus profond respect pour les comédiens. (...) Il a devant lui des hommes, et non des comédiens,

⁴³¹ E. Hammer in *L'Homme de passage*, film cité.

⁴³² J. Lampe « Il a un lien quelque part », art. cité, p. 83.

⁴³³ « Klaus Grüber est grand », art. cité.

de petits hommes face à des grands mots. Le comédien a le sentiment que le spectacle naît autant à partir de lui, que des autres éléments qui le composent, il n'est plus un pion dans un jeu préétabli.

La façon dont Grüber protège le comédien consiste à lui démontrer que les faits dont il est question doivent être vécus, même s'ils ont eu lieu il y a des siècles, avec simplicité et humanité, comme s'ils avaient lieu aujourd'hui. La distance qui permet d'échapper au naturalisme est celle que confère la grandeur des mots. Pour y parvenir, il faut se faire humble, montrer sa fragilité, se dévoiler pour rejoindre la sincérité ultime : le moment de suspension entre son passé et son avenir. Chaque sentiment que le texte suggère et que Grüber souligne et observe, que ce sentiment soit la rage, la bestialité, la sauvagerie ou l'espoir, sera juste et vrai parce que dépourvu de toute frivolité. Seuls restent les sentiments purs. Grüber donne sa confiance aux gens avec lesquels il travaille. Son perfectionnisme se situe à l'intérieur. Si la chose est juste à l'intérieur, il est indifférent de faire ceci plutôt que cela.

Grüber aime beaucoup les accidents. (...) C'est non seulement l'habileté du comédien qui s'entrevoit mais aussi son âme. Encore faut-il reproduire ce moment avec la même innocence, le savoir nécessaire. Grüber demande au comédien d'être, et non, comme très souvent, de faire semblant d'être. Et je crois au fond, même si ceci semble être un paradoxe, qu'il est plus facile d'être que de faire semblant d'être⁴³⁴.

Atteindre à l'être simple, à l'être de vérité, tel qu'il paraît sur un plan d'immanence, et tel qu'il rejoint alors l'être comme présence, l'être en présence par delà sa mise en représentation, par delà tous les simulacres raffinés du semblant, c'est bien l'acte que nous avons décelé dans l'œuvre en commun menée avec les peintres. Que les mêmes mots, le même sens proviennent d'une actrice porteuse d'une autre tâche démontre, sans que nous forcions l'interprétation, que le pas au-delà de la représentation

⁴³⁴ A. Nogara « Un regard oblique », art. cité, pp. 69-70.

concerne tout aussi bien les acteurs qui eurent conscience que, dans le « lieu scénique », ils entraient en présence.

Etre / être un autre...

Le mystère pourtant subsisterait. Que signifie être pour un comédien quand il s'agit d'être un autre et cependant le même, en vivant aujourd'hui ce qui a eu lieu il y a des siècles, ou peut-être n'a pas eu lieu... Anna Nogara écarte le risque que porte cette proposition en expliquant qu'il ne s'agit pas de théâtre naturaliste. Et pour elle, en tant que comédienne, c'est la grandeur des mots qui évite tout naturalisme, la distance qu'ils imposent : donc l'écriture même, le langage, la poésie. Nous avons montré précédemment que le dispositif scénique allait lui aussi à l'encontre de tout « naturalisme théâtral », tout en marquant cette possible ambiguïté liée à l'utilisation de choses et d'objets « réels » et non reproduits, ou bien encore liés à la problématique de la « matérialité des gestes », gestes primaires, gestes premiers sur lesquels nous reviendrons. Anna Nogara nous parle de « *sentiments que le texte suggère* », et non de psychologie, de pathos. Elle nous parle de sérieux par « *absence de frivolité* », de ce qui est pur, de ce qui est juste. Et conclut par cette très belle phrase « *Si la chose est juste à l'intérieur, il est indifférent de faire ceci plutôt que cela* » car en effet, la forme viendra d'elle-même dans un mouvement qui est juste. N'est-ce pas là l'idée de « l'accord parfait » ?... et de cette musicalité que fait entendre Klaus Michael Grüber envers le « dire du texte ».

Les témoignages d'Ellen Hammer et des comédiens évoquent tous cette aptitude de Klaus Michael Grüber à mettre en relation le personnage et les qualités individuelles d'un comédien. Pour Ludmila Mikaël cette aptitude de Grüber relève d'une notion « visionnaire, médiumnique » toute portée vers l'autre, la compréhension de l'autre :

Pour Grüber, c'est l'acteur qui anime le personnage, plus encore, il cherche à créer une relation simultanée. Il nous avait choisis, peut-être parce qu'il a ce côté visionnaire, médiumnique : il savait quelle Bérénice je serai. Il ne s'agit pas d'aller fouiller dans la vie des gens, mais de ressentir profondément qui est l'autre. C'est aussi ce qui explique que j'ai été perdue au début. Il ne m'a pas dit : "Bérénice est ainsi", non, il fallait que je trouve seule, que je parte de moi⁴³⁵.

A ce prix « l'interprétation » et le jeu de l'acteur, comme l'on dit, s'incarnent dans les « personnages » : « *dramatis personae* ».

Partir de soi, est, on l'a vu, de l'ordre de la responsabilité, l'acteur a à répondre de l'œuvre à laquelle il participe, mais aussi de l'ordre de la vérité d'une présence. Il s'agit pour les comédiens d'être ce qu'ils sont, sans tricher, sans se cacher, dans la relation qu'ils nouent avec Grüber, mais d'abord et en premier lieu, par rapport à eux-mêmes. C'est aussi le sentiment de Peter Simonischek :

*La plus grande difficulté, lorsqu'on travaille avec Grüber, est la confrontation avec soi-même, avec ses propres angoisses. (...) Sa présence oblige à la sincérité, c'est un esprit qui reste même quand il est parti*⁴³⁶.

⁴³⁵ L. Mikaël « Elle savait lire les Etoiles dans le Ciel », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 88.

⁴³⁶ P. Simonischek, « Ne téléphonez pas », art. cité, p. 99.

Mais par-delà l'attitude nécessaire au travail qu'en est-il à propos du jeu, comment se manifeste cet « être sincère et abandonné » dans le jeu ? Et comment y parvient-on ? Par quelle attitude de mise en jeu ? Comme nous l'a présenté Anna Nogara, comment redonner reviviscence à des faits qui ont été vécus, ou du moins écrits, il y a des siècles et dont des auteurs en ont fait le récit ?

De la mise en situation des faits

Ludmila Mikaël en rapporte cette expérience :

Ce que j'ai retenu de ses paroles était "la froideur de Rome" opposé à l'Orient, à la chaleur, à l'amour. Le pouvoir face à l'amour. C'était très perceptible dans les décors, les lumières, comme les "hélas" qui devaient sortir de nous comme un souffle tiède. Grüber est le premier metteur en scène avec lequel je pouvais jouer tout en éprouvant les sensations environnantes de chaud, de froid. On est tellement dans le mental quand on joue, que le corps est en général comme anesthésié, même s'il participe. Avec Grüber, l'acteur se trouve en prise directe avec le monde des sens et avec les partenaires⁴³⁷.

Il ne s'agit pas ici d'éprouver les sentiments sous un mode psychologique, mais d'éprouver les affects de la mise en situation qui est faite au personnage, éprouver sa violence, son injustice ou sa beauté. Et le corps participe totalement, parce que la situation est mise en récit par le dispositif scénique et le travail sur les lumières effectué par Grüber. Le rôle est attaché à un ensemble de faits matériels, et ce sont ces faits qu'il s'agit de mettre en présence, comme un état des lieux du personnage et de sa situation au monde et dans l'Histoire.

⁴³⁷ L. Mikaël « Elle savait lire les Etoiles dans le Ciel », art. cité, p. 88.

Ces faits qui doivent être montrés sont exprimés par Grüber lors des répétitions dans un second récit, sur le mode d'images poétiques, de la même manière que pour la mise en place du dispositif scénique. Jutta Lampe nous l'explique ainsi :

Il parle de rêve, de la lune, du sourire et des larmes, de la peur ou d'autres choses semblables, Grüber s'exprime principalement en images poétiques. Il donne peu d'indications, mais toujours extrêmes. On en conçoit parfois de la colère contre lui, on a l'impression qu'il peut tout vous ôter, tout ce que l'on pourrait dire ou faire. Il ne vous laisse que l'existence nue. Il m'arrive de ne plus savoir si Grüber veut me détruire ou s'il veut me conduire au centre existentiel. Il veut plus qu'un simple jeu. Il veut être, il ne veut pas jouer. Grüber a très souvent utilisé le mot "vase" en relation avec les rôles que j'ai interprétés chez lui. Ophélie était un vase, Alcmène aussi, un vase de lumière rempli d'amour. La première fois que je l'ai entendu, le mot m'a touché très profondément. J'ai eu le sentiment d'une image qui vous adoucit et vous libère. Je ne sais si l'on peut transposer ou non une telle image, mais on a le sentiment d'être plus libre, même si cela demeure tout à fait imprécis⁴³⁸.

Difficile d'être un vase de lumière rempli d'amour si l'on cherche à le représenter, à l'illustrer, ce que bien évidemment ne fait pas Jutta Lampe, qui dit aussi au tout début de ce même texte :

Dans ma carrière de comédienne, la rencontre avec Grüber m'a certainement conduite à une découverte : ce qu'il y de plus profond, enfoui au fond de l'être doit rayonner. Je ne puis mieux le dire, les mots me font défaut. Si l'on cherche à nommer cela, les notions qui viennent à l'esprit sont réductrices⁴³⁹.

⁴³⁸ J. Lampe, « Il a un lien quelque part », art. cité, p. 84.

⁴³⁹ *Ibid.*, p.83.

Et Grüber ne réduit jamais mais ouvre le possible. Il ne théorise pas, n'enferme pas les choses dans des propositions intellectualisantes qui affirmeraient par exemple cette proposition : « ton être doit rayonner ». Il explore la vie et ouvre au merveilleux, à ce qu'elle a de plus beau si l'on se donne la peine de bien vouloir la regarder : la lune, les étoiles, une fleur...

Quel voyage doit être fait par les comédiens pour parvenir à matérialiser ces faits, et non les images poétiques sur le mode d'une illustration directe ?

Pour Ludmila Mikaël, le préalable à ce voyage est de ne pas emmener de masques dans ses bagages :

Grüber est à la fois doux et impitoyable. Avec lui, aucun compromis n'est possible, mais tout se fait avec douceur parce qu'il vous aime. Au fond, ce qu'il attendait — je ne l'ai compris que plus tard — c'était que l'on se défasse de toutes les scories, de toutes les protections, de tous les masques, pour accéder à la pureté. Et c'est très difficile⁴⁴⁰.

C'est très difficile aussi parce que c'est rare, comme le théâtre. Car responsabilité, sincérité, abandon, sont des attitudes qui font très rarement parties des qualités qu'un metteur en scène attend des comédiens. Et Ludmila Mikaël exprime ce fait du monde du théâtre avec beaucoup de lucidité et d'honnêteté à l'égard d'elle-même d'abord et de ses habitudes :

Son attention, son regard m'effrayait. J'avais tout oublié, je ne savais plus comment parler, marcher. Quinze, vingt ans de travail s'effaçaient. Il fallait accepter ou fuir : j'ai eu envie de fuir. C'était une façon de travailler qui m'était étrangère, j'étais hors de mes repères. J'étais

⁴⁴⁰ L. Mikaël « Elle savait lire les Etoiles dans le Ciel », art. cité, p. 88.

perdue. Je ne comprenais pas ce que Grüber me demandait et j'avais le sentiment d'être incapable d'y répondre. (...) pendant les longues lectures des premières semaines, j'avais un sentiment d'échec, j'étais prête à tout arrêter, Grüber a d'ailleurs dû le sentir. Et puis, tout s'est subitement déclenché ! Lorsque nous avons commencé à nous mettre debout, j'ai commencé à me sentir mieux⁴⁴¹.

Se lever, quitter la table, les lectures, entrer sur la scène, qui déjà est en chantier, c'est le moment de la *Bauprobe*, et se mettre en marche doucement au creux du mouvement de l'œuvre. Car il s'agit bien ici d'un mouvement, d'un rythme de l'œuvre même en train d'émerger, mais aussi du rythme de chacun, toujours différent de l'autre.

Non pas seulement « être » mais « être-là »

Ce rythme est corporel, physique, il est une nécessité pour chaque comédien qui le porte en lui, et le rythme de l'œuvre ne peut être juste que si le rythme même du comédien est juste, et cela a tout à voir avec sa personnalité. Le rôle ne peut imposer un rythme à lui seul si le comédien ne peut le soutenir. C'est ce dont fait part Angela Winkler avec une grande clarté :

J'ai beaucoup appris de Grüber, par Grüber. C'est ce que diront assurément tous les acteurs qui ont travaillé avec lui. Je ne ressens aucune pression à devoir représenter quelque chose. Je foule le plateau et suis simplement là. J'écoute et réagis. Par cette écoute, je suis libre et peux tout essayer, je peux rugir de douleur ou me taire des heures durant.

Grüber m'a donné le courage de m'accorder le rythme dont j'ai besoin. Je peux toujours et encore "persister" sur scène. Je peux arrêter lorsque j'ai le sentiment de m'être fourvoyée, je

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 87.

*suis même capable de m'endormir sur scène, de bondir ensuite, éveillée comme le jour, au moindre bruit*⁴⁴².

Pas de pression à représenter, être là simplement, jusqu'à avoir la capacité de s'endormir sur scène, en toute quiétude, en toute confiance... Pour Angela Winkler, il s'agit d'« être-là », et pas seulement d'« être », c'est-à-dire dans un «étant» abstrait, en dehors de tout lieu, de tout espace, en dehors du monde. « Être-là » s'accompagne d'actions et de faits de situation : écouter, rugir ou se taire, s'endormir ou bondir, autant d'attitudes différentes, autant de situations d'être-là. S'abandonner ne signifie pas subir, mais ouvrir les possibles du devenir.

Et Angela Winkler propose une explication quant à cet « être-là », la visée et la manière. Elle fait référence ici à la présence des animaux et des enfants dans les mises en scène de Grüber, qui, selon elle, est liée à « leur capacité d'être ». Et cela passe, entre autre, par la simplicité :

Par Grüber j'ai appris à être simple sur scène, à ne pas jeter de la poudre aux yeux, à ne pas faire de niaiseries d'acteur. Grüber met souvent des enfants sur scène. Les enfants remarquent tout de suite lorsqu'"on ne fait que faire comme si". Ils sont simplement là. A Milan⁴⁴³, Grüber opposa à Antigone une petite Antigone, elle jouait quelque part, dans un coin. Oh, j'ai remarqué à ce moment-là que je ne pourrais pas du tout bluffer. L'enfant était totalement absorbée par son jeu, totalement là dans son être⁴⁴⁴.

Et ce qui peut apparaître ici comme un paradoxe « jouer et être totalement là dans son être » n'est pourtant pas contradictoire, mais se

⁴⁴² A. Winkler « Etre simple et fière », art. cité, p. 91.

⁴⁴³ *La Medesima Strada*, 1988, Piccolo Teatro.

⁴⁴⁴ A. Winkler « Etre simple et fière », art. cité, p. 92.

réfère à la notion que nous avons précédemment abordée sous l'angle de la question de l'illusion, de l'effet, à propos du dispositif scénique. Nous avons repéré que Grüber cherchait à montrer des faits, refusant la production d'effets sous le mode de l'extériorité. Et s'il y avait contradiction, serait-elle constitutive de l'être humain ? Angela Winkler peut nous répondre peut-être :

Grâce à Grüber, j'ai appris à travailler sans transitions, comme les enfants. Lorsque, dans le rôle d'Antigone, j'ouvre la bouche pour crier, Antigone crie, cent fois, le même son, toujours la même blessure, pour, à un moment donné, quelque part, s'asseoir perdue et dire presque dans un sourire ; "Seulement parce que j'ai vénéré la pitié" (Hölderlin). Grüber m'a appris à être impitoyablement directe sur scène, animale et tendre. Montrer les contradictions de l'être humain, c'est ce que fait son théâtre⁴⁴⁵.

Et jouer comme un enfant, avec animalité et tendresse, n'est pas contradictoire avec la notion de responsabilité que nous avons évoquée et qu'à nouveau nous voudrions pointer, à partir des propos de Peter Simonischek :

Grüber attend de nous une grande part de responsabilité sur scène, que nous devenions adultes. Être entièrement responsable de ce qui se passe, de ce que l'on fait, et, en même temps, être en sûreté au sein de l'amour de Grüber pour les comédiens, c'est vraiment unique⁴⁴⁶.

Les propositions de Jutta Lampe et de Peter Simonischek, si elles peuvent sembler contradictoires, ne le sont pas. Sur la forme d'abord, d'un côté l'enfant et l'animal, de l'autre l'adulte : mais ce qui est ici visé

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p.91.

⁴⁴⁶ P. Simonischek, « Ne téléphonez pas », art. cité, p. 99.

pour chacun d'eux, c'est le sérieux que demande à chacun une telle approche du théâtre, qu'il s'agisse du sérieux de l'enfant dans son jeu pour Jutta Lampe, ou du sérieux de l'adulte qui assume l'œuvre jusqu'au bout pour Peter Simonischek, devant le regard plein de jugement d'un public assis sur sa bonne conscience. Par ailleurs, sur le fond, les contradictions qui pourraient apparaître proviennent des qualités propres et différentes de chacun des comédiens, de leur appréhension personnelle des propos et des attentes de Klaus Michael Grüber. N'oublions pas ici les paroles de Bernhard Minetti : « une rencontre d'être à être ». Précisions importantes car l'une concerne le jeu, la présence sur la scène, l'autre la faculté de tenir ce jeu et cette présence en l'absence de Grüber...

Le fait contre l'effet

Sur le jeu, Angela Winkler a évoqué des points importants : être direct, animal et tendre, ne pas jeter de la poudre au yeux, ne pas faire que faire comme si. Peter Simonischek ajoute être sincère, sans affectation, sans chichi d'acteur... En résumé, pas d'effets : le fait contre l'effet.

Certains [comédiens] agissent comme des sortes de catalyseurs de sincérité, quelquefois on sent cela chez son partenaire de jeu. En présence de Grüber, toute sorte d'affectation, de pesanteur, de chichi d'acteur devient superficielle. La simple présence et la façon d'être de Grüber obligent à être sincère. Quand ce qu'on fait devient insupportable, il n'en fait pas de grandes phrases, il grogne seulement et nous savons tout de suite ce que cela signifie⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pp. 98-99.

Et pour certains comédiens, bien que partie prenante, cela s'avère plus difficile que pour d'autres, précise encore Peter Simonischek :

On pourrait avoir l'impression qu'il [Grüber] est toujours sympathique. Il aime les gens, mais il peut aussi les maltraiter. Je me souviens de la générale d'Amphitryon. Udo est arrivé dans les coulisses en larmes. Il avait laissé tomber sa lanterne et pleurait. Grüber lui avait dit : "Plus vite", parce qu'Udo prenait encore le temps d'exagérer ses effets. De rage, Udo avait récité le texte de Kleist si rapidement que personne ne comprenait ce qu'il disait. Grüber, au lieu de l'arrêter, lui a dit : "Udo, deux fois plus vite." Udo a laissé tomber sa lanterne et a disparu en pleurant dans les coulisses. Je crois qu'Udo n'a jamais compris ce qui lui était arrivé. Mais nous, dans la salle, l'avions compris tout de suite. C'était le seul moyen pour qu'il se débarrassât de ses pointes "téléphonées". Pour revenir au cousin Potard, ils ont finalement construit le rôle autour d'un ricanement stupide. Pour ce personnage, ce qu'on fait n'est pas très important, on peut bégayer ou ricaner⁴⁴⁸.

Mais bégayer ou ricaner, cette expressivité extérieure dépendra de ce qui est juste à l'intérieur, et pour trouver ce qui est juste à l'intérieur, il est nécessaire de se délester de tout effet extérieur préfabriqué et superficiel. Et pour reprendre les mots d'Udo Samel, le protagoniste de cette douloureuse expérience : c'est « le renoncement à tout ce qui n'est pas essentiel ⁴⁴⁹ ». Et par égard ici à Udo Samel et la précédente citation, il importe de lui donner la parole :

Grüber m'a dit un jour : "Nous devons perfectionner le mensonge." Je me suis rebiffé : "Je ne veux pas mentir en tant qu'acteur." Je comprends maintenant que nous avons la chance de pouvoir raconter le monde, de le jouer.

Il faudrait ajouter une expression au petit dictionnaire des mots grüberiens imaginé par André Wilms, l'indication "cesse donc de téléphoner ce qui va suivre". Lorsqu'il a vraiment compris comment faire quelque chose, qu'il a saisi ce que le metteur en scène

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp. 96-97.

⁴⁴⁹ U. Samel « Le Courage de l'Échec », art. cité, p. 78.

attendait de lui, tout acteur a tendance à s'avancer vers le public en disant : "Attention, maintenant il va y avoir quelque chose d'important ou de particulièrement beau." Grüber nous a appris à ne pas être amoureux de nos effets de surprise, à ne pas les "téléphoner". Ce n'est pas un cadeau qu'on apporterait au spectateur sur un plateau en lui disant : "Attention, maintenant je vais tirer le ruban." »⁴⁵⁰

Udo Samel a certainement compris ce qui était arrivé, et ne doutons pas qu'il aura pardonné à Klaus Michael Grüber sa provocation, qui n'en était peut-être pas une au début, car parler plus vite peut permettre aussi de délaissier des effets liés à ce que l'on veut mettre dans la phrase, mais nous aborderons ce point plus tard. Il aura pardonné à Grüber car comme le dit Ludmila Mikaël :

C'est une telle remise en question que l'on serait tenté d'annuler tout ce qu'on a fait avant. Ce qui serait idiot, aussi. Mais de jeter un regard extrêmement sévère et noir sur son travail et sur le travail qu'on a fait avec d'autres. Et on se dit « Mais pourquoi on m'a laissé faire ces choses-là ? Pourquoi n'y avait-il pas un homme qui disait non. Non ! », parce qu'il nous aime. Quelqu'un qui vous aime vous dit non⁴⁵¹.

Se donner le droit d'être-là, se débarrasser des scories, des effets, des jeux préfabriqués, de toute « mise en représentation » pour laisser venir le mouvement de l'œuvre, c'est une nécessité pour ouvrir les possibles et faire apparaître sur la scène ce qui est juste. Il s'agit ici par rapport au rôle, non pas de cerner le profil psychologique du personnage, mais de comprendre la situation qui lui est faite, de comprendre son attitude d'être au monde et face à cette situation.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁵¹ L. Mikaël, in *L'Homme de passage*, film cité.

La matérialité des geste

Cette mise en situation des acteurs en appelle au principe d'une gestuelle simple, d'une gestuelle de l'acte et de sa recherche. On en trouve un très bel exemple dans le texte de Rolf Michaelis qui raconte une après-midi de répétition d'*Empédocle : Lire Hölderlin*. Précisons qu'il s'agissait d'une recherche particulière de Klaus Michael Grüber, dont le fondement était un des vers d'Hölderlin de l'hymne inachevé « Mnémosyne », écrit dans la même période qu'*Empédocle* : « *Un signe, tel nous sommes, et de sens nul* ». Nous nous devons de préciser ce point car il ne s'agit pas ici de tirer des conclusions hâtives d'un moment particulier de la direction d'acteurs de Klaus Michael Grüber, même si nous le considérons comme emblématique :

“Abandonnez-vous aux gestes”, exhorte Grüber quand un des acteurs referme trop vite son manteau ou veut débarrasser trop hâtivement les restes du repas. “Il faut que vous traversiez tout l'ennui de ces situations, mettre un châte, secouer une nappe.(...) Mais les gestes ont une belle matérialité. Marcher est marcher, rien d'autre.”⁴⁵².

Qu'en est-il de « cette belle matérialité » ? En son « éloge du banal » Klaus Michael Grüber dit, à ce qu'en a rapporté Rolf Michaelis :

Un paysan (Werner Rehm) est assis pieds nus sur un banc, vêtu d'un costume sombre, son sac à dos posé près de lui, sa valise sur ses genoux, il mange du pain et du fromage, boit du vin. Et Grüber de recommander encore une fois : “Abandonne-toi aux gestes. Ne pas donner de sens. Tu n'es rien d'autre qu'une bouche. Ce n'est pas toi qui mastique, c'est le pain qui détermine ce que fait ta bouche. Ne jamais

⁴⁵² R. Michaelis, « Chaque phrase une catastrophe », art. cité, p. 224.

dépasser la dimension du gorgonzola ou de l'emmenthal. Reste où tu es. Rien de « religieux ». Pas de sainte Cène. C'est difficile de manger aujourd'hui. La justesse est perdue. Dans ces restaurants à la con, manger n'est plus du tout un événement. Mange, Werner, mange. Ils ne le comprendront jamais. Ça ne fait rien. C'est cela l'utopie. Mords tranquille, avec les trente-deux dents qui te restent."

Deux jeune femmes arrivent avec du muguet à la main, l'une d'elles (Jutta Lampe) » porte un costume sombre, ses cheveux sont défaits, l'autre (Libgart Schwarz) en robe blanche, un voile de deuil sur la chevelure tressée en couronne. Elles vont vers la balance, comparent leur poids, s'asseyent ensuite, éloignées l'une de l'autre. "Oui, faites-en une histoire. Laissez-vous conduire par la matière. Laissez-vous conduire par les fleurs, par les gestes. N'y réfléchissez pas. Tout ce qui se produit se produit. Tout ça, ce sont de petites catastrophes qui se transforment ensuite en vie ordinaire. Le problème n'est plus d'inventer de nouveaux thèmes, mais de tresser votre thème jusqu'au bout. Des étoiles filantes de vie ordinaire tout ça." Et une fois encore, cette exhortation au silence, à la solitude, à la vulnérabilité, à renoncer à "l'atmosphère de votre maudite collégialité": "Nous ne possédons plus rien. Cette pseudo-communication n'existe pas. Il n'y a aucun mystère derrière vous. De-là votre fascination. Vous n'êtes rien de plus que ce que vous êtes. Cette surface fantastique. Pure matérialité. Tout est ouvert: c'est cela Hölderlin, rien n'est fermé."⁴⁵³.

Le « ils ne le comprendront jamais. C'est cela l'utopie » se réfère, nous semble-t-il, au peuple qui rejette alors Empédocle. Au-delà de cette précision, nous ne pouvons qu'être ému à la lecture de ces paroles. Il n'est pas de plus haute probité que celle-ci qui littéralement dé-théâtralise la gestuelle pour retrouver la seule finitude, sa vérité. Nous voulions

⁴⁵³ *Ibid.*, pp. 225-226. Ouvrage dirigé par G. Banu, dont on salue ici le travail important d'éditeur et de mise en circulation de textes essentiels.

marquer aussi l'importance de la notion d'« événement » pour Klaus Michael Grüber, « événement » dissocié de toute connotation « religieuse », au sens de « cérémonie religieuse ». Ce serait plutôt, nous en formulons l'hypothèse, l'événement de la vie même, dans son plus simple appareil, la vie nue. Il faut aussi noter cet étonnant passage : « *Ce n'est pas toi qui mastique, c'est le pain qui détermine ce que fait ta bouche.* » Important car il ne s'agit pas d'une indication pour le comédien. Elle exprime la finitude de la vie des hommes face aux faits, aux événements, au mystère même de leur présence sur terre, mais plus encore, elle indique que l'homme ne décide pas, ne maîtrise pas, mais qu'il est pris dans un devenir « cosmologique » où le pain détermine à son tour ce que fait la bouche qui le mange. Cette attitude à l'égard de l'état des choses et de la « chair du Monde » conditionne l'œuvre théâtrale dans son élaboration même. Et peut-être pour Grüber s'agit-il de retrouver ces séquences vraies du monde « réel », non en les créant de toute pièce, en les inventant, mais en les laissant apparaître, en étant attentif à ce qu'elles apparaissent sur la scène⁴⁵⁴. Le mouvement que la scène doit réinscrire en elle c'est la musicalité de la vie, jusqu'à la musique des sphères s'il le faut.

Est recherché par Grüber le sentiment, l'émotion, mais cette émotion, nous l'avons dit, de même que le pain détermine la mastication, elle appartient à l'œuvre et non au spectateur qui l'éprouve, car le théâtre doit passer au delà du pathétique et passer même à travers les larmes. Ici se

⁴⁵⁴ L'analogie de ce geste nous semble très présent dans le film de Wenders *Les ailes du Désir*, ponctués de références aux jeux de scène immanents à leur présence même. *L'Imbiss* — la baraque à frite — emblématisant cela, quand les « anges » y sentent le goût du café...

joue la différence entre « psychologie » et sentiment chez Grüber, tel que nous l'explique Ellen Hammer :

Grüber n'est pas intéressé par la psychologie, mais par le sentiment. Il a toujours cherché la même chose, à travers des mots, des écrivains, des compositeurs. On ne peut pas dire qu'il a beaucoup changé pour l'essentiel. Il a gardé le même regard qu'il pose sur le monde et le même amour qu'il investit dans ses travaux⁴⁵⁵.

Si l'émotion est recherchée, la distance est de règle : pas d'effusion, pas d'« hystérie », ni même dans *Les Bacchantes*, mais toujours une très grande puissance d'affects, portée par l'essence même de l'œuvre, qui monte doucement, suivant un crescendo maîtrisé, puis qui s'éteint, et disparaît, à la manière d'une respiration du vent dans le feuillage d'un arbre, d'une vague qui naît, monte et se brise pour retourner à l'immensité opaque de la mer, une étoile filante... le théâtre, « *Parce que c'est le seul endroit où le moment de l'apparition et le moment de la disparition sont un seul et le même⁴⁵⁶.* » à entendre : la disparition n'est pas néantisation, oubli, perte et destruction, elle tient en sa garde le moment — disparu — de l'apparition. Le théâtre de Grüber est le théâtre d'une mémoire active.

La recherche d'une attitude juste : la « génialité du signe »

Nous pouvons restituer encore cette actualisation continuée de l'œuvre théâtrale en nous appuyant sur deux expériences très différentes. Nous commencerons par écouter à nouveau Peter Simonischek, qui retranscrit ici une « mise en situation » avec Grüber pour le rôle de Fortinbras dans Hamlet.

⁴⁵⁵ E. Hammer « Vingt ans de confiance », art. cité, p. 229.

⁴⁵⁶ G. Aillaud, *Encore la Medesima*, op. cit.

... j'ai rejoint l'équipe trois semaines avant la première. Moidele Bickel m'avait confectionné une armure superbe. J'assistais à la répétition en armure de chevalier, une très belle perruque bouclée sur la tête. Et puis il y eut des difficultés et des problèmes de mises en scène : c'est logique, la pièce est énorme. (...) A mon tour j'ai attendu, pour rien ce jour-là parce que Grüber avait quitté les répétitions vers une heure et demie. Le lendemain, alors qu'il avait déjà pris congé de nous, Grüber, vêtu de son manteau, est réapparu soudain. Il se trouvait au-dessus de nous, à l'endroit exact où se trouvait normalement Hamlet durant le défilé. Il m'a dit : "Peter ?" - "Oui" - "Peter, tu es génial. Tu es tellement génial. Regarde-moi. Je suis Hamlet, je suis Hamlet, je ne sais rien faire, je...". Il était dans un état qui me troublait. Je n'ai pas compris ce qu'il voulait de moi. Il disait sans arrêt : "Je suis Hamlet, je suis Hamlet" et s'agenouillait. Je ne comprenais pas ce qui se passait et je ne connaissais pas assez bien Grüber pour savoir s'il était ivre ou s'il perdait la tête. Entre-temps j'ai appris que cela ne lui arrive jamais, moi tout au moins ne l'ai jamais vu ainsi. Je pensais : "Pourquoi suis-je génial ? Je n'ai pas encore dit un mot. J'ai seulement mis l'armure, alors c'est elle qui est géniale." Puis je me suis dit : "Lâche prise, arrête, écoute-le, peut-être veut-il te faire comprendre quelque chose." Et brusquement, j'ai senti la détresse de Grüber qui était au-dessus de moi et j'ai compris : je ne sert qu'à paraître génial et à donner mes ordres. Oui, Fortinbras commande ce qu'il y a à faire. Il est pour ainsi dire le crochet pour le monologue d'Hamlet. Grüber n'avait plus besoin de me dire grand chose du personnage. A ce moment, il ne m'avait rien expliqué avec des mots. Grüber n'explique pas théoriquement, c'est ce que j'apprécie le plus chez lui. Il m'a mis tellement en situation que je la ressentais vraiment. J'ai compris : là-haut, il y a un faible, un indécis et Fortinbras apparaît pour lui présenter un miroir : Hamlet devrait s'emparer de la vie par un geste décisif et faire de la politique. Grüber était sur le point de rentrer chez lui alors qu'il aurait du continuer à travailler. Il a établi un parallèle entre son état d'épuisement et l'état d'Hamlet dans la pièce à ce moment là. Il n'arrêtait pas de dire : "Tu es tellement génial." C'est probablement la pensée d'Hamlet quand il voit Fortinbras. Ce fut une grande expérience pour moi⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ P. Simonischek, « Ne téléphonez pas », art. cité, pp. 95-96.

Ce qui importe dans les témoignages des comédiens, c'est leur sincérité, leur honnêteté. Ils se questionnent sans arrêt, veulent comprendre. Ici, on saisit toute l'ampleur de la confiance accordée et confiance réciproque, abandon partagé. Car Grüber ne joue pas de l'effet d'une théâtralisation, il ne manipule pas, ce n'est pas une mise en scène préméditée. C'est juste l'état des choses, du moment, comme cela est très bien expliqué par Peter Simonischek. A ce moment-là, Grüber est Hamlet, épuisé et indécis peut-être. Et par cet abandon à la situation, acceptant cet épuisement, l'état des choses, il trouve et propose au comédien, qui comprendra, s'il accepte, lui aussi.

L'autre expérience, moins extrême mais tout aussi révélatrice, Jutta Lampe l'a vécue pendant les répétitions d'*Hamlet* :

Grüber n'a aucune idée préconçue du rôle, contrairement à Luc Bondy par exemple. J'avais déjà interprété le rôle d'Ophélie à mes débuts. Ophélie est presque une enfant, oui, elle est encore une enfant et je me demandais comment montrer cela. Grüber cherchait sans cesse une attitude pour le personnage. Un jour, il m'a mis un luth dans les mains et m'a dit de me mettre à genoux. "Voilà ton attitude. Ton attitude d'humilité dans la vie, avec cet instrument, ton attitude d'humilité devant ton amour, devant tout. C'est ta posture intérieure." C'était phénoménal. Je n'ai plus jamais ressenti, dans aucun autre personnage que j'ai joué, ce que pouvait être, à travers une attitude, le centre d'un rôle. Le luth d'Ophélie était sa langue. Il ne s'agissait pas d'un traitement naturaliste de l'accessoire. L'instrument était simplement une part d'elle-même. Ophélie ne pouvait donc plus que chanter et jouer du luth. Elle s'exprimait à travers ce luth et c'était la seule possibilité qui lui restait de parler. Et cela, c'était Grüber qui l'avait inventé⁴⁵⁸.

⁴⁵⁸ J. Lampe « Il a un lien quelque part », art. cité, p. 85.

Une attitude, le centre d'un rôle : le luth était sa langue, sa forme intérieure....

Dans ce récit, ainsi que dans le précédent, l'attitude, le centre du rôle, est reliée à un objet, non pas un accessoire, mais un élément qui appartient pleinement à l'être-là du personnage, et non pas seulement l'être-là du comédien. Il est un fait objectif d'une situation, il est incontournable : la cuirasse superbe, qui dit la décision de Fortinbras, le luth qui est la seule possibilité de parler d'Ophélie. Nous nous devons ici de citer une expression qui nous a été confiée par Thierry Bedard⁴⁵⁹ avec beaucoup d'émotion et d'urgence, à propos de Klaus Michael Grüber après que nous eûmes mentionné son nom : « Grüber, la génialité du signe ! ». Puis il nous raconta *Le Roi Lear*, *Hamlet*...

Et comment interroger la difficulté du « dire » et du « comment le dire » quand une partie de la réponse réside dans la plus haute des exigences et dans cette question « Qu'est-ce qui est juste ? » ?...

II. C. 3) Tournoiement et tressement de la Parole et du geste

La parole, la voix, le dire, marquent l'entrée en présence du texte. Or la gestuelle des comédiens, leur attitude, leur expressivité corporelles restent indissociables du dire. C'est véritablement une mise en mouvement, non pas du texte mais de la mise en récit, de la mise en scène en son lieu. Cette mise en mouvement relève pour nous véritablement d'une musicalité de l'œuvre théâtrale, elle est la

⁴⁵⁹ Thierry Bedard a travaillé aux côtés de Bernard Sobel.

matérialisation de son rythme intrinsèque, qui n'est pas à produire ni à fabriquer mais à trouver, à laisser-venir.

Rappelons que le choix de l'auteur et du texte est celui de Grüber, un choix, qui selon Ellen Hammer, est intimement lié à sa vie intérieure.

Dans le travail de Klaus Michael Grüber avec les comédiens autour du texte, à nouveau, il n'y a pas à proprement parler de technique imposée, de « recette » ; tout est à réinventer, à chaque fois, en fonction du texte choisi et de l'auteur. Cependant nous pouvons repérer quelques constantes, dont certaines peuvent être discernées au sein des « paroles de répétitions ».

Nous voudrions ici mettre en perspective certaines de ces constantes, par plusieurs biais : en citant les paroles mêmes de Klaus Michael Grüber lors de certaines répétitions, et à nouveau en donnant la parole aux comédiens en écoutant attentivement le récit de leurs expériences.

II.C.3.a) Le Texte en sa matière : dire le Point central de l'Œuvre

En premier lieu, c'est à nouveau l'attitude profonde de Grüber et certaines caractéristiques de son théâtre qui sont à la base de tout travail, et qu' Angela Winkler présente ainsi :

Face au monstrueux, à ce qui est grand, Grüber pose le petit, le quotidien. Son théâtre peut hurler la misère et le chagrin dans les lamentations les plus inouïes et poser tout de suite après une main apaisante sur une épaule, sourire⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ A. Winkler « Etre simple et fière », art. cité, p. 92.

Angela Winkler donne un exemple de la mise en œuvre d'une telle attitude et de la marche d'approche nécessaire pour parvenir à cette distinction qui permet d'aborder les textes :

Grüber « dégonfle » les comédiens, il les dénude. En répétitions, très prudemment, il se met à leur tirer le tapis sous les pieds jusqu'à ce qu'il ne sache plus rien. C'est alors qu'il commence à travailler avec nous. Comme lorsque l'on parle simplement, mot à mot, comme des perles enfilés sur un collier. Et lorsque l'on parle si simplement, comme l'on fait avec un enfant, on sent soudain les mots que prononce l'autre devenir corporels. C'est un cri, un cri et un silence. Et on peut traverser les plus grands monologues, les mots les plus énormes en demeurant assis à faire quelque chose de banal (ainsi le monologue de Marion dans La Mort de Danton). Lorsque j'assiste comme spectatrice à une représentation de Grüber, oui, j'« entends » souvent le silence. »⁴⁶¹

Les mots deviennent corporels, c'est un « cri », celui de Marion, et un « silence »... Le récit d'Angela Winkler rejoint une problématique précédemment entrevue, celle qui implique l'abandon des comédiens et leur renoncement à l'effet. Et par rapport au texte et à la gestuelle, à « l'être-là », cela passe non pas par le dire mais par l'écoute :

Grüber n'a de cesse de répéter : "Écoutez-vous. Si vous le faites, rien ne peut devenir rigide. Tes yeux, tes oreilles doivent être partout. Comme cela, tu saisis tout et peux réagir avec fulgurance en cas de nécessité. Tu peux même sortir de ton rôle, tu peux écouter seulement, seulement regarder." C'est cette belle chose-là qu'un comédien peut apprendre encore et encore auprès de Grüber. Il te donne le courage d'écouter vraiment, de regarder vraiment. Il fait de nous des enfants qui doivent tout apprendre pour la première fois, l'écoute, le regard, la marche, le geste de donner, celui de prendre. C'est pour cela que tant de comédiens veulent travailler avec Grüber. Il les rend à nouveau sensibles à eux-mêmes, leur ôte prudemment la cuirasse qu'ils ont revêtue pour

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 93.

*ne pas être blessés. En répétition avec Grüber, on est vulnérable en permanence, à l'intérieur comme à l'extérieur*⁴⁶².

Ici c'est à nouveau la position même du comédien qui est mise en question : il n'est pas seulement celui qui est regardé, mais aussi celui qui regarde et qui écoute, et qui doit être pleinement présent à lui-même dans sa « personne ». Ce récit nous mène très loin de la proposition initiale de Jean-Christophe Bailly, dans laquelle les comédiens se situent dans un rapport univoque de regardant-regardé, où ils sont les regardés, dans un dispositif de frontalité les condamnant à la Visibilité⁴⁶³.

Et s'il y a vulnérabilité, elle est autant de l'ordre de l'intériorité, de l'invisible, que de l'extériorité, du visible, elle est le fait des « répétitions » plus que des « représentations ». Tout ré-apprendre comme pour la première fois, enlever la carapace, cela rejoint la proposition de Peter Simonischek, pour lequel le travail avec Grüber est toujours différent et où l'approche de la parole appartient au domaine de la poésie et non de la technique (car il y a des paroles qui disent et d'autres qui ne disent pas), mais une poétique du dire basée sur un élément : la sincérité de l'être du comédien, sa vérité même :

Grüber n'est pas un fétichiste de l'accentuation. Il n'indique pas comment il faut accentuer les phrases. S'il le fait, c'est par amusement ou par plaisir. Pour le texte de Kleist par exemple, on aurait pu parler pendant des heures du langage, de la courbe et de l'accent. On aurait pu ne travailler que sur cela. Grüber ne l'a pas fait. S'il y a un travail spécifique du

⁴⁶² *Ibid.*, p. 94.

⁴⁶³ Voir J.-C. Bailly, « Le Peintre des choses », art. cité, p. 367-369. Texte dans lequel Bailly propose une analogie entre cage du zoo et cage de scène, identifiant le mode de présence des comédiens sur scène au mode de présence des animaux dans les cages des zoos.

langage, il se fait plutôt dans le domaine de la magie. Le centre, à partir duquel le langage s'élabore chez Grüber, est un sentiment incorruptible de ce qu'est la sincérité⁴⁶⁴.

Le centre à partir duquel s'élabore le langage est intérieur, il ne procède pas d'un maniérisme de la diction sous une forme extérieure. Ce centre, c'est, nous le pensons, celui de l'œuvre écrite, récit, poème, texte dramatique, dont les comédiens doivent s'approcher, dont ils doivent trouver le fil, et se mouvoir dessus, tels des funambules car le mot et l'image se cherchent éternellement. C'est ici l'exact opposé de l'approche de Peter Stein quand il monte *Phèdre* de Racine, expérience relatée par Marc Blezinger en ces termes :

Pour la mise en scène de Phèdre, Stein avait fait faire une nouvelle traduction par un jeune traducteur talentueux, Simon Werle, avec le souci non de rimer, mais de retrouver malgré les difficultés du langage racinien les mesures de l'alexandrin. On a passé cinq semaines au château de Charlottenbourg dans une superbe salle avec des boiseries. C'était le cadre rêvé pour étudier Racine. Chacun lisait en mettant les accents sur les vers pour retrouver en allemand la mesure de l'alexandrin, la diction racinienne. Au moment des premières répétitions sur la scène, après les vacances, Stein s'est fâché contre les acteurs en disant qu'il avait perdu son temps avec eux puisque personne ne respectait les petits accents sur les syllabes.

Quand Grüber mettait en scène Bérénice à la Comédie-Française, son travail sur l'alexandrin racinien prenait un sens très différent. Il essaie de rendre le texte au plus près de l'émotion qu'il dégage⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ P. Simonischek, « Ne téléphonez pas », art. cité, p. 97.

⁴⁶⁵ M. Blezinger, « Ecouter la Différence », art. cité, p. 237.

Peut-on traduire « émotion » par « affect » ? Mais rappelons la phrase de Racine dans la préface de *Bérénice* « Toute l'invention consiste à faire quelque chose avec rien »...

Nous n'entamons pas ici une critique du travail de Peter Stein, mais nous pouvons noter qu'il recherchait certainement une mise en situation des comédiens sur le mode de l'extériorité et de leur mise en représentation dans l'espace de la salle et de son architecture comme appartenant au même monde que Racine, et susceptible de plonger les comédiens dans une ambiance, une atmosphère spécifique liée au texte⁴⁶⁶. Et le texte, compte tenu des difficultés liées à la traduction, est abordé par l'extérieur, sur un rythme prédéterminé, théorisé et pensé comme étant la mesure de l'alexandrin et celui de la diction racinienne. Forme imposée de l'extérieur, tandis que Grüber aborde le texte de *Bérénice* dans la langue « silencieuse » de son écriture, en français, et tente d'en faire entendre le rythme assourdi et la musicalité comme celui de ces « Concerts spirituels » de Couperin en ses « Leçons de ténèbres ». Ainsi par le « dire », l'énonciation du texte, des vers et de l'alexandrin, l'émotion survient de l'entente juste de la langue, énonciation poétique fidèle au mouvement intérieur de l'écriture. Ici le récit de Jutta Lampe, en tant que spectatrice, est particulièrement évocateur : attitude et parole selon elle ne forment qu'un seul et même mouvement :

Dans Amphitryon (...) Grüber ne voulait plus aucun geste, il ne voulait plus qu'une source, un flot. Etre là, remplie. C'est d'une importance absolue, même si l'on ne peut naturellement pas exécuter ou maintenir un tel état. Il ne s'agit d'ailleurs heureusement pas de cela, il n'est pas nécessaire de le réaliser. J'ai cependant saisi ce que Grüber entendait par

⁴⁶⁶ Mais cela reste une représentation historiquement constituée, et certainement fautive : Racine fut l'élève des Messieurs de Port-Royal et du Jansénisme....

*cette réduction inouïe, totale, de l'attitude chez Bérénice. Cela m'a frappée à un tel point. J'étais assise dans la salle de la Comédie-Française et pleurais. La scène fameuse de la séparation, lui à gauche, elle à droite, près du rideau, devant le portail. Bérénice se tenait là et pleurait, poussant les mots à travers ses larmes. Je ne comprenais pas le texte français, je participais seulement à quelque chose d'incroyable*⁴⁶⁷.

Le théâtre, en sa présence même, oui, passe à travers les larmes.

Une source, un flot, et Bérénice pousse les mots à travers les larmes dans un mouvement dont la source et le flot — le « *continuando* » — sont deux éléments propres au texte, à l'écriture et à son entente. Ludmila Mikaël les nomme la « musique intérieure » :

*La parole, c'est parler seulement lorsqu'on en a l'absolue nécessité. L'alexandrin est la conclusion, la fin, le moment où la parole est inévitable, essentielle. C'est pour cela qu'il ne pouvait y avoir d'enjolivement. Il faut être au plus proche de ce qui est dit, défaire la joliesse, ou l'esthétique ou le pathétique. Il y a une musique intérieure qui ne se trouve que dans le respect absolu de la pensée. On ne pouvait pratiquement plus parler sans une absolue compréhension et sensation de ce que l'on disait. Et curieusement, l'alexandrin était tout à fait respecté à l'arrivée. Mais il n'y avait pas de technique de l'alexandrin*⁴⁶⁸.

Mais peut-être il y avait-il « chant » au sens que la poésie de Rilke attribuait à ce terme : « *C'est toujours Orphée quand il y a chant* » (*Elégies à Duino*).

Marcel Bozonnet ajoute :

Le calme est essentiel pour que la respiration soit le plus libre possible. A propos de respiration, de souffle, les mots les plus difficile à prononcer dans le texte de Racine étaient les "hélas". Grüber voulait qu'ils soient comme un "souffle chaud sur la main", il souhaitait que ce souffle envahisse le théâtre de la Comédie-Française.

⁴⁶⁷ J. Lampe « Il a un lien quelque part », art. cité, pp. 85-86.

⁴⁶⁸ L. Mikaël « Elle savait lire les Etoiles dans le Ciel », art. cité, p. 89.

De temps à autre Grüber disait : “Je n’entends plus le vers”, ou “J’entends trop le vers”, c’est-à-dire qu’on accentuait trop, et qu’on en oubliait les mots.

(...) Grüber nous a donné une nouvelle indication : il souhaitait “entendre le bruit de la plume de Racine sur le papier”⁴⁶⁹.

Souvent citée, cette indication se devait d’être restituée à son contexte : recherche du silence premier de l’écriture que la parole dite doit exprimer. Il existe aussi quelques très rares chefs d’orchestre qui transforment le « son » de tout un orchestre aussi prestigieux soit-il par des « indications » aptes à faire entendre l’œuvre dans l’entente même de son écriture orchestrale, comme la première fois...

Nous retrouvons la proposition d’Angela Winkler : « on sent soudain les mots que prononce l’autre devenir corporels ». Le mot est prononcé et écouté, mais le souffle qui le porte doit envahir la salle à partir de la scène. Et ce souffle, en écho doit laisser entendre le moment de l’écriture. Cette très fameuse phrase de Grüber a été prononcée lors de la générale de *Bérénice*, à la toute fin des répétitions, et n’est pas sans rapport avec une autre phrase prononcée par Grüber lors de répétitions de *Sur la Grand’route*, cette même année 1984 : « *Pensez à la plume de Tchekhov, laissez-vous écrire par elle* ». Mais cette dernière phrase doit être présentée au milieu des autres, comme une didascalie nécessaire à l’écoute de l’œuvre.

Nous retranscrivons ici quelques-unes des « paroles de répétition » de Grüber — regroupées sous ce titre dans l’ouvrage *Klaus Michael Grüber, Le Théâtre à travers les Larmes* — car la visée de ce travail est de recueillir,

⁴⁶⁹ M. Bozonnet « Pareil à un maître de chant », art. cité, pp. 80-81.

rassembler, archiver ce qui s'efface déjà trop vite. Mais pour faire entendre surtout comment Grüber et les acteurs atteignent par le corps, la chair et le verbe à la mise en présence réelle de l'œuvre théâtrale. Encore faut-il accepter de comprendre la différence entre présence et représentation et ne pas les conjoindre sous la loi du Même. Pour cela nous avons procédé à un choix parmi les nombreux thèmes qui transparaissent de ces répétitions en ce recueil que nous intitulons « Poétique du dire » :

Vous pensez encore au spectateur. (...)

La parole se modifie par la pensée, essayer de vous écouter vous-mêmes, de ressentir.

Chacun dispose de la liberté d'essayer sa phrase (humeur légère des répétitions). (...)

Faire l'expérience de la parole, non celle de la phrase (...)

Les phrases parlent pour elles-mêmes, vous n'avez pas besoin de les soutenir. Au moment où philosophie, psychologie ont droit de cité dans la pensée, cela devient ennuyeux. (...)

Vous êtes encore beaucoup trop soumis à la contrainte de « devoir remplir » la scène avec la phrase. (...)

Essayer d'aller « au-delà » avec la parole. (...)

Il doit être possible de faire quelque chose sans interprétation, cela se passe, simplement. (...)

Cette pièce est dominée par une totale méconnaissance qui en sait long.

C'est une nuit décrite par un jeune homme qui a beaucoup vu, mais n'avait pas encore de forme.

Tchekhov⁴⁷⁰ ne savait peut-être pas comment l'histoire se continue, c'est-à-dire ne pas faire passer les phrases, mais accompagner les réflexions, les interruptions.

Pensez à la plume de Tchekhov, laissez-vous écrire par elle.

Prêtez l'oreille à comment elle vous écrit — et non vous décrit.

Pensez aussi à la ponctuation de l'écriture.

⁴⁷⁰ Marguerite Duras dans sa mise en scène de *La Mouette* a souvent transformé le texte, Cf. François Regnault « Dire le vers ».

*Ne pensez pas tant à vous mais plus à la façon dont Tchekhov vous remplit de vie.
 Prononcez toujours une phrase après avoir vu Tchekhov l'écrire.
 Ne prenez rien à l'avance !
 Lisez la phrase et donnez-la ensuite tout à fait concrètement, sans dépense.
 Nous devons en arriver à suivre les phrases par la parole.
 Elles ne sont pas la vie elles-mêmes. (...)
 N'allez pas comme cela d'une phrase à l'autre.
 Le temps dont on a besoin pour enregistrer est nécessaire, la rapidité est autre chose.
 La précision est la rapidité !
 Les images s'accélèrent, non la parole. (...)
 Ne pas montrer d'où viennent les choses.
 Tu ne dois pas savoir ce que tu vas faire dans une seconde.
 Ne transfère pas d'une phrase à une autre, les phrases sans préparation aucune.
 Ne pas introduire, ni annoncer.
 Ne pas téléphoner !
 (Grammaire du théâtre : Geste + Phrases = Téléphone)⁴⁷¹.*

Et l'on pourrait encore poursuivre... Il y a là tout un « Art poétique de la Parole et du Dire » qui devrait faire l'objet d'un travail spécifique. Grüber demande aux comédiens de dire les phrases dans le rythme même du temps de leur écriture. Comme si le texte publié n'était que représentation encore et qu'il fallait par delà son mode de présence d'objet-livre, retrouver la source scripturale, l'immédiat de l'écriture non différée. L'écrivain ignore ce qui va suivre, c'est sa plume qui écrit, et « écrire n'est pas décrire ». Et quand l'auteur écrit, il n'est pas dans l'interprétation des mots qu'il écrit, mais dans le mouvement qui les écrit ensemble, dans la

⁴⁷¹ Klaus Michael Grüber « Paroles en répétition, *Sur la Grand'route* », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, pp. 107-109.

musicalité de l'écriture et son tracement, et pas seulement dans le sens, la psychologie ou la philosophie, etc. C'est le langage, évocateur d'images, pour lui-même, dans sa musicalité et son rythme propres, non prédéterminés. C'est l'origine de l'œuvre, par delà l'auteur, origine mystérieuse dont le lieu ne peut être assigné, sauf au théâtre : d'où ce mouvement de remémoration que cherche Grüber. C'est celui qu'il cherche à remettre en mouvement, sur la scène, en geste et en parole, incorporé, incarné.

Et retrouver ce mouvement de l'œuvre surgissante, passe par le travail de la musicalité de l'écriture, à travers une très grande précision des éléments qui la composent ; ponctuation, grammaire, sens.

André Wilms dit de Grüber :

Il travaille la langue française comme un compositeur. Il en perçoit la musicalité. Par exemple il m'a fait redécouvrir ce mot. On le répétait ainsi "Hélas, hélas, hélas..." [très vite]. Quand soudain il a dit : "Das ist das Wort : Hélas" ⁴⁷² [que l'on pourrait traduire par : Voici le mot : Hélas].

Ces « hélas » disséminés dans *Bérénice*, sont en effet des marques essentielles « *D'un bélas qui serait moins un éclat qu'un glas* ⁴⁷³ ».

Nous pouvons donner un exemple de cette musicalité et de l'importance de la ponctuation pour Grüber à travers les mots prononcés par lui dans le documentaire *L'Homme de passage* lors d'un échange croisé entre une jeune comédienne du Conservatoire, Grüber et une assistante :

— On le sent. Si tu négliges une virgule. Quand je dis "dis-le lui" ou "dis-le logiquement à lui". Tu peux faire confiance à la ponctuation.

⁴⁷² A. Wilms in *L'Homme de passage*, film cité.

⁴⁷³ Cité par F. Regnault, *Le Spectateur*, op. cit., p. 56.

— Klaus, le “dit-il” c’est entre tiret, en fait.

— Ha d’accord, d’accord ! D’accord, encore plus précis, merci⁴⁷⁴.

Ces dernières paroles sont dites très musicalement, sur une série d’intonations différentes. Un très bel exemple de ce qu’est la musicalité dans la langue française, par et pour Grüber.

Mais ce travail sur le texte ne s’arrête pas à la ponctuation ni à la langue française.

A poursuivre avec insistance cette série de rappels, il convient encore de retranscrire, dans son intégralité, l’extrait d’un moment de la répétition d’*Empédocle : Lire Hölderlin*, afin de prendre la mesure de ce qu’est une « répétition » lorsque précisément elle ne répète pas et ne veut pas « répéter » ce que la tradition aura fixé :

Et le [KMG] revoici déjà qui dialogue encore avec l’interprète, n’ayant de cesse de balancer ses questions sur la scène, comme ferait un pédagogue précis, des questions grammaticales obligeant celui qui parle à réfléchir rapidement à la phrase et à son sens, à la répéter avec des intonations nouvelles, plus marquées ou différentes. Ganz dit : “Et c’est pourquoi [...] / Pourquoi ce peuple, qui était mien, s’arma / De sarcasme et d’imprécation contre mon âme...” “Contre qui ?” demande Grüber et Ganz, après une courte réflexion, reprend la phrase, l’accentuant cette fois de telle sorte que toute son étrangeté jaillit alors aux oreilles : le peuple d’Agrigente, qui l’avait suivi autrefois, ne s’arme pas seulement contre Empédocle pour bannir celui qui était naguère le favori de la foule ; s’il en était ainsi, ce ne serait guère qu’un destin antique ordinaire qu’Empédocle aurait à partager avec d’autres politiciens, philosophes ; non, le fait qu’ils s’arment contre son âme, qu’ils se moquent de lui et raillent l’enseignement auquel ils croyaient hier encore — voilà la tragédie d’Empédocle, voilà la double souffrance, celle de Hölderlin et celle de son héros.

⁴⁷⁴ Echange entre KMG et une assistante in *L’Homme de passage*, film cité.

Grüber joue parfois le spectateur naïf, ingénu. Lorsque Bruno Ganz en arrive aux vers : “Et quand l’orage souterrain s’éveille en fête / Et s’élance vers les nués où siège / Son parent proche, le Dieu tonnant, et qu’il vole / A la joie d’en haut...”, Grüber questionne abruptement, avec la voix irritée d’un visiteur déconcerté : “De qui s’agit-il ? De qui ? N’était-ce pas lui qui hier encore parlait de sciences naturelles, de physique ?” Et de secouer alors longuement la tête. Pendant tout ce temps Bruno Ganz n’a pas cessé de parler.

Empédocle est banni d’Agrigente par son frère, le tyran qui règne sur la cité. Loin au-dessus de la ville, l’adversaire politique condamné à l’exil réfléchit à son infortune : “Mon frère le roi. Ah ! il ignorait, / Le subtil, quelle bénédiction de lui me viendrait / Quand, me déliant du pacte humain, il me déclara / Hors la loi, libre comme les ailes du ciel.” Cette fois, le metteur en scène interrompt, il fait une chose qu’il se déclare une fois pour toutes être à la rigueur disposé à faire : il ne montre pas une façon de jouer, mais une façon de parler, comblant les silences de paroles éclairantes : “ « Me déliant du pacte humain » : voilà la dimension extravagante. Ensuite il y a la montée vers « libre », c’est encore la liberté de... ; ensuite vient la prise de conscience, simplement signalée par la répétition « libre comme les ailes du ciel » — et c’est la liberté vers quelque chose. Il y a une systématique énorme dans cette phrase. « Me déliant », qu’est-ce que cela signifie ? Est-ce qu’on va aussitôt t’abattre comme un brave chien ? Non : « libre ». Mais qui est « libre », qui a rejoint la vérité, moi ou lui, mon frère ? Car je suis « libre », libre pour la nature, pour l’éther.” Ganz reprend. Il n’imite pas. Dans les longs silences posés entre chaque mot, il n’apprend pas le texte qu’il connaît par cœur depuis longtemps, mais explore une mise en scène dont il sera seulement alors la figure éponyme. Et au milieu de cet apprentissage du personnage principal, Grüber, dans un emportement insolite, lance à bout de souffle ces mots : “Chaque demi-phrase une catastrophe⁴⁷⁵. C’est beau !”

Le temps d’une courte semaine de répétition, l’expression deviendra le chiffre de l’Empédocle de Grüber : à chaque phrase, à chaque nouvelle épreuve, le sol se dérobe sous les pas

⁴⁷⁵ Rappelons le double sens de catastrophe : figure, et trope aussi de la poétique.

*d'Empédocle. Un être tombe là où il ne saurait avoir pied et — une pensée hölderlinienne — c'est justement dans cette manière d'être hors de soi qu'il revient à lui*⁴⁷⁶.

Comme une partition pour le musicien, le texte tel qu'il est écrit est pour Grüber d'une importance réelle et considérable : il ne s'agit pas de s'en inspirer afin de développer par son éloquence une gestuelle scénique pour l'acteur. Ecoute et déchiffrement. L'ensemble de la recherche d'une mise en présence s'ordonne aussi au mouvement intérieur du texte, mouvement intérieur qui trouve sa correspondance dans « l'histoire diffractée » dont parlait Gilles Aillaud, ce second récit qui contient la mythologie personnelle de Grüber, son propre rapport au texte et à l'auteur. Afin d'éclairer la citation précédente et d'en donner toute la mesure, il est nécessaire ici de préciser ce qui constitue en partie le mouvement de l'œuvre *Empédocle : Lire Hölderlin* pour Grüber au travers de cette adresse aux comédiens :

*Jouez-le de façon plus directe. Les froides exigences que le nord adresse au sud. Ne faites pas comme si la source était située derrière la maison. Non, votre jeu doit prendre en compte la distance de Nürtingen à Bordeaux, ou celle de Nürtingen à Délos. On doit ressentir ces deux mille kilomètres qui séparent le nord du sud. C'est pour cela qu'il ne faut pas enrober les mots. Pas d'atmosphère ! Un air arctique !*⁴⁷⁷.

C'est bien ce mouvement, ces deux mille kilomètres du nord au sud, le voyage d'Hölderlin, en acte comme en pensée, véritable partition qui donnent le rythme et la musique des mots prononcés. « Ne pas enrober les mots » impose la distinction entre les mots et la surabondance de joie

⁴⁷⁶ R. Michaelis, « Chaque phrase une catastrophe », art. cité, pp. 218-220.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 222.

ou de douleur que l'on peut être tenter de leur assigner. S'il y a émotion, elle ne peut provenir de l'extérieur comme un sentiment à lecture du texte, mais elle doit être laissée à la charge du texte et de son écriture. Elle ne peut être forcée. Plus que de l'émotion, il s'agit de précision, de respect des signes de l'écriture qui expriment les images données par elles, sans ajout : « *Faire l'expérience de la parole, non celle de la phrase (...)* Les phrases parlent pour elles-mêmes, vous n'avez pas besoin de les soutenir (...) Nous devons en arriver à suivre les phrases par la parole », dit Grüber à propos de *Sur la Grand'route...* L'oralité n'est pas déclamation ou lecture à « voix haute » d'une écriture « toujours déjà là », elle en est le chant retenu...

II.C.3.b) La Distanciation par le Jeu de la Distinction

L'exigence de Grüber envers le dire du texte procède d'une distanciation à l'égard de tout pathos. Elle repose sur la nécessité d'une distinction : entre ce qu'éprouve le comédien et ce qu'il dit, entre le geste et la parole, entre ce que dit le texte et l'attitude. Tout ce qui est dit et raconté dans le texte doit devenir évident, immanent au lieu scénique, sans surinterprétation, et la distance intérieure entre le dire et le jeu doit être lisible et claire.

S'il y a distanciation — et elle est fidèle à Brecht en ce qu'elle en dépasse et poursuit le projet — elle est d'abord de ne pas laisser entrer et envahir la scène par le pathos, excellent élément de communion pour le public, procédé identificatoire dont Grüber détruit tous les possibles subsistants. André Wilms l'exprime ainsi :

En français, tout est enrobé dans une sorte de pathos que Grüber déteste. Je croyais moi aussi que, plus je parlais, plus je montrais mon émotion, meilleur j'étais. Grüber le premier

m'a dit : "Tu seras aussi bon en te calmant vraiment." Grüber m'a asséné le mot "concret", a insisté sur le calme et le poids de la langue, alors que je tentais de me défendre en prétendant que le français était la langue de la diplomatie, était une langue plate⁴⁷⁸.

Cette citation révèle sa propre contradiction. Si la langue française fut la langue diplomatique de l'Europe, serait-ce lié à son ouverture de sens tout autant qu'à sa précision, qui permet de dire bien des choses en évitant toute confrontation directe, sans sentimentalisme exagéré ni réactivité brutale... *Bérénice* l'illustre à merveille : l'histoire est écrite, les protagonistes en connaissent la fin, et ils se parlent, à demi-mot, exposant leur différence, d'être autant que de culture, et la raison d'Etat s'impose, dans une douleur dont tout pathos est exclu. Et c'est aussi cela qui en fait la gloire : l'attitude courageuse de Bérénice, aimante et abandonnée de Titus.

La distanciation passe par le jeu de la distinction, vise à montrer les faits, le « concret », et l'expressivité des comédiens doit en jouer. Marcel Bozonnet rappelle cette recherche et le moyen d'y parvenir pour le comédien :

Il y avait donc cette histoire du vers et du mot, Klaus disait : "Je veux que vous parliez le cœur chaud et la bouche froide", c'est-à-dire en relation avec votre souffle et quand même dans le contrôle de l'émission articulaire⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ A. Wilms, « Etre autre chose qu'un acteur », art. cité, p. 74.

⁴⁷⁹ M. Bozonnet « Pareil à un maître de chant », art. cité, p. 80.

André Wilms précise que l'expérience repose sur la distinction entre ressenti et expressivité, qu'elle concerne la pudeur, la retenue :

D'autres mots encore. "la grimace de la pudeur", "pleurer à l'intérieur et non à l'extérieur". Chez Grüber, il faut pleurer à l'intérieur, ou, comme il me le disait pour le rôle de Robespierre dans La mort de Danton, "une larme à l'œil gauche"⁴⁸⁰.

Nous pouvons nous référer à l'être même du personnage de Bérénice telle qu'elle est présentée par Klaus Michael Grüber à Ludmila Mikaël :

La première chose qu'il m'ait dite sur le personnage c'est qu'elle connaît les étoiles, et qu'elle peut lire dans les étoiles, qu'elle peut se guider grâce aux étoiles, c'est-à-dire qu'à la fois il m'a reliée au cosmos et en même temps que je pouvais lire les étoiles je sentais le sable chaud sous mes doigts de pied.

L'alexandrin était comme devant nous, la parole était dite devant nous mais n'était pas mêlée aux sentiments, à la déchirure qui devait être très violente à l'intérieur. Il y avait violence, déchirure, sanglot, et après, on disait. C'était comme une distance. Oui, c'est-à-dire, cœur et corps brûlants mais la parole est froide⁴⁸¹.

Dans cette relation entre le cosmos et le sable chaud de la terre, il y a ce lien mystérieux entre le concret, le fini, et l'immensité, l'infini, l'étendue. Bérénice incarne ce lien par son être-là, en toute conscience, non dans une séparation entre deux mondes, fini et infini, mais dans leur distinction et co-présence à la fois. De même, l'émergence de la parole a lieu dans un mouvement qui contient cette dichotomie et s'exprime sans pathos, dans le rythme de l'écriture, calmement car abandonnée consciemment à une douleur réelle, corporelle et profonde. Mais il ne s'agit pas d'un procédé technique, qui entraînerait un maniérisme formel

⁴⁸⁰ A. Wilms, « Etre autre chose qu'un acteur », art. cité, p. 74.

⁴⁸¹ L. Mikaël in *L'Homme de passage*, film cité.

dénué d'émotion et basé sur l'effet, car fabriqué par ce procédé. C'est ici que réside toute la difficulté et l'absolue nécessité pour les comédiens d'être-là, présents, non pas seulement comme les personnages, mais présents d'abord à eux-mêmes, corps et âme mêlés.

Ce travail sur toutes les distinctions, espacements, écarts et mise à l'écart de l'habitude, nous pouvons l'entendre aussi dans le témoignage d'André Marcon, bien qu'à la première écoute, il puisse être compris comme contradictoire :

Tout le monde croit savoir que Grüber demande toujours aux acteurs de parler doucement. Le jour où nous avons travaillé la scène du procès de Danton, Grüber m'a dit : "Tu dois faire exploser les murs avec ta voix." Grüber n'est pas dogmatique.⁴⁸²

Le jeu de la métaphore, voire de l'oxymore est souvent présent dans la « direction d'acteurs » de Grüber : parler haut et fort, mais plutôt à la manière d'une parole étouffée mais puissante, à la manière d'un bruit sourd d'une explosion lointaine qui nous parviendrait en en conservant toute la violence, l'intensité et la gravité c'est-à-dire les conséquences concrètes. Toute personne qui s'adresse à un enfant connaît la différence entre une expression rationnelle dite sur une intensité de ton intériorisée mais cependant inquiétante, et d'autre part un cri de colère hystérique et violent extérieurement mais sans fondement intérieur, sans précision ni vérité. Marc Blezinger disait de Klaus Michael Grüber, et cela aussi doit être rapporté :

⁴⁸² A. Marcon « Comme le Geste de la Peinture », in *K.M.G., Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 79.

*Une fureur de Klaus ressemble à ça : on entend grincer ses dents dans le noir, et on sait qu'il va tuer quelqu'un, juste par le regard*⁴⁸³.

Etrange expression enfantine mais qui dit bien que l'attitude de Grüber n'est pas un jeu pour faire peur mais une réelle colère, « *furor* », qui se traduit dans le silence et l'absence même de paroles, de reproches, et qui pourtant porte la force du désaccord à l'égard de ce qui a lieu au plus haut point d'expression.

Nous avons souhaité citer cette anecdote car elle est exemplaire de l'attitude demandée au comédien par Grüber. Comprendre la gravité des choses, des faits, comprendre aussi la portée d'un texte et des conséquences des paroles prononcées dans la situation qui est faite aux personnages. Comprendre peut-être le sérieux du théâtre, qui bien que joué, révèle des situations existentielles et politiques « plus-que-réelles » en tant qu'elles ne cherchent pas à représenter des événements qui ont eu lieu, mais leur portée et leur signification.

Telle est la visée : la mise en scène ne préexiste en rien au mouvement même de son engendrement. La notion de musicalité prend ici toute son importance. Celle du texte prononcée, celle de la musique même associée à la recherche obstinée de la présence, en dehors de toute instrumentalisation et de la volonté de fabriquer une atmosphère ou une ambiance, aucun calcul et aucune manipulation, l'ascétisme riche et généreux du travail de l'oeuvre toujours recherchée.

⁴⁸³ M. Blezinger, « Ecouter la Différence », art. cité, p. 242.

II.C.3.c) De la Musicalité comme mouvement et rythme de l'Œuvre

Nous avons postulé d'une musicalité présente à l'intérieur des interrogations portées sur la notion de distinction entre geste et parole, entre ressentir et dire, car nous pensons que ce principe de musicalité n'est pas étranger au principe du mouvement inhérent de la mise en scène du lieu scénique. Par ailleurs, l'amour de Grüber pour la musique est connu de tous et révélé dans l'ensemble des mises en scène d'opéra qu'il a effectuées, point que nous n'aborderons pas, comme nous l'avons précisé en amont. Mais il nous semble nécessaire de préciser certaines caractéristiques de cette approche du musical.

Notons que pour Marcel Bozonnet, Grüber est un poseur de voix, tel un maître de chant, un « *cantor* ». Et que le texte, nous l'avons évoqué, est travaillé à partir du rythme et de la musicalité de son écriture, ce qui n'exclut pas un travail sur le sens profond comme nous l'a montré Rolf Michaelis dans l'explication de texte de Grüber à Bruno Ganz à propos *d'Empédocle : Lire Hölderlin*. André Wilms met en relation le travail qu'il a effectué avec Grüber et l'attitude de Luigi Nono à l'égard de la musique :

J'ai travaillé avec Luigi Nono. Nono me disait la même chose de la musique : les soirs sont peu nombreux où l'on est complètement dedans, calme, sans voix, à chercher les choses sans vouloir les imposer⁴⁸⁴.

Or il est important de faire entrer en résonance cette dernière proposition avec celles d'André Marcon, la première à propos du jeu

⁴⁸⁴ A. Wilms, « Etre autre chose qu'un acteur », art. cité, p. 75.

avec Grüber, la seconde à propos de l'attitude de Grüber face à l'acte de la mise en scène :

C'est très contradictoire. Il y a une musique profonde et douce, sans hystérie, mais également beaucoup de sauvagerie et de violence. (...) On parle souvent des peintres qui sont les collaborateurs privilégiés de Grüber, mais il est lui-même dans la logique de la peinture, la chose doit apparaître, elle est là aujourd'hui, elle ne sera pas meilleure demain⁴⁸⁵.

Avec ses mots, André Marcon exprime avec une grande justesse le sens de cette recherche de la présence même de l'œuvre, en entier présente dans sa mise en œuvre, dans sa mise en acte.

D'un côté la musique, celle appartenant à l'intériorité de l'œuvre théâtrale en train de se constituer — et non une musique extérieure... — et distincte des faits, du concret, et de l'autre cette volonté d'apparition de l'œuvre, non pas dans un processus de fabrication, de production, mais dans « le laisser-venir des choses » sans les imposer, en référence à la proposition précédente de Luigi Nono retranscrite par André Wilms. Capter tous les flux — « *les influx de tendresse réelle* » (Rimbaud) — pour retrouver l'existence d'un flot, le théâtre ainsi nommé par Grüber : « le théâtre est le flot qui m'a baigné et je l'aime⁴⁸⁶ ». Soit l'apparition de l'œuvre dans le mouvement de ce flot, dans la distinction et la distance, de sa présence même.

Roland Barthes dans *Sur Racine*⁴⁸⁷ disait qu'on altère l'alexandrin soit en le prosaisant soit en le musicalisant. Mais cela concerne une diction qui

⁴⁸⁵ A. Marcon « Comme le Geste de la Peinture », art. cité, p. 79.

⁴⁸⁶ « Les "Motivations biographiques" de K.M.G. », art. cité.

⁴⁸⁷ R. Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

n'est pas celle de la musicalité de Grüber, où il en va, comme nous l'avons marqué, d'une sorte de chant, plus que d'une musique « instrumentale ». Mais notre projet n'est pas celui d'une étude « littéraire », au sens où l'effectue François Regnault par exemple dans *La Doctrine inouïe*⁴⁸⁸ dans le chapitre « Leçon sur le Vers » prolongeant ses « Leçons sur l'Alexandrin ».

Nous maintenons notre terme de musicalité, laquelle concerne la recherche d'une tonale de la diction, et nous pensons que Grüber échappe à la critique et de Barthes et de Regnault⁴⁸⁹.

Les choix de Grüber quant au Dire relèvent d'une réelle complexité et mériteraient, à eux seuls, une étude sérieuse et approfondie, avec en perspective son travail à l'opéra pour lequel il s'est investi d'abord parallèlement au théâtre et ensuite, dans les dernières années, dans un mouvement unique et exclusif.

Nombre de comédiennes et comédiens rapportent que les « répétitions » commençaient bien souvent par l'écoute silencieuse de musique choisies par Grüber. Ludmila Mikaël nous fait part de son impression d'absence de relation entre la musique écoutée lors des répétitions de *Bérénice* et la mise en scène elle-même :

*Il nous faisait écouter les concertos de Mozart pendant les pauses. Je ne voyais aucun rapport entre le désert, Mozart et le monde de Rome, et ses silences surtout. C'était l'art du silence. Je crois à présent que c'est par le silence que se créent les choses. Ce travail sur Bérénice était un peu initiatique*⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ F. Regnault, *La Doctrine inouïe, Dix Leçons sur le Théâtre classique Français*, Luçon, Hatier, 1996.

⁴⁸⁹ Cf. F. Regnault « Que me parlez-vous de la Musique ? » in *Comédie Française*, Le cahier, n°17.

⁴⁹⁰ L. Mikaël « Elle savait lire les Etoiles dans le Ciel », art. cité, p. 89.

Nous pensons cependant à un vers d'Aragon : « la douleur du son qui plus s'élève plus devient forte ». Or dans ces moments de silence durant lesquels la musique ne se fait plus entendre, comme nous le confirme Jutta Lampe, le silence semble submerger la musique, *a posteriori*.

Je ne crois pas que l'on puisse parler d'un climat de travail propre à Grüber. Cela se modifie. Pour Empédocle par exemple, l'atmosphère de répétition était un silence absolu qui durait parfois une demi-heure, ou de la musique ; la sonate en si majeur de Schubert, nous l'écoutions tous les jours avant la répétition. Le lieu était aussi silencieux qu'une église, il y avait ensuite la sonate de Schubert puis nous commençons la répétition. Pareil calme dans les répétitions ne se produit jamais chez d'autres metteurs en scène, ils n'y accordent pas d'importance ou ils n'en ont pas besoin. Le mot « sacré » est sans doute mal approprié, mais il évoque cette concentration et ce silence qui font que la pièce pénètre en vous d'une autre façon. On pense tout à fait organiquement à ce que l'on va faire, au comment, au pourquoi, au vouloir ou au non-vouloir⁴⁹¹.

Ce qui est commun dans les deux témoignages, réside dans l'utilisation de la musique non comme signe de l'ordre de l'écoute, thématifiée en fonction du contenu du texte, non pas comme ambiance ou atmosphère co-relative à la pièce, mais plutôt comme espace de méditation et de mise en écoute, en dehors de toutes réflexions rationalisantes, comme une incorporation émotionnelle de la musique même, reconduisant les comédiens aux propres mouvements de leur âme, à leur « psyché ». Les choix des œuvres musicales sont ceux de Grüber, de même que les textes, et ces choix relèvent de sa vie intérieure et non d'une

⁴⁹¹ J. Lampe « Il a un lien quelque part », art. cité, pp. 83-84.

prédétermination visant à un effet particulier sur le comédien et une attitude de jeu possible.

Ce climat de travail participe, nous le pensons, du principe de l'abandon et de la confiance, abandon non pas à l'égard de Grüber, mais à l'égard du possible de l'œuvre à venir, à qui l'on doit donner la possibilité d'apparaître dans le cours des répétitions : nous sommes au plus loin d'une « logique » du résultat, au plus loin de l'imposition d'une esthétique et donc au plus près d'une poïétique et d'une poétique du Théâtre.

II. C. 4) L'Épiphanie du théâtre en son Lieu⁴⁹²

Pour cet acte de laisser-venir de l'œuvre de mise en scène, Grüber ne s'enferme ni dans la solitude ni dans la passivité. Au contraire, il use du dialogue avec le collectif de cette *fabbrica*, oralement mais aussi par ses geste et son attitude, ses actions dans l'élaboration et la mise en place des lumières : il donne les conditions de ce laisser-venir. De même que le précisait Gilles Aillaud, « Il faut intervenir beaucoup pour faire une peinture neutre ou laisser parler les choses comme elles sont. ». Le travail créateur de Grüber réside sur la scène en un accord consonnant avec cette proposition de Gilles Aillaud.

On peut donc relever les différentes postures agissantes de Grüber, par lesquelles la mise en scène pourra se déployer selon son rythme propre, selon ces déterminations.

⁴⁹² Cette notion d'épiphanie, nous la reprenons d'Aillaud, en dehors de toute connotation religieuse. Voir *infra*.

II.C.4.a) La Lumière, voile et révélation : une orchestration scénique

Nous avons abordé en amont le travail de la lumière dans sa dimension de donation d'un lieu du visible, suivant en cela les propositions de Gilles Aillaud. La lumière participait pleinement d'un acte de mise en présence et de « signature lumineuse de l'existence » (Merleau-Ponty). Marcel Bozonnet exprimait selon ces termes cette co-ordination Lumières / Acteurs :

Tout le monde sait que Grüber dirige l'acteur en même temps qu'il règle les lumières. Tout se passe dans un très grand silence, une très grande attention de l'ensemble des corps de métier, dans une grande concentration. Cette concentration, nous devons la travailler au maximum, elle nous sera indispensable lorsque nous jouerons⁴⁹³.

Grüber prend en charge, comme nous l'avons mentionné plus haut, les différents éléments d'éclairage en donnant des indications, mais c'est dans le même temps qu'il travaille avec les comédiens, se trouvant sur la scène dans une gestuelle très particulière, et le plus souvent dans le silence, avec peu de mots. Cette articulation simultanée est révélatrice de l'attitude de Grüber à l'égard de la mise en œuvre du lieu scénique et du jeu des comédiens. Elle relève d'une mise en jeu d'un rapport Voyant-Visible projeté dans la chair même du théâtre, l'ouvrant ainsi à tout le jeu des possibles.

Udo Samel précise :

Grüber est toujours curieux de voir ce que l'acteur va faire. Il monte rarement sur scène. Sans doute est-ce la marque d'un profond respect à l'égard du plateau⁴⁹⁴.

⁴⁹³ M. Bozonnet « Pareil à un maître de chant », art. cité, p. 80.

⁴⁹⁴ U. Samel « Le Courage de l'Échec », art. cité, p. 77.

Et de son côté, Peter Simonischek, comme en relance :

Il y a en quelques sortes deux « voies » lorsque l'on travaille avec Grüber. Soit on ne parvient pas à dire deux phrases sans qu'il vous interrompe, soit il vous laisse jouer toute la scène sans intervenir, au point qu'on perd pied. Après, il est souvent très calme et silencieux. Il dit : "Je vous remercie, je crois que j'ai compris quelque chose." ⁴⁹⁵.

Nous avons certes pu observé précédemment ces deux attitudes de Grüber dans le cours des répétitions d'*Empédocle : Lire Hölderlin* : la première avec Bruno Ganz, la seconde avec Jutta Lampe.

Mais il faut préciser qu'il en va aussi d'une participation active du corps de Grüber au travail des comédiens dans sa proximité. Jutta Lampe montre ainsi cet acte du corps du « metteur en scène » :

Dans Hamlet, il y a ce passage où Hamlet renvoie Ophélie au couvent. Ophélie se tient en retrait et dit : "Hélas, quelle âme noble voici détruite !" Grüber n'en était pas satisfait. Il s'est alors assis sur scène, très près de moi. "Non, non, encore une fois." Il ne faisait qu'écouter avec attention. C'était fou, un mélange étrange d'abandon et d'amour inouï. Je crois que c'est précisément le rapport qu'il entretient avec le théâtre, ou son rapport avec les comédiens. Cette proximité si grande... ⁴⁹⁶.

Cette proximité charnelle, vibration de tout le corps de Grüber, réceptif à la musicalité des paroles prononcées, apparaît clairement et en toute beauté dans le film de Christoph Rütter, *L'Homme de passage*, tant avec les comédiens de théâtre qu'avec les chanteurs d'opéra. Une séquence montre Grüber en train de diriger — comme à la manière d'un chef

⁴⁹⁵ P. Simonischek, « Ne téléphonez pas », art. cité, p. 96.

⁴⁹⁶ J. Lampe « Il a un lien quelque part », art. cité, p. 85.

d'orchestre — les lumières qui tombent sur Yseult, chantée et jouée par Deborah Polaski, tout en la regardant et s'approchant d'elle, levant les bras au ciel, les yeux fermés, dans un geste d'abandon et de don, mouvement guidé par la musique passée au crible d'une intériorité absolue et revenant depuis la profondeur de Grüber vers l'espace, la scène, la salle et Deborah Polaski. Il s'agit peu d'interprétation au sens commun du terme, mais plutôt d'une immersion totale dans le mouvement de la musique, redonné ensuite, tout en précisant l'impact de la lumière sur le visage de la chanteuse. Et Klaus Michael Grüber est ici à la limite de diriger à son tour l'orchestre ; apparaît de façon évidente sa complicité avec Claudio Abbado, chef d'orchestre de ce *Tristan et Yseult* de Salzbourg en 1999, qui se place alors en retrait volontairement et dont nous voudrions citer quelques propositions :

A Salzbourg, lors des premières répétitions de La Maison des morts de Janacek, je me rappelle avoir noté combien son visage était expressif, l'extrême pouvoir de communication de ses mains qu'il agitait devant lui comme s'il était en train de modeler ses intentions, ses émotions, sa douleur, toute son âme. Je continuais à dire aux chanteurs, aux acteurs qui travaillaient avec nous sur le plateau d'observer son visage parce qu'à travers son visage et ses mains il arrivait à exprimer plus qu'avec la parole et ceci était tout à fait nouveau pour les chanteurs, habitués avec les autres metteurs en scène à suivre des indications purement verbales. (...)

Ses éclairages, par exemple, sont d'une incroyable efficacité : quelques variations bien dosées créent une atmosphère très intense. (...) Son amour profond pour la musique est une qualité extraordinaire et très féconde ; très peu des metteurs en scène avec qui j'ai travaillé ont montré une telle sensibilité.

Sa méthode de travail pendant les répétitions est également une recherche de l'essentiel, il a une capacité de concentration absolue : son attention est dirigée uniquement vers ce qui doit apparaître en scène⁴⁹⁷.

Il s'agit d'opéra, certes, mais l'attitude de Grüber est identique pour le théâtre. Travailler uniquement à « ce qui doit apparaître en scène ». Apparaître et non s'exhiber, se donner à voir ou/et à entendre. La présence des comédiens et leur attitude relative à leur personnage, le son de la voix qui doit être musique, et la lumière, participent dans un même mouvement de cette apparition, mais toujours dans la distinction des éléments et non dans la confusion des signes, dans la recherche de l'essentiel. Et Claudio Abbado ajoute :

Cette simplicité est étrangère à toute convention : c'est précisément en se glissant dans les geste dépourvus des acteurs que les aspects les plus caractéristiques de sa personnalité, les conquêtes les plus heureuses de sa vie intérieure complexe deviennent des signes originaux, inimitables, pensés profondément, extrêmement significatifs, ils n'ont rien à voir avec le cabotinage ou l'improvisation⁴⁹⁸.

Dans ces moments intenses, Grüber très souvent monte sur la scène, s'approche des comédiens, leur chuchote à l'oreille, les prend dans ses bras, les étreint et les entraînent dans son mouvement intérieur et dans son expressivité. Quand ils sont deux, ils les rapprochent, très doucement inclinent leur tête l'une contre l'autre, les enlacent, puis s'éloignent, s'éloigne d'eux et s'éloigne en lui-même, dans une infinie

⁴⁹⁷ C. Abbado « Le Calme... et la Musique », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., pp.146-147.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 147.

tendresse, pleurant parfois de tant d'émotion et de beauté. C'est le mouvement d'appel de l'apparition du théâtre comme théâtre.

Sans perdre de vue pour autant la notion fondamentale de différenciation stricte, de « distinction ». Distinction entre la parole et le geste, dans le temps :

D'abord le geste, ensuite le mot ! En tout, une chose après l'autre.

Ne pas mêler à la façon classique : Silence – Geste – Phrase⁴⁹⁹.

Mais distinction aussi entre les mots prononcés, ce qu'ils disent et les gestes, comme nous en fait part Ben Heppner, l'interprète de Tristan, relatant les propos de Grüber :

Montrer qu'il dit : je le fais. Mais qu'il laisse entendre : non, je veux mourir. A cet instant

il y a : je ne veux pas... Je ne veux pas combattre, je veux mourir. C'est cela l'important.

C'est le plus important. On le comprend juste à ce moment. Gestes, effroi... Cri muet !⁵⁰⁰.

Ici Klaus Michael Grüber — s'exprimant en italien — montre la gestuelle et les différents temps associés aux significations distinctes qu'il explique dans leurs temporalités.

Le travail sur la distinction se poursuit dans le réglages de la lumières. Ici, il faut noter une remarque roonde d'André Marcon :

Grüber n'éclaire pas la matière, ni même l'acteur. Il éclaire la parole, c'est très étrange.⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ « Paroles de répétition *Sur la Grand'route* », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 110.

⁵⁰⁰ Klaus Michael Grüber in *L'Homme de passage*, film cité.

⁵⁰¹ A. Marcon « Comme le Geste de la Peinture », art. cité, p. 80.

Il éclaire la parole, qui ne doit pas produire l'émotion, celle-ci, pour Grüber, étant du ressort de la lumière, comme le laisse entendre André Wilms :

*Grüber est également soucieux de certains détails, la lumière par exemple. Dans une scène de La Mort de Danton, j'étais dans un petit cagibi sur le côté. Grüber insistait beaucoup sur cette petite ampoule ridicule qui pendait au-dessus de moi. Il disait : "Évite de trembler quand tu joues, laisse faire le petit tremblement de l'ampoule sur ta joue, ne joue pas le sentiment, laisse tomber toute cette émotion, la lumière prend ça en charge, c'est suffisant."*⁵⁰².

Le mouvement de notre réflexion emprunte lui aussi celui de la répétition, mais c'est pour mieux faire saisir ce qu'il en est désormais du travail de mise en œuvre du lieu scénique en lequel une manière de « fusion » doit s'accomplir. C'est pourquoi nous revenons sur le jeu des comédiens avec la lumière. La lumière, dans sa grande généralité, est au théâtre de l'ordre de l'effet, mais Grüber, nous l'avons dit et montré, parvient à rompre toute spectacularisation en laissant venir l'émotion. Et cette pratique un peu magique, participant du « mystère », ne laisse pas d'interroger les comédiens, qui se demandent comment paraître, ou bien comment continuer d'apparaître...

Leurs réactions sont très différentes, de même les réponses de Grüber, celle par exemple donnée très simplement à Anna Nogara :

*Lors de ma première mise en scène, je lui ai demandé s'il voulait bien m'éclairer sur l'utilisation de la lumière. Il m'avait répondu : "Il suffit qu'il y ait de l'amour"*⁵⁰³.

⁵⁰² A. Wilms, « Etre autre chose qu'un acteur », art. cité, p. 74.

⁵⁰³ A. Nogara « Un Regard oblique », art. cité, p. 70.

Ludmila Mikaël, de son côté, semble s'être coulée sans efforts dans une sorte de pénombre préservée :

Avec Grüber, quand je suis entrée dans le décor, tout s'est éclairé. J'étais sauvée, c'était comme si je touchais terre, tout ce que je n'avais pas compris, senti, m'est apparu. (...) Il y avait peu de lumière, mais, à chaque fois que j'étais dedans, je sentais la justesse, tout était créé pour cela. Le monde de Bérénice était une évidence par les costumes, les lumières⁵⁰⁴.

L'extraordinaire ici est de l'ordre du simple : le lieu scénique n'est pas le lieu d'une exhibition des mots ; il est celui d'une intériorité protégée et défendue, donnée aussi bien et rendue au Visible . Mais encore :

Les seules remarques de Grüber dont je me souviens sont "chut" et "non". Grüber nous a fait travailler par le "non". Lorsqu'il disait "oui", cela signifiait que nous étions "justes". Alors les lumières se rallumaient et il laissait l'acteur intégrer ce "oui", comprendre son pourquoi. Grüber laisse faire ce chemin à l'acteur. C'est en cela qu'il est un maître⁵⁰⁵.

Notre interprétation consiste en la seule mise en rapport de ces deux citations, qui plus que toutes autres nous disent la vérité du travail en cours. Ludmila Mikaël confirme que dans ces moments, Grüber parle doucement et très peu, « oui », « non ». Par ailleurs, les scènes sont, semble-t-il, répétées avec la lumière, dès le début du jeu des comédiens sur la scène avec le dispositif scénique en devenir de lui-même. Chaque chose est à sa place et est travaillée dans un aller-retour constant, en direct et *in-situ* ; voix, lumière, geste, autant d'éléments qui participent de l'évènement à venir. Et quand, au cœur des répétitions, l'évènement

⁵⁰⁴ L. Mikaël « Elle savait lire les Etoiles dans le Ciel », art. cité, p. 90.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 88.

émerge, les lumières de la salle sont rallumées, et les comédiens sont invités à se reposer. C'est encore désigner l'exact inverse d'une certaine logique « productiviste » : quand c'est bien, on répète tout de suite pour vérifier qu'on peut le faire à nouveau. Cette vision finaliste est à l'exact opposé du travail de Grüber pour lequel c'est le sens du mouvement qui doit être retrouvé et remémoré par le corps actant, mouvement sans lequel ni l'apparition ni son événement, ne pourront avoir lieu à nouveau. Et Marcel Bozonnet parle au mieux de cette recherche du mouvement juste. Il doit s'interrompre au point même de sa découverte et de sa beauté :

Il m'est revenu en mémoire la façon dont s'est déroulée la générale de Bérénice. Nous retravaillions, toujours du début, comme pour le chant, cette pratique est très rare au théâtre. La grande présence de Grüber, son courage, c'est d'arrêter tout de suite si ça ne va pas. Il est inutile d'enregistrer de mauvaises impressions, qu'on aurait beaucoup de mal à corriger. Cela rejoint aussi le fait qu'il dise : "Eh bien, nous ne travaillerons plus ce qui est beau." ⁵⁰⁶.

Quant à la façon dont Grüber marque son accord ou son désaccord, Marcel Bozonnet précise :

Il peut surgir du théâtre un "non" catégorique. Et il n'y a pas de gradation, il n'y a pas d'échelle entre ce "non" et le "c'est beau" qui tombe avec la même simplicité, indiquant ce que l'on a fait et qu'il faudra s'en souvenir⁵⁰⁷.

Pour terminer l'approche de cette mise en mouvement au cœur du lieu scénique qui comprend la distinction précise (et non séparation) de

⁵⁰⁶ M. Bozonnet « Pareil à un maître de chant », art. cité, p. 81.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 80.

l'ensemble des éléments de la mise en scène, relevons ces paroles d'Angela Winkler à propos de *La Medesima Strada* dans laquelle elle jouait Antigone. Cet extrait concerne encore la lumière et de toute les significations de Visibilité qu'elle prend dans le jeu de la différence :

La lumière claire, brillante de midi, et l'obscur. Dans La Medesima Strada, Gilles Aillaud avait projeté une ombre sur le mur et Antigone pouvait encore et encore trouver refuge au sein de cette ombre. Au début, cela m'était difficile. Je voulais toujours m'avancer dans la lumière lorsque je désirais expliquer quelque chose à Créon. Mais Antigone n'a pas besoin d'expliquer quoi que ce soit, elle ne doit, elle ne veut pas convaincre ! Simplement, elle agit et peut ainsi se tenir dans l'ombre la plus obscure. Voilà sa grandeur. Lorsque j'ai compris ce que Grüber et Aillaud entendaient par cette ombre, l'ombre m'a donné le repos, m'a aidé à ne pas m'enfuir dans les petites choses. Plus tard, je traversais la lumière brillante des projecteurs et m'y brûlait le visage. Je recherchais la provocation de la lumière. Déjà dans les Six personnages en quête d'auteur, j'avais appris à aimer cela, à rechercher la lumière. La lumière est fatale, elle dévoile, on peut s'y brûler. Mais si l'on s'offre sans secours, on devient aussi fort et limpide⁵⁰⁸.

La lumière n'éclaire pas, ne prend pas en charge l'atmosphère, ne mime pas la beauté d'un ciel, elle dévoile cruellement et participe de l'apparition, de l'épiphanie du Théâtre.

II.C.4.b) Un voyage au temps suspendu...

Dans cette épiphanie, au cœur de cette puissance d'expressivité du lieu scénique, beaucoup ont cru déceler un temps suspendu, immobiles ; les comédiens, eux, confient participer à un voyage...

⁵⁰⁸ A. Winkler « Etre simple et fière », art. cité, p. 92.

Les mises en scène de Grüber auraient ceci de particulier : par l'advenue en présence du théâtre, ce « temps privilégié » défini par Grüber, le lieu scénique, lieu de cette apparition et de cette présence, ouvrirait à une expérience nouvelle de l'espace et du lieu.

Pour Angela Winkler, il s'agirait d'un voyage du théâtre vers l'extérieur, vers la nature, pour les comédiens comme pour les spectateurs :

Chaque spectateur du théâtre de Grüber fait un voyage. Il se souvient, il sent qu'il vit, aussi difficile et douloureux que cela puisse être, il sort merveilleusement revigoré de la représentation. C'est pourquoi le théâtre de Grüber est si humain. Il laisse au spectateur de l'espace, de l'air, du temps pour la découverte, tout comme il nous accorde à nous comédiens sur la scène de l'espace, du temps. (...)

Lors du Prométhée de Salzbourg, dans la Felsenreitschule à ciel ouvert, j'entendais les oiseaux au-dessus de moi, je jouais Io, j'étais aux aguets, j'écoutais attentivement le bruit d'un avion et lorsque l'on écoute vraiment, le public voit et entend avec soi. Je trouve magnifique que le théâtre de Grüber sorte au dehors et je sens autour de moi le vent du dehors. Chez Grüber j'ai toujours été le gibier qui vit en liberté, s'élance pieds nus au-dessus des collines (il est vrai que je suis toujours venue de loin, jamais d'une entreprise de théâtre, toujours de chez moi, de la campagne, de la mer, des montagnes)⁵⁰⁹.

Dans la restitution de *Winterreise – Voyage d'hiver*, nous devons prendre aussi le temps de revenir sur ces points : la coprésence de lieux et de temps différenciés, et la voix d'Hölderlin qui provenait de la nuit s'écrivant lettre par lettre, comme pour la première fois, mots adressés à la nuit, à l'étendue, aux dieux peut-être, plus qu'aux spectateurs, simples témoins.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 92.

La déesse Nature d'Hölderlin est étonnamment proche de la vision poétique du théâtre de Grüber d'Angela Winkler. C'est très troublant, une scène qui s'adresse à l'extérieur, une comédienne qui prend le temps d'écouter le chant des oiseaux et les avions, autant de faits du monde qui rejoignent ici la scène dans un mouvement mystérieux : « le public voit et entend avec soi »...

A se rappeler la définition de Bérénice que donne Grüber à Ludmila Mikaël : « elle connaît les étoiles, elle peut lire dans les étoiles, elle peut se guider grâce aux étoiles, (...) Grüber m'a reliée au cosmos et en même temps que je pouvais lire les étoiles je sentais le sable chaud sous mes doigts de pied⁵¹⁰. », nous concevons qu'il ne s'agit plus ici d'une simple métaphore mais d'une attitude quasi oraculaire. Lire dans les étoiles, être relié au cosmos, y compris sur une scène de théâtre, c'est être à l'écoute et réceptif au mouvement du monde et à la « musique des sphères ». Cette poétique de la mise en scène rejoint celle de la présence des comédiens comme ce mélange de tendresse, d'animalité et d'enfance, un « être-là », sur la scène, dans la simplicité des choses et de la vie, dans la sincérité et l'abandon, dans la vérité. C'est une recherche d'une beauté plus belle que celle d'une réalité première du monde tel que l'homme le « fait-aller ». C'est un retour au mouvement même du monde en dehors de la main mise de l'homme qui cherche à le maîtriser. C'est l'idée peut-être d'une vérité présente mais qui s'est absentée, l'idée du monde tel qu'il pourrait être, tel qu'il est pourtant, mais que l'on ne laisse pas apparaître. : *theatrum mundi* encore et cependant, Udo Samel dit du « théâtre du Monde » de Grüber :

⁵¹⁰ Ludmila Mikaël in *L'Homme de passage*, film cité.

*Grüber ne dit jamais ce qu'est le monde, il dit ce qu'il n'est pas*⁵¹¹.

L'exigence du théâtre comme œuvre, œuvre d'art et la solitude de Grüber nous font penser à la situation de l'écrivain telle qu'exprimée par Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* :

*Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art, quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude*⁵¹².

Et Blanchot dit aussi :

*... errer est la tâche sans fin ...*⁵¹³.

Au bout du voyage, une des stations de l'errance, c'est l'apparition de l'œuvre, son surgissement dans le temps singulier de la représentation, temps dont nous avons précisé qu'il était pour Grüber un « temps privilégié, isolé, enfermé », temps dénommé par Willem Menne non pas « représentation », ni « production » mais « parution⁵¹⁴ ». L'œuvre paraît, ou apparaît, dans son propre mouvement, pour la première fois.

Dans le cadre des répétitions, nombreuses sont les paroles de certains comédiens qui font état d'une expérience première, unique. Nous pensons que cela peut avoir trait à cette modalité d'entrée en présence de l'œuvre théâtrale, qui n'est pas repérable seulement à sa présentation devant le public mais est déjà en acte lors des répétitions. Nous avons

⁵¹¹ U. Samel « Le Courage de l'Échec », art. cité, p. 77.

⁵¹² M. Blanchot *L'espace littéraire, op. cit.*, p. 12.

⁵¹³ *Idem.*

⁵¹⁴ W. Menne, in *L'Homme de passage*, film cité. « Celui qui marche dans la nuit » dans *Winterreise*, v. *supra*, 3^e Partie.

noté, à travers le témoignages d'André Wilms et de Ludmila Mikaël, que Grüber arrêta le travail avec un comédien sitôt que s'était manifesté quelque chose de beau, de juste. La notion de « parution » évoquée plus haut questionnerait à son tour la notion même de « répétition » comme le relève André Marcon :

Grüber abolit l'idée de répétition, de marche d'approche ou du lendemain, la scène doit apparaître le jour même, en deux ou trois heures, comme si cela devait être définitif ; comme si cela ne devait plus jamais être revu dans le cours du travail.

Lorsque je travaillais sur Danton je n'ai jamais eu l'impression d'aller répéter, il nous semblait, à tous, que nous allions à la représentation⁵¹⁵.

Et Marcel Bozonnet ajoute :

Comme le dit André Marcon, avec Grüber, on joue, on ne répète pas⁵¹⁶.

L'impression « étrange » laissée par les répétitions à Jutta Lampe venait de l'attitude silencieuse de Grüber et de ses mots : « *Est-ce qu'il est bien clair pour toi que cet instant ne reviendra jamais ? Sais-tu avec quel grand poète tu dois établir ici un lien ?*⁵¹⁷. ». Quand jouer n'est plus « répéter », il survient ceci : le théâtre échappe au cercle de la représentation, à sa clôture et à sa fatalité⁵¹⁸.

Ce qui est demeuré à travers tout ce temps, c'est son incroyable rayonnement et sa capacité à créer une atmosphère de répétition tout à fait singulière. Grüber s'approprie toujours le thème de la pièce d'une façon existentielle. Je ne connais aucun autre metteur en scène chez qui le travail ressemble aussi peu à du travail. Je ne connais aucun autre metteur en scène qui me donne comme lui le sentiment d'être, en quelque sorte, relié à quelque chose de céleste ou de souterrain. Grüber a un lien quelque part⁵¹⁹.

⁵¹⁵ A. Marcon « Comme le Geste de la Peinture », art. cité, p. 79.

⁵¹⁶ M. Bozonnet « Pareil à un maître de chant », art. cité, p. 80.

⁵¹⁷ J. Lampe « Il a un lien quelque part », art. cité, p. 83.

⁵¹⁸ Cf. J. Derrida, « La clôture de la représentation » in p. xx

⁵¹⁹ Idem.

Un travail qui ressemble aussi peu à du travail, dans une grande solitude comme nous l'avons évoqué précédemment, place Grüber dans un ailleurs, dans un mystère : « il a un lien quelque part ». Pour Jutta Lampe, c'est ce lien qu'il transmet dans son travail.

Pour Claudio Abbado, responsable de l'interprétation musicale, il y eut reconnaissance en ces termes des qualités du travail de Grüber lorsqu'ils projetèrent de mettre en scène ensemble *Fidelio* :

Je suis certain que ce sera une collaboration intense et riche : je crois que c'est vraiment l'opéra qu'il faut monter car il est profond, comme Klaus sait l'être dans son travail ; c'est pour lui une invitation à s'aventurer une fois encore dans les abysses de son âme et dans l'âme de Beethoven, pour en sortir quelque nouveau prodige⁵²⁰.

Claudio Abbado confirme à sa manière la nature de la relation complexe et intime de Grüber avec les auteurs et les compositeurs. Cette relation d'empathie est une aventure qui se noue entre des âmes par delà le temps, l'espace, elle relève de cette grande force de l'Eros.

Dans le tressage des relations complexes qui se nouent au cours de cette solitude des répétitions, la forme théâtrale apparaît, en dehors de toute présence en commun d'un public, public étrangement gênant parfois comme l'a confié Bernhard Minetti.

Si nous avons évoqué la question du public pour Klaus Michael Grüber dans nos interrogations quant aux rapports scène-salle, nous en avons

⁵²⁰ C. Abbado « Le Calme... et la Musique », art. cité, p. 148.

conclu que sa présence manifeste, voire son existence, ne conditionnait jamais l'existence même de l'œuvre pour elle-même et par elle-même. Question relevant certainement aussi de cette idée de « communion » acteur/spectateur et de celle du public lui-même, en communion autour d'une œuvre qui serait de l'ordre de la « communication », cette « pseudo-communication » comme la nomme Grüber. Et peut-être la gêne de Bernhard Minetti ne réside-t-elle pas dans son appréhension à se « donner » à des individus qu'il ne connaît pas, mais bien plutôt dans cette solitude brisée, solitude de l'artiste dans son travail, par laquelle, s'oubliant, il laisse la forme apparaître ; et la présence du public pouvant interférer, si l'on n'y prend garde, dans cette vibration et son avènement. Ce fut aussi, et en son temps propre, une question insistante du Théâtre d'Art. Dans cette distinction de fond, repérée par Jutta Lampe :

Grüber s'en remet de plus en plus au comédien et reste éloigné, réellement. S'agit-il de confiance ? S'agit-il d'un désintérêt pour la forme ultime ? Peut-être le résultat ne l'intéresse-t-il plus ? Le travail l'intéresse, le processus et ce qu'il peut en dire, ce que les comédiens ont pu en percevoir. Par contre, je pense parfois que Grüber n'attache plus d'importance à ce qu'une chose soit vraiment terminée, qu'on puisse la voir⁵²¹.

Cette absence de Grüber lors des « représentations », à propos de laquelle furent évoquées certaines difficultés pour les comédiens, est fondée sur la précedence d'une confiance et d'une responsabilité partagée. Sa passion guidant le travail de distinction effectué tout en maîtrisant l'ensemble des éléments, non pas dans un mouvement de clôture mais dans un laisser-venir, cette immense et douloureuse solitude,

⁵²¹ *Ibid.*, p. 86.

autant d'éléments qui nous incitent à tenter encore le rapprochement entre le travail de « metteur en scène » de Grüber et celui de l'écrivain selon Blanchot.

Car Maurice Blanchot dit aussi :

L'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais, qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude⁵²².

Pour autant il ne s'agit pas pour nous ici de qualifier le travail de Grüber comme étant celui d'une « écriture de scène ». La transposition de l'écriture à la mise en scène nous semble en effet abusive et source de confusion. Ce qui pour nous ajointe la question de l'écriture et la question de la scène, est le travail de l'œuvre. Ce qui nous importe au plus haut point, pour lors, c'est l'événement de la présence théâtrale, pas seulement sous l'angle de sa « représentation » mais tel qu'il se constitue dans les répétitions.

Il en va ici comme d'une chorégraphie entre le mouvement du récit et le mouvement de l'œuvre de mise en scène. Une observation de Rolf Michaelis prend tout son sens, quant à l'importance du mouvement général de la mise en scène et de la nécessité à « laisser-être » et « laisser venir » afin que ce mouvement même de l'œuvre puisse se déployer, se re-tracer :

Jamais le déroulement déjà « fixé » n'est écourté ou seulement indiqué. Chaque geste de la main est exécuté avec la même précision, la même lenteur, la même profondeur. Et de fait, une telle exactitude dans les mouvements les plus infimes contraint les acteurs à cette

⁵²² M. Blanchot *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 12.

*disposition que Grüber souhaite chez l'interprète ; même en répétition, l'écoulement du temps reste perceptible pour celui qui observe*⁵²³.

Il s'agit donc du « temps de l'oeuvre théâtrale », du rythme interne de sa « parution ». Dans ce contexte, le dispositif scénique, de par son immobilité, devient lui-même une question, une énigme simple et banale pour les comédiens comme pour les spectateurs, un parti pris des choses comme aurait dit F. Ponge, porté par un récit sous-jacent. Il ne peut y avoir de conversion en spectacle de la mise en scène, ni même spectacle de celle-ci : car son existence repose sur la présence, la mobilité et le jeu des comédiens, présence enveloppée de lumières changeantes et spécifiques ouvrant le Visible à l'énigme de la Vision...

⁵²³ R. Michaelis, « Chaque phrase une catastrophe », art. cité, p. 224.

Pour marquer le Pas gagné de cette révolution scénique silencieuse

Pour marquer le pas gagné de cette révolution silencieuse accomplie par la « fabbrica » telle que nous l'avons présentée et définie, il est nécessaire d'exposer clairement et distinctement notre désaccord profond — conséquence de l'écoute attentive des explications et récits de ce collectif — avec la position exprimée par Jean-Christophe Bailly qui disait :

La rencontre avec l'œuvre théâtrale peut passer par la lecture, mais elle ne réalise pleinement son mode et n'a véritablement lieu qu'au théâtre. La mise en scène est ce qui actualise et réalise les conditions de cette rencontre, quel que soit le temps qui s'est écoulé depuis le premier « avoir eu lieu » de l'œuvre. Ce qui veut dire que « l'individualité physique » de l'œuvre théâtrale est à la fois constituée — elle habite le texte qui la porte — et entièrement à retrouver. Il ne s'agira pas d'une reconstitution, mais d'un effort pour retrouver à partir du texte lui-même, le lieu parfait de son exécution. Ce lieu ne doit pas seulement être une image, il doit dépasser ce stade pour « devenir comme une chose » et là est toute la difficulté⁵²⁴.

« Chose », si l'on en croit la définition d'un dictionnaire quelconque, viendrait du latin *causa* et serait ainsi défini : « toute sorte d'objet matériel ou d'abstraction (peut remplacer un nom quelconque d'être inanimé) ». Une chose, à notre sens, n'est pas un lieu, ni un lieu une chose, quand bien même, comme nous l'avons rappelé, toute la métaphysique occidentale aura prononcé que chaque chose a son lieu ; précisément parce qu'un lieu est animé, s'anime. Le lieu ne peut être non plus une image tandis que l'on peut considérer l'image d'un lieu. Ou bien si l'on parle du « lieu d'une image », alors l'image est incluse dans le lieu, mais les limites du lieu ne

⁵²⁴ J.-C. Bailly, *Gilles Ailland, op. cit.*, p. 41.

sont pas celles de l'image. Une chose est donc inanimée tandis qu'un lieu est animé, c'est ce qui le fait lieu, distinct du quelconque, et en cela le lieu scénique n'est pas quant au texte un « support », une substance passive, objective, auquel le texte conférerait son « animation » et lui conférerait son existence théâtrale, le « texte » est immanent au lieu scénique dont il ne peut être, dans le temps et la durée de la représentation, séparé.

De même, peut-on trouver « le lieu parfait de l'exécution d'un texte » ? J.-C. Bailly sous-entend que le texte porte en lui-même ce lieu qui ne demanderait qu'à apparaître, à partir d'une sorte de primauté de la « spatialité », déjà prédéterminée en lui : « elle [*l'œuvre théâtrale*] habite le texte qui la porte ». Etrange proposition qui nous semble provenir des distinctions a priori entre textualité et mise en scène, théâtralisation du texte.

L'originarité du lieu scénique, et de la mise en représentation chez Grüber nous semblent relever d'un tout autre registre et d'une toute autre exigence : celle d'un retour à la présence et celle de la présence même d'un « texte » inséparable du lieu scénique qui lui donne lieu.

Notre hypothèse est donc celle-ci : c'est par le lieu scénique dans sa mise en œuvre toujours singulière que le texte « trouve » son lieu juste et est recueilli en son lieu propre. Le texte porte en lui « en puissance » le multiple du lieu, mais seul le lieu scénique accomplit en acte, non la représentation du texte et sa mise en scène, mais plus simplement plus mystérieusement son entrée en présence et sa présence même. Pour nous restera toujours stupéfiante — et explicative de cela : l'entrée en scène au début des *Bacchantes*, non du texte dans « le lieu parfait de son exécution » mais d'un « acteur » couché, blessé, souffrant, sanglé sur un lit

orthopédique d'hôpital et articulant superbement : « *Ich bin Dionysos* »... Soit pour nous *Ich bin da*... c'est-à-dire le présent du dieu du théâtre et incarné dans un corps qui n'est pas le sien.

Et pour marquer clairement le désaccord nous rappellerons d'un trait cette citation de J.-C. Bailly :

On ne peut quand même pas ôter au théâtre le fait qu'il soit parole ; il expose des situations de langage : monologues, dialogues, soliloques... (...) Dans le théâtre cette individualité physique [de l'œuvre d'art] réside dans le texte et est cachée par lui, il va falloir la retrouver en faisant un spectacle qui va se montrer. (...)

Le but c'est de trouver la bonne image, le contour silencieux de la parole. C'est cela que Gilles Aillaud, comme décorateur de théâtre, a essayé de faire. Et c'est ici que la peinture va fonctionner comme un énorme réservoir de potentialités, non en fournissant des images toutes faites, mais en repérant dans le réel un certain nombre d'objets indiciels, qui ont une aura, et en disposant autour de la parole une espèce de rébus qui dirait la même chose⁵²⁵.

Nous refusons clairement et distinctement d'abord le terme utilisé ici de « décorateur de théâtre » Nous n'ignorons pas qu'il est celui utilisé par Aillaud et Arroyo en lieu et place de scénographe, sous-entendu scénographe professionnel, et nous tenons que cette position de principe relève de l'histoire même du théâtre et de l'avènement d'une scénographie que l'on peut nommer « architecture scénique », celle-là même que remet cause très clairement Aillaud en 1973. Et si nous pouvons être en accord en ce qui concerne l'aura d'une chose ou d'un objet dont la perception est indissociable d'un regard porté ou d'une vision reçue, cette disposition des « choses », même comme objets

⁵²⁵ J.-C. Bailly, « Le Peintre des choses », art. cité, p. 381.

indiciels, voire iconiques, est insuffisante pour qualifier l'apport d'Aillaud à la mise en récit du lieu scénique dans l'Ouvert de sa Visibilité. Il s'agit bien de cela dans la proposition de J.-C. Bailly : si l'on dispose des objets indiciels, s'ils ont une aura, si l'on trouve en quelque sorte la « formule cabalistique » spatiale du texte et que l'on parvient par un système de signes à l'aide d'objets à disposer autour de la parole une espèce de rébus qui dirait la même chose, alors il y aura individuation de l'œuvre théâtrale comme œuvre d'art... Après avoir écouté attentivement les dits et écrits d'Aillaud, d'Arroyo et Recalcati, on ne peut faire l'impasse sur la Figuration narrative comme mouvance expressive d'un retour du récit à travers la picturalité, tout simplement.

Sur l'espace de la scène, il est certain que les objets sont indiciels et qu'ils sont signes dans l'espace, ils font signes précisément comme récit et jamais indépendamment de ce qui les entoure et des autres objets. Ils sont indices, parmi une multiplicité de sens du récit auquel le peintre et le metteur en scène veulent donner lieu. Répétons-le : le rapport Aillaud/Grüber — ou Arroyo/Grüber, Recalcati/Grüber — ne peut être saisi seulement comme rapport du peintre et du metteur en scène, de la Peinture et du Théâtre, et pour ce qui concerne les mises en scène de Grüber et son travail avec Gilles Aillaud, il semble assez clairement que cette impossibilité soit forte. Le dispositif propose un autre récit, celui de la complicité du metteur en scène et de ses collaborateurs, il est la narration de cette compréhension proposée par ce système de références historiques et parfois biographiques, c'est-à-dire les références du sujet qu'il est lui-même et de son imaginaire propre, croisé à d'autres : ici les

rôles et les fonctions s'effacent, il en va d'une « fabrique », d'un chantier, d'un atelier, où le peintre n'apporte pas sa peinture, jamais, mais d'abord lui-même, son corps, son regard, son toucher, et encore une fois au prix de l'insistance, son savoir et son ignorance. Car, Grüber lui-même le raconte, il n'y a pas de programme prédéterminant la dite collaboration peintre/metteur en scène. Il y a seulement une inquiétude partagée, et s'il faut bien conceptualiser, il n'y a pas recherche d'une mise en représentation, mais il y a recherche des conditions d'une venue en présence, d'une commune présence du texte et de tous les objets que l'on voudra bien énumérer. Recherche, donc, de la fabrique d'un lieu scénique digne de l'offrande théâtrale, digne de se laisser habiter par le théâtre et de lui offrir l'hospitalité.

Cette venue en présence du théâtre en sa présence même (comme Cézanne voulait peindre la montagne Sainte-Victoire même) et comme Aillaud, Arroyo et Recalcati en poursuivent le projet avec Grüber, nous semble se dérober à toute interprétation qui voudrait repasser par les données immédiates de la conscience de représentation. Répétons-le : emblématique de cette entrée en présence du théâtre est pour nous la première scène des Bacchantes où le Dieu du théâtre prononce « *Ich bin Dionysos ...* ».

En ce sens le lieu scénique advient comme lieu théâtral s'il n'est pas un simple dispositif d'objets rassemblés, même si ces derniers ont une aura. De même l'architecture n'est pas un lieu uniquement quand elle est un édifice bâti et pérenne, production technique de bâtiment, béton verre et acier, bois ou brique, mais lorsqu'elle est donation et ouverture du lieu.

C'est pourquoi, comme le théâtre, elle est si rare... — le lieu scénique se réapproprie ce que les « Anciens » dénommaient « *genius locus* »⁵²⁶.

Mais lorsqu'il advient que l'architecture soit lieu, elle est souvent rattachée à un récit et à une lumière particulière ; y être et se mouvoir dans son intériorité provoque des sensations étranges, mystérieuses mais physiques et corporelles, activées par l'imaginaire du Sujet. Perception peut-être que, pour un moment, l'esprit et le corps se comprennent, dialoguent, appartiennent au même monde inconnu mais recherché dont le lieu nous donne par là le sentiment et le signe de son existence. L'architecture redevient alors pour un temps un « théâtre de la mémoire ».

Nous pouvons donc affirmer que dans le travail de Klaus Michael Grüber avec Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo et Antonio Recalcati, le dispositif scénique raconte un autre récit que le texte *stricto-sensu*, en nous proposant un système de signes qui, pour certains seulement, ont une correspondance évidente avec leur art pictural. « Art pictural » est à entendre de manière non illustrative, non décorative, l'« art pictural » étant irréductible à quelque littéralité que ce soit du Tableau : « *science silencieuse qui fera passer dans l'œuvre les formes des choses non décachetées* » dira Rilke⁵²⁷. Cette forme de passation, de transfert, nous l'esquisserons dans l'étude circonstanciée de *Winterreise*, mais Gilles Aillaud nous semble la confirmer également en ces termes :

⁵²⁶ Dans la mythologie grecque puis latine, le ou les lieux (sources, bosquets, grottes,...) pouvaient être habités par des nymphes, des démons ou des génies (bon ou mauvais), des dieux...

⁵²⁷ Cité par M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, *op.cit.*, p. 82.

Il [K.M.G.] aime beaucoup l'idée du reflet comme principe même du travail. L'histoire que l'on veut raconter, on l'imagine comme si c'était une autre histoire que le texte, tout en ayant un rapport avec celui-ci. Par rapport au texte c'est comme s'il s'agissait d'une parente, d'une cousine... Ce n'est pas une illustration du texte mais une histoire comme diffractée. Pour cela nous devons être totalement d'accord sur la manière dont l'histoire sera racontée et sur le sujet, c'est la seule manière de proposer ou de corriger une chose qui n'a pas toujours beaucoup de rapports avec le texte. Ces nuances imperceptibles doivent toujours s'ajuster tout en gardant en tête notre histoire⁵²⁸.

On conçoit alors que pour réaliser « totalement l'accord » le peintre ne soit jamais « convoqué » comme décorateur ni scénographe, mais invoqué bien plutôt à participer pleinement à la conception du lieu scénique, ou pour le dire plus trivialement, mais plus véritablement peut-être : il n'y a pas là une forme traditionnelle de « division du travail ». Ce qu'aura pressenti très simplement Claude Régy en souvenir de *La Mort de Danton* :

Il n'y a plus de différence entre la décoration, la dramaturgie, la mise en scène. On a l'impression d'une réflexion commune. Peut-être avant tout s'agissait-il de peindre⁵²⁹.

Peindre peut-être, mais peindre un récit, cette autre histoire comme diffractée. Le récit donc, plus que le texte dramatique, est indissociable des propositions théâtrales, comme il l'est de leur savoir pictural : tous trois peintres désignés comme appartenant au mouvement de la Figuration narrative, n'en déplaise ici à J.-C. Bailly, et ne nous en déplaise, nous qui fuyons aussi les catégorisations hâtives. Tous trois

⁵²⁸ G. Aillaud « Faire quelque chose avec rien », art. cité, p. 128.

⁵²⁹ C. Régy « Comme le Souvenir des rêves », art. cité, p. 178.

assument ce fait, la mise en récit d'un visible, comme nous avons pu le montrer en citant leurs paroles trop peu écoutées, et mêmes entendues. Et l'on pourra toujours dire que le récit est un matériau, et qu'il s'articulera à la narrativité textuelle comme le « logos » au « topos », et que rien du Théâtre n'aura véritablement été transformé. A cette objection nous répondrons aussi bien que dans l'immédiat la question de ces récits, de ces histoires diffractées et non illustratives du texte, des moyens utilisés pour les mettre en œuvre, plastiquement et théâtralement, ne cessent de se poser dans l'œuvre de mise en scène. Or et plutôt que d'interroger la place du « décor », terme auquel nous dénisons toute pertinence, c'est à la façon commune de travailler de ces êtres solitaires dans le collectif improbable, éphémère, qu'ils forment au cœur d'un projet partagé en « total accord » sur la manière dont l'*istoria* sera racontée que nous nous sommes attachée. Encore une fois, pour nous subsiste l'exemple de cette modalité de travail qui pourrait être la *maniera* de ces artistes renaissants, de leur *botteghlia* et de leurs ateliers itinérants de Ville en Ville, de lieu en lieu, jusqu'à cet « arrière-pays » du Visible dont nous instruit Yves Bonnefoy.

Toutes les « mises en situation » décrites forment les données opératoires du travail de Klaus Michael Grüber et qui s'attestent tout au long du travail et des répétitions. Une première conclusion s'impose : ce qui est nommé « décor » ne correspond ni au « décor du texte », encore moins à son illustration. Aucune correspondance immédiate entre le texte et la forme scénique n'est relevable dans l'ordre simple de l'analogie.

Le texte, dans et par l'œuvre de configuration d'un lieu scénique, n'est pas un matériau parmi d'autres, il subsiste au contraire comme une centralité rayonnante, comme l'exprimait Maurice Blanchot dans un tout autre contexte :

...Le point central de l'œuvre est l'œuvre comme origine, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre...⁵³⁰.

Nous pensons avoir montré que dans son travail, Klaus Michael Grüber recherche précisément ce point central de l'œuvre, cette origine dans l'écriture même de l'auteur, non pas absolument pour la trouver, l'exhiber et la circonscrire, mais pour s'en approcher au plus près, s'approcher du mouvement même de l'écriture de l'auteur, de ce moment où les signes deviennent écriture, de ce moment où, du texte et de sa mise en représentation l'auteur s'absente pour laisser paraître le chant, la poésie, le drame et le récit...

Et nous tenons que cette phrase, souvent répétée par Grüber lors des répétitions de *Bérénice* « entendre le bruit de la plume de Racine sur le papier », vise ce mystère « d'un point de l'œuvre comme origine », ce point qui, toujours recherché, donnera toute son orientation à l'œuvre de mise en scène comme un point perspectif. A l'infini.

Le théâtre aurait ceci de particulier : dans son mode éphémère, il pourrait donner à voir et à entendre ce moment magnifique, tragique, c'est ainsi

⁵³⁰ M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 49. Voir le chap. « L'Espace et l'Exigence de l'Œuvre ».

qu'il touche parfois au sublime, « d'un point central de l'œuvre, celui que l'on ne peut atteindre, le seul pourtant qu'il vaille la peine d'atteindre »...

TROISIEME PARTIE

MESURE POUR MESURE :

WINTERREISE IN OLYMPIASTADION

Au Génie de l'Audace

« Qui est-tu ? Comme proie s'éploie
 Devant toi l'Incommensurable,
 Ô Souverain ! que ma lyre suivra
 Jusqu'aux demeures basses de Pluton,
 Comme suivaient aux rives d'Ortygie,
 Quand l'orage des chants brisaient les nues,
 Le Dieu du vin les sauvages Ménades
 A travers bois et ravin déchaînées. »

...
« ...

Souvent j'entends le bruit de tes armées,
 Ô Génie de l'Audace, et le bonheur
 D'écouter les prodiges des héros
 Réconforte souvent ma lassitude :
 Mais tu as plus de douceur près des Lares
 Où l'artiste hardi recrée un monde,
 Où sur la majesté de l'Invisible
 Un noble esprit tisse un voile de mots.

« ...

Mais terrifiante était, Dieu de l'Audace,
 Ta parole sacrée, quand dans la nuit
 Apparaissaient les hérauts de lumière,
 Et que le feu du vrai frappait le faux !
 Comme sa foudre par les nuits d'orage
 Le Tonneur jette aux anxieuses vallées
 Tu montrais aux Nations dégénérées
 La chute des Géants, leur proche mort.

« ...

A l'Innocence, ô Dieu des Audacieux,
 Ne refuse jamais, ah ! ne refuse
 Le bouclier divin ! Forme, conquiers,
 Dans le bonheur de vaincre, les cœurs jeunes !
 Ne tarde plus ! Exhorte, châtie, vaine !
 Sauvegarde la majesté du Vrai
 En attendant que du berceau du Temps,
 Céleste, naisse l'éternelle Paix ! »

Friedrich Hölderlin⁵³¹

⁵³¹ Friedrich Hölderlin, *Au Génie de l'Audace*, trad Philippe Jacottet, in *Hölderlin Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967.

III. MESURE POUR MESURE : *WINTERREISE* IN OLYMPIASTADION

Introduction

La scène est à Berlin et le lieu en est un stade... Dans le courant du mois de décembre 1977, la Schaubühne am Halleschen Ufer investit le centre du Stade Olympique de Berlin pour y donner à voir le *Voyage d'Hiver*, d'après le roman épistolaire *Hypérion* du poète Hölderlin.

Représentation théâtrale ? Performance ? Cérémonie théâtrale du deuil ?

Comment nommer ce qui a eu lieu cet hiver-là ?

Qu'est-ce qui a eu lieu cet hiver-là ? Et depuis, est tombé dans l'oubli ?...

Un événement sans nul doute, et son excès. Nous désignons par ce terme ce qui ne se laisse pas ranger dans l'ordre de la représentation théâtrale tout en restant interne à elle. Nous préférons ce terme d'événement en son point d'excès à celui de « théâtre de la matérialité » ou « théâtre ontologique » dont *Winterreise* est très exactement l'excès et le dépassement. A visionner la mémoire de cet événement théâtral que le film tient en sa garde, j'ai fait l'expérience émotionnelle d'une sidération et d'un étonnement : comment une telle entrée en présence du théâtre dans un tel risque fût possible ? Pour en témoigner, un discours qui aurait été celui de l'effusion lyrique était impossible.

Cet événement théâtral, *Winterreise in Olympiastadion*, est peu et mal connu bien qu'il ait bouleversé nombre de ceux qui ont eu la chance d'être présents l'un de ces soirs d'hiver. D'autres ont pu le partager, et le partagent encore aujourd'hui grâce à la captation vidéo dont fut tiré un film, monté par Klaus Michael Grüber et Ellen Hammer, qui porte le nom de *Winterreise in Olympiastadion*⁵³². Ce film, d'une durée d'une heure, quand la présentation en comptait presque deux⁵³³, subsiste comme la trace ineffaçable, mais s'éloignant déjà, comme la forme spectrale de ce qui eu lieu : « Veilleur où en est la nuit »...

Un étrange silence règne sur cette mise en scène en France, comme en général sur l'ensemble du travail de Klaus Michael Grüber⁵³⁴. C'est le texte de Bernard Dort « Le Mystère Grüber⁵³⁵ » — véritable initiateur de ce travail — qui nous aura appris en quelques lignes seulement, qu'un tel événement avait eu lieu. La revue allemande *Theater Heute* a consacré en février 1978 deux importants articles (compte-rendu et analyses) à cet événement, tandis que seul *Théâtre / Public* dans le numéro 20 de mars 1978, présentait ce *Voyage d'Hiver* à partir de la traduction de l'article de Rolf Michaelis, dans le cadre d'un dossier sur les productions contemporaines en Allemagne. Le numéro était d'ailleurs intitulé « Allemagnes », avec un « s »...

⁵³² J'ai considéré devoir joindre à ce travail de thèse la copie du film, à titre de document de pensée. De même on trouvera en annexe les fragments d'*Hypérion* tels que présentés dans le film en version allemande et française, celle-ci proposée à partir de la traduction de Robert Rovini. Voir Vol. 2 / Documents de travail n° 8.

⁵³³ 100 minutes exactement selon le compte-rendu « *Winterreise* » in *Theater Heute*, n° 2, Velber, février 1978.

⁵³⁴ Par exemple, François Regnault, dans ces brillantes études et analyses ne consacre aucune réflexion à Klaus Michael Grüber.

⁵³⁵ B. Dort, « Le Mystère Grüber », art. cité. Pour rappel, ce texte a été écrit en 1982.

Ailleurs nous trouvons quelques citations très rapides. Dans l'ouvrage de Giovanni Lista, *La Scène Moderne*⁵³⁶, encyclopédie thématique de l'ensemble de la production scénique contemporaine de la danse au théâtre en passant par la performance dans la seconde moitié du XX^e siècle, seul le titre est cité. Trois photographies sont présentées dans le seul ouvrage en langue française consacré à Klaus Michael Grüber *Il faut que le Théâtre passe à travers les Larmes...*, dont nous avons extrait et mis en perspective certains des témoignages importants, mais dont aucun ne rendait compte de l'événement de *Winterreise*. L'unique prise de vue en couleur signée de la grande photographe allemande Ruth Walz, est présentée dans le *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* de Michel Corvin, accompagnée de quelques lignes résumant les effets de la mise en espace, questions qui feront l'objet de ce chapitre.

Il convient encore de remarquer la position toute particulière que réserve Hans-Thies Lehmann au travail de Klaus Michael Grüber dans son ouvrage *Postdramatisches Theater*⁵³⁷. Pour fonder sa théorie d'un « théâtre postdramatique » Lehmann s'appuie sur le travail de plusieurs metteurs en scène contemporains, connus et reconnus pour la qualité et l'exemplarité de leur œuvre, dont celle de Klaus Michael Grüber. Il qualifie le théâtre de Grüber comme « théâtre de la voix » : « Le théâtre postdramatique est ici *un théâtre de la voix, l'écho de l'acte produit une fois l'action passée*⁵³⁸. ». Et pour appuyer sa proposition, Lehmann — dans la traduction française — résume *Winterreise* en ces quelques lignes :

⁵³⁶ G. Lista, *La Scène moderne*, Actes Sud, Arles 1997.

⁵³⁷ H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 117.

La condition pour le théâtre de la voix est un espace architectural qui, par ses dimensions, entre en relation avec le discours d'individus isolés, avec l'espace mental de cette voix. L'espace est perçu tout d'abord dans l'extrême – par exemple le vide surdimensionné du Stade Olympique de Berlin, architecture de la domination du pouvoir nazi, agencé d'après le modèle du stade antique. Ce bâtiment abrita le voyage d'hiver ; le public n'occupait qu'une partie des gradins et devaient relier des fragments de l'Hypériorion d'Hölderlin avec des scènes sportives, des images de cimetière, des campements et des baraques à frites⁵³⁹.

Nous contestons ici cette description cumulative et chaotique de l'espace qui « victimise » quasiment le public obligé de relier ensemble fragments d'*Hypériorion*, cimetière et baraques à frites... En effet ce compte-rendu est imprécis et inexact, usant d'un ton qui pourtant s'arme d'une prétendue neutralité sévère et juste, jusque dans la totalité du jugement esquissé : par exemple la signification du terme « vide surdimensionné » du Stade Olympique... Aucun vide, hélas, mais tout autre chose, la spatialité et sa propre mémoire matérielle, politique, historique.

Cette très courte citation nous permet d'entrer dans le vif du sujet : un « théâtre de la voix », une parole donc, un texte ; « fragmenté », des fragments de texte, sous-entendu une discontinuité ? ; un poète, Hölderlin ; une « architecture de la domination du pouvoir nazi », signe tangible d'une période de l'histoire allemande ; « agencé d'après le modèle du stade antique », imprécision qui dénote des confusions de forme, de signification et bien sûr de temporalité, bref de civilisation, confusions qui sont précisément « machinées » et sur lesquelles nous revenons lors de l'analyse architecturale de cet édifice⁵⁴⁰ ; des « scènes

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁴⁰ En particulier voir *supra* 2^e Supplément, sur les distinctions entre les modèles grecs et romains du *stadion*, du *circus* et de l'*amphitheatrum*, pp. 505-526.

sportives », mais s'agit-il de « scène » dans le sens théâtral du terme (illusion...) ? ; ce « bâtiment « abrita » le voyage d'hiver », mais est-ce un « bâtiment », est-ce un « abri » ? et le stade peut-il abriter le *Voyage d'hiver* ?... ; « des images de cimetière » sont-ce des images..., quel genre d'images... ?? ; « des campements et des baraques à frites », ne serait-ce pas plutôt un campement, une baraque à frites, précisément très allemande, un *Imbiss*..., bref cette juxtaposition, ce catalogue et cette énumération relèvent pour nous de l'incompréhension radicale de ce qu'est la mise en œuvre d'un lieu scénique.

En quelques mots pourtant, en suivant l'incohérence de la description, nous oserons la formule : « le décor est posé ». Selon un point de vue réducteur, qui devient « un théâtre du spectacle », et non plus « un théâtre des regards⁵⁴¹ » . Et s'il y a regard — celui de Hans-Thies Lehmann — il est très loin de celui de Gilles Aillaud, il est celui du spectacle. Et ce seul et unique point de vue, celui de Lehmann, est un regard faussé car pris dans le mouvement de sa propre démonstration quant au « concept théorique de théâtre postdramatique », et particulièrement de ce qu'il nomme ici étrangement le « théâtre de la voix ».

Tout ceci pour rappeler encore que l'œuvre de Grüber, aura, quant à sa réception, subi d'étranges traitements. Nous en témoignerons donc nous aussi mais sans omettre pour autant toutes les précisions et la richesse

⁵⁴¹ Cf. H.T. Lehmann « Un théâtres des regards » in *Théâtre / Public* n° 87, 1989. Cet article date de 1980 et traite de la mise en scène de *Paysage sous surveillance* de Heiner Müller par Jean Jourdeuil, tout en présentant la problématique de l'auteur quant à un « théâtre postmoderne »...

des points de vue. Car cette « musique », *Voyage d'Hiver, Winterreise in Olympiastadion*, résonne encore comme la trace épique, héroïque, de la puissance d'un événement que personne ne saurait résumer en quelques lignes. S'il en est un, il est celui du « Mystère Grüber⁵⁴² », moment fragile et puissant, inatteignable, comme une lumière traversant la brume. Mais il est aussi, clairement et distinctement, ce que Bernard Dort en écrit :

Le Voyage d'hiver était tout autre chose qu'une série de variations sur un lieu et sur un texte... Il avait la gravité et le pouvoir d'ébranlement d'une rencontre qui ne saurait être ni répétée ni reproduite⁵⁴³.

Ce qui s'est joué là, dans la nuit et le brouillard d'un Berlin sous surveillance, s'est joué sur la scène d'un tout autre « drame » que celui doctement rapporté par le théoricien du « postdramatique ».

III. A/ LE STADE OLYMPIQUE DE BERLIN

*« Mais venons-en à l'Architecture.
De tous les arts l'Architecture lui est le plus cher.
Pas de texte. Pas de texte et ça vous a de l'allure... »*

Brecht « Sur le Réalisme »

Pour cette reprise interprétative, il faut repartir des lieux eux-mêmes. Non pas comme s'il en allait de soi, mais repartir de ce Stade Olympique de Berlin dont nous voulons réouvrir l'archive comme l'aura fait Foucault, questionnant en maints de ses textes les « machines à guérir »,

⁵⁴² B. Dort, « Le Mystère Grüber », art. cité, pp. 17-21.

⁵⁴³ *Idem.*

les « panoptiques » et autres « technologie de pouvoir » : « machines de guerre » selon la terminologie de Gilles Deleuze⁵⁴⁴.

Cette architecture si particulière du Stade Olympique de Berlin, nous allons, dans la plus grande prudence, prendre le temps de l'appréhender, de la regarder, tentant d'en saisir tous les enjeux historiques, politiques et architecturaux : car ils donnent aussi toute la mesure de l'audace de Grüber d'y venir enchâsser et inclure le théâtre d'Hölderlin : ni subversion, ni transgression mais une pure et absolue opposition, celle des contraires logiques qu'aucune « dialectique » ne réconciliera jamais.

La production architecturale du III^e Reich fut très souvent qualifiée de « néoclassique », « monumentale », « antiquisante », « néo-antique », « totalitaire » voire « néoclassique de tradition prussienne », etc. Elias Canetti intitulera d'ailleurs un de ses articles « Hitler Pharaon »⁵⁴⁵, article écrit à partir de la publication de l'autobiographie justificative d'Albert Speer *Au cœur du Troisième Reich*⁵⁴⁶.

L'architecture et l'urbanisme développés par le III^e Reich ont été étudiés et analysés entre autres par Lars Olof Larsson, qui rend compte de ses grandes lignes à l'intérieur de son ouvrage *Albert Speer, Le Plan de Berlin 1937-1943*⁵⁴⁷. Ce plan, Albert Speer n'en fut pas l'initiateur, mais il en fut l'un des principaux « applicateurs » et constructeur en tant que GBI (Inspecteur Général de la Construction pour la capitale du Reich⁵⁴⁸ avant

⁵⁴⁴ G. Deleuze, *L'Anti-Œdipe*, op. cit.

⁵⁴⁵ E. Canetti, « Hitler Pharaon », in *Le Monde*, dimanche 13-lundi 14 mai 1984, pp. XIII/XV.

⁵⁴⁶ A. Speer, *Au cœur du Troisième Reich*, trad. Michel Brottier, Fayard, Février 1972, Paris.

⁵⁴⁷ Lars Olof Larsson, *Albert Speer, Le Plan de Berlin 1937-1943*, trad. Béatrice Loyer, Archives d'Architecture Moderne 1983.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, pp. 5, 38.

que d'être nommé Ministre des Armements), poste auquel il fut nommé en 1936. Selon Lars Olof Larsson « *ce délai peut s'expliquer de bien des façons, mais, selon toute vraisemblance, Hitler voulait d'abord examiner les réalisations de Speer à Nuremberg, avant de lui confier la grosse commande que constituait le réaménagement de la capitale du Reich. (...) Hitler recherchait avant tout un homme disposé à réaliser ses ambitions personnelles* »⁵⁴⁹. C'est ainsi qu'est « historiquement » présenté Albert Speer : un exécutant aux ordres du maître. S'il n'y a pas lieu ici de démontrer que « l'élève dépasse le maître », nous pourrions constater qu'en ce qui concerne l'Architecture, à maintes reprises telle fut la réalité. Nous n'aborderons pas les points présentés dans l'ouvrage de Lars Olof Larsson, son étude brillante et parfaitement claire portant sur une périodisation postérieure à la construction du Stade Olympique, dont il convoque l'exemplarité sur un point de « style » uniquement, la construction étant antérieure à la période qu'il étudiait. De même, nous ne traiterons pas des formalisations urbaines planifiées et pour d'autres réalisées de la restructuration de Berlin, mais nous nous intéresserons à certains programmes éphémères (« fêtes » et « cérémonies » du III^e Reich) qui les ont précédées, et dont beaucoup ont été conçues et orchestrées par Speer.

C'est donc prioritairement au Stade Olympique de Berlin, sur lequel Speer a apposé sa griffe, que nous limiterons nos interrogations en insistant sur la longue histoire de la mise en œuvre de cet édifice en ses différentes formes d'une part, en évoquant aussi les transformations parallèles de l'espace public d'abord et avant tout par l'imposition

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

d'organisations spatiales dédiées à célébration de la masse et de la puissance⁵⁵⁰.

Nous tiendrons cette hypothèse que Speer accentua fortement un processus déjà engagé, celui de la transformation du Stade allemand (Otto March-1913) conçu sur le modèle du *stadion* grec en un Stade Olympique (Werner March-1936) se pliant au modèle de *amphitheatrum* romain, version Coliseum⁵⁵¹. C'est pourquoi ce stade porte dans son architecture même les traces de la stratification ou de la sédimentation pierreuse de deux « stylistiques » (au moins) différentes voire opposées : l'une quasi-winckelmanienne dans sa première version, et porteuse de « grécité » ou du moins de références à l'hellénisme, l'autre version, définitive, celle de Speer relevant de la guerre et de l'*Imperium Romanum*, dans la logique expressive d'une « pensée » de la domination impériale dont l'architecture associée au plan de Berlin est la réalisation...

Par nécessité, nous devons nous référer à quelques autres « projets » de Speer, contemporains à la construction du Stade Olympique de Berlin : projets d'architecture ou cadres éphémères de cérémonies du parti nazi, pour lesquels il ne reste aujourd'hui, contrairement au stade encore debout et aujourd'hui rénové et réhabilité depuis les Mondiaux de 2006, seulement des dessins, des croquis, des photographies de maquettes, des films d'époque, soit une bonne part de l'appareil de propagande du III^e Reich.

⁵⁵⁰ Cf. E. Canetti, *Masse et puissance*, trad. par Robert Rovini, 1966, Paris, Gallimard, rééd. 2006.

⁵⁵¹ Voir la description de ces deux modèles dans le 2^e Supplément pp. 505-526.

III. A. 1) Retour sur l'Historique de l'Architecture du Stade Olympique de Berlin

La conception et l'édification du Stade Olympique de Berlin, comme beaucoup « d'équipements publics », a une histoire mouvementée. Sa construction et son architecture sont totalement dépendantes du contexte politique et urbain dans le cadre desquels le stade fut « programmé ». Histoire urbaine et histoire politique se cristallisent en lui : il en est comme la « ruine » pierreuse réifiée⁵⁵².

Ce stade a été considéré, tant par les différentes puissances européennes que par le III^e Reich, comme une démonstration de force du pouvoir en place, la volonté de « mettre en scène » et de donner des représentations de masse du pouvoir politique. Il fut l'un « des espaces de représentation majeurs du pouvoir politique » : celui du III^e Reich.

Sa conception avait été confiée aux frères March, Werner et Walter, tous deux architectes. La famille March⁵⁵³ maîtrisait parfaitement le programme « stade » et connaissait bien le site géographique dans lequel le stade devait être édifié. En effet, leur père, Otto March, avait été l'architecte du « Stade Allemand » ainsi nommé, Stade Olympique construit en 1913 sur ce même terrain et qui devait accueillir les Jeux Olympiques de 1916, stade toujours en place au début des années 1930.

⁵⁵² Nous nous appuyons ici sur différents ouvrages en langue allemande. Aucun document en langue française n'existe sur l'histoire du stade olympique de Berlin. On trouve un article dans *Technique et Architecture* réalisé lors de la rénovation du stade pour les Mondiaux de 2006 et exposant un bref historique. « La Chorégraphie des masses » in *Technique et Architecture* n° 484, France, 2006, p. 49.

⁵⁵³ L'ensemble de ces éléments ont été recueillis dans l'unique monographie existante de Werner March : T. Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia-Stadions, 1894-1976*, Birkhäuser Verlag, Basel, 1992.

III. A. 1. a) Le Programme « Stade Olympique » et l'Archéologie grecque des origines⁵⁵⁴

On connaît l'importance du travail archéologique accompli sur les vestiges grecs effectué par les chercheurs allemands, à partir du XIX^e siècle, en particulier sur le site d'Olympie.

En effet, si le sanctuaire a été découvert par un anglais en 1776, Richard Chandler, les premières fouilles furent entreprises par la France en 1829. Mais celles-ci ne furent que de courte durée : 6 semaines, après lesquelles la Grèce interdit aux équipes françaises de travailler sur le site, suite à un désaccord important sur la destinée des éléments archéologiques découverts. En effet, le gouvernement français souhaitait récupérer l'ensemble des pièces et les transférer hors de Grèce pour les installer au Louvre.

Des négociations entre la Grèce et l'Allemagne commencèrent dès 1852 et aboutirent en 1872 à une convention entre les deux pays, rappelée en ces termes par l'helléniste Moses I. Finley :

*Entre 1875 et 1881, une grande partie des beautés architecturales du site antique, bien qu'en ruine, furent ainsi mises au jour sous la direction de Curtius. Les résultats de chaque campagne de fouilles annuelles furent rapidement publiés, si bien que Coubertin, qui s'intéressait comme d'autres à Olympie, put se tenir au courant du détail des découvertes. Et, poussé par sa passion dominante, il convertit très vite ces renseignements archéologiques en un projet original : "L'Allemagne, écrivit-il, a exhumé ce qui reste d'Olympie ; pourquoi la France ne réussirait-elle pas à reconstituer ses splendeurs ?"*⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ A certains cette longue introduction historique à la conception du stade pourrait paraître inutile et fastidieuse : dans la mesure où l'événement de *Winterreise* s'y est déroulé après que les derniers feux furent éteints, elle vaut bien selon nous l'histoire d'une scène à l'italienne.

⁵⁵⁵ Moses I. Finley, *1000 ans de Jeux Olympiques*, trad Cécile Deniard, première édition 1976, Edition française Perrin, 2004, p. 16.

Ernst Curtius, personnalité éminente, Professeur à l'Université de Berlin, avait donné une conférence sur Olympie dès 1852, à laquelle auraient assisté « le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, et son fils, le futur Empereur Guillaume I^{er}, dont Curtius avait un temps été le précepteur⁵⁵⁶. ». Ernst Curtius aurait déjà émis l'idée de célébrer un rassemblement d'athlètes sur le modèle antique. Notons qu'il n'était pas le premier à proposer une telle tentative :

En suède, le professeur Gustav Chartau organise les Jeux Olympiques scandinaves à Ramsala en 1834 et 1836. Au programme des épreuves sportives et des concours littéraires. En 1849, les Anglais mettent en place à Wenlock, des "festivals olympiques" (...) mais ce sont les Grecs qui se montrent les plus enthousiastes. Ils se mobilisent pour rétablir ces compétitions panhelléniques, et, grâce à la générosité du riche Evangelis Zappas, restaurent des Jeux en 1859. Ils renouvellent l'expérience en 1870, 1875 et 1889 avec d'autres rencontres sportives.

Malheureusement le succès n'est pas au rendez-vous, et les organisateurs doivent admettre qu'ils n'ont pas su séduire concurrents et spectateurs pour établir un calendrier régulier et réunir, à date fixe, prestige et performance sportive à l'image des jeux de l'Antiquité⁵⁵⁷.

De son côté, le Baron Pierre de Coubertin avait fait sienne la raison avancée pour laquelle les Français auraient connu la défaite contre la Prusse en 1870 : « Il avait déjà été dit, et souvent répété, que c'était sur les terrains de sport d'Eton que Napoléon I^{er} avait perdu la bataille de Waterloo⁵⁵⁸. ». Selon Moses I. Finley, les modèles de Coubertin étaient : « les "jeunesses dorées" de deux autres sociétés : les éphéboi des cités grecques antiques, qui passaient une grande partie de leur temps dans les gymnases publics (...); et plus encore les élèves des public schools de l'Angleterre contemporaine⁵⁵⁹. ».

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁵⁷ M. Wiener, *Les Jeux Olympiques*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 37-38.

⁵⁵⁸ M. I. Finley, *1000 ans de Jeux Olympiques*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 14.

Coubertin mena à bien son projet de résurrection des Jeux Olympiques en participant à la création des Olympiades Modernes dont la première rencontre (1896) eut lieu à Athènes au sein du stade Hérode Atticus, lui-même ressurgi du passé. Ceux de 1900, 1904 et 1908 se tinrent respectivement à Paris, Saint-Louis (USA, avec les premières et uniques « journées anthropologiques » de l'histoire des Jeux...) et Londres, dans le cadre des Expositions Universelles ; puis à Sydney, en 1912, pour la première fois en dehors du territoire européen. Les prochains étaient prévus à Berlin, en 1916, pour lesquels fut édifié le « Stade Allemand » par Otto March. Les références sont donc à l'hellénisme, non à la romanité.

Le Stade Allemand reprenait une caractéristique principale du *stadion* grec⁵⁶⁰ : son inscription dans le paysage, espace creusé orienté est-ouest, dans le sol dont les talus ainsi étagés tenaient lieu de gradin. Les tribunes comptaient 11.500 places assises et 18.000 places debout, soit un public potentiel de 29.500 personnes. L'arène incluait une piste cycliste et le lieu même du stade prenait souvent le nom de vélodrome. Les tribunes officielles s'implantent sur la plus grande longueur sud, tandis qu'au centre des gradins nord, on observe l'inclusion d'un bassin de natation. La ligne des tribunes vient se briser afin d'embrasser le bassin sur l'ensemble de sa périphérie. L'axe est-ouest est marqué par la plus grande longueur du stade, tandis que l'axe nord-sud s'affirme par l'emplacement du bassin au nord, la tribune officielle au sud ; en dessous de celle-ci un

⁵⁶⁰ Voir *supra*, 2^e Supplément, pp. 505-526. Voir l'iconographie qui illustre les conceptions spatiales du Stade Allemand puis du Stade Olympique, Vol. 2, Iconographie, 2^{ème} partie, pp. 631-646.

large tunnel en partie à ciel ouvert menait jusqu'à la gare — la Bahnhof-Renbahn — mais aussi à un ensemble de trois bâtiments (gymnases aux différentes spécialités et Ecole Allemande Supérieure de Gymnastique) et de places publiques destinés aux sportifs et à l'ensemble des équipes qui s'entraînaient ici dans l'objectif des Jeux Olympiques qui auraient dû se tenir en 1916. Le stade proprement dit est intégré dans un site dédié au sport, à l'échelle nationale d'une capitale : Berlin. Nous pouvons donc tout à fait considérer, que cette conception d'un sanctuaire moderne du sport, et que l'on peut lire aussi comme une spécialisation rationnelle des espaces fonctionnels de la grande métropole en devenir qu'est Berlin (au même titre que l'ensemble des grandes villes européennes), n'en est pas moins une version moderne volontariste d'un « retour aux sources » de la civilisation hellénistique, par l'imitation culturelle d'une de ses grandes manifestations.

Le Stade Allemand — *das alte Deutsche Stadion von Otto March*⁵⁶¹ — était un projet contemporain de celui du Grand-Berlin⁵⁶², projet de planification urbaine visant à réunir la commune de Berlin et l'ensemble des communes alentours. Ce projet fut réalisé et correspond aujourd'hui au territoire du Berlin que nous connaissons, immense territoire

⁵⁶¹ T. Schmidt, *Werner March, Architekt des Olympia-Stadions*, *op. cit.*, p20. Otto March était le père des frères March.

⁵⁶² « En 1920 fut constitué le Grand Berlin, comprenant désormais les communes avoisinantes. La superficie de la ville fut alors accrue d'environ 878 km², et le chiffre de la population s'élevait à 3.804.000. En 1937, il était passé à 4.200.000. ». Cf. Lars Olof Larsson, *Albert Speer, Le Plan de Berlin 1937-1943*, *op. cit.*, p. 15.

composé de zones urbaines et de grands espaces naturels, dont la superficie représente 8 fois celle de Paris⁵⁶³...

Dans cette perspective, le site choisi, une forêt dénommée *Grünenwald* à la lisière de laquelle préexistait un hippodrome, fut conçu comme un espace de sport et de loisir, de détente, destiné à toutes les couches de la population, à l'échelle de ce nouveau territoire que constituait ce Grand-Berlin, mais aussi à l'échelle de l'Allemagne toute entière. En effet au début du XX^e siècle, ce site était déjà programmé comme l'espace symbolique de représentation de la nouvelle unité allemande, d'où l'importance de marquer architecturalement son territoire par un programme permettant d'accueillir des épreuves sportives de niveau national et international. La Première Guerre mondiale mit un frein à ce projet mais le stade était déjà construit (cf. documentation iconographique du volume 2).

Bien que l'Allemagne, après sa défaite, fut interdite de participation aux Jeux Olympiques de 1920 et 1924, le projet d'un lieu spécifique dédié au sport à Berlin poursuivit son chemin, et le mythe d'une Grèce « olympienne » reprit son essor ici comme dans certains cours professés à Fribourg⁵⁶⁴...

III. A. 1. b) Le Deutsche Sportforum dans le temps de la République de Weimar

Après la guerre, dans le milieu des années vingt, quand Werner March et son frère Walter reprennent l'édification du site, il s'agit bien de

⁵⁶³ Voir le bel opuscule : Hanns Zischler, *Berlin est trop grand pour Berlin*, trad. J.-F. Poirier, Mille et une nuits, 1999.

⁵⁶⁴ Dont « Qu'est-ce que la Métaphysique » d'un certain Heidegger...

poursuivre le concept de Deutsche Sportforum, afin de compléter les infrastructures sportives. Nous noterons l'apparition parmi des architectures résolument contemporaines dans le grand style international et monumental de l'époque mais ne manquant pas d'une certaine élégance (comme on peut l'observer pour le Palais de Chaillot en France par exemple, pour lequel certains n'hésiteront pas à parler d'architecture « fascisante »). Cette stylistique architecturale suivait des lignes ordonnatrices rationalistes dans le site ; elle poursuivait par l'adjonction de deux petits espaces nommés pour l'un *Auditorium* et pour l'autre *Tanzring*, tous deux prenant la forme d'un « amphithéâtre » semi-circulaire, ensemble de gradins aux allures de *koilon* grec : en somme, deux architecture mimétique du *théâtron* en bordure du parc, ouvert sur le paysage orienté face au nord, en direction de la forêt de Grönenwald... Retour du *théâtron* donc, l'archéologie a parlé, et une certaine mémorialité de l'architecture gréco-hellénistique est respectée.

En 1926, les frères March, lauréats d'un concours visant à reprendre le principe d'un espace regroupant plusieurs types d'équipements sportifs et de loisirs, se virent confiés la réalisation de ce complexe mêlant sport et éducation : le *Deutsche Sportforum*. Un plan de conception moderne, sur une organisation linéaire qui s'appuyait sur un axe directeur, une allée boisée elle-même appuyée sur une des limites extérieures de l'hippodrome. L'architecture évoquait le mouvement de la nouvelle objectivité, (la *Neue Sachlichkeit*) : le décor passe au second plan et une certaine abstraction des formes est privilégiée. La recherche d'une vérité

constructive s'impose appuyée par l'utilisation des matériaux contemporains : le béton, le verre, l'acier, favorisant de larges ouvertures, et tendant à une « désacralisation » rationaliste de l'édifice.

Le *Deutsche Sportforum* fut réalisé progressivement entre les années 1927 et 1936, en partie pendant la république de Weimar. A partir de 1933, il va alors subir d'importantes transformations, son programme ayant été modifié : le parti national socialiste a pris le contrôle de l'Etat, et déjà la mise en scène des masses devient une thématique majeure du pouvoir nazi. L'image de la célébration nocturne de cette prise de pouvoir, ce défilé d'hommes sombres une torche à la main passant sous la Porte de Brandebourg, est aussi l'une de ces icônes terrifiantes du XX^e siècle.

III. A. 1. c) Changement de programme : surcodage du Reich Sportforum par le Stade Olympique de Berlin

Aux deux frères est confié, en 1929, au moment même de la crise, la tâche de construire sur le site un nouveau stade capable d'accueillir 65.000 personnes, et l'Allemagne sera effectivement retenue comme pays d'accueil en mai 1931 par le Comité Olympique International (contre l'Espagne).

Le nouveau stade conçu par les frères March reprend les principes de celui de leur père, projet à partir duquel ils travaillent. La piste du vélodrome est transformée en tribune et un autre accès est positionné sous les tribunes est, permettant une arrivée directe et fluide depuis le parking. Au nord, l'accès est aussi transformé et amélioré. C'est sur cette proposition que fut retenue la ville de Berlin par le CIO en 1931.

Mais 1933 est l'année de la prise de pouvoir d'Hitler-Arthro Ui. Tout change et dans le même temps que sont construits les premiers camps d'internement, l'Olympisme reste à l'honneur.

L'objectif pour Hitler devient de pouvoir réunir le plus grand nombre en ce lieu. Le stade de 65.000 places s'avère insuffisant. Werner March devait absolument trouver des solutions spatiales afin de réaliser un complexe de différents espaces permettant d'organiser de très grandes manifestations. C'est cette exigence politique du rassemblement qui est à l'origine du nouveau plan du *Reichssportfeld* parallèlement à la modification totale du stade existant puisqu'il est détruit afin de construire le « Stade Olympique » capable d'accueillir jusqu'à 100.000 personnes. Et les moyens mis en œuvre furent considérables. Un contrat fut passé entre Werner March et le *Reichministerium* afin de mener à bien ce projet en trois années. Mais parallèlement, d'autres projets se dessinaient, qui répondraient parfaitement à cette volonté de réunir dans un lieu une masse toujours plus nombreuse. Un en particulier, dénommé le « Grand Stade », monument dédié à la *Reichführung*, à la politique impériale et dont la taille exprimait à sa manière la lutte, le combat résolu pour « l'espace vital », le *Raumkampf* dont la célébration était ainsi mise en scène.

Le premier mai 1933, Werner March adhère au parti national socialiste.

Il est chargé de continuer la réalisation du complexe sportif, avec de nouveaux objectifs.

Un nouveau stade est conçu, l'ancien détruit, une nouvelle disposition des espaces publics attenants proposée, avec par exemple l'apparition de

du Champ de Mai et de la Place Olympique aux dimensions gigantesques, destinés entre autres, à recevoir les parades et autres manifestations d'envergures dans la volonté explicite de faire retour à ce « paganisme » délirant et outrancier dont Ernst Bloch mena l'impitoyable critique⁵⁶⁵.

L'architecture de ce nouveau stade fut elle-même modifiée à plusieurs reprises, au fur et à mesure de l'avancement du projet. La première proposition de Werner March reprenait le principe d'un stade entièrement creusé dans le terrain naturel et dont le dernier niveau des tribunes correspondait au niveau du sol entourant le stade, en référence savante à une certaine archéologie de la Grèce ancienne. Il reprenait le modèle sur lequel son père Otto March s'était appuyé pour la réalisation du stade allemand. La façade ne correspondait pas au périmètre des tribunes, mais marquait la grande longueur de l'arène par deux façades distinctes, d'environ deux étages, exprimant une muralité dans sa plus simple composition. Donc de l'extérieur, aucune monumentalité : les façades correspondaient à des bâtiments communs et ne marquaient absolument pas la fonction du stade qu'elles abritaient.

Cette proposition fut évidemment refusée. Werner March affirma alors, dans un second temps, un discours architectural plus proche de la Rome impériale et s'appuyant sur le modèle de l'amphithéâtre : l'ensemble se refermait alors par l'édification d'une façade unique et continue.

Cependant et contrairement aux amphithéâtres romains, Werner March avait cherché à conserver une grande perméabilité de vue et de lumière entre l'extérieur et l'intérieur du stade. L'ensemble des tribunes

⁵⁶⁵ Ernst Bloch, *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1976.

reposaient sur un système de piliers en béton, composant une superstructure moderne, plutôt dynamique. La façade se dissociait en deux épaisseurs : d'abord un péristyle de piliers en béton de base rectangulaire et d'aspect longiligne du fait des rapports de leurs proportions (base/hauteur). Le plafond de ce péristyle correspondait à la sous face des tribunes les plus hautes. Une coursive, située à environ un tiers de la hauteur globale de l'édifice, parcourait la périphérie de l'ensemble du bâtiment. La façade réellement close fondait la délimitation intérieure de ce péristyle et était entièrement conçue en verre avec des menuiseries métalliques, insérée entre une série de poteaux secondaires étroits affirmant ainsi le caractère vertical et dynamique de la façade.

Une grande coursive extérieure, abritée par les tribunes, séparait les piliers porteurs en béton de la muralité de la façade entièrement conçue en verre et en métal : une façade très ouverte donc, une réelle perméabilité de vue, de lumière, d'espace, entre l'extérieur du stade et l'intérieur, une transparence certaine, conférant encore à l'édifice une monumentalité urbaine et civile.

Cette proposition fut à nouveau refusée, cette fois-ci par Hitler en personne, et ce dans les conditions suivantes, si l'on en croit les propos mêmes d'Albert Speer, considéré encore aujourd'hui comme « l'architecte du Troisième Reich » :

Le Comité Olympique allemand se trouva dans une situation désagréable quand le responsable de l'organisation des Jeux, Pfundtner, secrétaire d'Etat au ministère de l'intérieur, soumit à Hitler les premiers projets du nouveau Stade Olympique. L'architecte,

Werner March, avait prévu un bâtiment en béton avec des murs en verre, ressemblant au stade de Vienne. Après la réunion Hitler revint chez lui, où il m'avait mandé avec mes projets, agité et furieux. Sans autre façon, il fit communiquer au secrétaire d'Etat de devoir annuler les Jeux Olympiques. La raison avancée était que les Jeux ne pourraient avoir lieu en son absence, car c'était au chef de l'Etat de les déclarer ouverts ; or, lui, ne mettrait jamais les pieds dans une telle boîte de verre moderne. Dans la nuit, j'esquissai un projet prévoyant de revêtir le squelette porteur de pierre naturelle et d'accentuer les corniches. Je fis aussi disparaître le verre et Hitler fut satisfait. Il prit à son compte le financement de la dépense supplémentaire, le professeur March donna son accord à la modification et Berlin sauva ses jeux. Je n'ai jamais su exactement s'il aurait véritablement mis sa menace à exécution ou si elle n'avait été que l'expression de cette attitude de défi qu'il avait l'habitude d'adopter pour imposer sa volonté⁵⁶⁶.

Mais comment ne pas entendre déjà ici, dans les « mémoires » de Speer, ce qu'Hannah Arendt aura dénommé à propos d'un autre serviteur zélé du régime « la banalité du Mal » ?

La superstructure fut alors entièrement recouverte de pierre taillée et de granit. Chaque élément architectural est enveloppé et prend ainsi épaisseur et grossit. Le couronnement de l'édifice n'est plus souligné mais massivement appuyé par un entablement d'un peu plus de 3,5 mètres de hauteur, avec un réglet et ses gouttes (modénature grecque), disproportionné, énorme, situé sur la ligne médiane de l'entablement.

La façade de verre, est transformée en une muralité massive de granit, une série d'ouvertures rappelant vaguement celle du Colisée découpe cette masse. Les piliers, entièrement recouverts par des éléments de

⁵⁶⁶ A. Speer, *Au cœur du troisième Reich*, op. cit., p. 116. Tous les témoignages de Speer sont en général édulcorés quant à son rôle et à sa fonction, et donc sujets à caution...

granit, selon une modénature appliquée à ce matériau, sont marqués par un rythme horizontal, pierre sur pierre et les joints soulignés.

L'allure générale du bâtiment est transformée selon l'ordre colossal, la structure cachée et recouverte d'une enveloppe rigide et géométrique de blocs de pierre taillés, l'enceinte murée, et la rythmique générale dynamique marquée par la verticalité des éléments devient une masse inerte et massive. L'un cherchait à « alléger » la structure constructive, l'autre telle une masse colossale pèse sur l'emprise au sol de tout son poids.

Le stade se referme sur lui-même, immense enceinte de béton et de granit, sorte de rempart de la citadelle des sports, accentuant à l'intérieur l'effet de « chaudron », espace immense unitaire et clos, sans aucune relation ni de vue, ni de lumière avec l'extérieur, en dehors des grandes directions axiales symbolisées par des grandes tours, dont celles de l'*Olympisches Tor* (le portail olympique).

Lars Olof Larsson mentionne cette étonnante fusion et confusion des signes et éléments architecturaux en ces termes :

Les Jeux Olympiques de 1936 accélèrent encore la construction [de Berlin]. (...) Mais les grands projets consistaient à aménager le terrain de sport du Reich, le Stade Olympique et les autres arènes. L'architecte commandité fut Werner March.

Par leur composition axée, par l'emploi systématique de la pierre naturelle et de l'ornement sculptural antique, les projets respectaient les traits essentiels de l'architecture et de l'urbanisme national-socialiste. L'on peut cependant penser qu'ils ne correspondaient pas tout à fait aux intentions premières des architectes. Ainsi, d'après Albert Speer, March avait conçu un stade moderne alliant le verre au béton. La proposition aurait déplu à Hitler qui imposa alors un projet plus noble. En revanche, ce n'est pas Hitler qui obligea à

*créer un axe au sein de cette réalisation, car les concepts de symétrie axiale constituaient depuis plusieurs années des principes établis de composition*⁵⁶⁷.

Par notre récapitulation des phases de conception de l'édifice, nous avons voulu montrer comment une formalisation architecturale qui a pris pour modèle le *stadion grec* s'était transformée en *amphitheatrum*⁵⁶⁸, d'abord tout en arborant les signes modernistes de la « Nouvelle Objectivité », signes eux-mêmes recouverts, habillés, recodés des stigmates romanisants par l'intervention de Speer. Le modèle n'est plus grec mais romain, tandis que l'esthétique cherche à imiter certains traits de l'architecture grecque. Double confusion, sorte de synthèse indigeste de « signes antiques » sur le fond comme dans la forme qui relèvent d'une mise en représentation d'une scène pour d'autres représentations, elles-mêmes mises en représentation, par exemple par la production cinématographique de Leni Riefenstahl⁵⁶⁹. Toute une « mythographie » déchuée que nous nous refusons à nommer en quelque sens que ce soit « mythe » comme le font Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe dans *Le Mythe nazi*⁵⁷⁰.

III. A. 2) La Mythographie antiquisante de l'Allemagne du III^e Reich

Nous voudrions ici simplement relever quelques éléments de cette mythographie, car les architectures ainsi édifiées comme le stade ou les édifices de Nuremberg avaient essentiellement pour fonction de réunir le parti et le Peuple (*Volk*) dans une mise en scène et une « chorégraphie »

⁵⁶⁷ Lars Olof Larsson, *Albert Speer, Le Plan de Berlin 1937-1943*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁶⁸ Cf. 2^e Supplément, pp. 505-526.

⁵⁶⁹ Les films *Le Triomphe de la Volonté*, *Les Dieux du stade*, notamment.

⁵⁷⁰ Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Mythe nazi*, Paris, éd. de l'aube, 1991.

des masses. Et plus que de fonction, il s'agit ici de programme. « Pas de texte. pas de texte, mais ça vous a de l'allure... » disait Brecht.

Nous résumerons, brièvement ici, ce programme du spectaculaire à partir de trois exemples : le « Grand Stade », les congrès de Nuremberg et la « théorie de la valeur des ruines ». Ces trois exemples résument et circonscrivent l'activité de Speer d'une part, et les objectifs très clairs de l'ensemble de l'urbanisme et de l'architecture du III^e Reich d'autre part, dont le Stade Olympique de Berlin fut un prototype inabouti bien que redoutablement efficace. Efficace comme le montre cette photographie où les individus ici réunis dans une masse parfaitement homogène inscrivent en elle avec leurs corps cette phrase à destination d'Hitler placé dans la tribune d'honneur : « *Wir gehören dir* »...

Cela est le programme, et ce programme implique la durée millénaire, du parti nazi mais aussi de ses signes de représentation dont l'architecture est un des médiums incontournables avec les « fêtes » dont elle forme le lieu d'accueil.

A la prétention millénaire du parti nazi, Speer⁵⁷¹ « espérant de son vivant une renommée millénaire »⁵⁷² apporta une réponse « théorique » architecturale dès 1934, qu'il présenta à Hitler sous le nom de « *théorie de la valeur des ruines d'un édifice* ». Cette « théorie » fonctionne sur la représentation fantasmée d'un devenir possible de l'architecture « contemporaine » construite du vivant des fondateurs du III^e Reich. L'architecture n'y est pas questionnée dans ses fondements mais la seule

⁵⁷¹ Membre du corps motorisé du parti national socialiste depuis 1930 et qui avait trouvé dans ce parti en la personne de Goebbels son premier client sérieux en dehors des connaissances familiales directes.

⁵⁷² A. Speer, *Au cœur du troisième Reich*, op. cit., p.101.

question qui se pose à Speer est celle du travail du temps sur cette architecture. Il faut ici citer, « l'explication » est parfaitement claire :

Hitler aimait à expliquer qu'il construisait pour léguer à la postérité le génie de son époque. Car, en fin de compte, seuls les grands monuments rappelaient les grandes époques de l'histoire. Que restait-il de l'œuvre des empereurs romains ? Quels étaient les vestiges de leur grandeur, sinon les édifices qu'ils avaient fait construire ? Il y a toujours, prétendait-il, des périodes de déclin dans l'histoire d'un peuple ; mais les monuments qu'il a édifiés sont alors les témoins de son ancienne puissance. Naturellement, leur seul témoignage ne suffit pas à créer les bases d'un renouveau du sentiment national. Mais quand après une longue période de déclin, le sentiment de la grandeur nationale doit être à nouveau exalté, alors ces monuments ancestraux sont les plus éloquents des prédicateurs. C'est ainsi que les monuments de l'Empire romain permettaient à Mussolini de faire appel à l'esprit héroïque de Rome, quand il voulait gagner le peuple italien à l'idée d'un empire romain des temps modernes. De la même manière, nos édifices devaient pouvoir, dans les siècles à venir, parler à la conscience de l'Allemagne. C'est ce qui faisait pour Hitler la valeur d'une réalisation durable.

On commença sans tarder l'aménagement de l'esplanade de Nuremberg, car on voulait au moins achever la tribune pour le prochain Congrès du parti. Pour pouvoir construire la nouvelle tribune, il fallut déplacer le dépôt de tramways, dont on dynamita ensuite les hangars en béton armés. Un jour que je passais devant, je vis un fouillis métallique pendait dans tous les sens et commençant à rouiller. On pouvait aisément imaginer ce que cela allait devenir. Ce lamentable spectacle fut le point de départ d'une réflexion qui m'amena à élaborer une théorie sous le nom quelque peu prétentieux de "Théorie de la valeur des ruines d'un édifice". Des édifices construits selon les techniques modernes étaient sans aucun doute peu appropriés à jeter vers les générations futures ce « pont de la tradition » qu'exigeait Hitler. Il était impensable que des amas de décombres rouillés puissent inspirer, un jour des pensées héroïques comme le faisaient si bien ces monuments du passé que Hitler admirait tant. C'est à ce dilemme que ma théorie voulait répondre. En utilisant certains matériaux ou en respectant certaines règles de physique statique, on pourrait construire des édifices qui, après des centaines ou, comme nous aimions à le croire, des milliers d'années, ressembleraient à peu près aux modèles romains.

Pour donner à mes pensées une forme concrète et visible, je fis réaliser une planche dans le style romantique représentant la tribune de l'esplanade de Zeppelin après des siècles d'abandon : recouvertes de lierre, la masse principale du mur effondrée par endroits, des pilastres renversés, elle était encore clairement reconnaissable dans ses contours généraux. Dans l'entourage de Hitler on tint ce dessin pour "blasphématoire". Le seul fait d'avoir imaginé une période de déclin pour ce Reich à peine fondé et qui devait durer mille ans fut considéré par beaucoup comme scandaleux. Hitler, pourtant, trouva cette réflexion d'une logique lumineuse. Il donna l'ordre qu'à l'avenir, les édifices les plus importants de son Reich soient construits selon cette "loi des ruines"⁵⁷³.

Ici se joue, nous le tenons, cette caractéristique de l'architecture du III^e Reich en ce qu'elle est d'abord une « esthétique » de la confusion et de la représentation, une reprise imitative de différents modèles appartenant à des civilisations distinctes, comme entre autres l'autel de Zeus à Pergame, cité ici par Speer à partir duquel il a « conçu » la tribune de l'esplanade de Zeppelin en appliquant au modèle une métamorphose homothétique considérable. Citons-le à nouveau dans cette description titanesque :

Je m'étais battu sans résultat avec mes premières esquisses, quand, dans une heure de chance, une idée me vint, qui me parut convaincante : je ferais de grands escaliers, surmontés par un grand portique à colonnes flanqué à ses extrémités de deux masses géométriques encadrant le tout. L'influence de l'autel de Pergame était évidente. L'indispensable tribune d'honneur que j'essayais de placer au milieu des escaliers de la manière la moins voyante possible ne s'intégrait pas vraiment à l'ensemble.

La maquette terminée je priai Hitler de venir la voir. J'étais un peu inquiet car le projet dépassait de beaucoup la commande. L'édifice avait 390 mètres de long et 24 mètres de haut. Il faisait 180 mètres de plus que les thermes de Caracalla à Rome, presque le double.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 81.

*Sans se hâter, Hitler examina d'abord la maquette en plâtre sous tous les angles, prenant en homme du métier la bonne perspective. Ensuite il étudia les plans sans mots dire et sans rien laisser paraître. Je pensais déjà qu'il allait refuser mon travail. Alors, tout comme lors de notre première rencontre, il eut un bref "D'accord" et prit congé.*⁵⁷⁴

Speer omet de préciser dans sa comparaison que les dimensions de l'autel de Zeus à Pergame ont été multipliées par 10, (la plus grande longueur mesure environ 37 à 38 mètres agrandie à 390 mètres...). Par delà les dimensions, cette « copie » des signes extérieurs se voit attribuée une toute autre cérémonie. Speer caractérisera son « style » de « néo-néoclassique » : recherche de l'imitation d'une forme générale tout en la transformant, sans tenir compte de son essence ni de sa signification. Ce grossier et cet obscène « copier-coller » avant l'heure, allait pourtant devenir opératoire dans la politique architecturale du III^e Reich. Bien que Lars Olof Larsson, et aucun autres d'ailleurs, ne cite cet incroyable mais très réel épisode « réflexif », il en marque ainsi les conséquences effectives :

*La « Nouvelle Objectivité » ou fonctionnalisme ne fut nullement illustrée par l'architecture de l'Allemagne nazie, hormis certains bâtiments industriels. Ce courant avait été sévèrement condamné, (...) Mais le nazisme a influencé l'architecture de diverses manières. Les mesures de « mises au pas » prises entre 1933 et 1934 interdisaient aux défenseurs les plus éminents du fonctionnalisme d'exercer leur profession*⁵⁷⁵.

Werner March avait été l'un deux... C'est ainsi qu'en 1935 il revint à Speer de « rectifier » la façade du Stade Olympique de Berlin afin que

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁷⁵ Lars Olof Larsson, *Albert Speer, Le Plan de Berlin 1937-1943*, *op. cit.*, p. 8.

l'édifice répond à cette nouvelle « loi des ruines », mais aussi de concevoir le seul et unique stade qui serait digne du III^e Reich, le « Grand Stade », véritable « modèle du genre » de ce nouveau « style » de Speer aux « inspirations antiques » revues à la hausse.

Le « Grand Stade », projet qui n'est jamais cité dans les études historiques de l'architecture, se révèle pourtant être le modèle pour Nuremberg, dont l'édification fut placée sous la responsabilité du Ministre des Eglises⁵⁷⁶. Le programme est simple et ainsi présenté par Speer :

Le stade devait pouvoir contenir, selon les indications de Hitler, 400.000 spectateurs. Le monument qui, dans l'histoire, pouvait offrir le meilleur point de comparaison, était le Circus Maximus, construit à Rome au I^{er} siècle après Jésus-Christ pour contenir de 150.000 à 250.000 personnes, tandis que nos stades de l'époque avait une contenance maximale de 100.000 personnes.

La pyramide de Chéops, bâtie en 2500 avant Jésus-Christ, a un volume de 2.570.000 m³ pour 230 mètres de long sur 146 de haut. Le stade de Nuremberg aurait fait 550 mètres de long sur 460 mètres de large et aurait inscrit dans sa construction un volume de 8.500.000 m³, c'est-à-dire en gros le triple de celui de la pyramide de Chéops. Le stade devait être de loin l'édifice le plus important de tout cet ensemble et aussi l'un des plus formidables de l'histoire. Selon nos calculs, l'enceinte du stade devait faire presque 100 mètres de haut, pour pouvoir contenir la masse de spectateurs prévue. Une forme ovale aurait été une solution inacceptable, car l'espèce de marmite à laquelle on aurait abouti n'aurait pas seulement augmenté la chaleur mais aurait certainement causé des troubles psychiques. C'est pourquoi je choisis la forme en fer à cheval du stade d'Athènes. Sur une colline dont la pente équivalait à peu près à celle des gradins du futur stade et dont nous avions corrigé les inégalités par des constructions de bois, nous fîmes des essais pour vérifier

⁵⁷⁶ A. Speer, *Au cœur du troisième Reich*, op. cit., p.97.

*si, du dernier rang, on pourrait encore suivre les manifestations sportives. Le résultat fut encore plus positif que je ne l'avais supposé*⁵⁷⁷.

Que de références citées ici. Les grandes civilisations et leurs modèles architecturaux y sont convoqués, non dans leur programme mais dans leur formalisation et plus encore leur représentation. Le modèle du *circus* romain fait retour, se substituant au modèle du *stadion* grec, s'appuyant sur la typologie de reconstruction du stade d'Athènes d'Hérodote Atticus, dont on sait qu'il fut construit très tardivement (Cf. 2^e Supplément) mais pour le dépasser encore dans ses proportions, tout en évitant la forme de l'amphithéâtre romain, cette « marmite qui pourrait causer des troubles psychiques »... Speer met en place un « système de références ⁵⁷⁸ » dans une logique du « toujours plus grand », jusqu'à comparer ce « Grand Stade » avec la pyramide de Chéops. Là il atteint des sommets dans la réflexion architecturale, après pourtant vingt années passées en prison durant lesquelles il aurait eu tout le loisir d'étudier la forme et la signification dans l'architecture occidentale...⁵⁷⁹.

La méthode de travail de Speer est particulièrement caractéristique de cette recherche constante de « représentation » de « mise en représentation » des édifices. Speer fait réaliser d'énormes maquettes en plâtre, afin de pouvoir admirer inlassablement cet édifice en devenir de ruine et son « immense volume de vide pouvant contenir trois pyramides

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.99.

⁵⁷⁸ Il avait effectué avec son épouse, en 1935, un voyage en Grèce au cours duquel la reconstruction du stade Athènes pour les jeux Olympiques de 1896 l'avait profondément marqué. V. *Ibid.*, p. 91.

⁵⁷⁹ C. Norbert-Schulz, *La Signification dans l'Architecture occidentale*, Paris, Pierre Mardaga, 1977. (*Significato nell'architettura occidentale*, Electra Editrice, Milan, 1974).

de Chéops ». Celle du « Grand Stade » mesure plus de deux mètres de hauteur, correspondant environ à l'échelle 1/50^e (1 centimètre sur la maquette représentant 0,5 mètre du projet réel) :

Elle était construite juste à hauteur des yeux, comportait tous les détails du futur édifice, et était éclairée par de puissants projecteurs de cinéma, si bien qu'avec un tout petit effort d'imagination, nous pourrions nous représenter l'effet que devait produire cet édifice⁵⁸⁰.

Ces maquettes fixaient ainsi l'objet architectural dans une représentation idéale dont l'objectif résidait dans l'effet produit. Ne manquait que l'expression des matériaux dont le choix relevaient de cette nouvelle règle édictée, celle de la « loi des ruines » impliquant une logique expressive de la masse et des règles de la physique statique :

On commanda du granit pour quelques millions de marks, rouge clair pour l'enceinte extérieure, plus blanc pour les tribunes, et on creusa une fosse gigantesque pour les fondations. Pendant la guerre, celle-ci devint un lac pittoresque dont les dimensions laissaient assez bien préjuger des dimensions de l'édifice⁵⁸¹.

Un détail pourtant ne laissait pas de causer quelques soucis à Albert Speer. Ce n'était pas la provenance du granit, problème résolu en deux temps, d'abord par la coopération d'Himmler qui s'avéra inefficace avant que d'utiliser les carrières norvégiennes ou suédoises :

... il [Himmler] voulait, en se servant des détenus des camps de concentration, produire des blocs de granit pour les bâtiments de Nuremberg et de Berlin. Il fonda sans tarder une firme sous un nom quelconque et se mit à extraire des pierres. Mais les entreprises SS étant d'une incompétence inimaginable, les blocs présentaient de fêlures et des fissures et la SS dut finalement admettre qu'elle ne pourrait fournir qu'une petite partie des blocs de granit

⁵⁸⁰ A. Speer, *Au cœur du troisième Reich*, op. cit., p. 102.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 100.

*promis. (...) Hitler (...) fut de plus en plus irrité et finit par déclarer sarcastiquement que les SS feraient mieux de s'occuper de la production de pantoufles de feutre et de sacs en papier, selon la tradition des établissements pénitenciers*⁵⁸².

Terrifiant mais très réel épisode relaté ici en toute banalité, celle d'un l'architecte que les fêlures irritaient. Mais ce qui gênait Speer, une fois le problème de la provenance du granit résolu, concernait le terrain de sport lui-même, l'arène du stade, qui n'avait pas les dimensions requises par les règlements olympiques. Ce à quoi Hitler lui fit cette réponse élémentaire :

*Aucune importance ! En 1940 les Jeux Olympiques auront encore lieu dans un autre pays, à Tokyo. Mais ensuite ils auront lieu pour toujours en Allemagne dans ce stade. Et les dimensions du terrain de sport c'est nous qui en déciderons*⁵⁸³.

Ces projets d'édifices de pierre pour le futur, qui devaient être terminés aux environs de 1945, étaient portés et programmés par ces redoutables chorégraphes des masses, en particulier celles s'exhibant pendant les Congrès du parti nazi. Lars Olof Larsson clarifie ce point dans une de ses descriptions de l'évolution d'un axe majeur du plan de Berlin :

Pendant les Jeux Olympiques de 1936, l'axe est-ouest fut somptueusement décoré entre l'Hôtel de ville au centre et le Stade Olympique de la Heerstrasse, accentuant ainsi son caractère de voie principale. Les décors étaient constitués de drapeaux et non de motifs architectoniques. Les hampes étaient placées de façon telle qu'on avait l'impression que cette avenue s'étirait sur plusieurs kilomètres. On retrouve cette même impression d'ensemble et ce même style d'avenue dans la décoration réalisée par Benno v. Ahrend, lors de la visite de Mussolini à Berlin, en 1937. Mais cette fois Ahrend eut aussi recours à des éléments

⁵⁸² *Ibid.*, p. 206.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 102.

*architectoniques classiques, tels que colonnes, piliers, pylônes, soubassement élevés, ornés de vasques. Ces deux décors de fête avaient pour effet de rehausser la perspective de cette vaste avenue, immensément longue que le caractère prestigieux et monumental tendait déjà à accentuer. Ces effets allaient encore être renforcés par les travaux menés par Speer sur l'axe ouest*⁵⁸⁴.

L'architecture de Nuremberg, conçue par Speer, avait pour destination les exhibitions du parti nazi, ses démonstrations de force. C'est à partir d'elles que s'élaboraient les programmes d'urbanisme et d'architecture. Dès la prise de pouvoir fut mis en place un nouveau calendrier de fêtes nationales, toutes liées au parti Nazi, dont Goebbels serait l'initiateur :

*Ce programme débute le 30 janvier avec la fête de la prise du pouvoir ; le 24 février consacre la fondation du parti nazi ; en mars, l'Allemagne célèbre le culte des héros ; le 20 avril, l'anniversaire du Führer. L'ancienne fête du Travail du 1er mai devient l'une des plus importantes fêtes nationales, "le Jour de la Volksgemeinschaft", tandis qu'en juin est célébré le solstice d'été. L'apogée de l'année nationale-socialiste est représenté par les huit jours du Congrès du Parti à Nuremberg en septembre, suivi au début d'octobre par la grande fête des moissons ou fête des paysans, au Bückberg près de Hameln*⁵⁸⁵.

Speer a participé activement à l'organisation de ces autocélébrations qui lui ont permis d'acquérir la confiance d'Hitler. Dès 1933 il réalisait les décors de la fête du 1^{er} mai, celle de Nuremberg la même année mais aussi les obsèques d'Hindenburg, ainsi que la transformation en édifice pérenne de l'esplanade de Zeppelin. En 1935 il mettait au point un système d'éclairage qui fit grande impression et qui marqua

⁵⁸⁴ Lars Olof Larsson, *Albert Speer, Le Plan de Berlin 1937-1943* », *op. cit.*, p. 115.

⁵⁸⁵ Adeline Guyot et Patrick Restellini, *L'art Nazi*, Editions Complexe, 1933-1945 La mémoire du siècle, Belgique, 1983, p. 28.

esthétiquement ces cérémonies, qui très rapidement prirent une forme définitive, fixe et immuable. Speer en était le « *chef décorateur*⁵⁸⁶ » et proposa cette solution : « *faisons-les donc, proposais-je, défiler dans l'obscurité*⁵⁸⁷ ».

Une proposition en soi qui n'était pas nouvelle : dès 1933, le 30 janvier, les SA organisait une retraite aux flambeaux qui dura cinq heures. André François-Poncet, assistant à ce défilé, écrivait :

... ils surgissent des profondeurs du Tiergarten ; ils passent sous le quadrigue triomphal de la Porte de Brandebourg. Les torches qu'ils brandissent forment un fleuve de feu, un fleuve aux ondes pressées, intarissables, un fleuve en crue, qui pénètre, d'une poussée souveraine, au cœur de la cité. Et de ces hommes en chemises brunes, bottés, disciplinés, alignés, dont les voix bien réglées chantent à pleine gorge des airs martiaux, se dégage un enthousiasme, un dynamisme extraordinaires...⁵⁸⁸.

En 1935, la nouveauté de la proposition de Speer résidait dans une « obscurité » toute relative, en voici le plan, d'après le « chef décorateur » :

On rassemblerait pour la cérémonie nocturne les milliers d'étendards des groupes locaux d'Allemagne derrière les murs de l'esplanade qui les cacheraient de leur hauteur, jusqu'au moment où, à un commandement, les porteurs d'étendards, divisés en dix colonnes, avanceraient dans les dix travées formées par les administrateurs venus s'aligner sur le terre-plein. Les étendards et les aigles brillants qui les couronnaient seraient éclairés par dix puissants projecteurs de façon que ce seul spectacle produise un effet saisissant. Mais cela ne me semblait pas encore suffisant. J'avais eu l'occasion de voir nos nouveaux projecteurs de défense antiaérienne éclairer à plusieurs kilomètres de hauteur. Je priai Hitler de m'en

⁵⁸⁶ A. Speer, *Au cœur du troisième Reich*, op. cit., p. 86.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁵⁸⁸ A. François-Poncet, *Souvenirs d'une ambassade à Berlin*, Flammarion, 1946. Une célèbre photographie immortalisa ce moment lors du passage du cortège de la porte de Brandebourg, document d'ailleurs utilisés par le III^e Reich dans un fascicule de propagande intitulé « *700 Jahre Berlin, Feitfolge, 14. bis 22 August 1937* » publié sous la direction du « *Gauleiter Reichminister* » le docteur Goebbels. Il s'agit de

prêter 130. (...) le résultat dépassa tout ce que j'avais imaginé. Les 130 projecteurs, placés tout autour de l'esplanade, à 12 mètres seulement les uns des autres, illuminaient le ciel de leurs faisceaux qui, d'abord bien détachés, se fondaient à une hauteur de 6 à 8 kilomètres en une vaste nappe lumineuse. On avait ainsi l'impression de se trouver dans une immense pièce aux murs d'une hauteur infinie soutenus par de puissants piliers lumineux. Parfois un nuage traversait cette couronne de lumière et ajoutait au spectacle grandiose un élément d'irréalité surréaliste. Je suppose que cette «cathédrale lumineuse» fut la première architecture lumineuse. Pour moi, elle ne reste pas seulement ma plus belle création spatio-architecturale, mais également la seule à avoir, à sa façon, acquis une certaine pérennité⁵⁸⁹.

Un défilé spectaculaire, qui produit un « effet saisissant », un « spectacle grandiose », des éléments « d'irréalité », une « cathédrale lumineuse »... autant d'effets visant à provoquer la fascination — contre toute distanciation — fascination partagée par nombre de visiteurs occidentaux dont l'ambassadeur britannique Henderson que cite Albert Speer « C'était en même temps solennel et beau, on se serait cru dans une cathédrale de glace⁵⁹⁰ », ou bien encore Robert Brasillach qui parle de cérémonie religieuse au caractère magique : « Il nous reste maintenant à pénétrer dans l'enceinte magique et à voir se dérouler l'office hitlérien. C'est bien un office... On présente les pelles et la messe du travail commence⁵⁹¹ ».

L'impact de ces cérémonies est augmenté par leurs mises en représentation cinématographiques dont est chargée Léni Riefenstahl⁵⁹². Sa rencontre avec Speer en 1935 nous importe car elle donna lieu à une

l'ensemble du programme des fêtes organisées durant cette semaine d'août 1937 à Berlin, avec les indications sur les participants, l'ordre des activités, les paroles de certains hymnes, etc.).

⁵⁸⁹ A. Speer, *Au cœur du troisième Reich*, op. cit., p. 85.

⁵⁹⁰ *Idem*.

⁵⁹¹ R. Brasillach *Les sept couleurs*, Paris, Plon, 1936, p. 111.

⁵⁹² Elle avait été chargée par Hitler de faire des films sur les congrès. V. A. Speer, *Au cœur du troisième Reich*, op. cit., p. 89.

collaboration pour le film « *Le Triomphe de la Volonté* » dont Speer construira les décors :

Je me souviens que les prises de vues de l'une des séances du Congrès de 1935 avait été détériorées. Hitler, sur la proposition de Leni Riefenstahl, ordonna de tourner ces scènes en studio. Je fis construire dans un des grands studios de Berlin-Johannistal les décors indispensables : une partie de la salle du Congrès, l'estrade et la tribune⁵⁹³.

Nous avons voulu insister sur ces « projets » car ils sont précurseurs de la planification urbaine et architecturale qui sera menée par Speer en tant que GBI. Ils sont destinés à l'autocélébration des masses, de leur puissance, « masse et puissance⁵⁹⁴ » pour reprendre l'expression d'Elias Canetti. La carrière de Speer tient dans la chronologie de ses productions : d'abord les chantiers pour le parti nazi et la décoration des « parades et fêtes » nazies, ensuite le plan de Berlin quand il est nommé GBI : l'architecture monumentale « néo-néoclassique » qui caractérise ses « projets » répondant au programme des autocélébrations nazies. Toute une méthode de production architecturale, initiatrice aussi de la transformation imposée au Stade Olympique de Berlin, appliquant en vêtue, en « parure » « sa loi des ruines » à une architecture moderne à l'origine. Ici tout est « décor », « représentation », « mythographie », et s'il ne reste que des photographies ou des films de ces autocélébrations du parti nazi, le Stade Olympique, lui, est toujours parfaitement en place aujourd'hui, protégé au nom du patrimoine : il fut réhabilité à plusieurs reprises, d'abord en 1974 et plus récemment en 2006 pour les Mondiaux de football. Enième stratification architecturale dont le milieu de

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 90-91.

⁵⁹⁴ Elias Canetti, *Masses et Puissance*, Paris, Gallimard, 1966.

l'architecture est particulièrement fier⁵⁹⁵... Comme il est fier de construire des villages olympiques à Pékin ou ailleurs⁵⁹⁶ et toutes sortes d'arènes, de stades, voire de « théâtre-édifices » sur les parkings de supermarché⁵⁹⁷, tous espaces machiniques de communion et de représentation en lesquels les architectes pensent faire œuvre de démocratie...

⁵⁹⁵ « La Chorégraphie des Masses », in *Techniques et Architecture* n°484, France, p. 49.

⁵⁹⁶ Nous ne pouvons nous empêcher ici de préciser qu'un des bâtiment du village olympique de Pékin (2008) a été réalisé par le fils d'Albert Speer.

⁵⁹⁷ Cf. DEA de l'auteure, *op. cit.*

III. B/ RETOUR A L'ÉVÈNEMENT THEATRAL : WINTERREISE IN OLYMPIASTADION

Prologue

En ce lieu terrible, chargé d'une terrible mémoire, lieu de mémoire donc pour cette « Allemagne mère blafarde⁵⁹⁸ », en ce lieu d'où montèrent hurlements et imprécations, l'inouï survient : entre deux vers de la strophe VII du poème *Pain et Vin* d'Hölderlin, dans l'interstice de ces deux lignes du poème, une parole monte du Stade Olympique de Berlin. Une parole de poésie, telle le retour d'un feu follet du langage, de la poétique d'Hölderlin : 100 minutes durant lesquelles le monde change, 100 minutes d'un monde sur un autre monde, 100 minutes de présentation, 100 minutes de présence réelle, de la voix, de la parole, et du poème.

*... Mais errement comme sommeil
 Porte secours, la force vient de la détresse et de la nuit,
 En attendant, de ces berceaux d'airain, que sortent les héros
 De taille à s'égalier par leur puissance aux Immortels.
 Dans le tonnerre ils viendront.*

100 minutes...

*Cependant, il me semble,
 Mieux vaudrait le sommeil qu'être ainsi dans la solitude
 Et dans l'attente sans compagnons où je ne sais que faire
 Ni que dire, et en ces temps mesquins à quoi bon les poètes ?
 Mais ils sont, n'est-ce pas, comme ces prêtres de Bacchus
 De pays en pays pèlerins de la nuit sacrée.⁵⁹⁹*

⁵⁹⁸ Titre du film d'Helma Sanders-Brahm.

⁵⁹⁹ F. Hölderlin, « Pain et Vin », trad. R. Rovini, in *Poètes d'aujourd'hui – Hölderlin*, Paris, Pierre Seghers Editeur, 1953.

1

100 minutes durant lesquelles la parole est re-donnée au poète, sur les ruines de Berlin, gisant là dans cette architecture glacée, pétrifiée. Monde froid et dur réchauffé avec sérénité par la chaleur poétique.

Le héros est poète.

« Celui qui marche dans la nuit » — *der Wanderer durch die Nacht* — héros de ce *Voyage d'hiver*, poète de l'éternel, de l'infini. Un temps inscrit dans un autre temps. Comme moment de vérité en dépassement de la réalité. Un rêve, un voyage onirique, qui tient à distance le cauchemar. Le théâtre est là, naît de là, entier et plein, puissant et fou, dangereux et nécessaire. Joué pour eux, ceux qui ne peuvent plus habiter le monde, les dieux. Dieux de l'Audace, et qui dans leur retrait ont laissé place nouvelle, étonnante, à l'événement d'un Théâtre survenu là, où de tout temps il fut exclu. Quelque chose a eu lieu, nous sommes dans l'après d'Auschwitz — comment faire du théâtre ? — et peut-être sommes-nous dans cette parole de Celan dont j'ignore si Grüber le connut alors, et qui disait quelque chose comme « seul le langage restait sauf »...

Absence totale d'une représentation élégiaque ou romantique de la nature ici.

Des éléments essentiels pourtant, LES éléments : l'air, le feu, la terre, et l'eau aussi. Les éléments d'Empédocle bunkérisés par la politique de puissance de la Technique Mais aussi la pluie, le vent, le froid, la nuit,

l'étendue d'une terre clôturée. Tout est clôturé par « l'homme » ici. Tout est pourtant aussi déployé par l'homme, un autre homme, un poète aussi, dans une lutte sans merci, un *agon* entre deux mondes, celui qui a laissé présent parmi nous toute sa réalité irréfutable d'existence — le stade — et un autre projetant poétiquement par-dessus lui et ses pierres rigides le récit et le dire d'un autre monde. Le langage, la poésie, la liberté. Brisons en son cœur cette architecture monstrueuse du fascisme, car il en fut d'autres, les camps... Jouons pour elle — contre elle — ces quelques vers qui ont traversé le temps, et accomplissent leur retour, intacts aujourd'hui, indemnes, rendons à la nuit, au ciel, à la pluie, à la nature bienveillante, divinité absolue, la beauté de ce que pourrait signifier, de ce que devrait signifier vivre.

S'il fut, au théâtre, un geste de déconstruction au sens que Derrida accorda à ce terme ce fut bien celui-là : l'entente, la voix redonnées à Hölderlin le « poète de l'âme allemande » dans le lieu où se firent entendre les discours de l'abjection⁶⁰⁰.

En ce « lieu » du stade des éclairages, des éclairages violents, froids et puissants, absorbant toute la belle nuit étoilée. Lumière de projecteurs de stade, lumière de projecteurs militaires, cette même lumière qui balayent les nuits, sous la lune froide, portant au sol l'ombre des barbelés.

Et qu'était la lumière électrique ici ? Eblouissante, porteuse d'ignorance. Immense flash dans la nuit, appareil photographique gigantesque, images fabriquées par Leni Riefenstahl en leur cortège de représentations cinématographiques. Nuit, flambeaux, défilés, grands feux de livres,

⁶⁰⁰ Cf. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur, Essais sur l'Abjection*, Paris, Seuil, 1980.

fumée et cendres. Nuit et brouillard sur le stade, comme bientôt ailleurs des hommes indexés « *Nacht und Nebel* » subiront la destruction.

Et comment se peut-il que ce stade perdure encore ? Etrange maintien en présence dans ce Berlin démocratique, si exemplaire dans sa réussite économique, parfait petit soldat du capitalisme et du miracle allemand, que fait encore ce stade ici, ruine en parfait état symbolique et monumentale de l'architecture nazie quand il ne serait que l'avatar sinistre du « Grand Stade de Nuremberg ».

Il y a du *gestellt* en lui, selon la terminologie heideggérienne, monumental et omniprésent. Et entretenu et aujourd'hui même, protégé au titre du patrimoine⁶⁰¹. Et dès 1974 il est rénové afin que s'y tiennent les championnats du Monde de football. A cette occasion on ajouta une toiture légère au-dessus de la tribune d'honneur.

2

Un mois de répétition dans le stade même a été nécessaire à la mise en œuvre de ces huit grands moments de théâtre. Un mois de mise en place seulement. Invasion et occupation du Stade Olympique de Berlin par la Schaubühne au mois de novembre 1977, et mise à l'épreuve de la thèse inouïe de Grüber : le théâtre peut se jouer partout. Stratégie d'une belle et grande audace. Coup de théâtre dans la mémoire des lieux.

⁶⁰¹ Ce ne fut pas le cas dans la « Reconstruction de Berlin » après la chute du Mur du Palais du Peuple que doit remplacer la reconstruction du château des Hohenzollern...

1977, une année tourmentée à Berlin-Ouest, une année pleine d'obscurité, d'apogée tragique d'une dizaine d'années de « révoltes logiques ». Et la fin d'une opération de police dénommée « Voyage d'hiver » visant à supprimer définitivement ce qui restait des membres de la Fraction Armée Rouge (*Rote Armee Fraktion* : RAF). Une longue chasse à l'homme relayée par les médias, obsessionnellement chaque jour, à coup d'affiches noires et blanches placardées sur les murs des villes, d'émissions télévisées appelant tous les soirs à la délation, des appels téléphoniques, des voyageurs étrangers arrêtés, leur voiture fouillée — arrêtez-vous le temps d'un café dans une auberge, laissez votre voiture ouverte, les clés sur le contact, et en quelques minutes de voyageur fatigué de passage vous devenez terroriste potentiel, suspect en déroute. Années aussi des *Berufverbote*, des interdits professionnels pour les intellectuels, enseignants, tous autres refusant ce modèle d'Etat policier dont nous savons qu'il fut conseillé par d'anciens nazis⁶⁰².

1977, fin de dix années d'agitation, de révolte sans compromis aucun, dix années de l'insurrection de jeunes allemands contre un capitalisme oublieux des crimes qui l'alimenta au nom de la raison d'Etat.

Dix années après la mort de Benno Ohnesorg, « étudiant abattu par un policier de Berlin lors d'une manifestation de protestation contre la visite du Chah d'Iran⁶⁰³ », neuf années après « l'attentat contre Rudi Dutschke à Berlin, blessé

⁶⁰² Cf. l'article de Cécilia Calla « Des experts vont étudier la reconversion de nazis dans la police judiciaire allemande après 1945 » in *Le Monde*.

⁶⁰³ K. Croissant « Chronologie » in *Textes des prisonniers de la « fraction armée rouge » et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, Paris, François Maspero, 1977, pp. 19-32.

grièvement, qui ne se relèvera que quelques années après »... , sept années après la « déclaration de la guerre civile contre « l'ennemi n°1 » — la « R.A.F. » », et de « l'inauguration d'un nouveau système de détention : l'isolement total⁶⁰⁴ » .

Dix années d'atteinte aux libertés publiques, dix années de mise au point de nouvelles règles d'enfermement des prisonniers, dix années de montée silencieuse et médiatisée pourtant, de l'organisation méthodique de l'élimination de ceux qui osèrent rappeler une autre vérité sur le développement économique florissant et « rédempteur » de l'Allemagne de l'Ouest⁶⁰⁵ : dix années de « criminalisation de la politique ».

Décembre 1977, nous sommes à la distance d'une année du décès d'Ulrike Meinhof, ce décès suspect présenté officiellement comme un suicide sans qu'aucune autopsie n'ait été effectuée ; décembre 1977, deux mois seulement après l'arrestation de Klaus Croissant, avocat des militants de la R.A.F., arrêté — et extradé — à Paris malgré sa demande d'asile politique ; décembre 1977, à peine plus d'un mois après cette nuit du 17 au 18 octobre durant laquelle les quatre derniers détenus de la prison de Stammhein mouraient après une longue grève de la faim. Jean Genet écrivait alors :

Il est à craindre que l'Allemagne ne se sente purifiée quand « tous seront morts, et morts par leur volonté de mourir », donc « morts parce qu'ils se savent coupables » puisque c'est la

⁶⁰⁴ Idem.

⁶⁰⁵ Mais on ne peut oublier que, en opposition à la montée de la droite et de l'extrême droite et à ce que l'on dénomma alors une « tentative de criminalisation de la politique » visant à réduire le poids de la gauche dans son ensemble, il s'organisa une véritable résistance démocratique porteuse d'alternative avec notamment la naissance des *Grünen* Allemands.

*signification tranquilisante pour l'Allemagne des grèves de la faim, de la soif jusqu'à la mort*⁶⁰⁶.

Car peut-on penser un instant, que ce que l'on dénomma alors « terrorisme » ne pouvait faire retour, comme le retour du refoulé chez les fils et les filles de l'Allemagne nazie ?

Les dix années qui précèdent forment ce long Voyage d'hiver, et portent toutes la marque d'une violence à l'encontre d'un passé bien présent que Klaus Croissant définit ainsi :

*Faisant suite à l'agitation étudiante de 1967-68 s'est constitué en Allemagne Fédérale (RFA) un mouvement de résistance armée, en opposition à un gouvernement social-démocrate qui soutenait et a continué de soutenir le génocide du peuple vietnamien. Une partie de la gauche extraparlamentaire — au regard de l'histoire et des conditions particulières de l'Etat ouest-allemand et de son type de société —, s'est décidée pour cette forme extrême du combat. Son opposition vient de la prise de conscience que les structures qui ont servi de bases au national-socialisme n'ont jamais été brisées en R.F.A. Le régime qui a succédé au III^e Reich a uniquement changé de façade et de terminologie. Mais la propriété et les rapports de production sont restés inchangés*⁶⁰⁷.

Il se peut que l'analyse soit fautive, mais nous ne nous permettrons pas de juger. Ce qui est sûr, c'est que la prison et les conditions d'enfermement qu'ont dû supporter les membres de la R.A.F. furent inhumaines et ont été beaucoup plus dures que celles imposées aux personnalités actives du III^e Reich, comme Albert Speer par exemple,

⁶⁰⁶ Jean Genet, « Préface » in *Textes des prisonniers de la « fraction armée rouge » et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, op. cit., p. 17.

⁶⁰⁷ K. Croissant « Chronologie » in *Textes des prisonniers de la « fraction armée rouge » et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, op. cit., p. 19.

pourtant ministre de l'Armement du III^e Reich, interné avec d'autres à Spandau.

Pourquoi commencer la narration de *Winterreise* mis en scène par Grüber par ces quelques lignes portant à polémique, dans un travail universitaire ?

Non pas du tout pour signifier comme l'un de ces attendus possibles que la mise en scène de Grüber porterait un message politique, ce qui ne serait qu'un truisme, mais pour rappeler en creux, la résonance particulière que prend la phrase de Grüber, déjà citée : « Sortir du bunker... »

Et rappeler encore, remémorer la situation « politique » de cette Allemagne de 1977...

Nous n'avons pas à chercher dans la mise en scène de *Winterreise* des références a priori à la Fraction Armée Rouge, mais il est un signe, une trace, un point ineffaçable, une réalité non équivoque et un témoignage inaltérable : l'affiche dans *l'Imbiss...*⁶⁰⁸.

Cette affiche est bien là, discrète dans la mise en scène, à l'intérieur de *l'Imbiss*, précisément unique lieu de chaleur pour les déshérités, affiche que l'on peut discerner, si l'on est vigilant, l'espace d'une seconde dans le film. Ils sont tous là, beaucoup d'entre eux déjà morts et d'autres encore recherchés. Seraient-ils les témoins invisibles, eux et tous leurs frères, le point perspectif relégué et cadré dans un recoin, un détail ?... Il faut le

⁶⁰⁸ *Imbiss* : équivalent de ce que l'on nomme en français une roulotte à frites...

dire, ces affiches s'étaient alors partout en Allemagne. Et même jusqu'à dans ce lieu, où elles n'apparaissent qu'une seule fois, pour participer silencieusement à la figuration narrative d'une mise en scène de théâtre.

Rappel de l'Argument du *Voyage d'hiver : Hypérion* d'Hölderlin⁶⁰⁹

... poème de la jeunesse, de la beauté, de la liberté,
témoignage ardent et douloureux d'un esprit déchirant ses chaînes,
on n'a jamais fini de lire Hypérion...⁶¹⁰.
Robert Rovini

Winterreise in Olympiastadion s'intitula d'abord *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*. La *Robfassung*⁶¹¹ (première ébauche du texte) en atteste : elle porte le titre originel du roman d'*Hypérion*. Afin d'éviter tout malentendu, le *Voyage d'hiver* ne peut être considéré comme la transcription ou l'adaptation du roman au théâtre, mais bien plutôt comme une ré-interprétation de l'*Hypérion* d'Hölderlin par la mise en œuvre de la mise en scène de l'« Atelier Grüber » en une unité de temps — décembre 1977 — et une unité de lieu — l'*Olympiastadion*.

Il convient de faire brièvement retour sur cette œuvre littéraire d'Hölderlin : *Hypérion ou l'ermite de Grèce*. Nous ne nous lancerons pas ici dans une analyse littéraire de l'œuvre bien sûr⁶¹², nous nous appuierons

⁶⁰⁹ Friedrich Hölderlin (1770-1843), poète allemand.

⁶¹⁰ R. Rovini, « Lecture d'*Hypérion* » in *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce*, trad. Robert Rovini, Paris, UGE bibliothèque 10/18, 1968.

⁶¹¹ Voir *Volume 2, Document de travail, supra*.

⁶¹² Pas plus que nous n'aurions la prétention d'en « mesurer » le « potentiel théâtral et dramaturgique », ceci pour noter que nous sommes en désaccord complet avec la thèse de Philippe Lacoue-Labarthe in *Le Théâtre d'Hölderlin* postulant d'une impossibilité interne à la théâtralité. *Winterreise in Olympiastadion* n'y est jamais cité, il en est pourtant la contre-épreuve.

sur la présentation que fit Robert Rovini à sa traduction d'*Hypérion*, présentation titrée « Lecture d'*Hypérion* ». Car notre rapport à l'œuvre est tressée de deux approches : par celle de Grüber d'abord et des images poétiques projetées par le film qu'il a réalisé — que nous avons visionné en langue allemande et sans traduction aucune —, puis ensuite par la lecture attentive et toujours recommencée de la traduction de Robert Rovini. Cette traduction peu citée aujourd'hui nous fut indiquée par Bernard Pautrat dont elle fut la référence pour les choix textuels qui orientent le « découpage » en fragments signifiants de *Winterreise*.

D'*Hypérion*, œuvre en prose et fiction poétique, on ne peut résumer ni la forme ni le fond aux stratifications multiples. Car le rapport entre le Monde du Texte et le Monde du lecteur est difficile à décrypter. Mais nous ferons un pas en la direction du point où se recroisent le temps de la fiction et le temps de l'histoire en tentant d'explicitier ce qui, du côté de la fiction, peut être compris, comme ce qui du côté de l'histoire se donne comme un passé réel, agissant, présent, manifeste. Par fiction, nous entendons l'action, le lieu, le temps, les personnages. La temporalité d'abord : celle du présent d'Hölderlin, le dernier tiers du XVIII^e siècle. Le lieu : la Grèce, un pays sous domination, occupé par les Turcs (fait historique contemporain : le soulèvement grec de 1770). Les personnages principaux sont au nombre de cinq : Hypérion, personnage central et « narrateur » est un jeune Grec ; Diotima, l'amour d'Hypérion ; Adamas, le précepteur et premier maître d'Hypérion ; Alabanda, l'ami et frère d'arme d'Hypérion ; et Bellarmin, ami d'Hypérion et correspondant

« fictif » pour Rovini car Bellarmin est destinataire des lettres d'Hypérion dont le lecteur ne lira jamais aucune réponse.

La forme du roman — longuement recherchée⁶¹³ — est celle de l'écriture d'une écriture : un roman par lettres, une suite d'adresses ... Ce roman épistolaire, composé en deux livres, se présente comme une suite de lettres ne mentionnant aucune date, dont la plupart sont destinées à Bellarmin, et intitulées « D'Hypérion à Bellarmin ». Quelques autres lettres s'intitulent « De Diotima à Hypérion » et « D'Hypérion à Diotima » et se tiennent dans le dernier tiers de l'œuvre à la fin du « Livre 1 ». A travers ces lettres, autant de fragments, nous suivons l'aventure de la vie d'Hypérion, sa quête existentielle. Une vie empreinte d'amour, de pureté, de volonté, d'idéal, de lucidité, de violence et de désespérance. La co-présence de la nature — le paysage de la Grèce mais aussi les cycles mêmes de son renouvellement — et du politique — la guerre de libération et la volonté d'Hypérion de construire une nouvelle cité — instaure comme un conflit, celui qui court tout au long du roman, comme une fatalité pour l'homme. Ce conflit — tragique ? — est celui qu'Hypérion voudrait résoudre et qui probablement mènera à la mort de Diotima, mort solitaire et silencieuse et dont la symbolique restera pour nous toujours mystérieuse dans cette œuvre d'Hölderlin. Sans aller plus avant⁶¹⁴, nous citerons ici quelques passages de la *Lecture d'Hypérion* de Robert Rovini, dont les analyses nous semblent essentielles en cela

⁶¹³ V. R. Rovini, « Lecture d'Hypérion » in *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce, op. cit.*, p.X. Rovini présente la genèse du Roman qui remonte à 1794, tandis qu'il est publié dans sa forme définitive en avril 1797 pour le premier livre et en octobre 1799 pour le second.

⁶¹⁴ Jean-Pierre Lefebvre dans la présentation de sa traduction propose un résumé complet du récit d'Hypérion ou l'ermite de Grèce sous le titre de « Synopsis ». v. J.-P. Lefebvre « Présentation » in *Hölderlin : Hypérion*, Paris, Flammarion, 2005, pp. 9-13.

qu'elles permettent également de mieux comprendre encore la lecture et l'interprétation théâtrale qu'en fit Klaus Michael Grüber dans son œuvre de mise en scène :

Hypérion est le Fils du Soleil⁶¹⁵, et soleil lui-même. Il n'est en rien le pâle adolescent soumis et se soumettant aux expériences dégradantes du « roman d'éducation », cette forme littéraire de la mise au pas, de la réduction des bonheurs, de toutes les chances, au pli de la société régnante. (...) Ah ! ces années d'apprentissage, cet univers de salle de classe, de nuques ployées, d'esclaves résignés à tout et à n'importe quoi... c'est là que se forment les barbares policés que dénoncent Hölderlin. Hypérion, lui, ne se résigne pas. Il est l'homme promis à l'héritage du dieu Soleil, de tous les dieux. C'est le sens de l'initiation solaire qu'Hypérion reçoit d'Adamas d'abord, d'Alabanda ensuite. Et, plus secrètement, le sens de ce qui se passe dans l'ombre glacée du bois de Diane, dite aussi Diotima, déesse vierge de la mort. A l'heure la plus brûlante de son amour, au plus haut de son extase, c'est là qu'Hypérion, c'est au fond le plus ténébreux de ce bois sacré que le poète met la déesse à mort, puisqu'il n'est de divinité que de l'homme. Hypérion tue Diotima, et le récit de ce crime en est à la fois le poème expiatoire et l'accomplissement. Hölderlin a découvert qu'Apollon est un dieu noir. Parler ici d'un culte solaire ne serait que remettre debout, avec svastika à l'arrière-plan, cela s'est vu ! les idoles intellectuelles, les magots idéalistes que le poète s'applique, s'acharne à renverser les uns après les autres par la machine exactement montée de son roman. Et d'ailleurs il le dit en toutes lettres : c'est la nature qui est ici prêtresse, quoi rend un culte à l'homme. Non pas image, mais hardiesse inouïe, sous le voile nécessaire de l'antiquité grecque. Quant au soleil, il est bien la réalité qui imprègne ce poème de bout en bout ; dans chaque ligne et entre toutes les lignes, la présence de l'astre rayonne. (...) Cycle et succession n'y sont pas des figures symboliques, mais des éléments de construction ; et c'est de cette structure, point capital, que se déduit le sens profond de l'œuvre. Si (...) Hölderlin applique dans Hypérion une technique révolutionnaire (celle, en partie, du voile qui révèle), c'est qu'il a quelque chose à dire qui est impossible à dire par les moyens traditionnels. La structure ainsi n'absorbe pas l'œuvre, elle seule lui permet

⁶¹⁵ Dans la présentation à sa traduction, Jean-Pierre Lefèbvre précise qu'Hypérion, dans la mythologie grec, est un titan, père du soleil et non fils. Débat inutile ici. Voir *idem* p. 31.

*de dégager sa signification. Cette attention extrême à la forme est le contraire du formalisme.
Et le contraire de tout esthétisme cet accent mis sur l'esthétique.⁶¹⁶*

Cette lecture nous semble être au plus près d'un texte de jeunesse d'Hölderlin « Sur la Démarche de l'esprit poétique » où Hölderlin note que : « *Le poème épique, naïf selon l'apparence est héroïque par sa signification. C'est la métaphore des grandes volontés⁶¹⁷* ». ».

Ainsi sont posés les thèmes majeurs apparents ou voilés qui constituent le roman d'*Hypérion*. Nous réservons ici quelques autres propositions très éclairantes de Rovini pour la suite de notre approche de *Winterreise*, propositions qui donnent à comprendre réellement le mode d'approche et de travail, artistiquement et poétiquement parlant, de l'« Atelier Grüber » quand il inscrira au coeur du Stade Olympique de Berlin le poème épique qu'est *Hypérion ou l'ermite de Grèce*. Car nous tenons à cette définition du poème épique par Hölderlin : elle fait de la mise en scène épique et héroïque de Grüber la plus haute des fidélités.

III. B. 1) Evocation des éléments scéniques par les dramaturges du *Voyage d'hiver*

Avant toute interprétation personnelle il convient de donner ici à lire successivement les extraits de deux textes dont les auteurs respectifs furent les deux dramaturges de ce *Voyage d'hiver* : Ellen Hammer et Bernard Pautrat.

Le premier de ces extraits provient de l'article d'Ellen Hammer pour le « Jahrbuch » de 1979 de *Theater Heute*, dans le lequel elle présente le

⁶¹⁶ R. Rovini, « Lecture d'*Hypérion* » in *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce*, *op. cit.*, pp.XI-XV.

⁶¹⁷ Cité par Peter Szondi dans le chapitre « Poétique des genres et Philosophie de l'histoire ». in P. Szondi, *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*, Minit, Paris, 1975, p. 248.

contenu de l'intervention du peintre Italien Antonio Recalcati pour les trois mises en scènes de Klaus Michael Grüber auxquelles il a participé.

Le second extrait, celui de Bernard Pautrat, provient du texte de présentation de *Winterreise* qui fut intégré au programme, et titré « Nuit et froid sur l'*Olympiastadion* ».

Ces deux extraits sont présentés ici à titre de documents de témoignages de l'événement théâtral à l'élaboration duquel ils participèrent. Nous ne les commenterons pas directement mais nous y ferons référence dans le cours de l'analyse du lieu scénique du *Voyage d'hiver* que nous menons plus loin.

III. B. 1. a) Antonio Recalcatis Bühnenbilder⁶¹⁸ d'Ellen Hammer :

L'article d'Ellen Hammer intitulé *Antonio Recalcatis Bühnenbilder* — Les Scénographies d'Antonio Recalcati — retrace les trois expériences que furent *Empedocle : Hölderlin lesen* (1976), *Winterreise in Olympiastadion* (1977) et *Rudi* (1979), à partir des propositions scéniques de Recalcati. Ces mises en scène de Grüber avec la Schaubühne eurent toutes lieux en dehors de tout édifice théâtral : la première fut présentée dans la salle de répétition de la Schaubühne puis à Paris lors du Festival d'Automne, la seconde dans le Stade Olympique de Berlin, et la troisième à l'intérieur de l'hôtel Esplanade, tout contre le mur de Berlin... Cet article d'Ellen Hammer n'ayant pas été traduit ni publié en France, nous présentons un court extrait concernant *Winterreise* ainsi que la conclusion de son texte⁶¹⁹ :

⁶¹⁸ E. Hammer, « Antonio Recalcati Bühnenbilder » in *Theater Heute*, Jahrbuch 1979, pp. 100-103. Traduction de l'auteur du présent travail.

⁶¹⁹ Voir la traduction de l'intégralité du passage sur *Winterreise* dans le Volume 2 / Documents de travail, p. x.

La seconde expérience théâtrale n'a pas eu lieu non plus dans un édifice théâtral dit traditionnel mais dans le Stade Olympique de Berlin. Les dimensions y sont monumentales. Recalcati a mis en place des « installations⁶²⁰ », isolées les unes des autres dans le stade, affirmant ainsi la distance qui les sépare. (...)

Le voyageur italien Recalcati traverse un Berlin depuis longtemps reconstruit et il voit des ruines, des décombres, des morts, du froid. Ce n'est pas la description qui constitue la réalité mais la haine et l'amour. Haine envers l'insensé d'une nuit millénaire⁶²¹ et l'amour d'un poète qui écrit : « J'erre dans ma patrie qui tout autour de moi ressemble à un cimetière...⁶²² ». L'invention devient une révélation qui devient plus forte que toutes les fictions : les visions de la terre brûlée ont depuis longtemps rattrapé la réalité..(...)

Les espaces scéniques et scénographies d'Antonio Recalcati ne mettent pas en œuvre la machinerie théâtrale. Ils n'ensorcèlent pas les spectateurs avec des apparitions inattendues, des irruptions et des effets techniques. On pourrait presque aller jusqu'à les qualifier d'« honnêtes » devant le nombre de possibilités techniques qui restent inutilisées. Ils n'offrent aucun espace pour l'illusion, ils ne composent pas des effets de surprises, ils ne se métamorphosent pas, ni en beauté envoûtante ni en laideur foudroyante, ils n'interprètent ni ne simulent quelque chose d'imperceptible qui se tiendrait cachée en eux. Que sont-ils ? Une anticipation, dont le comédien comme le spectateur ferait l'expérience à travers la mise en mouvement du texte, dont le mystère ne sera déchiffré qu'à la fin, une fin dans laquelle le silence des images devient éloquent⁶²³.

⁶²⁰ Nous traduisons *Bildelement* par « installation ». Nous reprenons ce terme à l'histoire et à la critique d'art contemporaines qui désignent ainsi un registre d'œuvres allant du *Land Art* à l'œuvre *in-situ*, et cela pour marquer à la fois l'originalité et l'intérêt du travail de Recalcati.

⁶²¹ Référence au III^e Reich.

⁶²² Deuxième lettre d'Hypérion à Bellarmin, trad. Robert Rovini, *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce*, op. cit., p. 7.

⁶²³ E. Hammer, « Antonio Recalcati *Bühnenbilder* », art. cité, pp. 101-103.

Ellen Hammer semble décrire le dispositif, dans une froide distance. En réalité elle accompagne chacune des descriptions d'informations précises quant à la nécessité des choix effectués. Pour ne donner qu'un exemple :

Recalcati a mis en place des « installations », isolées les unes des autres dans le stade, affirmant ainsi la distance qui les sépare. Le stade est laissé en l'état ...⁶²⁴.

La structure du dispositif semble comme fragmentaire, structure qui n'est pas sans lien avec celle du roman d'Hölderlin — par-delà la composition par lettres — dont Rovini précisait dans sa *Lecture* :

L'arrangement des mots dans la phrase, des phrases dans l'alinéa, des paragraphes entre eux, l'ordre de chaque détail, trope, image, figure, le plan subtil ou simple mais chaque fois différent des lettres, chacune pouvant être lue comme un tout, mais un tout s'éclairant par ce qui suit et ce qui précède, rien ne paraît dans ce texte qui ne dépende d'une conception et d'un plan d'ensemble et ne s'y rattache par une multitude de liens ; la moindre mélodie y est fonction de toute la symphonie, de même que celle-ci tient sa partie nécessaire dans le chant du monde, la polyphonie de l'être⁶²⁵.

III. B. 1. b) « Nuit et froid sur l'Olympiastadion » de Bernard Pautrat ⁶²⁶:

Sans aucun effet rhétorique, le texte de Bernard Pautrat, d'une force toute laconique se tient comme au plus proche de ce qui a lieu. Il nous décrit la « mise en scène », telle qu'elle se déroule, sans interprétation, sans surcodage, sans explication aucune sur la possible signification cachée — ou latente d'un message... Sans emphase inutile, sans pathos,

⁶²⁴ *Idem.*

⁶²⁵ R. Rovini, « Lecture d'Hypérior » in *Hölderlin : Hypérior ou l'ermite de Grèce*, op. cit., p. IX.

⁶²⁶ Ce texte n'a jamais été publié en France. Nous remercions Bernard Pautrat de nous avoir confié cette version intermédiaire du texte rédigé en français. La version allemande définitive fut incluse dans le programme de Winterreise. Le texte est présenté dans sa totalité dans le Volume 2, pp. 682-691.

avec réserve et précision le texte épelle tout le Visible de l'un de ces soirs de décembre de l'hiver 1977 :

Face au public, un cimetière inachevé. Quelques cyprès. Une atmosphère à la Böcklin.

Sur le côté gauche du stade, la flamme olympique au milieu d'une imposante chute de rochers descendant vers la pelouse. Devant, sur le seuil de la porte du marathon, un cheval de fer et de papier, à demi-calciné : il est tourné vers nous, dans l'axe exact de la longueur du stade. C'est la réplique du cheval érigé lors de la construction du stade, à l'extérieur, sur le parvis.

Sur le côté droit du stade, à l'emplacement du but de football, se dresse une copie en trompe-l'œil des restes de l'Anhalter Bahnhof. Accolée aux ruines de cette porte monumentale, un Imbiss. Par-delà le sommet de la porte, on peut apercevoir le panneau lumineux électronique sur lequel défilent, parfois, des informations.

Au centre de la pelouse, dans le rond blanc tracé pour les matchs de football, un campement : une installation de quelques tentes, de tailles inégales, dont la disposition semble rigoureusement organisée.

Le stade est parsemé des installations nécessaires à certaines disciplines d'athlétisme : sur la piste encerclant la pelouse, les starting-blocks d'où l'on prend le départ pour le 100 mètres, la course de relais 4 × 100 mètres, les baies autour desquelles se fait l'entraînement, la « rivière » du 3000 mètres haies. Sur la périphérie de la pelouse se disputent le saut en hauteur, le saut à la perche, le lancer du disque.

A travers le tissu de la brume qu'éclaire, à contre-jour, la lumière habituelle du stade, on voit voler sur la pelouse, dans tout l'espace du stade, des journaux, des papiers sales et froissés, comme des oiseaux qui iraient mourir sans bruit dans les coins sombres. Et mille bruits divers fouettés par les turbulences du vent froid.

Chacun des lieux ainsi défini est un monde à lui seul, mais cette pluralité de monde, avec des activités particulières et des habitants bien précis, constitue pourtant une unité : outre l'unité architecturale du stade, ces divers monde communiquent dans une clandestinité suspecte et se partagent l'espace de la pelouse avec amitié, comme liés par une solidarité tacite. Seuls les habitants normaux du stade, les sportifs, apparaissent maintenant comme des corps étrangers, obstinés dans leurs efforts. L'Hypériorion est le voyage qui mènera un certain homme, louche, clandestin, fatigué, virulent pourtant, à travers tous ces mondes.

Voyage discontinu, excessif, tendu, avec des crochets inattendus, de folles courses soudaines, des arrêts peu explicables, voyage d'une extrême sensibilité aux atmosphères, aux paroles échangées, aux gestes provisoirement partagés lors des rencontres. Voyage d'un excentrique vrai passant de l'exaltation à l'abattement, de la timidité à l'audace, de l'idylle à la bouffonnerie, de la mégalomanie à l'humilité : cela presque sans transitions, mais pour des raisons de lui parfaitement connues et acceptées dans l'excès⁶²⁷.

Cet extrait valait d'être rappelé pour sa précision et la dimension, la profondeur d'étrangeté qu'il rapporte de ce qui devient en sa restitution textuelle précise, non plus un « stade » mais un lieu scénique, le lieu d'une œuvre de théâtre.

Théâtre donc et public également, public improbable rassemblé dans la tribune d'honneur, tribune qui fut réhabilitée pour les mondiaux de football en 1974. Tribune dans laquelle se tenaient Hitler et les représentants du III^e Reich en 1936 n'omettra pas de rappeler Ellen Hammer. Tribune d'honneur d'un stade et qui fut le « théâtre de toutes autres manifestations » dirait-on en langage journalistique...

Désormais ici, là, un espace public, de « spectateurs » rassemblés en une belle et fraternelle communauté solitaire, perdue dans l'immensité froide des tribunes du stade...

Rolf Michaelis écrira :

La première impression est grandiose : un stade de 100 000 places vide. Sur la cendrée et la pelouse des êtres humains qui nous paraissent des fourmis. (...)

⁶²⁷ B. Pautrat, *Nuit et froid sur L'Olympiastadion*, texte de présentation de *Winterreise* intégré au programme. Version provisoire. Pour l'intégralité du texte, v. Vol. 2 / Documents de travail n° 6 pp. 682-691.

Les huit cents spectateurs à qui il est donné chaque soir d'être du « Voyage d'hiver » (on peut lire sur les billets d'entrée « Couvertures de laines disponibles ») et qui sont les témoins du haut des tribunes couvertes, de l'activité sportive et théâtrale qui se déroule dans le stade presque vide, pourraient (à condition de l'avoir perçue clairement) répéter ce que dit la voix de Diotima : “ Vraiment dans l'état où je suis maintenant, je n'ai pas de nom pour les choses et tout m'est incertain ”⁶²⁸.

Il n'y a donc pas de « vide » comme le prétend Lehmann, mais au contraire la plénitude humaine d'une communauté rassemblée par le théâtre dans le lieu même de ce qui fut comme sa mise à mort. Ce retour, après le long voyage du siècle, après les drames du siècle, ce retour de 1977 d'un Voyage d'hiver dans l'espace et l'étendue d'un stade qui s'opposa par destination depuis toujours à tout voyage, à tout départ, à toute écoute de la parole poétique, habité pour la première fois par une communauté d'entente, par l'espace public d'une écoute et d'une réceptivité, est l'acte extrême d'un lieu scénique, d'un théâtre ayant cette force en lui d'être œuvre théâtrale s'opposant à tout ce qui depuis toujours s'est opposé à son avènement.

Car si nous avons rappelé brièvement la conjoncture politique des années 70, si nous avons insisté longuement sur les conditions constructives et édificatoires de l'*Olympiastadion* et sa destinée de machine à spectacles, de sa mise en scène architecturale et du décor qui l'encoda comme d'une « machine de guerre », ce fut d'abord pour situer le sens épique et héroïque, poétique d'un Voyage d'hiver re-joué en ce lieu du monstrueux « *Theatrum Mundi* » qui l'aura précédé.

⁶²⁸ R. Michaelis, « Voyage d'hiver, Klaus Michael Grüber met en scène à l'Olympiastadion des images de la Folie allemande », in *Théâtre / Public* n° 20, mars 1978, pp. 32-35.

Aussi le mot d'ordre « s'extraire du bunker » prendrait en ce lieu tout son sens : ce serait au centre même de la « bunkérisation du Monde » planter le Théâtre en son lieu.

III. B. 2) Questions de spatialité : un espace signifiant

Après la remémoration des lieux de l'œuvre de mise en scène, ces « installations⁶²⁹ », ces « mondes » différenciés, décrits par les témoins agissant que furent Ellen Hammer et Bernard Pautrat, comment tenter de faire droit à la poïétique spatiale de cette mise en scène, en sa Figure et en son Lieu⁶³⁰ ?

Ellen Hammer émet l'idée qu'il s'agit d'affirmer la distance qui sépare les « installations », d'affirmer la séparation et le jeu complexe des espacements. L'espace n'est plus réduit à n'être que le contenant universel des choses mais l'espace est affirmé comme l'étendue de donation d'une infinité de possibilités à jouer et créer l'œuvre théâtrale en son Dire.

Les « installations » ou « éléments de tableaux » pour Ellen Hammer, les « mondes » pour Bernard Pautrat, il s'agit pour nous de les décrypter en leur récit figuratif. A la lecture des textes des dramaturges, une évidence s'impose : tableaux et mondes — eux-mêmes insérés dans le stade — ne

⁶²⁹ Rappelons que nous traduisons *Bildelement* par installation.

⁶³⁰ Notre référence à Pierre Francastel pour déplacée qu'elle puisse sembler est volontaire : la Renaissance n'a pas méconnu de tel dispositifs « éclatés » dans l'espace, réunifié par le récit et la fable. P. Francastel, *La Figure et le Lieu*, Paris, Gallimard, 1967. Voir aussi Florence Delay, *L'insuccès de la fête*, Paris, Gallimard, 1984.

sont pas une reconstitution des paysages ou des lieux à l'intérieur desquels aurait évolué Hypérion et tels que le roman les écrits, ils ne sont pas une figuration représentative des lieux de la Grèce d'Hypérion, ni une reconstitution illustrative servant de « décor », de « fond », à l'événement théâtral du *Voyage d'hiver*, « fond » sur lequel se découperaient les Formes et les Figures. A convoquer ici à nouveau la « Lecture d'Hypérion » de Robert Rovini, on perçoit fortement en quoi le Visible relève d'une poétique de la prose du Monde :

Car, s'il est vrai que dans les éléments il [Hölderlin] chante avec amour la visible et tangible divinité du monde, l'hymne nuptial de la réalité et de l'esprit, le paysage d'Hypérion est l'expression parfaite et tranquille de cette immanence du réel politique. Même le décor Grec, ce décor dont Hölderlin dit dans sa préface qu'il n'a pas voulu le changer, est tout autre chose que le théâtre d'un récit, ou le moyen d'une reconstitution pittoresque : il est déjà un poème aimé du poète dans le poème du monde⁶³¹.

Ni décor ni illustration donc, mais la poésie du langage, des images, et des figures de l'immanence d'un réel politique... Et la forme de cette figuration poétique d'Hypérion, telle qu'elle est interprétée par Robert Rovini, entre en résonance avec l'approche qui fut, nous le pensons, celle de Grüber, avec Recalcati pour *Winterreise*. Et Robert Rovini précise ce statut du poétique dans l'œuvre :

Hölderlin ne décrit pas la nature, les rythmes de la nature, il en fait la matière de son œuvre et, comme de ses images, non pas des illustrations, mais des réalisations. (p. XIV)

⁶³¹ R. Rovini, « Lecture d'Hypérion » in *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce*, op. cit., pp. XIII-XIV.

*L'image poétique ne commente pas, n'illustre pas, elle est réelle, elle est la raison de ce qu'elle explique. (...) C'est en ce sens que la Grèce moderne d'Hypériorion est tout naturellement l'image de l'Allemagne, et non son symbole*⁶³². (p. XXVIII)

Nous retrouvons ici, cette célébration du plan d'immanence (Deleuze) de cette chair du monde (Merleau-Ponty) qui se pose en excès de toute « mimétologie ».

En faisant retour par nous-même à l'expérience visuelle que nous aurons fait de *Winterreise*, nous ne pouvons plus longtemps nous dérober à l'exigence difficile d'en témoigner à notre tour, dans l'écart de la distance historique et temporelle, dans l'écart d'avoir été absente à l'événement en sa première fois.

1

Le plus simple, le plus évident est devant nous — face aux spectateurs dans la tribune d'honneur : le campement d'abord, au centre du terrain, référence ou évocation lointaine aux combattants, aux troupes grecques dont Hypériorion a intégré les rangs, et derrière, par-delà, sur la tribune opposée, un cimetière aux allures de cimetière militaire, série monotone et régulière de croix blanche, le devenir destinal des occupants du campement en quelque sorte, grand cimetière sous la lune...

Le cimetière est comme une île — l'île des morts — mais aussi bien peut-être une étendue de terre dévastée, désertifiée, ici figurée par deux immenses étendues de tissu blanc, vibrant au vent, se gonflant,

⁶³² *Ibid.*, pp. XIV, XXVIII.

recouvrant les gradins, immense drap blanc, défini comme un linceul par Ellen Hammer. Linceul infiniment blanc, voile posé dont on ne sait s'il cache ou s'il révèle, mais qui recouvre comme tout linceul un cadavre...

Quelque part dans cette mer blanche, une île et ses cyprès, décrite comme une atmosphère à la Böcklin, l'île des morts, réinterprétation d'un tableau, jardin funèbre planté de quelques cyprès, et lieu d'une apparition dénommé « Apparition » — *Erscheinung* — dont Bernard Pautrat écrira :

*Apparition sublime, la seule qui soit, dans le spectacle, traitée et jouée avec une grande théâtralité*⁶³³.

« Une grand théâtralité » car précisément, face au public, dans une perspective frontale, bien qu'éloignée, comme arrière-plan du combat, une Dame blanche, celle-là même qu'enfant nous craignons de rencontrer sur le bord du chemin, une femme vêtue de blanc, réellement onirique, spectrale et comme illuminée de l'intérieur. Ce ne peut être que Diotima telle que révélée dans sa splendeur et sa pureté, sa divinité⁶³⁴, donnée à voir aux pauvres mortels transis dans les ténèbres du réel :

*Alors, sortant d'entre les tombes, parmi les fleurs de la mort, une femme surgit, sans poids, très belle, vêtue de clair, une femme faite pour l'été, et le froid ne la trouble pas*⁶³⁵.

⁶³³ B. Pautrat, *Nuit et froid sur l'Olympiastadion*, op. cit.

⁶³⁴ « Apparition », figuration d'un être qui n'est plus, comme une image opposée à ce mystère cruel du roman qui fait mourir Diotima... Nous avons la vision de Diotima tandis qu'elle n'est déjà plus. Grüber serait ici au plus près du *théâtron*. Voir *supra*, 3^e Supplément, pp. 527-565.

⁶³⁵ B. Pautrat, *Nuit et froid sur L'Olympiastadion*, op. cit.

Ainsi donc, face aux spectateurs, deux ou plutôt trois mises en espace qui portent en elles des figurations claires mais dont le récit sous-jacent est toujours en excès sur une représentation illustrative du roman car ces lieux — ces mondes — portent une charge allégorique qui interdit toute identification, toute imitation.

Or le stade est grand, très grand, les tableaux nombreux. Mais les symboles innombrables et leur jeu, partout et nulle part à la fois, renvoyant toujours à plusieurs saisies visuelles simultanées et plusieurs lectures croisées, jeu d'un symbolique et d'un imaginaire de traces à décrypter, sorte de gigantesque palimpseste où se recouvrent actions passées et présentes en provenance de récits parallèles.

Le lieu scénique, unité intenable d'un divers et d'un multiple des lieux se tresse de trois récits au moins, eux-mêmes porteurs de significations plurielles, appartenant pourtant au même récit et au même temps : celui d'Hypérion, celui d'Hölderlin, revenus auprès d'eux-mêmes, dans l'impossible théâtre qui est pourtant devenu leur.

2

L'impossible théâtre ce serait le stade dans son ensemble, dans l'ensemble de son histoire, lieu de mémoire oui, aussi, et de la mémoire refoulée de l'exhibition devenue pour nous l'« ob-scène » des masses en mouvement.

Mais le stade s'est « pacifié », fonctionnant comme il se doit pour un stade en redevenant lieu d'entraînement et de compétitions pour des

athlètes. Athlètes mais aussi footballeurs du monde entier d'aujourd'hui (Mondiaux de 2006), d'hier (Mondiaux de 1974), et toujours lieu de mémoire de ceux d'avant hier : 1936, les Jeux Olympiques de Berlin, ceux de tout un stade levant la main⁶³⁶. Et la flamme déjà, venant de Grèce, portée par le vainqueur du Marathon de 1896, dans son costume national, celui d'une Grèce libérée du joug des Turcs, la Grèce rêvée d'Hypérion. La Grèce et ses stades, ses athlètes, ses dieux, ses Théâtres. La Grèce comme origine et « aube matinale » de l'Occident, disait Heidegger ...

Un lieu donc, un monument, un *monumentum*, porteur de mémoires, et comme transpercé de part en part par la parole poétique d'Hölderlin. Nulle expiation de la mémoire du lieu donc mais l'*agôn* froid et résolu que mènera l'œuvre théâtrale jusqu'à son terme en son voyage d'hiver.

Si ce stade est bel et bien habité par des athlètes qui, la nuit venue, dans l'hiver, courent, sautent, lancent, seuls dans la nuit froide, esclaves de leurs corps d'athlète, s'ils s'entraînent solitaires dans l'idée qu'un jour peut être, eux aussi, ils monteront sur une des marches du podium, et pourquoi pas sur la première marche de ce podium qui se tient précisément juste devant la tribune d'honneur, tout près des spectateurs, c'est toujours et encore d'acte théâtral dont il s'agit.

Athlètes « réalistes », appartenant au monde réel et actuel, ne jouant pas comme des athlètes ni même comme des comédiens. Ils sont les simulacres vivants de ce que chaque soir et durant des années ils vivent.

⁶³⁶ Nous n'aurons garde d'oublier la vérité de l'acteur, il en fut une, celle de Jesse Owens...

Ils sont athlètes et font des gestes d'athlète, en un lieu scénique qui les transfigure, rien ou presque ne leur a été demandé d'autre que de répéter leur geste d'entraînement quotidiens, leur réalité étrange, rien et pourtant tout est transformé. Ils ne sont plus les acteurs d'un Stade Olympique, ils sont devenus acteurs de *Winterreise*.

La flamme olympique brûle au-dessus de ce Théâtre, elle est devenue symbole nécessaire de la mise en scène théâtrale, et rien d'autre que cela. C'est une flamme olympique mais ce ne sont pas les Jeux Olympiques. Elle se consume. Et ce faisant, « perceptible de très loin dans la nuit », elle est ce « pont lancé à travers le temps et l'espace depuis l'Antiquité jusqu'à notre monde contemporain, de la Grèce à l'Allemagne », comme l'écrit Ellen Hammer dans *Antonio Recalcatis Bühnenbilder*⁶³⁷.

Jusqu'à celle d'Hölderlin dont la parole poétique se fait entendre là-même où elle fut prostituée par la réappropriation nazie, et son « arraisonement »..

Et cette flamme — étrange flamme, étrange feu — provenant d'Athènes, pour la première fois dans l'histoire des Olympiades Modernes fut transportée à bout de bras, par étapes jusqu'à Berlin en 1936 : récupération d'une invention symbolique par les Olympiades Modernes se référant à la Grèce mythique, flamme dont l'Allemagne du III^e Reich s'était érigée en gardienne, flamme passant sous la Porte de Brandebourg, puis entre les SS en rangs serrés, et brûlant dans le stade de 1936...

⁶³⁷ E. Hammer, « Antonio Recalcati *Bühnenbilder* », art. cité.

Dans la mise en scène de *Winterreise*, elle est donc LA flamme olympique, l'invention mythique, le feu mythique qui a refait un tout autre voyage. Elle ne provient pas d'Olympie, ni de la mythographie nazie de la Grèce, mais elle brûle comme un signal et un terrible rappel : interne à la mise en scène et dominant de son flamboiement l'étendue générale du lieu scénique.

Tout autour d'elle une mer de décombres. Amas informe de décombres et de ruines, amas de carton d'emballage, ouverts et béants, et qui selon Bernard Pautrat figuraient des blocs de roches effondrés...

Serait-ce ici la représentation de cette Grèce déjà mythifiée dont parle Hölderlin⁶³⁸, c'est-à-dire des ruines de l'architecture de la Grèce antique, la Grèce des Anciens, dont l'essence est tellement incomprise et si éloignée de ceux qui en ramènent les blocs sculptés, les emportent et les disposent dans des musées européens, que leur plasticité même en est brisée, abîmée et comme tombée dans un abîme, celui de l'Histoire même ? D'où l'invention « scénographique » et artistique de cet emballage de cartons ressemblant aux caisses qui auraient pu servir à leur transport. L'allégorie ici est dure et profonde dans sa figuration narrative, elle relève de l'extrême intelligence du regard du peintre Recalcati. Et dès lors que la Grèce d'Hypérion n'est devenue que la

⁶³⁸ « Comme un immense naufrage quand les ouragans se sont tus et les marins enfuis, et que le cadavre méconnaissable de la flotte fracassée gît sur le sable, c'était devant nous Athènes, et ses colonnes désolées se dressaient sous nos yeux comme les tronc nus d'une forêt encore verte le soir et dans la nuit dévorée par le feu. / Ici dit Diotima, on apprend à considérer son destin en silence, qu'il soit bon ou mauvais. / Ici on apprend à considérer en silence toute chose, repris-je. Si les faucheurs qui ont moissonné ce champ de blé avaient enrichi leurs granges de ses épis, rien ne serait perdu, et je me contenterais bien d'y être un glaneur ; mais qui en a profité ? / L'Europe entière répondit un de nos amis. / O oui ! m'écriai-je ; ils ont emporté colonnes et statues pour en trafiquer ensemble, ils ont estimé ces nobles figures à bon prix en raison de leur rareté, comme on fait des perroquets et des singes. », F. Hölderlin, *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, trad. Rovini, *op. cit.*, pp. 104-105.

Grèce de personne, si elle reste inaudible à ceux qui regardent, sa représentation mentale doit être donnée à voir comme ce tableau de Klee, *Angelus Novus*, l'ange de l'histoire qui laisse derrière lui un amas de ruines. Celle-là même de ces cartons d'emballage, décombres et désastre d'un Occident peut-être, producteur des seuls objets-marchandises. Reprenons d'un trait les mots de Walter Benjamin à propos de ce tableau de Klee :

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule Angelus Novus. Il représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'évènements, il ne voit qu'une seule et unique catastrophe, qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines et les jette à ses pieds⁶³⁹.

3

Au pied de la Porte de Marathon se déroule une activité étrange, pour ne pas dire étrangère à toute signification immédiate. Un atelier de menuiserie est là et dans lequel un menuisier fabrique patiemment les croix qui iront en augmenter la multitude du cimetière. Voilà pour son rapport à son placement, à sa mise en récit dans l'espace. Car le récit d'Hypérion ne nous dit rien de ce menuisier. Rien si ce n'est bien sûr la présence ici du menuisier qui accueille Hölderlin durant sa seconde vie, ces dernières 36 années. Voici le menuisier Zimmer, peut-être, pris dans un double récit, celui de la mise en scène et celui qui eut lieu et qui participa de la vie d'Hölderlin. Le menuisier Zimmer, et sa fille, Lotte,

⁶³⁹ W. Benjamin, « Thèse sur la Philosophie de l'Histoire » in *2. Poésie et Révolution*, op. cit., pp. 281-282.

Lotte Zimmer, celle-là même qui en tant que comédienne — Tina Engel — est l'apparition de Diotima — *die Erscheinung* — au milieu de l'île des morts.

Le menuisier donc, dont on ne peut dire qu'il « joue », qu'il fait l'acteur et tient un rôle. Il est menuisier comme la flamme est flamme, les tentes sont des tentes, les rochers des cartons, le stade un stade. Et tout cela déjoué à chaque fois. Ce menuisier fabrique des croix, bruyamment, et de son abri jaillit et résonne dans le stade la musique acide de la scie circulaire et le long et monotone battement des clous qui s'enfoncent dans le bois.

Présence réelle, encore celle d'un atelier de menuiserie, entouré d'une aura de solitude trouant l'espace.

Une présence amie, protectrice, tout près de laquelle on peut voir une sculpture. Le double ironique de celle construite par Arno Brecker, nous dit Ellen Hammer, son imitation subvertie : «

... une statue, un homme tient fermement un cheval par le mors : une effigie — simulacre de l'un des deux chevaux qu'Arno Brecker avait conçus pour marquer la limite entre le Stade Olympique et le Champ de Mai. Cette effigie, par sa construction, met à nu sa structure en fils de fers enveloppée grossièrement par des bandes de gaze. Elle a été conçue ainsi pour que l'ennemi des barbares — Hypérion — puisse se cacher à l'intérieur : l'effigie sera ensuite incendiée et entièrement consumée par les flammes⁶⁴⁰.

Une sculpture de fil de fer et de papier, mise à feu, sculpture chaque soir renouvelée, chaque soir consumée, abri du fuyard s'abritant des barbares,

⁶⁴⁰ E. Hammer, « Antonio Recalcatis *Bühnenbilder* », art. cité.

ultime repli dans ce stade ouvert et illuminé plein feux, où nulle part on ne peut se cacher, se protéger, dans la disposition panoptique qui en aura configuré l'architecture.

4

A l'opposé de ce cheval de papier, dans l'axe exact de la plus grande longueur du stade, dans l'axe de la porte de Marathon et du portail olympique — *Olympisches Tor* — dans la continuité du Champ de Mai et intérieurement au stade, sur la pelouse comme au centre de la courbe de la piste d'athlétisme et de celle des tribunes du « virage » se dresse, inquiétante étrangeté, l'Anhalter Bahnhof. L'effigie de la ruine qui subsistait encore dans le Berlin de 1977, et dont la façade est reproduite ici grandeur nature⁶⁴¹ :

De toutes les gares, une en particulier m'a toujours fasciné : l'Anhalter Bahnhof. Construite vers 1880, elle fut pendant longtemps la plus belle gare de Berlin. C'est de là que partaient les trains pour Leipzig, Karlsbad, Prague, Vienne, Rome, Francfort et Munich. Chaque jour elle accueillait plus de soixante trains et quarante mille voyageurs. (...)

Aujourd'hui il ne reste - comme un défi aux bombardements - que les trois arches de la façade, entourées de barbelés, au milieu d'un terrain vague. (...) on reste muet devant la majesté dérisoire de ces débris. Les piliers de briques jaunes sont brisés et les murs criblés d'éclats d'obus. Les feuilles d'Acanthe des chapiteaux ont été arrachées. Deux des statues demeurent, mais décapitées. Toutes les autres ont été détruites. L'herbe pousse sur les murailles et la végétation s'élance à l'assaut des ruines. Des arbustes s'accrochent aux pierres branlantes et se balancent sous la pluie⁶⁴².

⁶⁴¹ Très visible, et comme un hommage cinématographique dans le film de Wim Wenders, « Les Ailes du désir ».

⁶⁴² Jean-Michel Palmier, *Retour à Berlin*, rééd. augmentée de Berlin Requiem (1976 Ed. Galilée), Paris, Payot, 1989, p. 99.

Une imitation de la ruine existante dans la ville, une copie, un trompe l'œil. Et l'on pourrait s'y tromper, si sur les photographies ou bien dans le film, certaines prises de vue ne nous donnaient à voir cette porte de face, dans un point de vue frontal et perspectif, dont il n'est rien dans l'effectivité visuelle de la mise en scène.

Cette immense porte, cette façade de l'entrée de l'Anhalter Bahnhof est une peinture grandeur nature maintenue par un système d'échafaudages en bois, en d'autres termes un décor pur, dérisoire comme on en trouve dans les fonds de scène de théâtre ou bien dans les studios de cinéma. Et le principe du décor, c'est-à-dire l'arrière de la peinture et la construction qui la maintient en position verticale nous sont bien révélés. Nous, c'est-à-dire les spectateurs assis dans les tribunes : le tout comme un salut à Brecht.

La façade n'est pas présentée pour les spectateurs face à eux, frontalement, mais de biais, presque de profil, selon un angle leur permettant de voir la peinture mais aussi d'en saisir instantanément la nature, celle d'un « décor » dans son affirmation, un trompe-l'œil posé là, comme cela, volontairement.

Les spectateurs voient donc ainsi dans le même temps la façade comme décor et la façade elle-même. Ici c'est bien la ruine existante de la façade qui est figurée, mais pas seulement figurée, rendue totalement présente aussi, ruine à l'échelle 1, à l'échelle de ce stade lui-même à l'échelle 1 : engendrés tous deux par une même période de l'Histoire. Deux

objectivations co-présentes dans ce Berlin de 1977, mais une seule est et relève de l'œuvre d'art.

Et tout autour de cette façade de gare qui ne mènera plus nulle part, l'errance : l'errance d'êtres anonymes qui ont besoin de chaleur, des personnes qui ne sont personne, ceux-là mêmes peut-être que nous décrit en 1976 Jean-Michel Palmier dans son *Requiem pour Berlin*, ceux-là même qui habitent la façade de la gare centrale. La façade, car ils ne peuvent rester à l'intérieur de la gare que temporairement, rejetés la nuit sur le parvis de la vieille gare du *Zoogarten*.

On y côtoie, jour et nuit, des êtres étranges que l'on ne peut oublier. (...) A une centaine de mètres du quartier le plus luxueux de Berlin, elle se dresse auréolée de ses odeurs aigres de bières et de saucisses, avec ses vagabonds et ses mendiants. (...) Ils s'éveillent avec le jour et on les retrouve debout, appuyés sur les petites tables en bois, calant leurs béquilles, jouant aux cartes, criant et se battant parfois, se poussant et titubant comme des pantins désarticulés qui tournoient avant de s'effondrer lourdement sur le sol maculé de taches de sang. (...)

Ils détestent être pris pour des mendiants. Hôtes des asiles de nuit, clients des Schnell-Imbiss, ils parlent peu d'eux-mêmes. (...)

Il règne dans leur monde une étrange chaleur et j'éprouve pour eux une sorte de sympathie⁶⁴³.

Le *Schnell-Imbiss* se tient tout près de cette gare factice. Un *Imbiss* est un *Imbiss*, il doit porter ce nom. Et l'*Imbiss* ici mis en scène par Grüber et Recalcati, nous le retrouverons bien plus tard — à la manière d'une citation telle est notre hypothèse — dans le film de Wim Wenders *Les*

⁶⁴³ Jean-Michel Palmier, *Retour à Berlin*, op. cit., p. 23.

Ailes du désir, filmé à Berlin, rappelons-le. Aurait-il été un de ces 800 témoins anonymes des quelques représentations héroïques qui eurent lieu⁶⁴⁴ ?

Dans *Winterreise*, « Ceux de devant l’Anhalter Bahnhof » — ainsi dénommés dans le programme — font tout ce que décrit Jean-Michel Palmier des actions de ceux du devant la Zoogarten Bahnhof. Tout si ce n’est qu’ils jouent au ballon plutôt qu’aux cartes.

5

Au dessus de la gare, mais loin derrière elle, sur le niveau supérieur des tribunes, entourés de drapeaux, un tableau d’affichage lumineux, qui dans la gare pourrait indiquer la situation du trafic, les horaires des prochains trains, départs et retards, train que « ceux de devant l’Anhalter Bahnhof » ne prendront pas. Mais il nous indique tout autre chose.

En surimpression, c’est une autre langue qui nous parle, celle d’Hölderlin.

Hölderlin nous écrit, phrases écrites lettre après lettre, comme provenant de l’espace, miraculeusement retranscrites ici ; le code a été trouvé et leur transcription nous est révélée comme l’écriture même d’une parole provenant d’ailleurs, autre lumière dans la nuit et face à la flamme olympique, séparée d’elle par toute l’étendue du stade. Ellen Hammer écrit : « *les mots d’Hölderlin apparaissent, lettre après lettre dactylographiées une à une, jusqu’à*

⁶⁴⁴ Cela nous amène à penser que peut-être, Hans-Thies Lehmann parlerait d’un événement dont il n’aurait rien vu. Mais il arrive aussi que d’être sur les lieux on croit avoir vu, et pourtant, c’est une leçon à entendre : « Tu n’as rien vu à Hiroshima... » obsessionnellement répètera le roman de Duras comme le film de Resnais.

*former une phrase s'opposant à l'esprit du constructeur de 1936*⁶⁴⁵ » Réponse du langage au feu ?⁶⁴⁶ ... C'est là qu'apparaissent les vers 7 à 11 de la Strophe VII du poème « Pain et Vin » au commencement, c'est là qu'apparaissent les vers 11 à 16 de la strophe VII du poème « Pain et Vin » à la toute fin de cette présentation [cet évènement], à la fin de ce voyage.

Autour de ce grand tableau d'affichage en diodes lumineuses, des drapeaux flottent au vent. Cinq drapeaux « déformés autant par le vent que par leurs couleurs fanées » écrit Ellen Hammer, nous précisant les références exactes qui furent citées à comparâître. :

*... l'Ours Berlinoise déchiré ; le Noir-Rouge-Jaune de la République, qui depuis 1949 flotte sur les décombres du Reich anéanti, le drapeau de Bad-Württemberg, un Land qui désigne le pays [région] dans lequel Hölderlin avait été interné dans un hospice au lieu d'être incarcéré dans la forteresse de Hohenasperg ; le drapeau de la République française dont les couleurs portaient la raison en étendard comme une nouvelle religion ; et, le drapeau noir, le drapeau de l'anarchie*⁶⁴⁷.

Au nombre de cinq, chacun différent, emblèmes solitaires dans leur éloignement, disant tout et ne disant rien sur eux-mêmes, faisant référence à des époques présentes ou révolues, à des territoires spécifiques ou bien à aucun territoire, aucune frontière, comme le drapeau de l'anarchie. Pourquoi le drapeau des Anarchistes ? Serait-ce là, à nouveau, un signe pour un autre, absent lui-même et présent à travers

⁶⁴⁵ E. Hammer, « Antonio Recalcatis *Bühnenbilder* », art. cité.

⁶⁴⁶ « Je parlerai du revenant, de la flamme et des cendres » Ce sont les premiers mots d'une conférence que Derrida consacra à Heidegger, et où, nous dit-il, « il s'agit encore du nazisme, de ce qui reste à penser du nazisme » in *De l'Esprit*, Ed. Galilée. Nous dirons simplement que Winterreise aura précédé ce questionnement.

⁶⁴⁷ E. Hammer, « Antonio Recalcatis *Bühnenbilder* », art. cité.

le précédent, drapeau de ceux qui refusent, qui se battent, se sont battus — ceux de la R.A.F. par exemple, ceux de l'extrême-gauche allemande extra-parlementaire — non pas seulement ralliement à une cause, à une idée dans le territoire du monde — mais signe présent de l'actualité la plus dure ?

La présence du drapeau de la République Française aux côtés des drapeaux appartenant à l'Allemagne et à son histoire — y compris celui de l'anarchie — impose quelques explications pour les novices dont nous fûmes découvrant Hölderlin et son œuvre. Car ici, il n'est plus question d'Hypérion mais bien d'Hölderlin et de sa vie. Interné au lieu d'être incarcéré, comme ses compagnons jacobins nous précisa Ellen Hammer lors d'un entretien en décembre 2008. Et le rappel en forme d'affirmation dans la mise en scène de cette position politique d'Hölderlin nous semble marquer ici ce fait historique que Robert Rovini rappelle dans la conclusion de sa *Lecture*, tout autant que ce fait de fiction concernant *Hypérion* :

Cet échec [politique] ne lui [Hypérion] fait pas condamner l'action en elle-même, non plus que la lucidité politique, la diatribe le prouve. Il constate seulement qu'il est réduit à l'impuissance de son siècle et de son pays. Mais il ne dit pas que l'heure de la révolution ne sonnera pas, de même que, contrairement à ses contemporains, à l'élite des « intellectuels » allemands, Hölderlin n'a jamais condamné la Révolution Française, ni après Thermidor, ni après Brumaire. Il s'afflige de ses déviations comme de tous les échecs de libéralisation en Allemagne, mais ne donne pas dans le lâche paralogisme d'en condamner le principe, et cela le distingue de tous les tenants de la société en place, les Goethe, les Schiller, les autres, cela confère à son œuvre un rayonnement incomparable de pureté, de jeunesse, de grandeur incorruptible en esprit, bref, de poésie. C'est aussi ce que cette société ne lui a pas pardonné : Weimar l'a jugé sans appel indigne de fréquenter le beau monde, et c'était une

condamnation à mort. On peut ici se fier à la pénétration de Nietzsche, le seul allemand qui ait osé comprendre la folie de son frère en incorruptibilité...⁶⁴⁸.

Ces cinq drapeaux prennent place précisément à l'emplacement qui leur est destiné dans le stade, et étaient destinés à d'autres drapeaux, à d'autres étendards. Rappelons que dans le Stade à l'origine, détail apprécié par Speer, un ensemble de mâts destinés à recevoir des drapeaux étaient implantés selon un rythme régulier au niveau des dernières tribunes et sur l'ensemble de leur périphérie. Mais aussi que de nombreux drapeaux décoraient les avenues et façades de la ville, procédé très employé par Speer dans le cadre des autocélébrations nazies.

6

D'autres éléments hantent encore ce stade comme des spectres immobiles ou virevoltants.

Les immobiles d'abord, ces « silhouettes de l'ombre » dans les passages d'accès des tribunes supérieures. A chaque ouverture, une silhouette noire, à contre-jour, se détache, sur toute la périphérie des tribunes, sorte de gardiens de l'ombre, mi-cachés, mi-montrés, présences nocturne inquiétantes.

Que font-ils ? Observent-ils ?

Que cherchent-ils ? Que gardent-ils ? Qu'importe. Ils sont là présents.

Et comme l'a remarqué Rolf Michaelis, comment ne pas penser au stade de Santiago, espace de torture et de mort, aux prisonniers chiliens sous

⁶⁴⁸ R. Rovini, « Lecture d'Hypérior » in *Hölderlin : Hypérior ou l'ermite de Grèce*, op. cit., pp. XXXV-XXXVI.

les projecteurs, enfermé dans l'enceinte du stade au cœur d'une « démocratie ». Nous sommes dans l'œil du panoptique — inversé toujours — c'est le stade de Santiago, et c'est le stade de Berlin mais d'abord et avant toute référentialité, il en va de la mise en œuvre d'une œuvre théâtrale dans le lieu même de sa pure négativité.

Ces veilleurs de nuit, et de brume, on ne les remarque pas tout de suite, présence inquiétante, relayée sur le sol, sur la piste d'athlétisme, par la présence de deux jeeps de l'armée, d'abord phares et moteurs éteints, puis se mouvant comme au ralenti, phares en veilleuse et projecteurs fouillant l'obscurité à la recherche d'on ne sait quel fuyard. Car où se cacher ici et qui pourrait encore se cacher ?

Or dans la lumière qui parfois vient s'écraser sur la pelouse, nous voyons comme des points de lumière, virevoltants, papiers égarés, lettres perdues, détachées, les lettres d'Hypérion⁶⁴⁹. Elles sont là, volantes, libérées et perdues, allant au hasard, récupérés au hasard par ces gens, gens de peu, qui parcourent l'espace. Comme le linceul, comme les drapeaux, elles sont soulevées par le vent, celui « hurlant du nord », le vrai vent, celui de l'air comme élément : pas de soufflerie de théâtre ici.

C'est l'état des choses, des feuilles de papier comme des feuilles mortes, des écrits qui volent et dont personne ne tient vraiment compte, des bouteilles à la mer, lettres sans plus de destinataires connus, quelques-unes happées au passage attendant d'être lues, écoutées, entendues.

⁶⁴⁹ Les « spectateurs » le savaient-ils ? Ou le leur a-t-on caché ?

Et, parfois, parmi le désordre des vieilles valises qui jonchent le sol autour de la gare, sous la porte, un homme se penche, ramasse à terre une vieille carte postale ou une lettre dont la pluie a effacé l'adresse, et il la lit à haute voix, pour lui-même, cherchant à comprendre. Ces lectures de lettres, cartes postales, tracts, messages de soldats, se prolongeront tout au long du spectacle, ici ou là⁶⁵⁰.

Une lettre, destinée à un autre, une autre, d'un coup nous parvient, et nous en devenons les destinataires privilégiés, puisqu'elle est lue, à haute voix, par des inconnus à des inconnus. Intimité révélée à des inconnus qui en deviennent des témoins à l'écoute, textes eux-mêmes témoins d'un temps passé. Ces lettres lues et rendues audibles dans le temps présent du Théâtre, s'entendent comme le murmure insistant de paroles enfouies, redécouvertes ici, et là re-données.

Toutes feuilles volantes qui parsèment l'étendue et qui, ramassées au hasard et lues, déchiffrées parfois : la forme même d'un retour au texte..., aux lettres d'Hypérion... à l'œuvre d'Hölderlin. Ainsi en va-t-il de l'écrit, mots jetés au vent et à la face de l'histoire, poèmes que le vent emporte, mais qui toujours, reviennent...

La Stade est ainsi devenu autre chose que lui-même, non pas comme disent les journalistes le « théâtre » de telle ou telle action ou péripétie, mais le lieu d'une révolution scénique, si l'on veut bien entendre révolution en son sens premier, provenant de l'Astronomie exprimant tour à tour la fin d'un cycle et un recommencement, éternel retour...

⁶⁵⁰ B. Pautrat, *Nuit et froid sur L'Olympiastadion*, op. cit.

Cette révolution qu’accomplit l’œuvre théâtrale transformant un stade en lieu scénique nous en avons énuméré quelques-uns des éléments constitutants, le panneau d’affichage, la flamme olympique, d’autres liés à une répartition dans l’étendue de « sites » « remarquables » : le cimetière et ses linceuls, le campement, la ruine de la gare et l’Imbiss, l’atelier de menuiserie, les cartons — éléments de « scénographie », « installations », dispositifs, n’importe, il se peut que les mots manquent pour analyser l’événement de cette mise en œuvre, mais persiste, rassemblant tout cela, unifiant tout cela une œuvre de mise en scène, la force calme d’un art majeur.

L’espace n’est pas un acteur autonome, ni même un co-acteur comme le suggérait Lehmann, il n’est pas une donnée de fait ni même un élément physique, il est l’étendue d’une mémoire présente. Il préexiste certes, comme toujours, mais ne se lit, n’apparaît qu’avec la présence donnée par les corps, les voix, les souffles et tous autres éléments du Visible, advenant à la Visibilité même, la gare, l’Imbiss, le campement. Comme la lumière qui a besoin de la présence d’un objet pour être perçue, de même l’espace, accueillant cette lumière, ne peut sans Signes apparaître. Il est infini, rompant pour toujours avec le recentrage et la focalisation qu’exige le système de la représentation frontale, perspective ou cadrée ; nous sommes en lui, tous, « acteurs » comme « spectateurs », devenus de grands Voyants.

Nous souhaiterions maintenant évoquer la structure narrative de la mise en scène, et en particulier les rapports de ces éléments signifiants au

texte, au récit, ainsi qu'au travail sur la voix, sur le dire et revenir au jeu des comédiens.

III. B. 3) Une structure, une écriture : un double récit

III. B. 3. a) La Structure de la *Robfassung*⁶⁵¹ : un récit premier

Nous avons pu consulter un document original très généreusement prêté par Bernard Pautrat, une *Robfassung*, témoin du travail en cours de la mise en scène en train de se faire, comme une photographie de l'Atelier du peintre, un tableau intermédiaire du texte de la mise en scène, un élément de ce que nous désignons comme la poïétique de la mise en scène et du processus de sa mise en œuvre.

Nous souhaitons, assez brièvement mais le plus précisément possible, porter l'attention sur cette *Robfassung* qui pour nous exprime en partie la structure de la mise en scène dans son « faire » et dans sa « fabrique ».

Ce document se présente comme un repérage élémentaire destiné aux comédiens mais aussi à tous ceux qui travaillent autour de l'événement à venir. Il ne contient a priori aucune indication scénique même si des surcharges peuvent ultérieurement intervenir, uniquement des éléments du texte d'Hölderlin articulés entre eux. Pourtant, certains termes, quand nous faisons l'effort de les entendre sans oublier le travail sur l'étendue scénique précédemment décrite, apparaissent dans leur insistance même comme fondamentaux fut-ce pour la compréhension de *Winterreise*, et

⁶⁵¹ *Robfassung* : première ébauche du texte.

plus globalement pour le travail de Klaus Michael Grüber. Ce document nous fut précieux, nous le citons comme une contribution à l'élaboration d'une poétique de l'œuvre de mise en scène, et un élément de son art⁶⁵².

Sur la première page intitulée « *Hyperion – Szenenstruktur* », nous observons une série de mots, chacun sur une ligne différente — une ligne, un mot— les uns à la suite des autres, tous dactylographiés avec la même typographie, dans une totale égalité de traitement. C'est une suite de titres équivalents, des « lieux textuels » — de « *topoi* » —, présentés selon l'ordre chronologique de leur apparition sonore dans la mise en scène, et à chacun d'eux est dédié dans le document une ou plusieurs pages spécifiques. En voici la retranscription (le signe « / » indiquant ici retour à la ligne) :

*Postkarte I / Hyperion / Postkarte II / Hyperion / Postkarte III / Dialog I (Hyperion-Alabanda) / Postkarte IV / Hyperion / Postkarte V / Hyperion / Postkarte VI / Hyperion / Diotima (Sie) / Buch / Dialog 2 (Hyperion-Sie) / Bote I / Dialog 3 (Hyperion-Sie) / Bote II / Hyperion / Bericht I-2-3 / Hyperion / Bericht 4 / Hyperion / Diotima (Stimme) / Hyperion / Brot und Wein*⁶⁵³

⁶⁵² Rappelons brièvement que l'objet de notre travail est d'opérer un retour en amont, ou du moins d'en faire la tentative, sur la « concrétude » du travail de mise en scène et non d'effectuer l'étude analytique de la représentation laquelle relève de la faculté de jugement et du jugement de goût qu'est l'Esthétique depuis Kant.

⁶⁵³ Précisons qu'il ne s'agit pas ici de la structure définitive, mais les variations apportées, observables dans l'article de *Theater Heute*, ne modifient pas sur le fond les propositions qui vont suivre. Signalons cependant la disparition de deux termes, et donc deux « moments particuliers », celui de Bote I (Messenger) et Bote II, et celui de Buch (livre). Il ne s'agit pas pour nous ici d'étudier la nature et la structure du texte pour lui-même, ni de bâtir une réflexion sur la possible signification des passages choisis. Nous nous bornerons volontairement à la forme définitive, et ce dans la mise en résonance des éléments entre eux : texte / voix / spatialité, ou multitudes de signes dans l'étendue.

Il ne s'agit pas d'un « *step by step* » tel que l'utilisent les cinéastes, mais d'une sorte de diagramme scriptuaire scandant une progression. Et dans cette succession de « titres », certains nous apparaissent immédiatement comme « étranges », pour ne pas dire étrangers : *Postkarte* — carte postale — et *Bericht* — rapport, compte-rendu. D'autres « logiques » comme *Hyperion*, ou *Dialog* — dialogue —, et d'autres encore mystérieux comme *Diotima*, associée à « *Sie* » — elle — ou bien à « *Stimme* » — voix. L'ensemble laisse interrogatif car non directement séquentiel et il nous a semblé nécessaire d'en proposer une « lecture ».

Les « *Postkarten* »

La traduction élémentaire, évidente, dans l'acception directe dont il s'agit est « cartes postales » ... Mais carte postale n'est pas lettre et ce terme appelle quelque légèreté, rappelant les vacances, les mots de rien, superficiels, juste pour dire « bonjour comment ça va, ça va merci à bientôt ici il pleut ou bien fait soleil... », etc⁶⁵⁴. Terminologie inattendue devant la gravité et la profondeur d'*Hypérion*... Ellen Hammer utilisait le terme de « tableau » pour caractériser les différents éléments du dispositif scénique ; la question inévitable est pour nous : existe-t-il un rapport entre ces cartes postales et les tableaux ?... Pourquoi carte postale ?...

A l'écoute attentive du mot, *Postkarte*, on retrouve peut-être le sens de ce nous étions en train d'oublier : la carte postale et un objet en papier à deux faces, une pour l'image, l'autre pour écrire des nouvelles. Une lettre

⁶⁵⁴ Nous n'ignorons pas qu'il y eut, chez les artistes, futuristes notamment, un « art » de la carte postale sans omettre le gros ouvrage que Derrida intitula « La carte Postale ».

imaginée simplement et qui peut dire des choses graves aussi. Oui mais aussi une lettre dont l'image ne correspond pas forcément à ce qui est écrit. Une image choisie au hasard des plaisirs, des désirs, qui peut être la messagère d'un message absent dans l'écriture. Bref, une figuration. Serait-ce donc un rapport figuré et imagé aux lettres d'Hypérion simultanément inscrit en double face dans une « topographie » articulant ensemble lieux, scènes, poèmes ?

Les textes contenus dans les *Postkarten* condensent chacun une narration de situations spatiales et physiques d'Hypérion, informant de ses actions présentes. Elles sont dites par d'autres que Willem Menne — l'interprète d'Hypérion. Des hommes ramassent au sol les feuillets épars et les décryptent, mot après mot, les lisant à haute voix, comme pour eux-mêmes. Ainsi dans le film *Winterreise*, voici la textualité de ces moments intitulés *Postkarten* ⁶⁵⁵:

Postkarte 1 : « J'avais passé la nuit au pied de la montagne dans une cabane accueillante, parmi les myrtes et les senteurs des touffes de lavande, tout près des flots dorés du Pactole dont les cygnes jouaient à côté de moi, cependant que sous les ormes un ancien temple de Cybèle prenait à la claire lune des aspects d'esprits effarouchés... »

Postkarte 2 : « J'allai jusqu'au bout. Je m'embarquai cette fois pour de bon. Je sortis du port de Smyrne poussé par une fraîche brise de terre. Plein d'un calme merveilleux, tout à fait comme un enfant qui ne sait rien de l'instant futur, allongé sur mon bateau, je regardais les arbres et les mosquées de cette ville, mes vertes promenades le long du rivage, mon sentier pour monter à l'Acropole, et regardant tout cela je le laissais partir et s'éloigner toujours plus. »

⁶⁵⁵ Toutes les citations qui suivent proviennent de la traduction de Robert Rovini, R. Rovini, *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce*, *op. cit.*

Postkarte 3 : « J'y reste assis des soirées entières... à regarder du côté de l'Attique... Bleuets à l'infini... ».

Ces « cartes » racontent des paysages, la position d'Hypérion dans ces paysages, la vision distanciée qu'il peut avoir de lui-même mais jamais les états d'âme d'Hypérion. Le texte ainsi écrit puis conté à travers les actes de la mise en scène n'est jamais « illustré » ni redoublé visuellement par une figuration des paysages traversés ou bien par une mise en situation mimétique de ce qui est dit et raconté. On retrouve ici, le jeu d'indétermination ou même d'indécision qui autorisera, *in-situ*, non pas l'improvisation, mais la possibilité même qu'un pas au-delà de la représentation soit et puisse être franchi. Ce « pas au-delà » que Dort emprunte à Blanchot, est un pas gagné. L'œuvre de Grüber tient peut-être aussi en ces quelques mots, qu'à chacune de ses mises en scène, avec ses complices il fit comme sa devise silencieuse : Tenir le pas gagné (René Char).

Les monologues

Les monologues ne sont jamais indiqués comme tels mais portent le nom de chacun des auteurs de la parole énoncée dans le roman, soit Hypérion ou Diotima. Cependant pour ces notations apparaît une distinction entre Hypérion et Diotima.

Les monologues d'Hypérion sont toujours notés « *Hyperion* » et ils sont nombreux tandis que les monologues de Diotima sont notés « Diotima (*Sie*) — (elle) » ou bien « Diotima (*Stimme*) — (voix) » et ne sont qu'au nombre de deux.

Dans la mise en scène, on peut dire qu'Hypérion est incarné par un comédien, et un seul, Willem Menne⁶⁵⁶, par lui le Verbe se fait chair par son corps et sa voix, par lui se fait le voyage d'Hypérion. Il est « Celui qui marche dans la nuit » — *der Wanderer durch die Nacht*.

Diotima, elle, n'est jamais incarnée corps et voix accordés ensemble. Aucune comédienne de la Schaubühne ne « joue » Diotima comme s'il était non seulement impossible de la représenter, mais encore comme si c'eût été une faute. Son nom n'apparaît pas dans le programme en tant que telle. Sa présence est comme protégée par d'autres noms : elle se montre comme « l'apparition » en la personne de Tina Engel — *Erscheinung* — elle nous parle par la bouche de la « jeune fille en anorak » (la gardienne de la porte) — *Mädchen mit Anorak (Thor-Hüterin)* — en la personne de Sabine Andreas lors de l'unique dialogue avec Hypérion...
Forme passante de corps en corps et ne s'identifiant jamais...

Dans la *Robfassung* elle n'est pas appelée simplement Diotima, mais Diotima (*Sie*) — (elle) — ou Diotima (*Stimme*) — (voix). « Elle », n'est pas Diotima représentée mais sa venue en présence dans la narration de la figuration scénique. Et sa « voix » n'est pas non plus la voix portée de la figuration scénique, mais ses paroles, ses mots, son adresse à Hypérion, sont prononcés par une autre. « Diotima (Stimme) » signifie que la voix de Diotima ne provient pas du corps et du lieu d'où l'on pourrait logiquement, selon les règles du théâtre, l'attendre. Elle est l'écho d'une vision, écho porté par d'autres voix.

⁶⁵⁶ Contrairement à la proposition de l'article de *Theater Heute* ou celui de Rolf Michaelis. Dans un entretien accordé par Ellen Hammer, elle précise que seul Willem Menne est Hypérion dans le *Voyage d'hiver*, même si d'autres, quelquefois, disent ses paroles.

Parlons de ce moment où la voix de Diotima se fait entendre parallèlement à un « tableau », face au spectateur, vision frontale par laquelle une jeune femme toute de blanc vêtue, l'apparition, marche lentement entre les croix puis sur le linceul blanc. La lumière autour d'elle est colorée, lumière du matin ou du soir, légèrement rougeoyante. Avec toute l'étrangeté de l'image ainsi proposée, « *apparition sublime, la seule qui soit, dans le spectacle, traitée et jouée avec une grande théâtralité* » écrit Bernard Pautrat, il en va ici de la mise en présence par le théâtre d'un personnage qui dans le récit du roman déjà n'est plus⁶⁵⁷. Théâtralité en laquelle toute voix peut-être provient d'un ailleurs, dite ici par une autre comédienne, retransmise par les haut-parleurs, retentissant chaudement, tessiture et timbre magnifiques emplissant de leur présence le Stade. Encore faudrait-il ne plus nommer Stade ce qui ne l'est déjà plus, disparaissant comme Stade, le Théâtre apparaissant... Par la grâce de cette voix et de cette parole les hurlements d'un autre temps se taisent définitivement. Ils reviendront peut-être, mais en cet instant d'où la voix s'élève, le théâtre est là et le stade détruit. La distinction entre le geste et la voix forte et poétique, est poussée à l'extrême, pour la lecture de la dernière lettre de Diotima à Hypérion. Diotima n'est déjà plus quand ses paroles parviennent à Hypérion, et la mise en scène figure cette vérité du roman, non celle d'un indicible mais celle d'un irréprésentable « ... *quand je te vis chassé dans la solitude de l'esprit par ton propre destin comme au sommet des monts par la poussée des eaux, ah, lorsque je pus croire vraiment que l'ouragan de la bataille avait fait sauter ton cachot et que mon Hypérion avait d'un coup d'aile regagné la liberté première, ce fut l'instant qui décida de*

⁶⁵⁷ Ici nous sommes peut-être au plus proche des Mystères d'*Eleusis*, du pouvoir qu'aurait le théâtre d'être un instrument de vision. (voir 3^{ème} Supplément, *théâtron*).

moi, et la fin ne saurait tarder. Il m'a fallu beaucoup de mots. Silencieuse fut ma vie, ma mort est loquace. Il suffit. »

Diotima (*Stimme*), c'est un seul monologue, une parole unique ou un chant, et par cette mise en résonance d'une figuration et d'une voix, ce sont deux temporalités infiniment distinctes qui sont re-mises en présence.

Les monologues d'Hypérion sont nombreux et variés, tous assortis d'actions parallèles dénuées de toute mise en représentation du texte. Comme si toujours le jeu nous racontait un autre récit, nous écartait invinciblement de celui d'Hölderlin, et peut-être est-ce cette différence qui se creuse indéfiniment et se répète, cette mise à distance qui éveille notre esprit et nous invite à l'écoute de la poésie d'Hölderlin. Mise à distance, et ce qui est distanciation est interne, absolument intériorisé à la totalité de l'espace scénique et non pointé en direction des « spectateurs ». Mais ici encore nous y insistons le nom de spectateur ne fait plus même sens. Le spectateur est un autre...

Poursuivons encore. Les monologues d'Hypérion inscrits dans la *Rohfassung* notés « *Hyperion* » ne racontent pas des situations comme les *Postkarten* mais correspondent à des réflexions que se fait Hypérion à lui-même. Ce sont les pensées profondes d'Hypérion.

Le premier monologue, au début du film : « *Heureux l'homme dont une patrie florissante rend le cœur joyeux et fort. Moi si quelqu'un me rappelle la mienne il me semble être jeté dans un marécage...* ». Le deuxième monologue : « *Certains animaux se mettent à hurler quand ils entendent de la musique. Les loups s'enfuient quand on fait du feu...* ». Le troisième : « *Ô éternelle aberration, pensais-je à part moi. Quand donc l'homme s'arrachera-t-il*

à tes chaînes.... ». Le quatrième : « ...je n'ai connu personne d'aussi étranger au besoin, d'aussi divin dans sa modération.... », etc.

Exemplifions ici quelques-unes des actions de jeux parallèles aux mises en situation de quelques monologues d'Hypérion :

Le début du premier monologue est scandé par des actions silencieuses : Willem Menne se tient debout, immobile. Il est seul sur la pelouse du stade enneigé, face à l'ensemble des tribunes vides et entièrement recouvertes d'un linceul de neige. Il parle lentement, s'adresse à lui-même puis commence à marcher au hasard, portant ses pas sur la neige vierge, s'arrête, ramasse quelque chose au sol, reprend sa marche⁶⁵⁸ : « *Heureux l'homme dont une patrie florissante rend le cœur joyeux et fort. Moi, si quelqu'un me rappelle la mienne, il me semble être jeté dans un marécage, entendre clouer sur moi le couvercle de mon cercueil, et quelqu'un m'appelle-t-il Grec, j'ai toujours l'impression qu'il me serre la gorge avec un collier de chien... Ceux que j'aime sont loin, sont morts et d'eux plus aucune voix ne me parle... Obscur et solitaire me voilà de retour, errant dans ma patrie qui tout autour de moi ressemble à un cimetière...* ». A la fin de ce premier monologue, Hypérion est à genoux, en position de départ pour une course de vitesse, le témoin de relais à sa main droite sur lequel il prend appui. Des êtres, (un chœur) le regardent, attendant son départ. Il démarre sa course à la fin de son monologue : « *Comme un vent qui hurle du Nord, le présent souffle sur les fleurs de notre esprit et les brûle à peine écloses* ».

⁶⁵⁸ Les prises de vues du début de film (celle avec la neige) ont été réalisées après les huit présentations, dans le courant du mois de février 1978, les autres sont celles réalisées pendant l'événement.

Deuxième monologue : Hypérion court sur la piste d'athlétisme comme un athlète. A foulée régulière et calme d'abord, il accélère sa course. Il est dans le couloir numéro 4 et respecte cela, ce chemin tracé au sol comme le destin. Il est filmé de face. Il exécute, durant sa course, quelques gestes étranges comme pour se décontracter, lance un regard derrière lui et commence à parler tout en courant. Il s'arrête un moment devant la Porte de Marathon, regarde vers elle, vers en haut, et reprend sa course. Les mots sont prononcés sur une voix intérieure, quelques mots les uns à la suite des autres, entrecoupés d'essoufflements et de respirations. A la fin de son monologue il entreprend de sauter les haies mais n'y parvient pas, les bascule à terre dans sa course une à une, les unes à la suite des autres : *« Certains animaux se mettent à hurler quand ils entendent de la musique. Les loups s'enfuient quand on fait du feu... Je finis par me lasser de m'avilir, de chercher des raisons dans le désert et des fleurs sur la banquise. L'hirondelle aussi se met l'hiver en quête d'un pays plus accueillant, dans la fournaise du jour la bête sauvage tourne aussi sans répit, et ses yeux cherchent la source. Qui dit à l'enfant que sa mère ne lui refusera pas le sein ? Et pourtant, vois comme il le cherche. »*

Troisième monologue : Hypérion, balle au pied, marche, poussant le ballon le long de la ligne blanche devant lui. Il est côté tribune d'honneur et l'on peut voir le cimetière derrière lui. Tranquillement il parle, et à la fin de ses paroles sonne la cloche et précisément situé au point du tir de corner, il frappe le ballon : *« Ó éternelle aberration, pensais-je à part moi. Quand donc l'homme s'arrachera-t-il à tes chaînes ? Nous voulons croître en hauteur, épanouir le plus largement possible nos branches et nos rameaux, mais le terrain et le temps nous déportent au petit bonheur, et quand la foudre te frappe à la cime et te fend jusqu'à la racine, pauvre arbre ! quelle importance ? ... Et toi ? pourquoi t'interroger ? Qu'il y ait parfois comme un sursaut en toi, et que tu voies comme la bouche du moribond ton cœur s'ouvrir et se fermer avec une telle violence en un seul et*

même instant, le mauvais signe est là justement... Il est un oubli de l'existence entière, un mutisme soudain de notre être où il nous semble avoir trouvé tout. Il est un mutisme, un oubli de toute notre existence où il nous semble avoir tout perdu, une nuit de notre âme où ne luit plus la moindre clarté d'étoile, pas même un bois pourri. ».

Autant dire alors que le Destin se fait entendre et qu'il n'est pas répétition⁶⁵⁹.

Les dialogues

Dans l'archive-vidéo, les dialogues sont au nombre de deux (trois dans la *Robfassung*). Dialogue est à entendre ici comme situation scénique effective, une mise en scène des rares dialogues contenus dans le roman d'*Hypérion* et retranscrit pour Bellarmin. Ils sont transcrits dans la mise en scène en « dialogues de théâtre », dans une situation dialogique donc.

Il s'agit pour le premier dialogue de la rencontre d'Hypérion et d'Alabanda, suivie de l'arrivée des compagnons de Némésis et de la rupture subséquente d'Hypérion d'avec Alabanda. Cette suite d'échanges parcourt deux lieux différents : d'abord l'abri des remplaçants puis l'intérieur d'une des tentes du campement. Deux situations dialogiques étranges car masquées à la vue. Si les voix et paroles sont répercutées par ces messagers que sont les haut-parleurs, les corps et les échanges physiques ne se perçoivent que difficilement ou pas du tout. Ici encore, entre l'écoute et la vue, l'audible et le visible se tient tout l'espacement d'un monde et de son étendue. Le contraire même d'un « vide ».

⁶⁵⁹ La Modernité fut souvent caractérisée par les philosophes comme le temps advenu d'où l'antique destin disparu, il ne restait que la répétition...

Les extraits suivants que l'on pourra dire « dramatiques⁶⁶⁰ » au sens d'une théorie des genres sont eux de « vrais » dialogues de théâtre :

A : Hypérion !

H : Alabanda !

A : Quand je regarde un enfant, et quand je pense quel joug ignominieux et funeste il portera un jour, et que tout viendra à lui manquer comme à nous, et qu'il cherchera comme nous des hommes pour leur demander où sont le beau et le vrai, qu'il se perdra sans fruit parce qu'il sera seul comme nous, qu'il... oh tirez donc vos fils de leurs berceaux et jetez-les au fleuve, pour les sauver au moins de votre infamie !

H : Je veux, dis-je, prendre la pelle et jeter la gadoue à la fosse. Un peuple où l'esprit et la grandeur n'engendre plus ni esprit ni grandeur, n'a plus rien de commun avec ceux-là qui sont restés des hommes, n'a plus aucun droit et c'est une farce inepte, c'est de la superstition que de vouloir continuer à honorer ces cadavres inertes comme s'ils renfermaient un cœur romain. Assez de ces gens-là ! On n'a pas le droit de laisser debout à sa place cet arbre sec et pourri, puisqu'il ne fait que voler l'air et la lumière à la jeune vie croissant et mûrissant pour un monde neuf.

A : Ô ! que l'on m'allume une torche pour brûler la mauvaise herbe et en délivrer les bruyères ! Que l'on me prépare la mine dont je ferai sauter de terre les souches mortes !

H : Ce sont là d'autres temps, non pas la voix de mon siècle puéril, non pas ce sol où le cœur de l'homme halète sous le fouet de son oppresseur — Oui ! oui ! par ton âme superbe, Homme que tu es ! Tu sauveras notre patrie avec moi.

A : Je le veux ou alors périr.

Un deuxième dialogue ou situation dialogique est tenu entre Hypérion et Diotima (*Siè*) et correspond, dans le roman, à un dialogue effectif, au moment où Hypérion va partir pour rejoindre Alabanda et prendre les armes pour libérer la Grèce du joug des Turcs.

⁶⁶⁰ C'est-à-dire peut-être pré-postdramatique...

—... Hypérion ! Je t'en prie, regarde encore les gens qui circulent parmi les ruines, qu'une joyeuse danse et une légende sacrée consolent du joug infâme qui les accable... — Que puis-je faire pour eux — Donne-leur ce que tu as en toi, donne-leur...

Par la suite, l'ensemble de la correspondance par lettre entre Diotima et Hypérion ne sera jamais présentées sous la forme de dialogue, mais dite sur le mode d'un échange indirect. Leurs dernières lettres respectives sont adressées à toute l'étendue et traversent tout l'espace.

Bericht, Bote, Buch

Dans la *Rohfassung*, deux passages sont dénommés *Bote* — messenger, courrier — quatre passages *Bericht* — rapport, compte-rendu, récit — et un passage *Buch* — livre, registre, livret (d'opéra). *Bote* et *Buch* ont été supprimés au cours du travail. Ils n'apparaissent donc pas dans la mise en scène ni dans le film.

Les quatre « récits » ou « compte-rendu » — *Bericht* — racontent l'épopée guerrière d'Hypérion en quatre moments, utilisant des extraits des lettres adressées à Diotima par Hypérion. Ces « rapports militaires » sont dits par d'autres qu'Hypérion : ils sont écrits sur des feuillets à l'aide d'une machine à écrire au centre du campement et prononcés à haute voix simultanément à leur frappe, mais aussi, pour certains, lus tout simplement à haute voix. Ce sont les nouvelles du front.

Premier compte-rendu : « *Le monde bouge. Les Grecs seront libres s'ils saisissent l'occasion de se soulever. (...)* ». Deuxième compte-rendu : « *Le volcan se déchaîne. On assiège les Turcs à Coron et Modon, et nous marchons sur le Péloponnèse avec nos montagnards (...)* ». Troisième récit : « *Voici maintenant trois fois coup sur coup que nous l'avons*

remporté (...)». Quatrième récit : « (...) *Je suis impatient, et puis mes hommes ne me plaisent pas. Il y a parmi eux une turbulence qui m'effraie* »

Dans le film, ces différents récits de l'action guerrière ou rapports sont mêlés entre eux, rendus confus comme en toute bataille...

La partie du texte intitulée *Buch* a disparu dans la mise en scène. Elle correspondait aux pages 100 à 102 de la traduction de Robert Rovini, c'est-à-dire à la visite d'Hypérion, Diotima et leurs amis à l'Acropole, vestige et ruine de leur Grèce perdue. Nous ignorons tout de la raison de la suppression de ce passage. Mais nous pouvons imaginer que peut-être il s'agit là d'une volonté de ne pas se faire prendre au piège du mythe de « l'origine » et des clichés nombreux et variés peuplant l'imaginaire, tout en esquivant avec prudence la mise en tableau d'une icône architecturale indéconstructible. Toute référence à cette Grèce-là et aux « mythèmes » pesants a été radiée du texte de *Winterreise*.

Document de travail étonnamment succinct et précis dans son épure, la *Robfassung* rappelle les lignes de force retenues pour l'œuvre de mise en scène d'Hypérion. Précise et laconique, violente dans son découpage, elle révèle à notre sens une force artistique et une intelligence stratégiques extrêmes : celles-là mêmes qui furent absolument requises pour réussir à déjouer par Hölderlin et sa parole poétique enfin redonnée, la masse pierreuse et infâme, la part maudite de la représentation architecturale.

En ceci, nous ne pouvons qu'exposer notre désaccord à l'égard de ce qu'écrivit Brigitte Salino dans son très bel article⁶⁶¹ en hommage à Klaus Michael Grüber « il met en scène un *Winterreise* inspiré par Hölderlin ». Car le texte d'Hölderlin reste toujours premier. Et nous n'avons jamais compris à partir de là ce que Lacoue-Labarthe voulait dire d'un théâtre injouable à propos d'Hölderlin, voire même irréprésentable⁶⁶².

Car une autre forme du récit prend forme, parallèlement au texte mais non représentatif de celui-ci, celui du jeu des comédiens, récit formé d'actions sorte de « mimodrame » inspiré de Kleist et de son écrit sur le « Théâtre de Marionnettes » peut-être et qui est toujours à distance de « l'illustration » du texte d'Hölderlin.

III. B. 3. b) Le Jeu des comédiens : figures d'un récit monté en parallèle

La mise en espace de ces « mondes différenciés », de ces moments distincts dont parle Bernard Pautrat, contribue à cette distanciation, redoublant le texte original et formant en soi comme la trajectoire d'un autre récitatif. Un « chœur » pourrait-on dire se tenant en dehors du texte d'Hypérion mais interne au lieu scénique lui-même. Nous pensons qu'il en va ici encore de ce que nous avons repéré comme l'effet de distanciation interne à la scène théâtrale chez Grüber. Cette structure de figuration n'est pas éclatée, chaotique, dispersée en fragments. Nous en avons déjà repéré l'un des modes de présence dans la picturalité de la Figuration narrative. Ce jeu du Figural forme selon une logique du paradoxe l'unité des lieux multiples de l'œuvre de mise en scène.

⁶⁶¹ Brigitte Salino « Klaus Michael Grüber » in *Le Monde* 25 juin 2008.

⁶⁶² V. P. Lacoue-Labarthe *Métaphrasis* suivi de *Le Théâtre de Hölderlin*, Paris, PUF, 1998.

Ainsi pour reprendre le cours de notre narration, il y a les sportifs en figuration naturaliste voire réaliste, il y a « Ceux de devant l'Anhalter Bahnhof », il y a la chanteuse, il y a l'atelier du menuisier, la fille du menuisier, il y a le fossoyeur qui subitement se transforme en comédien italien... Tous ces personnages — et leur « il y a » — racontent par leur présence autant de récits différents, qui font référence à des mondes autres, distincts, étrangers les uns aux autres mais co-présents et co-extensifs à l'espace scénique. Puis les jeeps militaires, le chœur des immigrés, l'abri des footballeurs remplaçants, la tribune d'honneur, la statue de papier imitation ironique de celle d'Arno Brecker, autant de lieux ponctuant et scandant une multiplicité de récits, autres, entrecroisés, seule forme possible peut-être pour Grüber de la représentation d'un « chœur » dans l'après d'une catastrophe.

Et autant d'espaces, autant d'occupations diverses, autant de mondes, autant d'altérité qui pourraient être encore multipliés, reliés par la présence et la course effrénée de « celui qui marche dans la nuit » et qui fait entendre la poésie d'Hölderlin, élégie d'un poète dans un Stade Olympique...

Et il ne s'agit pas ici d'un procédé, mais véritablement d'un principe structurant de la mise en scène, qui travaille le tressage et la stratification de plusieurs récits, de temps et de lieux distincts, appartenant pourtant au même espace, qu'il soit l'espace littéraire de l'œuvre d'Hölderlin ou bien lieu scénique de l'œuvre de mise en scène de Grüber. L'œuvre d'Hölderlin, *Hypérion*, est pour Robert Rovini fondamentalement mouvement : « *L'art de Hölderlin est en mouvement et ne peut être compris que dans son*

*mouvement*⁶⁶³». Ainsi « Celui qui marche dans la nuit » opère ce voyage créant l'unité d'une histoire diffractée définie par Bernard Pautrat en ces termes :

L'Hypérion est le voyage qui mènera un certain homme, louche, clandestin, fatigué, virulent pourtant, à travers tous ces mondes ...

Autant de multiples et autant d'espaces-temps différents, encore eux-mêmes composés de références temporelles distinctes et co-présentes. Robert Rovini a reconnu cette structure dans l'œuvre d'*Hypérion*, l'explicitant longuement, dont nous ne citerons ici que les significations provenant de son analyse précise :

Tout le texte est ainsi broché, non seulement par ce jeu d'anticipations, mais, inversement, par de nombreux retours en arrière, rétrospective qu'on pourra dire du premier ou du second degré selon le présent qui sert de référence. Cet étagement de profondeur est rendu possible par la technique qui fait progresser parallèlement le temps dans lequel s'inscrit le récit et le temps que le récit déroule : les trois printemps relatés ont exactement la même durée littéraire que le printemps pendant lequel Hypérion les raconte. En d'autres termes, la conscience du passé avance avec la conscience du présent, et l'une et l'autre se modifie réciproquement. La réalité elle-même progresse selon leur complexe progression. (...)

D'ores et déjà, il est clair que la lecture d'Hypérion se fait nécessairement à plusieurs niveaux ou étages du temps, dont le lecteur est en somme chargé de reconstituer la synthèse. Quoique l'aide de l'auteur ne lui fasse pas défaut, ce n'est pas une des moindres difficultés et nouveautés d'Hypérion que de requérir la collaboration active, presque créatrice du lecteur : au lieu de regarder l'œuvre du dehors, de l'interpréter, on lui demande d'entrer dans son mouvement, qui est fait de ces rapports mouvants entre plusieurs de ces réalités temporelles, traduisant elles-mêmes leurs corrélations par la trame plurielle du texte. Ce qui

⁶⁶³ R. Rovini, « Lecture d'Hypérion » in *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce*, op. cit., p. XVII.

*compte, c'est l'évolution relative de ces niveaux du temps et de ces couches du texte, qu'il convient de distinguer constamment*⁶⁶⁴.

Ainsi les éléments et figurations du dispositif scénique que nous avons tenté de déployer, retraceraient cette élaboration intertextuelle et plurielle du récit. Nous replongeons ici bel et bien au cœur du rapport Discours/Figure que nous n'avons cessé d'interroger dans la pratique picturale des peintres de la Figuration narrative, ainsi que sur le mode d'élaboration et de mise en œuvre des mises en scène de l'Atelier Grüber. Nous ne cherchons pas ici à produire une analogie ni un rapport d'application entre le Discours et le Visible, mais seulement à mettre à nouveau en perspective cette capacité propre au lieu scénique à permettre l'effectivité d'un pas au-delà, au-delà de la « représentation » pour l'advenue en présence de l'œuvre en son mouvement : l'œuvre littéraire advient comme œuvre picturale et théâtrale, dans l'énigme du Visible.

A la vision multiple de ces lieux et à leur force d'assemblage, nous pensons qu'il faut ajouter encore non pas les « spectateurs », car le mot ici ne fait plus sens, mais ce public resserré, fraternel et qui par on ne sait quel « coup de théâtre » apparaît comme partie prenante du lieu scénique et formant à son tour un « chœur ». Nous traitons de cette question plus loin.

⁶⁶⁴ *Ibid.*, pp. XVII-XX.

En tout ceci, il n'en va donc que de la présence, les codes mimétiques de la représentation sont déjoués, et le Dire poétique d'Hölderlin reste premier. Il n'est pas de catégorisation simple selon nous pour un tel art de mise en scène, il est l'art d'un pas au-delà de la mise en scène comme représentation ; mais en aucun cas, ce théâtre ne pourra être dit « postdramatique » car il s'est donné depuis toujours sur la scène d'un tout autre drame de l'histoire « périodisée »...

Il n'y a pas de « style » ni d'« esthétique » Grüber, comme nous le pensons, il n'y a pas de « théorie » quant au théâtre pour Grüber qui ne soit toujours en son exigence profonde et toujours maintenue une praxis poétique du lieu scénique.

Nous avons retrouvé également dans les traces du travail de répétitions, et pour des mises en scène différentes, une exigence de Klaus Michael Grüber de ne pas confondre geste et parole, de ne pas les mélanger. Pour rappel, cette expression de Grüber :

Ne pas introduire, ni annoncer. Ne pas téléphoner (geste + phrase = téléphone)⁶⁶⁵

Dans *Winterreise*, les gestes sont toujours dissociés des phrases. Mais ici, cela ne signifie pas, comme dans *Bérénice*, que le geste vient après la phrase, c'est-à-dire que geste et parole se distingueraient dans le temps court de leur effectivité, dans l'écart temporel ou dans une temporalisation. Dans *Winterreise*, geste et parole se tiennent ensemble

⁶⁶⁵ KM Grüber « Paroles de répétitions : *Sur la Grand'route* » in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 109.

dans un même moment, ils agissent et s'écrivent entrelacés mais en deux récits distincts, sans cesse re-croisés et tressés selon motifs et figures.

Dans *Winterreise*, l'unique dialogue entre Hypérion et Diotima — entre « celui qui marche dans la nuit » et Diotima (elle) — a lieu tandis que ces deux comédiens s'adonnent, tout en parlant, à un échange de balles de football, devant la façade de la porte de l'Anhalter Bahnhof. Ce n'est pas un échange de balles tranquille, un jeu d'amoureux dans une ambiance amicale. C'est violent, totalement extraverti, plein de bruit et de fureur, dénué d'une quelconque tonalité d'amour naïf, dénué de sentiment romantique, dénué de tout pathos ou de toute affectivité qui auraient pu apparaître dans les gestes et la proximité des corps de deux êtres aimés se parlant. Les paroles de Diotima sont criées, mais distinctement, car dites sans micro, sans relais ni aide technique, et ce faisant, la comédienne Sabine Andreas lance des balles de toutes ses forces, tentant de les rattraper aussi. Le sentiment de violence est ici multiple : c'est la situation physique, celle du sport, de cet excès que l'on demande au corps d'atteindre dans une compétition sportive, mais c'est aussi la mise en situation même de ce dialogue exprimant les sentiments contradictoires de Diotima qui, comprenant Hypérion au plus profond de son âme, l'incite à partir quand elle voudrait qu'il reste. Mais c'est aussi une tension avec « ceux de devant l'Anhalter Bahnhof », ceux-là même peut-être qu'Hypérion veut sauver du joug des Turcs dans le roman, car l'échange de paroles, et de balles, d'Hypérion et Diotima (*Siè*) est stoppé par une balle perdue, difficile à récupérer par Sabine Andreas devant l'animosité et l'agressivité réelle et si subite de « Ceux de devant l'Anhalter

Bahnhof » devant le regard et le laisser-faire d'Hypérion, qui ne viendra pas à son aide. Et tout cela dans le froid, la nuit, en anorak sur le terrain.

Nous pourrions aussi donner l'exemple des courses de relais d'Hypérion où celui-ci court sur la piste d'athlétisme, un témoin de relais entre les mains, saute les haies et parle, nous parle, prononçant ainsi, dans son essoufflement, le texte d'Hölderlin. Le souffle de la parole est pris dans le rythme d'une inspiration-expiration, respiration forcée, la sérénité calme, « apollinienne » du Dire poétique est brisée.

La parole est donc ici différenciée du geste certes en ce qu'ils s'articuleraient « naturellement » « mimétiques » dans l'expressivité l'une de l'autre. Nous entendons par là que les gestes, les actions des comédiens « n'ont rien à voir » avec la signification immédiate du texte. La parole ne prolonge pas le geste et le geste n'annonce pas la parole. Or c'est ainsi que, libérée d'une gestuelle d'accompagnement, la parole se laisse entendre au mieux. Il lui faut ce léger « décalage » pour sortir de la mimesis, que certains traducteurs de la *Poétique* d'Aristote nomment représentation⁶⁶⁶. Y a-t-il une dénomination pour cet art de la mise en scène ? Nous avons dit plus haut que cela à nos yeux importait peu et qu'il était trop tôt pour « classifier » quand nous manquions encore de tant de documents d'étude effectifs concernant le concret de l'activité de mise en scène. En exemple nous citerons encore quelques mots de Klaus Michael Grüber donnant matière à réflexion, et sans a priori aucun.

⁶⁶⁶ Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.

Vous êtes encore beaucoup trop soumis à la contrainte de « devoir remplir la scène » avec la phrase...

Quoi qu'il en soit, nous devrions plus bâtir à partir de la non-connaissance que du savoir.

Il doit être possible de faire quelque chose sans interprétation, cela se passe, simplement...

« Les phrases parlent pour elles-mêmes, vous n'avez pas besoin de les soutenir...⁶⁶⁷ ».

Et la lumière accompagne ces moments de variation de la voix. Lumière douce, intime, faible lueur, ou bien blafarde et ténue, ou bien encore éblouissante, aveuglante, effrayante puis rougeoyante, chaude ou bien très froide, glaciale, morbide ; fixe ou en mouvement.

Certaines phrases peuvent seulement être dites dans l'obscurité, certaines autres seulement dans la lumière...

Tout n'est que phrases perdues dans la nuit...⁶⁶⁸

Voix et lumière s'entrelacent au foyer du lieu scénique. Elles participent directement à l'Ouvert du lieu scénique, là où les choses se donnent tout simplement. Il en va d'une poétique de l'étendue, non pas de l'espace où les choses se disposent et se juxtaposent mais du lieu qui les réenchante. Nous pensons ici à ces vers d'Aragon dont la poésie exprime une ascendance :

Au-dessus des eaux et des plaines

Au-dessus des toits des collines

Un plain-chant monte à gorge pleine

Est-ce vers l'étoile Hölderlin...⁶⁶⁹ ».

⁶⁶⁷ KM Grüber « Paroles de répétitions : *Sur la Grand'route* » in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 188.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pp. 106, 108.

⁶⁶⁹ *Les Poètes*, Aragon

III. B. 3. c) Mais il y eut-il des spectateurs ?

Nous l'avons souvent évoqué dans le cours de ce travail, la nomination quasi normative des « anonymes », quelconques ou cultivés, qui « assistent » à une « représentation » théâtrale, leur désignation indicielle et comme indexée par le terme « spectateurs », le maintien de ce terme jusqu'à aujourd'hui dans tous les grands textes critiques traitant du théâtre en soi et pour soi, la désignation aussi bien par le terme de « public », nous ont toujours fait problème eu égard au régime du langage, de la signification et du sens.

Car si la critique du « spectacle » fut aussi radicale dans le théâtre contemporain que chez Debord par exemple, il y a une inconséquence nous semble-t-il à maintenir un lexique usé et dépassé, que les œuvres de mise en scène ont mise à mort comme la Figuration narrative mit à mort Duchamp. Le spectateur ne fait ni le théâtre, non moins que les regardeurs ne font le tableau. Et s'il est juste de titrer un Théâtre, « Théâtre du regard »⁶⁷⁰, le regard ici appelé à voir n'est pas regard de spectateur⁶⁷¹, il est précisément dit regard de théâtre.

Nous ne prétendons pas proposer un autre nom, contre cette nomination indistincte. Seulement ponctuer l'indice d'une question : si l'œuvre de mise en scène, si la révolution scénique accomplie par Grüber (et d'autres certainement) a aussi un sens c'est celui d'avoir profondément trans-formé non seulement la topologie scène-salle mais encore la dualité qui divise acteurs et spectateurs.

⁶⁷⁰ J. Jourdeuil, *Un théâtre du regard*, *op. cit.*

⁶⁷¹ Nous ne prétendons pas critiquer ici, fut-ce par un biais, le beau travail de François Regnault, *Le Spectateur*, *op. cit.* Au contraire. Mais nos références ne sont pas les mêmes.

On connaît le mot de Brecht qui voulait que son théâtre divise le public et nous inspirant d'un grand texte de Dort « La vocation politique »⁶⁷² (1965), nous ne pouvons pas ne pas relever cette formulation :

La scène brechtienne est au contraire béante sur une découverte qui ne peut être le fait que de la salle : celle de l'insuffisance de toutes les solutions imaginaires et de la richesse inépuisable du réel.

Qu'aujourd'hui, le théâtre assume sa vocation politique. Et se critique comme théâtre pour nous permettre d'accéder à l'Histoire...⁶⁷³.

On saisit la difficulté : scène et salle doivent demeurer distinctes et non-réconciliées et pourtant, selon Dort, une dialectique en maintient, fut-ce en direction de l'Histoire, l'unité. Que le théâtre se critique comme théâtre ne pourrait cependant excéder les rapports scène/salle, acteurs/spectateurs...

A l'étude approfondie de la « mise en scène » de *Winterreise*, au visionnage de ce qui en subsiste comme archive, et archive cinématographique, à suivre le jeu du champ/contre-champ des « prises de vues », et à la « vision » du public qui est là, irréductiblement présent, disposé dans la tribune d'honneur, on peut être saisi d'un vertige hautement salutaire. Car ceux qui sont là, transis par le froid, mouillés par la pluie, dans une lumière blafarde, qui sont-ils exactement ? Public ? Spectateurs ? Et pourquoi pas encore « sympathisants », « étudiants », « militants protestataires » venus du Kreuzberg, « affiliés » de l'extrême-gauche

⁶⁷² B. Dort, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986.

⁶⁷³ B. Dort, « La Vocation politique » in *Théâtres, op. cit.*, p. 247.

antiparlementaire, féministes, gauchistes, communistes, artistes, professeurs, etc., etc. ?

Pour nous rien de tout cela en somme. Et avec d'infinies précautions nous voudrions avancer cette idée, qui n'est qu'à peine une hypothèse : ceux qui sont là, rassemblés par le lieu scénique et son efficace propre — pour les avoir souvent regardés par le biais des captations vidéos comme le « public » des *Bacchantes*, ou imaginés comme les « spectateurs » du *Faust-Salpêtrière* — tiennent une autre place, un autre lieu que celui de la salle, du « public », des « spectateurs ».

Pour avancer dans l'énoncé de notre hypothèse, c'est toujours inspirée par ce texte de Bernard Dort, texte complexe et très stratifié se débattant avec la « dialectique » scène-salle, « public »-théâtre, etc., que nous voudrions maintenant, tenter de l'émettre clairement.

Mais pour cela, rappeler d'une citation encore cette « lecture » de B. Dort du « Théâtre et de sa vocation politique » :

Dans un théâtre de type aristotélicien, la scène et la salle sont le miroir l'une de l'autre. La scène reflète la salle ; la salle reflète la scène. Ce qui se joue sur les planches, c'est l'histoire même de ceux qui sont là, de l'autre côté de la rampe. L'action de l'œuvre, sa fable, est la vérité même de ses spectateurs. Et la scène délivre littéralement la salle du souci de son histoire. D'où la catharsis⁶⁷⁴.

Et la scène « délivre » littéralement la salle du souci de son histoire : entendons du souci de son inscription dans l'historicité réelle, politique,

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 235.

des Cités, de la paix et de la guerre entre Cités, « d'où la catharsis ». Nous ne commenterons pas cette provenance de la catharsis dont B. Dort indique l'un des « lieux » possibles. Il y faudrait une étude particulière. Mais ce qui nous a toujours « stupéfiée » dans ce passage c'est l'enchaînement immédiat et sans transition qui en appelle au rôle du chœur dans la tragédie grecque. Nous citons ce qui pour nous précisément fait symptôme :

Que l'on songe au rôle du chœur dans la tragédie grecque. D'un côté, il y a le monde des dieux et des héros, de l'autre celui des hommes de la Cité rassemblés dans l'amphithéâtre. L'un est l'image de l'autre, mais entre eux s'est introduit une distance qui les fait apparaître fondamentalement différents : l'unité du monde épique est rompue⁶⁷⁵.

Et le texte enchaîne immédiatement d'une affirmation catégorique :

C'est ici qu'intervient le rôle du chœur. Il relie littéralement la salle à la scène. Et c'est lui qui juge et qui parle. Roland Barthes le disait : “ Bien loin d'être la simple résonance lyrique d'actes qui semblent se jouer en dehors de lui, comme on l'a dit trop souvent, le chœur est la parole maîtresse qui explique, qui dénonce l'ambiguïté des apparences, et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible.”⁶⁷⁶ Il rétablit l'identité fondamentale de la représentation théâtrale ; il la vit et la fait vivre. Par lui, les héros et les dieux sont de nouveau intégrés à la Cité et celle-ci se reconnaît, confirmée dans son être grâce à l'apport de ces figures légendaires ou imaginaires. »⁶⁷⁷

En faisant retour à la mise en scène de *Winterreise*, et à la question posée — quelle est cette communauté improbable (ces 800 spectateurs tout de même nous dit Ellen Hammer), transie (il y avait des couvertures),

⁶⁷⁵ *Ibid.*, pp. 235-236.

⁶⁷⁶ Roland Barthes « Pouvoir de la Tragédie antique » in *Théâtre Populaire*, n°2 juillet-août 1953, p. 21.

⁶⁷⁷ B. Dort, « La Vocation politique », art. cité, p. 236.

composée d'individus serrés les uns contre les autres, silencieuse, assemblée compacte que le film donne à voir comme ce qui subsiste d'une « socialité » encore possible ? — est-ce un « public » ? Est-ce des « spectateurs » ? Est-ce un salle ?

Nous pensons que l'acte de mise en scène du *Voyage d'hiver* transforme et transfigure ces « spectateurs » en un chœur silencieux qui voit, « qui juge et qui parle » (Dort). Et qui parle. Certes, non à la salle — vide, vide des gradins du stade — mais parlera dans l'espace urbain de la Métropole — Berlin — cette autre « salle », autre « scène », cet autre espace public qui entoure le Stade et le Théâtre au milieu.

Cela fut peut-être aussi le rêve d'Hölderlin, que le roman — par lettres — d'*Hypérion* s'adresse non à un public de « lecteurs » mais à un chœur qui l'eut entendu... Rappelons les premiers mots de l'avant-propos d'Hölderlin au Livre 1 :

Il me plairait promettre à ce livre l'amour des Allemands. Mais les uns, je le crains, le liront comme un compendium, en donnant beaucoup trop de leur intérêt à la morale de l'histoire, fabulat docet, tandis que les autres le prendront bien trop à la légère, si bien qu'il ne sera compris ni d'un côté ni de l'autre...⁶⁷⁸.

La révolution scénique accomplie par Grüber nous semble être également celle-ci : faire, par le rayonnement sombre ou lumineux, optimiste ou pessimiste, joyeux ou mélancolique peu importe, émanant du lieu scénique et de sa production de sens, que le rassemblement et le regroupement de chaque un devienne plus qu'un public (qui ne sera

⁶⁷⁸ F. Hölderlin « Avant-propos » in *Hölderlin : Hypérion ou l'ermite de Grèce*, op. cit., p. 1.

jamais *in fine* qu'un « public de théâtre »), et donc faire du public un chœur.

Car *Winterreise* est une tragédie qui déploie sa « fable » sur fond du désastre de la catastrophe allemande.

Tragédie se jouant dans un immense amphithéâtre. Lequel est déserté, vide, irréductiblement vide. Ce que met en regard et porte au regard superbement le travail, le labeur de mise en scène. Plus de salle, mais un lieu scénique, une figuration narrative, les fragments de poèmes d'Hölderlin s'affichant sur le tableau lumineux, volant comme feuilles au vent, se parlant et se disant sans emphase aucune, dans la langue du quotidien. Aucune « Cité », aucune « communauté de destin », aucun « peuple », aucun « public » pour entendre, voir, et juger. Sauf le chœur — silencieux de tous ceux qui furent là — chœur qui « ne reliera plus littéralement la salle à la scène », chœur qui ne rétablira plus « l'identité fondamentale de la représentation théâtrale » et « ne réintègrera plus les héros et les dieux dans la Cité ».

Mais ce lieu — car il en va encore d'un lieu — ce lieu « choral » du public dans *Winterreise*, réaffirme par la réelle présence de tous ceux qui sont là non pas « l'identité fondamentale de la représentation théâtrale » (Dort), celle-ci est rompue irréductiblement, mais le Théâtre comme présence.

Car si nous prenons la responsabilité d'émettre cette thèse désormais — que dans le théâtre de Grüber, il advient que le public devienne chœur — c'est pour mieux se défaire de la dialectique scène-salle, théâtre/public, et réintroduire un terme absent, non pas celui de la « Cité », concept politique, mais celui de l'espace urbain, celui de l'urbain général, l'espace des grandes métropoles urbaines qui de toutes part

encerclé et se veut d'enfermer à jamais le théâtre, ce qui en reste, dans un « bunker » architecturalement décoré, destin que le théâtre va devoir encore et à nouveau affronter dans les lieux et non-lieux de la « Surmodernité ».

Le chœur de *Winterreise* est enchâssé dans le Stade vide, non comme « la parole maîtresse qui explique, qui dénonce l'ambiguïté des apparences et fait entrer le gestuaire des acteurs dans un ordre causal intelligible » (Barthes *dixit*) mais comme la forme à venir encore d'un théâtre qui doit prendre acte du fait que son « espace de réception » — « espace public » quant au politique — est devenu l'espace des lieux et non-lieux de l'urbain général.

Non pas que le chœur puisse assurer une quelconque médiation entre le Théâtre et l'espace non plus de la Ville et de la Cité, mais l'espace de la Métropolisation ; mais en cela même et par cet acte même, pour nous trop méconnu et fondamental : l'œuvre de mise en scène et le Théâtre donnent le lieu d'une Vérité quant au beau nom de Public.

Tous les autres régimes de rassemblement — ceux du stade ou ceux des mass-medias ne donnent pas et ne donneront jamais le lieu d'un public qui soit celui d'un chœur.

Seul le théâtre, dans la révolution scénique qui s'est accomplie récemment encore avec Grüber, et dont nous n'avons peut-être pas pris toute la mesure, dispose de cette faculté, de cette possibilité. C'est, en tous cas, non pas une raison d'espérer ni de désespérer, mais l'énonciation d'un effet de la révolution scénique qu'aura accompli, à sa manière, la mise en scène de *Winterreise*, prise dans l'architecture du

Stade dont elle fait l'épreuve en donnant la preuve de ce qui n'était pas une bravade : « le théâtre peut se jouer partout »⁶⁷⁹ (Grüber). Le *Voyage d'hiver* est pris dans l'étendue d'un territoire fragmenté, encore ruiné, divisé, Berlin-Ouest, « ville » elle-même enchâssée, encastrée en statut d'extra-territorialité dans l'Allemagne de l'Est « dans l'Histoire » donc, comme eût dit Bernard Dort, histoire pleine de bruit et de fureur, où se mêlent et s'affrontent les noms de Speer, d'Hitler, avec ceux de Bloch, d'Adorno, de Brecht, et de bien d'autres encore.

Nous sommes au plus loin du *Petit Organon*, mais proche de lui cependant. Car « si le bon théâtre est celui qui divise le public » la mise en scène de *Winterreise* plus que toute autre nous a fait comprendre que le public dont il s'agit n'est peut-être pas celui de la salle... Mais Brecht le savait, qui n'ignorait rien de ce que l'espace public urbain de la *Grosstadt* contenait d'enjeux politiques. Et nous pensons, qu'à sa manière, Grüber aura effectué un acte authentiquement politique dans l'Allemagne des *Berufverbote* en faisant à nouveau entendre Hölderlin en plain-chant.

De tels actes, de tels évènements n'adviennent qu'une seule fois. Ils échappent par destination à toute re-présentation, à toute ré-pétition, ni théâtre de la cruauté, ni théâtre et son double, se portant au-delà même de ce que Genet avait rêvé et que Grüber aura accompli.

De tels actes, de tels évènements, nous ne cessons d'y insister fut-ce obsessionnellement, sont du Théâtre la présence même. Car nous l'avons

⁶⁷⁹ Sous son apparente « évidence » cette proposition est hautement problématique, il n'est pas sûr que Strehler l'eût acceptée, mais pour nous Grüber en prouve la justesse et cela participe pleinement de la révolution scénique.

déjà marqué, il n'est pas « fatal que la représentation continue⁶⁸⁰ ». Et nous voulons le redire : à chaque moment du temps, pourvu que la volonté soit, le Théâtre survient, et arrive, fut-ce comme dans les *Bacchantes*, sur un lit d'hôpital nickelé, pansé, mutilé, blessé, où un acteur se redressant profère « *Ich... ich bin... Ich bin... Dionysos...* ».

Et à cette condition, les spectateurs, le public dans les *Bacchantes*, devient également selon nous un chœur, quand bien même serait-il silencieux et muet. Cette transmutation des « spectateurs » en « chœur », nous pensons que Grüber l'effectue au mieux, nous pensons aussi qu'elle fut le fait d'autres metteurs en scène en leurs travaux, en leur labeur, en leurs actes. Et que tout conspire aujourd'hui pour refaire du public des « spectateurs », des spectateurs des voyeurs, des voyeurs des esclaves, asservis aux maîtres du Spectacle.

Sauf à faire entendre les Poèmes en leur lieu de Théâtre, car nous dit Bernard Pautrat :

« On peut toujours chanter, on doit, même. Chanter est une vocation, comme être pasteur, dans les deux cas c'est à l'âme qu'on s'adresse, pour l'édification d'un monde. (...) »

Ce qu'on appelle la poésie, en somme, et c'est ça justement, chanter, bien chanter : faire entendre du neuf avec des vieux mots simples. Et la singularité d'une voix, est aussi celle d'une âme, surtout si la voix chante car alors c'est toute la lyre de la souffrance et de l'espérance et de la louange des mortels qui se fait entendre, comme naturellement : des notes apportées par le vent. Le chant vient, comme tout le reste, de la grande Nature, il en sort et y rentre, c'est elle qui se chante par la voix du chanteur. Il y faut, bien sûr, l'ivresse sacrée,

⁶⁸⁰ Jacques Derrida « Le Théâtre et la Clôture de la Représentation » in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.

Dionysos venu de l'Indus, il y fait les Dieux, tous les Dieux. Et s'ils n'y sont pas, et bien le chanteur chantera leur manque. »⁶⁸¹

⁶⁸¹ B.Pautrat, *Hölderlin, Hymnes et autres poèmes, op. cit.*, pp. 18-19.

CONCLUSION

LE PAS AU-DELA DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCENE DE KLAUS MICHAEL GRÜBER

LE PAS AU-DELA DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCÈNE DE K.M. GRÜBER

Parvenue au terme de ce travail je voudrais, sans parler le langage des résultats, dire ce que j'aurais compris du travail et de l'œuvre de mise en scène de Klaus Michael Grüber. Je le ferai pour commencer de manière comparative d'abord, au prix d'un détour par le travail de Chéreau-Peduzzi notamment. Donnons d'emblée ici les termes de ce qui aura guidé toute notre interprétation : il y aurait une grande lignée historique du travail de mise en scène que je rapporterai au schème de la production : des moyens sont mis en œuvre en vue de l'obtention d'une fin, la représentation théâtrale.

Selon ce schème, la fin préexiste aux moyens, elle forme soit l'Idée et le sens de l'œuvre, soit la conception du metteur en scène, le « concept » qu'il s'agit de faire apparaître et rendre pleinement visible et signifiant : mais dans tous les cas il y a comme une vision prédéterminée de ce que l'œuvre théâtrale doit être dans sa parution, sorte de programme ou de plan fixé à priori et qui orientera tous les moments constitutifs des actes de la fabrique et de la mise en œuvre théâtrale. Ce schème peut être complexifié à l'extrême, comme en donne l'exemple François Regnault dans le *Spectateur* en parlant de sa fonction de dramaturge, elle peut concerner directement la conception même du lieu scénique et du lieu théâtral et je citerai ici F. Regnault parlant du terme de « décors » en référence directe au travail de Richard Peduzzi :

Je voulais alors regarder l'œuvre de Peduzzi seulement comme une œuvre d'architecte, ou d'ingénieur au sens de la Renaissance, construisant ses bâtiments, ses ponts-levis, ses machines, ses tours un peu pour eux-mêmes et comme pour les planches d'un ouvrage de mécanique, mais aussitôt le peintre apparaissait comme une figure dans les nuages, l'ensemble du décor se recomposait comme un tableau harmonieux, léché, plein d'atmosphère aussi, Canaletto de villes virtuelles et Monsù Desiderio de réels édifices⁶⁸².

Et Regnault aperçoit « un rapport bien plus organique que n'eût été la juxtaposition d'un décorateur et d'un metteur en scène », Patrice Chéreau « devant travailler avec, dans, et par de tels décors⁶⁸³ ».

Certes, mais nous sommes là au cœur d'un problème scénique et scénographique de la plus haute importance et dont F. Regnault ne me semble pas prendre pour autant conscience.

A savoir qu'ici tout est construit, fabriqué, voulu et décidé en vue de la représentation et que précisément, il y a là comme une sorte d'asservissement à la chaîne technique — celle de la « *techné* » — fins-moyens, à son couple finaliste et téléologique qui ne peut, *in fine*, que renvoyer le lieu scénique à la seule finalité d'être réceptacle — décoré — de la Représentation théâtrale. Un lieu scénographiquement prédéterminé, en maquette, en plans, en esquisses il n'importe, est créé et réalisé, produit de toutes pièces dans une « relation organique⁶⁸⁴ » au metteur en scène qui aurait à travailler « avec, dans et par⁶⁸⁵ » de tels décors.

⁶⁸² F. Regnault, « Décors de Richard Peduzzi » in *Le Spectateur*, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁸³ *Idem*.

⁶⁸⁴ *Idem*.

⁶⁸⁵ Cette série, « avec, dans et par » nous semble hautement expressive de la force d'inertie et de maintien d'une confusion entre « décor » et « lieu théâtral ». C'est pourquoi nous la citons.

Hors le fait que nous lisons ici, ce que l'œuvre de Grüber a dépassé, à savoir un certain démembrement de la scène en ces constituants « élémentaires », fussent-ils rassemblés sous la notion « d'écriture scénique », nous sommes également dans ce qui aura commandé et ordonné l'Esthétique théâtrale comme dimension indépassable de la mise en scène.

Toute autre est la pratique de Klaus Michael Grüber telle que notre travail la révèle en sa simplicité même.

Le lieu — la spatialité de l'*Olympiastadion*, l'architecture de forte modénature de la Salpêtrière, l'hôtel de Rudi, l'« atroce » et vénérée Comédie-Française le pire des « théâtres édifices » que l'on puisse connaître, tous ces lieux marqués et saturés d'histoire sont directement investis et travaillés dans leur matière même, sculptés pour ainsi dire de l'intérieur par ce que nous nommons « l'atelier Grüber » — ce collectif improbable auquel il resta toujours fidèle — et rien de la dite scénographie, rien de la prétendue « écriture scénique », et donc rien du lieu scénique a priori n'est décidé par une esthétique ; mais tout advient d'un faire — d'une poétique — de l'*in-situ*, car l'œuvre de mise en scène en son acte consiste ici à faire que le théâtre et la mystérieuse théâtralité — puissent advenir, entrer en présence comme événement.

Nous sommes à l'opposé d'un travail de mise en représentation de la représentation théâtrale, nous sommes dans l'interruption même de ce que Deleuze disait d'une représentation : qu'elle est toujours précédée d'une autre et ainsi de suite à l'infini...

Ici, pas de procession des simulacres ni théâtre dans l'illusion théâtrale, mais théâtre en soi et pour soi — en son temps et en son lieu. Ce temps et ce lieu sont ceux d'un espacement, d'un devenir temps de l'espace théâtral et d'un devenir espace du temps de l'événement théâtral, l'espace de l'œuvre. Le temps n'est pas « rendu visible⁶⁸⁶ » comme le pense Michel Deutsch à propos de Grüber, il est interrompu par une temporalité autre.

Plutôt que de construire, produire la mise en scène, Grüber en inverse le flux : c'est un laisser-venir, c'est un pari sur la survenue du théâtre en son lieu qui se joue là, et le lieu scénique devient lieu d'accueil et de recueil, le lieu d'hospitalité ouvert pour que le théâtre daigne y entrer et y demeurer. Autre sens et autre forme donc que nous donnons, parvenue en ce point de notre travail, à ce qui nous intriguait au début dans la référence énigmatique de Dort — concernant Grüber — au « Pas au-delà » de Blanchot.

Le « Pas au-delà », n'est jamais celui d'un certain volontarisme, d'une certaine technicisation, d'une certaine finalisation productrice de tous les actes constitutifs de la mise en scène, fut-elle conçue comme « production de sens ». Cependant aucun des actes qui appartiennent au métier — des lumières à la « direction » d'acteurs — n'est dénié ou supprimé, mais tous sont laissés libres en un certain suspens, et aucun ne vise jamais à la quête ou à la recherche de l'« Effet théâtre ». Et d'ailleurs Bernard Sobel l'avait compris, qui ne se faisait pas faute de rappeler ce propos de Grüber :

⁶⁸⁶ M. Deutsch, *Inventaire après Liquidation*, Paris, L'Arche, 1990.

« Mon scepticisme à l'égard du théâtre est plutôt technique que philosophique. »⁶⁸⁷

Au théâtre d'advenir s'il le veut, s'il se peut. La regrettée Titina Maselli avec son intelligence d'artiste de la scène exprimait tout cela magnifiquement dans son adresse à Grüber :

« Toi, tu es aimé par le théâtre »⁶⁸⁸ ...

Le « pas au-delà » est le pas au-delà de la vieille scène de la représentation théâtrale : il n'est pas du théâtre la re-présentation ou la prétendue non-représentation, mais le pas au-delà est du Théâtre la venue en présence même.

Telle est la « révolution scénique » que Grüber aura accompli silencieusement, calmement, passionnément, dont avec ses complices il n'aura cessé de dire l'enjeu sans être jamais véritablement entendu : mais nous savions déjà que les idées qui changent le monde — le monde du théâtre y compris — avancent silencieusement à pas de colombe — disait Nietzsche, un autre fils de pasteur...

L'autre déplacement opéré par les mises en scène de Grüber, déplacement considérable à notre sens et dont nous prenons le risque d'avancer la proposition — nous la résumons ici dans ses conclusions l'ayant argumentée dans le cours de la thèse — concerne la question du

⁶⁸⁷ B. Sobel, « La force d'un faible » art. cité, p. 169.

⁶⁸⁸ T. Maselli, « Etre aimé par le Théâtre », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, op. cit., p. 140.

spectateur, le problème dit du public et plus largement du rapport scène/salle et de l'espace de réception.

Nous avons traité dans un précédent travail des enjeux interprétatifs que le Théâtre d'Art adressait à la fonction du spectateur, et du théâtre comme « spectacle » et comme « équipement⁶⁸⁹ ».

Dans ce travail consacré à l'œuvre de mise en scène de Grüber, nous avons été amenée à dénier au terme de « décor » toute pertinence, toute valeur explicative et figurative dans les actes de mises en scène pour, en lieu et place, signifier la force d'invention d'une problématique autre du lieu scénique : précisément, non pas enveloppe ou réceptacle, écrin ou abri du Théâtre, mais lieu de l'entrée en présence de la théâtralité. Nous étions nécessairement amenée à refuser toute pertinence subsistante au terme de « spectateur ».

L'acte de mise en scène qui rend présent le théâtre — Dort parle d' « une qualité de *présent*⁶⁹⁰ » — et ne le re-présente pas, excède toute spectacularisation, toute « ontologisation » du Visible, et la nouvelle alliance entre le texte et la scène que Dort appelait de ses vœux alors même que Grüber l'accomplissait, déplace la situation du spectateur.

Nous nous sommes expliquée quant aux conditions de ce déplacement et à la nécessité catégorique de nommer autrement l'assemblage de chaque un dans un espace de réception dont le seul foyer irradiant provient, et provient seulement de l'œuvre de mise en scène.

⁶⁸⁹ Cf. notre travail de DEA : « L'Architecture, le Théâtre et l'Etat : La Question de la Programmation architecturale dans la Conception des théâtres contemporains », ParisX-Nanterre, 2001.

⁶⁹⁰ Bernard Dort, « Le « Geste latéral » de Klaus Michael Grüber » in *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, p. 211.

Bien sûr, on pourra toujours nous opposer que la somme des individus qui assistèrent comme l'on dit aux « spectacles » de Grüber ou d'autres sont nécessairement, « sociologiquement », constitués sous la loi du groupement et du rassemblement, et donc, « socialement » déterminés comme spectateurs...⁶⁹¹, la grande justification de tout cela relevant *in fine* de la « Culture »

Nous récusons absolument ces nominations pesantes et inadéquates, adéquates aux spectacles de Jan Fabre peut-être, et à la conception quasi hystérique que se fait l'institution culturelle du « public », mais pas aux œuvres de mises en scène de Grüber.

Il faut tenir ferme sur le sens provocateur de l'assassinat de Duchamp, et de sa formule — « ce sont les regardeurs qui font le tableau » —, et tenir ferme sur l'accord profond noué entre Grüber et la Figuration narrative quant au primat de l'œuvre comme constituante seule d'un Théâtre du Regard.

Nous avons donc proposé un autre nom, une autre nomination pour ceux qui sont là, dans l'unité de lieu et de temps de l'œuvre théâtrale, et non dans « l'horrible machine à faire du théâtre » (Strehler) qu'est le théâtre-édifice, le théâtre-abri ou toute enveloppe, autre que celle dont l'œuvre est seule porteuse.

Nous avons donc formulé ce point de thèse : les mises en scène de Grüber transmutent « les spectateurs » en un chœur, et telle sera notre contribution à cette question actuelle.

⁶⁹¹ Fût-ce sous la forme d'une communauté dite désœuvrée à laquelle Blanchot aura donné une réponse mémorable quant au politique et tout autant restée incomprise à la fin de « la Communauté inavouable »...

Or et à ce sujet, et pour finir, nous nous devons ici de relater une singulière affinité élective entre Rilke et Grüber.

Car il nous est arrivé ceci, que lorsque nous rédigeons ces lignes nous lisons la très belle traduction de *Notes sur la Mélodie des choses* de Rainer Maria Rilke par Bernard Pautrat.

Et à chaque passage nous lisons déjà écrit en somme ce qu'il en fut du théâtre selon Klaus Michael Grüber. Ainsi et concernant la Scène — fragment XXXIII — Rilke réfléchissant au devenir du théâtre, du chœur et de la scène écrit :

*...le chœur trouve sa place sur la scène même et agit alors lui aussi par sa vigilante présence, ou bien sa part est réduite à la voix qui monte, ample et impersonnelle, du brassage de l'heure en commun*⁶⁹².

Et Rilke poursuit à propos de cette communauté de « l'heure en commun » :

*... réside en elle aussi, comme dans le chœur antique, un plus sage savoir ; non parce qu'elle juge les péripéties de l'action, mais parce qu'elle est la base d'où se détache ce chant plus bas au sein de laquelle, pour finir, il retombe plus beau*⁶⁹³.

Il nous semble que cela est arrivé : au chœur de ce qui furent rassemblés pour *Winterreise in Olympiastadion*.

Et il faut encore poursuivre, car Rilke nous semble toucher à la vérité profonde du geste de Grüber :

⁶⁹² Rainer Maria Rilke, *Notizen zur Melodie der Dinge*, fragment XXXIII, trad. B. Pautrat, Paris, Allia, 2008, p. 49.

⁶⁹³ *Idem*.

...car l'art qu'on accueillera toujours le plus volontiers sur la scène, c'est celui qui ressemble à la vie et qui, en ce sens extérieur, est "vrai". Mais voici justement le chemin qui mène à une vérité s'approfondissant elle-même, intérieure : reconnaître les éléments primitifs et s'en servir. Avec une sérieuse expérience on apprendra à utiliser de manière plus libre et plus originale les motifs fondamentaux qu'on aura saisis, et ainsi du même coup se rapprochera-t-on de la réalité réaliste, temporelle. Mais ce ne sera plus la même qu'avant⁶⁹⁴.

Que dire d'autre qui ne soit redite ou répétition ?

Avant de clore ici ce court relevé de conclusion, nous ne pouvions que laisser encore une fois se dire et redire, par ceux qui furent de ses complices au premier desquels Gilles Aillaud, ces paroles porteuses de résonance d'avec « l'Ouvert » de Rilke. Elles disent, ces paroles, ce qu'il en fut dans le théâtre de Grüber de ce « Pas au-delà », lequel :

... ne consiste jamais à dégager une vérité, à tirer une leçon, à éclairer la réalité, mais à produire une autre chose à côté, une sorte de double parallèle, un hybride étrange, sur la nature duquel je m'interroge depuis que je travaille avec lui. Ce n'est en rien aristotélécien, ni brechtien. Ce n'est pas un portrait de la réalité, mais une autre réalité, une sœur de la première, une parente, la sœur pieuse et vengeresse. Elle respecte, c'est-à-dire qu'elle n'outrepasse pas, et cependant elle va plus loin...⁶⁹⁵.

Oui, il faut bien que le théâtre passe et outre passe tout ce qui le limite, il faut bien, après la disparition de Klaus Michael Grüber, que « le théâtre passe à travers les larmes »...

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁹⁵ G. Aillaud, « Klaus dit qu'autrefois... », in K.M.G., *Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 233.

SUPPLEMENTS

SUPPLEMENTS

1^{er} Supplément : L'Esthétique Chéreau-Peduzzi : le Décor comme piège ?

Qu'en est-il de la scène et de sa plasticité dans le travail de Chéreau et Peduzzi ?

Afin de cerner leur approche, nous nous réfèrerons à deux articles en particulier : « Richard Peduzzi, La Peinture au pied du mur⁶⁹⁶ » dont les propos ont été recueillis par Emmanuel Daydé en 1988, et « Patrice Chéreau ou le Piège du théâtre⁶⁹⁷ », texte Bernard Dort écrit entre 1967 et 1970.

Premier point : dans le travail de théâtral de Patrice Chéreau et Richard Peduzzi, le rapport scène/salle, en règle générale, est conservé en l'état, et le travail se déploie exclusivement sur la scène. Nous nous trouvons donc dans le cadre d'une scénographie de la scène et non d'une architecture scénique, pour la grande majorité des mises en scène.

Intéressons-nous donc à la scène, lieu de prédilection de Chéreau et Peduzzi, et unique point à questionner.

Bernard Dort la questionne intensément dès la fin des années soixante, et dans son article, il effectue un retour sur les débuts de Chéreau au

⁶⁹⁶ Emmanuel Daydé, « Richard Peduzzi, La Peinture au pied du mur » in *Théâtre en Europe* n° 17 juillet, 1988, pp. 38-43.

⁶⁹⁷ B. Dort « Patrice Chéreau ou le Piège du théâtre » in *Théâtre réel, Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, pp. 104-111.

théâtre avec Jean-Pierre Vincent au Lycée Louis-le Grand à Paris, et nous précise la posture de Chéreau :

Avant d'être metteur en scène, Chéreau est décorateur (c'est lui-même, seul ou assisté de Richard Peduzzi, qui conçoit ses décors). Pour lui, la représentation théâtrale, c'est d'abord un lieu. Il construira donc non seulement un espace où se jouera la pièce mais une espèce de piège : il va tenter d'y prendre acteurs, personnages et spectateurs⁶⁹⁸.

Un « lieu », c'est-à-dire un espace architecturé le plus souvent ou parfois naturalisé à l'intérieur duquel va se développer l'action théâtrale. Et cette présence de la représentation de l'architecture — dont nous préciserons la nature — est si forte que dans un article intitulé « Richard Peduzzi La peinture au pied du mur » d'Emmanuel Daydé, l'introduction aborde frontalement la question :

Dans ses décors de théâtre, cette image du mur devient d'ailleurs une obsession. Le fond de la scène est presque toujours bloqué par une immense paroi, sombre, frigide, angoissante. Et quand, par extraordinaire, cette pierre sépulcrale s'ouvre, elle ne débouche encore et toujours que sur un autre mur. Au-delà du puzzle et du casse tête, on retrouve là l'image mythique du labyrinthe, où l'on se perd, où l'on se cogne, et où l'on meurt. Le décor de théâtre apparaît alors comme une tentative désespérée : celle de vouloir détourner à tout prix cette brutale évidence que « dans chaque vie, la mort se reflète ».⁶⁹⁹

Le mur était « ce qui t'arrête⁷⁰⁰ » pour Antonio Recalcati qui n'eut de cesse de le briser. Au contraire E. Daydé relève, par le titre même de son article « Richard Peduzzi, La Peinture au pied du mur », la muralité comme élément d'architecture prédominant dans les dispositifs

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁹⁹ E. Daydé « Richard Peduzzi, La Peinture au pied du mur », art. cité, p. 39.

⁷⁰⁰ Recalcati, film cité.

scéniques de Richard Peduzzi et dans sa peinture également, celle qu'il n'a pas réalisée en quelque sorte. Car ici, effectivement la scène à l'italienne, y compris dans sa version contemporaine largement usitée par Chéreau, est close sur elle-même, à l'aide de constructions de plans verticaux précisément très verticaux, une architecturalité comme magnifiée, mais sur un mode très souvent monumental, écrasant. Sur la scène, un espace architectural est entièrement composé, créé, esthétiquement et fonctionnellement — à l'aide de carton et de peinture et matière en tout genre — à l'image d'un certain possible de la réalité. Ces représentations architecturales fantasmagoriques travaillent sur des référentiels qui appartiennent à l'histoire de l'architecture, aussi bien à celle de la peinture mais encore à celle du théâtre. Ici nous nous trouvons de plain-pied dans la lignée des propositions de Craig et d'Appia, co-présentes et co-citées en l'esthétique des décors de Richard Peduzzi.

Emmanuel Daydé donne un exemple de cette franche muralité :

Dans Lucio Silla, en effet, Peduzzi se risquait au degré zéro du décor de théâtre : un grand mur droit, dont certaines parties pouvaient se projeter en avant, se dressait face aux spectateurs, occupant toute la scène. Aucune fuite possible. Les acteurs/chanteurs étaient acculés à leur destin⁷⁰¹.

Non pas « degré zéro du décor de théâtre », mais décor de théâtre en soi et par définition. Le dispositif scénique cherche à rendre visible la situation qui est faite à l'homme par l'homme, dans son extériorité absolue à la Nature : une surdétermination d'une situation exprimée

⁷⁰¹ *Idem.*

littéralement, de manière illustrative, par la mise en place d'une architecture monumentalisée ou/et machinée, purement « minérale ».

Cette architecture convoquée sur la scène et l'occupant de tout son poids mais aussi de sa beauté, Bernard Dort en a effectué le relevé dans le travail de Chéreau :

Comme Visconti, Chéreau qui n'oublie jamais rien de ce qu'il a vu, aime les monuments patinés par le temps, les salles de bal à demi ruinées, les cours de palais sur les murs desquels les fresques s'écaillent. Ce sont de tels lieux qu'il construit sur la scène du théâtre ; généralement clos par un mur aveugle, ils peuvent signifier à la fois le dedans et le dehors. (...) Mais Chéreau n'en reste pas à Visconti : il a vu aussi des décors de Luciano Damiani et il connaît les spectacles de Strebler. Ces lieux qui pourraient témoigner seulement d'une nostalgie d'un passé où le théâtre et la vie se rencontraient naturellement, il les truque de l'intérieur ou les double d'éléments qui les contredisent. (...) Le lieu théâtral avoue sa duplicité. Il rêve de calme et de beauté, il aspire à la tranquillité des œuvres du passé, mais il est travaillé de l'intérieur. Il voudrait être immuable : il ne cesse de se modifier sous la poussée des hommes actionnant des machines⁷⁰².

Dort fait référence à deux types de machines : celles montrées et participant de la mise en scène comme dans *Dom Juan* (pont-levis par exemple) ou bien celles qui actionnent mystérieusement, depuis les entrailles de la cage de scène, les éléments du dispositif, machines comme sorties du traité de Sabbattini⁷⁰³. Et ces dernières sont très actives dans les propositions théâtrales de Patrice Chéreau. Le mur est mobile et ne cesse de se transformer. Décor fonctionnel selon la définition de

⁷⁰² B. Dort « Patrice Chéreau ou le Piège du théâtre », art. cité, p. 107.

⁷⁰³ Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638), Neuchâtel, Ides et Calendes, 1941.

Gilles Aillaud, représentation littérale et effective d'un piège : il capture à la manière d'un labyrinthe les comédiens, les personnages et la fable, mais il capture aussi les spectateurs par sa puissance visuelle et structurelle. Et cette capture ne joue pas seulement sur l'immobilité, mais précisément sur la mobilité : il entre en mouvement, se modifie, se métamorphose, refermant ainsi le labyrinthe sur lui-même. Procédé désigné comme « machine infernale » par Emmanuel Daydé, qui précise à propos de Richard Peduzzi :

Il se passionne désormais pour les décors amovibles, les murs qui rentrent et qui sortent, les dangers d'une architecture menaçante. Grand amateur de cinéma il se souvient d'une scène particulièrement forte d'Il était une fois en Amérique de Sergio Leone. (...) Reprenant à son compte la force de cette apparition brutale, Richard Peduzzi imagine alors le périple de Peer Gynt et la jalousie de Leontes, dans le Conte d'hiver de Shakespeare, comme des sortes de machines infernales qui se resserrent et donnent la mort. Ses décors à tiroirs à partir d'éléments plats se font plus oppressants, plus insoutenables⁷⁰⁴.

Le piège, tel qu'évoqué par Bernard Dort, se referme. Incontestablement, l'aspiration de Chéreau à un théâtre de grande valeur artistique, passe par une machination de la scène digne du théâtre à l'italienne dans son acception d'origine et de son réservoir à effets.

Pas d'entrée en présence ici du théâtre mais mise en représentation du théâtre, théâtre de la représentation, dont tous les dispositifs scéniques marquent le rythme, la couleur, la lumière : ils en sont le programme.

Richard Peduzzi, en se heurtant à l'œuvre d'un écrivain (ou d'un musicien), laisse jouer ses forces associatives, ses correspondances, ses émergences-résurgences de la mémoire et des mémoires. Car la construction infernale, avant d'être sur scène, est d'abord dans sa tête, un

⁷⁰⁴ E. Daydé « Richard Peduzzi, La Peinture au pied du mur », art. cité, p. 39.

peu comme les tableaux renaissants de Mantegna où une multitude d' « objets » plus ou moins référencés (la ville de Mantoue, un chapiteau corinthien, une ruine) entoure une scène réelle, la faisant abonder dans un sens particulier⁷⁰⁵.

Les références sont claires, et nous les avons pointées : architecture, peinture, et plus principalement, comme périodisation de départ, la Renaissance. Mais avant tout le tableau comme source de l'« image ». Un seul et unique tableau, qui entrera en mouvement, non pas seulement par le jeu des comédiens mais par la mobilité du dispositif scénographique. Et aussi scénographie au sens premier : « vue en perspective d'un édifice⁷⁰⁶ ». Richard Peduzzi qui n'est pas peintre, peint peut-être à l'intérieur du cadre de scène, là où les peintres de la Figuration narrative s'en abstiennent, préférant s'absenter pour laisser le théâtre advenir. Rapport ambigu peut-être à la peinture, cet art majeur tellement difficile :

Richard Peduzzi, autrefois a peut-être souffert de n'être pas peintre. “La peinture, avoue-t-il, me terrifiait. J'étais pris de vertige devant l'avant-garde. Je restais bloqué aux Impressionnistes. Mais je me rendais bien compte qu'on ne pouvait plus peindre comme eux. J'avais besoin des bases d'une sorte de classicisme intégré. Mais en même temps, j'avais terriblement envie de défricher, de créer, d'aller de l'avant.” La bataille pour lui passe avant tout par l'espace, par cette perspective que “les Anciens, rappelle-t-il, assimilaient à une vision du monde, à une maîtrise (même empirique) de la notion d'infini”. La cage de scène vide s'offre alors à lui comme un paysage vierge à structurer. Le dernier peut-être...

Pendant longtemps, tout en faisant des décors de théâtre, Richard Peduzzi se disait peintre. Ajoutant même qu'avec Patrice Chéreau, le seul metteur en scène avec qui il accepta jusqu'à

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁰⁶ Comme indiqué dans *Les dix livres d'architecture* de Vitruve.

une date récente de travailler, il avait parfois “l’impression de peindre à deux sur la même toile”. Et puis il s’est rendu compte que cela n’était pas vrai. Que le décor de théâtre avait sa spécificité propre, qu’il était entré de plain-pied dans l’histoire de l’art de notre temps, et qu’il était même en passe de devenir l’une des composantes les plus vivaces (parce que la plus neuve) de l’art en marche⁷⁰⁷.

La scène comme une toile, formulation expressive d’un amalgame de fond comme de forme entre deux espaces, deux médiums, deux arts : la peinture et le théâtre. Chéreau et Peduzzi se tiennent devant le cadre de scène, cherchant à confirmer dans ce cadre leur vision. Cette vision ils la construiront, et la représenteront d’abord par le biais d’une esquisse, d’une maquette, deux pratiques ici réellement opérante d’un point de vue formel. Le dessin a pour vocation ici de représenter un lieu, un espace dans lequel et par lequel aura lieu l’action, représentation d’architecture qui ne manque d’ailleurs ni d’élégance ni de force. De même les maquettes réalisées à échelle réduite représentent le dispositif à venir certes, mais déjà réalisé dans sa forme, finalisé, selon un processus semblable à celui des architectes.

Car n’est-ce pas ce dont il s’agit : créer un lieu vraisemblable sur la scène, une structure architectonique qui absorbe la scène et le jeu même des comédiens ?

Nous voudrions exemplifier notre propositions en nous arrêtant sur deux mises en scène : celle d’*Hamlet* (1988) et celle de *Combat de nègre et de chien* (1983). Deux propositions très différentes au niveau du dispositif et

⁷⁰⁷ *Idem.*

du texte, entre elles cela va de soi mais aussi à l'égard de ce qui vient d'être dit, sur la forme. Mais sur le fond, bien que ces mises en scène proposent des esthétiques distinctes, l'approche reste la même.

Considérons *Hamlet*. L'ensemble du dispositif travaille sur la muralité, certes non plus verticale mais horizontale. Cependant cette horizontalité est un glissement sur le sol de la verticalité et de sa représentation. Le sol de la scène figure la façade d'un édifice classique avec son fronton, et des rythmes verticaux : non pas une représentation mimétique, mais une très belle suggestion. L'ensemble est en même temps précis et relève d'une certaine abstraction dans les signes.

Tout a lieu sur ce sol, tout a lieu, c'est-à-dire le drame. La façade, plaquée à l'horizontal, forme le lieu de l'action. Au premier regard, pas de lieu étouffant et clos par une muralité verticale, mais définition d'un espace spécifique selon le plan horizontal de la scène, scène « sur et dans » la scène. Et à nouveau ce dispositif est mobile, et permet de faire apparaître ou disparaître acteurs et événements tout au long du drame qui se joue. Et se mouvant, cette façade plane se transforme en une architectonique spatiale et laisse parfois apparaître une façade avec ses pilastres, ceux-ci légèrement extrudés du plan horizontal de base. Un calme apparent qui à nouveau se transformera en une sorte de labyrinthe intérieur, piège du sol qui se dérobe sous les pieds d'Hamlet, sol recouvrant morts et fantôme mais s'ouvrant afin qu'ils reviennent nous visiter, évocation psychanalytique des mensonges et secrets enfouis qui réapparaissent là où on ne les attend plus. Un dispositif véritablement remarquable, qui cependant continue d'affirmer sa nature de piège, transformations et

métamorphoses du lieu actionnées par la technique, invisible ici, et non par la gestuelle du comédien, celui-ci subissant une force inconnue et noire, démoniaque.

La formalisation d'ensemble relève d'un mode de dessin qui travaille sur les lignes, les ombres portés des éléments de la façade sur elle-même, et toute la technique des graveurs de dessins d'architecture est repérable dans la formalisation de cette façade horizontale, de même que dans les nombreuses esquisses de Richard Peduzzi.

Si maintenant l'on considère *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltes, la proposition scénique est toute autre. Ici, pas de mobilité du dispositif. Celui-ci relève d'un rapport masse-espace, dans une figuration formelle contemporaine. Quand on voit les photographies de la mise en scène, il nous semble que celle-ci a été présentée sur un chantier aux abords d'un nœud autoroutier, espaces et non-lieux étranges des grandes métropoles urbaines au cœur desquels se tiennent le mouvement et la vitesse axés sur des plans directifs et massifs, surplombant des espaces délaissés, non pas neutres mais aux contours indistincts évoquant une certaine dévastation, espaces littéralement laissés pour compte et littéralement sans noms. Mais, ce dispositif est un dispositif scénique et se situant à l'intérieur du théâtre Nanterre Amandier. Rolf Michaelis l'a raconté ainsi :

La scène ? Un prolongement des chantiers sinistres que l'on longe pour se rendre dans ce théâtre au nom aimable : Théâtre des Amandiers. Pierres et flaques d'eau. De la poussière recouvre le sol du gigantesque hall et s'amasse en nuages opaques dans la salle. Hissé sur trois piliers un viaduc d'autoroute traverse le hall. Il s'achève sur le néant. Des tuyaux de

*fer déjà rouillés sortent tout droit du béton, à la froide lumière des lampes au néon, derrière la grille métallique accrochée au plafond*⁷⁰⁸.

Un « no man's land » — paysage dont l'homme est absent — comme reconstitué à l'identique, un dispositif quasi-naturaliste n'entraînant aucune variation du rapport scène-salle conservé dans sa forme ordinaire. Les conditions extérieures réelles, ici imitées et reproduites sur la « scène », sont données à voir et à vivre dans cette traversée jusqu'aux sièges dédiés aux spectateurs. Comme au cinéma, une reconstitution dans un souci d'identification au réel de l'espace banal, à l'intérieur d'un « théâtre-édifice ».

Un travail conscient et puissant, porteur d'une réelle exigence artistique, et pour lequel la scène semble rester première, mais qui se développe selon l'esthétique affirmative et permanente d'un décor, expression littérale du lieu dans lequel se déroulerait l'action du drame : soit le décor comme représentation..., fond sur lequel se détachent les figures, esthétiques « gestaltiste » réduisant le lieu scénique à n'être que l'arrière-plan en somme d'une illusion théâtrale à maintenir.

⁷⁰⁸ Rolf Michaelis, (12.89) in *Nanterre Amandier, Les Années Chéreau 1982-1990*, Coll. Le Spectateur français, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, p. 28.

2^e Supplément : Le Programme « Stade » : origine et destinée architecturale d'un lieu. Du *stadion* à l'*amphitheatrum*

Le Stade Olympique de Berlin et l'ensemble des stades européens du XX^e siècle, « olympiques » ou non, sont directement liés, dans leur programmation, leur conception et leur édification, à la résurrection de la « cérémonie des Jeux Olympiques » dans la toute fin du XIX^e siècle. Nous avons cité à ce sujet le livre du grand helléniste Moses I. Finley *1000 ans de Jeux Olympiques*.

En effet, le stade – stade de football ou d'athlétisme – n'était jusqu'alors que l'adjonction horizontale d'une aire de jeu (ou de courses) et d'une tribune latérale parallèle au plus long côté de la surface d'action, de préférence en évitant un face à face avec le soleil pour des raisons de confort visuel, sans réflexion particulière quant à la conception architecturale.

Avec le grand retour du « concept » des Jeux Olympiques et leur « revival », le programme et le modèle du « stade » vont être à nouveau une source de réflexion formelle pour les architectes modernes. Dans le courant du XX^e siècle, les tribunes vont se transformer. Au départ, simples gradins surélevés afin de donner à voir à un public toujours plus nombreux la surface d'action, les tribunes se parent d'une couverture légère mais surtout se continuent sur l'ensemble de la périphérie de l'aire de jeu, et ce faisant clôturent l'espace central, faisant ainsi référence à l'amphithéâtre romain. Les simples gradins deviennent des limites architecturées, créant ainsi une enceinte, des façades intérieures et extérieures : un édifice monumental. Aujourd'hui les stades de football

sont des sortes « d'arènes multifonctionnelles » grâce à des techniques lourdes qui permettent de les fermer entièrement, y compris au niveau de la toiture.

Si cette évolution peut sembler évidente, il faut revenir sur les premiers « Jeux » modernes qui ont donné lieu à des propositions architecturales très différenciées dont nous pouvons cependant repérer deux directions principales et très distinctes dans leur référentiel « historique », ainsi que dans l'« origine archéologique » dont elles prétendaient s'inspirer.

Deux modèles architecturaux se sont confrontés et les architectes puisant leur inspiration avec l'éclectisme académique qu'on leur connaît dans ces archétypes ont peu à peu rendu confuses des distinctions pourtant fondamentales. Mais il se peut que, conscient ou non, ce faux syncrétisme corresponde *in fine* à l'enjeu véritable du « programme » actuel : le Spectacle télévisuel⁷⁰⁹.

Ces deux archétypes formels, que nous nommerons « modèles » sont à l'origine le « stade » grec (*stadion*), et les « arènes » romaines ou amphithéâtre (*amphiteatrum*). Les confusions portent sur plusieurs niveaux de références et de « citations » : le rapport forme/fonction propre à une civilisation donnée, mais aussi, comme c'est le cas pour la plupart des « architectures antiques », sur la nature même de l'inscription architecturale dans la civilisation hellénistique et son « paysage ». L'expression « civilisation gréco-latine » dans sa généralité fait souvent l'impasse sur des différences internes et des périodisations fondamentales et passe sous silence un millénaire de notre temps entre la

⁷⁰⁹ Spectacle « mondialisé » désormais car la fonctionnalité première des stades est de fonctionner comme grands studios d'enregistrement répercutant aux multitudes les images « olympiques » et autres...

Grèce archaïque et le déclin de l'Empire Romain. Des « modèles » fixés par les académies et l'opposition entre latinité et germanité affirmée par Fustel de Coulanges précédé il est vrai par Winckelmann⁷¹⁰ et d'autres, ne fera qu'accentuer l'incompréhension profonde qui sera la règle quant à l'origine et à l'évolution du lieu théâtral grec, dont le Théâtre de Dionysos à Athènes reste la référence centrale et prioritaire pour l'architecture⁷¹¹. C'est un exemple parmi d'autres de l'erreur conceptuelle que génère l'éclectisme académique des dites Ecoles d'Architecture en instrumentalisant « l'archéologie ». Quant à la question de « l'origine⁷¹² », celle du théâtre comme art et lieu, question d'une certaine gravité, nous versons les éléments d'une contribution au dossier d'une discussion qui doit se poursuivre (voir *supra* 3^e Supplément).

Les premières Olympiades modernes ne purent prendre possession du sanctuaire d'Olympie comme l'avait affirmée au départ la volonté de cohérence historique consistant à faire « revivre » cet événement en son lieu. A l'époque et pour cette re-présentation, ce fut donc la ville d'Athènes, à nouveau capitale de la Grèce depuis 1834, qui accueillit cet événement en 1896. A cet effet, le stade d'Hérode Atticus fut entièrement reconstruit et l'ensemble des épreuves d'athlétisme s'y déroulèrent.

⁷¹⁰ On connaît la formulation de Winckelmann selon laquelle la seule manière pour les Allemands d'être modernes était d'imiter les Grecs.

⁷¹¹ Cette erreur est particulièrement bien démontrée par Jean-Charles Moretti dans son article « Morphologie des Théâtre de la Grèce antique » in Histoire de l'Art n°17/18, Architecture et Arts du spectacle, Centre National des Lettres, 1992

⁷¹² Nous faisons référence ici à deux textes présentés dans l'ouvrage *K.M.G., Le théâtre à travers les larmes...*, *op. cit.* : celui de Hans-Thies Lehmann « Antiquité et modernité par-delà le drame » et celui de Jean-Christophe Bailly « La face cachée de l'origine », tous deux discutant sur le travail de Klaus Michael Grüber et de ses rapports avec le théâtre grec...

Mais déjà, ce qui se voulait comme reconstruction à l'identique, portait sa part d'ambiguïté et de confusion. Car le stade d'Hérode Atticus, bien que se trouvant à Athènes, relevait d'un modèle déjà tardif et romanisé en son programme même : construit en 143 ap. J.-C., il participait comme « équipement de pouvoir » de l'organisation spatiale d'un territoire colonisé par l'Empire romain.

La stade d'Hérode Atticus prenait place et lieu de l'ancien stade d'Athènes, le stade panathénaïque construit vers 330 av. J.-C., et destiné à la célébration des Panathénées, fête en l'honneur d'Athéna Polias, incluse dans la célébration plus large d'une fête dédié à la paix, Eirènè, et d'une autre, les Synoika, en commémoration de la fondation d'Athènes par Thésée en unissant plusieurs communautés (synoecisme)⁷¹³.

La cité la célébrait tous les ans mais lui donnait un éclat particulier tous les quatre ans par l'organisation de Grandes Panathénées, qui auraient été instituées à l'initiative de Pisistrate en 566 av. J.-C. Ce sont elles, surtout, qui sont connues par les textes antiques. Elles se composaient de concours thématiques, d'une procession et de sacrifices. (...)

Les concours se divisaient entre les épreuves ouvertes à tous les Grecs et d'autres réservées aux seuls Athéniens. Les concours comprenaient des compétitions gymniques, hippiques et musicales (...).

Le concours gymnique comprenait, pour trois classes d'âge, des épreuves de course, de sport de combat et celle du pentathlon, lequel combinait le saut en longueur, le lancer de disque et de javelot, la course à pied et la lutte. Il s'est probablement déroulé dans la ville avant la construction, vers 330 av. J.-C., du stade panathénaïque qui fut adossé à la colline de l'Ardetos, en dehors des murs à l'est de l'agglomération. Le monument modeste à cette

⁷¹³ J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique, une archéologie des pratiques théâtrales*, Paris, Livre de poche, 2001, p. 72.

époque, fut reconstruit en marbre par Hérode Atticus pour le concours de 143. Le concours hippique avait lieu dans l'hippodrome d'Écbélie, non loin du Pirée. Il comprenait des courses de char et de chevaux montés. »⁷¹⁴

Mais déjà ce stade recevait d'autres types de « fêtes », non pas athénienne ni grecques, mais romaines, et en particulier les chasses et combats de gladiateurs. Et avant même sa construction en marbre, c'est-à-dire dans le « stade modeste » datant de 320 av. J.-C., il fut offert en ce lieu à l'empereur Hadrien (117-138 ap. J.-C.) une chasse de milles bêtes sauvages disent les chroniques... Ainsi les mêmes spectacles se tiennent dans des lieux distincts sur l'ensemble du territoire de l'« imperium » romain. Stade, cirque, amphithéâtre, autant de termes utilisés aujourd'hui dont les origines linguistiques, culturelles et cultuelles sont pourtant irréductiblement distinctes, et les fonctions antérieures transformées par l'intégration de fait à « l'imperium romanum ».

Nous voudrions brièvement montrer ce qui constitue les distinctions essentielles entre ces espaces et leur architecture. (Nous traitons spécifiquement du *théâtron* dans le 3^e Supplément)

En prenant l'exemple du stade panathénaïque, nous avons voulu indiquer deux directions. La première correspond à l'émergence, dans la civilisation hellénistique, d'édifices architecturaux spécifiques qui participent de l'organisation politique des cités, « équipements » qui

⁷¹⁴ *Ibid.*, pp. 73-74.

viennent marquer l'espace de la cité mais dont les « programmes » qui en fondent les formes appartiennent aux cultes : les concours⁷¹⁵.

La seconde direction relève de la réappropriation par les Romains de ces équipements auxquels ils assignèrent d'autres fonctions, d'autres « jeux », spécifiquement romains : les spectacles de chasse et les combats de gladiateurs.

Cette domination politique, déjà bien établie dans les faits au IIe s. av. J.-C., s'accompagna de l'installation de colons dans la péninsule et de l'importation de techniques, d'habitudes et de valeurs d'origine latine. Elle explique l'apparition en Grèce des spectacles de chasse (kunègia) et des combats de gladiateur (monomachiai), qui, s'ils rencontrèrent un succès certain auprès de l'ensemble de la population, ne furent pourtant jamais intégrés aux programmes de concours⁷¹⁶.

Ce que nous voulons marquer ici, c'est la distinction de fond quand à la nomination même des espaces dédiés aux concours grecs en l'honneur des dieux et ce dédiés aux jeux romains. Nous résumerons un peu brièvement l'étude que nous avons menée pendant ce travail pour en présenter essentiellement les conclusions.

Trois espaces de concours dans la civilisation hellénistique sont repérables : le *stadion*, l'*hippodromos* et le *théâtron*. L'empire romain reprendra le principe des ces trois espaces, les nommant respectivement *stadio*, *circus* et *theatrum*, trois édifices construits dans la ville auxquels viendra s'ajouter l'*amphitheatrum*, dont le plus remarquable est le Colisée à Rome.

⁷¹⁵ « Il valait la peine, pour les concours qui avaient acquis une certaine régularité, d'aménager des lieux pour recevoir épreuves et public. Ainsi apparurent trois types d'édifices, dont les formes répondaient tant aux exigences du public qu'à celles des divers types d'épreuves : l'hippodrome fut créé pour accueillir les concours hippiques, le stade pour les concours gymniques et le théâtre pour les concours musicaux ». *Ibid.*, p. 29.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

Ainsi le *stadio* romain provient du grec *stadion*, et deviendra stade en français. Le *theatrum* romain provient du grec *théâtron*, et deviendra théâtre. Tandis que le *circus* romain ne tient pas son nom d'*hippodromos* grec, qui en français deviendra hippodrome tandis que *circus* deviendra cirque. Et enfin *l'amphitheatrum* romain tient son nom de lui-même étant un modèle spécifiquement romain, qui pourtant deviendra amphithéâtre en français, désignant souvent la typologie des théâtres grecs tandis que les véritables amphithéâtres romains sont désignés par arènes... Et aujourd'hui les stades de football dans les concours architecturaux par « arènes multifonctionnelles »...

Or, ces nominations rendues confuses dans le langage courant aujourd'hui, se distinguent à l'origine sur un point fondamental : dans les cités grecques, il semble que le nom provienne de l'action qui a lieu, de l'acte. Tandis que les édifices romains, portent le nom de leur formalisation architecturale et édicatoire et non de ce qui a lieu. Par exemple, le *circus* qui est dédié d'abord aux courses hippiques — de même que *l'hippodromos* — provient étymologiquement de sa forme, de son dessin :

circus « cercle » puis « cirque », emprunté au grec *kirkos* « anneau »⁷¹⁷.

Or si nous nous intéressons maintenant aux termes de *stadion* et d'*hippodromos*, nous constatons que ces deux termes désignent d'abord l'acte et l'espace de la mise en acte. Stade, *stadion* en grec, a plusieurs significations, dont nous n'avons pas les moyens de déterminer l'origine première, mais qu'il est intéressant de repérer dans leur polysémie :

⁷¹⁷ Cf. J. Pinoche, *Dictionnaire Etymologique du français*, Paris, Le Robert, 1985, p. 104. « cercle ».

I/ le stade, mesure de 600 pieds grecs ou 625 pieds romains ; II/ 1/ carrière de la longueur d'un stade, d'où course dans le stade ; 2/ vaste espace pour la danse ; 3/ par analogie jeu de tric trac ou d'échecs, comparé au stade dans lequel s'exercent les lutteurs⁷¹⁸.

Stadion signifie dans le même temps le lieu du sanctuaire au sein duquel se déroulent les épreuves, mais aussi la mesure de la longueur de la piste et en conséquence l'action de la course qui consiste à en effectuer le parcours, soit 600 pieds grecs exactement. En fait la longueur des stades étaient variables, de même que la mesure du pied⁷¹⁹... La légende voulait que cette distance corresponde à 600 fois le pied d'Hercule. (C'est une distance de référence à partir de laquelle les autres courses vont se constituer : une ligne droite du stade est appelée « *dromos* »⁷²⁰, deux lignes droites soit un tour complet, « *dioulos* », une course longue de 24 stades soit douze tours complets « *dolichos* ».)

Or la « légende » est inséparable des espaces de concours, qui bien avant d'être intégré comme édifice à la cité, furent des espaces culturels, des espaces sacrés. Faisons donc maintenant retour aux Jeux Olympiques, qui depuis 767 av. J.-C., avait été institués comme événement régulier ayant lieu tous les quatre ans, bientôt suivis à partir du VI^e siècle av. J.-C. par les Jeux Pythiques à Delphes en l'honneur d'Apollon, concours sportifs et musicaux (582 av. J.-C.), les Jeux

⁷¹⁸ A. Bailly *Dictionnaire Grec-Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Paris, Librairie Hachette, 1950, rééd 1963, p. 1782.

⁷¹⁹ Voir Moses I. Finley, *1000 ans de Jeux Olympiques*, *op. cit.*

Isthmiques à Corinthe en l'honneur de Poséidon (581 av. J.-C.), les Jeux de Némée (573 av. J.-C.) en l'honneur de Zeus. Ensemble ils constituaient le Circuit (*periodos*), mais le site d'Olympie avait ceci de particulier qu'il n'était le territoire d'aucune cité mais celui de l'ensemble de l'Hellade, et les jeux avaient lieu en l'honneur de Zeus : « *Les Jeux à Olympie n'était qu'un des aspects du culte de Zeus "père et maître des Dieux" »*⁷²¹. Selon certains auteurs, ces concours auraient eu aussi pour origine des fêtes données en hommage à des hommes, lors de leurs funérailles par exemple :

*L'épopée homérique fournit les plus anciennes descriptions de concours, qui honorent non pas des Dieux mais des hommes. Au chant XXIII de l'Iliade, une rencontre sportive est organisée par Achille à l'occasion des funérailles de son ami Patrocle, tué par Hector sous les murailles de Troie. En hommage au défunt huit épreuves sont ouvertes à la compétition : une course de char, un combat de boxe, un autre de lutte, une course à pied, un combat en armes, un lancer de disque, un tir à l'arc et un lancer de javelot. Toutes sont dotées de prix offerts au vainqueur par l'organisateur. Les spectateurs y assistent assis, en une assemblée désignée par le terme d'agôn, qui désignera par la suite le concours lui-même. Si l'un d'entre eux, pour mieux voir la course de chars, trouve à se placer dans une position plus élevées que les autres, tous néanmoins s'assoient par terre*⁷²².

Cette archéologie des pratiques théâtrales de la Grèce antique que l'on doit au travail de J.-C. Moretti nous informe sur la nature des épreuves que nous retrouvons présentes pour la plupart dans le cadre des Jeux

⁷²⁰ 1.action de courir 1/ course en parlant de chevaux 2/ lutte à la course : soit à pied, soit en char II. Emplacement pour courir ; particul. Emplacement pour la course à pied ou en char, stade, carrière ; v. A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, op. cit., p. 539.

⁷²¹ CORPUS 16, Encyclopédie Universalis, France, 2002, p. 727.

⁷²² J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique, une archéologie des pratiques théâtrales*, op. cit., p. 28. Nous ne citerons pas le Nietzsche de *La Naissance de la Tragédie* dont les intuitions sont quant à la musique très justes

Olympiques (grecs), mais aussi sur l'importance de la disposition de l'assemblée et de la nature même de cette assemblée, puisqu'elle donnera son nom aux concours (et plus largement aux combats). Il y a assemblée mais aussi regardants et regardés, dans deux lieux distincts, les premiers faisant « cercle » autour des seconds : l'agôn étant le nom de l'assemblée avant d'être celui de l'épreuve...

A partir de cette structuration spatiale, le stade et l'hippodrome vont se différencier essentiellement en terme d'espace au sol (plusieurs centaines de mètres de longueur pour l'hippodrome tandis que 180 à 200 mètres suffisent pour un stade). D'ailleurs pour Auguste Choisy « le stade aurait été transformé pour les courses de chars, agrandi, et serait devenu le cirque (version romaine de l'hippodrome), à partir seulement de l'époque romaine⁷²³ ».

En ce qui concerne particulièrement le site d'Olympie, il n'existe plus aucune trace aujourd'hui de l'hippodrome, et les vestiges du stade se réduisent à son empreinte. Moses I. Finley les décrit ainsi :

L'hippodrome n'était pas un bâtiment, mais un grand espace rectangulaire à ciel ouvert, plus ou moins plat, juste au sud-est du stade. Le flanc nord était délimité par une petite colline sur laquelle se tenaient les spectateurs, le flanc sud par un remblai artificiel qui servait aussi au public. Seuls les juges et quelques personnalités disposaient de sièges. (...) Elles [les courses] se disputaient toutes dans le stade, un terrain plat flanqué d'un côté par le mont Kronos et de l'autre par un talus artificiel, pratiquement comme l'hippodrome⁷²⁴.

Nous résumerons ces deux lieux en un seul modèle : une aire d'action oblongue orientée Ouest-Est, entourée de talus au nord, sud et ouest,

⁷²³ Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Vol I, Paris, Ed. Inter-livres, 1991, p. 492.

⁷²⁴ M. I. Finley, *1000 ans de Jeux Olympiques*, *op. cit.*, pp. 61, 71.

utilisés par les spectateurs se tenant debout, l'hémicycle à l'est restant libre et ouvert sur le paysage, marquant ainsi l'axe de la longueur dans le site. Un lieu à ciel ouvert donc, avec un portique d'accès à l'ouest, dénué de façades, épousant les courbes du terrain (même si les talus sont l'œuvre des hommes), donnant le sentiment d'un espace serti au creux du paysage, comme le furent d'ailleurs nombre de sanctuaires de la Grèce archaïque, la « part maudite » de l'édification architectonique étant portée absente...

Espace de trêve au cœur des combats entre les Cités, les Jeux Olympiques donnaient l'occasion aux représentants aristocratiques des cités de l'Hellade de participer ensemble, dans une « unité retrouvée », à des cérémonies religieuses en l'honneur des dieux, dans un sanctuaire indépendant de toutes les cités. Ce type d'évènement se déroulait en dehors des villes dès avant la période archaïque. Il était avant tout dans son fondement, culturel et composé de cérémonies religieuses auxquelles ne participaient que des citoyens Hellènes.

*L'organisation de telles manifestations et la participation à celles-ci en tant que concurrent ou spectateur étaient considérées comme des éléments essentiels de l'hellénisme*⁷²⁵.

Ce qui était l'occasion d'un événement unique, bien que renouvelé régulièrement dans un cadre complexe mêlant vie politique et religieuse, prétexte à poésie et élégie, à écrire des chants en l'honneur des Dieux et

⁷²⁵ J.-C. Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique, une archéologie des pratiques théâtrales*, op. cit., p. 27.

des héros, imperceptiblement s'est transformé en divertissement pur, sans autre objectif que le plaisir d'une spectacularisation des épreuves. C'est une transformation essentielle qui prit corps tout au long de l'effondrement de la civilisation hellénistique et de l'avènement de l'Empire Romain pour enfin se concrétiser officiellement dans différents modèles d'espaces de jeux.

Rome : Les espaces des « Jeux » : le stade, le cirque, l'amphithéâtre

En Grèce l'ensemble des épreuves de nature aristocratique au caractère « guerrier » impliquait une temporalité pacifiée, et mettaient en avant les qualités de courage et de force, en s'appuyant sur l'exemple d'Héraclès dont était chantée la gloire. Un événement particulier et fondée comme une cérémonie.

A Rome, ces différentes épreuves étaient devenues des disciplines spécifiques, pour lesquelles des lieux d'accueil spécialisés furent réservés. Le stade – *stadium* - continuait de recevoir la course et la lutte, tandis que le cirque – *circus*- recevait les courses hippiques. Et un nouveau type de lieu voyait le jour, pour accueillir des jeux spécifiquement romains : l'amphithéâtre – *amphitheatrum*.

Des combats de gladiateurs sont attestés en Italie du sud dès le V^e s. av. J.-C. Au siècle suivant ils firent leur apparition en Etrurie et à Rome où ils prirent d'abord place sur le forum. La première chasse attestée dans la ville remonte à 186 av. J.-C.. Succédant aux parades de grands animaux africains du III^e s. av. J.-C., elle fut organisée par Marcus Fluvius Nobilor pour célébrer sa victoire sur les Etoliens. Elle faisait partie de jeux comprenant aussi des représentations données par des acteurs venus de Grèce et, pour la première fois à Rome, des concours athlétiques. Le spectacle dans lequel furent tués des lions et des panthères, fut suivi de plusieurs autres chasses reconstituées où, dans le Circus

Maximus, c'est-à-dire l'hippodrome de Rome, des chasseurs professionnels affrontaient des animaux sauvages importés à grands frais. Pour accueillir ces spectacles, un nouveau type monumental fut créé en Campanie à la fin du II^e s. av. J.-C., l'amphithéâtre⁷²⁶.

Un nouveau modèle pour une destination nouvelle : des combats, oui, mais à mort.

Les chasses comme les combats de gladiateurs étaient offerts par les prêtres du culte impérial dans un cadre provincial ou municipal. On en connaît aussi qui furent donnés à l'occasion de l'inauguration d'un édifice. (...)

Le combat était affaire de parade, de feinte, de prévision des réactions de l'adversaire plus encore que de force. Il s'achevait soit sur un match nul, soit sur la victoire d'un des deux opposants. L'organisateur avait pouvoir de gracier les vaincus qui étaient encore vivants ou de faire procéder à leur égorgement par leurs vainqueurs. La valeur de l'affrontement auquel les deux parties s'étaient livrées et l'avis que les spectateurs exprimaient par leurs cris pesaient sur sa décision. Des critères économiques entraient aussi en ligne de compte car les gladiateurs coûtaient cher. (...) dans certains combats, cependant, il était posé comme principe que dans chaque duel l'un des deux adversaires devaient succomber⁷²⁷.

Nous ne détaillerons pas plus avant les différents types de « chasses et combats » et leurs particularités mais nous noterons que l'ensemble des termes grecs qui les nomment proviennent du vocabulaire latin ; car précisément cette forme de « jeu » est produite par Rome et pour Rome. Ces jeux ont imposé des transformations aux théâtres hellénistiques afin de pouvoir s'y produire, mélange des genre à l'origine de nombreuses confusions encore persistantes⁷²⁸.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁷²⁸ Sur les combats et chasse se référer aux ouvrages suivants : L. ROBERT, Les gladiateurs dans l'Orient grec, Paris, 1940 ; J.-Cl. GOLVIN, Chr. LANDES, Amphithéâtre et gladiateurs, Paris, 1990.

Après avoir rappelé la différence de destination de l'*amphitheatrum*, et afin de caractériser ce nouveau modèle architectural par rapport à celui du stade, il convient de mettre en place les éléments de comparaison que forment ces édifices romains particuliers qui sont : le stade de Domitien, le Circus Maximus (Grand Cirque) quand Rome en compte quatre, et l'Amphithéâtre Flavien plus connu sous le nom de Colisée. Ce sont toutes des architectures d'exception, à ce titre et en tant que lieux de spectacle, leur comparaison est légitime dans le cadre de cette recherche.

La construction du Circus Maximus est ancienne et il resta jusqu'au premier siècle l'unique cirque de Rome.

Il prit son véritable aspect à partir de 329 av. J.-C., avec la construction des carceres (loges de char), auxquels succéda graduellement le développement architectural du cirque. (...) Les cirques avaient une piste étroite et longues ; sur la ligne centrale se trouvait un soubassement, la spina, ornée de statues, d'obélisques, etc. Les gradins se trouvaient sur le grand côté et sur le petit côté semi-circulaire ; l'autre côté était occupé par les carceres flanqués de deux tours. Le Circus Maximus fut le plus célèbre et le plus grand : on a évalué sa capacité à 250.000 places. (...) Le premier étage de la cavea était en pierre, tandis que les deux rangées supérieures étaient en bois. Sur le côté arrondi se trouvait l'entrée, formée d'un arc de triomphe à trois arcades, que Domitien avait fait ériger en l'honneur de Titus. (...)

On peut affirmer, par les nombreux témoignages qui nous sont parvenus, que le Circus Maximus était utilisé pendant environ 240 jours par an, tant il y avait de fêtes ou de prétextes trouvés par les Romains pour donner lieux aux courses de chevaux avec toutes les variantes possibles. (...) Nous savons que sous Auguste [27 av. J.-C. – 14 ap. J.-C.] se déroulaient 12 courses par jour ; sous Caligula [37 ap. J.-C. – 41 ap. J.-C.] on arriva à 34 et à 100 sous les Flaviens [69 ap. J.-C. – 96 ap. J.-C.].

*Tous les Romains ou les gens de passage à Rome fréquentaient le Cirque. C'était le lieu de rencontre de la société romaine, y compris l'Empereur*⁷²⁹.

Dans la Rome des Césars le spectacle est déjà une « technologie de pouvoir », un mode de la domination comme il l'est resté longtemps dans les dictatures latino-américaines, et comme il l'est encore peut-être, y compris en France et en Europe, *et alii...*

Le Stade de Domitien, plus récent, doit sa construction à César, au I^{er} siècle av. J.-C., tandis que les premières rencontres athlétiques à Rome sont attestées, selon Jean-Charles Moretti, à partir du III^e siècle av. J.-C., lors de la première chasse organisée par Marcus Fluvius Nobilior, qui auraient eu lieu dans le Circus Maximus.

*Le Stade, type de monument provenant de la Grèce, ressemblait à un cirque, mais sans carceres ni spina, et était destiné surtout à des compétitions gymniques et sportives. César [100 av. J.-C. – 44 av. J.-C.] et Auguste [27 av. J.-C. – 14 ap. J.-C.] construisirent dans le Champ de Mars un stade en bois, qui fut rénové par Néron et reconstruit en pierre et en brique par Domitien, en 86, pour être le siège des Arènes du Capitole. (...). L'arène avait une longueur de 276 m (l'équivalent d'un Stade Olympique et demi), et une largeur de 54 m ; les gradins, offrant 20 000 places, reposaient sur deux rangées d'arcades qui formaient la façade extérieure. (...) Au III^e siècle, après un incendie du Colisée, le stade fonctionna temporairement comme amphithéâtre*⁷³⁰.

L'Amphithéâtre Flavien ou Colisée, lui, est postérieur à l'incendie de Rome de 61.

⁷²⁹ Leonardo B. Dal Maso, *La Rome des Césars*, trad. M. Gille, Bonechi Edizioni « Il Turismo », 1983, pp. 83-84.

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 88.

[II] a été commencé en 72, sous Vespasien et inauguré sous l'Empereur Titus en 80. Ce fut une inauguration solennelle, avec cent jours de jeux. L'écrivain Dion Cassius raconte que durant ces fêtes on tua 9.000 bêtes féroces et que 2.000 gladiateurs perdirent la vie. L'Amphithéâtre, toutefois, ne fut terminé que par l'Empereur Domitien [81-96]. De forme elliptique, il compte quatre étages [correspondant environ à 48 mètres de hauteur soit approximativement 16 niveaux actuels avec une différence entre plancher de 3mètres]. (...) L'arène de l'Amphithéâtre avait 79 mètres de long sur 46 de large. Autour de l'arène courait un filet de protection pour les spectateurs. Le sol de l'arène, formé d'un plancher en bois, était recouvert de sable (en italien "rena", d'où arène). Aux deux extrémités de l'arène se trouvaient deux issues ; l'une était la porte "libitinaria", par laquelle on sortait les gladiateurs morts et les bêtes tuées ; l'autre était la porte d'entrée des cortèges de gladiateurs, qui défilaient devant l'Empereur et le public avant le début des combats. Ave Cesar, morituri te salutant ! (...) La cavea était formée d'un podium au centre duquel, aux deux extrémités de l'axe inférieur (la plus petite distance, soit 46 mètres) se trouvaient les pulvirani, ou tribunes spéciales : l'une pour les Empereurs, et l'autre en face pour les dignitaires et les Vestales. Les pulvirani correspondaient de ce fait aux entrées principales. (...). La première cavea était destinée aux quatorze ordres de cavaliers [la première série de gradin à partir de l'arène, la plus proche donc]. (...) on peut déduire la capacité de l'Amphithéâtre, qui devait contenir environ 50.000 spectateurs. Pour compléter cette description synthétique, il faut ajouter le velarium : il servait à protéger les spectateurs du soleil brûlant. L'opération de tendre le velarium était exécutée sur la terrasse, au-dessus du portique, et était confiée aux marins de la flotte de Misène. (...)

Les spectacles de l'Amphithéâtre étaient de deux types : combats de gladiateurs et venationes, chasse des bêtes fauves. Les venationes avaient lieu le matin, et les combats de gladiateur l'après-midi. Domitien, Trajan [98-117] et Hadrien [117-138] adoraient ce genre de spectacle et souvent y participaient en personne.(...) Pour sa victoire sur les Daces, Trajan fit combattre 11.000 bêtes fauves et 10.000 gladiateurs. Antonin le Pieux montra des tigres, des éléphants, des crocodiles, des hippopotames et, en un seul jour, cent lions. (...)

Il y avait pour donner des jeux des occasions courantes et d'autres exceptionnelles. Les occasions courantes étaient l'anniversaire de l'Empereur et la célébration d'évènements historiques ; les autres étaient pour un triomphe, une victoire ; les funérailles étaient aussi une occasion de spectacles.

Les jeux étaient notifiés au peuple par des édits, ainsi que le motif pour lesquels on les donnait, et le jour choisi⁷³¹.

Ces citations fort longues sont néanmoins nécessaires et nous sommes déjà dans le « désastre de l'art » car à la base de toute politique il est une esthétique, fut-elle celle de « *panem et circenses* ». Et c'est en rapportant le « lieu scénique » à sa part impure, à sa part maudite que l'on peut saisir l'extraordinaire « sagesse » de la tragédie grecque eu égard aux « massacres » spectaculaires de la Rome impériale... Elles nous permettent, en les confrontant les unes aux autres, de cerner rapidement les différences d'architecture d'une part, et de destination de cette architecture d'autre part. Avec l'amphithéâtre, espace elliptique, clos sur lui-même par des façades atteignant 48 mètres de hauteur et contenant 50.000 spectateurs, c'est un nouveau type de « jeux » qui devient une « cérémonie » du pouvoir, cérémonie de mort et « éclat des supplices » (Foucault), puisque notifié au peuple par édits, et qui donnent la mort en spectacle. Pour quelle catharsis ? Tandis que le stade et le cirque, continuent, au I^{er} siècle en tous cas, d'accueillir des jeux sportifs, (gymnastique, lutte, courses hippiques) qui s'ils portent leur charge guerrière, n'ont pas pour objectif la mort d'un des concurrent, mais

⁷³¹ *Ibid.*, pp. 67-79.

seulement la possibilité pour le vainqueur d'obtenir de fortes rétributions⁷³².

Deux modèles architecturaux clairement identifiés, le stade (sous ses deux typologies stade ou cirque), et l'amphithéâtre donc, et deux « programmes » clairement distincts.

A poursuivre cette étude des lieux, lieux qui restent contemporains de par leur édification toujours continuée et recommencée, il nous faut passer par l'analyse comparative du « *stadio* » et de l'« *amphitheatrum* ».

Dans le premier modèle, si les dimensions des deux typologies vont du simple au double, leur forme, leur structure et leur dessins suivent les mêmes principes, et leur destination également. La ligne droite y est prédominante, l'espace de la piste très allongé, unidirectionnel. Le public (de 20.000 places pour le Stade de Domitien à 250.000 places pour le Circus Maximus) y est moins unitaire que dans l'amphithéâtre car chaque spectateur est dans l'impossibilité d'embrasser d'un seul regard l'ensemble de l'espace. L'effet de masse, de foule, s'il est incontestablement présent, est diminué de par l'éloignement des tribunes entre elles. Rappelons que les dimensions horizontales du Circus Maximus représentent un rectangle de 600 m de long sur 200 m de large, avec une *spina* (ligne centrale délimitant l'espace au sol en deux parties) d'une longueur de 214 mètres séparant l'arène, tandis que les dimensions de l'arène de l'amphithéâtre éloignaient les premiers spectateurs de 46 m seulement dans sa plus petite largeur et de 76 m dans sa plus grande

⁷³² Un certain aurige nommé Diocles aurait amassé 35 millions de sesterces...

longueur. 50 000 spectateurs réunis autour de la plus petite arène des trois édifices, au creux d'une architecture massive.

Par ailleurs l'intérieur de l'arène donne un sentiment d'unité et de globalité du fait de sa forme circulaire, de la grande muralité des gradins et du velarium qui vient refermer en partie le volume en cachant une partie du ciel. Le public se trouve dans un dispositif recentré de type « panoptique inversé », où du centre on voit tous les points périphériques et de chaque point des gradins on voit le centre, et l'ensemble. Modèle panoptique quasiment parfait car fonctionnant non pas sur des individus isolés, mais sur leur masse, dans une fusion générale du Voir et du Vu en leur échange interminable...

A l'opposé, dans le stade ou le cirque, malgré le nombre de spectateurs, l'espace est directif et lâche dans le même temps. Directif par ses dimensions linéaires importantes (276 mètre pour le Stade de Domitien et 600 mètres pour le Circus Maximus), directions accentuées par l'absence de symétrie entre les deux extrémités étroites, d'un côté la continuité des tribunes, de l'autre le portique (les *carceres* pour le cirque), là où précisément les Grecs pouvaient laisser se perdre leurs regards sur le paysage. Cette direction est accentuée aussi par la position de la *spina*, sa formalisation rythmant par ses éléments verticaux (statues et obélisques) cette frontière au cœur de l'espace central en sa ligne médiane. Cet axe central est d'ailleurs accentué par la suite, lors de l'inclusion au centre des tribunes semi-circulaire, de l'arc de triomphe à trois arcades construit en 81 en l'honneur de Titus, véritable porte ouverte vers l'extérieur, rupture et ouverture monumentale dans la linéarité des gradins.

Nous constatons donc une axialité affirmée et une ouverture généreuse sur le ciel dans le stade et le cirque, sur le modèle du *stadion* grec, tandis que s'affirme une clôture, un enveloppement, une centralité dans ce nouveau modèle architectural que constitue l'amphithéâtre romain, modèle absolument inexistant dans la civilisation hellénistique. Nous constatons aussi une différenciation d'usage entre d'une part le stade et le cirque romains accueillant distinctement les anciennes épreuves sportives d'origines olympiques (courses et luttes pour le stade ; épreuves hippiques pour le cirque), et d'autre part l'amphithéâtre dédié à un nouveau type de jeux dont l'enjeu est la mise en représentation de la mort, sa spectacularisation, dont des travaux contemporains considèrent qu'elle avait pour objet « d'endurcir » les cœurs et maintenir dans l'*urbs*, la guerre en l'état de veille...

Ce qui constitue pour nous le *stadion* grec comme modèle architectural c'est l'adéquation entre une architecture (forme, proportion, insertion dans le paysage) et un programme, c'est-à-dire une destination d'utilisation, une inscription dans la vie publique civique (politique et religieuse) de la Cité. De même pour l'amphithéâtre dont la forme correspondait à l'origine à des pratiques spécifiées.

Ces deux modèles, s'ils se différencient nettement au I^{er} siècle, vont très rapidement se confondre les uns les autres. La raison principale semble être liée de façon déterminante à l'utilisation qui sera faite de ces différents espaces dans la civilisation romaine. En effet, la spectacularisation à outrance des courses hippiques et des Jeux de l'amphithéâtre va s'imposer dans la vie romaine, au fur et à mesure du

déclin de cet empire et des invasions barbares. Le mouvement amorcé dans le passage entre la civilisation hellénistique et la civilisation romaine va s'accroître avec le déclin de l'Empire Romain. On voit bien l'évolution en terme de nombre de courses hippiques par exemple entre le début et la fin du I^{er} siècle : de 12 courses par jour sous le règne d'Auguste, on atteint 100 courses par jour sous le règne des Flaviens, époque à laquelle a été construit le Colisée. Lui-même, insistons-y, lors de son inauguration fonctionna sans relâche quotidiennement 100 jours, durant lesquels la mort fut donnée à 9.000 bêtes féroces et 2.000 gladiateurs (soit respectivement 90 et 20 par jour). Lors de l'incendie du Colisée, au III^e siècle, c'est le stade de Domitien qui fut transformé pour accueillir les Jeux, et dès le règne de César et d'Auguste, le Circus Maximus accueillit des spectacles avec éléphants. Parallèlement, les Jeux Olympiques moribonds, ayant perdu l'essence de leur fondement civique, furent arrêtés au III^e siècle et définitivement interdits à partir du IV^e siècle sous le règne de Théodose I^{er}, par le biais indirect de l'édit que ce dernier prononça, interdisant les cultes païens. C'est alors que la statue d'Athéna quittera le Parthénon. Nous sommes dans ce que le grand historien anglais de l'Antiquité tardive nommera une crise des temps sombres⁷³³.

De ce mélange des genres, naquit une confusion entre ces deux modèles. Le langage courant parle des Jeux du Cirque en référence aux combats de bêtes et de gladiateurs qui avaient lieu dans l'amphithéâtre, le cirque du

⁷³³ Peter Brown, *La Société et le Sacré dans l'Antiquité tardive*, Paris, Point/Seuil, 2002, pp154-155 ; voir aussi Montesquieu *Considérations sur les Causes de la Grandeur et de la Décadence des Romains* (1734), chapitre XV.

XX^e siècle est une structure (éphémère ou en dur) basée sur une arène, et des gradins circulaires sur la totalité, donc sur le modèle de l'amphithéâtre romain, le stade prend des allures d'amphithéâtre : actuellement, dans les concours d'architecture il prend le nom « d'arène multifonctionnelle » et accueille indifféremment concerts, opéras gigantesques, spectacles aux thématiques antiques⁷³⁴ version « *peplums* » ; et les théâtres eux-mêmes prennent parfois le nom d'amphithéâtre...

Or cela nous importe précisément dans la longue durée de l'évolution même de la conception architecturale à partir du Stade Olympique d'Hérode Atticus, jusqu'à l'édification du Stade Olympique de Berlin, y compris jusqu'à l'aspect mortifère des événements liés bien souvent à ce lieu hybride qu'est le stade moderne du XX^e siècle, de l'usage qu'en firent les sbires de Pinochet en passant par le Heysel et autres « émeutes » néo-fascisantes où on lève toujours le bras comme au « Kop » dit de Boulogne. Le stade, lieu de l'éclat des supplices, proposés à la participation d'une foule toujours plus grande, toujours plus masse⁷³⁵ jusqu'à la lapidation des femmes fautives..., sur lesquelles chacun (et chacune) est convié à jeter une pierre, des pierres, jusqu'à ce que mort s'en suive... dans l'arène du stade.

⁷³⁴ Les spectacles de Robert Hossein par exemple entre autres.

⁷³⁵ Selon la terminologie et la signification de E. Canetti, *Masses et Puissance*, *op. cit.*

3^e Supplément : Contribution à la Question du *théâtron*

« K. *Que peut-on faire avec l'idée du mur de Delphes ?*

La parole écrite

Le relief visible dans une certaine lumière qui donne une réalité sensuelle à l'écriture.

G. *Il faut le traduire, ce ne peut être une image.*

K. voir Nietzsche

ce que c'était pour eux

images visuelles...⁷³⁶»

Klaus Michael Grüber (K.) et Gilles Aillaud (G.)

Pourquoi porter notre regard vers l'origine quand l'œuvre de Grüber ne compte que très peu de mises en scène dont les textes relèvent du théâtre antique ? Parce que d'autres ont ouvert une voie de réflexion, à l'égard de l'œuvre de Grüber, à la recherche de cette « origine », voie ouverte à partir de laquelle nous interrogerons à nouveau le regard, le lieu scénique, le *théâtron*.

Rappelons que Jean Jourdeuil, dans *Le Théâtre du regard*, présente le théâtre de Gilles Aillaud comme un « théâtre de la vision » :

Pour lui le théâtre, c'est-à-dire son théâtre et sa façon d'appréhender tout théâtre, est le lieu d'un exercice du regard débouchant sur une phénoménologie de la vision. L'écoute du texte intervient sur fond de vision, le théâtre est le lieu d'une perception d'abord visuelle. Il y va, au premier chef, du visible et de tout ce que cette notion implique ou suppose, c'est-à-dire aussi des rapports du visible et de l'invisible. Ni le texte ni l'acteur ne sont du théâtre l'alpha et l'oméga. Son théâtre, en ce sens, est grec et s'entend à partir de l'étymologie du

⁷³⁶ Klaus Michael Grüber et Gilles Aillaud, *La Medesima Strada*, op. cit., p. 123.

*mot théa : la déesse, la vision, c'est pourquoi il dégonfle sans relâche et sans lâcher prise ce qui pour le spectateur est une évidence : le spectacle.*⁷³⁷.

Le théâtre de Gilles Aillaud — peintre — relèverait de cette essence du théâtre grec, à partir de son étymologie même. Dans ce même ouvrage, Jean Jourdheuil circonscrit une « esthétique Grüber-Aillaud⁷³⁸ » : « il s'agit d'une démarche poétique procédant avec tact en matière d'écoute et de vision et portée par une exigence à la fois artistique et philosophique d'une remarquable cohérence ». Ainsi nous lirons clairement cette interprétation : dans le théâtre de Grüber, il y a quelque chose de Grec, dont Aillaud donnerait le Visible.

Si Jean Jourdheuil porte sa réflexion sur le travail de Gilles Aillaud comme peintre et philosophe, d'autres ont visé ce qui serait une « origine » grecque du théâtre de Grüber, sans retenir cette caractéristique d'une primauté du visible.

Quelques textes à contenu théorique ont été écrits à l'égard du travail de Grüber, et retranscrits à l'intérieur de l'ouvrage *Klaus Michael Grüber, le Théâtre à travers les Larmes* ; ils sont d'ailleurs regroupés dans une même partie intitulée *Grüber et les Anciens*. Très peu nombreux, ils ne s'affirment pas ouvertement comme théoriques pour la majorité d'entre eux mais tentent néanmoins d'intellectualiser sur un mode poétique et littéraire certains éléments que les auteurs ont repérés dans l'œuvre de Grüber. Un seul se présente clairement comme un texte à visée théorique et définit de manière affirmative le théâtre de Grüber : celui de Hans-Thies Lehmann.

⁷³⁷ J. Jourdheuil, *Un théâtre du regard*, op. cit., p. 14.

⁷³⁸ *Ibid.* p. 38 et les suivantes.

Au contraire de Jean Jourdheuil, Hans-Thies Lehmann définit le théâtre de Grüber comme un « théâtre de la voix », et en cela il affirme sans détour et sans hésitation une proposition dont Bernard Dort eut dit qu'elle était l'essence même du « textocentrisme » :

*Le théâtre est défini chez Grüber, comme l'instant où la voix humaine s'élève et, sans bruit, frappe les spectateurs de sa force dénuée de corps*⁷³⁹.

Par ailleurs, Hans-Thies Lehmann ne questionne pas les rapports théâtre/peinture comme Jean Jourdheuil ou Jean-Christophe Bailly, mais appuie sa réflexion sur une notion d'espace qui chez Grüber serait toujours démesuré, disproportionné, dans le grand comme le petit, et il résume au couple espace/voix la définition du théâtre de Grüber :

*L'axe « espace/voix » définit le théâtre de Grüber. Non l'intrigue, ni la fable, ni le décor et, encore moins le drame. Il n'est guère d'autres théâtre où la distance, le vide, l'espace intermédiaire accèdent autant qu'ici au rang de protagonistes autonomes. Où cela survient, le véritable dialogue a lieu entre son et espace de résonance, non plus entre les partenaires du dialogue*⁷⁴⁰.

Il se peut que Lehmann n'ait ni vu ni entendu la mise en scène de *Bérénice*. Et pourtant sa définition du théâtre de Grüber est sans appel. Hans-Thies Lehmann « sait ». Et il verra dans le spectateur « *le thème essentiel à partir duquel le théâtre aujourd'hui peut inventer à nouveau son langage et résister au mensonge dramatique*⁷⁴¹ ». L'invention du théâtre se fera donc, non pas à partir du lieu scénique, mais à partir de l'espace de la salle et de

⁷³⁹ Hans Thies Lehmann « Antiquité et Modernité par delà le drame » in *K.M.G., Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, p. 201.

⁷⁴⁰ Idem.

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 202.

son espace de réception⁷⁴². Pour Lehmann, le spectateur fait donc le théâtre, comme le regardeur fait le tableau pour Duchamp. En cela réside pour lui l'avènement du « théâtre postdramatique », celui dont le spectateur serait le thème essentiel. Et quant au rapport de Grüber à la Grèce, il relèverait, pour Lehmann, du travail de la voix, dans une acception pour le moins religieuse et relevant semble-t-il d'une théologie du Verbe (Au début était le verbe...) :

...quelque chose, chez Grüber, transparait de l'essence secrète du théâtre. S'agissant des mises en scène de Grüber, je ne me souviens jamais de la soi-disant interprétation de la fable, toujours du moment précieux et perdu à jamais où un homme, un corps, placé dans un espace menaçant, accède à la parole. C'est cela, et non la narration (laquelle ressortit à l'épopée) qui donna naissance au théâtre antique. Comment le théâtre peut-il retrouver le moment où la paix monacale, le sens du vide spatial dans lequel une voix s'abandonne à l'écoute, un corps à la visibilité ? Peut-être par le rattachement — fût-il incidemment, tout à fait inconscient — au théâtre européen le plus ancien, celui de l'antiquité grecque⁷⁴³.

Lehmann fournit ainsi une interprétation de ce qui donna naissance au théâtre antique. L'origine est évidente pour lui. Ce n'est pas la narration (l'épos) mais la parole en sa matière : les sons produits qui résonnent dans l'espace, et non leur signification fabuleuse. Et la parole, en tant que matière sonore, serait cette essence secrète du théâtre, que l'on retrouverait chez Grüber. Lehmann semble voir dans le théâtre grec une « paix monacale », un « sens du vide spatial » dans lequel une voix s'abandonnerait à l'écoute et un corps à la visibilité, toutes

⁷⁴² Il existe une théorie dite « Théorie de la réception » (Jausse) que Lehmann semble appliquer mécaniquement au théâtre.

⁷⁴³ Lehmann « Antiquité et Modernité par delà le drame », art. cité, p. 204.

déterminations que Grüber retrouverait. Or quoi de plus religieux, dans une acception chrétienne, que le terme monacal ? Quoi de commun entre la « religion grecque » et celle du christianisme ? Quoi de commun entre le *logos* et la Théologie du Verbe incarné ? Par ailleurs, il semble que Lehmann ait une notion étrange de l'« espace » pour les grecs :

L'espace antique paraît agoraphobe, l'espace bourgeois, qui paraît claustrophobe — Grüber les montrait tous deux, dans un processus où s'entrecroisaient les moments, pareillement précaires, de l'extase et du salut⁷⁴⁴.

Nous retrouvons ici, au-delà de désignations parfaitement caricaturales, le lexique théologique de l'« extase » et du « salut » : le théâtre serait-il donc maudit, relève-t-il d'un péché originel ou bien serait-il marqué dès l'origine de paganisme ?

C'est dans une référence à la mise en scène des *Bacchantes* que Lehmann assigne ces caractéristiques pour le moins étranges : extase et salut. Non moins étranges que celles attribuées à la mise en scène de Grüber en laquelle il repère un espace antique agoraphobe et un espace bourgeois claustrophobe. Et pourtant, comme il le précisera dans la suite de son texte :

L'Antiquité, on l'a souligné avec pertinence, fut l'époque de l'agora ; les temps modernes, celle de l'édifice, du foyer. Développe-t-on l'image plus avant et nous voici parvenus à l'époque postmoderne de la route, du voyage, le théâtre ne peut plus privilégier l'économie domestique du conflit dramatique, il doit créer un espace et un temps d'une disponibilité nouvelle, dans lesquels, peut-être, dehors et dedans, immobilité et mouvement cesseraient d'être contradictoires. Là trouveraient place, intensité de la perception, silence et « sérénité », affirmation du théâtre comme lieu où se manifeste l'événement de la parole⁷⁴⁵.

⁷⁴⁴ *Idem.*

Nous sommes à l'église (*ekklesia* en grec...). Mais encore, est-ce à dire que pour les Grecs, l'espace du foyer n'avait nulle importance ? Hestia, serait-elle une déesse de seconde zone ? Mais qui sont les Bacchantes ? D'abord des femmes, celles-là mêmes qui ont quotidiennement en charge le foyer, le feu du foyer, et que la venue de Dionysos troublera en leur devoir. Mais tout cela n'a guère d'importance pour Lehmann qui semble ignorer la grande tradition allemande de la philologie et de l'herméneutique des Grecs. L'unique visée de Lehmann est de théoriser le « théâtre postdramatique », catégorie générique qui méconnaît les résistances que le théâtre réel, celui qui s'invente et celui de Grüber notamment, lui opposera sans cesse. Pour cela, il n'hésite pas à instrumentaliser les œuvres des metteurs en scène contemporains afin de donner une légitimité critique, savante, académique à sa théorie, qui met sur le même plan, non dans leurs définitions mais dans leur portée, le travail de Klaus Michael Grüber et les « performances » de Jan Fabre, au motif qu'ils renonceraient tous deux à l'expression du drame bourgeois...⁷⁴⁶. Nous tenons qu'il y là, théoriquement, une distorsion grave des faits, une manipulation consciente de l'expérience théâtrale contemporaine qui n'explicite rien de ses singularités irréductibles, qui relève de la plus grande des confusions, et qui en cela relève effectivement selon nous du nihilisme postmoderne⁷⁴⁷. Nous n'interrogerons pas plus avant les réflexions du postmoderne Lehmann.

⁷⁴⁵ *Idem.*

⁷⁴⁶ Est-ce si difficile lorsqu'on met en scène Sophocle, Racine, Hölderlin ?...

⁷⁴⁷ Pour Nietzsche, la formule cardinale du nihilisme était : tout se vaut...

Le sujet traité ici ne peut s'appuyer sur de telles élucubrations, inquiétante insistance à dicter une vérité révélée dont il serait le prophète.

Du théâtre et d'une recherche de l' « origine » :

L'unique objet de nos préoccupations relève du travail oeuvrant de Grüber. Nous n'en cherchons pas l'origine, mais nous nous devons à l'égard d'une recherche de l'origine⁷⁴⁸, questionner le sens de cette assignation. Car la nécessité se présente à nous de tenter de percevoir, s'il y a lieu, des similitudes et/ou des distinctions, entre l'œuvre théâtrale de Grüber et l'esprit du théâtre antique, et donc nécessité de réfléchir à la nature des liens qu'il entretiendrait avec les anciens et la pensée grecque.

Dans cette perspective, nous nous proposons d'interroger : 1) la notion de « vision », au sens étymologique du terme, et qui bien sûr fait référence à l'espace du théâtre et son lieu d'accueil : le *théâtron*⁷⁴⁹ grec ; 2) la notion de parole, de langage, et ce à l'égard du langage des Grecs précisément ; car nous voudrions montrer que ces deux notions, celle du Visible et de la Vision, celle de l'Intelligible et du Logos, ne sont pas étrangères l'une à l'autre. 3) une question lancinante sera aussi évoquée, celle qui implique toujours une filiation étrange entre la Grèce et l'Allemagne, qu'il s'agisse de Grüber ou d'Hölderlin. Cette filiation et la quête de l'originaire qui la sous-entend sont infiniment éloignées de la prétendue « sérénité » prêtée à l'idée de la Grèce « apollinienne » que nous avons relevé dans le commentaire de Lehmann par exemple.

⁷⁴⁸ Selon la formule de Jean-Christophe Bailly : « La face cachée de l'origine », in *K.M.G., Le Théâtre à travers les Larmes...*, *op. cit.*, pp. 223-228.

⁷⁴⁹ *Théâtron* : c'est à partir de l'ouvrage de Charles Kerényi *La Religion antique*, Genève, Georg, 1957. que nous mènerons l'interrogation en termes liminaires.

Beaucoup plus interrogative nous semble être en l'espèce l'interprétation de Jean-Christophe Bailly dont nous extrayons ce passage :

Tout ce qui s'est tourné vers les Grecs se sépare résolument selon le côté par lequel l'origine est cherchée. Du côté où l'origine nous tourne le dos, il y a beaucoup moins de monde que de l'autre, mais c'est ce côté qui pourtant nous regarde, mais c'est lui, en tout cas, que Grüber a regardé. Hölderlin fut le premier à le voir et à l'indiquer – l'écho de l'Antiquité grecque qu'il laisse revenir dans son époque n'est plus le rappel à imiter, mais le rappel de l'oubli d'un commencement⁷⁵⁰.

Notre visée est modeste, restreinte mais précise cependant. Il ne s'agit pas de nous lancer dans une étude du lieu originel du théâtre grec, mais de restituer certains points qui nous semblent décisifs et relativement méconnus. Mais avant que de rappeler l'occurrence philologique et la définition du théâtre grec comme *théatron* (Kerényi) ainsi que les sources qui en attesteraient, nous procéderons d'abord à un bref rappel historique qui permettra de lever un malentendu persistant : celui de la confusion et du mélange entre deux modèles architecturaux : le théâtre grec et le théâtre romain.

Un malentendu historiquement constitué :

Ce malentendu proviendrait d'une lecture applicative du *Traité de Vitruve*, traité qui définit un modèle du théâtre grec en s'appuyant sur des architectures qui ont subi des transformations liées à la civilisation romaine.

⁷⁵⁰ J.-C. Bailly : « La Face cachée de l'Origine », in *Poursuites*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2003, p. 52.

Nous souhaitons revenir brièvement sur ce malentendu, afin de repérer historiquement la forme qui correspondrait à celle la plus originelle dont nous pouvons nous rapprocher, bien que celle-ci soit déjà statufiée par l'architecture.

Dans cet objectif d'éclaircissement, nous nous appuyerons sur les études de Jean-Charles Moretti, dont nous avons précédemment mentionné les travaux. Membre de l'Institut Français d'Etudes Anatolienne, ses propos ont une réelle légitimité. Pour sa part, il relève, ce sont ses termes, un « double malentendu » :

Dès l'origine, l'archéologie théâtrale a reposé sur un double malentendu, chronologique et géographique. Chronologique, parce que le plus important de la littérature dramatique conservée (Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane) date du V^e siècle av. J.-C., alors que les fouilles ont principalement mis au jour une architecture théâtrale des époques hellénistiques et impériales. Géographique, parce que cette littérature a été écrite pour des concours athéniens, alors que le théâtre d'Athènes n'est ni bien conservé, ni représentatif de l'architecture théâtrale grecque. (...) Le recours au seul traité d'architecture antique conservé entretient, à sa manière, le malentendu : le « théâtre des Grecs » qu'à Rome, entre 35 et 265 av. J.-C., Vitruve décrit dans son De architectura, n'est ni celui de Sophocle, ni même celui de la Grèce hellénistique⁷⁵¹.

Jean-Charles Moretti s'appuie sur l'entrecroisement de trois corpus distinct : 1) le corpus des vestiges architecturaux, dont les plus anciens théâtres datent du Ve siècle av. J.-C. 2) le corpus iconographique, qu'il considère essentiel pour l'histoire des spectacles mais très limité pour l'architecture théâtrale, en raison des modalités de production des images en Grèce ancienne ; 3) les textes littéraires et épigraphiques, dans lesquels

⁷⁵¹ J.-C. Moretti, « Morphologie des théâtres de la Grèce antique » in *Histoire de l'Art*, n°17/18 1992, Centre National des Lettres.

il voit une source de connaissance très riche pour les spectacles et leur cadre. Ce corpus global ainsi constitué et distingué, lui permet de construire les analyses suivantes, que pour notre part nous considérons être très éclairantes :

Le plus ancien théâtre connu en Grèce est celui qui, à en croire la tradition littéraire, était érigé au VI^e siècle av. J.-C. sur l'agora d'Athènes. Le caractère fragmentaire de nos sources et le parti pris favorable à Athènes de la plupart d'entre elles interdisent d'affirmer que cet édifice, dont les gradins étaient supportés par des échafaudages de bois, fut le premier théâtre de Grèce. A défaut de pouvoir précisément situer et dater l'apparition de l'architecture théâtrale, on convient que sa genèse eut pour cadre le nord-est du Péloponèse, la Mégaride et l'Attique du VI^e siècle av. J.-C. : c'est dans ces régions que se seraient fixés, durant l'époque archaïque, les règles du dithyrambe, de la tragédie et de la comédie ; c'est là aussi qu'ont été mis au jour les plus anciens théâtres⁷⁵².

Le théâtre d'Athènes construit pour les fêtes sur l'agora puis ensuite démonté, semble bien ne pas avoir été « agoraphobe » (voir *infra*, H.-T. Lehmann...).

Jean-Charles Moretti poursuit en indiquant les éléments du *théâtron* au V^e siècle av. J.-C. :

La forme de ces édifices, dont les vestiges ne sont pas antérieurs au milieu du V^e siècle av. J.-C., est très simple : une orchestra, aire plane de terre battue, dévolue aux spectacle, et, sur un côté, une ou plusieurs volées de gradins rectilignes ou très légèrement arqués (koilon), adossés à une éminence naturelle ou taillés dans le rocher. Contrairement à ce que l'on a

⁷⁵² *Idem*. Notons aussi que des recherches ont été entreprises quant à la recherche de l'origine de la forme même de l'orchestra et de son rapport aux « fêtes des aires » qui honoraient Demeter et Dionysos (procession qui allait d'Athènes à Eleusis, se terminant sur l'aire sacrée d'Eleusis). Nous ne pourrions aborder ces points mais ils sont essentiels à la compréhension de l'origine « culturelle » du lieu théâtral. Voir ici les recherches entreprises à l'Université Paul Valéry de Montpellier, et tout particulièrement l'article de Jean Bernardi intitulé *Orchestra et aire : forme et fonction*. Mais aussi « Psyche » d'Erwin Rodhe, concernant les « représentations » des Mystères d'Eleusis. (cf. ed. Tchou), p. 231 et suivantes.

longtemps cru, l'orchestra classique n'était donc pas circulaire mais polygonale. Dans la plupart des théâtres du V^e siècle, (...) les fouilles n'ont pas encore trouvé trace de bâtiment de scène (skénè). La circulation des acteurs dans les premières pièces d'Eschyle n'en suppose pas non plus l'existence. Il est sûr néanmoins qu'au printemps 458 av. J.-C. le théâtre d'Athènes comportait une skénè, puisque l'Orestie, alors représentée, en fait un usage dramatique. L'analyse du répertoire athénien laisse restituer un édifice oblong, percé d'une ou de trois portes du côté des spectateurs. Les acteurs évoluaient alors dans l'orchestra et, exceptionnellement, sur le toit en terrasse de l'édifice. La mise en scène de certaines pièces nécessitait le recours à de multiples artifices : des décors peints, divers accessoires (autel, tombeau, statues, échelles...), une grue (mèchanè), une plate-forme avançant sur roues ou pivotant sur un axe (ekkyklèma) pour montrer, par convention, les scènes d'intérieur. L'orchestra se trouvait alors limitée d'une part par le koilon, de l'autre par la skénè. Les deux éléments n'étaient pas soudés : de larges passages, les parodos, les séparaient et constituaient l'accès principal à l'espace scénique. De rares vestiges conduisent à restituer le même genre d'installation aux environs de 400 av. J.-C. au théâtre de Corinthe et à celui de l'Isthme..⁷⁵³

Nous ne solliciterons pas plus loin ici les grands savoirs de l'archéologie grecque et leur apport essentiel à la compréhension de l'évolution même de la forme architecturale, en particulier celle de la *skénè* qui évoluera de la fin de la période archaïque et durant la période classique, en fonction des textes et des modalités d'apparition des personnages-acteurs. Selon Paulette Ghiron-Bistagne⁷⁵⁴, c'est le poète Arion qui aurait imposé la forme du chant dialogué entre coryphée et le chœur dans le dithyrambe au VII^e siècle av. J.-C. Puis Thepsis au milieu du VI^e siècle av. J.-C. aurait créé le dialogue dramatique en faisant du coryphée un véritable acteur

⁷⁵³ J.-C. Moretti, « Morphologie des théâtres de la Grèce antique », art. cité.

⁷⁵⁴ Paulette Ghiron-Bistagne *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

qui répond au chœur et dialogue avec lui ; ensuite Eschyle au VI^e siècle av. J.-C. crée le deuxième acteur et Sophocle au V^e siècle av. J.-C. le troisième, l'acteur principal prenant alors le nom de protagoniste. Une lente évolution, au cours de la période classique, où le poète était aussi acteur et « metteur en scène » si l'on veut. Sophocle et Euripide, au V^e siècle av. J.-C. y auraient renoncé, tandis que parallèlement se mettait en place une professionnalisation des comédiens qui, toujours selon Paulette Ghiro-Bistagne, prendra son essor à partir de 387 av. J.-C., lorsque les reprises de pièces anciennes eurent lieu régulièrement dans les concours. C'est un point important, car à l'époque hellénistique ont été construits beaucoup de théâtre, et le *proskènon* serait apparu au IV^e siècle av. J.-C. selon Jean-Charles Moretti. Et on pourrait formuler l'hypothèse d'une concomitance entre la publication des textes et leur diffusion par l'écriture (leur fixation donc) et la diffusion des modèles de l'architecture des théâtres.

Mais jusqu'au V^e siècle, il est donc important de noter la simplicité de l'architecture du théâtre, en rapport au fait que les tragédies, comédies ou dithyrambes ne se jouaient qu'une seule fois : véritable « performance », véritable présentation non du Multiple mais de l'Un.

Il est nécessaire aussi de repérer l'imbrication qui allait naître entre le théâtre comme acte lors des concours, et l'organisation spatiale de la cité d'Athènes qui allait se doter d'édifices spécifiques, précisions apportées ici par Jean-Charles Moretti en ces termes, que nous ne pouvons faire autrement que de restituer *in extenso* :

La coïncidence chronologique entre l'émergence d'une architecture théâtrale et l'organisation de concours dramatiques et musicaux pour honorer dieux et héros est indiscutable. Le théâtre grec est d'abord un ouvrage d'architecture religieuse. Le monument, cependant, fut

aussi utilisé pour les assemblées populaires. Athènes se dota au V^e siècle av. J.-C. de trois édifices distincts : sur la collines des Nymphes, la Pnyx, pour des rassemblements politiques ; dans l'angle sud-ouest de l'agora, l'Hélieiaia, pour des rassemblements judiciaires ; dans l'acropole, le théâtre de Dionysos, pour des rassemblement religieux. A la fin de l'époque classique, ce dernier, si l'on en croit nos sources, était utilisé moins d'une dizaine de jours par an pour des concours. (...) Les diverses fonction de l'édifice expliquent qu'il ait été implanté, pour autant que sa dépendance à la topographie le permettait, soit dans des sanctuaires, soit à proximité des agoras et qu'il en soit venu à symboliser un certain mode de vie à la grecque, fondé sur la démocratie et une large diffusion de la culture musicale, chorale, orchestique et dramatique. Les aristocrates en matière de politique ou d'éducation appréciaient peu ce lieu où le peuple décidait de la guerre et de la paix, du juste et de l'injuste, du beau et du laid⁷⁵⁵.

Le théâtre ici, par son édification qui deviendra pérenne à partir du V^e siècle av. J.-C. est distinct à Athènes des lieux politiques et judiciaires, et confirmé alors dans son acception « religieuse » et culturelle. Encore érigé au VI^e siècle av. J.-C. sur l'agora, il sera déplacé dans le sanctuaire de l'acropole, sur son flanc sud, car l'espace s'y prêtait, les gradins (toujours en bois) s'adossant à la colline. Selon Paulette Ghiron-Bistagne, ce déplacement aurait eu partie liée avec la présentation de l'Orestie en 458 siècle av. J.-C. Durant cette représentation eu lieu un mouvement de panique devant l'apparition des Erynnies aux masques effrayants, ce qui aurait entraîné l'effondrement des gradins en bois (*ikeria*). (Octave Navarre fait lui remonter cet événement à 490.)

Dès lors les différents éléments qui constituent le *théâtron* sont explicitement posés, mais ils ne sauraient en eux-mêmes et par eux-

⁷⁵⁵ Jean-Charles Moretti, *Morphologie des théâtres de la Grèce antique*, *op. cit.*

mêmes épuiser le sens et la signification du terme *théâtron*. Le jeu — ou le conflit des interprétations — peut et doit être poursuivi.

Le théâtre grec : l'acte, l'action donne son nom au lieu

Dans le cadre de la présentation du modèle du stade grec (*stadion*), nous avons mentionné que son nom tirait son origine du nom même de l'action qui s'y déroulait, soit la course. Nous avons précisé que *stadion* signifiait dans le même temps le lieu du sanctuaire au sein duquel se déroulaient les épreuves olympique, mais aussi la mesure de la longueur de la piste et en conséquence l'action de la course qui consiste à effectuer le parcours, soit 600 pieds grecs exactement. Il y avait donc, au même titre que dans le théâtre aujourd'hui, identification entre l'espace dans lequel se situait l'action et l'action elle-même : la course et le lieu. La question que nous nous posons, à l'égard du théâtre grec, dénommé *théâtron*, c'est précisément de comprendre si *théâtron* indique une action et quelle action.

Car il apparaît que les différents espaces du *théâtron* portent des noms distincts, nomination dont l'origine pourrait provenir des actions mêmes qui s'y déroulent. Considérons par exemple les définitions proposées par Paulette Ghiron-Bistagne⁷⁵⁶ : 1) l'orchestra, aurait pour origine étymologique *keboros*, la danse, et signifierait la « place de la danse ». Remarquons d'ailleurs que comédies, tragédies ou dithyrambes comportent chacune des danses spécifiques au noms différents ; 2) le *théâtron*, serait « le lieu d'où l'on regarde », elle précise : « *A partir du*

⁷⁵⁶ P. Ghiron-Bistagne, « Architecture du théâtre Antique » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre A-K*, *op. cit.*

moment où l'on fait se dérouler « devant » les spectateurs une action « dramatique » (du grec dran, agir) il y a une division dans le lieu scénique : les spectateurs se massent d'un côté tandis que les acteurs leur font face sur la partie opposée de l'orchestra » ; 3) la skéné serait à l'origine la « tente » ou la « baraque » dressée au fond de l'orchestra qui sert à la fois de coulisse et de décor ; 4) les parodoi sont les couloirs aménagés entre les extrémités de la skéné et les gradins. Ils étaient notamment empruntés par les chœurs. D'ailleurs la première entrée du chœur dans une tragédie ou une comédie porte le nom de parodos.

Dans cette nomenclature, il apparaît bien que certains éléments portent clairement le nom de l'action qui s'y déroule : l'orchestra, « place de la danse » est aussi le lieu du chœur, qui chante et qui danse ; le parodos est l'espace par lequel arrive le chœur sur l'orchestra, et le même terme est attribué à cette action, tandis que quand il quitte l'orchestra, l'action prend le nom d'exodos ; le théâtreon serait lui le nom des gradins, qui pourtant ont été dénommé par Jean-Charles Moretti koilon, nom lié à leur forme. Cette distinction nominale est précisément au cœur de notre questionnement.

En effet, il semble communément admis que théâtreon définisse l'espace assigné aux spectateurs, soit les gradins, espace pourtant dénommé koilon. Christian Biet et Christophe Triaud précisent que « les spectateurs sont assis dans un théâtreon, souvent un très large demi-cercle de gradins démontables » et que « le parodos est l'étroit passage (...) situé entre le théâtreon

et le proskenion »⁷⁵⁷, attribuant ici clairement deux noms différents aux gradins : *théâtron* et *koilon*, comme synonymes : « C'est donc d'un véritable spectacle vu du public, du théâtre, qu'il est question (...) »⁷⁵⁸. Or nous avons précédemment rappelé la définition de Jean Jourdeuil : le théâtre grec « s'entend à partir de l'étymologie du mot *théa* : la déesse, la vision », et il ajoutait qu'il était le lieu de la vision. Situation plus ouverte, car elle ne précise par d'où se produit cette vision. Par ailleurs, Anne Surgers indique que les gradins se nomment *koilon*, et que *théâtron* désignerait « le lieu où l'on voit, devenu le théâtre en français⁷⁵⁹ » : ce qui redouble nos interrogations, puisque théâtre en français désigne aussi bien l'édifice que l'action sur la scène. Anne Surgers précise auparavant que :

*Malgré la prééminence accordée au texte sur le spectacle, c'est-à-dire au relaté sur le montré, tous les mots grecs désignant le théâtre, ou la représentation dramatique, sont construits non pas sur la notion d'entendre, mais sur la notion de voir : opsis, en premier lieu employé par Aristote.*⁷⁶⁰

Si *théâtron* relève de la position de « regardeur » des spectateurs, cela signifie, dans la logique de l'attribution des mots aux actions, qu'effectivement le *théâtron* est le lieu d'où l'on regarde — ou bien où l'on regarde —, et d'où l'on regarde précisément une action dramatique en train de se dérouler (selon Paulette Ghiron-Bistagne). Or, dans le *stadion* ou l'*hippodromos*, les spectateurs sont aussi assis sur un *koilon* et regardent. Quelle différence donc ? Pourquoi dans le *théâtron*, l'action de voir, de

⁷⁵⁷ Christian Biet et Christophe Triaud *Qu'est-ce que le théâtre*, Gallimard, Paris, 2006, pp. 131-132.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 134.

⁷⁵⁹ Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁶⁰ *Idem.*

regarder — certes une action dramatique —, serait-elle plus importante que l'action de montrer et de donner à voir cette action dramatique ?

Nous posons l'hypothèse que *théâtron* ne désigne pas les gradins, dénommés *koilon*, mais que le terme désigne l'événement dramatique. Cet événement est bien évidemment de l'ordre de la vision, mais cette notion n'est pas univoque. Nous avons pourtant effectué des recherches sur l'étymologie du terme de *théâtron*. Si la racine — et le radical — « *tea* » de *théâtron* semblait claire, le suffixe « *tron* » posait question. Ainsi nous nous sommes lancés dans une tentative de recherche étymologique, certes complexe, mais qui nous permet aujourd'hui de proposer une autre hypothèse que nous voudrions maintenant développer.

Nous avons consulté le *Traité de grammaire comparée des langues classiques*⁷⁶¹ des auteurs A. Meillet et J. Vendryes. Le suffixe « *-tron* » apparaît dans le lexique de l'ouvrage, dont les auteurs proposent cette provenance :

*Noms d'instrument en *-tro-, *-tlo-, *-dbro-, *-dblo-. D'origine indo-européenne, ils sont bien conservés en grec et en latin. (...) Exemples : arotron, phertron, théâtron, lutron, ...*⁷⁶².

Ainsi *théâtron*, dans son origine indo-européenne, se rapporterait à « instrument de la vision » plutôt qu'au lieu de la vision. Traduire *théâtron* par lieu d'où l'on voit — ou bien lieu où l'on voit — est essentiellement tautologique et littéral en quelque sorte, trop générique pour faire sens. Mais cela dissimule peut-être le fait — essentiel et mystérieux — qu'il y a un autre lieu, un lieu autre que « le lieu d'où l'on voit » et qui est la cause

⁷⁶¹ A. Meillet et J. Vendryes, *Traité de grammaire comparée des langues classiques*, Paris, Champion, 1953.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 385.

première du *théâtron*, qui le crée en quelque sorte, et qui seul mériterait le nom de théâtre, quelque soit l'architecture qui l'enserme, l'enveloppe, le « pétrifie », et inscrit dans l'œuvre de pierre l'œuvre de parole. Le *théâtron* comme « instrument de vision » donc, c'est désormais cette piste que nous tenterons de suivre

Une question subsiste : celle de la nature de cette vision.

Discussion

Revenons aux propositions d'Anne Surgers, circonscrivant la nature des visions émanant du *théâtron*.

Nous l'avons noté, pour Anne Surgers le *théâtron* est le lieu où l'on a des visions, d'où surgissent des visions, proposition qui s'appuie sur une dialectique montré/caché, visible/invisible, et à laquelle le culte de Dionysos ne serait pas étranger. Anne Surgers procède en plusieurs temps, proposant une explication étymologique plus complète que celle citée par elle-même précédemment :

Il y a une apparente antinomie entre la conception grecque du théâtre — avant tout une écriture —, et les mots qui le désignent. Cette antinomie trouve peut-être sa résolution par la diversité des sèmes de opsis et théâtre. Le premier de opsis est la vue, l'action de voir, mais le mot est également employé pour désigner une apparition, une vision, un rêve. Dans le même registre, opsis désigne également la vue du spectacle mystique réservé, lors des mystères d'Eleusis, aux initiés du plus haut degré, les eoptai. Euripide emploie opsis au sens de degré supérieur de l'initiation.

On retrouve les deux sens — voir et avoir des visions mystiques — dans le verbe théaomai, dont dérive théâtre. Le théâtre grec serait ainsi le lieu d'où l'on a des visions mystiques, provoquées par le verbe et l'enthousiasme, au sens premier⁷⁶³.

⁷⁶³ Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, op. cit., p. 15.

Notre première remarque porte sur la notion d'écriture dite première et présentée comme un principe lié à la conception grecque du théâtre. Il nous semble qu'il s'agit d'une parole porteuse d'un récit, d'une narration — d'un chant qui ne fut retranscrit, c'est-à-dire écrit, que bien plus tard, quand les « acteurs » devenus professionnels re-présentaient des tragédies ou comédies qui avaient déjà été présentées. Alors ces récits n'étaient pas faits pour être lus mais écoutés et regardés, pour être découverts par leur mise en présence dans et par le *théâtron*, et en une seule occasion. Nous pensons qu'il y eut d'abord un primat de l'oralité comme nous l'avons évoqué à titre d'hypothèse : le moment de l'écriture est, en ce qui concerne le théâtre grec, concomitant au moment de l'architecture. Et tout comme la parole s'institue dans l'écriture, le théâtre s'institue dans l'édifice.

Notre seconde remarque porte sur la notion culturelle de Mystère impliquée dans les propositions d'Anne Surgers :

Le temple de Dionysos était toujours situé derrière la skéné, à la vue du public, et de côté par rapport à l'axe de symétrie du théâtre. Lors des cérémonies théâtrales, la présence du transcendant était ainsi dédoublée et renforcée. Le dieu était à la fois caché et montré : - caché mais signifié, par la présence du temple, constamment dans le champ visuel du public ; - et montré par la présence de la statue du dieu dans l'axe du théâtre.

L'espace de la représentation théâtrale se trouvait à la fois entouré et envahi par la présence du dieu, puisque l'aire de la cérémonie et de la représentation était limitée d'un côté par le temple, de l'autre par la statue de Dionysos. A ces limites sacrées, nous verrons maintenant qu'il convient également d'ajouter la skéné⁷⁶⁴.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 19.

Anne Surgers mentionne que le plan qu'elle figure à l'appui de son étude a été réalisé par Dominique Leconte d'après Dörpfeld (année 1886 et suivantes). On trouve la même représentation dans l'ouvrage d'Octave Navarre *Le Théâtre grec*, édité en 1925. Cette figuration montre les deux temples de Dionysos d'époque distinctes, mais un autre schéma contenu dans l'ouvrage de Navarre indique aussi la place de l'orchestra qui correspond à l'époque du premier temple, et qui lui fait évoquer cette hypothèse, qui s'appuie d'ailleurs également sur celle de Dörpfeld :

... la situation même de l'ancienne orchestra par rapport au vieux temple de Dionysos exclut a priori l'hypothèse d'une scène [skénè] permanente à cette époque : elle eut en effet obstrué, ou à peu près, l'entrée du temple. Concluons donc, avec monsieur Dörpfeld, que le théâtre de Sophocle et d'Aristophane, n'avait encore, comme scène, qu'une installation temporaire en bois, renouvelée chaque année. Du reste, bien que provisoire, cette scène n'en était pas moins, nécessairement, une construction à la fois très solide et très vaste. L'emploi fréquent que font les tragiques de l'ékkykléma et de la méchanè implique, en effet, ces deux conditions. Et de l'usage de la méchanè, il est permis, en outre, d'induire que la charpente de la scène comportait une élévation d'au moins deux étages. »⁷⁶⁵

Ce point de vue nous importe car il induit que le temple aurait été invisible ou difficilement visible, et d'un accès difficile voir impossible, lors des fêtes rituelles. Par ailleurs Octave Navarre nous renseigne sur les deux statues de Dionysos, faits cités par Anne Surgers mais non repérés dans le plan qu'elle propose. Navarre précise :

Le théâtre de Dionysos s'élevait, ainsi qu'il vient d'être dit, dans l'enceinte sacrée de Dionysos Eleuthéreus, à proximité de deux sanctuaires consacrés également à ce dieu. L'un avait été construit au VI^e siècle, peut-être par Pisistrate : on y révérait l'image archaïque en bois de Dionysos, apportés d'Eleuthères. L'autre, plus récent et plus vaste, contenait la

⁷⁶⁵ O. Navarre, *Le Théâtre grec*, Paris, Payot, 1925, p. 26.

statue chrysléphantine du dieu, chef-d'œuvre du sculpteur Alcamène (seconde moitié du IV^e siècle.) (...) Le nouveau temple, dont les fondations sont en conglomérat comme celles de la skéné, avait été bâti pour recevoir la statue de Dionysos par Alcamène⁷⁶⁶.

Les deux statues étaient donc en bois, mais pour la seconde, celle d'Alcamène, l'âme de bois statue était recouverte de plaques d'or et d'ivoire. Il est intéressant de questionner la présence même de la statue qui semble être extraite de son temple le premier jour des Dionysies comme le relate Octave Navarre :

Issues du cultes de Dionysos, elles avaient été à l'origine, un acte, un rite de ce culte. (...) Prêtres et prêtresses des divers cultes athéniens, assis à des places réservées, assistaient en corps aux représentations ; au prêtre de Dionysos Eleuthéreus appartenait le siège d'honneur, un fauteuil de marbre magnifiquement sculpté au milieu du premier rang. Et le dieu lui-même, figuré par sa statue qu'on avait transporté la veille dans l'orchestra, semblait présider en personne à la cérémonie⁷⁶⁷.

Le dieu aurait donc été figuré par sa statue, qui se serait tenue dans l'orchestra même, à la visibilité de tous, spectateurs comme acteurs et choreutes. Par ailleurs, concernant les Dionysies, Octave Navarre relate également le déroulement de la première journée des fêtes et consacrée à la procession qui accompagnait la statue de Dionysos :

Une procession, qui occupait tout le premier jour et dont l'objet était d'extraire de son temple la statue archaïque de Dionysos pour la mener solennellement au théâtre. (...) le cortège ne se rendait point directement à son but. Il gagnait d'abord, après plusieurs stations, un très ancien sanctuaire de Dionysos, situé sur la route d'Eleusis près de l'Académie. C'était de là, selon la tradition, que jadis était venu l'idole vénéré : en sorte que

⁷⁶⁶ *Ibid.*, pp. 24-29.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, pp. 101-102.

le retour de la procession symbolisait l'introduction à Athènes de Dionysos et de son culte. La cité toute entière était présente, hommes et femmes, accrue encore de la foule des étrangers. La plupart des assistants, comme le voulait le rite dans les cérémonies dionysiaques, portaient des masques. Dans le cortège officiel on remarquait spécialement en tête l'archonte éponyme, président de la fête, puis les magistrats de la cité et les prêtres, la troupe caracolante des milles jeunes cavaliers, le groupe gracieux des canéphores, les chorèges et les choreutes couronnés d'or et parés de costumes éclatants, enfin le défilé turbulent des taureaux destinés à l'hécatombe. Celle-ci avait lieu devant le sanctuaire éleuthérien. Les chairs des victimes étaient distribuées à la foule ; on les faisait griller sur place et des banquets joyeux s'improvisaient. Pendant ce temps, la nuit était tombée. Le cortège reprenait la route d'Athènes à la clarté des torches, et à l'arrivée les éphèbes installaient la statue du dieu dans l'orchestra du théâtre⁷⁶⁸.

Dionysos, figuré par sa statue, aurait effectué ainsi un itinéraire, qui l'aurait mené de l'Acropole aux confins de la *Polis* (la Cité), dans le sanctuaire initial, lieu sacré, pour enfin faire retour à l'intérieur de la cité, comme lors de sa première arrivée, nouveau et même voyage, chaque année effectué, chaque année recommencé, comme pour la première fois dans un cycle infini. Il faut cependant préciser la nature générale de la statuaire archaïque en Grèce, en citant ici René Ginouvès, l'un de ses spécialistes reconnus :

Il ne faudrait pas oublier, pourtant, que ces figures restent des types, des abstractions sensibles, que seule une inscription, un attribut, désigne éventuellement comme tel ou tel dieu, tel ou tel homme ; il est remarquable, surtout, que pendant tout le VI^e siècle les sculpteurs évitent le strict naturalisme chaque fois qu'ils sentent le besoin d'exprimer plus que de figurer. (...) l'artiste n'hésite pas à recourir à une polychromie (car ces statues étaient coloriées) arbitraire, pour en accroître l'effet : et s'il peint les yeux en rouge c'est,

⁷⁶⁸ *Ibid.*, pp. 101-103.

*comme l'expliquera Platon, parce que l'œil est la lumière du visage, et le rouge la plus belle des couleurs.*⁷⁶⁹

Dans l'ouvrage cité, la question des statues de la période géométrique est pensée comme révélatrice de la puissance de présence de ces « représentations », comme dans l'exemple d'un *keouros* :

... l'artiste présente une figure idéale dont seules les qualités générales sont indiquées. Ces formes, pourtant, évoquent intensément la vie, et pas seulement celle des hommes, puisque le divin se revêt de la même apparence : et l'on comprend l'étonnement inquiet des contemporains devant ces premières images qu'ils sentaient riches d'une force à peine contenue, d'un mouvement prêt à animer le corps tout entier. S'ils voulaient garder chez eux ces dieux presque libérés de la matière, les Grecs pouvaient enchaîner leurs statues, et nous savons qu'ils le faisaient parfois...⁷⁷⁰.

Et si l'on se réfère à une époque encore plus ancienne, l'art géométrique au X^e s. av. J.-C., très riche en figurines d'animaux, d'hommes de femmes, René Ginouvès se questionne sur l'existence de figurations plus grandes :

Ne faudrait-il pas imaginer des statues de plus grandes dimensions, représentant cette fois non les offrandes ou les adorants, mais les dieux eux-mêmes ? Nous y sommes invités au moins par certaines traditions où se conserve le souvenir d'images à peine dégrossies dans le bois ou dans la pierre, les xoana, et qui auraient constitué les premières statues du culte. Il est vrai que rien n'en est resté ; seuls quelques témoignages nous permettent d'imaginer le caractère frustré ou brutal de ces figures : les Grecs des temps anciens adoraient la divinité qu'ils sentaient présente dans un tronc d'arbre, dans les pierres dressées, ces bétyles que connaissaient d'autres religions du Proche Orient ; à l'époque classique encore, on vénérât des statues dites « aniconiques », car elles ne comportaient pas de représentation humaine à

⁷⁶⁹ R. Ginouvès, *L'Art grec*, Paris, Quadrige, PUF, 1964, p. 64.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 49.

*proprement parler. Il a fallu que, lentement, la religion se pénètre d'anthropomorphisme, que les mythes, l'épopée surtout, habituent la conscience moyenne à concevoir les dieux à l'image de l'homme, pour qu'on n'ait plus à adorer le sacré dans la masse obscure du bois ou de la pierre, et qu'on puisse chercher le divin à travers les formes magnifiées du corps humain*⁷⁷¹.

A quoi ressemblait la statue en bois de Dionysos, nous l'ignorons, mais sa sortie hors du temple, et donc sa vision était identique à son entrée en présence, et ce avant même le début du jeu des tragédies, comédies et dithyrambes. Il est à peu près certain cependant que la divinité habitait le temple (*temenos*⁷⁷²) qui lui était dédié, et l'on peut aussi imaginer un *témenos* des confins, jusqu'où Dionysos était mené avant d'opérer son retour dans la cité jusqu'à l'orchestra. A nouveau, nous citons René Ginouvès qui précise la nature de la formalisation des temples à l'époque géométrique :

Le rite essentiel consiste à réserver à la divinité une portion découpée dans le sol, le temenos (...) Dans cet espace limité par une enceinte, et qui constitue le domaine du sacré, l'acte fondamental du culte, le sacrifice, s'accomplit toujours au même point, où les masses de cendre s'accumulent de siècle en siècle. (...) Le dieu lui-même est présent sous la forme d'un bloc dressé, ou d'une statue sommaire que souvent une construction devait protéger. Mais dès lors apparaît le caractère qui différencie le plus nettement cette chapelle rudimentaire de nos églises, et qui subsistera dans l'ensemble de la civilisation grecque : c'est qu'il s'agit, non du lieu où se rassemblent les fidèles, comme dans le culte chrétien, mais de

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 32.

⁷⁷² *Témenos*, provient de la racine « temnein » qui en grec signifie tracer, délimiter, un lieu où le divin entre en présence : dans la Grèce ancienne c'est un lieu oraculaire tracé simplement au sol et délimité ; dans la Grèce « classique », c'est le temple édifice (du latin *templum*, lui-même dérivé du grec *témenos*). Voir aussi Francis Ponge : « *Tempio, contemplare* [voir ?] latin *templum*. A partir d'ici je traduis le mot (*templum*) qui dans sa première acception, augurale, a signifié un espace « quadrato » dans le ciel et sur la terre au milieu duquel « siraccolgone » les présages... ». F. Ponge, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 315.

la seule habitation du dieu, naos en grec ; l'autel lui-même est à l'extérieur, devant la porte de la construction, qui ne contient que la statue du culte et quelques offrandes privilégiées⁷⁷³.

René Ginouvès précisera que la maison du dieu adoptait les mêmes formes architecturales que celles de la maison des hommes... Nous n'irons pas plus loin mais voulions signifier ici l'importance pour les grecs de la statue, qui relève non de la représentation, mais de la présence du dieu en son existence toute terrestre. Le temple n'a de sens que s'il est habité par le dieu, c'est-à-dire par la présence de sa statue. Un temple sans statue signifie que le dieu s'est absenté. En toute logique, concernant Dionysos lors des Dionysies, il se trouve au centre des tous les présents, à l'intérieur de l'orchestra. Ainsi la proposition d'Anne Surgers sur le caché/montré pourrait s'avérer difficile à tenir dans son régime « grec » de signification et d'herméneutique :

... la skénè est plutôt le lieu du dieu caché et invisible qui se manifeste par l'intermédiaire de l'acteur et de la représentation théâtrale. (...)

Dans le théâtre grec, la frontière symbolique se situe à l'arrière du proskenion, à la façade de la skénè : cette frontière marque le passage entre le dieu qu'il est interdit de voir et le dieu qu'il est permis de voir, quand il se manifeste aux hommes, par l'intermédiaire de la représentation théâtrale et par les visions qu'elle peut engendrer. (...) On peut rappeler de plus que l'origine même de Dionysos porte la trace de la notion d'interdit liée à la vue directe du dieu (...) les fêtes dionysiaques et le théâtre permettaient la manifestation du dieu, tout en signifiant toujours clairement la permanence de l'interdit de la vue directe⁷⁷⁴.

Nous ne savons ce que peut être, quant à Dionysos, « la vue directe du dieu » et à nouveau nous rappellerons que Dionysos manifeste sa

⁷⁷³ R. Ginouvès, *L'Art grec*, op. cit., p. 32.

⁷⁷⁴ Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, op. cit., pp. 20-21.

présence et son existence par sa figuration statuaire placée dans l'orchestra, et qu'ici le temple à l'arrière n'est plus qu'un réceptacle vide, qui en l'absence de la statue, perd sa signification.

Pour tenter de comprendre s'il se peut depuis notre XX^e siècle, la pensée grecque du divin, il nous faut nous pencher sur des ouvrages de philologie qui traitent de cette question. Parmi ceux-ci, l'un d'entre eux, *La religion antique, ses lignes fondamentales* de Charles Kerényi. Nous nous appuyerons sur le « doctrinal » de sa grande science philologique, car c'est à sa lecture que nous avons pu comprendre cet extraordinaire entrelacs : pour les Grecs la parole est indissociable de la vision elle-même, et ce schème — celui du *logos* — informe toute la pensée de la philosophie des Grecs jusqu'à Platon et Aristote.

Si le recours à l'étymologie de l'indo-européen n'est pas simplisme analogique mais repérage des stratifications de la langue et relève de son archéologie « linguistique », le terme *théâtron* marque « l'instrument de Vision » soit la *techné* d'un Visible et le « faire » *poiétique* d'un Visible singulier relevant de la *Vision en acte*. Et pour nous être informée à ce propos, il est littéralement impossible de traduire *opsis* par « Spectacle ». Le sens d'*opsis* est parfaitement attesté en grec, il est l'*action de Voir* et même l'action de Voir les Mystères...

Par contre, et nous versons cette question au dossier, le terme qui correspondrait pour nous à celui de « spectacle » est spécifiquement réfuté par Aristote⁷⁷⁵.

⁷⁷⁵ Cf. l'ouvrage de Victor Goldschmidt, *Temps physique et Temps tragique chez Aristote*, Vrin, Paris, 1982. Le chapitre « La Tragédie » p. 298.

Nous étayons donc nos interprétations et l'écart que nous marquons d'avec la traduction d'*opsis* par spectacle sur la grande autorité philologique de Victor Goldschmidt dont il nous fut conseillé d'entreprendre la lecture de *Temps physique et Temps tragique chez Aristote*. Nous y avons découvert qu'Aristote a consacré de nombreux ouvrages à la Poésie et à sa mise en acte : notamment *Sur les Poètes*, les *Difficultés homériques*, les *Victoires aux Dionysies* ainsi qu'un recueil *Sur les Tragédies*, qui sont en cours de traduction⁷⁷⁶. Or, « si à l'intérieur du Corpus aristotélicien, la *Poétique* apparaît comme un bloc erratique⁷⁷⁷ », il y a chez Victor Goldschmidt l'exégèse d'une thèse essentielle : la *Poétique* serait inséparable de la *Rhétorique*. Et Goldschmidt poursuit, citant d'abord Aristote. Et nous transcrivons ici son interprétation de l'*opsis* qui nous semble d'importance, car selon Victor Goldschmidt, l'*opsis* relève soit de l'imaginaire, soit du Visible, soit de la mise en acte du poème par son actualisation théâtrale qui pour ouvrir à un second registre du Visible ne doit pas tomber dans le *spectacle* :

« Il faut composer les fables et leur donner leur achèvement par le style en les plaçant le plus possible devant ses yeux [...] ; autant qu'il est possible en leur donnant aussi leur achèvement par les gestes » (1455 à 23-31)

L'idée de « placer devant les yeux » de l'auditeur un récit ou une expression est courante dans la Rhétorique, où l'on trouve aussi cette définition : « J'entends par expressions qui placent devant les yeux, celles qui désignent les choses en acte... ». Sans doute, pour faire voir à l'interlocuteur, ou avoir vu, soi-même : toujours est-il que c'est ce dernier point qui est ici souligné : le poète doit placer la fable « devant ses yeux »⁷⁷⁸.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 400.

⁷⁷⁷ *Idem.*

⁷⁷⁸ *Ibid.*, pp. 298-299. « Aussi bien l'ensemble du spectacle est-il tout à fait étranger à l'art poétique ».

Et toute l'interprétation d'Aristote se déploie selon l'ordre d'une mise en rapport du Poème, de son Dire, avec l'ordre du Visible et de la Vision inséparablement. Car pour les Grecs, le Dire poétique et le Voir ne s'opposent pas terme à terme, de manière binaire. C'est beaucoup plus tardivement avec l'émergence du Christianisme, du dogme de la Vérité révélée et du primat absolu — car créateur du Verbe divin — que la Parole (le Verbe) et le Visible seront dissociés. Mais le logos grec est indissolublement un Dire et un Voir⁷⁷⁹. Il faudrait ici citer toute l'interprétation de V. Goldschmidt jusqu'au point où elle montre que le « spectacle » n'est qu'un moment, que la tragédie en tant qu'œuvre d'art dépasse dans sa dimension « psychagogique ». Citons quelques passages-clés de cette interprétation :

... le spectacle est ce qui relève le moins de l'art poétique, et le pouvoir de la tragédie se passe des concours et des acteurs. Mais il est ce qui, dans la représentation, frappe dès l'abord et impressionne (il est « psychagogique »), et il fournit de la tragédie l'image sensible, où le philosophe peut déchiffrer la structure même de ce qu'elle représente (...). Comme l'épopée une tragédie peut s'apprécier à la simple lecture (...). Si la fable est « comme l'âme » de la tragédie, le spectacle en est, non pas certes le corps, mais l'apparition. Et sans doute serait-il « sophistique » de s'en tenir aux apparences, au lieu de rechercher la chose ; toujours est-il que c'est « de la perception que nous vient la connaissance », et que toutes recherches doit prendre en compte les « apparences ». (...) l'impression visuelle que le spectacle suscite instantanément n'est pas, il s'en faut, absente de la fable qui, elle aussi, est soumise aux exigences de la vision (1451 a 4), et doit être « placée devant les yeux » (chap. 17 déb.). Elle doit produire, par les seules ressources de l'art poétique, ce que l'art du metteur en scène et, plus simplement, la vue même de l'action dramatique produit dès le

⁷⁷⁹ Les philologues et les « doctes » désignent cette dimension comme « apophantique ».

début de la représentation. C'est pourquoi, si éloignée qu'il soit de la poésie, le spectacle aussi bien que la fable sont qualifiés, dans le même chapitre, de psychagogique⁷⁸⁰.

C'est grâce à ces éclaircissements qui relèvent de la philologie et dont nous nous sommes informée, que nous versons cette contribution à la « recherche de l'origine ». Nous y avons été fortement incité par la lecture de ce passage de Kerényi dans lequel réside, selon nous, l'essentiel et qu'à ce titre nous nous devons de le citer :

Si nous avons une fois reconnu que la structure du monde homérique réside en ce qu'il est un théâtre (mais que l'on n'aille pas penser aujourd'hui à tout ce faux que représente aujourd'hui ce mot « théâtre »), un lieu de vision pour spectateurs divins, alors nous comprenons que, dans les fêtes grecques, se reproduit toujours la situation de la théa, la vision. Les participants sont des athlètes — à l'époque archaïque, à l'époque classique encore véritables descendants des héros du monde homérique — ou des acteurs : dans la tragédie, représentant des héros du monde homérique. A ce spectacle solennel viennent assister solennellement des dieux et des hommes : ils viennent en qualité de théoroi⁷⁸¹.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, pp. 229-231.

⁷⁸¹ C. Kerényi, *La religion antique, ses lignes fondamentales*, Genève, Georg, 1957, p. 116. Sur le terme de « spectateur », il est nécessaire ici de rapporter un extrait de l'ouvrage de Kerényi, qui précise ce point fondamental : « Le point de vue du spectateur est en soi déjà divin pour les Grecs : le prendre est pour eux accomplissement divin de l'existence. C'est à quoi tendait leur philosophie, et ils espéraient pouvoir atteindre cet accomplissement. La raison de leur espérance est enclose dans le genre d'expérience religieuse grecque. Solennité et point de vue du spectateur sont pour le Grec indissolublement liés. Ils donnent même à celui qui va aux fêtes un nom solennel : « spectateur » *theoros* : celui qui voit un « spectacle » (*thea*). Qu'il soit possible d'accéder à ce point de vue divin, non seulement les expériences mystiques le lui assurent, mais aussi justement l'expérience fondamentale de la religiosité solennelle selon laquelle la solennité élève à la divinité. Si parfois — et non pas comme les dieux en une fête d'une éternelle durée — ses philosophes prennent ce point de vue, ils y parviennent en tant qu'hommes solennels, en tant qu'homme de la *theoria*.

*C'est une vision de savoir solennel — c'est ainsi que nous pouvons l'appeler, en résumant notre exposé — qui constitue, avec la réalité du monde, le fondement de la religion grecque. OTTO l'appelait « une connaissance supérieure dans laquelle comprendre et voir ne font qu'un ». Elle porte, dans la langue du culte et dans celle de la philosophie des Grecs, un seul et même nom : *theoria*. C'est notre mot « théorie ». (...) Quant à ce que ce mot est devenu à travers la philosophie et la science grecques, ce qu'en a fait sa traduction latine par *contemplatio* dans le monde chrétien, nous devons le laisser de côté. (...) On était satisfait qu'Aristote, le premier qui ait traité cette suprême expérience du philosophe avec une totale conscience philosophique et qui l'ait nommé *theoria*, fit remarquer sa ressemblance avec les grandes expériences solennelles. Mais on ne pensait pas le moins du monde que ces expériences solennelles puissent présenter vraiment une parenté avec des expériences philosophiques ; précisément parce qu'elles renfermaient en elles une « vision ». (...) Et voici enfin Aristote qui compare la *theoria* du philosophe non pas à un spectacle quelconque, mais à celui d'Olympie ou aux fêtes de Dionysos.... ».. *Ibid.*, pp. 112-115.*

C'est le monde homérique — celui de l'origine, celui de l'*épos* et celui du *muthos* indissolublement liés — qui manifeste ici sa présence, son existence, sa réalité, dans le *stadion* lors des Jeux Olympiques comme dans le *théâtron* lors des Dionysies. Et les dieux assistent à la présentation, au même titre que les hommes, dans une co-présence et une co-destination unissant les dieux et les mortels.

C'est également la raison principale pour laquelle nous avons voulu remémorer ce terme de *théâtron*, autour duquel gravitent ensemble la poésie, la musique, la danse, soit l'œuvre en acte, quand bien même nous nous proposons d'en mener plus au fond l'exégèse dans un prochain travail.

Pour nous résumer, cette contribution se veut hommage au savoir et à la science du *théâtron* qui fut celle de Grüber. Car la requête de l'originnaire, ou la recherche de l'« origine » n'ont pas tant d'importance lorsqu'on accepte de comprendre que le lieu d'origine du Théâtre n'est pas un lieu perdu, un espace perdu selon l'expression de Claude Regy, soit encore une scène originnaire, primitive et à laquelle il faudrait pouvoir revenir pour que le Théâtre soit à nouveau comme au plus près de son Essence et de sa Vérité : grecques. Nous savons à quels errements une telle prétention a pu mener d'« éminents » penseurs, nous savons que cette quête d'une Grèce originelle ne fut pas, ne fut jamais au cœur de la poésie d'Hölderlin.

A cela, à ce savoir, Grüber fut infiniment fidèle. Car son œuvre de mise en scène nous apprend et nous enseigne qu'il y a une endurance, une persistance — transhistorique — du lieu théâtral, du lieu scénique, persistance « *sub specia aeternitas* » eut dit Spinoza. Persistance d'un lieu intemporel dont les mises en scène de Grüber nous auront appris, par delà nos savoirs trop courts et nos connaissances fragmentaires, et au-delà sans doute de toute notre Culture, que ce lieu — reste le lieu d'un Mystère. Sans nul spectacle (*spectaculum*).

« LE PLUS HAUT POINT
DE LA RAISON EST-IL
DE CONSTATER
CE GLISSEMENT DU SOL
SOUS NOS PAS,
DE NOMMER
POMPEUSEMENT
INTERROGATION UN ÉTAT
DE STUPEUR CONTINUÉE,
RECHERCHE
UN CHEMINEMENT
EN CERCLE, ÊTRE CE QUI
N'EST JAMAIS

TOUT À FAIT? MAIS CETTE
DÉCEPTION EST CELLE
DU FAUX IMAGINAIRE,
QUI RÉCLAME UNE
POSITIVITÉ QUI COMBLE
EXACTEMENT SON VIDE.
C'EST LE REGRET
DE N'ÊTRE PAS TOUT.
REGRET QUI N'EST MÊME
PAS TOUT À FAIT FONDÉ.
CAR SI, NI EN PEINTURE,
NI MÊME AILLEURS,
NOUS NE POUVONS

ÉTABLIR UNE HIÉRARCHIE
DES CIVILISATIONS
NI PARLER DE PROGRÈS,
CE N'EST PAS QUE
QUELQUE DESTIN NOUS
RETIENNE EN ARRIÈRE,
C'EST PLUTÔT QU'EN
UN SENS LA PREMIÈRE
DES PEINTURES ALLAIT
JUSQU'AU FOND
DE L'AVENIR. SI NULLE
PEINTURE N'ACHÈVE
LA PEINTURE, SI MÊME

NULLE ŒUVRE
NE S'ACHÈVE
ABSOLUMENT, CHAQUE
CRÉATION CHANGE,
ALTÈRE, ÉCLAIRE,
APPROFONDIT, CONFIRME,
EXALTE, RECRÉE
OU CRÉE D'AVANCE
TOUTES LES AUTRES.
SI LES CRÉATIONS
NE SONT PAS
UN ACQUIS, CE N'EST PAS
SEULEMENT QUE,

COMME TOUTES CHOSES,
ELLES PASSENT,
C'EST AUSSI QU'ELLES ONT
TOUTE LEUR VIE DEVANT
ELLES».

Merleau-Ponty,
L'Œil et l'Esprit, Le Tholonet, juillet-août 1960

BIBLIOGRAPHIE

KLAUS MICHAEL GRÜBER

Ouvrages et monographies

- BANU, Georges & BLEZINGER, Marc (portait proposé par), *Klaus Michael Grüber, Il faut que le Théâtre passe à travers les Larmes...*, Paris, éd. du Regard, Académie expérimentale des théâtres, Festival d'Automne, 1993.
- CARSTENSEN, Uwe B., *Klaus Michael Grüber*, Fisher Taschenbuch Verlag, Regie im Theater, Berlin, 1988.
- DERMUTZ, *Klaus Michael Grüber, Passagen und Transformationen*, Lit Verlag Berlin, 2008.
- IDEN, Peter, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*, München, Wien, Hanser Verlag, 1979.
- KREUDER, Friedemann, *Formen des Erinnerns im Theater Klaus Michael Grübers*, Alexander Verlag Berlin, 2002.
- QUADRI, Franco, *Il Teatro degli anni settanta : tradizione e ricerca (Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene)*, Torino, Giulio Einaudi editore, coll. « La ricerca critica : cinema, musica, teatro » n° 13, 1982 (sur Grüber pp. 263-306).

- *Faust-Salpêtrière*, texte de la mise en scène présenté par Bernard Pautrat, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1975.
- *La Medesima Strada*, Gilles Aillaud, Jean-Christophe Bailly, Klaus Michael Grüber, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1989.
- *Schaubühne am Halleschen Ufer am Lebninger Platz 1962-1987*, Frankfurt am Main, Berlin, Propyläen Verlag, 1987.

Articles et entretiens sur et autour du théâtre de Klaus Michael Grüber

- ARROYO, Eduardo, « L'œil frais, Klaus Michael Grüber et les Peintres », in *Théâtre / Public* n° 72, pp. 69-71, 1986, Gennevilliers.
- BANU, Georges, « Des mots, des rêves et le Sable du temps » in *Travail théâtral* XXI, 1975, pp. 105-107 (à propos de *Faus-Salpêtrière*).
- BECKER, Peter von, « In den kalten Tropen der Erinnerung », in *Theater heute*, Heft 2, 1978, 18 Jarhgang, p. 19 (à propos de *Winterreise*).

- BECKER, Peter von, « Nächte der Magier » in *Theater heute*, Heft 1, 1985, 25 Jahrgang, p. 3 (à propos de *Bérénice*).
- BECKER, Peter von, « Arroyo / Grüber Bantam erzeugt im Residenztheater Entrüstung und Entrückung », in *Theater heute*, Heft 7, 1986, 26 Jahrgang, p. 23.
- BLEZINGER, Marc, « Ecouter la Différence, A la Schaubühne avec Stein, Grüber, Bondy », in *Les Répétitions*, sous la dir. de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 233-243.
- BRUN, Geneviève, « *La Traviata*, Verdi, Klaus Michael Grüber », in *Théâtre / Public*, n° 114, novembre 1993, Gennevilliers.
- DEUTSCH, Michel, « Voyageur devant la Mer de nuages, Klaus Michael Grüber », in *Le théâtre et l'Air du temps*, Paris, L'Arche, 1999.
- DOPLICHER, Fabio, « Klaus Michael Grüber, il pericolo di castrare Horvath », in *Sipario*, n° 326, Roma, luglio 1973.
- DORT, Bernard, « Le Mystère Grüber », in *Comédie-Française* n°111, pp. 17-21, septembre/octobre 1982, Paris, 1982 .
- DORT, Bernard, « Le “Geste latéral” de Klaus Michael Grüber », in *Le spectateur en dialogue*, pp. 205-216, Paris, POL éditeur, 1995.
- DORT, Bernard, « Au pied du mur ou le Voyage immobile » in *La Représentation émanicipée*, Arles, Actes Sud, 1988, pp. 117-126.
- ESTIENNE, Marie-Hélène, « Deux Berlinois à Paris », in *Les Nouvelles Littéraires*, Paris, 14 octobre 1976.
- GODARD, Colette, « Un metteur en scène allemand à Chaillot, Les Motivations biographiques de Klaus Michael Grüber » in *Le Monde* du 19 septembre 1974, p. 19.
- GODARD, Colette, « Détruire l'illusion de la Connaissance » in *Le Monde* du 15 mai 1975 (à propos de *Faust-Salpêtrière*).
- GODARD, Colette, « Peter Stein, Klaus Michael Grüber, grands timoniers » in *Le Monde* du 7-8 octobre 1976.
- GODARD, Colette (propos recueillis par), « Klaus Michael Grüber » in *Le Monde* du 13 janvier 1983.
- GÜNTHER, André, « Grüber le Voyant », propos recueillis par André Günther in *Comédie-Française* n° 152, pp. 12, Paris, 1986.
- GRÜBER, Klaus Michael, « On nous a volé Hölderlin » in *L'Humanité*, Paris, 6 octobre 1976.
- GRÜBER, Klaus Michael, « Der Impresario von Smyrna, Notizen zur Inszenierung » in *Freiburger Theaterblätter* 1967/68, Heft 8, pp. 88-89.
- GRÜBER, Klaus Michael, « Verhältnisse in Frage stellen, Notizen zur Wozzeck – Inszenierung », in *Programmheft zu Wozzeck*, Theater der Freien Hansestadt Bremen, 1969.
- GRÜBER, Klaus Michael, « Programmheft zu Der Verliebte Soldat », in *Schauspielhaus* Zurich, 1968.
- GRÜBER, Klaus Michael, « Programmheft zu Der Sturm », in *Theater der Freien Hansestadt Bremen*, 1969.
- GRÜBER, Klaus Michael, HAMMER, Ellen & KLETT, Hannes, « Il nostro Hypérion di Hölderlin » in *Germania d'autunno*, Ulibri- Edizioni Il Formichiere, Milano, 1979, pp. 122-128.
- HENRICHS, Benjamin, « Faust, Vogel, Koffer, Kirche » in *Die Zeit*, 30.5.1975.

- HENSEL, Georg, « Mit der Seele im Koffer », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28.6.1975.
- HAMMER, Ellen, « Antonio Recalcati Bühnenbilder » in *Theater Heute*, Jahrbuch 1979, pp. 100-103.
- HAVIARAS, Sotiri, « Les Bacchantes d'Euripide, le Travestissement de Dionysos, mises en scène de Grüber, Langhoff et Ronconi », in *Alternatives théâtrales*, n° 92, 1^{er} trim. 2007, Bruxelles, pp. 44-48.
- HEYMANN, Sabine, « Nachtgesang klagender Schatten » in *Frankfurter Rundschau*, 14.12.1984 (à propos de *Bérénice*).
- IDEN, Peter, « Klaus Michael Grüber » in *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*, München, Wien, Hanser Verlag, 1979, p. 53.
- IDEN, Peter, « Mit den Griechen an die Grenzen I, II », in *Frankfurter Rundschau*, 8.2.1974, 11.2.1974.
- JÄRGER, Gerd, « ...wie alles sich für mich verändert hat — über das Antikenprojekt » in *Theater heute*, Heft 3, 1974, 14. Jahrgang, p. 12.
- JÄRGER, Gerd, « Was aber sind und wer ist Empedokles », in *Theater heute*, Heft 2, 1976, 16. Jahrgang, p. 11.
- KARASEK, Hellmuth, « Hölderlin im Olympia-Stadion », in *Der Spiegel*, n° 50, 1977, p. 256.
- LEONARDINI, Jean-Pierre (propos recueillis par), « “Le Bonheur de se taire” de Klaus Michael Grüber » in *Théâtre en Europe* n°2, avril 1984.
- LOCKE, Stephen, « Klaus Michael Grüber », in *TDR*, New-York, juin 1977, pp. 45-58.
- MICHAELIS, Rolf, « Voyage d'hiver, Klaus Michael Grüber met en scène à l'Olympia Stadium des images de la Folie allemande », in *Théâtre / Public* n°20, pp. 32-35, mars 1978, Gennevilliers.
- MICHAELIS, Rolf, « Blumen über dem Eisfeld », in *Die Zeit*, 9.12.1977 (à propos de *Winterreise*).
- MICHAELIS, Rolf, « Une ruine nommée Allemagne », in *Théâtre / Public* n°27, pp. 10-11, 1979, Gennevilliers (à propos de *Rudi*, une nouvelle de B. von Brentano).
- MICHAELIS, Rolf, « Théâtre pour le troisième œil – *Faust* à la Freie Volksbühne de Berlin », in *Théâtre / Public* n°48, pp. 98-100, nov. 1982, Gennevilliers.
- MICHAELIS, Rolf, « *Amphytrion* de Kleist. Une « fête de l'Art théâtral signé Klaus Michael Grüber », in *Théâtre / Public*, n° 88-89, juillet 1989.
- MICHAELIS, Rolf, « Tonerre discret – *L’Affaire de la Rue de Lourcine* à la Schaubühne », in *Théâtre / Public*, n° 90, nov. 89, pp. 87-89.
- MICHAELIS, Rolf, « Die Seele im Reise Koffer, Klaus-Michael Grüber inszeniert Goethes « *Faust* » in einer Pariser Kirche », in *Theater Heute* Heft 7 Juli 1975, 16. Jahrgang, pp. 14-19.
- MICHAELIS, Rolf, « Jede Satz eine Katastrophe », in *Theater 1976*, supplément à *Theater Heute*, Velber (Hannover), décembre 1976, pp. 46-49 ; « Chaque phrase une catastrophe », trad. Jean Torrent in *Les Répétitions*, sous la dir. de Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 215-230.
- MICHAELIS, Rolf, « Schweigen für drei Stimmen », in *Die Zeit*, 7.12.1984 (à propos de *Bérénice*).
- MOLTER, Veit, « Theater für Arbeiter », in *Abendzeitung*, 17 mai 1968.

- MOOR, Paul, « Winter's tale from Berlin », in *The Times*, Londres, 31 janvier 1978.
 - RÜHLE, Günther, « Nur wer sich ändert, findet sich wieder » in *Theater 1978*, supplément à Theater Heute, Velber (Hannover), décembre 1978.
 - SCARPETTA, Guy, « Fragments sur Grüber », in *Art Press* n° spécial « Le Théâtre, art du passé, art du présent » pp. 110-114, Paris, 1989.
 - SALINO, Brigitte, « Klaus Michael Grüber » in *Le Monde*, mercredi 25 juin 2008.
 - SEMET, Marie-Noëlle & HAVIARAS, Sotiri, « De la Représentation du chœur antique sur la Scène théâtrale contemporaine : les *Bacchantes* (Grüber, Langhoff,...) » in *Le Chœur dans le Théâtre contemporain*, texte réunis par Florence Fix et Frédérique Tourdoire-Surlapierre, Dijon, édition universitaire de Dijon, 2009.
 - SOBEL, Bernard, « Le Vide dans la Présence », in *Théâtre / Public* n°48, nov. 1982, Gennevilliers, pp. 101-102.
 - PAUTRAT, Bernard, « Le Démon du voyage » in *Faust-Salpêtrière*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1975.
 - PAUTRAT, Bernard, « Nuit et froid sur l'Olympiastadion », texte de présentation de *Winterreise* intégré au programme, décembre 1977. Version non définitive, archive personnelle – voir volume 2, document de travail.
 - PAUTRAT, Bernard, « *Winterreise* – Papier 1 & Papier 2 », suivi de « Der Wandere durch die Nacht » et du texte de *Winterreise in Olympiastadion*, in *Geländexagen I Berlin*, Verlag Ästhetik und Kommunikation, Berlin, 1979, pp. 155-174.
 - QUADRI, Franco, « La deverbizzazione del teatro » in *Lotus International*, Milan, décembre 1977.
 - QUADRI, Franco, « Il gelo della Germania nello stadio di Olimpia », in *il manifesto*, Rome, 22 décembre 1977.
 - REGNAULT, François, « Le Nœud dans le Vers » in *Comédie-Française* n° 133-134, nov.-déc. 1984, pp. 16-19 (à propos de *Bérénice*).
 - RÜHLE, Günther, « Grüber fragt : “Was ist des Deutschen Vaterland ?” » in *Theater 1978*, supplément Theater Heute, Velber (Hannover), décembre 1978.
 - SCHEFER, Jean-Louis, « Les Deux Objets » in *Comédie-Française* n° 133-134, nov.-déc. 1984, pp. 52-53 (à propos de *Bérénice*).
 - VIGNAL, Philippe du, « Le Combat du poète », in *Art Press*, Paris, nov. 1976.
 - VÖLKER, Klaus, « Sur le Système théâtral allemand - Les “Bunker” de la Culture », trad. Jean-Louis Besson, in *Travail Théâtral* n° XX, été 1975.
 - WIEGAND, Wilfried, « Die wiederbelebte Gebärdensprache » in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7.12.1984 (à propos de *Bérénice*).
 - WIRSING, Sibylle, « Visionen vom deutschen Schicksal » in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.12.1977 (à propos de *Winterreise*).
-
- « An der Spitze : Die Schaubühne am Halleschen Ufer Berlin » par Gerd Jäger, Rolf Michaelis et Henning Rischbieter, in *Theater 1973*, supplément Theater Heute, Velber (Hannover), décembre 1973, pp. 12-50.
 - « Faust Salpêtrière, Entretien avec Klaus Michael Grüber », Propos recueillis par Yvon Davis, Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel in *Théâtre / Public* n° 5-6, pp. 32-34, juin/juillet/août 1975, Gennevilliers.

- « Gilles Aillaud, Le bonheur de se taire », entretien avec Klaus Michael Grüber par Jean-Pierre Leonardini, in *Théâtre en Europe* n° 2, avril 1984, pp. 97-99.
- « Klaus Michael Grüber est grand » entretien avec Jean-Pierre Thibaudat, in *Libération*, 6 décembre 1984.
- « Klaus Michael Grüber » (dossier) in *Théâtre / Public* n° 66, Gennevilliers, novembre 1985, pp. 49-64 : « D'Orgon à Paulin » Jacques Debarry, pp. 49-54 ; « Ce qui n'est pas dit » Gilles Aillaud et Bernard Sobel, pp. 55-64 (*Bérénice* et *Le Roi Lear*)
- « *Winterreise* » (le texte), in *Theater Heute*, Heft 2, Velber (Hannover), février 1978, pp. 17-28.

On trouvera dans les ouvrages de Uwe B. Carstensen et Franco Quadri d'autres références d'articles parus en Allemagne pour la plupart, ou bien en Italie.

Gilles AILLAUD, Eduardo ARROYO, Antonio RECALCATI

LA FIGURATION NARRATIVE

Ouvrages et monographies

- AILLAUD, Gilles, *Dans le Bleu foncé du matin*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1987.
- AILLAUD, Emile, *La Grande Borne : à Grigny ; ville d'Emile Aillaud*, textes, d'Emile Aillaud, Fabio Rieti, Gilles Aillaud, introduction par Gérald Gassiot-Talabot, Paris, Hachette, 1972.
- AILLAUD, Gilles, *Du pareil au même*, Genève, la Dogana, 1995.
- AILLAUD, Gilles, *Ecrits 1965-1983*, Valence, éd. 127, 1987.
- AILLAUD, Gilles, *Le Masque de Robespierre*, (Strasbourg, Théâtre national de Strasbourg, 9 janvier 1996), Paris, Christian Bourgois Editeur, 1996.
- AILLAUD, Gilles, *Le Proche et le Lointain*, Paris, éd. du Regard, 1980.
- AILLAUD, Gilles, *Vermeer et Spinoza*, (Paris, Théâtre de la Bastille, 6 nov. 1984) Paris, Christian Bourgois Editeur, 1987.
- AILLAUD, Gilles, *Mise au point*, Paris, Jannink, 1984.
- AILLAUD, Gilles, BLANKERT, Albert & MONTIAS, John Michael, *Vermeer*, trad. du néerlandais par Marthe Lory, Paris, Hazan, 1987, nouvelle édition 2004.
- AILLAUD, Gilles, ARROYO, Eduardo et MORDILLAT, Gérard, *Célébrités poldèves*, Paris, Mazarine, 1984.
- ARROYO, Eduardo, *Arroyo, Trente cinq ans après*, Paris, Union Générale d'Édition, 1974.
- ARROYO, Eduardo, *Dans des cimetières sans gloire, Goya, Benjamin et Byron-Boxeur*, Grasset, Paris, 2004.
- ARROYO, Eduardo, *Panama al Brown, 1902-1951*, Paris, Grasset, 1998.
- ARROYO, Eduardo, *Sardines à l'huile*, Alençon, Plon, août 1989.

- ARROYO, Eduardo, *Saturne ou le Banquet perpétuel*, Paris, Jannink, 1994.
- ARROYO, Eduardo, *Theater – Boxen – Figuration*, Katalog zur Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, München, Prestel Verlag, 1987.
- BAILLY, Jean-Christophe, *Gilles Aillaud*, Marseille, André Dimanche Editeur, 2005.
- BAILLY, Jean-Christophe, *L'Oiseau Nyiro*, Genève, la Dogana, 1991.
- BORRELL, Joan, *Dissonances : Aillaud, Mathieu, Rougemont, Toroni*, Arles, Méjan-Actes Sud, 1985.
- CALVO SERRALNER, Francisco, *Diccionario de ideas del pintor Eduardo Arroyo*, Mondadori, 1991.
- CALVO SERRALNER, Francisco, *Eduardo Arroyo*, Madrid, EdiarTE ed., 1991.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *La Nouvelle Figuration, Une histoire de 1953 à nos jours*, Paris, Cercle d'Art, 2003.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *Histoire de l'Art contemporain*, Paris, Klincksieck, 2005.
- GASSIOT-TALABOT, Gérard, *La Figuration narrative*, textes présentés par Jean-Luc Chalumeau, Nîmes, Jacqueline Chambon, mai 2003.
- JOUFFROY, Alain, *Les Empreintes de Recalcati 1960-1962*, Milan, Christian Bourgois Editeur, 1975.
- JOUFFROY, Alain, « XX^e siècle », *Essais sur l'Art moderne et d'avant garde ; Le Fantôme de l'Art*, Lyon, Fage, 2008 (recueils de textes publiés dans Revue internationale XX^e siècle, 1972-1979).
- JOURDHEUIL, Jean, *Un théâtre du regard. Gilles Aillaud : le Refus du Pathos*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2002.
- PERROT, Raymond, *De la Narrativité en peinture : essai sur la Figuration narrative et sur la Figuration en général*, Paris, Budapest, Turin, l'Harmattan, 2005.
- PESQUES, Nicolas, *Gilles Aillaud*, Marseille, A. Dimanche, 2001.
- PRADEL, Jean-Louis, *La Figuration narrative*, Vanves, Hazan, 2008.
- PRADEL, Jean-Louis, *La Figuration narrative : des années 1960 à nos jours*, Paris, Gallimard, Réunion des musées nationaux, 2008.
- RECALCATI, Antonio & LASCAUT, Gilbert, *La Bobème de Chirico, Antonio Recalcati*, Paris, s. n., 1974.
- SCHEFER, Jean-Louis, *Gilles Aillaud : Dans le Vif du sujet*, Paris, Hazan, 1987.
- OTTINGER, Didier (sous la dir. de), *Gilles Aillaud, La Jungle des villes*, Arles, Actes Sud, 2001.

- *Tableaux impossibles : théâtre Tsai, Bourges, 15 janvier 1991*, textes de Gilles Aillaud, Jean-Christophe Bailly, Michel Deutsch et al., mise en scène de Gilberte Tsai, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991

Choix d'articles et d'entretiens – Aillaud, Arroyo, Recalcati

- AILLAUD, Gilles, « Voir sans être vu », in *Vermeer*, Paris, Hazan, 1985.

- ARROYO, Eduardo, « L'œil frais, Klaus Michael Grüber et les Peintres », in *Théâtre / Public* n° 72, pp. 69-71, 1986, Gennevilliers 1986.
- BAILLY, Jean-Christophe, JOURDHEUIL, Jean, « Théâtre et Peinture », propos recueillis par René Solis et Jean-Pierre Thibaudat, in *Libération*, 27 juillet 2002.
- BAILLY, Jean-Christophe, « Le Peintre des choses » (1984), in *Gilles Aillaud*, Marseille, André Dimanche, 2005.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, « L'Irruption des peintres au théâtre : de l'Instrument de la Représentation à la Représentation de l'Instrument », in *Opus International*, n° 84, printemps 1982.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, « Arroyo sur scène », in *Opus International* n°84, pp. 24-27, printemps 1982, Paris 1982.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, « Arroyo ou la Subversion picturale », in *Opus International* n° 3, oct. 1967.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, « Préface » in *catalogue* de l'exposition *Mythologies Quotidienne*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, juillet-octobre 1964.
- GASSIOT-TALABOT, Gérald, « Gilles Aillaud » in *Chroniques de l'art vivant* n° 25, novembre 1971, Paris.
- HAMMER, Ellen, « Antonio Recalcati Bühnenbilder » in *Theater Heute*, Jahrbuch 1979, pp. 100-103.
- LEONARDINI, Jean-Pierre, « Gilles Aillaud : autoportrait par intermédiaire », in *Théâtre en Europe* n° 2, avril 1984.
- « Dossier Théâtre et Peinture » in *Opus International* n° 54, printemps 1982.
- « Entretien avec Eduardo Arroyo », réal. Par Jean-paul Ameline et Bénédicte Ajac, 2 novembre 2007 in *catalogue de l'exposition Figuration narrative*, Paris 1960-1972, Paris, 2008.
- « Gilles Aillaud », entretien avec Bernard Sobel, in *Théâtre / Public* n° 98, mars/avril 1991, Gennevilliers, 1991, pp. 7-10 (autour de *La mort de Danton*).
- « Interview 1 - Eduardo Arroyo » par Alain Girault, in *Théâtre / Public*, n° 63, mai 1985, Gennevilliers, pp. 8-13.
- « Jacques Monory », entretien par Georges Charbonnier, in *Théâtre / Public*, n° 75, mai 1985, Gennevilliers.
- *La Figuration narrative au Grand Palais*, hors série, Beaux Arts éditions, 2008.
- *La Figuration narrative*, Art Press n° 8, février-mars-avril 2008.

Sites internet

- www.villatamaris.fr
- www.ville-serignan.fr
- www.figuration-narrative.com
- www.musenor.com
- www.dole.org

Expositions et catalogues

Gilles Aillaud

- *Gilles Aillaud, Galerie Claude Bernard, Paris, 12 mars-15 avril 1974*, texte de Michel Troche, Paris, Galerie Claude Bernard, 1974.
- *Gilles Aillaud : le Proche et le Lointain, 29 février-7 avril 1980, ARC Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1980.
- *Gilles Aillaud, Saint-Etienne Maison de la Culture, mars-avril 1981*, Saint-Etienne Maison de la Culture, 1981.
- *Gilles Aillaud : peinture et préambule, Galerie Karl Flinker, Paris, mai-juin 1982*, Paris, Galerie Karl Flinker, 1982.
- *Gilles Aillaud : peintures, Grenoble, Maison de la Culture, 11 avril-30 mai 1984*, Grenoble, Maison de la Culture, 1984.
- *Gilles Aillaud, Centre d'art de Flaine, 23 décembre 1989-25 février 1990*, Paris, La Culture pour vivre, 1989.
- *Gilles Aillaud : dessins, brouillons, projets, envies, 1949-1991, Galerie de France*, Paris, Galerie de France & éd. du Regard, 1991.
- *Gilles Aillaud, Evasioni*, exposition du 8 février au 8 avril 2007, Rome, Académie de France à Rome, expo. sous le conseil scientifique de Philippe Dagen, Paris, Hazan 2007, Académie de France – Villa Medici, Rome 2007.

Eduardo Arroyo

- *Eduardo Arroyo, 30 Jahre danach*, Ausstellung, Frankfurter Kunstverein, 16. April bis 23. Mai 1971 ; Exposition A.R.C. musée d'art moderne de la ville de Paris, du 2 au 28 mars 1971, réd. du catalogue Eduardo Arroyo, Frankfurt, Frankfurter Kunstverein, 1971.
- *Eduardo Arroyo, Blinde Maler und Exil, Bilder aus den Jahren 1970-1979*, Ausstellung, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 26 März-4 Mai 1980 / Katalog Armin Zweite, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1980.
- *Eduardo Arroyo, 8 mars-13 avril 1985, Hôtel de Ville, Villeurbanne*, organisée par le Service culturel de Villeurbanne, Villeurbanne, éd. la Ville, 1985.
- *Exposition, Lausanne, Musée olympique, 1997 (5 mars au 15 juin), Suite Senefelder and company : Eduardo Arroyo*, réd. par Eduardo Arroyo, Lausanne, Musée olympique, 1997.
- *Eduardo Arroyo : maggio 2001...*, Galleria San Carlo, Milano, catalogue d'exposition, Milano, Galleria San Carlo, 2001.
- *Eduardo Arroyo, Exposition 2002*, Madrid, SEACEX, 2002.

Antonio Recalcati

- *Antonio Recalcati : 1959-1999 : mano a mano, Exposition, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 27 novembre 1999-30 janvier 2000, La Seyne-sur-Mer, Ville de La Seyne-sur-Mer, Service des affaires culturelles, 1999.*
- *Antonio Recalcati : huiles sur toile, 1978-79 : 21 mars-22 avril 1979, ARC, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1979, texte de Henri-Alexis Baatsch Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1979.*
- *Antonio Recalcati : 8 novembre 1985-4 janvier 1986, Villeurbanne, Hôtel de Ville, organisée par le Service culturel de Villeurbanne, Villeurbanne, éd. la Ville, 1985.*
- *Recalcati, « la Bobème de Chirico » : octobre-novembre 1973, Galerie Mathias Fels, Paris, texte d'Alain Jouffroy, Paris, Galerie Mathias Fels, 1973.*
- *Antonio Recalcati : « 31 janvier 1801 » : Maison de la Culture de Rennes, du 4 au 28 décembre 1975, Rennes, Maison de la Culture, 1975.*
- *Recalcati, Peintures récentes, catalogue de l'exposition Galerie Lavignes – Bastille, 18 juin-24 juillet 2003, Paris.*
- *Antonio Recalcati : la passione della liberta, Gallerai Gruppo credito valtelinese, Milano, Reffetorio delle Stelline, 12.5-24.7-2004, testi di Beatrice Buscaroli Fabbri, Jean-Luc Chalumeau, Sondrio, Fondazione gruppo credito valtelinese, 2004.*

Expositions collectives et catalogues

- *Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati. 1965, La Galerie Saint-Germain présente « Une passion dans le désert » [texte imprimé] d'après une nouvelle de Honoré de Balzac réalisée par Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Antonio Recalcati. Texte de Daniel Anselme, Paris, Galerie Saint-Germain, 1965.*
- *Gilles Aillaud Eduardo Arroyo, et le Théâtre, exposition juin-septembre 1987, Avignon, Palais des Papes, textes du catalogue par Bernard Dahan Constant, Richard Crevier, Sepp Hickisch-Picard et al., Avignon, Ville d'Avignon / Festival d'Avignon, 1987.*
- *Aillaud, Schlosser, Fanti, octobre 1973, Maison de la Culture de Rennes, Rennes, Maison de la Culture, 1973.*
- *Arroyo, Klasen, Velickovi ou Trois aspects de la Figuration contemporaine, exposition 12 juillet-22 août 1982, Aix-en-Provence, Cloître Saint-Louis, Puyricard, Présence contemporaine, 1982.*
- *Estampes et Révolution : 200 ans après, 61 estampes de techniques diverses par 61 artistes (dont Adami, Arroyo et Recalcati), s.i., éd. CNAP, 1989.*
- *La Figuration narrative dans l'art contemporain - Exposition, Paris, Galerie Creuze, 1965, présentation par Gérard Gassiot-Talabot, du 1^{er} au 29 octobre 1965, Paris Galerie Creuze, 1966.*
- *La Figuration narrative, Exposition 24 juin-30 septembre 2000, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, 8 septembre-29 octobre 2000, Bergen, Norvège, Kunst museum, 19 janvier-10 mars 2001, Reykjavik, Islande, Reykjavik art museum, organisé par la Villa Tamaris, cat. Jean-Louis Pradel, La Seyne-sur-Mer, Villa Tamaris, Paris, Hazan 2000.*

- *La Figuration narrative dans les collections publiques, 1964-1977, Exposition, Orléans, Musée des beaux-arts. 2005-2006*, exposition, Orléans, Musée des beaux-arts, 21 décembre 2005-19 mars 2006 puis Dole, Musée des beaux-arts, 7 avril-2 juillet 2006 / catalogue par Jean-Luc Chalumeau, Alain Jouffroy et Sarah Wilson, éd. Orléans, Musée des beaux-arts d'Orléans, Dole, Musée des beaux-arts de Dole, Paris, Somogy, 2005.
- *Les partis pris de Gérald Gassiot-Talabot : Valerio Adamai, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Samuel Buri...*, exposition : 26 octobre-5 décembre 1979, avec la collaboration du Festival d'Automne, Paris, Festival d'Automne, 1979.
- *Figuration Narrative Paris 1960-1972*, exposition Galerie Nationale du Grand Palais, Paris, 16 avril-13 juillet 2008 / catalogue sous la dir. de Bénédicte Ajac et Jean-Paul Ameline, Centre Pompidou, Paris, 2008.

- *9^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1958*, Paris, Jeune Peinture, 1958.
- *10^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1959*, Paris, Jeune Peinture, 1959.
- *11^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1960*, Paris, Jeune Peinture, 1960.
- *12^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1961*, Paris, Jeune Peinture, 1961.
- *13^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1962*, Paris, Jeune Peinture, 1962.
- *14^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1963*, Paris, Jeune Peinture, 1963.
- *15^e Salon de la Jeune Peinture, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, janvier 1964*, Paris, Jeune Peinture, 1964.
- *Manifestation de soutien au peuple vietnamien, Exposition Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 29 octobre 1968*, manifestation réalisée à l'initiative du Comité du Salon de la Jeune peinture, Paris, Comité du Salon de la Jeune Peinture, 1968.

On trouvera de nombreuses références d'exposition, en particulier concernant les Salons de la Jeune Peinture dans le catalogue de l'exposition *La Figuration narrative Paris 1960-1972*, catalogue sous la dir. de Bénédicte Ajac et Jean-Paul Ameline, Centre Pompidou, Paris, 2008.

Ont été mentionnées ici les principales expositions organisés par des organismes publics. En aucun cas cette énumération ne peut être considérée comme exhaustive, en particulier concernant les expositions dans les galeries, qui sont nombreuses pour Aillaud, Arroyo et Recalcati.

ARCHITECTURE, ART ET PEINTURE

Choix d'ouvrages généraux et articles

- ARDENNE, Paul, *Art, l'Age contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, éd. du Regard, 1997.
- BANU, Georges, *Le Rouge et Or*, Paris, Flammarion, 1989.
- BALDRY, Harold C., *Le Théâtre tragique des Grecs*, Paris, Maspéro, 1975, rééd. Press Pocket / Agora, 1985.
- BARBANTI, Roberto & FAGNARD, Claire (sous la dir. de), *L'Art au XX^e siècle et l'Utopie : réflexions et expériences*, Paris, Montréal, Budapest, l'Harmattan, 2000.
- BENEVOLLO, Leonardo, *Histoire de la Ville*, trad. Catherine Peyre, Parenthèses, 1983, 1^{ère} éd. « Storia della città » Gius. Laterza & Figli, Roma-Barri, 1975.
- BLANC, André, *Histoire de la Comédie-Française, De Molière à Talama*, Perrin, 2007.
- BLUNT, Anthony, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, trad. Jacques Debouzy, Gallimard, 1966, 1^{ère} éd. « Artistic Theory in Italy 1450-1600 » 1940, The Clarendon Press Oxford.
- BRETON, Gaëlle, *Théâtres*, Paris, éd. du Moniteur, 1989.
- BRIT, David (sous la dir. de), *L'Art moderne, de l'Impressionnisme au Post-modernisme*, Paris, Thames & Hudson, 1999.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *Histoire de l'Art contemporain*, Klincksieck, Paris, 2005.
- CHARBONNEAUX, Anne-Marie & HILLAIRE, Norbert (sous la dir. de), *Œuvre et Lieu*, Paris, Flammarion, 2002.
- CHASTEL, André, *Fables, Formes, Figure, 1 et 2*, Paris, Flammarion, 1978.
- CHASTEL, André, *L'Image dans le Miroir*, Paris, Gallimard, 1980.
- CHASTEL, André, *La Renaissance italienne : Vol 1 : La Renaissance méridionale, Italie 1460-1500 ; Vol 2 : Le Grand Atelier d'Italie, 1460-1500*, Paris, Gallimard, 1965, rééd. en 1 vol. *Renaissance italienne 1460-1500*, 1999.
- CHASTEL, André, KLEIN, Robert, *L'Humanisme, L'Europe de la Renaissance*, Ed. D'art Albert Skira, Genève 1995, 1^{ère} éd. « L'âge de l'humanisme » 1963.
- CHOAY, Françoise, *La Règle et le Modèle*, Seuil, Paris, 1978.
- CHOISY, Auguste, *Histoire de l'Architecture*, Présentation d'Annie Jacques, Paris, Inter-livres, 1991.
- CHOLLET, Jean & FREYDEFONT, Marcel, *Les Lieux scénique en France 1980-1995, 15 ans d'architecture et de scénographie*, Paris, Actualité de la Scénographie, 1996.
- DAGEN, Philippe (sous la dir. de), *Histoire de l'Art, Flammarion. Époque contemporaine : XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1995.
- DAL MASO, Leonardo B., *La Rome des Césars*, Trad. Micheline Gille, Bonechi-Edizioni « Il Turino », Firenze, 1974.
- DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou Les dessous de la Peinture*, Paris, Seuil, 1984.
- DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la Perspective*, Paris, Flammarion, 1987, rééd. revue et corrigée 1993.

- DECUGIS, Nicole, REYMOND, Suzanne, *Le Décor de théâtre en France, du Moyen Age à 1925*, Paris, Compagnie Française des Arts Graphiques, 1953.
- DEGAND, Léon, *Abstraction, figuration : langage et signification de la Peinture*, Paris, Cercle d'Art, 1988.
- DOMECCQ, Jean-Philippe *Misère de l'Art : essai sur le Dernier Demi-siècle de création*, Paris, Calmann-Levy, 1999.
- DUVE, Thierry de, *Résonance du ready-made : Duchamp entre avant-garde et tradition*, Nîmes, J. Chambon, 1989.
- FRANCASTEL, Pierre, *La Figure et le Lieu, l'Ordre visuel du quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967.
- FRANCASTEL, Pierre, *Art et Technique, au XIX^e et XX^e siècle*, Paris, Minuit, 1956, réimp. Denoël, 1983.
- GAUDIN, Henry, *Considérations sur l'Espace*, Monaco, éd. du Rocher, 2003.
- GAUDIN, Henry, *La Cabane et le Labyrinthe*, Liège, Mardaga, 1984.
- GAUDIN, Henry, *Seuil et d'ailleurs*, Paris, éd. du Demi-Cercle, 1992, rééd. 2003.
- GINOUVES, René, *L'art grec*, Quadrige / PUF, Paris, 1981, 1^{ère} édition 1964.
- GUYOT, Adeline, RESTELLINI, Patrick, *L'Art nazi*, Editions Complexe, 1933-1945 La mémoire du siècle, 1983, Belgique.
- GLOTZ, Gustave, *La Cité grecque*, Paris, La Renaissance du Livre, 1928, rééd. Albin Michel, 1968.
- GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'Art*, nouvelle édition trad. J. Combe et C. Lauriol, Ed. Flammarion 1990. 1^{ère} éd. « The Story of Art », Phaidon Press Limited, Oxford, 1972.
- HÉNIN, Emannelle, *Ut Pictura Theatrum, Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, éd. Librairie Droz, Genève, 2003.
- I. FINLEY, Moses, H.W. PLEKET, *1000 ans de jeux Olympiques, 766 av. J.-C. / 261 ap. J.-C.*, trad. Cécile Deniart, Ed. Perrin, 2004 ; original : *The Olympic Games : The First Thousand Years*, 1976.
- IZENOUR, George C., *Roofed Theaters of Classical Antiquity*, Canada, Yale University Press, 1992
- IZENOUR, George C., *Theater Design*, Canada, Yale University Press, 1977.
- IZENOUR, George C., *Theater Technologie*, Canada, Yale University Press, 1988.
- KOPP, Anatole, *Quand le Moderne n'était pas un style mais une cause*, Ecole Nationale des Beaux-Arts, Paris, 1988.
- LARS OLOF LARSSON, *Albert Speer, Le plan de Berlin 1937-1943*, trad. Béatrice Loyer, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1982. 1^{ère} édition « Die Neugestaltung der Reichshauptstadt », Stockholm, 1978.
- LEMOINE, Bertrand, *Les stades en gloire*, Ed. Découverte Architecture, 1998, (pp. 24-25).
- LEMOINE ; Serge (sous la dir. de), *L'Art moderne et l'Art contemporain : peinture, sculpture, photographie, graphisme, nouveaux médias*, Paris, Larousse, 2006.
- LOOS, Adolf, *Ornement et Crime et autres textes*, trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Ed. Payot & Rivages, Paris, 2003.
- LOUKOMSKI, G.-K., *Les théâtres anciens et modernes*, Préf. Louis Hautecoeur, Librairie de Paris, 1934.

- LUGON, Olivier, *Le Style documentaire : d'Auguste Sander à Walker Evans, 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.
- MARTIN, Rolland, *Architecture grecque*, Paris, Gallimard, 1993.
- MICHAUD, Eric, *La Fin du salut par l'Image*, Nîmes, J. Chambon, 1992.
- MIDAL, Fabrice, *Petit traité de la Modernité dans l'Art*, Paris, Pocket, 2007.
- MORETTI, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique, une archéologie des pratiques théâtrales*, Ed. Livre de poche, Série Références/Art grec, 2000.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *La Signification dans l'Architecture occidentale*, Pierre Mardaga éditeur, 1977 trad française, « significato nell'architettura occidentale » Electra Editrice, 1974 Milan.
- PANOVSKY, Ewin, *Idea, Contribution à l'Histoire du concept de l'Ancienne Théorie de l'Art*, trad. Henry Joly, Gallimard, Paris, 1983.
- PANOVSKY, Ewin, *Essais d'iconologie*, Gallimard, Paris, 1974.
- PANOVSKY, Ewin, *La Perspective comme forme symbolique*, trad. sous la dir. de Guy Ballange, Paris, Minuit, 1975.
- PANOVSKY, Ewin, *La Renaissance et ses avants-courriers dans l'art d'Occident*, Paris, Flammarion, 1990.
- PATTE, Pierre, *Essai sur l'Architecture théâtrale*, Paris, 1782, Genève, Minkoff Reprint, 1974.
- SCHMIDT, Thomas, Werner Marc, *Architekt des Olympia-Stadions 1894-1976*, Birkhäuser Verlag, Basel-Berlin-Boston.
- SPEER, Albert, *Au coeur du Troisième Reich*, trad. Michel Brottier, Ed. Fayard, Coll. Les grandes études contemporaines, Paris, Février 1972.
- TAFURI, Manfredo, *Architecture et Humanisme, de la Renaissance aux réformes*, trad, O. Seyler et H. Raymond, Paris, Dunod, 1981.
- VITRUVÉ, *Les Dix Livres d'architecture*, Paris 1673, rééd. avec préface d'Antoine Picon, Paris, Bibliothèque de l'Image, 1995.
- WARD PERKINS, John B., *Architecture romaine*, Paris, Gallimard, 1994.
- YATES, Frances A., *L'art de la mémoire*, trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975.

- *Théorie de l'Architecture, de la Renaissance à nos jours*, préf. De Bernd Evers, Taschen, Köln, 2006.
- *Atlas d'architecture mondiale, Des origines à Byzance*, Ed. Stock et Librairie générale française, Paris, 1978.

- CANETTI, Elias, « Hitler pharaon », in *Le Monde* dimanche 13-lundi 14 mai 1984, pp. XIII/XV, 1984.
- MORETTI, Jean-Charles, « Morphologie des théâtres de la Grèce antique », in *Histoire de l'Art*, Dossier Architecture et Arts du spectacle, n°17/18, 1992, Centre National des Lettres.
- POINSOT, Jean-Marc, « In situ, lieux et espace de la Sculpture contemporaine » in *Qu'est-ce que la Sculpture moderne ?*, Catalogue de l'exposition, Centre Georges Pompidou, Musée national d'Art moderne, 3 juillet-13 octobre 1986, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1986, pp. 322-329.
- « La Chorégraphie des Masses », in *Techniques et Architecture*, n°484, p. 49, France

- « Le dessin d'architecte », entretien de M. Munez par Georges Charbonnier, *in Théâtre / Public*, n° 63, mai 1985, Gennevilliers.
- « Lieux investis par le théâtre » (dossier) *in Architecture*, février 1997-1.
- « Lieux de spectacle » (dossier) *in Architecture intérieure – Créé*, n° 285, oct.-nov. 1998.

Revue Architecture d'Aujourd'hui, Paris

- IX, n° 9, septembre 1938.
- *Spectacles*, n° 23, mai 1949.
- *Les Lieux du spectacle*, n° 152, octobre-novembre 1970.
- *Les Lieux du spectacle*, n° 199, octobre 1978,
- *Musique*, n° 268, avril 1990.

Revue Techniques et Architecture, Paris

- *Rupture dans l'architecture du spectacle*, n° 310.
- *Programmes spectacles*, n° 464, mars-avril 2003.
- *Scénographie*, n° 485, août-septembre 2006.

LITTÉRATURE, PHILOSOPHIE : OUVRAGES

- BAILLY A., *Dictionnaire Grec-Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Paris, Librairie Hachette, 1950, rééd 1963
- BAILLY, Jean-Christophe, *Poursuites*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2003.
- BAILLY, Jean-Christophe, *La Ville à l'Œuvre*, Editions Jacques Bertoin, 1992.
- BAILLY, Jean-Christophe & NANCY, Jean-Luc, *La Comparution*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1991.
- BARTHES Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1971.
- BENJAMIN, Walter, 2. *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971.
- BONNEFOY, Yves, *L'Arrière-Pays*, Paris, Skira, 1972.
- BONNEFOY, Yves, *Poésie et Architecture*, William Blake & co. Edit., 2001.
- BONNEFOY, Yves, *La Présence de l'Image*, Paris, Mercure de France, 1983.
- BONNEFOY, Yves, *L'Improbable et autres essais*, Paris, Gallimard, 1980.
- BONNEFOY, Yves, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006,
- BONNEFOY, Yves, *Lieux et Destin de l'Image*, Seuil, Paris, 1999, 1^{ère} éd. Mercure de France 1983.
- BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Gallimard, 1973.
- BLOCH, Ernst, *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1976.
- CANETTI, Elias, *Masse et Puissance*, trad. Robert Rovini, Paris, Gallimard, 1966, rééd. 2006.
- CANETTI, Elias, *La Conscience des mots*, trad. Roger Lewinter, Albin Michel, 1984, « Das Gewissen der Worte », Carl Hanser Verlag, Munich, 1976.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1962.
- DELEUZE, Gilles, *Image Mouvement - Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE, Gilles, *Image Temps - Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe*, Paris, Seuil 1972, rééd. Paris, Minuit, 2000.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la Philosophie*, Paris, Minuit, 1991.
- DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1975.
- FONTENAY (de), Elisabeth, *Le Silence des bêtes*, Domont, Fayard, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots, une idée politique du théâtre*, Paris, éd. de l'Aube, 1992.
- GREENBERG Clément, *Art et Culture*, Macula, Paris, 1991.
- GOLDSCHMIDT, Victor, *Temps physique et Temps tragique chez Aristote*, Vrin, Paris, 1982.
- Hegel, G.W.F., *Esthétique* [1832], trad. V. Jankélévitch, Paris, Aubier-Montaigne, 1965.
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. par Henry Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, nouvelle édition augmentée, Gallimard, Paris, 1973.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Hypérion ou l'ermite de Grèce*, trad. et prés. par Robert Rovini, Paris, Bibliothèque 10-18, 1968.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Hypérion ou l'Ermite de Grèce*, trad. et prés. par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Flammarion, 2005.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Hymnes et autres poèmes*, trad. et prés. par Bernard Pautrat, Paris, Payot et Rivages, 2004.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Poèmes 1806-1843*, trad. et prés. par Bernard Pautrat, Paris, Payot et Rivages, 2001.
- KAUFMANN, Jean-Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'Espace*, Paris, Vrin, 1983.
- KERÉNYI, Charles, *La Religion antique, ses lignes fondamentales*, trad ; Y. le Lay, Genève, Georg Editeurs, 1957 ; « Die antika Religion » Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur, Essais sur l'Abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *L'absolu littéraire, Théorie de la Littérature du romantisme allemand*, Ed. du Seuil, Coll. Poétique, 1978, Paris
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc, *Le Mythe nazi*, éditions de l'Aube, Paris, 1991.

- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'Imitation des modernes, Typographies II*, Paris, Galilée, 1986.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Métaphrasis* » suivi de « *Le Théâtre de Hölderlin* », Paris, PUF, 1998.
- LEONHARD, Rudolf, et ROVINI, Robert, *Hölderlin*, Paris, Pierre Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, Avril 1953.
- MEILLET A., VENDRYES J., *Traité de grammaire comparée des Langues classiques*, Paris, Champion, 1953.
- MERLEAU-PONTHY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTHY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra (1885)*, éd. Georges-Arthur Goldschmidt Paris, Lgf, 1972.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir (1882-1887)*, éd. Pierre Klossowski, Paris, Lgf, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la Tragédie*, Paris, Lgf, 1989.
- OTTO, Walter F., *Dionysos, le Mythe et le Culte*, trad. Patrick Lévy, Paris, Mercure de France, 1969.
- PALMIER, Jean-Michel, *Retour à Berlin*, Payot, Paris, 1989, rééd. augmentée de *Berlin Requiem*, Paris, Galilée, 1976.
- PAUTRAT, Bernard, *Versions du Soleil*, Paris, Seuil, 1971.
- PONGE, Francis., *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977.
- ROBIN, Régine, *Berlin chantiers, Essai sur les Passés fragiles*, Paris, Stocks, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Spectateur émancipé* », Paris, La Fabrique, 2008.
- RICOEUR, Paul, *Temps et Récit : Tome 1- L'Intrigue et le Récit historique (1983) ; Tome 2- La Configuration dans le Récit de fiction (1984) ; Tome 3 : Le Temps raconté (1985)*, Paris, L'Ordre philosophique, 1983-1985, rééd. Paris, Points-Essais, 1991.
- RILKE, Rainer Maria, *Notizen zur Melodie der Dinge*, fragment XXXIII, trad. B. Pautrat, Paris, Allia, 2008.
- SZONDI, Peter, *Poésie et poétique de l'Idéalisme allemand*, trad. dirigé par Jean Bollack, Paris, Minuit, 1975.
- ZISCHLER, Hanns, *Berlin est trop grand pour Berlin*, trad. J.-F. Poirier, Mille et une nuit, 1999.
- *Textes des prisonniers de la « Fraction armée rouge » et dernières lettres d'Ulrike Meinhof*, Paris, François Maspero, 1977. Préface de Jean Genet.

SUR LE THEATRE : TEXTES CRITIQUES ET THEORIQUES

Choix d'ouvrages

- ABIRACHED, Robert, *Le Théâtre et le Prince, 1981-1991*, Plon, 1992, rééd. augmentée Arles, Actes Sud, 2005, 2 vol. : I- L'embellie, 1981-1992, II- Un système fatigué, 1993-2004.
- ABIRACHED, Robert (sous la direction de) *La Décentralisation théâtrale*, 4 tomes, Actes Sud, Paris, 1992, 1993, 1994 et 1995 : *Le Premier Age, 1945-1958* ; *Les Années Malraux, 1959-1968* ; *1968, Le Tournant* ; *Le Temps des incertitudes, 1968-1981*
- AMIARD-CHEVREL, Claudine, *Le Théâtre artistique de Moscou (1898-1917)*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle », 1979.
- APPIA, Adolphe, *Œuvres complètes* (4 vol.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1983-1993
- ARISTOTE, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris, Gallimard, 1964.
- BABLET, Denis, *Edward Gordon Craig*, Paris, l'Arche, 1962.
- BABLET, Denis, *Joseph Svoboda*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, rééd. CNRS, 2004.
- BABLET, Denis, *Le Décor de théâtre, de 1870 à 1914*, Paris, CNRS, 1965.
- BABLET, Denis, *Les Révolutions scéniques du XX^e siècle*, Société Internationale d'Art XX^e siècle, Paris, 1975.
- BANU, Georges, (sous la dir. de), *De la Parole au Chant*, Arles, Actes Sud Papiers, 1995.
- BANU, Georges, *Le Rideau ou la Fêlure du monde*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1997.
- BANU, Georges, *La Scène surveillée*, Arles, Actes Sud, 2006.
- BANU, Georges, *Le Théâtre ou l'Instant habité*, Paris, L'Herne, 1993.
- BANU, Georges, *Le Théâtre, sorties de secours*, Paris, Aubier, 1984.
- BANU, Georges, *Les Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 1987, rééd. 2005.
- BANU, Georges, *L'Homme de dos : peinture, théâtre*, Arles, Actes Sud, 2000.
- BANU, Georges, *Miniatures théoriques*, Arles, Actes Sud, 2009.
- BANU, Georges, *Nocturne : peindre la Nuit, jouer dans le Noir*, Paris, Biro, 2005.
- BANU, Georges, *Opéra, Théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, L'Herne, 1990.
- BANU, Georges, *Yannis Kokkos, le Scénographe et le Héron*, Arles, Actes Sud, 1989.
- BANU, Georges & BONDY, Luc, *La Fête de l'Instant*, Arles, Actes Sud, 1996.
- BARTHES, Roland, *Essais sur le Théâtre*, éd. J.-L. Rivière, Paris, Points-Seuil, 2002.
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1981.
- BARTHES Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- BENJAMIN, Walter, *Essai sur Bertolt Brecht*, trad. par Paul Laveau, Paris, Maspero, 1969, 1^{ère} éd. « *Versuche über Brecht* », Suhrkamp Verlag, Main, 1966.
- BEAUVERT, Thierry & PAROUTY, Michel, *Les Temples de l'Opéra*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1990.
- BESSON, Jean-Louis, *Le Théâtre de Georg Büchner. Un jeu de masques*, Belval, Circé, 2002

- BIET, Christian & TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, Janvier 2006.
- BIET, Christian, *Racine ou la Passion des larmes*, Paris, Hachette, 1997.
- BORIE, Monique, *Antonin Artaud, le Théâtre et le Retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de & SCHERER, Jacques, *Textes d'esthétique théâtrale*, CDU SEDES, 1982.
- BOUCRIS, Luc & FREYDEFONT, Marcel (sous la dire. de), *Arts de la Scène, Scène des arts : singularités nouvelles, nouvelles identité*. (colloque), 3 vol. : v.1, *Brouillage de frontières, une approche par la singularité* ; v. 2, *Limites, horizons, découvertes : mille plateaux* ; v. 3, *Formes hybrides : vers de nouvelles identités*. Études théâtrales n° 27, 28-29 et 30, Louvain-la-Neuve, 2003.
- BOUCRIS, Luc, *L'Espace en scène*, Paris, Librairie Théâtrale, 1993.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le Théâtre*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2000.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1968, rééd. 1977.
- BROOK, Peter, *Oublier le Temps*, Paris, Seuil, 2003.
- BROOK, Peter, *Points de suspension*, Paris, Seuil, 1992.
- BROUSSKY, Salomé, *La Comédie-Française*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2001.
- CHEREAU, Patrice, *Si tant est que l'Opéra soit du théâtre. Notes sur une mise en scène de Lulu*, Toulouse, Ombres, 1992.
- CIRET, Yan (textes réunis par), *Archipel Lavandant*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 1997.
- CORVIN, Michel, (sous la dir. de) *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1995.
- COUNTRY, Daniel, & REY, Alain (dir.), *Le Théâtre*, Paris, Bordas, 1989.
- COGNAT, Raymond, *Les Décorateurs de théâtre*, Paris, Librairie Théâtrale, 1955.
- CRAIG, Edward Gordon, *De l'Art du théâtre* [1911], Paris, Circé, 1999.
- CRAIG, Edward Gordon, *Le Théâtre en marche*, Paris, Gallimard, 1964.
- DANAN, Joseph et RYNGAERT, Jean-Pierre, *Éléments pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- DEGAINE, André, *Histoire du théâtre dessinée*, Paris, Nizet, 1992.
- DEUTSCH, Michel, *Inventaire après liquidation*, Paris, L'Arche, 1990.
- DHOMME, Sylvain, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*, Nathan, 1959
- DI BENEDETTO, Vincenzo, MEDDA, Enrico, *La Tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002
- DUMUR, Guy (sous la direction de), *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1965.
- DUPONT, Florence, *Le Théâtre latin*, Paris, Armand Colin, 1988.
- DUPONT, Florence, *L'Acteur-Roi. Le Théâtre dans la Rome antique*, Paris, Belles Lettres, 1985.
- DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque : pour une dramaturgie de la Tragédie romaine*, Paris, Belin, 1995.
- DUPONT, Florence, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Gallimard, 2001.
- DUPONT, Florence, *Aristote ou le Vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

- LORAUX, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la Tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.
- DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.
- DORT, Bernard, *Théâtre en Jeu*, Paris, Seuil, 1979.
- DORT, Bernard, *Théâtre public*, Paris, Seuil, 1967.
- DORT, Bernard, « *La Représentation émancipée* », Arles, Acte Sud, 1988.
- DORT, Bernard, *Théâtres*, Paris, Seuil, 1986.
- DORT, Bernard, *Théâtre réel, Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.
- DORT, Bernard, *Les Spectateur en dialogue, le Jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige / PUF, 1^{ère} éd. 1965, rééd. 1973, 1999.
- DUVIGNAUD, Jean, *L'Acteur, esquisse d'une sociologie du comédien*, Paris, Gallimard, 1965.
- FARCY, Gérard-Denis, Prédal, René (sous la direction de), *Brûler les Planches, crever l'Ecran. La Présence de l'Acteur*, Saint Jean de Védas, L'Entretemps, 2001.
- FERAL, Josette, *Dresser un monument à l'Ephémère, rencontres avec Ariane Mnouchkine*, Montréal / Paris, éd. Théâtrales, 1995, rééd. 2001.
- FREYDEFONT, Marcel (textes choisis par), *Petit traité de scénographie : représentation du lieu – lieu de représentation*, Nantes, Joca Seria, 2007.
- GENET, Jean, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966.
- GOUHIER, Henri, *L'Œuvre théâtrale*, Paris, Flammarion, 1958.
- GOURDON, Anne-Marie (dir.), *Théâtre, Public, Perception*, Paris, CNRS, 1982.
- GUENOUN, Denis, *Action et Acteurs. Raisons du drame en scène*, Paris, Belin, 2005.
- GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots*, Belval, Circé, 1998.
- GUENOUN, Denis, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, 1998.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.
- HAMON-SIREJOLS, Christine, *Le Constructivisme au théâtre*, Paris, CNRS, 1992.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, Armand Colin, 1988.
- HUGO, Victor, préface de Cromwell [1827], William Shakespeare (1864), in *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, 1985, 2002.
- JOURDHEUIL, Jean, *L'Artiste, la Politique, la Production*, UGE 10/18, 1976.
- JOURDHEUIL, Jean, *Le Théâtre, l'Artiste, l'État*, Paris, Hachette, 1979.
- JOUVET, Louis, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954.
- KANTOR, Tadeusz, *Le Théâtre de la Mort*, textes réunis par D. Bablet, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- KANTOR, Tadeusz, *Leçons de Milan*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1990.
- KONIGSON, Elie, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, Arts du spectacle, CNRS, 1975.
- LEACROFT, Richard & Helen, *Theatre and Playhouse, an illustrated survey of theatre building from Ancient Greece to the present day*, London & New York, Methuen, 1984
- LEHMAN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Ed. L'Arche, 2002, Paris. 1^{ère} éd. « *Postdramatisches Theater* », Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1999.
- LISTA, Giovanni, *La scène moderne, Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Carré Actes Sud, Paris, 1997.
- LISTA, Giovanni, *La scène futuriste*, coll. Arts du spectacle, CNRS, Paris, 1989

- MANZONI, Stefano, *Atlante iconografico. Spazzi e forme dello spettacolo in Occidente dal mondo antico a Wagner*, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2003
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS, 1998.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le Théâtre, 4 volumes*, éd. de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité – L'Âge d'homme, 1973-1992, rééd. en cours.
- MICHAUD, Éric, *Théâtre au Bauhaus, 1919-1929*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1978.
- MOLINARI, Cesare, *Storia universale del teatro*, Milano, Mondadori, 1983 ; rééd. sans les illustrations : *Storia del teatro*, Bari, Laterza, 1996.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique, Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil/Points, 2001.
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine, *Paris sous le Second empire. Le Théâtre et la Ville*, Paris, Librairie théâtrale, 1998.
- NAVARRE, Octave, *Le Théâtre grec*, Paris, Payot, 1925.
- NUSSAC, Sylvie (de) & REGNAULT, François, *L'Histoire d'un "Ring", Bayreuth 1976-1980*, Paris, Robert Laffont, 1980.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- PICON-VALLIN, Béatrice (sous la dir. de), *Les Ecrans sur la Scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998.
- PICON-VALLIN, Béatrice (textes choisis par), *Vsevolod Meyerhold*, Arles, Actes Sud-Papiers / CNSAD, 2005.
- PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972.
- POLIERI, Jacques, *Scénographie (théâtre-télévision-cinéma)*, éditions Jean-Michel Place, 1990.
- PREVOST, Paul (sous la direction de), *Le Théâtre lyrique en France au XIXe siècle*, université de Metz, Serpenoise, 1995.
- RACINE, Jean, Préfaces de Britannicus et de Bérénice.
- RACINE, Jean, *Principes de la Tragédie en marge de la Poétique d'Aristote*, Paris, éd. E. Vinaver, Nizet, 1951.
- STENDHAL, *Racine et Shakespeare* [1822 et 1825], Paris, GF, 1970, rééd. 2007.
- REGNAULT, François, *Le Spectateur*, Ed. BEBA / Nanterre-Amandiers / Théâtre National de Chaillot, octobre 1986.
- REGNAULT, François, *La Doctrine inouïe, Dix leçons sur le Théâtre classique Français*, Luçon, Hatier, 1996.
- REGY, Claude, *Espaces perdus*, Paris, Plon, 1991, rééd. Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1998.
- REGY, Claude, *L'État d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2002
- REGY, Claude, *L'Ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 1999
- RIVIERE, Jean-Loup, *Comment est la Nuit ? Essai sur l'Amour du théâtre*, Paris, L'Arche, 2002
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'Analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1991.
- ROBICHEZ, Jacques, *Le Symbolisme au théâtre, Lugné Poe et les Débuts de l'Œuvre*, Paris, L'Arche, 1957.
- ROMILLY, Jacqueline de, *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970.
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Théâtre et Mise en scène (1880-1980)*, Paris, PUF, 1980.

- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Dunod, 1990.
- ROUCHE, Jacques, *L'Art théâtral moderne* (1910), Paris, Bloud & Gay, 1924.
- ROY, Alain, *Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne* (1992), éd. revue et augmentée, Arles, Actes Sud, 2001.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le Théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.
- SABBATTINI, Nicola, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre* (1638), introd. et éd. Louis Juvet, trad. Melles Maria et Renée Cavanaggia & L. Juvet Neuchâtel, Ides et Calendes, 1941.
- SAISON, Maryvonne, *Les Théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Lausanne, Editions de l'Aire, 1981 nouvelle éd. Belval, Circé, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre, De l'Utopie au désenchantement*, Belval, Circé, 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (sous la direction de), *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, éditions Théâtrales, 1994.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes (de Strindberg à Duras)*, Arles, Actes Sud, 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, en coll. avec Catherine Naugrette et Hélène Kuntz, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973.
- SIMON, Alfred, *Les Signes et les Songes. Essais sur le Théâtre et la Fête*, Paris, Seuil, 1976.
- SOBEL, Bernard, *Un art légitime*, Arles, Actes Sud, 1993.
- SONREL, Pierre, *Traité de scénographie*, Paris, Librairie théâtrale, 1956.
- SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin-Nathan, 2000 rééd. 2004, rééd. aug. 2009.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La Mise en scène d'Othello de Shakespeare*, trad. F.V. Hugo entièrement refondue par Christie et René Lalou, Paris, Seuil, 1948, réimp. Points/Seuil, 1973.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La Formation de l'Acteur*, trad. E. Janvier, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin, *Ma Vie dans l'art*, Lausanne, La Cité – L'Âge d'homme, 1980.
- STANISLAVSKI, Constantin, *Notes artistiques*, trad. J.-P. Thibaudat et M. Zonina, Belval, Circé, 1997.
- STREHLER, Giorgio, *Un Théâtre pour la Vie*, Paris, Fayard, 1980.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre II, L'Ecole du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le Théâtre III, Le Dialogue de théâtre*, Belin, Paris, 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Maspéro, 1971.
- VIALA, Alain (sous la dir. de), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, PUF, 1997.

- VILAR, Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, rééd. Paris, Gallimard, 1963.
 - VILAR, Jean, *Le Théâtre, service public*, prés. A. Delcampe, Paris, Gallimard, 1975.
 - VITEZ, Antoine, *Écrits sur le théâtre (vol. I, II, III, IV et V)*, Paris, POL, 1994-1997.
 - VITEZ, Antoine, *Émile Copefmann, De Chaillot à Chaillot* [1981], Paris, POL, 1999.
 - VITEZ, Antoine, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.
 - WENDERS, Wim, *La Logique des images, Essais et entretiens*, Paris, L'Arche, 1990, (*Die Logik der Bilder*, Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1988)
 - ZOLA, Émile, *Le Naturalisme au théâtre*, in *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Cercle du livre précieux, 1968.
-
- *Avec Brecht*, Arles Actes Sud Papier / Académie expérimentale des théâtres, 1999.
 - *Les Cités du Théâtre d'Art*, ouvrage coll. dirigé par Georges BANU, Paris, éd. Théâtrales / Académie Expérimentale des Théâtres, 2000.
 - *Les Répétitions, De Stanislavski à aujourd'hui*, ouvrage coll. dirigé par Georges BANU, Série « Le temps du théâtre », Actes Sud, Arles, 2005. 1^{ère} édition *Alternatives théâtrales* / Académie Expérimentale des Théâtres, Paris, 1997.
 - *Dire et représenter la tragédie classique*, Théâtre aujourd'hui n° 2, SCEREN-CNDP, 1993.
 - *Du théâtre d'art à l'Art du théâtre. Anthologie des textes fondateurs*, réunie par Jean-François Dusigne, Théâtrales, 1997.
 - *L'Assemblée théâtrale* (collectif), éditions de l'amandier, 2002.
 - *La Représentation* (collectif), éditions de l'amandier, 2004.
 - *Les Lieux du spectacle*, Architecture d'Aujourd'hui n° 152, octobre-novembre 1970.
 - *L'Ere de la Mise en scène*, Théâtre aujourd'hui n° 10, SCEREN-CNDP, 2005.
 - *Les Peintres et le Théâtre*, Théâtre en Europe n°11, juillet 1986.
 - *L'Opéra*, Théâtre en Europe n° 14, juillet 1987
 - *Mises en scène du monde* (colloque international de Rennes, nov. 2004), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.
 - *Opéra et mises en scène*, Musical n° 8, Revue du Châtelet – théâtre musical de Paris, 1989.
 - *Pourquoi êtes-vous metteur en scène*, Outrescène n° 6, Strasbourg, mai 2005.
 - *Scénographie*, Techniques et Architecture, n° 485.
 - *Théâtre, art du passé, art du présent*, Art Press n° hors-série, 1989.
 - *Scène et image*, (textes réunis par D. Moncond'Huy et F. Noudelmann), *La Licorne*, Poitiers, 2000.
-
- *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopædia Universalis, Paris, Albin Michel, 1998.
 - DEA de l'auteur, « L'Architecture, le Théâtre et l'Etat : La question de la programmation architecturale dans la conception des théâtres contemporains », 2001, ParisX-Nanterre.
 - *Louis Jouvet et la Scénographie*, Catalogue de l'exposition, Maison Jean Vilar, Avignon, 1987 (dont texte de présentation de L. Jouvet du traité de Sabbattini).

Choix d'Articles

- ALLIO, René, « Le Théâtre comme instrument », in *Le Lieu théâtral dans la Société moderne*, Colloque de Royaumont juin 1961, CNRS, Paris, 2002, 1^{ère} éd. 1963.
- ALTHUSSER Louis, « Le *Piccolo*, Bertolazzi et Brecht », in *Pour Marx*, Paris, Maspéro, 1965, rééd. La Découverte / Poche, 1996.
- BABLET, Denis, « Les Peintres et le Théâtre », in *Théâtre en Europe* n° 11, juillet 1986, pp. 6-100.
- BABLET, Denis, « Vingt ans de scénographie » in *Théâtre dans le Monde*, vol. XVII, n° 1-2, 1968.
- BABLET, Denis, « Documentation et travail du décorateur », in *La Mise en scène des œuvres du passé*, CNRS, Paris, 1957.
- BABLET, Denis, « Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral », in *Travail théâtral*, n° 6, janvier-mars 1972.
- BABLET, Denis, « Le terme « décor » de théâtre est périmé », in *Revue d'Esthétique*, tome 13, fascicule 1, janvier-mars 1960, éd. Vrin, Paris.
- BABLET, Denis, « Vingt ans de scénographie », in *Théâtre dans le Monde*, Vol XVII n°1-2, 1968
- BABLET, Denis, « La Remise en question du lieu théâtral » in *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Colloque de Royaumont juin 1961, CNRS, Paris, 2002, 1^{ère} éd. 1963.
- BANU, Georges, « La Forces des lieux » in *Alternatives Théâtrales* n°12, juillet 1982.
- BARTHES Roland, « Pouvoir de la Tragédie antique » in *Théâtre Populaire*, n° 2 juillet-août 1953.
- BARTHES Roland, « Le Théâtre grec » in *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.
- DAYDE, Emmanuel, « Richard Peduzzi, La Peinture au pied du mur » in *Théâtre en Europe* n° 17 juillet, 1988, pp. 38-43.
- DORT, Bernard, « Patrice Chéreau ou le Piège du théâtre » in *Théâtre réel, Essais de critique 1967-1970*, Seuil, 1971.
- DORT, Bernard, « Une création partagée », in *Théâtre / Public* n° 66, Gennevilliers, novembre 1985, pp. 5-9.
- DORT, Bernard, « Le Lieu de la Représentation épique », in *Travail Théâtral* n° 24-27, 1977, pp. 35-60.
- DERRIDA, Jacques, « Le Théâtre et la Clôture de la Représentation » in *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.
- GENET, Jean, « L'étrange mot d'... », in *Œuvres complètes Tome IV*, 1968, Paris, Seuil, rééd. 1997.
- JOBEZ, Romain, « La Double Séquence du spectateur » in *Revue Critique « Le Théâtre sans l'Illusion »* août-septembre 2005.
- JOURDHEUIL, Jean, « Raconter le Théâtre » et « L'irruption de l'Époque dans le Jeu théâtral » (entretiens avec L. Attoun et A. Etienne), in *Théâtre / Public* n° 140, Gennevilliers, mars-avril 1998.
- JOURDHEUIL, Jean, « Le Théâtre comme institution d'État » in *Travail Théâtral* n° 28-29, 1977.

- FREYDEFONT, Marcel, « La Représentation accomplie », in *Théâtre / Public*, n° 124-125, juillet 1995, Gennevilliers, pp. 71-73.
 - LEHMAN, Hans-Thies, « Un théâtre des regards » (A propos de paysage sous surveillance), in *Théâtre / Public* n° 87, mai/juin 1989, pp. 52-57, Gennevilliers, 1989.
 - LISTA, Giovanni (sous la dir. de), « Du tableau à la Scène » in *Ligeia*, n° 2 juillet-septembre 1988.
 - MICHAELIS Rolf, « 12.89 » in *Nanterre Amandier, Les années Chéreau 1982-1990*, Coll. Le spectateur français, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, p. 28.
 - PISCATOR, Erwin, « La Technique, nécessité artistique du théâtre moderne », in *Le Lieu théâtral dans la Société moderne*, Colloque de Royaumont juin 1961, CNRS, Paris, 2002, 1^{ère} éd. 1963.
 - PLANCHON, Roger, « Pour Ezio Frigerio » in *Théâtre en Europe* n° 12 octobre 1986, pp. 74-91.
 - REGNAULT, François, « Que me parlez-vous de la Musique ? » in *Comédie-Française*, Le cahier, n° 17.
 - REGNAULT, François, « Décors de Richard Peduzzi » in *Le Spectateur*, octobre 1986.
 - REGNAULT, François, « Conte des trois cités », in *Théâtre en Europe* n° 9, 1986.
 - RIETI, Nicky, « Scénographie » in *Alternatives Théâtrales* n° 12, juillet 1982.
 - STREHLER, Giorgio, « Un metteur en scène aux critiques », in *Théâtre en Europe* n° 11, juillet 1986, pp. 123-126.
 - UBERSFELD, Anne, « Le Théâtre et l'Espace », in *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, 1996, pp. 113-149.
 - UBERSFELD, Anne, « L'Espace théâtral et son scénographe », in *Lire le Théâtre II*, Paris, Belin, 1996.
 - VINCENT, Jean-Pierre, « Sur les Deux Premiers Spectacles du Théâtre de l'Espérance », in *Rebelote* n°1, 1973.
-
- « Antoine Vitez, L'Abri ou l'Edifice », propos recueillis par Jean-Pierre Léonardini, in *Architecture d'Aujourd'hui*, « Les lieux du spectacle » n° 199, octobre 1978.
 - « Antoine Vitez, Politique d'un théâtre, théâtre d'une politique » entretien d'Antoine Vitez par Georges Banu, in *Art Press* n° 53, 1981.
 - « De la Machine à jouer au paysage mental » Entretien de René Allio et Jean-Pierre Sarrazac, in *Travail Théâtral* n° 28-29, 1977.
 - « La Scénographie, un révélateur », entretien croisé entre Denis Bablet, Max Denes et Bernard Sobel, in *Théâtre / Public* n° 27, 1979, Gennevilliers.
 - « Un week-end à Yaïk » entretien avec André Engel et Bernard Pautrat réalisé par Michel Raoul Davis et Bernard Sobel, in *Théâtre / Public* n° 16-17, avril 1977.
 - « Nanterre Amandier » (dossier) in *Théâtre en Europe* n° 17, juillet 1988.

**Choix dans la Collection Arts du spectacle, CNRS, Paris
Spectacles, Histoire, Société**

- *Images de la Ville sur la Scène au XIX^e et XX^e siècles*, textes réunis par Elie Konigson, 1991.
- *Les Fêtes de la Renaissance – Vol I*, textes réunis par Jean Jacquot, Colloque, 1956.
- *Les Fêtes de la Renaissance – Vol II. Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*, textes réunis par Jean Jacquot, Colloque, 1960.
- *Les Fêtes de la Renaissance – Vol III*, textes réunis par Jean Jacquot, Colloque, 1975.
- *Le Film de théâtre*, textes réunis par Béatrice Picon-Vallin, 1997.
- *Le Lieu théâtral à la Renaissance*, textes réunis par Jean Jacquot, Colloque de Royaumont.
- *Le Lieu théâtral dans la Société moderne*, textes réunis par Denis Bablet et Jean Jacquot, Colloque de Royaumont (1961), 1963, réimp. 1988
- *Le Masque : du rite au théâtre*, textes réunis par Odette Aslan et Denis Bablet, 1985, réimp. 1999
- *L'œuvre d'art totale*, textes réunis par Denis Bablet, coll. Arts du spectacle, CNRS, Paris, 1995
- *Réalisme et Poésie au théâtre*, textes réunis par Jean Jacquot, 1967, réimp. 1978
- *Le Théâtre moderne. I. Hommes et tendances*, textes réunis par Jean Jacquot, 1961, réimp. 1979
- *Le Théâtre moderne. II. Depuis la Deuxième Guerre mondiale*, textes réunis par Jean Jacquot, 1973
- *Le Théâtre tragique*, textes réunis par Jean Jacquot, 1962, 3^e éd. ill. 1970.

**Arts du spectacle, CNRS, Paris
Voies de la Création théâtrale, 24 volumes parus**

- Vol. VI – *Théâtre et musique. Mises en scène d'œuvres anciennes*, resp. Jean Jacquot, 1978
- Vol. VII – *Mises en scène années 20 et 30*, resp. Denis Bablet, 1979
- Vol. VIII – *Théâtre-Histoire-Modèles*, resp. Elie Konigson, 1980
- Vol. X – *Krejca, Brook*, resp. Denis Bablet, 1982
- Vol. XI – *T. Kantor 1*, resp. Denis Bablet, 1983, réimp. complétée 1990-1998, réimp. 1999
- Vol. XII – *V. Garcia, B. Wilson, G. Tovstonogov, M. Ulusoy*, resp. Denis Bablet, 1984
- Vol. XIII – *Brook*, resp. Georges Banu, 1985
- Vol. XIV – *Chéreau*, resp. Odette Aslan, 1986
- Vol. XV – *Le théâtre dans la ville*, resp. Elie Konigson, 1987
- Vol. XVI – *Strehler*, resp. Odette Aslan, 1989
- Vol. XVII – *Meyerhold*, resp. Béatrice Picon-Vallin, 1990
- Vol. XVIII – *Kantor 2*, resp. Denis Bablet et Elie Konigson, 1993
- Vol. XXI – *La Scène et les images*, resp. Béatrice Picon-Vallin, 2001
- Vol. XXII – *Peter Sellars*, resp. Frédéric Maurin, 2003
- Vol. XXIII – *Régy*, resp. Marie-madelein Mervant-Roux, 2008

Choix revue Etudes Théâtrales, Louvain la Neuve

- *Le lieu, la scène, la salle, la ville*, Marcel Freydefont (dir.), n°11-12, , 1997
- *Mise en crise de la forme dramatique, 1880-1910*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), n° 15-16, 1999
- *Tragédie grecque, défi de la scène contemporaine*, (Georges Banu (dir.), n° 21, 2001
- *L'acteur entre personnage et performance*, Jean-Louis Besson (dir.), n° 26, 2003

Choix revue Théâtre / Public, Gennevilliers

- *Photographier le théâtre*, Hors-Série 4, avril 1982
- *Texte et théâtralité...*, n°5-6, juin/juillet/août 1975
- *Théâtre et Public...*, n° 16-17, avril 1977
- *Allemagne*, n° 20, mars 1978
- *Scénographie*, n° 27, juin 1979
- *Théâtre, Image, Photographie*, n° 32, mars 1980
- *Le proche et le lointain*, n° 39, mai-juin 1981, Préambule par Gilles Aillaud
- *Comédiens (2)*, n° 45, mai 1982
- Dossier « En question », in *Tb/P* n° 54, novembre 1983, pp. 5-38
- *La Comédie comme Tragédie, Allemagne, Vermeer et Spinoza*, n° 60, novembre 1984
- *Le Rôle du spectateur*, n° 55, mars 1984
- *Sport*, n° 63, mai 1985
- *La « Direction d'acteur »*, n° 64-65, juillet 1985
- *Le Retour des comédiens*, n° 66, novembre 1985
- *Autour de l'image*, n° 81, mai 1988
- *Un théâtre de la Cité – Autour de la Tragédie grecque*, n° 88-89, juillet 1989
- *Festival d'automne à Paris 89*, n° 90, novembre 89
- *Robert Wilson*, n° 106, juillet 1992
- *Théâtre et technologie*, n° 127, Gennevilliers, janvier-février 1996
- *Le Lien*, n° 144, novembre 1998
- *Jean Jourdeuil*, n° 140, mars 1998
- *Berlin à l'épreuve du temps*, n° 150-151, novembre 1999
- *Heiner Müller, Généalogie d'une œuvre à venir*, n° 160-161, juillet 2001
- *Frank Wedekind – Théâtre, Cirque, Cabaret*, n° 159, mai 2001
- *Espaces – Projets artistiques*, n° 163, janvier 2002
- *Du comédien au danseur*, n° 164, mars 2002
- *Denis Bablet, 1930-1992, Théâtrologie et engagement*, textes réunis par Béatrice Picon-Vallin, n° 173, avril 2004
- *Foucault, Mozart, Müller*, cahier réalisé par Jean Jourdeuil, Théâtre / Public, n° 176, janvier 2005.
- *Scénographie : l'ouvrage et l'œuvre*, cahier réalisé par Chantal Guinebault-Szhamowicz, n° 177, avril 2005
- *Espace privé / Espace public*, n° 179, octobre 2005
- *Anatoli Vassiliev- Tradition, pédagogie, utopie*, n° 182, juillet 2006

- *A propos de dramaturgie contemporaine*, n° 183, novembre 2006
- *Le théâtre aujourd'hui, histoires, sujets, fables*, n° 188, mars 2008
- *Théâtres Oracle*, n° 189, juin 2008
- *L'avant garde américaine et l'Europe*, n° 190, octobre 2008
- *L'avant garde américaine et l'Europe II, IMPACT*, n° 191, décembre 2008
- *Résonance autour de la Dramaturgie de Hambourg*, n° 192, mars 2009

Choix revue Alternatives Théâtrales, Bruxelles

- *Aspect du théâtre contemporain en Europe*, n° 1, juillet 1979
- « *Décor, peinture, espace public* », Jean Jourdheuil, n° 3, février 1980
- *Débuter*, sous la dir. de G. Banu, n° 32, juillet 1999
- *Les Répétitions, un siècle de mise en scène de Stanislavski à Bob Wilson*, sous la dir. de Georges Banu, n° 52-53-54, décembre 1996
- *Théâtres en Images, 30 lieux de spectacle à Bruxelles*, n° 58-59, octobre 1998
- *Le Théâtre dédoublé*, cahier conçu par Roman Paska avec l'aide de Julie Birman, n° 65-66, novembre 2000
- *Les Penseurs de l'enseignement*, n° 70-71, décembre 2001
- *Choralité*, n° 76-77, janvier 2003
- *Festival d'Avignon 1980-2003*, n° 78-79, 2003
- *Les Liaisons singulières : le metteur en scène et son acteur*, n° 88, avril 2006
- *Aller vers l'ailleurs, territoire et voyage*, n° 89, 3^e trim. 2006
- *Marc Liebens*, n° 90-91, 4^e trim. 2006
- *Le Corps travesti*, n°92, 1^{er} trim. 2007
- *Créer et transmettre*, n° 98, juillet 2008
- *Expérience de l'extrême*, n° 99, novembre 200

TABLE DES MATIERES DETAILLEE

VOLUME 1

Remerciements	3
De Diotima à Hypérion	5
Sommaire.....	7
Pourquoi Klaus Michael Grüber ?.....	8
PRESENTATION	11
I. PEINTURE, SCENES ET MISES EN RECIT : LA FIGURATION NARRATIVE	27
Introduction.....	28
I. A/ Approche de la Figuration narrative.....	37
I. A. 1) Définitions et repères critiques.....	40
I.A.1.a) Question de terminologie : pourquoi « Figuration narrative » ?.....	40
I.A.1.b) Les Catégories de la Figuration narrative	49
I. A. 2) Récit et Langage silencieux de la Picturalité chez Aillaud, Arroyo et Recalcati.....	54
I.A.2.a) Paroles, dits et écrits de Gilles Aillaud	54
I.A.2.b) Paroles, dits et écrits d'Eduardo Arroyo	70
I.A.2.c) Paroles, dits et écrits d'Antonio Recalcati	76
I. A. 3) Sur la Forme de présence picturale de la Notion de récit et de la Narrativité.....	86
I.A.3.a) Une approche littéraire ?.....	86
I.A.3.b) Biographie et autobiographie	89
I.A.3.c) L'Histoire : historicité et historicisation.....	96
I. B/ Picturalité : l'Expérience du collectif	106
I. B. 1) Croisements, rencontres, amitiés.....	107
I.B.1.a) Rappels de quelques carrefours de rencontres et d'amitiés.....	107
I.B.1.b) De la Pluralité des voies d'accès à la Conscience politique.....	110
I. B. 2) Le « Politique » au risque de s'y perdre.....	116
I.B.2.a) En d'étranges salons : les Salons de la Jeune Peinture	116
I.B.2.b) De l'Exigence de l'Œuvre : l'Empreinte profonde de Recalcati	122
I. B. 3) L'Expérience des œuvres collectives et la Mise à mort de Marcel Duchamp.....	128
En guise de Récapitulation d'une scène : la Figuration narrative.....	142
Peinture et Théâtre : à l'un des carrefours du labyrinthe	145

II. LE JEU DU LIEU DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCÈNE DE KLAUS MICHAEL GRÜBER	157
Introduction	157
II. A/ Le Voyage et l'itinéraire de Klaus Michael Grüber.....	162
II. A. 1) De texte en texte : un itinéraire biographique	163
II.A.1.a) De quelques raisons existentielles dans le Choix des textes	165
II. A. 2) « S'extraire du bunker ».....	168
II.A.2.a) Le Geste d'un « change » des lieux.....	177
II. A. 3) De l'Entrelacs du texte et du lieu dans le « le Temps du théâtre »	183
II. B/ Retour amont sur la « Fabbrica » et l'« Entrelac ».....	194
II. B. 1) Ce qui forme l'Être-en-commun de la <i>Fabbrica</i>	197
II. B. 2) L'Acte pictural dans l'Œuvre de mise en scène : tout autre qu'un « décor ».....	220
II.B.2.a) Le Dessin comme discernement de la Forme théâtrale	220
II.B.2.b) Le principe de la <i>Bauprobe</i>	224
II.B.2.c) Soit la Lumière entrée ici.	238
II. B. 3) Transformation du rapport scène-salle.....	245
II.B.3.a) Le Rapport scène-salle et la Mise en situation du spectateur : l'Espace du public.....	245
II.B.3.b) De quoi « spectateurs » est-il le Nom ?.....	255
II. B. 4) Du Théâtre chez Grüber : quant au spectacle	258
II.B.4.a) La Dialectique « vrai/faux » :.....	261
II.B.4.b) N'est-il de Vérité que de l'œuvre ?	264
II.B.4.c) En rappels et hommages aux textes de Denis Bablet.....	270
II.B.4.d) L'Enjeu des signes et des lieux.....	275
II. C/ L'Espace de l'Œuvre : la « Répétition » comme espace même de l'Œuvre.....	284
II. C. 1) Le Régime des affects dans le Travail de mise en scène.....	286
II.C.1.a) Le Possible des répétitions.....	288
II.C.1.b) Avoir à répondre du Théâtre	293
II. C. 2) Réinventer à chaque fois le Théâtre	302
II. C. 3) Tournoiement et tressement de la Parole et du geste.....	322
II.C.3.a) Le Texte en sa matière : dire le Point central de l'Œuvre	323
II.C.3.b) La Distanciation par le Jeu de la Distinction.....	336
II.C.3.c) De la Musicalité comme mouvement et rythme de l'Œuvre	341
II. C. 4) L'Épiphanie du théâtre en son Lieu.....	345
II.C.4.a) La Lumière, voile et révélation : une orchestration scénique	346
II.C.4.b) Un voyage au temps suspendu.	354
Pour marquer le Pas gagné de cette révolution scénique silencieuse	363

III. MESURE POUR MESURE : <i>WINTERREISE IN OLYMPIASTADION</i>.....	375
Introduction.....	375
III. A/ Le Stade Olympique de Berlin	380
III. A. 1) Retour sur l'Historique de l'Architecture du Stade Olympique de Berlin.....	384
III.A.1.a) Le Programme « Stade Olympique » et l'Archéologie grecque des origines	385
III.A.1.b) Le Deutsche Sportforum dans le temps de la République de Weimar.....	389
III.A.1.c) Changement de programme : surcodage du Reich Sportforum par le Stade Olympique de Berlin	391
III. A. 2) La Mythographie antiquisante de l'Allemagne du III ^e Reich	397
III. B/ Retour à l'Évènement théâtral : <i>Winterreise in Olympiastadion</i>	411
Prologue	411
Rappel de l'Argument du <i>Voyage d'hiver : Hypérion</i> d'Hölderlin.....	419
III. B. 1) Evocation des éléments scéniques par les dramaturges du <i>Voyage d'hiver</i>	423
III.B.1.a) <i>Antonio Recalcatis Bühnenbilder</i> d'Ellen Hammer :	424
III.B.1.b) « Nuit et froid sur l'Olympiastadion » de Bernard Pautrat :	426
III. B. 2) Questions de spatialité : un espace signifiant	430
III. B. 3) Une structure, une écriture : un double récit.....	450
III.B.3.a) La Structure de la <i>Robfassung</i> : un récit premier.....	450
III.B.3.b) Le Jeu des comédiens : figures d'un récit monté en parallèle.....	464
III.B.3.c) Mais il y eut-il des spectateurs ?	472
 LE PAS AU-DELA DANS L'ŒUVRE DE MISE EN SCENE DE K.M. GRÜBER.....	 485
 SUPPLEMENTS.....	 497
1 ^{er} Supplément : L'Esthétique Chéreau-Peduzzi : le Décor comme piège ?	497
2 ^e Supplément : Le Programme « Stade » : origine et destinée architecturale d'un lieu. Du <i>stadion</i> à l' <i>amphitheatrum</i>	507
3 ^e Supplément : Contribution à la Question du <i>théâtron</i>	529
 BIBLIOGRAPHIE.....	 566
Klaus Michael Grüber	566
Aillaud, Arroyo, Recalcati & la Figuration narrative.....	570
Architecture, Art et Peinture	576
Littérature & Philosophie	579
Sur le Théâtre.....	582

TABLE DES MATIERES DETAILLEE	593
---	------------

VOLUME 2

ICONOGRAPHIE	598
---------------------------	------------

I. Peintures, Scènes et Mises en récit : la Figuration narrative	599
II. Le Jeu du lieu dans l'Œuvre de mise en scène de Klaus Michael Grüber.....	616
III. Mesure pour Mesure : <i>Winterreise in Olympiastadion</i>	630
III.A) Mise en perspective de l'Architecture du Stade Olympique de Berlin.....	631
III. B) <i>Winterreise in Olympiastadion</i> , Décembre 1977, Berlin.....	647

DOCUMENTS DE TRAVAIL.....	656
----------------------------------	------------

1. Retranscription textuelle du documentaire « Aillaud ».....	658
2. Retranscription textuelle du documentaire « Arroyo ».....	664
3. Retranscription textuelle du documentaire « Recalcati ».....	670
4. Traduction d'un extrait de l'article d'Ellen Hammer : « Scénographies d'Antonio Recalcati ».....	676
5. Reproduction de l'article « Antonio Recalcatis Bühnenbilder », 1979.....	679
6. Reproduction de « Nuit et froid sur l'Olympiastadion », Bernard Pautrat, manuscrit.....	682
7. Reproduction d'une <i>Robfassung</i> de <i>Winterreise in Olympiastadion</i>	692
8. Texte allemand et traduction française du film <i>Winterreise in Olympiastadion</i>	731