[16]

Débats. Ils préparent le théâtre de demain"

Il sont cinq. Michel Raffaelli est décorateur-scénographe, Iannis Xenakis est ingénieur, architecte et musicien, Éric Fischer peintre-décorateur, Alain Fromond décorateur-constructeur, Jean Boucher ancien directeur de la Maison de la Culture de Bourges et assistant de Gabriel Monnet. Tous sont des chercheurs. Ils forment une équipe qui travaille déjà à une véritable révolution dans le théâtre. Leur premier objectif: éliminer la dictature du verbe au profit d'une mise en valeur des arts plastiques. Ils veulent conjuguer en les confrontant tous les éléments du spectacle et imposer en même temps que des matériaux nouveaux des techniques modernes. Jean-Pierre Nicola, de l'équipe de Tréteaux 67, les fait parler des rénovations qu'ils élaborent.

Jean-Pierre Nicola: Que pensez-vous du manque d'adaptation des formes architecturales aux besoins du théâtre en général et des Maisons de la Culture en particulier?

Michel Raffaelli: Il serait peut-être bon de voir de plus près ce qui a été fait, ce qui a été mal fait. Nous représentons ici des disciplines différentes, et je crois qu'aucun de nous ne pourrait se satisfaire d'aller donner un concert ou une représentation dramatique dans un quelconque des lieux qui a été construit à cet effet depuis dix ans. L'architecture conditionne le théâtre. Si l'on excepte la Maison de la Culture de Grenoble, on a assisté à un massacre du théâtre à l'italienne. Sans rien lui apporter, on l'a légèrement mécanisé. On lui a retiré toutes ses qualités en lui enlevant ses proportions. On s'est parfois aussi inspiré des scènes allemandes. Ce n'est pas non plus un acquis.

Jean Boucher: L'audace se limite souvent à une mécanisation de la machine traditionnelle.

Jean-Pierre Nicola: Apportez-nous davantage de précisions sur ce que vous appelez la réintroduction des éléments iconographiques dans le langage du théâtre.

Michel Raffaelli: À l'heure actuelle, si l'on pense à l'évolution de toutes les formes dans le théâtre, que peut devenir celui-ci? Nous pensons, nous, que ce peut être une tribune ouverte à toutes les formes de recherches. Toutefois, il faut, au départ, une réflexion à partir de l'architecture elle-même. Pour l'instant, les architectures traditionnelles ne permettent rien, en dehors de ce que l'on a toujours fait depuis la fin de la guerre. Il y a encore une énorme imprévoyance à tous les niveaux de la construction.

Éric Fischer: Il faut parler du retard de toutes les disciplines plastiques à l'intérieur du théâtre. Le décor théâtral était assimilé à une tradition ancienne qui se poursuivait dans une neutralité assez conformiste. On se demandait pourquoi le théâtre

restait un univers clôs pour les peintres. Pouvait-il refléter, dans ses propres disciplines, nos recherches d'ordre plastique? Et dans quel rapport ces recherches pouvaient-elles être introduites en fonction du texte?

Michel Raffaelli: On peut dire que l'exposition Lumière et Mouvement qui s'est tenue au Musée d'Art Moderne résoud une somme de problèmes qui auraient pu être résolus également au théâtre. Dans les entreprises les plus avancées de la technique, certains artistes font preuve de beaucoup plus d'imagination que n'en ont jamais eue les décorateurs de théâtre. Évidemment, ceux-ci sont assujettis à des textes.

Jean-Pierre Nicola: Vos conceptions réclament donc de nouveaux auteurs?

Jean Boucher}{De nouveaux auteurs ou une autre forme de langage.

Michel Raffaelli: Même si l'on veut conserver la part littéraire, il faut qu'elle trouve une dimension nouvelle pour permettre une plus grande mobilité des autres éléments.

Jean Boucher: Certes, le décor possède une signification d'illustration et de complément, avant d'être un élément dramatique.

Michel Raffaelli: À ce moment-là, ce n'est plus un décor. C'est un élément qui participe totalement. [17] Comme la musique doit elle aussi participer et ne plus être seulement un bruissement d'accompagnement, l'illustration d'un moment théâtral. C'est dans le même ordre d'exigence.

Éric Fischer: On assiste en général à une redondance à l'intérieur du théâtre sous toutes les formes. La musique ou les formes plastiques ne font que redire à leur manière ce que le texte n'a pas pu dire d'une manière immédiate. Ce ne sont même pas des prolongements, ce sont des bruitages d'interprétations parallèles. Ce qui serait intéressant serait de confronter des choses même contradictoires, la scène étant le lieu idéal où tous ces éléments pourraient se confronter. Même les réussites vraiment d'avant-garde dans le domaine plastique ont été le fait de plasticiens purs qui eux aussi marquent un décalage par rapport au théâtre. Ce qu'il s'agit de créer, c'est peut-être une discipline de confrontation.

Jean-Pierre Nicola: Votre proposition impliquerait une étroite collaboration avec l'auteur, ou bien que celui-ci ait conscience de tous ces problèmes. Pensez-vous qu'il existe déjà des auteurs capables de rejoindre vos préoccupations?

Fischer: Il ne s'agit pas de faire appel à un auteur de l'extérieur, une fois de plus nous ne serions que des «décorateurs» car il nous ferait entrer dans son système. Chacun de nous a une orientation et notre collaboration peut permettre de nouvelles ouvertures. Pour le moment c'est une interrogation commune. Nous groupons des potentialités et créons des conditions pour que surgisse quelque

chose de nouveau.

Raffaelli: Pour l'instant on se heurte à des structures très figées, le problème ne s'est pas posé d'une ouverture sur autre chose. Dans le cheminement technique, on est absolument tenu à des impératifs qui chaque fois, pour toute tentative d'éclatement, de transformation ou de renouveau, se heurtent à des problèmes non seulement techniques mais humains. Tout simplement parce que les gens vivent sur des normes et des habitudes dont ils n'ont pas envisagé de se défaire.

J.-P. Nicola: Les réussites viendraient donc de ce que le décorateur donne l'impression d'être venu avant le texte?

Boucher: De la part du créateur il y a une attitude nouvelle à rechercher. L'analogie avec le cinéma est assez bonne à prendre dans la mesure où il s'agit souvent d'une équipe autour d'un maître d'œuvre qui conçoit tous les éléments du spectacle. Cela vient surtout de ce que le cinéma est un art plus récent qui n'est pas encombré de traditions.

J.-P. Nicola: Pratiquement quelle est la façon d'amener le décor à participer plus activement au spectacle?

Raffaelli: Cela suppose surtout la possibilité d'introduire d'autres techniques que les techniques traditionnelles.

Iannis Xenakis: Par exemple, les ollogrammes.

Raffaelli: Oui ou alors les techniques photographiques comme pour les décors de Medea (voir Tréteaux 67 nº 4). On peut parler aussi de l'utilisation de gaz, des matières plastiques: à partir de matériaux transparents on peut utiliser des gaz colorants. Voir aussi les formes. De toutes façons, je pense que certaines techniques ne devraient plus être utilisées pour des pièces traditionnelles. Je pense qu'il n'est pas nécessaire d'apporter quoi que ce soit à des pièces qui ont été écrites il y a 25 ou 30 ans. Le plus intéressant, c'est autre chose, quelque chose qui soit une autre notion que la pièce.

Fischer: Jusqu'à présent le théâtre est basé sur la notion d'illusion. Le seul modernisme que l'on ait apporté au théâtre c'est de schématiser l'illusion, toujours dans le but de figurer un cadre donné même en langage abstrait. C'est déjà une contrainte particulière. Il s'agit de faire surgir des formes qui existent par elles-mêmes et qui soient confrontées à l'action dramatique. les dernières nouveautés dans le théâtre datent de Max Ernst, mais on est toujours dans la représentation de l'illusion.

Raffaelli: C'est une forme de langage dont il faut changer la fonction aussi, casser le rapport scène-salle. Alors là, on revient à l'architecture.

Frommond: Tout ce que nous venons de dire condamne radicalement le

théâtre à l'italienne, il n'y a pas de demi-mesure. Il faut raser.

Jean-Pierre Nicola: À la rigueur, on pouvait imaginer une révolution dans les conceptions du décor et l'introduction de techniques nouvelles sans remettre en question l'architecture de la salle. [18]

Frommond: Évidemment, on peut faire appel à d'innombrables techniques qu'offre l'industrie. Le théâtre est d'une pauvreté dans ce domaine! On a utilisé le centième de ce qu'on aurait pu utiliser. Le millième, même. Mais ce qui compte, c'est de sortir de la notion traditionnelle de la représentation. Il faut un instrument nouveau qui soit au service aussi bien
du plasticien que du musicien. Donc du metteur en scène.

Iannis Xenakis: Qu'est-ce Théâtre que le théâtre à l'italienne? En réalité, c'est le théâtre antique. Donc, il est vieux de vingt-cinq siècles. Pourquoi s'est-il continué jusqu'à nous? Là, on touche à la question fondamentale. Le théâtre est un lieu de rencontre et d'événements. De quels événements et pourquoi? Si l'on s'inspire du sens du théâtre antique et du théâtre plus contemporain, depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, il y a des thèses qui sont exprimées par les pièces de théâtre et ensuite par le cinéma qui a essayé d'imiter le théâtre. Il y a tout un effort de réflexion qui est véhiculé par ce petit vieux de vingt-cinq siècles. Ces thèses, ces façons de penser, ces théories peuvent-elles changer? En examinant le théâtre comme local et comme outil de travail, de rencontre, d'éducation et de jouissance, on se rend compte que derrière ça, il y a le fond même, le contenu. À quoi sert le théâtre, et pour quoi? Dans l'antiquité comme chez Shakespeare, il y a des thèses qui intéressaient la majorité, par exemple le droit divin contre le droit humain. Le théâtre actuel a perdu de sa charge parce qu'il est devenu une manifestation de l'anecdote psychologique. L'homme qui souffre, soit dans un contexte politique, soit dans une contexte social. Mais le théâtre le plus contemporain, comme celui de Beckett ou de Ionesco ou d'Arrabal, ce sont des fantasmes, des rapports d'hommes entre eux. Et il n'y a plus, clairement exposées, les questions vraiment philosophiques que moi j'aimerais retrouver.

Jean-Pierre Nicola: Vous pensez qu'avec l'addition de moyens techniques, on pourrait retrouver un théâtre philosophique d'envergure?

Iannis Xenakis: Non. Parce que les moyens sont les moyens. Vous avez parlé tout à l'heure de théâtre-fiction. J'aimerais donner un sens précis à ces choses-là. Je parle des problèmes de l'architecture quotidienne et de l'urbanisme, pas du théâtre. Le problème du théâtre est le cas particulier d'un ensemble de perspectives. Les penseurs de l'architecture, tels que Le Corbusier ont essayé de proposer des solutions aux difficultés de leur époque, des solutions aussi bien organiques, techniques, que ce qu'on appelle «plastiques». Avec les négations que souvent cela impliquait, c'est-à-dire les négations de telle esthétique contre une autre qui se voulait froide, etc. L'architecture, à mon sens, est liée aux problèmes de l'urbanisme. Et la solution de l'urbanisme est tout à

fait à côté, en dehors de ce qui se propose aujourd'hui en France, aux États-Unis, en Russie ou au Japon. Les architectures et urbanismes en posent pas les problèmes de base qui sont de nouveau l'homme et ses relations fondamentales. On parle toujours d'un préjugé: la cellule familiale et ses servitudes, et ensuite les lieux de travail, sans penser que ceci se modifie à une vitesse hallucinante. Des réflexions sur l'évolution de cette situation, pas dans le sens fictif, dans le sens réel mais utopique, je veux dire qui n'existe pas en ce moment mais qui a toutes les chances d'exister dans le futur. Des propositions de résoudre le conflit mais à l'échelle planétaire. C'est dans ce sens-là que le théâtre pourrait peut-être trouver son contenu.

C'est une question de talent. Depuis pas mal de temps, la mode est à la synthèse des arts, au théâtre spectacle total, puisqu'il a existé il y a quelque cinquante ans déjà. Après cet effort, les arts sont entrés chacun dans une période de «vaches maigres», c'est-à-dire que chacun de son côté a produit plus ou moins d'oeuvres de qualité, périssables peut-être, et puis, de nouveau, il y a une tendance vers un rassemblement et une amplification des techniques. À propos des happenings qui ont l'air d'être une sorte d'expression d'avant-garde et qui seraient intéressantes à habiller avec des choses plus sérieuses. Moi j'estime que tels qu'ils sont proposés, les happenings (je les ai vus à New York, je les ai vus ici en France) me semblent des essais assez inutiles parce qu'on reproduit des circonstances et des événements qui arrivent quotidiennement à tout le monde. Par conséquent, il n'y a pas vraiment de thèse, il y a une espèce d'imitation, une espèce de néo-réalisme figuratif même, puisque souvent on utilise [19] des choses «dada», des trucs surréalistes. Moi, je sais par exemple que j'aimerais que la musique exprime entièrement à elle seule, la plupart de ces problèmes les plus fondamentaux et j'aimerais aussi voir un cinéma qui se passerait absolument de son et de musique, et un théâtre aussi qui pourrait se passer absolument non pas de la parole mais de la musique et même des décors. Finalement la force doit résider dans chacune de ces expressions, parce qu'il y a une contradiction autrement: si elles se suffisent à elles-mêmes, il n'y a aucune raison de les mettre ensemble, si on les met ensemble c'est parce qu'elles ne se suffisent pas à elles-mêmes.

Raffaelli: On peut peut-être envisager d'alterner des choses qui se suffisent à elles-mêmes, et les faire jouer entre elles.

Xenakis: Donc une espèce de succession dans le temps, pas de simultanéité.

Fischer: Ça peut être simultané.

Raffaelli: Vous parliez tout à l'heure du théâtre de 25 siècles qui n'a pratiquement pas bougé. On peut-être d'accord à quelques détails près. Entre le théâtre antique et le théâtre du moyen âge, le théâtre à l'italienne et le théâtre du XIXième siècle, bien que le rapport salle-scène ait été à peu près toujours traité de la même façon, le théâtre a quand même toujours subi des influences

extérieures et des influences politiques. Avec les moyens techniques actuels, il faut s'attendre à l'éclatement du rapport salle-scène, chose qui n'était jusqu'à présent pas possible.

Fischer: Ce rapport salle-scène se reflétant d'ailleurs au niveau de la conception théâtrale, le rapport texte-metteur en scène, metteur en scène-acteurs, acteurs-décors, etc.

Xenakis: Mais ce n'est pas tellement une question de rapports, c'est une question de fond. J'y reviens: le théâtre antique, par exemple, était un théâtre de thèse, le théâtre moderne est un théâtre psychologique, et parfois ---pas toujours--- politique. Le théâtre japonais, c'est toutes les légendes du Japon, toutes les thèses faites d'une certaine manière qui dépend de la Cour et c'est là où je trouve un exemple moderne, actuel, la plus totale des synthèses, d'enchevêtrement des disciplines, chacune en soi étant presque parfaite. Vous avez parlé d'équipe, de collaboration comme celle du cinéma qui, parce qu'il est plus jeune, a pu développer une façon de travailler qui est plus vivante. Eh bien, je ne sais pas mais j'ai vu des travaux d'équipe, et je n'y crois pas tellement.

Fischer: Mettons que le théâtre souffre d'une hiérarchisation à partir d'une idée qui est le créateur.

Nicola: Ce que vous proposez reviendrait par conséquent à aller dans le sens d'un courant de collectivisation, l'auteur se transformant en groupe de personnes, à moins qu'il ne dispose de connaissances aptes à remplacer diverses compétences?

Raffaelli: C'est une question d'évolution des individus. Il y a des individus qui n'acceptent absolument pas les idées des autres mais qui les prennent quand même parce qu'ils ne peuvent pas vivre sans.

Boucher: Nous sommes d'accord sur le fait que jusqu'à présent le théâtre dont nous parlons, peut s'écrire dorénavant à partir de données autres que les signes que sont les mots. Il est difficile de penser qu'un auteur puisse posséder toutes les données du langage à lui seul. Ce qu'il faut souligner, dans la notion d'équipe, c'est la nécessité de dominer des techniques variées.

Raffaelli: Rien ne nous oblige par ailleurs à considérer la pièce comme une pièce d'auteur. Il suffit qu'une équipe se préoccupe d'occuper l'espace pendant une durée donnée avec un contenu donné pour un public donné. Nous parlions de techniques également. À ce sujet, je voudrais faire une parenthèse: au moment de la découverte de l'électricité, le théâtre s'éclairait comment? Avec des torches d'abord, avec des bougies ensuite et avec du gaz. À partir de l'électricité on découvre une autre dimension, c'est-à-dire que l'électricité tue le peintre de théâtre: le décorateur. Alors, on reste sur la notion de décorateur mais depuis l'électricité le théâtre a tendance à intervenir en trois dimensions. Ce que l'on appelait autrefois le décor peint était était remplacé par des architectures, par des formes, des volumes, dans l'espace. À cause de ce conditionnement qu'a été au théâtre la lumière: les

projecteurs. Or, les arts plastiques interviennent à notre époque de cette façon. Pourquoi? Parce que tout simplement l'électricité les révèle. Alors dans ce théâtre vieux de 25 siècles, la notion d'électricité n'intervient pas, donc ce théâtre est un théâtre purement littéraire, un théâtre de parole où le Verbe tient toute la place. Demain on captera des ondes et on arrivera à recomposer dans l'espace des formes ou des figures. À partir de ces données, déjà réalisées (ollogrammes), il faudra trouver un langage nouveau, ou alors c'est à désespérer de tout... [20]

Xenakis: Bien sûr, mais pour exprimer quoi?

Raffaelli: Évidemment, si l'on n'est pas capable d'exprimer quelque chose...

Boucher: Vous constatez quand même que la simple apparition de l'électricité sur une scène a conditionné toute une période de l'histoire du théâtre.

Nicola: Oui mais ça n'a pas tellement changé grand-chose au Verbe...

Xenakis: Ça n'a pas tellement changé finalement, ils sont toujours restés dans le même trou.

Fromond: Il y a eu quand même évolution à l'intérieur de ce trou...

Boucher: Et puis c'est à cette époque que le metteur en scène est apparu comme un être socialement responsable.

Fischer: La notion même de metteur en scène est neuve, elle date de XIXième siècle.

Nicola: Ça n'est quand même pas l'électricité qui nous a valu le metteur en scène.

Boucher: Non, mais il y a une relation.

Xenakis: Par exemple une pièce de Giraudoux, de Shakespeare, de Beckett, de Ionesco ou d'Arrabal, quand elle est faite par tel metteur en scène: tout change. Il y a un fait pourtant qui est curieux, c'est que les mises en scène disparaissent et les pièces écrites restent.

Nicola: Il y a là en effet un problème très important et je crois que vous avez mis le doigt sur quelque chose d'essentiel.

Boucher: C'est un art de l'instant, le théâtre.

Fischer: Pour en revenir à la question du contenu, vous interrogiez, Xenakis, «exprimer quoi». Cela suppose toujours que ce contenu serait séparable des formes qui le disent et là encore si l'on parle de confrontation d'arts différents, c'est que précisément ce contenu ne peut être dit que strictement dans chaque art et c'est ça l'intérêt de cette confrontation. Les langages parallèles ne peuvent

pas se résumer à un verbe suprême qui les dit tous à la fois.

Xenakis: Ah si, il y a des régions de la pensée humaine qui peuvent être dites, chantées ou vues, c'est-à-dire avoir des expressions différentes mais fondamentalement de même structure.

Nicola: Je crois que M. Xenakis nous propose surtout un théâtre de thèses qui ferait vivre par des arts différents des problèmes universels, ceux de tous les temps, sans exclure ceux du temps contemporain, vus néanmoins au travers de structures permanentes qui, elles, justement, permettent à un art de se substituer à un autre; car si ces structures n'existaient pas, s'il n'y avait pas la part des valeurs «fixes», il ne serait pas possible de dire la même chose tantôt avec la peinture, tantôt avec la musique. Laissant momentanément de côté la question «que doit être le théâtre», il semble aussi que nous soyons tous d'accord sur l'importance des techniques, elles peuvent contribuer à sortir le théâtre contemporain des formes archaïques.

Boucher: Il y a aussi les normes de sécurité qui veulent que l'on ne doit pas mettre plus de 3 fauteuils.

Raffaelli: Chaque fois que l'occasion nous a été donnée d'avoir des rencontres avec des fabriques, des industriels, l'intérêt que suscitait notre curiosité pour leurs produits nous a surpris.

Nicola: Certes, mais je pense aussi à la construction de ce lieu théâtral conçu de façon à permettre toutes formes d'essais et d'expérimentations.

Raffaelli: Avant les crédits, il y a d'abord le problème de l'architecte. On confie des salles à des architectes qui ne se sont jamais préoccupés du problème et on ne confie pas des salles à des architectes qui se sont déjà posé le problème. Dans l'ensemble, dès que l'on s'inquiète un peu d'une nouvelle réalisation on s'aperçoit, avec stupéfaction, que l'architecte qui a dessiné les plans n'a absolument aucune idée de ce qu'on va faire là-dedans. [21]

Parce qu'ils préparent leur diplôme, peut-être que par la suite, ils s'en désintéresseront. C'est un problème difficile. J'ai vu des salles modernes, que ce soit aux États-Unis, au Japon, en Europe. C'est aussi inefficace partout; l'acoustique est mauvaise, c'est toujours le corset, l'espèce de carcan des fauteuils et de la scène, parfois c'est plus aéré, parfois c'est moins aéré, parfois il y a des plafonds bizarres, ... avec des couleurs, des matériaux différents. Mais le même principe est là: la rigidité qui conduit finalement à la rigidité de la musique parce que les musiciens n'ont pas de liberté d'action. Par exemple, en 1953, Le Corbusier m'avait chargé de faire une fête sur un toit de Marseille, pour un congrès d'architecture à Aix. Le bâtiment mesurait 110~m de long sur 20~m de large. Il y avait des superstructures, des plates-formes. J'avais pris trois points distants: sur le premier on diffusait de la musique par haut-parleurs, par chaînes électro-acoustiques. J'avais demandé à Pierre Schaeffer de m'aider, ça se passait en plein air,

le soir surtout. Il y avait au centre un endroit où l'on faisait du jazz avec un orchestre et de la danse. Et à un autre point il y avait de la musique traditionnelle des pays d'Asie, d'Amérique, etc. et les gens pouvaient circuler, ils se promenaient partout. Il y avait des types qui restaient soit quand on passait de la musique concrète, soit de la musique de Bartok, qui restaient assis par terre et qui écoutaient comme ça pendant que d'autres se promenaient. Voilà une forme d'écoute par la permanence qui est différente des salles d'écoute. On se demande toujours pourquoi, par exemple, un concert n'est pas répété tous les soirs comme une pièce de théâtre.

Nicola: Est-ce que vous pensez, justement, qu'un théâtre qui disposerait de salles de plus en plus grandes, deviendraient nécessairement un théâtre populaire?

Boucher: Je crois que le public a du mal à franchir les portes d'un théâtre traditionnel, particulièrement un théâtre de la fin du siècle dernier. En fait le théâtre d'aujourd'hui, enfin le théâtre qui doit être fait, a l'allure d'un stade. Le public s'y rendra plus facilement si c'est un lieu disponible, ouvert comme le métro.

Xenakis: C'est important. Il va bien voir le cirque de Moscou, c'est un lieu populaire toujours plein...

Mme Raffaelli: Vous ne trouvez pas que quand on fait venir des gens au théâtre on utilise des moyens qui s'adressent à leurs perceptions et qui sont des moyens très révolus? Les gens ne sont plus habitués à recevoir, à percevoir dans les conditions où on les met au théâtre. C'est-à-dire qu'on les met d'abord dans un fauteuil, on s'adresse à eux par la parole et c'est très limité. Les gens ont des habitudes de perception beaucoup plus rapides et beaucoup plus violentes. Ils sont, en quelque sorte, émoussés.

Nicola: Oui, c'est bien pour ça que je parlais tout à l'heure d'une rivalisation avec le cinéma, parce que le public est habitué avec le cinéma à ce mode de perception.

Mme Raffaelli: Pas seulement avec le cinéma mais avec tout un rythme qui correspond à la vie quotidienne.

Nicola: Le cinéma traduit ce rythme précisément (quand il n'incite pas à accélérer celui du quotidien), tandis que le théâtre, du fait de ces carences techniques, ne peut pas l'épouser.

Mme Raffaelli: Bien sûr. C'est là aussi que je voulais poser une question: est-ce que vous croyez que cela tient à l'architecture du théâtre?

Xenakis: Non, pas seulement.

Mme Raffaelli: Ça tient pour beaucoup à la pensée des gens qui écrivent pour le théâtre, qui mettent en scène pour le théâtre et paraissent complètement enfermés et sclérosés dans des structures de

forme du théâtre. Justement ce qui serait très intéressant, c'est un groupe de chercheurs qui se proposeraient d'apporter quelque chose, que ce soit dans le domaine auditif ou plastique, qui fassent des propositions modernes à partir des connaissances modernes et de l'homme contemporain.

Fischer: Mais il y a tout un environnement de spectacles quotidiens que le théâtre n'arrivera jamais à supporter. [22]

Xenakis: Si vous permettez, je vais faire une observation. J'ai vu au Japon, le théâtre No. Le Théâtre No est très ésotérique et j'ai vu même presque sans jeu du tout, le récitant moduler avec de la musique, très peu de danse, en restant immobile et c'était beaucoup plus fascinant que mille coups de tonnerre. À quoi ça tient?

Fischer: On a l'impression d'un déroulement rituel qui s'associe plutôt à la messe. À la différence que l'on peut participer au théâtre No alors qu'on ne peut pas participer à la messe.

Xenakis: Ça dépend, on peut aussi participer à une messe. De même qu'un avion peut s'envoler s'il fait une certaine course, s'il atteint une certaine vitesse et acquiert un certain équilibre. C'est la même chose avec les choses de l'esprit.

Fischer: Le public qui accepte en permanence la violence de certaines musiques dites populaires, se trouve violenté par une musique comme la vôtre, M. Xenakis. Il la ressent comme la vraie violence, qui est une vraie agression alors qu'il subit des agressions mille fois plus fortes qu'il accepte et qu'il demande. Le théâtre n'offre ni l'un, ni l'autre.

Boucher: Oui mais ça c'est une réaction de classe. Je crois qu'il n'accepte pas ce qui n'est pas de son univers quotidien. Il accepte les Beatles parce que les Beatles appartiennent à son monde, il y a une complicité de classe. Je crois que les vedettes de la chanson sont des élus. Il y a un phénomène d'élection, de projection.

Mme Xenakis: Le théâtre est devenu un peu comme ceux qui allaient le voir. Il en reste la même image: la civilisation de petits bourgeois a disparue mais leur théâtre est resté.

Raffaelli: Mais le prolongement de ce théâtre petit bourgeois continue de se faire même dans des générations très proches de notre génération. Pourquoi? Parce que les gens qui ont le privilège d'une fonction artistique, je dis bien le privilège, se coupent volontiers, par confort, de toutes manifestations extérieures. Pourquoi se faire violenter dans le métro à partir du moment où on a les moyens d'avoir une automobile? C'est la même chose pour les auteurs contemporains, qui vivent leurs petits ou grands problèmes personnels, ce qui n'a strictement aucune importance, et qui sont complètement coupés de la vie pénible et difficile de toutes les couches de la population, et cette vie-là qui est agressive, violente et pénible, il la fuient. Ils se mettent à écrire des choses qui les concernent et qui sont terriblement ombilicales,

égocentriques, toujours à base mégalomanique mais jamais on n'atteint une notion d'oeuvre. Si je vais voir Arrabal, ça m'intéresse un peu moins que le rapport de n'importe quelle clinique psychiatrique de la région parisienne. La même chose pour Beckett. Si l'on n'est pas concerné, si l'on n'a pas la même maladie, la pièce n'a aucun intérêt.

Boucher: Pour en revenir à cette notion de public large et populaire, est-ce que par exemple, si l'on mettait une oeuvre théâtrale à l'Olympia, entre, je ne sais pas, telle ou telle vedette, un œuvre orchestrale de M. Xenakis par exemple, musicale, vocale, est-ce que cela ne serait pas un moyen de faire entrer dans le public des choses qui sont le fait de chapelles actuellement?

Xenakis: On tomberait dans le cas du réalisme socialiste qui demande des choses consommables pour un public moyen, médiocre d'ailleurs.

Raffaelli: Forcément, puisque pas formé.

Xenakis: Justement, une «oeuvre» est une chose formative. C'est nécessaire, sinon elle n'a pas de sens. Elle n'est pas une jouissance gratuite, elle ne devrait pas l'être, elle devrait tirer le public, l'entraîner vers quelque chose, amener une découverte.

[Nicola: ?] Si vous voulez, je vais faire la conclusion: d'abord, le renouvellement du théâtre est nécessaire, sinon c'est l'asphyxie et la mort. Comment? par une dislocation de l'espace théâtral. Une dislocation qui entraînerait quoi? On ne sait pas très bien, mais en tout cas une conquête de l'espace autour du spectateur ou de l'auditeur. \secundo: les utilisations des moyens techniques actuels, ce qui ne veut pas dire qu'ils doivent être très compliqués ou très coûteux mais utilisés avec du talent, une conscience nouvelle, une mentalité nouvelle: le courant électrique [23] d'une autre façon. Troisièmement: c'est le fond, donner un sens au théâtre, un sens qu'il n'a pas. je crois que tout le monde est d'accord là-dessus, il faudrait un fond, un contenu beaucoup plus vaste et plus important.

Raffaelli: C'est pour cela qu'on avait parlé de théâtre science-fiction. On avait également dit que bientôt les hommes seraient sur le Lune, qu'ils y construiraient vraisemblablement des éléments d'habitation durables ou provisoires, qu'ils y feraient peut-être une salle de spectacle et qu'on inviterait la Comédie Française à y jouer une pièce de Marivaux. Et c'est à ce degré déjà, sans être sur la Lune, que la contradiction apparaît.

Boucher: À propos de ce que nous avons dit sur l'architecture théâtrale, il faut bien dire qu'il y a un programme de construction de salles actuellement, celles des maisons de la Culture. Toutes les villes à partir de 50 à 100.000 habitants se proposent de construire des Maisons de la Culture. Il s'agit en fait d'attirer l'attention des responsables sur cette nécessité de concevoir les instruments que sont les salles de spectacle en fonction de tout ce que nous venons de dire.

Raffaelli: Oui, car il apparaît de façon flagrante et éclatante dans tous les projets conçus actuellement, que les architectes qui ont la responsabilité de construire ces salles, ne font que construire ce qu'ont construit les architectes en 1936 lorsqu'ils ont fait ces grands bâtiments populaires où il y a une salle pour faire des conférences qui contient beaucoup de spectateurs et rien d'autre.

Sur le programme à venir, il serait important tout de même de poser le problème.

Fischer: Justement, il serait intéressant que les gens chargés de ces constructions s'interrogent un petit peu plus et fassent des confrontations fructueuses.

Nicola: En dehors des problèmes posés; dans la voie des réalisations, est-ce que vous avez pris des contacts pour modifier les conditions du théâtre?

Raffaelli: Personnellement, je peux dire une chose, c'est que dans l'espace de trois spectacles, travaillant en groupe de recherches, j'ai eu la possibilité d'apporter beaucoup plus d'inventions que je n'en ai apportées seul pendant 5 ou 6 ans. Et j'ai peut-être trouvé beaucoup de solutions mais je veux dire que les choses se sont révélées beaucoup plus simples parce que je ne pense pas que, seul, on puisse résoudre tous les problèmes. Or, nous venons d'horizons assez différents, et nous avons pris en commun nos connaissances pour solutionner certains problèmes, même à l'intérieur d'un opéra médiocre, même sur des pièces qui ne sont pas ce que nous souhaiterions.

Il y a eu les costumes de Medée, il y a eu les costumes et la réalisation des éléments du Goethe d'Avignon et il y a eu l'Opéra de Marseille.

SOURCE:
Tréteaux no. 5, octobre 1967, p. 16-23.

CORRECTIONS:
Arabal --> Arrabal
fauteuils -> fauteuils.
Xénakis -> Xenakis
Eric -> Éric