



HAL
open science

Roger Planchon et L'Arche : pour une micro-histoire d'un discours [d]'amoureux

Tommaso Zaccheo

► **To cite this version:**

Tommaso Zaccheo. Roger Planchon et L'Arche : pour une micro-histoire d'un discours [d]'amoureux. Florence Baillet; Nicole Colin. L'Arche Éditeur. Le théâtre à une échelle transnationale, Aix-Marseille Université Editions, pp.95-105, 2021, 9791032002940. hal-03168674

HAL Id: hal-03168674

<https://hal.science/hal-03168674>

Submitted on 14 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Roger Planchon et L'Arche : pour une micro-histoire d'un discours [d]'amoureux

Tommaso Zaccheo

Cette étude voudrait interroger les rapports qu'ont entretenus, de 1954 à 1964, le Théâtre de la Cité et Roger Planchon d'une part, la revue *Théâtre Populaire* et la maison d'édition L'Arche d'autre part. Le but est d'esquisser les contours de la relation que noue Planchon avec la revue, ainsi qu'avec la maison d'édition, dirigées par Robert Voisin, et de suggérer l'intérêt qu'il y a à croiser les parcours des individus en question¹. La nécessité de l'introduction d'une pratique épique et brechtienne du théâtre en France unit ce couple d'amoureux à la fois de Bertolt Brecht et d'un théâtre capable d'« intervenir dans l'Histoire² ». Nous soulignerons tout d'abord les moments les plus significatifs de ce dialogue, pour aborder ensuite la polémique entre Bernard Dort et Planchon au sujet de l'interprétation de l'œuvre de Brecht. Nous prendrons en considération, enfin, un des aspects concernant les droits de représentation des pièces de ce dramaturge en France.

Panorama de la relation entre un jeune metteur en scène et une revue de théâtre

La première trace du travail de Planchon dans *Théâtre Populaire* est l'article « Roger Planchon et le Théâtre de la Comédie³ ». C'est par l'entremise d'Arthur Adamov que les rédacteurs de la revue ont découvert « Un bon petit théâtre⁴ », proposant « Du vrai théâtre à Lyon⁵ ». Les auteurs des deux derniers articles sont parmi les rédacteurs qui participeront le plus activement à la vie de cette revue, tout particulièrement après la « découverte » du système épique brechtien. Ces articles, qui mettent en valeur l'originalité d'une entreprise de province ancrée dans la Ville de Lyon, méritent d'être considérés le *terminus a quo*, à partir duquel nous pourrions faire commencer la relation entre Planchon et *Théâtre Populaire*. Cela dit, on pourrait restituer un très large panorama de celle-ci à partir de trois macro-périodes. En assumant la perspective des rédacteurs de cette revue, un moment charnière du rapport avec Roger Planchon serait, en premier lieu, la représentation de la pièce de Michel Vinaver *Aujourd'hui ou Les Coréens* en 1956, et celle, lyonnaise en 1957, puis parisienne en 1958, du *Paolo Paoli*, pièce écrite par Adamov. La rédaction de *Théâtre Populaire* voit dans ces deux pièces et dans l'œuvre du Théâtre de la Comédie les *praxis*, dramatique et scénique, ouvrant la voie vers un théâtre engagé, politique mais non jdanovien. Pour la première de ces deux représentations, Roland Barthes affirme que la mise en scène de Planchon « découvre la problématique d'*Aujourd'hui* : peut-on acquiescer à un monde nouveau sans faire explicitement le procès de l'ancien⁶ ? ». Encore une fois, c'est dans un article paru dans un quotidien qu'il est possible de mettre en lumière l'intérêt du travail du Théâtre de la Comédie

¹ Nous tenons à souligner que l'historienne Marion Denizot, dans l'article « Roger Planchon : héritier et/ou fondateur d'une tradition de théâtre populaire ? », *L'Annuaire théâtral*, n° 49, p. 33–51, a déjà mentionné l'importance du rapport entre ces deux acteurs historiques, sans croiser leurs parcours et se limitant plutôt au rapport de Planchon à la seule rédaction de *Théâtre Populaire*.

² « L'Art peut et doit intervenir dans l'Histoire » : cette phrase de Roland Barthes paraîtra en épigraphe aux numéros de *Théâtre Populaire* dès le n° 11.

³ Jean Duvignaud, « Roger Planchon et le Théâtre de la Comédie », *Théâtre Populaire*, n° 5, janvier-février 1954.

⁴ Roland Barthes, « Un bon petit théâtre », *France-Observateur*, 13 mai 1954.

⁵ Bernard Dort, « Du vrai théâtre à Lyon », *L'Express*, 8 mai 1954.

⁶ Roland Barthes, « Aujourd'hui ou Les Coréens », *France-Observateur*, 1^{er} novembre 1956.

pour le combat mené par *Théâtre Populaire*. Il en va de même avec la représentation du *Paolo Paoli*, que Dort interprète comme « la promesse d'un théâtre politique qui ne renierait aucune des conquêtes du théâtre contemporain⁷... ». Et tandis que Dort se concentre davantage sur l'événement scénique dans sa globalité, Gisselbrecht, dans le numéro 25 de la revue, souligne plutôt la parabole d'Adamov, marquant le passage d'un théâtre d'avant-garde à un théâtre engagé. En somme, ces deux représentations font partiellement naître, chez *Théâtre Populaire*, l'espoir d'assister à un renouvellement du théâtre français des années 1950. En tout état de cause, la troupe qui concrétise sur scène la promesse d'un théâtre nouveau que ces dramaturgies proposent est celle guidée par Planchon. Et cette entreprise décentralisée atypique semble être le contre-exemple parfait à opposer au « Théâtre de l'Argent », parisien et bourgeois, contre lequel se bat la rédaction dirigée par Voisin. En assumant à présent le point de vue de Planchon, nous pouvons aussi prendre en compte l'article que Barthes consacre à la mise en scène de *Grand-Peur et misère du III^e Reich* parmi les moments marquant la première phase du rapport entre ces deux acteurs historiques. En effet, lorsque ce critique écrit que la troupe de Planchon « possède maintenant une maturité exceptionnelle [et que dans l'œuvre *Grand-Peur et misère*,] si sombre, si rigoureuse, Planchon a su mettre cette « tentation de la bonté » qui est au fond de tout le théâtre de Brecht⁸ », cette affirmation semble sonner comme une légitimation du travail sur les œuvres de Brecht accompli par cette troupe. De plus, Barthes plaidant clairement pour qu'elle ait les moyens de se présenter à Paris, nous pourrions trouver dans cette représentation et dans cette critique le moment pivot déclencheur même de cette relation.

Deuxième moment fort d'une hypothétique histoire croisée de Planchon et de la revue *Théâtre Populaire* : la naissance du Théâtre de la Cité. La nomination de Planchon à la direction du Théâtre Municipal de Villeurbanne, en 1957, est une bonne nouvelle pour les rédacteurs d'une revue qui milite pour un changement des codes et des modes de production du théâtre en France. Et en effet le numéro 28 de *Théâtre Populaire* est consacré à la « Naissance d'un Théâtre Populaire en Province ». Dans un long reportage, André Gisselbrecht souligne le caractère progressiste et exigeant de ce nouveau théâtre, en déclarant même que « [c]omme le Berliner Ensemble, le Théâtre de la Cité aspire à une totale autonomie « interne » ; souhaitons-lui seulement de jouir, pour arriver à se suffire à lui-même, des mêmes facilités matérielles⁹ ». Pour ce rédacteur, la parenté – superficiellement évoquée, mais significative de l'importance de la compagnie villeurbannaise pour ce rédacteur – entre le Théâtre de la Cité et le théâtre est-allemand le porte à affirmer que cette entreprise mérite d'être soutenue financièrement. À ce propos, rappelons que si ce numéro présente et dévoile le travail de Planchon, L'Arche collabore aussi, en tant que maison d'édition, par le biais de la publication du numéro 1 du *Travail au Théâtre de la Cité*, avec la compagnie villeurbannaise¹⁰. Or, si la critique de Gisselbrecht, puis celle, enthousiaste, de Dort du *George Dandin* de 1958, et le début d'une collaboration avec L'Arche marquent le moment qui pourrait être défini comme le plus heureux de ce couple, celui-ci semble entrer en crise assez tôt. Ou, du moins, des mises en scène comme celle de *La Seconde Surprise de l'amour* de 1959 ne font l'unanimité au sein du comité de rédaction. De ce point de vue, la publication du deuxième volume du *Travail au Théâtre de la Cité* ne coïncide en effet plus avec la critique enthousiaste des représentations de Planchon. Ce deuxième numéro est consacré à la

⁷ Bernard Dort, « Un tournant décisif : *Paolo Paoli* », *France-Observateur*, 6 juin 1957.

⁸ Roland Barthes, « Bertolt Brecht à Lyon », *France-Observateur*, 10 mai 1956.

⁹ André Gisselbrecht, « Naissance d'un théâtre populaire en province : Henry IV au Théâtre de la Cité », *Théâtre Populaire*, n° 28, janvier 1958.

¹⁰ La Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du spectacle, conserve, à ce propos, des indices de la relation entre L'Arche et le Théâtre de la Cité de Villeurbanne qu'il serait intéressant approfondir. Voir, en particulier, le Fonds Planchon, 4 COL 112 (1300), dossier *Éditions*, « L'Arche ».

mise en scène de l'adaptation d'Adamov du roman *Les Âmes mortes* de Gogol. Cette représentation est critiquée par Guy Dumur, qui voit dans l'opération menée par Planchon aux dépens de l'œuvre d'Adamov « un prétexte pour une démonstration théâtrale ». Il accuse Planchon, en outre, de s'être « enivré de sa rhétorique » et affirme que « pour quelqu'un comme Planchon qui a tant travaillé, le plus dur reste à faire : savoir s'effacer¹¹ ». Que se passe-t-il dans ce couple ? La critique de Vinaver face à l'usage que Planchon fait de la pièce de Marivaux pointait déjà du doigt la manière qu'avait Planchon de représenter sur scène plus de choses, voire d'autres choses, que les situations offertes par le texte. Mais la critique de Dumur semble révéler que la liberté de plus en plus revendiquée avec laquelle Planchon interprète les œuvres qu'il met en scène pose problème : Dumur en arrive même à affirmer que le metteur en scène lyonnais devrait s'effacer devant l'œuvre de l'auteur dramatique. En somme, à partir de ce moment, la *praxis* de Planchon divise le comité de cette revue, et l'œuvre de Planchon ne répond plus exactement aux attentes de *Théâtre Populaire*. Cette deuxième phase des relations entre ces groupes d'individus se terminerait, enfin, sur la polémique entre Dort et Planchon à propos de l'usage de l'œuvre de Brecht, alors que la critique de l'adaptation du texte de Marlowe *Édouard II* qu'a rédigée en 1961 Pierre Seller, pseudonyme de Robert Voisin, ouvrirait une troisième phase. Cette pièce est en effet centrale dans l'évolution artistique de Planchon, puisqu'elle coïncide avec sa première tentative d'écriture dramatique. Le fait que le directeur de *Théâtre Populaire* rejette cet essai nous semble devoir être mentionné. Par ailleurs, en 1964, si d'une part la critique par Dort de la première pièce de Planchon, *La Remise*, montre tout l'intérêt de ce critique envers l'œuvre dramatique de Planchon, la représentation de *Troilus et Cressida* déclenche, d'autre part, une réflexion de Vinaver sur les « Itinéraires de Roger Planchon ». Paru dans le dernier numéro de *Théâtre Populaire*, cet article prend comme prétexte la mise en scène de Planchon pour développer une problématique bien plus vaste, centrée sur l'efficacité ou non du modèle brechtien par rapport à l'évolution de la société française. Or, chacun des moments que nous avons mentionnés mériterait d'être analysé en profondeur. À propos de cette réflexion de Vinaver, remarquons uniquement, d'une part, que toute la rédaction réagit aux problématiques soulevées par cet article, et, d'autre part, que, dans une conjoncture difficile, une pièce de Planchon engendre le dernier grand débat au sein de cette rédaction, comme si, en songeant à l'échec d'une relation passionnée et contrastée, ces rédacteurs étaient amenés à mettre en discussion leur parcours.

Roger Planchon et Bernard Dort : polémique pour un usage libre – et épique ? – d'une œuvre de Brecht

Nous avons présenté, dans ses grandes lignes, le dialogue pluriel entre deux groupes d'individus qui ont fait face aux changements majeurs de la pratique et de la conception du théâtre en France. En nous concentrant maintenant sur deux moments de confrontation du Théâtre de la Cité avec le critique Dort et puis avec l'éditeur Voisin, nous pourrions vérifier la non-linéarité de ce dialogue. Commençons par répondre à une simple question : quel usage Planchon fait-il du *Schweyk* de Brecht et quelle est la réaction de Dort ? La brochure qui accompagne le public dans la vision de ce spectacle propose d'abord une reconstruction philologique du parcours par lequel Brecht arrive à l'écriture définitive de cette pièce. Ensuite, elle permet de découvrir quelles figures ont inspiré Planchon pour la conception du personnage de Schweyk. C'est le metteur en scène lui-même qui l'avoue : « La réponse d'un peuple à un régime d'oppression est souvent un petit bonhomme, tout un chacun comme personne, qui venge tous : UN HÉROS POPULAIRE. Ainsi Schweyk, Charlot, Till

¹¹ Guy Dumur, « Les Âmes Mortes au Théâtre de France », *Théâtre Populaire*, n° 38, 2^{ème} trimestre 1960.

Ulenspiegel [*sic*], Falstaff, Guignol le lyonnais¹² ». Tous ces personnages ont aidé le Théâtre de la Cité à composer son propre Schweyk, interprété par Jean Bouise, que sa *vis comica* désigne comme l'acteur le plus apte à *montrer* ce « héros ». Or, la définition de héros appliquée en général aux personnages de Brecht a de quoi faire trembler un brechtien radical. Quoiqu'il en soit, la performance de Bouise est critiquée par Dort, puisqu'il juge que cet acteur montre un Schweyk trop positif : un « héros », justement, qui fait l'idiot « pour sauver tout le monde¹³ ». Si Schweyk est un personnage populaire et en tant que tel « source de toute positivité¹⁴ », précise Dort, il ne faut pas le montrer comme « constamment actif », comme quelqu'un qui sauve consciemment le monde, en devenant, au niveau dramaturgique, le vrai moteur de la pièce, au point de « fai[re] les événements¹⁵ », au lieu d'être *fait* et submergé par eux.

Certes, Dort ne conteste pas les qualités de cet acteur, qu'il salue comme « notre nouveau Fernandel », ni la virtuosité du metteur en scène, mais il conteste, ouvertement, la lecture de la pièce que Planchon restitue avec sa mise en scène, laquelle se fonde, d'ailleurs, sur un décor conçu comme un cirque. Dans cette affirmation nous devons au demeurant oublier le côté pittoresque du cirque, pour penser plutôt « à la façon dont il fonctionne, les différentes parties du spectacle se faisant et se défaisant sous les yeux des spectateurs, surtout [il faut penser] à la continuité sans interruption de la représentation¹⁶ ». Il y a une certaine conception constructiviste de ce spectacle, selon les mots de René Allio¹⁷. La scène prend une fonctionnalité toute particulière, devient un vrai dispositif, réalisant elle-même le passage d'une scène à l'autre, « sous les yeux des spectateurs¹⁸ ». Le montage est ainsi exhibé au public, il devient partie structurante la réception de la pièce. Cet effet est produit par l'utilisation d'un plateau tournant. Cette trouvaille, que Reinhardt a inventée, devient dans l'utilisation qu'en fait le Théâtre de la Cité un élément capable de guider le regard du spectateur. Ce dispositif permet tout d'abord de choisir quel endroit montrer ou quels éléments de la scène cacher ou offrir à la vue du spectateur, et, en second lieu, d'effectuer des plans rapprochés sur les personnages : il agit comme « une caméra, qui par sa mobilité, par la façon dont elle découpe l'espace, par ce qu'elle montre ou dissimule, est dans un film réellement un acteur¹⁹ ». En choisissant ce qu'il faudra que le public voie, le plateau tournant devient en somme un instrument capable d'écrire la scène aussi bien qu'un stylo est capable d'écrire sur une feuille blanche. La scène sur laquelle ce « stylo scénique » écrit n'est pourtant pas vierge : elle est déjà *écrite* par le texte dramatique de Brecht. L'« écriture scénique », cette écriture seconde que Planchon revendique en tant que pratique opératoire concrète, intervient sur l'œuvre dramatique en modifiant le sens et le contenu de la pièce. C'est bien cela que Dort perçoit et qu'il sanctionne.

Le « système symbolique à significations multiples » – qui submerge ou « néglige²⁰ » le *Schweyk* de Brecht – est un système qui voudrait agir librement et en toute indépendance face au texte dramatique. Il ne souhaite pas, cependant, le dépasser ou le « négliger », du moins

¹² Brochure-programme du spectacle, consultable à la BnF, ASP, cote 4-COL-112 (139,9). Les passages sont soulignés dans le texte.

¹³ *Théâtre Populaire*, n° 44, 4^e trimestre 1961.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Notes sur le décor*, BnF, ASP, Fonds Planchon, Carton COL-112 (139,5).

¹⁷ Ce décorateur, qui collaborera avec Planchon et sa compagnie de façon stable de 1957 jusqu'à 1962, fait partie des personnes qui ont impulsé une rénovation de la pratique théâtrale en France à partir de la découverte du théâtre de Brecht. Voir, à propos de son travail de décorateur, l'article de Brigitte Prost, « Vers une scénographie de la métaphore : Allio et Planchon », *Double jeu*, n° 2, 2004, [En ligne : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1974>, consulté le 1^{er} mai 2019].

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Notes de mise en scène*, BnF, ASP, Fonds Planchon, Carton COL-112 (139,5).

²⁰ « Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale », *Théâtre Populaire*, n° 44, 4^e trimestre 1961.

dans ce cas spécifique. L'« écriture scénique » de Planchon se veut interprétation du texte : elle veut *traduire* le sens de l'œuvre mais sans renoncer à *parler*, avec une langue propre, les mots de la pièce. C'est d'ailleurs Allio qui nous révèle que le montage de ce spectacle est conçu pour assurer « surtout la continuité sans interruption de la représentation²¹ ». Cependant, si d'une part ce parti pris scénique comporte une infraction à une règle fondant le théâtre épique – celle de la « non-continuité » de la représentation –, d'autre part, et d'un autre point de vue, cela signifie découvrir un moyen technique pour interpréter, librement, le texte à *représenter*. Peu importe, pour Planchon, que cet usage implique de s'écarter d'une reproduction « orthodoxe » des principes brechtiens. Or, il est peut-être nécessaire de souligner que Dort ne veut pas du tout proscrire l'usage du plateau tournant, mais plutôt le fait que Planchon « ne cherche pas à situer et à expliquer historiquement une dramaturgie ; [et qu'il] substitue une écriture à une autre²² ». Au sujet de l'éloignement de la théorie de Brecht, il ne paraît pas anodin de souligner que dans les numéros 11 et 12 de la revue *Cité-Panorama*, est relatée la rencontre entre Roger Planchon et « un monsieur âgé [Erwin Piscator] qui signa naguère une mise en scène fort discutée au Théâtre des Nations²³ ». Piscator aurait donc rencontré la troupe villeurbannaise lors de la préparation du *Schweyk*, cette compagnie étant probablement désireuse de connaître, découvrir et étudier les idées de l'autre père noble de la théorie et de la pratique épique du théâtre. Or, la différence entre la théorie de Piscator du théâtre épique et celle de Brecht est bien connue, même si toutes les deux se sont développées dans le même berceau de la République républicaine de Weimar. À défaut de pouvoir approfondir la *praxis* de Piscator, citons du moins les mots que ce metteur en scène lui-même choisit pour définir sa position par rapport au théâtre brechtien :

Brecht est mon frère, mais notre appréhension de la totalité est différente : Brecht révèle les détails significatifs de la vie sociale, moi, j'essaie de montrer l'ensemble politique dans sa totalité [...] Brecht veut agir à travers certains épisodes dont il révèle les structures, moi, je voudrais plutôt montrer un développement continu²⁴.

À partir de ce témoignage, il paraît possible de formuler l'hypothèse que la compagnie du Théâtre de la Cité expérimente le « développement continu » de la représentation afin de mettre à l'épreuve toutes les possibilités expressives des codes scéniques. Certes, seule une reconstruction plus approfondie de cette pièce permettrait de vérifier cette affirmation. Il est néanmoins intéressant de remarquer que Dort, en 1956, avait déjà émis des critiques à l'encontre de la mise en scène de Piscator *La Guerre et la Paix*. En cette occasion, Dort écrivait en effet que « c'est le monde dans sa totalité que [Piscator] veut exposer sur scène. Aussi son théâtre devrait-il être synthétique. Mais là il achoppe²⁵. » En 1956, Dort explicite sa préférence envers la solution dialectique et non linéaire proposée par le montage épique de Brecht, au détriment de celle sans discontinuité et totalisante de Piscator. En 1961, au lieu de prendre position ouvertement pour un modèle de théâtre, l'argumentaire de Dort semble être plus proche de celui d'un exégète attentif à comprendre une œuvre dans sa complexité, plutôt que de celui d'un critique militant. Certes, les reproches à l'égard de l'usage incongru que Planchon fait de l'œuvre de Brecht n'en sont pas moins nets. Mais dans l'analyse du *Schweyk* de Planchon que propose Dort, le regard du spécialiste de Brecht et du théâtre prime sur le jugement orthodoxe, bien que la reconstruction lucide de l'évolution de la *praxis* de ce metteur en scène ne puisse qu'engendrer une polémique. Et en effet, celle-ci se termine dans les pages de *Théâtre Populaire* avec un texte de Planchon intitulé « Orthodoxie », dans lequel

²¹ René Allio, « Notes sur les décors et les costumes », Fonds Planchon, carton COL-112 (139,5) *op. cit.*

²² « Schweyk dans la deuxième guerre mondiale », *op. cit.*

²³ *Cité-Panorama*, n° 11 janvier-février 1961.

²⁴ « Piscator utilisait dès 1930 le cinéma au théâtre », *Cité-Panorama*, n°12, avril-mai 1961.

²⁵ Bernard Dort, « La Guerre et la Paix », *Théâtre Populaire*, n° 19, 4^e trimestre 1956.

il affirme qu'aucun jugement définitif sur l'œuvre de Brecht, sur ses expériences de mise en scène et sur sa théorie n'a été formulé : « tout est et reste ouvert ; il n'y a pas d'autre orthodoxie²⁶. » Planchon veut en somme être libre d'expérimenter un langage scénique nouveau, bien au-delà de tout dogmatisme ou orthodoxie. Bref, soulignons que, d'une part, ce texte est symptomatique de l'incompréhension entre un critique et un artiste. D'autre part, la réponse de Planchon est non seulement accueillie favorablement par Robert Voisin, mais ce dernier, comme l'a déjà montré Marco Consolini, partage le point de vue de Planchon, et corrige, réécrit, améliore ce texte avant sa publication²⁷. Ce constat nous permet d'évoquer brièvement le rôle complexe, contradictoire et double de Voisin²⁸, dont l'action est capitale pour approfondir le contexte productif à l'intérieur duquel la réception de l'œuvre de Brecht s'est déroulée²⁹.

Planchon, Robert Voisin et la représentation des œuvres de Brecht en province : les contradictions à dépasser pour constituer « nouveau public » et impulser un nouveau répertoire

Grâce à de nouvelles acquisitions du fonds L'Arche de l'IMEC, nous pouvons lire les échanges entre Helene Weigel, Robert Voisin et le grand nombre d'hommes de théâtre qui s'adressent à lui pour les droits de représentation des œuvres de Brecht. La précision avec laquelle l'éditeur a lui-même classé et conservé sa correspondance permet une lecture assez claire des documents conservés. Or, cette correspondance montre que Weigel et Voisin veulent impulser un théâtre populaire et dialectique qui puisse servir l'œuvre de Brecht du mieux possible, sans pour autant que la qualité artistique des mises en scène implique de renoncer au grand public. Les discussions autour de la reprise de *La Bonne Âme du Sé-Tchouan*, que le Théâtre de la Cité programme pour décembre 1958, et que Gisselbrecht, dans le reportage précédemment mentionné, annonce, sont révélatrices. En 1958, Gérard Pollicand, qui se substitue provisoirement à Robert Gilbert en qualité d'administrateur de la compagnie de Planchon, prend contact avec Voisin. Le 1^{er} septembre, Pollicand écrit que pour le Théâtre de la Cité, il serait du « plus grand intérêt³⁰ » de représenter cette pièce à Paris, mais il ajoute que la compagnie préfère la créer à Villeurbanne, pour un « rodage » d'abord et sans la presse éventuellement. Or, au cours de la correspondance et de rencontres, le Théâtre de la Cité découvre que cette pièce est bloquée par une option concédée à Serge Reggiani. Ce dernier avait en fait perdu cette option en décembre 1957, mais Voisin avait voulu la renouveler jusqu'au 30 septembre 1958, avec l'accord de Weigel. Entretemps, Serge Reggiani « s'est assuré la collaboration d'une société de production (OPHRAM, représentée par Mme Mouloudji) et de Suzanne Flon (qui serait Shen-Té)³¹ ». Voisin explique à Planchon que cette société s'est assurée les droits de représentation en garantissant à Berlin une nouvelle traduction de la pièce. Voisin conclut que pour son projet de reprise, Planchon devra

²⁶ Roger Planchon, « Orthodoxies », *Théâtre Populaire*, numéro 46, 2^e trimestre 1962.

²⁷ Cf. Marco Consolini, *Théâtre Populaire : Histoire d'une revue engagée 1953 – 1964*, Paris, IMEC, 1998.

²⁸ Voir ce qu'en dit Michel Bataillon : « Voisin, en cas de besoin, prend ses distances vis-à-vis de son équipe : l'agent d'auteurs et l'éditeur militant deviennent alors deux personnalités bien indépendantes. » Michel Bataillon, *Planchon, un défi en province. Chronique d'une aventure théâtrale*, volume II, Paris, Marval, 2001, p. 67.

²⁹ Voir la contribution de Nicole Colin dans le présent volume.

³⁰ Fonds IMEC 377 ARC/6 (inventaire en cours), Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, Lettre de Pollicand à Voisin du 1^{er} septembre 1958.

³¹ Fonds IMEC 377 ARC/6, Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, sous-dossier « Option Reggiani », lettre de Robert Voisin à Helene Weigel du 13 octobre 1958.

désormais s'adresser à Mme Mouloudji, en évoquant le nom de Lars Schmidt en tant que personnalité liée à cette société. Le directeur de L'Arche ajoute qu'« en ce qui concerne les pièces de Brecht jouées en France du temps où je ne m'occupais pas de ces questions, terrain miné³² ». La réaction de Planchon face à Voisin et à ces difficultés est celle de mettre en scène quand même cette pièce, quoiqu'il arrive. Par ailleurs, Weigel annonce à Voisin que Planchon lui a écrit à ce propos, et qu'à son avis « on devrait donner [à Planchon] cette autorisation, mais seulement pour Lyon et ses environs³³ [...] ». Bref, cette affaire se termine avec le paiement par Planchon d'une somme de 100.000 francs à chacune des personnalités à qui Voisin avait concédé les droits d'exclusivité de représentation de la pièce³⁴. Par ailleurs, pour conclure cette réflexion autour du rapport entre Planchon, *Théâtre Populaire* et L'Arche, il est intéressant de lire un passage de l'échange entre Planchon et Voisin. Dans la première lettre, le directeur du Théâtre de la Cité annonce à l'éditeur qu'il mettra en scène cette pièce en dépit des difficultés dont il l'accuse d'être le seul responsable (puisque Voisin ne veut pas lui accorder les droits pour des représentations en province). Et Planchon de déclarer :

Je vous annonce que je joue le 5 décembre, si je suis interdit le 6, parfait. [...] Je crois, Monsieur Voisin, que vous êtes Marxiste. Pour souper avec le diable il faut avoir une longue cuillère. Monsieur Lars Schmidt n'est pas le diable, mais si le 6 décembre la pièce est interdite êtes-vous sûr de la longueur de votre cuillère ? vous pensez qu'il faut imposer Bertolt Brecht à un certain public, par le courant habituel [...]. Je ne pense pas cela (peut-être trop influencé par *Théâtre Populaire* qui est une revue que j'aime et défend). Je crois qu'il faut constituer un nouveau public, et que la coupure doit être plus brutale. Chacun de nous a une politique, je croyais que nous avions la même³⁵.

Voisin répond en expliquant que Lars Schmidt, producteur suédois bien connu, possède les droits de représentation de certaines pièces de Brecht, parmi lesquels *La Bonne Âme*. Il affirme qu'avoir consenti à ce que des personnes proches de ce producteur mettent en scène *La Bonne Âme* signifie en réalité avoir en partie libéré cette pièce d'une « hypothèque peut-être fallacieuse³⁶ », mais qu'il ne pouvait pas négliger. Ensuite, il répond aux accusations de Planchon quant à son souper avec le diable en expliquant qu'en fait encore aucun souper n'a eu lieu. Et il précise : « [C]e souper que je devrai peut-être faire un jour avec le Diable en chef, qui nous occupe tant, cher Planchon, ce n'est pas moi qui l'aurais commencé, c'est Brecht lui-même... Mais lui, n'est-ce pas, avait une longue cuillère ; celle de Mme Weigel l'est déjà moins. Quant à la mienne : on verra bien³⁷ ». Il ajoute aussi que pour d'autres pièces il pourrait sans doute concéder le droit d'exploitation à Planchon, mais à certaines conditions, puisque, pour Voisin, « il en est [...] d'un spectacle comme d'un livre : ou le tirage limité, ou le grand tirage. Cela s'étudie à l'avance, et alors Paris (nous sommes là au cœur d'un pays fortement centralisé, vous le savez) vaudra bien une messe. Vous y viendrez³⁸ ».

La lecture de cette correspondance pourrait permettre de mieux évaluer l'action, les difficultés et les contradictions des acteurs historiques impliqués dans l'introduction, la traduction et la transformation de l'œuvre de Brecht en France. Par exemple, les déclarations de Voisin

³² Fonds IMEC 377 ARC/6, *loc. cit.*, Lettre de Robert Voisin à Gérard Pollicand du 22 octobre 1958.

³³ Fonds IMEC 377 ARC/6, *loc. cit.*, Lettre de Helene Weigel à Robert Voisin du 28 octobre 1958.

³⁴ Fonds IMEC 377 ARC/6, *loc. cit.*, copie du contrat entre Roger Planchon et la Société OPRHAM, Serge Reggiani, Suzanne Flon et Denise Tual du 19 décembre 1958 « [p]our consentir à ces 24 représentations du Théâtre de la Cité, qui constituent une dérogation au droit d'exclusivité de production acquis par elle [OPRHAM], selon convention du 20 octobre 1958. »

³⁵ Fonds IMEC 377 ARC/6, *loc. cit.*, Lettre de Roger Planchon à Robert Voisin du 13 novembre 1958.

³⁶ Fonds IMEC 377 ARC/6, Dossier *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, lettre de Robert Voisin à Roger Planchon du 19 novembre 1958.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

révéleraient que certaines difficultés liées à l'exploitation du répertoire brechtien dérivent de choix stratégiques que Brecht lui-même avait effectués. Certes, même si les mots de Voisin semblent être assez clairs, bien des preuves manquent pour formuler des jugements définitifs. Pour ce qui nous concerne, savoir que, de fait, Voisin sait se dédoubler entre, d'une part, l'agent d'auteurs capable de faire au mieux leurs intérêts, et, d'autre part, l'éditeur engagé dans une bataille esthétique et politique, n'est peut-être pas sans importance. Les propos de Planchon et la dernière déclaration de Voisin citée permettent, en tout état de cause, de mieux cerner la complexité du contexte théâtral de la fin des années 1950. Le solide appui que *Théâtre Populaire* offre à Planchon et à son entreprise n'empêche par ailleurs pas Voisin d'expliquer à ce jeune metteur en scène les contraintes imposées par un système productif où, *de facto*, le théâtre parisien, privé et « de l'Argent », l'emporte. Cet échange semble montrer que s'engager dans une bataille pour un changement du champ de la production théâtrale au détour des années 1960 signifie faire face à un mode de production théâtrale complexe. De plus, les limites imposées par un système économique rigide semblent pousser Voisin à poursuivre des stratégies parfois contradictoires, qu'il serait peut-être fructueux de prendre en considération à partir d'un cadre de réflexion renouvelé. Derrière le nom de Mouloudji, représentante de la société OPRHAM, il semble ainsi possible de reconnaître Louise Fouquet, agent artistique sous le nom de Lola Mouloudji, et épouse du chanteur Marcel Mouloudji. Voilà qui indiquerait que le conflit opposant Planchon à ces personnalités pourrait être analysé en tant qu'affrontement entre le Théâtre de la Cité et des acteurs historiques détenant une position de force au sein du contexte théâtral français de la fin des années 1960. Et il serait intéressant de remarquer que l'attitude de Planchon semble être, en 1958, celle de vouloir révolutionner ce même contexte, en étant finalement obligé de composer avec ceux qui y occupent une position de pouvoir. De plus, il faut souligner que la mise en scène de *La Bonne Âme* par Planchon sera l'occasion de réunir à Villeurbanne Voisin et Paolo Grassi ; ou encore que c'est probablement aussi grâce aux 24 représentations de *La Bonne Âme* qu'en 1959 Planchon et Pollicand pourront programmer une mise en scène de *La Résistible Ascension d'Arturo UI*, finalement réalisée par Vilar, et prévoir un voyage à Berlin pour voir le Berliner Ensemble³⁹. De la même manière, la polémique entre Dort et Planchon serait à insérer dans le cadre d'une mutation du champ de la critique théâtrale et de la naissance du domaine des études théâtrales, au lieu d'être limitée à l'affrontement entre deux personnalités. Pour conclure, l'analyse par Dort de la mise en scène de Planchon, sa réponse, ainsi que l'échange entre ce même metteur en scène et Voisin au sujet de la politique à entreprendre pour « constituer un nouveau public » semblent venir enrichir plusieurs hypothèses, telle celle d'une mutation structurelle des codes de la critique, liée aussi à l'« éblouissement⁴⁰ » que l'œuvre de Brecht a produite, et dialectiquement indissociable d'un renouveau des pratiques théâtrales.

³⁹ Fonds IMEC 377 ARC/4 (inventaire en cours), Lettre de Robert Voisin à Helene Weigel du 7 novembre 1959.

⁴⁰ Roland Barthes, « L'éblouissement », in *Écrits sur le théâtre*, textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 330-331.