



HAL
open science

Permanence artistique et pratique théâtrale: l'Atelier de Charles Dullin, Roger Planchon au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, l'Ensemble artistique du Théâtre National de Strasbourg dirigé par Jean-Pierre Vincent et la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti

Georges Gagneré

► **To cite this version:**

Georges Gagneré. Permanence artistique et pratique théâtrale: l'Atelier de Charles Dullin, Roger Planchon au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, l'Ensemble artistique du Théâtre National de Strasbourg dirigé par Jean-Pierre Vincent et la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti. Art et histoire de l'art. Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, 2001. Français. NNT : 2001PA030013 . tel-04602804v1

HAL Id: tel-04602804

<https://hal.science/tel-04602804v1>

Submitted on 6 Jun 2024 (v1), last revised 29 Jun 2024 (v2)

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

UFR d'Etudes Théâtrales

N° 2/0/0/1/P/A/0/3/0/0/1/3

THESE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE PARIS III

Discipline : Etudes Théâtrales

présentée et soutenue publiquement le **19 février 2001** par

Georges GAGNERÉ

PERMANENCE ARTISTIQUE ET PRATIQUE THEATRALE.

L'Atelier de Charles Dullin, Roger Planchon au Théâtre de la Cité à Villeurbanne,
l'Ensemble Artistique du Théâtre National de Strasbourg dirigé par Jean-Pierre
Vincent et la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti.

sous la direction de :

M. Jean-Pierre SARRAZAC

À Laurence

REMERCIEMENTS

Passeur entre l'Université et le monde du théâtre, Jean-Pierre Sarrazac m'a présenté à Christian Schiaretti en 1992. Cette double rencontre est à l'initiative de ma recherche.

Je tiens ensuite à exprimer ma gratitude à mon directeur de recherche, Jean-Pierre Sarrazac, pour avoir soutenu la rédaction de cette thèse d'une exigence à la fois bienveillante et sans concession.

Christian Schiaretti m'a ouvert en toute confiance les portes de la Comédie de Reims, et la troupe des Comédiens de la Comédie a accepté sans réserve le principe périlleux d'une présence extérieure. Je salue leur travail, dont la continuité et l'épanouissement stimulaient mon effort et donnaient sens à ma démarche.

De nombreux acteurs et professionnels du spectacle se sont prêtés au jeu souvent fastidieux de l'entretien enregistré. Que la patience de Loïc Brabant, André Cellier, René Fugler, Pascal Gilbert, Jacques Giraud, Jean Jacquemond, Jean Jourdheuil, Gaston Jung, Gérard Guillaumat, Valérie Moreigneaux, Dominique Muller, Laurent Poitrenaux, Alain Rimoux, Isabelle Sadoyan et Raymond Wirth soit ici remerciée.

J'ai été accueilli avec beaucoup de sollicitude et d'efficacité par des personnes qui entretiennent patiemment les foyers de la mémoire du théâtre, René Fugler puis Anne-Laurence Vespérini à Strasbourg et Heidi Weiler à Villeurbanne (tous trois chargés entre autre de la gestion des archives du théâtre).

Enfin, je remercie particulièrement Agnès Faure, qui a soutenu de sa vigilante attention la rédaction finale de ce mémoire.

AVANT-PROPOS

J'ai commencé ce travail en 1994 dans la foulée d'un DEA qui traitait de l'Incidence de la notion de troupe sur la pratique théâtrale. Le DEA prenait largement appui sur ma participation comme observateur à la première saison de la troupe de la Comédie de Reims. Son directeur, Christian Schiaretti, avait non seulement eu la gentillesse de m'ouvrir en grand les portes des répétitions, mais il me donnait encore la possibilité de vivre une première expérience «professionnelle». Depuis, je n'ai pas cessé de mener de front pratique théâtrale professionnelle et recherche universitaire, ce qui explique en grande partie l'étalement de mes travaux. Je ne pouvais pas d'ailleurs envisager d'étudier la dynamique du processus théâtral sous l'angle de la permanence artistique, sans expérimenter de l'intérieur les contraintes de production du champ théâtral «institutionnel». Cela m'a conduit à définir une méthodologie qui n'avait pas grand chose à voir avec ce que je pouvais vivre au contact des plateaux, mais qui, paradoxalement, me semblait décrire assez précisément la manière dont le travail s'organisait dans le spectacle vivant. L'approche de la permanence artistique selon cette méthodologie me donnait, en outre, les moyens d'appréhender les contraintes de fonctionnement spécifiquement induites par la création théâtrale.

C'est ainsi que ce mémoire se présente en deux parties, que nous avons voulues autonomes sur le plan de la lecture. D'un côté, les annexes présentent les détails de l'analyse de plusieurs expériences théâtrales notoirement fondées sur la permanence artistique. Assez méfiant par nature quant à l'objectivité de réflexions qui escamotent la démonstration de leurs postulats, j'ai souhaité offrir au lecteur (et au chercheur) la possibilité de construire ses propres explications à la succession des phénomènes observés. Je conseille notamment de prendre le temps de consulter la méthodologie d'approche des exemples, exposée en annexe 1. D'un autre côté, le corps de la thèse met en perspective ces exemples afin de comprendre l'évolution historique des formes de permanence artistique. Malgré son autonomie, j'ai écrit cette partie en ayant constamment en tête les résultats acquis dans les annexes. Et souvent, seuls les noms des metteurs en scène y sont cités, et seuls leurs écrits y sont confrontés à des faits que j'ai pourtant établis en étudiant le parcours de l'ensemble des comédiens. Il ne faut alors pas oublier que le nom du metteur en scène sert ici d'emblème au travail d'une équipe, et que ses écrits sont considérés comme le témoignage d'un porte-parole, et non comme le discours d'un créateur-démiurge. C'est d'ailleurs dans cet état d'esprit que nous avons volontairement évité d'interviewer directement les metteurs en scène sur leur travail (Roger Planchon, Jean-Pierre Vincent ou encore Christian Schiaretti), afin de contourner cette subjectivité insidieuse du regard rétrospectif sur l'œuvre accomplie. Tous les écrits utilisés ont d'ailleurs été systématiquement cités dans le strict respect de la chronologie des événements étudiés.

Le titre du présent mémoire est volontairement plus général que celui de mon DEA, car j'ai dû substituer à la notion ambiguë de troupe, celle de permanence artistique, précisément définie par degrés sur une échelle. J'ai aussi abandonné l'idée fallacieuse d'«incidence» sur la pratique théâtrale, pour me limiter à la

description de l'évolution d'un état d'équilibre entre permanence et flexibilité au sein des structures de production. L'historique succinct des troupes permanentes, ouvrant mon DEA et débouchant très rapidement sur l'étude du cas contemporain de la Comédie de Reims, s'est transformé en une succession d'approches approfondies de trois grandes périodes balayant le siècle, pour répondre à la nécessité de situer les structures permanentes dans le contexte d'un champ théâtral en perpétuelle transformation, et ne pas céder à la tentation de relire le passé en réduisant tous les avatars de troupes aux contraintes de production qui parcourent actuellement le paysage théâtral français.

J'ai dû remanier au fil de chaque exemple le plan d'ensemble des annexes afin qu'il puisse s'adapter à chaque époque. Ces réajustements successifs de l'objet d'étude m'ont, en quelque sorte, obligé à refaire plusieurs fois le même travail en changeant les angles d'approche. Par exemple, le corpus cité dans le titre du mémoire présente les aventures permanentes sur lesquelles s'articulent mes recherches. Mais je me suis rendu compte que je ne pouvais pas étudier une expérience de permanence alors qu'elle était commencée depuis plusieurs années. Il était très important de mettre en lumière la genèse d'une équipe et d'étudier sa transformation au fil des spectacles, pour arriver à la période qui m'avait initialement intéressée. J'ai ainsi étudié la fondation par Planchon et ses amis du Théâtre de la Comédie à Lyon, avant de me pencher sur le Théâtre de la Cité. De même, j'ai commencé par étudier la collaboration entre Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil, qui débouche sur la fondation du Théâtre de l'Espérance, avant d'aborder le travail de l'Ensemble Artistique à Strasbourg. Par ailleurs, je n'ai pas cité dans le corpus les exemples abordés auxquels je n'ai toutefois pas pu appliquer complètement ma méthode d'évaluation de la permanence artistique, à savoir le Vieux Colombier de Jacques Copeau, la troupe de Gaston Baty, le TNP de Jean Vilar, le Berliner Ensemble de Brecht, la Schaubühne de Peter Stein, et le Théâtre du Soleil. Je me suis souvent pris à rêver d'une extension démesurée de ce corpus, en remontant dans le passé et en multipliant les comparaisons transversales, mais il me fallait déjà clore ma première approche...

SOMMAIRE

| | |
|---|------------|
| <u>I) INTRODUCTION À LA NOTION DE PERMANENCE</u> | 7 |
| <u>II) LES PARADOXES D'UN MYTHE (1913-1939)</u> | 23 |
| <u>A) Le Vieux Colombier de Jacques Copeau</u> | 23 |
| <u>B) L'Atelier de Charles Dullin</u> | 41 |
| <u>C) Permanence artisanale dans un contexte industriel</u> | 75 |
| <u>III) LES TROUPES DANS LA DÉCENTRALISATION THÉÂTRALE (1947-1968)</u> | 87 |
| <u>A) Les débuts de la décentralisation théâtrale</u> | 87 |
| 1) <u>Les premières troupes décentralisées</u> | 87 |
| 2) <u>Le Théâtre National Populaire de Jean Vilar</u> | 93 |
| <u>B) Roger Planchon : du Théâtre de la Comédie au Théâtre de la Cité</u> | 102 |
| 1) <u>Le Théâtre de la Comédie : tête de pont d'implantation</u> | 102 |
| 2) <u>De la troupe artisanale à l'outil institutionnel</u> | 117 |
| 3) <u>Le Théâtre de la Cité : nouveau visage de la décentralisation</u> | 131 |
| 4) <u>Rupture annoncée avec les «anciens» modes de production</u> | 142 |
| <u>C) Abandon de la permanence artistique au sein de la décentralisation</u> | 154 |
| <u>IV) RÉCURRENCES DE LA PERMANENCE ARTISTIQUE (1968-1997)</u> | 170 |
| <u>A) Le collectif artistique comme modèle institutionnel</u> | 171 |
| 1) <u>Genèse d'une compagnie</u> | 171 |
| 2) <u>Le Théâtre de l'Espérance</u> | 186 |
| 3) <u>Un Ensemble Artistique au Théâtre National de Strasbourg</u> | 207 |
| 4) <u>Vers un renouvellement de la décentralisation théâtrale ?</u> | 228 |
| <u>B) Marginalités de la permanence artistique après 1968</u> | 248 |
| 1) <u>Le Théâtre du Soleil</u> | 250 |
| 2) <u>Retour de la prééminence du metteur en scène</u> | 256 |
| <u>C) La Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti</u> | 265 |
| <u>V) CONSIDÉRATIONS TRANSVERSALES</u> | 308 |
| <u>A) La question du langage scénique</u> | 308 |
| 1) <u>Une poétique de la troupe</u> | 309 |
| 2) <u>De l'esprit de troupe à la notion de langage scénique</u> | 316 |
| 3) <u>Langage scénique et dramaturgie</u> | 323 |
| <u>B) Renouvellement du répertoire et des structures de production</u> | 332 |
| 1) <u>Crises du répertoire et de la permanence artistique</u> | 332 |
| 2) <u>Du <i>Nous</i> au <i>Ils</i></u> | 338 |
| 3) <u>Permanence et institution</u> | 344 |
| <u>VI) CONCLUSION</u> | 350 |
| <u>INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES</u> | 356 |
| <u>INDEX</u> | 374 |

TOME II

| | |
|---|------------|
| ANNEXE 1 : APPROCHE METHODOLOGIQUE DE LA PERMANENCE ARTISTIQUE | 387 |
| ANNEXE 2 : L'ATELIER DE CHARLES DULLIN | 407 |
| ANNEXE 3 : COPEAU, BATY, VILAR | 621 |
| Le Vieux Colombier de Jacques Copeau | 621 |
| La troupe de Gaston Baty | 633 |
| Le Théâtre National Populaire de Jean Vilar | 645 |
| ANNEXE 4 : DU THEATRE DE LA COMEDIE AU THEATRE DE LA CITE | 671 |
| Présentation | 671 |
| Le Théâtre de la Comédie | 672 |

TOME III

| | |
|--|-------------|
| ANNEXE 4 : DU THEATRE DE LA COMEDIE AU THEATRE DE LA CITE (SUITE) | 727 |
| Le Théâtre de la Cité | 727 |
| Entretiens | 887 |
| ANNEXE 5 : DU THEATRE DE L'ESPERANCE A L'ENSEMBLE ARTISTIQUE DU TNS | 909 |
| Présentation | 909 |
| La collaboration entre Vincent et Jourdheuil - Théâtre de l'Espérance | 911 |
| L'Ensemble Artistique au Théâtre National de Strasbourg | 947 |
| Entretiens | 1005 |
| Le Berliner Ensemble | 1043 |
| La Schaubühne | 1048 |
| ANNEXE 6 : LA COMEDIE DE REIMS DIRIGEE PAR CHRISTIAN SCHIARETTI | 1055 |
| Entretiens | 1084 |
| TABLE DES MATIERES | 1108 |

D) INTRODUCTION A LA NOTION DE PERMANENCE

a) Approche de la permanence artistique

L'usage commun du mot «troupe» présuppose confusément une permanence artistique. Si l'on parvenait à définir la structure de «troupe», n'avancerait-on pas dans l'éclaircissement de la notion temporelle qui semble s'y attacher ? Après avoir observé des exemples de structures théâtrales qui sembleraient proches de la «troupe», on pourrait rechercher les conditions qui en déterminent le modèle. La composition, la durée de vie, le travail réalisé, ou encore un statut «moral», offriraient des séries de critères à remplir pour prétendre à la qualité de «troupe». On serait ainsi conduit à modéliser la pratique théâtrale dans la perspective de définir le concept dont dériverait toute expérience de «troupe»¹. Les similitudes de parcours artistique de certaines compagnies rendent plausible une telle approche. Ce faisant, on assignerait une place précisément déterminée à la «troupe» dans l'ensemble du paysage théâtral. Il y aurait d'un côté les «troupes permanentes», et de l'autre les compagnies de l'éphémère...

La «troupe» et la permanence

La permanence artistique est-elle une condition à remplir par une «troupe» ? Partons d'une définition sommaire de la structure théâtrale, comme «organisation dont les membres travaillent en commun à la réalisation d'un spectacle en vue de sa représentation devant un public», et intéressons-nous au travail des acteurs. Ceux qui travaillent en permanence sont rares, la plupart revendiquent de nos jours un statut d'«intermittents du spectacle». Du point de vue d'une compagnie, on dit généralement qu'un acteur y est permanent lorsqu'il ne travaille qu'en son sein, ce qui ne signifie pas qu'il y travaille en permanence. Sont intermittents les acteurs qui ne travaillent que ponctuellement avec elle. Il existe donc des acteurs intermittents (de leur propre point de vue) et intermittents (du point de vue de la compagnie) — c'est le cas de la plupart des acteurs, qui passent de compagnie en compagnie sans pour autant travailler à plein temps —; des acteurs permanents et intermittents — c'est-à-dire suffisamment connus pour travailler sans arrêt mais à chaque fois avec des compagnies différentes —; des acteurs intermittents et permanents — c'est le cas des acteurs d'une compagnie qui ne participent pas systématiquement à tous les spectacles de la compagnie —; et enfin des acteurs permanents et permanents, qui forment les piliers d'une compagnie. On pourrait ranger dans ce dernier cas de figure, le metteur en scène, directeur de la compagnie, qui constitue généralement l'âme de la structure et le seul membre totalement permanent lorsqu'il est acteur. Du point de vue du metteur en scène, une compagnie est permanente, dans le sens où elle lui donne les moyens de construire un parcours artistique, d'inscrire dans le temps une œuvre théâtrale.

¹ « Une troupe de théâtre est un groupe constant de personnes animées par un même esprit, travaillant en étroite collaboration sur plusieurs saisons théâtrales pour constituer un répertoire de pièces. » in Georges Gagneré, *Incidence de la notion de troupe sur la pratique théâtrale*, Mémoire de DEA, Université Paris III, p. 37.

Si l'on considère le travail d'une compagnie sur un seul de ses spectacles, tous les acteurs doivent être considérés comme permanents-permanents. Ils appartiennent tous à la structure en y travaillant à plein temps — si l'on néglige bien sûr les participations parallèles à des tournages, des postsynchronisations, etc. Si l'on élargit le nombre de spectacles étudiés, il apparaît que des acteurs semblent appartenir plus ou moins à la compagnie. La notion d'intermittence ne permet cependant pas de décrire une telle situation. En effet, pour qu'un acteur soit considéré comme intermittent par rapport à la compagnie, il faudrait qu'il y travaille au moins deux fois, ce qui ne se vérifie pas dans un grand nombre de cas. Il vaut mieux alors parler de participation temporaire à l'activité de la compagnie. Est-il finalement possible de mesurer l'appartenance des comédiens à la compagnie, notion sur laquelle on pourrait fonder une échelle de permanence ? La permanence de la structure apparaîtrait alors comme une mesure globale des différents degrés d'appartenance de chaque acteur à la compagnie. En reprenant sérieusement le jeu terminologique sur la permanence-intermittence, on peut effectivement mesurer comment se répartit, par acteur, la quantité totale de travail que représente l'activité d'une compagnie. La distribution du travail au fil des saisons est modélisable et permet de répartir la population des comédiens par degré d'appartenance. L'état de la permanence d'une compagnie, à un moment donné, est un état de la distribution du travail selon une échelle de degrés d'appartenance, dits abusivement «degrés de permanence». Nous avons ainsi dégagé cinq catégories qui décrivent la permanence des comédiens dans une compagnie — Filant, Passant, Entrants-Sortants, Résidant et Noyau Résidant². En suivant l'évolution des effectifs de chaque catégorie, il est possible de rendre compte de la permanence de la compagnie. Pour simplifier l'analyse, nous avons résumé les degrés d'appartenance en deux grandes catégories : la permanence durable et la permanence temporaire. Cette oxymore rappelle que, dans le temps de la préparation, puis de l'exploitation d'un spectacle, la collaboration d'un comédien avec les autres membres de la compagnie est presque toujours exclusive de toute autre activité importante. Nous la considérons comme permanente dans la temporalité éphémère de la création théâtrale — ainsi la permanence d'un acteur ne reflète pas à nos yeux une qualité du travail, chaque acteur étant dans un état d'entière disponibilité tout au long de sa collaboration plus ou moins temporaire. Une compagnie n'est pas permanente une fois pour toute, elle l'est plus ou moins, suivant le rapport entre les permanences durable et temporaire dans la population des comédiens concernés. La permanence artistique — telle que nous l'étudierons — n'est donc pas un concept spécifique, elle décrit l'état de toute structure théâtrale et n'est pas réductible à un soi-disant modèle de troupe.

L'ambiguïté implicite du mot «troupe» provient probablement de la confusion d'identité qui s'installe entre la compagnie des acteurs, l'édifice théâtral, et le directeur. Souvent le lieu et le chef de troupe ne changent pas. La compagnie en retire une permanence d'existence qui ne concerne cependant qu'une partie de son travail. À l'origine, la troupe désigne la réunion des comédiens qui jouent ensemble, ni plus ni moins. Mais dans le cadre d'une représentation théâtrale, il apparaît que cette réunion est volontaire, qu'elle ressort à un principe transcendant le groupe et cimentant son travail. Contrairement au peintre ou au compositeur, les artistes de

² La construction de l'échelle de permanence est explicitée en annexe 1.

théâtre doivent se poser la question du travail collectif. La fabrication d'une représentation suppose une organisation du travail théâtral. Elle dépend des gens qui y participent et des relations qu'ils entretiennent, notamment par le truchement de leur appartenance plus ou moins grande à la compagnie. L'appellation de troupe préjuge, de manière irrationnelle, une forte appartenance des acteurs à la structure, appartenance qui expliquerait l'extraordinaire capacité de faire renaître la vie sur un plateau, d'y être ensemble comme dans la vie. C'est aussi naïf que de penser qu'un acteur est son personnage. Un metteur en scène réunit souvent des acteurs qui ne se connaissent pas, ce qui ne compromet pas nécessairement la réussite du spectacle. Lorsque le spectacle est réussi et qu'une entité collective émane de la réunion des acteurs, leur compagnie apparaît comme celle d'une «troupe» exercée de longue haleine. La «troupe», implicitement permanente, ouvre directement sur le mythe de l'éternel retour à la structure idéale des origines. La plupart des aventures qui ont marqué l'histoire du théâtre auraient été le fait de «troupe» menées par des artistes de génie — Molière et Shakespeare en tête... Chaque crise du théâtre, et il y en a eu beaucoup depuis la disparition de la *Commedia dell'arte*, s'expliquerait communément par une crise des «troupe»... Certains pensent même que la «troupe» ferait partie de l'essence du théâtre... D'autant plus que la «troupe» a des équivalents dans d'autres domaines, artistiques, sportifs ou militaires. L'équipe de football, l'orchestre symphonique ou le jazz-band semblent aussi reposer naturellement sur une permanence implicite de leurs membres... En tout cas, l'imaginaire des metteurs en scène, des acteurs et des critiques se nourrit abondamment de cette notion mal définie, et l'on pourrait réécrire une histoire du théâtre à partir des nombreux commentaires auxquels elle a donné naissance. La notion de «troupe» induit finalement une transcendance fallacieuse, qui conduit, par aveuglement, à faire l'économie d'une analyse de moyens de production historiquement et socialement déterminés.

L'objet d'étude

Ainsi, envisager la question de l'incidence de la permanence artistique sur la pratique théâtrale constitue une problématique biaisée, parce qu'elle présuppose une autonomie artificielle de l'état de permanence. Nous analyserons plutôt comment et pourquoi certaines pratiques théâtrales reposent sur une prépondérance de la permanence durable. Cette prépondérance devient alors caractéristique d'une configuration de production singulière qui conditionne la fabrication de la représentation. En ce sens, il sera possible de mettre à jour des effets de permanence, c'est-à-dire des conséquences de choix de production sur l'élaboration et l'exploitation de spectacles. Confrontés à différents exemples de compagnies permanentes, il nous faut donc tout d'abord décrire les processus de production qui les caractérisent avant d'étudier d'éventuels effets de permanence. Un double niveau temporel surgit immédiatement : le temps d'élaboration d'un spectacle, et la durée d'existence d'une compagnie sur plusieurs spectacles. Notre démarche consiste précisément à analyser les relations entre ces deux cycles de vie théâtrale. Les choix qui président à l'élaboration d'un spectacle fixent la permanence des comédiens — par l'acte initial de distribution notamment. Inversement, la prépondérance de la permanence durable (qui reflète un état d'équilibre sur un cycle

long) n'influence-t-elle pas l'élaboration d'un spectacle (cycle court et éphémère) ? Une première difficulté a consisté à rendre compte du fonctionnement quotidien d'une compagnie de théâtre sur une longue période, pour être en mesure d'analyser l'évolution de la structure de production théâtrale — au sens où nous l'avons définie. Nous avons dû concilier deux approches. La première s'attache à décrire en profondeur un ou quelques spectacles de la compagnie, en vue d'analyser — voire de comparer — l'élaboration des représentations (sur le principe de la monographie). La seconde repose sur le projet «humaniste» d'englober la totalité d'une œuvre artistique qui se concrétise par de nombreux spectacles (dépassant souvent la cinquantaine). Cette dernière approche nécessite un travail gigantesque qui semble difficilement réalisable si l'on cherche à établir un point de vue d'ensemble non réducteur. Plus on décrit précisément l'élaboration d'un spectacle, moins on connaît l'évolution globale d'une démarche artistique. En règle générale, les études sur une longue période contournent la difficulté en privilégiant une dimension particulière de la démarche artistique, au détriment d'une analyse englobant l'ensemble des processus de production.

La première démarche présente le risque de se cantonner à une approche esthétique pour évaluer un effet de permanence. Confronté seulement à quelques spectacles, on ne peut qu'adopter la position du spectateur qui découvre une œuvre pour la première fois et qui se demanderait s'il existe une caractéristique objective dans la représentation d'un spectacle (dans le jeu des acteurs par exemple) qui permette de reconnaître la marque d'une permanence plus ou moins forte. Présupposant que la partie — le spectacle — représente le tout — un parcours artistique —, ce spectateur pourrait éventuellement décrire un effet de permanence sur la représentation à travers la notion d'homogénéité, par exemple. Mais il serait incapable d'en expliquer la genèse et encore moins l'évolution historique, parce qu'il détacherait l'objet d'étude d'un contexte, en le revoquant à des catégories esthétiques temporellement figées. La seconde démarche se ramène à l'analyse d'un parcours et s'efforce de prendre en compte son évolution dans le temps. Elle impose d'en éprouver la cohérence face aux mouvements artistiques, socio-économiques et politiques qui façonnent l'ensemble du champ social. L'historien doit trouver le fil directeur qui permettra de conduire l'analyse et souvent, ce fil se confond avec la personnalité du metteur en scène. La position dominante qu'occupe ce dernier dans le processus de création théâtrale au vingtième siècle incite à en faire l'artiste-démiurge par lequel toute représentation advient. L'évolution des productions est alors confondue avec le parcours artistique de la personnalité qui les représente. Si pour un peintre ou un musicien l'hypothèse est vraisemblable, elle est fautive pour l'homme de théâtre. L'art théâtral est spécifiquement le produit d'un groupe d'artistes et de techniciens³. Sur une longue période, la notion de groupe est

³ La représentation médiatique du metteur en scène, entre autres, privilégie l'individu contre la structure de production. On a pu lire récemment à l'occasion de la création de *Penthesilée* de Kleist mis en scène par Julie Brochen au Théâtre de la Bastille en février 1998 « Julie Brochen met en scène *Penthesilée*. Aussi sûr que le pêcheur breton voit s'annoncer un coup de tabac rien qu'à jeter un quart de regard, au point du jour, sur la «grande bleue», le spectateur parisien voit s'annoncer, sous les petits petons de Julie Brochen, un très énergique coup de média. Dans le programme, elle écrit : «Je considère qu'on en fait trop autour du metteur en scène. On le surmédiatise. On ne s'intéresse pas assez aux acteurs, à l'auteur, à l'équipe.» Elle a raison. La mise en gloire de certains metteurs en scène est une aberration, grotesque, de notre temps, et qui suscite des injustices. Souhaitons à Julie Brochen de n'être pas portée, elle aussi, par l'une de ces vagues de fond. [...] Aujourd'hui la rumeur sourde, annonciatrice rituelle des surestimations, nous instille en douceur que la *Penthesilée* mise en scène par

cependant beaucoup plus difficile à manipuler que celle d'individu. L'unité apparente de l'individu est ce qui rend possible l'analyse d'une évolution. Un groupe n'en finit pas de se dissoudre plus ou moins rapidement alors que le metteur en scène, visiblement insensible à ces changements, continue de produire son «œuvre». En outre, les processus de production théâtrale placent actuellement le metteur en scène au centre du dispositif, ce qui catalyse sur lui les interrogations produites par la représentation et accentue les déséquilibres du phénomène de reconnaissance. Mais il ne faut pas pour autant négliger les conditions de sa relation au groupe des acteurs et de ses autres collaborateurs, qui déterminent la représentation.

Nous avons alors adopté une position de «spectateur historien» et nous nous sommes intéressés à la représentation théâtrale sous trois angles qui nous semblaient rendre compte de l'évolution de la structure de production sur un long terme. À une date donnée et dans un lieu donné, le spectateur assiste à la représentation d'une pièce de théâtre par une équipe d'acteurs. La production théâtrale apparaît alors comme une série de dates de représentations d'une compagnie d'acteurs autour d'un répertoire de pièces. Cette approche juxtapose en permanence trois séries d'informations, concernant le répertoire, en nature (pièces) et en exploitation (dates et lieux), ainsi que la composition de la compagnie (distributions). Certes nous réduisons le parcours «artistique» à trois facettes élémentaires, mais nous considérons les informations obtenues comme l'évolution de trois lignes mélodiques. Nous espérons ainsi obtenir une représentation de notre objet d'étude qui permette d'analyser *a posteriori* le perpétuel contrepoint d'une dynamique d'évolution entre des domaines hétérogènes, comme peuvent l'être *a priori* la nature d'un répertoire, son mode d'exploitation et la composition d'une compagnie.

Méthodologie

Nous avons alors récolté ces trois séries d'informations pour chaque compagnie étudiée en prenant soin de dissocier la présentation des données de leur analyse. Cette dissociation correspond à la volonté de constituer un outil de travail non biaisé par notre propre analyse. Dans les annexes consacrées aux exemples étudiés, un chapitre rassemble la liste des pièces du répertoire, la totalité des distributions successives de ces spectacles et les séries de représentations données au jour le jour, avec une indication précise des sources utilisées en vue d'identifier les zones d'incertitude⁴. Un autre chapitre présente l'ensemble des analyses conduites à partir des données collectées. Nous avons développé des outils pour étudier l'évolution de chaque série d'informations, puis mettre à jour les influences qu'elles entretenaient mutuellement. La série des dates et lieux de représentation permet

Julie Brochen est un méga-événement. [...] Et si la rumeur, annonciatrice d'un nouveau grand maître de la mise en scène, était, cette fois, dans le vrai? » in Michel Cournot, *Le Monde*, 6 février 1998. Le journaliste cite treize fois le nom du metteur en scène contre six fois le nom d'acteurs...

⁴ Il est possible d'améliorer la description du parcours de la compagnie. Étant donné l'ampleur et le nombre des exemples traités, nous n'avons pu recueillir que trois séries d'informations. On pourrait compléter la description par la prise en compte de la rémunération des acteurs, les statistiques de fréquentation, les recettes, les origines sociales du public, le coût des décors et des costumes, etc.

d'étudier les modes d'exploitation du répertoire à travers la politique de *reprises* des spectacles et les *tournées* effectuées, ainsi que le phénomène d'*alternance* des spectacles au fil d'une exploitation quotidienne. La série des distributions successives permet de construire une échelle de *permanence*. Cette opération s'effectue à partir d'une analyse de la distribution du travail sur l'ensemble des spectacles d'une période étudiée. La comparaison des effectifs successifs des distributions aboutit à la détermination des coefficients de *renouvellement* et de *couplage* des spectacles. L'étude des pièces fait apparaître les *tendances du répertoire*, dramaturgiques ou chronologiques, qui correspondent à des ensembles de pièces plus ou moins proches.

Après avoir mesuré séparément l'évolution de chacune de ces notions, des analyses croisées font ressortir les interactions qui existent entre chaque domaine. L'exploitation du répertoire considérée sous l'angle des effectifs permet d'établir le volume de représentations auxquelles participe chaque comédien, par saison ou sur l'ensemble de la période étudiée; on obtient alors un *taux de participation* par saison ou global. Sous l'angle de la nature du répertoire, on obtient le *volume des tendances* du répertoire, c'est-à-dire le poids de chaque tendance dans l'exploitation du répertoire. La composition de la compagnie, considérée sous l'angle de l'exploitation, fait apparaître les *classes de participation*, intense ou faible, à chaque saison, c'est-à-dire les classes de comédiens qui participent, respectivement à plus et à moins de la moitié des représentations données dans la saison considérée. Sous l'angle de la nature du répertoire, il est facile d'établir le *parcours des rôles* joués par chaque comédien. La nature du répertoire sous l'angle de l'exploitation (volume de représentations et nombre de reprises) révèle l'*armature du répertoire*, c'est-à-dire les spectacles les plus joués, qui reflètent généralement les succès de la compagnie étudiée. En ce qui concerne les reprises, l'influence de la composition de la compagnie sur les distributions s'exprime par la *liste des comédiens* par rôles. Toutes ces notions et tous ces outils sont résumés dans le tableau de la page suivante.

INTERACTIONS AU SEIN DE LA STRUCTURE DE PRODUCTION

| Angles d'analyse Séries d'informations | Exploitation du répertoire (séries des représentations) | Composition de la compagnie (effectifs de comédiens) | Nature du répertoire (pièces et rôles) |
|---|--|---|---|
| Exploitation du répertoire | Créations, reprises, tournées, alternance | Taux de participation | Volume des tendances |
| Composition de la compagnie | Classes de participation | Permanence, renouvellement, couplage | Listes des rôles par comédien |
| Nature du répertoire | Armature du répertoire | Listes des comédiens par rôle | Tendances du répertoire |

Cette cartographie des interactions élémentaires permet d'aborder l'influence de l'état de permanence sur la structure de production, considérée sous les trois angles étudiés (exploitation et nature du répertoire, composition de la compagnie). Elle permet aussi de faire apparaître le jeu des contraintes qui façonnent le visage que la compagnie offre aux témoins extérieurs. En comparant la liste des rôles par comédiens et la liste des comédiens par rôles, on repère des groupes de comédiens qui jouent des groupes de rôles. Nous appellerons *affinités* ces phénomènes qui traduisent l'influence réciproque entre la nature d'un répertoire et la composition d'une compagnie. Selon les exemples étudiés, cette notion conduit à la structuration des rôles du répertoire, puis à la structuration des distributions de comédiens. Le fonctionnement du champ théâtral apparaît ainsi à travers le jeu serré des contraintes

spécifiques à l'élaboration d'une représentation d'un texte, par des comédiens, rencontrant un public.

Après avoir clarifié ces interactions «internes», on s'aperçoit bien évidemment que la structure de production est soumise à des influences «externes» qui débordent le cadre d'analyse que nous nous étions fixés à partir de la collecte de ces trois séries d'informations. Par exemple, l'exploitation dépend des conditions économiques dans lesquelles elle s'insère, qu'elles soient théâtrales — concurrence du théâtre commercial — ou globales — coûts du travail et des matériaux. La composition de la compagnie découle des choix artistiques du metteur en scène et de sa conception de la direction d'acteur. La nature du répertoire reflète un état de la production littéraire d'une époque, les sensibilités du metteur en scène et du public. Pour toucher un public, le metteur en scène, directeur de compagnie, construit une politique artistique qui conditionnera l'exploitation et la nature du répertoire autour d'une conception particulière de la mise en scène. Comprendre les motivations et les objectifs de la compagnie revient à reconstituer sous quel angle le travail théâtral a été conçu, à analyser la cohérence de cette conception et à mettre à jour les différentes forces qui la façonnent. En d'autres termes, il s'agit de reconstruire le point de vue subjectif des «acteurs» sur leur propre travail. Nous disposons de discours «artistiques» (textes du metteur en scène, notes de dramaturgie, cahier de bord des répétitions) qui permettent d'en rendre compte et d'en mesurer l'évolution. D'une part, on constate que la question de la permanence artistique occupe souvent une place importante dans ce point de vue subjectif. D'autre part, il devient possible d'évaluer comment le projet théâtral de la compagnie se matérialise à travers les «contraintes» de production. En effet, la description dynamique que nous avons faite de la structure théâtrale reflète le degré de réalisation des choix artistiques professés. Enfin, nous disposons des critiques des journalistes de théâtre, qui reflète, sinon l'accueil du public, du moins la reconnaissance par laquelle le champ théâtral consacre chacune des aventures qui le constituent.

b) Trois problématiques d'analyse

La reconstruction du point de vue subjectif des «acteurs» et la description dynamique de la structure de production théâtrale s'opèrent à travers trois cercles d'analyse concentriques. Dans chaque exemple étudié, nous aborderons la représentation dans une problématique esthétique en interrogeant les notions d'«ensemble» et de cohésion de jeu, qui semblent caractériser le langage scénique. Nous élargirons ensuite l'analyse en considérant le théâtre comme une activité productive insérée dans le champ économique global. L'état de permanence artistique est soumis à des contraintes que lui impose ce champ dominant. La coordination des moyens de production qui se dessine alors, influence à sa tour la représentation. Le cercle le plus large concerne le champ global de la société dans la constitution de ses valeurs culturelles. Le geste théâtral d'une compagnie s'adresse avant tout au public et dépasse les cercles artistique et économique pour atteindre au politique. Il s'appuie sur certaines forces sociales pour asseoir sa légitimité et le projet de société qui le sous-tend.

La représentation théâtrale et sa condition esthétique

La notion d'«ensemble» — de cohésion homogène ou d'unité de la représentation — apparaît historiquement de manière récurrente comme une condition nécessaire de la pratique théâtrale. On la trouve formulée, entre autres, par Diderot, André Antoine, Copeau, Dullin, et cette formulation coïncide à chaque fois avec la recherche d'un langage scénique au service

d'un nouveau répertoire et d'une nouvelle esthétique. La question de l'unité de la représentation renvoie à l'essence du théâtre telle que l'a définie Henri Gouhier. « Les arts du théâtre ne sont pas juxtaposés. Les acteurs jouent ensemble. Le décor est dans le texte. Le costume, tache de couleur, n'est pas indépendant de ce décor. La danse ne peut être que la suite naturelle de la comédie. La musique n'intervient qu'afin d'ajouter ce que les mots ne disent pas et au moment où leur pouvoir expire. Synthèse d'arts, la représentation exige une pensée de son unité. Synthèse d'arts, le

théâtre demande un art de la synthèse. Le metteur en scène lui est aussi nécessaire que le chef d'orchestre, qu'il soit l'auteur conduisant lui-même son œuvre ou l'un des acteurs ou un artiste spécialement préparé à «régir» la représentation. Telle est l'essence du théâtre, quelles que soient ses formes, quelles que soient les écoles ou les théories. »⁵ L'acte théâtral est la recreation vivante et éphémère d'une matière dramatique qui souvent lui préexiste, sans pour autant le déterminer. L'unité de la représentation interroge donc la nécessité d'un accord entre le texte et l'instrument scénique. Nous aurons alors à préciser dans cette problématique d'harmonisation et d'invention d'un langage scénique la

LE JEU D'ENSEMBLE

« Et savez-vous l'objet de ces répétitions si multipliées ? C'est d'établir une balance entre les talents divers des acteurs, de manière qu'il en résulte une action générale qui soit une; et lorsque l'orgueil de l'un d'entre eux se refuse à cette balance, c'est toujours aux dépens de la perfection du tout, au détriment de votre plaisir. » (Diderot, *La paradoxe du comédien*, Bordas, 1991, p. 45)

« Alors que l'interprétation d'un ouvrage exige avant tout, une qualité tellement essentielle qu'elle dispense des autres, *l'ensemble*, condition sans laquelle l'œuvre littéraire est défigurée et massacrée *comme le serait une œuvre musicale dont les exécutants ne joueraient pas en mesure*, les directeurs, substituant au système de l'ensemble le système des étoiles, mettent en vedette un ou deux noms connus et cotés » (André Antoine, *Le Théâtre Libre*, Paris, impr. E. Verneau, 1890, p. 26)

LE JEU D'ENSEMBLE (SUITE)

« Rien de plus salubre que ce travail en commun, que cet effort unanime et anonyme. Il nous ramène à cette idée de confrérie, à cet esprit corporatif dont sont sortis les plus hauts chefs-d'œuvre du passé. Là où il règne, il crée la joie et la concorde. Il fait l'homme plus beau et la vie plus précieuse. Et cette joie de l'atelier, cet accord exalté de la communauté, vous les retrouvez le soir sur la scène. Ils s'y transforment en beauté. » (Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux Colombier*, Nouv. éd. latines, 1931, p. 126)

« Une troupe doit arriver à vivre d'une vie commune. Liée à une entreprise, elle doit la faire sienne et la soutenir. C'est un état d'esprit à recréer. Cet état d'esprit, c'est l'armature même du théâtre. [...] Un ensemble ne peut s'obtenir au théâtre qu'à la condition formelle que chaque élément se soumette aux lois de cet ensemble. La vedette est une invention commerciale, mais elle n'a aucune raison valable d'exister au point de vue dramatique. » (Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Gallimard, 1969, p. 44)

place de la permanence artistique.

⁵ Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, nouv. éd., Aubier-Montaigne, Paris, 1968, p. 67.

La notion de permanence artistique concerne aussi la question de l'unité de la représentation à travers les contraintes qui lient le metteur en scène aux acteurs dans l'exploitation d'un répertoire plus ou moins éclectique. Jouant toujours ensemble, des comédiens permanents se connaîtraient aussi bien que les membres d'une équipe de football, ce qui déboucherait sur un accord matériellement palpable dans la représentation. En pratique, une compagnie permanente qui joue en alternance doit superposer les répétitions et les représentations de spectacles différents. Le travail en commun l'après-midi permettrait aux comédiens d'établir une complicité qui se retrouverait le soir dans les représentations. En revanche, lorsque les spectacles sont répétés, puis joués dans la foulée sans alternance, le metteur en scène devrait renforcer la période des répétitions pour amener les comédiens à retrouver cette connivence, propre à l'élaboration d'un style commun. Des facteurs extérieurs d'harmonisation peuvent aussi directement influencer la production d'une compagnie. Par exemple, les conventions théâtrales pourraient, selon leur vigueur, s'imposer aux comédiens et leur fixer un cadre de jeu. Parallèlement, la circulation des comédiens sur un marché plus ou moins fluide, ou bien les conditions de l'enseignement de l'art dramatique favoriseraient l'adéquation «naturelle» des comédiens. Nous approfondirons ces pistes au fil des exemples étudiés en mettant en perspective les notions d'«unité», d'«ensemble», d'«état d'esprit», et de «langage scénique» avec la dynamique de permanence artistique.

De la combinaison des moyens de production à la transformation du champ théâtral

La structure de production théâtrale implique une équipe de collaborateurs qui coordonnent leur travail en vue d'élaborer une représentation. Elle repose donc sur une organisation du travail qui peut prendre différents visages, de la structure artisanale élémentaire — un acteur seul sur un plateau sans décor — à une structure institutionnelle complexe qui met en œuvre des moyens importants — la Comédie-Française joue quotidiennement en alternance. La théorie des organisations montre que chaque type d'organisation secrète des contraintes qui lui sont propres pour rationaliser la productivité du travail⁶. Dans une structure artisanale qui comporte peu de membres, chacun est amené à effectuer plusieurs tâches avec une hiérarchie de «commandement» peu développée. Par exemple, une jeune compagnie qui débute réunit souvent des acteurs qui construisent leur décor, s'occupent des questions administratives, en «obéissant» sans intermédiaire au directeur-metteur en scène. En revanche une compagnie institutionnelle disposant de moyens importants a généralement des services qui prennent exclusivement en charge les questions techniques et administratives, sous la responsabilité d'un directeur technique et d'un administrateur, laissant au metteur en scène et aux acteurs une entière liberté pour répéter. La notion de progrès technologique joue un rôle fondamental dans l'évolution des différents types d'organisation. Ainsi l'apparition de l'électricité, puis de l'informatique ont révolutionné le rapport des techniciens au plateau et imposé une rationalisation des moyens de production.

⁶ Cf. Henry Mintzberg, *Structure et dynamique des organisations*, Les Éditions d'Organisation, 1982.

Il faut cependant distinguer les contraintes d'organisation du travail et la logique de rentabilisation économique. Les deux influences ne se recoupent pas nécessairement. Il existe des institutions théâtrales coupées de la logique de profit — théâtre d'état, par exemple — et des structures artisanales destinée à «faire de l'argent» — un one man show. Ainsi, un directeur de compagnie adopte la structure de production théâtrale qui permettra l'épanouissement de sa politique artistique, que ce soit sur un plan «esthétique» ou «socioculturel». Mais dans le champ des contraintes propres à cette structure, il est prévisible d'enregistrer une pression de la logique de rentabilisation, qui caractérise le champ économique dominant. Par sa nature, l'entreprise théâtrale est soumise à la logique économique, communément considérée comme antinomique avec les nécessités artistiques. D'un côté, la représentation est le résultat d'un processus de production décrit par des critères quantitatifs; d'un autre côté, en tant que création d'un groupe d'artistes, elle se situe qualitativement dans un domaine culturel. L'inventaire des moyens d'approche quantitative — exploitation et nature du répertoire, composition — conduit à une dynamique de production. L'inventaire des moyens d'approche qualitative aboutit à reconstruire le point de vue subjectif des «acteurs». Pourtant un acte de création s'inscrit matériellement dans la représentation théâtrale. L'analyse marxiste fournit des pistes pour appréhender la relation entre l'«artistique» et l'«économique».

Marx a révélé les forces d'exploitation à l'œuvre dans la société, de manière à créer les conditions d'un changement en démontrant qu'elles sont modifiables. En tant qu'idéologie, le marxisme présuppose qu'une société est déterminée par l'organisation de la production, qui objective les rapports de forces entre classes dominante et exploitée⁷. Dans l'étude de l'œuvre d'art en tant que production humaine, l'analyse marxiste relativise l'importance de l'esthétique «pure» par rapport au poids de l'économique. Elle amène à replacer la représentation théâtrale dans un contexte historique afin de montrer que celle-ci est le lieu d'un affrontement entre des influences extérieures, et non pas seulement l'expression d'un conflit d'influences dans la personnalité du metteur en scène. L'analyse marxiste renvoie la représentation théâtrale à l'histoire complexe de sa genèse. Selon Walter Benjamin, il faut cesser de séparer produit et moyen de production pour espérer donner un caractère révolutionnaire à une pratique artistique. Le produit, en soi, n'a pas de portée révolutionnaire; c'est seulement en tant que résultat d'un processus de production révolutionnaire qu'il en a⁸. L'approche marxiste des processus de production a pour objectif de démontrer «scientifiquement» que la finalité de la production capitaliste est le profit. Or, en ce qui concerne un projet artistique, la notion de profit n'est pas fondamentale. Il peut y avoir contamination des modes de

⁷ « Bien que le Manifeste soit notre travail commun, je me crois obligé de déclarer que le principe directeur est de Marx. Le voici : à chaque époque historique, les modes de production et d'échange — et la structure sociale qui en dérive nécessairement — sont les fondements sur lesquels s'édifie l'histoire politique et intellectuelle de l'époque, qui trouve en eux la clef de son explication; en conséquence, toute l'histoire de l'humanité (depuis la disparition de l'organisation primitive avec la propriété commune du sol et de la terre) est l'histoire de la lutte des classes, lutte entre les exploitants et les exploités, les classes dominantes et les classes opprimées. » in Karl Marx et Friedrich Engels, *Le manifeste du Parti Communiste*, coll. «10/18», Union Générale d'Éditions, Paris, 1962, p. 15.

⁸ « Brecht a élaboré le concept de transformation de la fonction. Il fut le premier à formuler pour les intellectuels cette exigence de grande portée : ne rien livrer à l'appareil de production sans changer en même temps celui-ci, autant que possible, dans le sens du socialisme. » in Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. Paul Laveau, Maspero, Paris, 1969, p. 117.

production théâtrale par les modes de production dominants et dans ce cas, l'approche marxiste peut donner quelques fruits, sans pour autant décrire la relation entre l'«artistique» et l'«économique». Lorsque les moyens de production «artistique» sont analysés en fonction de leur finalité, un théoricien comme Walter Benjamin et un praticien comme Brecht sont obligés de recourir à l'idée de révolution prolétarienne. Faire prendre conscience de la possibilité de cette révolution — ou agir dans son esprit — est une démarche fondamentale, selon eux. Toute autre dimension culturelle est considérée comme suspecte, car susceptible de légitimer la coupure que le capitalisme introduirait entre l'art et la sphère de production. La critique marxiste s'aveugle alors sur l'idéologie propre à sa finalité révolutionnaire.

Comment prolonger le point de vue de Walter Benjamin afin de relier la dimension esthétique d'un projet théâtral, que l'on approche avec des moyens qualitatifs, et une dimension économique qui procède d'une description quantitative des moyens de production ? Sans prétendre résoudre l'énigme de la création, nous étudierons le rôle particulier d'un facteur d'évolution — la permanence artistique— dans la manière dont un «objet vivant» — la représentation — s'élabore en interaction avec un milieu complexe — le champ théâtral sous l'influence conjointe des champs économique et social. Nous devons alors mettre en rapport des termes communément opposés : esthétique/technique, artistique/économique, art/travail. L'analyse s'efforcera d'interroger l'intime relation entre production et création à travers les solutions concrètes apportées par l'histoire.

Du champ théâtral au théâtre de la société

La théorie des champs développée par Pierre Bourdieu tente d'englober l'analyse marxiste, puis de la dépasser pour rendre compte de la correspondance structurale et fonctionnelle — homologie — qui caractérise l'évolution des champs constitutifs de la société. Chaque champ est travaillé par une dynamique de concurrence interne. Les nouvelles positions qui se dessinent sont le résultat des luttes antérieures et contiennent en elles l'histoire du champ. Ce principe de construction impose au nouvel arrivant d'incorporer les règles du jeu avant de jouer et de construire de nouvelles règles, à son avantage, qui lui permettront de prolonger le jeu. Un champ a donc tendance à s'autonomiser en jouant de plus en plus sur lui-même. L'artiste, par exemple, a développé un habitus (système de dispositions) et cherche à se placer dans un espace de positions, en s'efforçant d'explorer l'espace des possibles du champ pour renverser les positions dominantes. Un champ se renouvelle en permanence par la remise en question des positions acquises⁹. L'irruption d'André Antoine dans le champ théâtral, en tant que premier metteur en scène de l'histoire théâtrale française, illustre le renversement d'un ensemble de règles qui fondait les habitus de tous les artistes de théâtre de l'époque. « En constituant comme tel le problème de la mise en scène et en posant ses différentes mises en scène comme

⁹ « Le processus dans lequel les oeuvres sont emportées est le produit de la lutte entre ceux qui, du fait de la position dominante (temporellement) qu'ils occupent dans le champ (en vertu de leur capital spécifique), sont portés à la conservation, c'est-à-dire à la défense de la routine et de la routinisation, du banal et de la banalisation, en un mot, de l'ordre symbolique établi, et ceux qui sont enclins à la rupture hérétique, à la critique des formes établies, à la subversion des modèles en vigueur, et au retour à la pureté des origines. » Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, p. 289.

autant de *partis artistiques*, c'est-à-dire comme des ensembles *systématiques* de réponses explicitement *choisies* à un ensemble de problèmes que la tradition ignorait ou auxquels elle répondait sans les poser, André Antoine met en question une doxa qui, en tant que telle, était hors de question et met en mouvement tout le jeu, c'est-à-dire l'histoire de la mise en scène. »¹⁰

Comme tous les autres champs, le champ théâtral se renouvelle régulièrement. De nombreuses aventures semblent être le fait de compagnies permanentes. Nous étudierons si le travail d'artistes dans le cadre d'une structure permanente favorise la recherche d'une nouvelle position qui permet de s'imposer dans le champ. « Chaque champ produit sa forme spécifique d'*illusio*, au sens d'investissement dans le jeu qui arrache les agents à l'indifférence et les incline et les dispose à opérer les distinctions pertinentes du point de vue de la logique du champ, à distinguer ce qui est *important* [...] du point de vue de la loi fondamentale du champ. »¹¹ La structure permanente ne serait-elle pas un des cadres de l'élaboration de l'*illusio* théâtrale, principe moteur de la recherche de nouvelles règles scéniques ? Il y aurait une *illusio* stabilisatrice du champ dominant (on joue avec les règles établies) et une *illusio* déstabilisante (on s'efforce d'imposer de nouvelles règles). Or, le fait même de vouloir introduire de nouvelles règles implique une structure stable pour pouvoir les mettre en pratique, ou du moins, une structure repensant ses conditions de production. La récurrence de la permanence dans les structures contestant les valeurs établies du champ trouverait ici une explication. On peut aussi imaginer qu'une troupe s'impose avec une structure permanente, et qu'elle soit « contestée » par une structure qui ne se veut pas permanente. L'état de permanence artistique serait un moyen de saisir la dynamique du champ théâtral pour la mettre en rapport avec des évolutions qui concernent l'ensemble du champ culturel. Nous esquisserions alors une « anthropologie » théâtrale.

La notion de permanence artistique apparaît finalement comme un point commun aux trois problématiques que nous venons d'introduire. Elle offre matière à rebondir dans les méandres conceptuels propres à l'esthétique, l'économie et la sociologie. Tremplin méthodologique, elle nous servira de fil directeur dans l'analyse d'un panorama d'aventures théâtrales.

c) Présentation des exemples

Notre panorama d'exemples commence en 1913 avec le Vieux Colombier de Jacques Copeau et s'achève en 1997 avec la dissolution « administrative » de la troupe des Comédiens de la Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti. Nous avons écarté l'expérience séminale du Théâtre Libre d'André Antoine pour deux raisons. Nous ne pouvions étendre démesurément le corpus d'exemples étant donné les innombrables difficultés rencontrées dans la collecte et l'organisation des informations qui nous étaient indispensables¹². De plus, l'expérience d'André

¹⁰ *Ibid.*, p. 173.

¹¹ *Ibid.*, p. 316.

¹² Réunir sur une longue période des documents comme les notes de dramaturgies, les budgets, les coupures de presse, les dates de représentations avec les distributions effectives de chaque représentation, n'est pas chose aisée dans un domaine où les hommes de théâtre sont réfractaires à l'archivage. Par exemple, il n'existe

Antoine instaure des conditions de productions que nous avons retrouvées ultérieurement. Il ne nous appartenait pas d'expliquer la renaissance d'une troupe permanente autour d'un projet de rénovation artistique, mais d'étudier des effets de permanence susceptibles d'influencer la pratique artistique. Le fil théâtral qui renoue avec la permanence artistique à partir de Copeau offrait un terrain d'étude particulièrement adapté à notre sujet.

L'expérience du Vieux Colombier s'étend de 1913 à 1924 avec une pause pendant la première Guerre Mondiale. Par la suite, Copeau a poursuivi ses expérimentations dans la marge d'un exil en Bourgogne après avoir brutalement dissout la troupe professionnelle. Nous analyserons comment il a tenté d'allier la quête idéale d'un genre nouveau mis en œuvre par une communauté d'improvisateurs et la rénovation scénique d'un répertoire classique et moderne, par une troupe nécessairement soumise à des contraintes d'exploitation. Parmi les disciples de Copeau, Louis Jouvet et Charles Dullin figurent au premier rang. Dans le sillage du Vieux Colombier, les deux hommes forment des troupes qui marqueront l'histoire théâtrale dans l'entre-deux-guerres — les deux autres exemples fréquemment cités sont ceux de Gaston Baty et Georges Pitoëff, les quatre hommes formant un Cartel à partir de 1927. Par opposition au théâtre dont la finalité était essentiellement commerciale, le Cartel a mis en avant des impératifs éthiques et esthétiques en fondant son action théâtrale sur une permanence artistique au service des auteurs contemporains. Il s'impose à la veille de la seconde Guerre Mondiale — l'accession de Copeau à la direction Comédie-Française, confiant des mises en scène à Baty, Dullin et Jouvet, est le signe de ce succès. Nous nous sommes limités à l'étude de l'Atelier, dirigé par Dullin de 1922 à 1939. Cette troupe offre l'exemple d'une production artisanale dont les ambitions artistiques se heurtent à des contraintes d'exploitation imposées par la domination du théâtre commercial et de l'industrie cinématographique.

Commencée sous le régime de Vichy, une politique de décentralisation théâtrale se met peu à peu en place à partir de 1947. Elle s'appuie sur des troupes permanentes qui sillonnent les régions, et trouve paradoxalement une consécration parisienne dans le triomphe du Théâtre National Populaire, placé sous la direction de Jean Vilar à partir de 1951. Le metteur en scène, fondateur du festival d'Avignon dès 1947, démissionnera du TNP en 1963 après avoir dévoué sa troupe à la cause du théâtre populaire. L'analyse succincte de son expérience mettra en relief les limites des premiers pas de la décentralisation à propos de la rénovation du répertoire contemporain, si chère au Cartel. Les années soixante sont marquées par l'émergence d'une nouvelle génération d'hommes de théâtre qui n'a pas directement connu le Cartel glorieux d'avant-guerre. Roger Planchon en est la figure la plus représentative. Il implante le premier théâtre permanent de création à Lyon en 1952, avant de déménager cinq ans plus tard à Villeurbanne pour prendre en main un gigantesque théâtre municipal, qu'il baptise Théâtre de la Cité. Cette nouvelle structure de production, fondée à l'origine sur une forte permanence durable, va permettre à Planchon de porter l'art de la mise en scène à un niveau inégalé par les autres

quasiment pour aucune compagnie, de tableau récapitulatif de toutes les distributions des spectacles en tenant compte des changements de rôles ou des modifications d'effectif. En revanche, on trouve assez facilement des listes de créations indiquant le nom de l'auteur, du metteur en scène, du décorateur et du costumier, sans mentionner les acteurs...

troupes de la décentralisation. Cette évolution scénique coïncide avec un mouvement d'implantation sédentaire des troupes, qui conduit à l'institutionnalisation des modes de production et bouleverse les rapports au public.

Les événements de mai 1968 provoquent une remise en question de la mission de décentralisation et accélèrent l'émergence d'une troisième génération de metteurs en scène pour laquelle la notion de troupe permanente, telle que Vilar et Planchon avaient pu la mettre en œuvre, n'a plus aucun sens. L'interrogation des moyens de production conduit cependant certaines équipes comme le Théâtre du Soleil, le Théâtre de l'Aquarium et le Théâtre de l'Espérance, à proposer de nouvelles formes de travail collectif qui s'appuient sur une forte permanence durable. L'exemple de Jean-Pierre Vincent, en marge de l'institution théâtrale avec le Théâtre de l'Espérance, puis à la tête du Théâtre National de Strasbourg de 1975 à 1983, nous permettra d'étudier l'influence des modèles allemands — proposés par Bertolt Brecht, puis Peter Stein — sur la pratique théâtrale française, notamment à travers la notion de dramaturgie. Il fournit aussi l'occasion d'étudier les transformations qui accompagnent le passage dans l'institution d'une petite compagnie marginale et contestataire. De son côté, le Théâtre du Soleil, né en 1964 sur un élan collectif initié par Ariane Mnouchkine, et installé à la Cartoucherie de Vincennes depuis 1970, a toujours considéré avec une très grande méfiance le réseau institutionnalisé des structures largement dotées par l'État. Sa volonté d'indépendance, qui rappelle l'obstination farouche d'un Dullin refusant toute subvention pouvant le lier moralement et artistiquement, a permis à Mnouchkine de préserver une structure de troupe, cycliquement basée sur une forte permanence durable. Des années quatre-vingt au début des années quatre-vingt-dix, le Théâtre du Soleil est la seule compagnie de notoriété nationale à revendiquer ouvertement la troupe — sans tenir compte, bien sûr, de la Comédie-Française. La question de la permanence artistique revient sur le devant de la scène, en 1992, lorsque Christian Schiaretti décide de fonder une troupe à la Comédie de Reims, le centre dramatique national dont il venait de prendre la direction l'année précédente. Cette initiative vise à insuffler de nouveau l'idée de troupe dans un réseau national fonctionnant principalement dans une logique d'intermittence. En 2000, la Comédie de Reims possédait toujours officiellement sa troupe, mais les comédiens étaient officiellement redevenus intermittents depuis la fin de la saison 1996-97, qui clôt notre période d'étude.

La décision de ne pas étudier la troupe de la Comédie Française devrait éclairer les enjeux de notre analyse de la permanence artistique. Nous n'avons pas voulu nous limiter à l'étude de ce phénomène indépendamment de la constitution du champ théâtral. En effet, la Comédie-Française offre le cas unique en France d'une société de comédiens, dont le degré de permanence est statutairement défini et quasiment fixe, avec une garantie financière de fonctionnement qui lui donne les moyens de soutenir une alternance régulière à l'abri des contingences économiques et politiques qui rythment la danse aux subventions de toutes les autres compagnies théâtrales françaises. Bien entendu, la permanence artistique détermine profondément la pratique théâtrale des comédiens Français mais avec des moyens tels que cette pratique, concernant notamment le répertoire, devient un modèle figé de troupe d'alternance. La Comédie-Française a pour mission de promouvoir un patrimoine de chefs-d'œuvre théâtraux le plus large et le plus éclectique possible. Elle

mène cette mission depuis 1680 et a résisté à toutes les turbulences qui ont secoué la France, y compris à la Révolution Française, qui avait tenté de mettre fin à cette institution d'origine monarchique ! La pérennité institutionnelle de la Comédie-Française rappelle à chaque citoyen la nature inflexible du pacte social qu'il a tacitement passé avec la communauté de culture et de langue qui l'accueille en son sein. De même qu'on ne peut pas ne pas vivre en société, de même il semble impossible de faire disparaître la Comédie Française¹³.

L'étude d'une telle permanence artistique se limiterait exactement à l'incidence d'un dispositif de production bien établi et quasi immuable sur une communauté particulière de comédiens. L'application à la vie de cette troupe des outils d'approche de la permanence que nous avons présentés plus haut serait sûre de ne pas manquer son but, mais elle ne servirait pas notre volonté d'approche historique et comparative. Nous serions confrontés à une étude biographique de sensibilités d'acteurs dans un cadre de production donné, alors que nous voulons analyser la place de la permanence artistique dans une pratique théâtrale en perpétuelle transformation.

Les quelques exemples que nous avons retenus se répartissent finalement en trois grandes périodes : avant la seconde Guerre Mondiale (cf. II) Les paradoxes d'un mythe (1913-1939), de l'Après-guerre aux Evénements de mai 1968 (cf. III) Les troupes dans la décentralisation théâtrale (1947-1968), de mai 1968 à nos jours (cf. IV) Récurrences de la permanence artistique (1968-1997)). Dans chacune des périodes, nous étudierons en détail deux aventures (Le Vieux Colombier et l'Atelier, le TNP et le Théâtre de la Cité, l'Ensemble Artistique de Strasbourg et la Comédie de Reims), dont l'évolution des réalisations nous a semblé représentative des transformations successives du champ théâtral. Nous ne prétendons pas livrer un tableau de l'ensemble de ce champ. Nous constatons cependant que, par le prisme de leurs structures de production permanentes, l'analyse de ces parcours artistiques permet d'identifier les forces en jeu et de décomposer les mécanismes à l'œuvre. C'est pourquoi nous avons placé, après la présentation de chaque période, un chapitre qui résumait la dynamique d'évolution globale, en précisant à chaque fois le rôle de la permanence artistique, ainsi que l'exemplarité des parcours choisis. Après avoir étudié Copeau et Dullin, nous mettrons ainsi en relation les obstacles qu'ils ont rencontrés avec les contraintes d'exploitation de l'époque. Le combat esthétique contre le mercantilisme théâtral aboutit à dessiner les grandes lignes de la décentralisation dramatique ultérieure. La seconde période nous conduira à expliquer l'abandon de la permanence dans les modes de production qui émergent au moment où la décentralisation devient prédominante dans le paysage théâtral. La troisième période, en revanche, reste ouverte sur un *statu quo* de la permanence artistique, condamnée (provisoirement ?) à rester dans les coulisses de l'institution.

¹³ À propos de la cohésion indestructible de la Comédie-Française, créée par ordre du roi, qui a résisté à la Révolution Française et à toutes les tentatives de dissolution : « Quelle est cette nécessité si puissante? Je suis sûr que c'est lié aux rapports qu'entretiennent le théâtre et la société. Nous savons bien que nous n'avons pas le choix de ne pas vivre en société. L'existence d'une troupe comme celle de la Comédie-Française, née de l'autorité de l'État, est une représentation permanente, et perpétuelle, de cet ordre : «Tu dois vivre en société», la «lettre de cachet» de l'espèce humaine. » in Jean-Loup Rivière, «La seule Troupe des comédiens du roi», débat avec Yves Gasc, Noëlle Guibert, Alain Lenglet, Jean-Pierre Miquel, Jean-Loup Rivière, Terje Sinding, *Les Cahiers* N°10, hiver 1993-1994, p. 93.

De cette analyse éclatée, nous sommes ensuite passés à une mise en perspective des avatars de la permanence autour de deux thématiques transversales (cf. Considérations transversales). On étudiera, d'un côté, comment les structures de production permanentes s'accordent aux transformations des conceptions théâtrales, et quelles sont les réponses successives apportées à la problématique d'élaboration d'un langage scénique. D'un autre côté, la comparaison des exemples fait ressortir des traits communs qui semblent échapper aux contingences économiques et historiques. La dynamique de renouvellement du répertoire ou l'ambition de proposer des modèles alternatifs de production en sont quelques-uns. Nous nous attacherons à relier la permanence artistique à ces principes récurrents qui conditionnent la transformation du champ théâtral. On étudiera, au passage, comment se positionne la permanence artistique dans les structures de production qui dominent successivement le champ théâtral.

II) LES PARADOXES D'UN MYTHE (1913-1939)

A) LE VIEUX COLOMBIER DE JACQUES COPEAU

Après André Antoine, Copeau marque l'histoire théâtrale du vingtième siècle naissant par une entreprise de rénovation dramatique qui a bouleversé la pratique de son temps¹. En fondant le théâtre du Vieux Colombier en 1913, il initie un mouvement qui s'est épanoui dans l'entre-deux-guerres avec les réalisations de deux metteurs en scène, qui comptèrent parmi ses collaborateurs les plus proches, Jouvet et Dullin. En s'exilant en province avec ses élèves de l'École du Vieux Colombier, qui se regroupèrent alors sous le nom de Copiaus, il entreprend la première expérience de décentralisation dramatique² et forme Saint-Denis, Dasté et Chancerel, futurs cadres de la décentralisation théâtrale d'après-guerre. Le Vieux Colombier et les Copiaus figurent ainsi au premier plan des expériences qui nourrissent le mythe de la troupe, figure de proue des renouveaux artistiques. Destinée à renouveler le répertoire théâtral déliquescents du début de siècle, une forme de Comédie Nouvelle est au cœur de la pensée théâtrale de Copeau et des ambitions artistiques du Vieux Colombier. Et la difficile gestation de ce genre dramatique, inspiré de la *Commedia dell'arte*, éclaire les rapports de Copeau à sa troupe, brutalement interrompus en 1924, à tel point que l'expérience du Vieux Colombier pourrait se raconter en prenant comme fil directeur la tentative d'ancrer la permanence d'une communauté théâtrale dans un environnement commercial hostile afin d'élaborer la Comédie Nouvelle.

a) Projet d'une *Comédie Nouvelle*

Lorsque Copeau se lance dans l'action et publie, en septembre 1913, son *Essai de rénovation dramatique* pour annoncer l'ouverture prochaine du théâtre du Vieux Colombier, il est d'abord soucieux de construire un nouvel instrument de théâtre. « Nous pensons qu'il ne suffit même pas, aujourd'hui, de créer des œuvres fortes : en quel lieu trouveraient-elles accueil, rencontreraient-elles à la fois leur public et leurs interprètes, avec une atmosphère favorable à leur épanouissement ? C'est ainsi que, fatalement, comme une « postulation perpétuelle », s'imposait à nous ce grand problème : élever sur des fondations absolument intactes un théâtre nouveau. »³. Copeau donne la priorité à une rénovation de la pratique avant de songer à produire un nouveau répertoire. Ainsi, son « premier souci sera de marquer une vénération particulière aux classiques anciens et modernes, français et étrangers »⁴. Membre fondateur de la Nouvelle Revue Française, dont il fut un moment le directeur, c'est en

¹ Notons qu'Antoine a trouvé dans les spectacles présentés à la fin du XIXème siècle par la fameuse troupe des Meininger, dirigée par Chroneck, une conception du théâtre et de la troupe proche de l'expérience du Théâtre Libre qu'il avait fondé en 1887 (cf. Georges Gagneré, op. cit., p. 6-7).

² « Les cinq années passées par Jacques Copeau et son groupe en Bourgogne constituent la première tentative importante de décentralisation dramatique durable effectuée en France. [...] L'expérience des Copiaus, loin de se limiter à une tentative éphémère de théâtre rural, a été, par ses multiples prolongements, une véritable pépinière d'où sont sortis les comédiens et animateurs qui ont été à l'origine du mouvement de décentralisation officielle française à partir de 1945, et qui ont illustré notre scène depuis quarante ans. » in Denis Gontard, *La décentralisation théâtrale*, SEDES et CDU, Paris, 1972, p. 85-86.

³ Jacques Copeau, *Registres I — Appels*, Gallimard, Paris, 1974, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

tant qu'auteur-adaptateur des *Frères Karamazov* qu'il obtint sa première révélation en 1911 au Théâtre des Arts. Ses amis et la critique lui promettaient alors le succès d'une carrière de dramaturge⁵. De sensibilité littéraire, Copeau prend soin toutefois de ne s'appuyer sur aucune forme dramatique préétablie pour entreprendre sa rénovation. Dans le manifeste de 1913, il refuse le naturalisme du Théâtre Libre et condamne les essais des nouvelles dramaturgies⁶. En revanche, il s'attache longuement à fixer les principes de la mise en scène et de la décoration scénique dans un passage dont l'histoire a retenu la formule lapidaire sur le «tréteau nu»⁷. Copeau s'attaque d'abord aux moyens scéniques de la représentation en prenant comme références dramaturgiques les chefs-d'œuvre du passé. Il s'agit avant tout de débarrasser la représentation de toutes les scories industrielles et commerciales qui ont profondément corrompu l'art théâtral. Pour diminuer les contraintes commerciales, le directeur du Vieux Colombier revendique alors l'artisanat contre l'industrie dans le cadre d'une petite structure basée sur l'alternance d'un répertoire varié⁸. Il envisage la troupe comme un moyen de sortir du «star system» et de remettre au premier plan le principe esthétique d'homogénéité de la représentation, au service exclusif du texte de théâtre. Les décors sont bannis de la scène parce qu'ils risquent d'instiller le poison du machinisme dans la pureté d'une démarche, qui s'efforce de faire renaître un art de la scène. Profondément originale pour l'époque, la démarche de Copeau brosse un programme cohérent qui allie la recherche d'un public exigeant et la mise en place de moyens de production appropriés à la ligne esthétique de la rénovation en germe. Et si la question du répertoire est provisoirement mise entre parenthèses, c'est aussi un choix artistique. Le recours aux textes classiques n'a rien d'évident pour promouvoir un renouveau artistique!

Le recrutement de la troupe se fait par auditions. Copeau fait confiance à son instinct pour choisir une douzaine d'acteurs et d'actrices qui rempliront les emplois du répertoire de l'Atelier. Cette logique d'emplois soumet les choix du répertoire à la nature de la troupe⁹, mais elle permet la mise en œuvre d'un répertoire classique en alternance. Avec Molière et un auteur élisabéthain, le spectacle d'inauguration du Vieux Colombier affiche cette confiance placée dans les classiques. Deux autres

⁵ « Il n'y a rien, dans le théâtre français d'à présent, qui me paraisse de cette étoffe. [...] Nous sommes sortis de là avec le sentiment qu'une carrière riche en oeuvre durables s'ouvre pour notre ami » écrira Paul Desjardins suite à une lecture de la pièce (in Jacques Copeau, *Registres III — Les registres du Vieux Colombier I*, Gallimard, Paris, 1979, p. 25). « Vous êtes sûrement le plus fort dramaturge de maintenant. » lui écrira son ami Jacques Rivière (in *ibid.*, p. 35). Dullin, avec qui Copeau forme dès cette époque le dessein du futur Vieux Colombier, témoigne dans une lettre à Jouvet en juillet 1914 à propos d'une pièce de son maître, *La maison natale* : « Je suis content de ce que tu me dis de la pièce de Copeau. Je croyais que tu connaissais le premier acte. Je comprends ton enthousiasme et, mon vieux, je tiens Copeau pour le grand Auteur que laissera notre siècle. Ça mon vieux aussi vrai que je bois bien et que je ne suis pas impuissant. C'est pourquoi je suis si souvent en colère quand je le vois se disperser dans des tas de choses et négliger le principal. » in *ibid.*, p. 220.

⁶ « Il arrive que, sous prétexte de style, de pensée, de lyrisme, les écrivains nouveaux produisent à la scène des ouvrages forgés sur plus d'apriorisme littéraire que d'expérience humaine et de nécessité tragique. Les bonnes intentions, les hautes visées ne suffisent pas. Entre une «idée» de drame et ce drame lui-même, il y a la distance de l'art tout entier. » in *Registres I...*, p. 26.

⁷ « Les servitudes de la scène et son grossier artifice agiront sur nous à la façon d'une discipline en nous forçant à concentrer toute vérité dans les sentiments et les actions de nos personnages. Que les autres prestiges s'évanouissent, et, pour l'oeuvre nouvelle, qu'on nous laisse un tréteau nu! » in *ibid.*, p. 32.

⁸ Les informations sur la structure de production du Vieux Colombier sont placées en annexe 3.

⁹ « Vous serez peut-être obligé la première année d'arranger votre répertoire selon les éléments dont vous allez disposer dans votre troupe. Il vaut mieux cela qu'engager des types qui mettraient un mauvais esprit dans l'affaire. » citation de Dullin in *Registres III, op. cit.*, p. 77.

tendances émergent au fil de la saison. Copeau a présenté des drames austères d'auteurs de la Nouvelle Revue Française, *Les fils Louverné* de Schlumberger et *L'eau de vie* de Ghéon¹⁰. En contrepoint à cette gravité, on note une série de farces et de pièces comiques apparentées : *Le pain de ménage* de Renard, *La peur des coups* de Courteline, *La farce du savetier enragé*, *La jalousie du barbouillé* de Molière et enfin, la farce paysanne de Martin du Gard, *Le testament du Père Leleu*. La découverte de cette dernière pièce et les conditions de sa création traduisent le goût marqué de Copeau pour les tentatives littéraires qui s'efforcent de ressusciter la forme classique de la farce¹¹. Cependant cette

LE RECRUTEMENT DE LA TROUPE

« C'était une grave affaire. Je ne pouvais engager qu'un sujet de chaque emploi. L'emploi de Suzanne [Bing] était celui d'ingénue allant jusqu'à la jeune première amoureuse. [...] À l'autre extrémité de l'échelle féminine de notre compagnie allait se tenir Blanche Albane, avec son allure de grande dame, sa suavité, sa grâce un peu froide [...]. Jane Lory serait la soubrette. [...] Les femmes dont je viens de parler étaient toutes jeunes et, certes, bien douées, mais il fallait tout de même, dès le départ, une comédienne un peu plus mûre et plus expérimentée, ne fût-ce que pour jouer les mères. Mais il fallait en même temps qu'elle fût souple et intelligente, capable de discipline et de se déplacer dans son emploi. Mon choix se porta sur Gina Barbieri. [...] Du côté masculin, nous avons Charles Dullin naturellement, au premier rang, qui allait grandir de rôle en rôle. Louis Jouvet, par un heureux concours de circonstances, s'était présenté à moi sous les espèces du père noble, ayant fait ses classes avec Louis Noël, un vieil acteur de mélodrame. [...] Notre jeune premier, c'était Armand Tallier, élégant, vif et précis. Lucien Weber ne s'est jamais tout à fait développé comme acteur, mais il chantait assez joliment [...]. La troupe manquait d'un emploi, celui de «rondeur». En se forçant un peu, et grâce à du rembourrage, Romain Bouquet le remplissait. »

Jacques Copeau, *Registres III*, op. cit., p. 79-80

préférence ne dessine pas encore une politique de répertoire. L'effort de Copeau porte essentiellement sur la rénovation de l'instrument de théâtre. « Je prenais également conscience de tous les problèmes qu'une courte expérience avait fait naître dans mon esprit; le problème littéraire n'occupait plus seul ma pensée. Je découvrais un à un tous les problèmes techniques du théâtre : le problème de la scène, le problème de l'organisation du travail dans le théâtre, le problème de l'acteur, de son éducation spirituelle, intellectuelle et technique, et celui des méthodes propres à une telle éducation, enfin le problème d'une forme dramatique nouvelle en harmonie avec un style nouveau de représentation. »¹² Cette remarque, formulée après coup en 1927, hiérarchise précisément les «problèmes». Se dépouillant de l'habit d'auteur, Copeau endosse celui de chef de troupe avant de se confronter à nouveau à la question fondamentale du répertoire.

Le directeur du Vieux Colombier est conscient qu'il ne dispose pas des meilleures conditions pour entreprendre la tâche matériellement gigantesque d'une rénovation théâtrale. Pour reconstruire sur de nouvelles fondations, il faudrait disposer de comédiens entièrement neufs, disponibles au nouvel esprit impulsé. Or Copeau emploie des comédiens déjà formés en soulignant lui-même la contradiction. « Notre

¹⁰ « *Les Fils Louverné* : pièce grave jusqu'à l'austérité, dépouillée jusqu'à la sécheresse, mais d'une relief dramatique certain » citation d'un critique in *ibid.*, p. 133.

¹¹ Après la première lecture devant la troupe, Martin du Gard raconte avec fierté l'enthousiasme de Copeau, lui faisant « presque se demander si cette pochade, bâclée en vingt jours, n'était pas un chef-d'oeuvre fait par hasard » (cité in *ibid.*, p. 176). Copeau programmera d'ailleurs cette farce avant le drame de Ghéon —prévu initialement plus tôt—, au risque de froisser son ami (cf. les reproches de Ghéon in *ibid.*, p. 174-75).

¹² *Ibid.*, p. 252.

effort de renouvellement portant sur le caractère même et la nature d'individus déjà modelés par des influences antérieures, nous ne doutons pas qu'il ne se heurte à de fortes résistances. Aussi voudrions-nous, sur ce point, faire remonter plus haut notre réforme. Il s'agirait de créer, en même temps que le théâtre, à côté de lui et sur le même plan, une véritable *école de comédiens*. »¹³ Mais pour trouver les fonds nécessaires à la mise en route de l'École, il faut s'appuyer sur des résultats¹⁴. Les deux mois de préparation de la troupe au Limon pendant l'été 1913 donnent un aperçu de la manière dont Copeau envisageait cette École. Comme il le reconnaîtra plus tard, il ne s'agissait pas d'une nouvelle éducation mais d'un apprentissage précipité dont les fruits ne pouvaient qu'être limités. Le principal apport de ces deux mois préparatoires consiste à plonger les comédiens dans un milieu éloigné de l'atmosphère parisienne, proche de la nature et vivifiant la recherche de la sincérité et de la beauté. Selon ses propres mots, Copeau déploie une stratégie d'endoctrinement visant à former un ensemble homogène et souple sous sa direction unique¹⁵. Exceptés quelques exercices d'expression corporelle et de diction de grands textes classiques, il confronte directement les comédiens au répertoire de la saison à venir. L'expérience théâtrale qui pourrait guider la «rééducation» des comédiens lui fait défaut. Entre l'idée de l'École, et la mise en pratique d'un enseignement novateur, il y a l'épaisseur d'une pédagogie fondée sur la vision du but artistique à atteindre. En 1913, Copeau attend de l'expérience du Vieux Colombier qu'elle jette la clarté sur les voies nouvelles à défricher.

La première saison du Vieux Colombier s'achève sur le succès de *La nuit des rois*. Malgré une exploitation relativement courte de deux semaines, le spectacle consacre les efforts fournis par la troupe tout au long de onze mois de labeur incessant, et remporte les suffrages quasi unanimes d'une critique enfin conquise¹⁶. Copeau fixe la réouverture du théâtre au 1er octobre 1914 et réengage la troupe sur une durée de trois ans en l'augmentant de quelques collaborateurs. La guerre, qui éclate en août 1914, vient balayer cette construction encore fragile, mais l'espace d'expérimentation qui s'est ouvert est suffisamment large pour permettre à Copeau d'entrevoir les linéaments du répertoire futur. Le nouveau genre qui se dessine trouve rapidement un nom, la Comédie Nouvelle.

L'improbable avènement de la Comédie Nouvelle dans l'œuvre de Copeau a été soulignée par ses disciples ou ses biographes, le plus souvent sous la forme d'un

¹³ *Registres I...*, p. 29.

¹⁴ Copeau déclare en 1916 : « Nous voulions à tout prix réaliser, fût-ce au prix d'une entorse donnée à la logique, et dussions-nous pour commencer ne faire qu'improviser des choses médiocres. Pour arriver à un résultat pratique, et tout d'abord pour vivre, pour exister, il nous fallait consentir à mettre la charrue avant les boeufs.

Personne en France ne m'eût écouté, je n'aurais pu réunir un sou de capital, si j'avais commencé par parler de la fondation d'une école. » in *Registres III...*, p. 254.

¹⁵ Les principes suivis par Copeau sont nouveaux pour l'époque mais restent d'ordre général. Leur mise en oeuvre est subordonnée à la préparation d'une saison. Parmi les notes qu'il a prises à cette époque, on peut lire : « Endoctriner l'acteur. Lui faire subir une influence supérieure à celle de la simple instruction professionnelle. [...] Sonorité, allure, mouvement, style, *tout est dans le texte, rien que dans le texte*. [...] Il ne s'agit pas de génie, ni même invention ou de ressources techniques approfondies, mais simplement de discipline, de subordination, d'harmonie et, avant tout, d'honnêteté. » in *ibid.*, p. 89-90.

¹⁶ « On s'accorda à reconnaître que la troupe composait un ensemble véritablement homogène, témoignant ainsi de l'inutilité des vedettes. Copeau prouvait, une fois pour toutes, que des comédiens simples et relativement inexpérimentés jouaient Shakespeare mieux que des professionnels chevronnés. » in Maurice Kurtz, *Jacques Copeau, biographie d'un théâtre*, Nagel, Paris, 1950, p. 51.

simple constat ou d'une question mystérieusement insoluble.¹⁷ Il ne s'agit pas d'opposer la dimension de metteur en scène génial à celle d'auteur stérile dans le parcours de Copeau. L'épanouissement du Vieux Colombier résulte d'une recherche sur la Comédie Nouvelle, ce qui n'implique pas que ce genre dramatique nouveau devait ou pouvait advenir. Énonçant ses règles et ses conditions, Copeau dessine avant tout une utopie théâtrale qu'il place au cœur de son action. Cette utopie ne se dévoile pas comme un concept limpide dont la raison délie les fils. Elle est au contraire le fruit d'une expérience, dont les conséquences scéniques ont probablement dépassé les attentes de son maître d'œuvre.

Les progrès de la Comédie Nouvelle laissent une trace discrète, mais néanmoins continue, au fil des *Registres du Vieux Colombier* et du *Journal de bord des Copiaus*. Ils suivent le perfectionnement croissant de l'instrument théâtral — la troupe — et répondent aux aspirations de Copeau à lui fournir un répertoire à sa mesure. Dès la première saison, celui-ci s'est emparé de tous les matériaux disponibles, de Molière à Martin du Gard, pour confronter les comédiens à la forme populaire de la farce. Les résultats obtenus au niveau de la constitution du groupe lui donnent de grandes espérances. Après l'«entraînement» qui a été prodigué pendant la première saison, « le seul résultat véritablement acquis, c'était un lien créé entre ma jeune troupe et moi, la confiance qu'ils m'accordaient désormais, la vertu éducative dans le sens le plus large, de leur travail, de leur vie en commun, sous la direction, sous l'influence d'une personnalité unique qui, sans compter, se dépensait à leur profit. J'ai senti, dès lors, qu'il y avait là un principe réel, vivant, capable d'engendrer quelque chose de grand et de durable. »¹⁸ Avec une troupe disciplinée sous la main d'un créateur unique d'un côté, et le schéma dramatique de la farce d'un autre côté, les ingrédients sont réunis pour faire naître l'idée de la Comédie Nouvelle. Réformé en avril 1915, Copeau entame une réflexion intense sur cette première saison, qui transparaît dans la correspondance qu'il échange avec ses collaborateurs, engagés sur le front pour la plupart. Juvet lui écrit dès juin 1915 : « Je serai très heureux si vous avez aussi beaucoup de farces en provision — et si *vous en avez écrit une*, comme vous me le promettiez. »¹⁹ Et un peu plus tard, « je réfléchis beaucoup sur l'orgueil humain, sur la prétention, la vanité, le mensonge intérieur que se fait à lui-même l'homme. Je crois de plus en plus que c'est une clef — une bonne clef. C'en est même une pour *la comédie improvisée*. »²⁰ Copeau approfondit

¹⁷ Denis Gontard conclut une étude sur la période bourguignonne de Copeau en écrivant : « Le drame de Copeau est, précisément, de n'avoir pas produit ce répertoire qui aurait pu constituer, dans le domaine de la création dramatique, un événement aussi important que la «révolution» de la mise en scène et du jeu instaurée par le Théâtre du Vieux Colombier, de 1913 à 1924. Face à une troupe jeune et bien entraînée, Copeau donne l'impression, au cours de ces cinq années de Bourgogne, de n'avoir rien à dire. Problème de la stérilisation littéraire, douloureuse conscience de cette stérilité : il semble que ce soit à ce niveau intime, personnel et, toujours, en partie insondable, que se situe, pendant la période bourguignonne, le drame intérieur de Jacques Copeau. » in Denis Gontard, *op. cit.*, p. 87. La récurrence du problème de la Comédie Nouvelle dans le *Journal de bord des Copiaus* ne lui échappe pas. Il rappelle à cette occasion le commentaire de Chancerel, un disciple proche de Copeau à cette époque : « Toute sa vie, Copeau fut hanté par la *Commedia dell'arte*, mais sans jamais parvenir à des réalisations satisfaisantes. [...] Son étude fut une des raisons principales de notre collaboration. [...] Il s'était réservé dans cette "Comédie Nouvelle" un personnage fixe dont on retrouve des traces dans toute son oeuvre : le chef de troupe, le meneur de jeu. » in Léon Chancerel, *Notes* en marge du livre de Doisy sur Copeau cité in *Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, éd. com. par Denis Gontard, Seghers, Paris, 1974, p. 173.

¹⁸ *Registres III...*, p. 255 (notes rédigées en 1916 et avant).

¹⁹ *Ibid.*, p. 257 (c'est nous qui soulignons).

²⁰ *Ibid.*, p. 260 (c'est nous qui soulignons).

l'exploration d'un répertoire dont il prendrait en charge l'écriture des canevas. L'improvisation serait le moyen de développer une technique de jeu adéquat. Il faut pour cela renforcer la troupe dans deux directions : resserrer les liens entre les membres pour favoriser la « communion » dans l'œuvre à venir, et sensibiliser l'encadrement de la troupe aux nouvelles ambitions théâtrales²¹.

À la fin de cet été de réflexion, Copeau part en voyage d'étude à Florence pour rencontrer Edward Gordon Craig, l'éminent théoricien de théâtre qui s'est fait connaître à travers l'Europe par la publication de la revue théâtrale *The Mask*. Le directeur du théâtre d'art du Vieux Colombier, profondément intéressé par les idées du directeur de la petite scène-laboratoire de l'Arena Goldoni, lui pose avec empressement la question centrale du renouvellement du répertoire²². La réponse de Craig est iconoclaste. « Tout ce que je puis vous dire c'est que jamais encore je n'ai rencontré d'ouvrage dramatique à proprement parler, au sens où je l'entends » (dans quel sens il l'entend c'est ce qu'il ne dit toujours pas et ce que je ne puis me figurer). Et cela, sans doute parce que les moyens de se réaliser ne lui ont jamais été fournis. Shakespeare ? « Non. Shakespeare est un poète. À mes yeux il n'appartient pas à l'art dramatique. [...] »²³ À l'obsession d'un auteur-metteur en scène qui s'efforce de fixer dans une empreinte dramatique nouvelle le mouvement qu'il vient d'inaugurer au Vieux Colombier, Craig suggère d'inventer une forme qui s'affranchisse de la littérature pour répondre uniquement aux exigences de la scène. « Craig systématise "supprimez l'acteur et vous enlèverez à un grossier réalisme les moyens de fleurir à la scène". [...] Mais s'il avait devant lui une troupe d'acteurs possédés par le rythme du drame, en rien semblables à ceux d'aujourd'hui, peut-être serait-il transporté. Quand je lui parlais de mon travail, à Florence, ne me disait-il pas : "Vous me rendez confiance en l'acteur!" »²⁴ La troupe, instrument révélateur du poème, scelle une alliance possible entre les deux conceptions. Copeau dévoile la possibilité de matérialiser l'utopie du projet de sur-marionnettes, cher au metteur en scène anglais. Craig propose de s'affranchir de la médiation du texte pour construire le théâtre futur. À l'auteur et au comédien, les deux hommes substituent la scène et la troupe. D'abord incrédule, Copeau reconnaîtra plus tard les nouvelles perspectives que lui ont ouvertes ces discussions sur les bords de l'Arno²⁵. La présence sans texte d'une

²¹ Copeau écrit à Jouvet en août 1915 : « Il faut que tu me sentes dans ta main et que je te sente dans la mienne. Oui, la communion du cœur, et celle de tout l'être, pour une oeuvre aussi passionnée, aussi importante, aussi sacrée que celle des artisans du Moyen Age[...]. Il faut là aussi que nous fassions école, qu'un rapport réel s'établisse de nous à eux [machinistes, accessoiristes, électriciens], qu'ils soient « dans notre main » et que notre parole entre réellement dans leur coeur — réellement et non fictivement. » in *ibid.*, p. 269.

²² « Vous dites "l'art du théâtre", "l'avenir du théâtre", "le mouvement européen pour un nouveau théâtre", et que vous êtes en route "towards a new theater". Mais enfin quel sera-t-il ce nouveau théâtre? va-t-il naître de votre désir? Vous vous défendez de vouloir améliorer ce qui existe, et vous proclamez qu'il s'agit d'une chose nouvelle. [...] À quel moment le dramatisse nouveau se rencontrera-t-il avec ce théâtre nouveau que vous prophétisez? [...] Tenez-vous pour réel, pour vivant, pour nécessaire un mouvement de rénovation dans l'art dramatique, qui n'est pas accompagné, nécessité par une production d'œuvres nouvelles? » in *Registres III...*, p. 276.

²³ *Ibid.*, p. 276.

²⁴ *Ibid.*, p. 286.

²⁵ En 1927, il déclare à l'occasion d'une conférence : « J'avoue l'avoir pas toujours bien compris, pendant les deux mois que j'ai passés dans son intimité quotidienne. Son dédain rigoureux pour la production contemporaine, son aspiration un peu nébuleuse vers un théâtre abstrait, m'étonnaient encore plus qu'ils ne me séduisaient. Il a fallu du temps pour que j'entrevoie à mon tour l'horizon que son pressentiment génial avait découvert. Si incomplète que soit sa doctrine, elle est essentielle. Sur tous les problèmes fondamentaux, il va au cœur des choses. Au moment où je le quittai je sentis nettement que quelque chose en moi était changé, que des germes nouveaux attendaient désormais en moi l'occasion de se développer. » in *ibid.*, p. 300.

troupe sur des tréteaux évoque immédiatement la *Commedia dell'arte*, dont il trouve de multiples traces à travers son voyage en Italie²⁶.

Dès son retour au Limon en novembre 1915, Copeau nourrit de nouvelles ambitions pour le Vieux Colombier. Martin du Gard s'en fait l'écho enthousiaste après quelques jours passés en compagnie de son ami. Il lui promet une carrière de romancier et l'incite à se détacher franchement du théâtre pour se consacrer à l'écriture²⁸. D'emblée, le futur projet de Comédie

Nouvelle suscite un malentendu. Copeau place la troupe du Vieux Colombier au centre de ses préoccupations, tout en rêvant à un nouveau répertoire dont les «potentialités» littéraires sont assez riches pour enflammer l'esprit de Martin du Gard. En janvier 1916, Copeau est sur la piste exaltante d'un théâtre qui réconcilierait enfin rénovation dramatique et élaboration d'un répertoire moderne²⁹. De quoi s'agit-il ? Tout simplement de faire revivre l'art traditionnel de la *Commedia dell'arte* en l'adaptant à la société contemporaine. Copeau a déjà quelques idées sur les types à inventer : « *L'Intellectuel* (docteur, philosophe, professeur, etc.), le *Représentant* (député, ministre, agent électoral, marchand de vivres, etc.), l'*Adolescent* (l'enfant dans sa famille, l'écolier, l'amoureux, l'artiste, le soldat, en fin l'«idéaliste», petit-fils de Pierrot, visage blanc, etc.). »³⁰ Cette Comédie Nouvelle ne peut s'imaginer que dans un cadre de troupe permanente. D'abord parce que chaque type à inventer

LA COMEDIE NOUVELLE

« Inventer une dizaine de personnages modernes, synthétiques, d'une grande extension, représentant des caractères, des travers, des passions, des ridicules moraux, sociaux, individuels d'aujourd'hui. Inventer leurs silhouettes, inventer leurs costumes, toujours identiques, modifiés seulement suivant les circonstances par un type accessoire.

Ces dix personnages d'une comédie autonome qui comprend tous ces genres, depuis la pantomime jusqu'au drame, les confier à dix comédiens. Chaque comédien a son personnage qui est sa propriété, qui devient lui-même, qu'il nourrit de lui-même, de ses sentiments, de ses observations, de son expériences, de ses lectures, de ses inventions. Voilà la grande découverte (si simple!), la grande révolution ou plutôt le grand et majestueux retour à la plus vieille tradition. Une confrérie de farceurs jouant toujours ensemble, improvisant ensemble, auteurs et acteurs, chanteurs, musiciens, acrobates.[...] »

Lettre de Copeau à Jovet, janvier 1916²⁷.

²⁶ En voyageant à travers la Toscane, Copeau s'amuse à repérer les types de la *Commedia dell'arte* dans vie quotidienne populaire (cf. *ibid.*, p. 296) ou encore l'occasion d'une soirée au Politeama Nazionale : « Le machiniste, pendant le jeu, ne craint pas de s'avancer presque sur la scène pour voir Novelli. Et peut-être ce désordre, qui nous choque aujourd'hui, est-il celui-là même qui régnait sur la scène aux époques les plus florissantes du théâtre. » in *ibid.*, p. 297.

²⁷ Cité in Maurice Kurtz, *op. cit.*, p. 68. La formulation la plus claire et la plus spontanée de la Comédie Nouvelle réside dans une lettre de janvier 1916 de Copeau à Jovet dont l'original est perdue mais que Maurice Kurtz cite en partie dans sa biographie du Vieux Colombier — qui a le mérite d'avoir été relue par Copeau lui-même.

²⁸ « Je ne dissocie pas un instant Copeau du Vieux Colombier. Et pourtant j'envisage un emploi de votre valeur personnelle, en dehors de cette grande réalisation effective. Je ne puis m'empêcher de voir en vous l'écrivain, le génie attendu qui renouvellera le drame *et le roman* [...]. Je ne fait pas passer le Colombier au second plan, comme vous semblez souvent me le reprocher : mais je ne puis supporter l'idée que vous soyez seulement le Fondateur de cette oeuvre, si grande soit-elle; et que cette réalisation pratique, si exigeante, si dangereusement absorbante, ensevelisse tout ce qui peut naître de vous, *et que j'ai entrevu*. Quand on a eu l'aperception que j'ai eue, on ne peut pas l'oublier, on ne peut pas ne pas attendre, avec angoisse, avec inquiétude, et s'émouvoir de toutes les causes de retard. [...] Copeau, mon vieux, prenez garde, ne gaspillez pas vos forces, ne vous laissez pas prendre tout entier par le Colombier... Si vous alliez manquer votre oeuvre! » in *Registres III...*, *op. cit.*, p. 311-312.

²⁹ L'exaltation d'un ferme départ vers un objectif théâtral convenant enfin à ses aspirations est à son comble lorsqu'il écrit à sa femme en janvier 1916, « je fais de beaux projets, j'amorce des réalisations qui font trembler mon coeur... Pourvu qu'on m'aide, je répons de tout... » in *ibid.*, p. 318.

³⁰ Maurice Kurtz, *op. cit.*, p. 68.

devra être inhérent à la personnalité d'un seul acteur. Pour être vivants sur le plateau, les personnages devront puiser leurs types dans la vie même des comédiens et leur seront par nature indissociables. Le modèle de fusion entre l'acteur et son type est apparu à Copeau quelques années plus tard au hasard d'une rencontre avec Charlie Chaplin³¹. Le personnage de «Charlot» démontre que la société moderne secrète ses propres types. Il faut, dans un second temps, amener les acteurs-types à créer ensemble la matière même de la représentation. Le recours à l'improvisation se fonde alors sur une mémoire collective de la pratique théâtrale. Mieux qu'une simple troupe d'acteurs, la Comédie Nouvelle appelle une «confrérie de farceurs».

b) Confrontation du nouveau genre avec la troupe

Copeau pense trouver les comédiens aptes à constituer la confrérie des farceurs parmi les membres de la troupe du Vieux Colombier, à qui il fixe l'horizon de la Comédie Nouvelle comme moyen et objectif de la rénovation théâtrale à entreprendre. Mais au contact du plateau, le chemin du projet théorique à la tentative empirique d'élaboration du nouveau genre rencontre de nombreux d'obstacles, qui plongent l'intuition de Copeau dans un labyrinthe de contradictions insurmontables.

De nouvelles ambitions pour le Vieux Colombier

Par nature, le comédien est enclin à dépasser son texte et à improviser. Il faut donc développer cette faculté et s'en servir comme un moyen de donner vie au groupe³². Les improvisations devront aboutir à « une infinité de combinaisons dramatiques, depuis la farce la plus crue et le pur divertissement jusqu'à la comédie la plus subtile et le drame le plus rigide. »³³ Copeau fonde le jeu des farceurs sur l'improvisation mais vise à recréer les catégories habituelles de la littérature dramatique. L'obsession originelle du dramaturge resurgit : faire œuvre dramatique contemporaine. Comment concilier la liberté de l'improvisation avec la rigidité formelle d'une comédie ou d'un drame ? La résolution de cette contradiction réside dans la place que Copeau se réserve dans le dispositif d'improvisation. « Je joue d'abord le rôle du poète vis-à-vis de ces farceurs. C'est de moi que la chose nouvelle jaillit. J'en connais l'origine et le premier développement. Afin qu'ils gardent toute leur fraîcheur, j'interdis aux comédiens l'érudition. La leçon du passé, l'apport de la tradition filtrent jusqu'à eux, à travers moi, dans la mesure où je le juge nécessaire, salutaire. Je propose les

³¹ « Il a créé un personnage. Ce personnage vit en lui et il vit en ce personnage. Il s'est imprimé au vif dans l'imagination des foules sous une forme définitive. [...] Or, supposez qu'en plus du personnage de Charlie, d'autres personnages à forme fixe, égaux à lui, puissent surgir; supposez qu'un jour vienne où le peuple, où le moindre de ceux qui composent la foule populaire, puisse nommer, à leur seul aspect, tous les personnages de la comédie, comme il nomme Charlot. [...] Ne vous semble-t-il pas que le théâtre moderne en serait, d'un seul coup, transformé, qu'il reprendrait sa grandeur et sa signification, qu'il serait enfin, selon le mot de Shakespeare, le miroir du monde et la chronique du temps. » in Jacques Copeau, *Registres V - Les registres du Vieux Colombier III - 1919-1924*, Gallimard, Paris, 1993, p. 256 (Article pour *La Nación* écrit en mars 1928).

³² « Créer une confrérie de comédiens. J'avais bien senti dès l'abord, que c'était là le problème. Des hommes vivant ensemble, travaillant ensemble, jouant ensemble. Mais j'avais oublié cet autre terme, auquel je devais fatalement aboutir : créant ensemble, inventant ensemble leur jeu, tirant d'eux-mêmes et les uns des autres leurs jeux. Le peu que j'ai déjà réalisé me conduisait là. » in *Registres III...*, p. 323.

³³ *Ibid.*, p. 325.

personnages, puis les scénarios. »³⁴ Copeau se place en démiurge et interdit au comédien de goûter à l'arbre de la connaissance pour préserver la grâce de la création. Il enjoint fermement à Jovet d'abandonner toute velléité d'érudition et de tirer de lui-même tous les matériaux dont il a besoin pour jouer et improviser³⁵. La «littérature» est condamnée parce qu'elle s'interpose entre le comédien et la représentation, et empêche la vie de naître sur le plateau. En dernier ressort, les comédiens doivent s'en remettre complètement au maître d'œuvre de la Comédie Nouvelle. Imprégné de la connaissance des genres traditionnels, Copeau ne doute pas de pouvoir oublier afin de retrouver «l'état de fraîcheur» nécessaire pour guider les multiples créations de la troupe des farceurs. De leurs côtés, Dullin et Jovet réfléchissent aux différents moyens de faciliter le travail de Copeau. Le premier forme une troupe d'improvisateurs avec des soldats de son régiment particulièrement doués, et rend compte des progrès de ses «élèves» en espérant les faire entrer dans la future troupe du Vieux Colombier. Jovet imagine de multiples exercices pour se familiariser avec le genre nouveau et tente, avec difficulté, de trouver son propre type de personnage. Tout en reconnaissant la nécessité d'un guide qui donne sens et vie à l'ensemble de l'entreprise³⁶, il réclame une marge d'autonomie dans la réalisation du projet artistique³⁷. L'acteur résiste à la mainmise du chef de troupe sur la part intime de sa création personnelle. La notion de type attaché à un seul acteur, propre à la Comédie Nouvelle contredit la logique d'emploi sur laquelle repose la troupe du Vieux Colombier. L'emploi définit une gamme de rôles du répertoire qui peuvent être joués par un même acteur, remplaçable par des acteurs dont le jeu et la physionomie sont similaires. Le type de la Comédie Nouvelle est un emploi ne convenant qu'à un seul acteur. Ce changement de point de vue rend nécessaire la liberté du comédien et place au premier plan l'enjeu d'harmoniser un ensemble de comédiens créateurs de leur personnage. À nouveau, Copeau esquive la contradiction en réclamant une soumission aveugle.

Les circonstances lui offrent la possibilité de retravailler avec sa troupe plus rapidement que la guerre ne le laissait prévoir. Le ministère de la propagande se propose en effet d'organiser une tournée en Amérique avec le Vieux Colombier. Au début de 1917, Copeau commence par une tournée de conférences pour préparer le terrain. Synthétisant la réflexion théorique des deux années précédentes, il recadre les ambitions du Vieux Colombier. Pour en faire un instrument à la complète disposition du poète, il importe de retrouver la simplicité de l'acte de création

³⁴ *Ibid.*, p. 326.

³⁵ « Nous ne sommes pas vis-à-vis de l'ancienne farce italo-française, ni même vis-à-vis de Molière, dans la situation où Molière se trouvait vis-à-vis des anciens farceurs. La tradition a été interrompue. Si nous la retrouvons, ce sera en nous-mêmes, à l'appel d'une nécessité, d'une aspiration intérieure. Pour Molière le passage était naturel, involontaire. Il nous faut, à notre tour, provoquer une naissance naturelle, et nous défier de tout ce qui est artificiel, scolaire, de toute érudition livresque, etc. Il convient que tout d'abord nous nous remettions de nous-mêmes dans un état de chaleur et d'invention qui nous permette ensuite de retrouver la tradition comme un apport vivant et fécondant. » in *ibid.*, p. 336 (Commentaire d'une lettre de Jovet du 31 janvier 1916).

³⁶ « C'est au moins du talent qu'il faut pour cela! Nous ne pouvons rien là — *que nous diriger suivant vos conseils, nous préparer, nous rendre aptes à cette stylisation, qui sera votre oeuvre.* » in *ibid.*, p. 337.

³⁷ « Donnez-moi une de vos idées — une idée précise, esthétiquement — et c'est tout — cela sera fait. Je vous montrerai votre idée, prenant corps — s'animant dans des matériaux et se réalisant — vous la corrigerez — modifierez à votre gré — vous aurez le temps de la caresser — de la couvrir quand elle s'habillera de matériaux — mais laissez-moi l'ordonnance, l'organisation, la méthode d'organisation de cette incarnation, de cette réalisation. Ce n'est pas le contrôle de vos idées, c'est le contrôle de leurs réalisations. » in *ibid.*, p. 343 (Extrait d'une lettre de Jovet recopiée dans le Journal de Copeau le lundi 29 mai 1917).

théâtrale. Ainsi les membres de la troupe doivent puiser leur inspiration au contact direct de la vie et ne pas se laisser enfermer dans leur spécialisation d'acteur. Copeau impulse un double mouvement: retrouver la spontanéité dans le jeu tout en se soumettant aux exigences de l'instrument. L'École doit servir de modèle pour résoudre ce paradoxe. « Tout prendre de [l'enfant]. Ne rien lui imposer. Ne rien lui enlever. L'aider dans son développement sans qu'il s'en aperçoive. Nous ne voulons pas toucher à sa spontanéité, à sa fraîcheur, le déformer. Nous n'inspirons pas encore, nous ne dirigeons pas leur expression. Nous attendons qu'ils aient quelque chose à dire. [...] Je prends les êtres au naturel, dans leur action spontanée, leurs corps, leurs visages, leurs voix, leur caractère. Le jour où j'aurai formé ces comédiens-là, pour une forme dramatique, dont j'ai l'idée et qu'ils feront fleurir, cela ne rassemblera à rien d'autre au monde. »³⁸ Copeau dessine un programme cohérent qui doit permettre à l'improvisation³⁹ de déboucher sur un genre nouveau, « une comédie moderne toute neuve, improvisée, avec des types tirés de la société actuelle. Une farce française du XXème siècle. C'est un peu mon secret. »⁴⁰ La Comédie Nouvelle est officiellement annoncée.

En éduquant le comédien dès son plus jeune âge, Copeau se donne la possibilité d'une emprise sur sa personnalité artistique qui ne mettrait pas en danger sa spontanéité et sa faculté d'improvisation. Il peut orienter les élèves vers la réalisation de formes nouvelles, sans risquer de brider leurs forces créatives. La communauté de l'École formera le moule naturel à l'harmonie de la représentation. De cette position idéale de maître d'école, Copeau glisse insensiblement à celle de maître d'œuvre unique de l'instrument scénique qu'il a créé. Il revendique une paternité sur les comédiens du Vieux Colombier, identique à celle qu'il aura sur les élèves qu'il compte éduquer⁴¹. La soumission à l'œuvre dramatique figure toujours au premier plan des principes du Vieux Colombier et Copeau reste défiant par rapport à la mise en scène qui se justifierait par elle-même. « Notre but est surtout de recréer au milieu de nous, dans l'intérieur du théâtre, les conditions les plus favorables à la naissance de l'œuvre dramatique, à la formation et au développement de l'écrivain dramatique. [...] L'homme de théâtre-né, le poète réalisateur d'une forme dramatique nouvelle, imposera son mode d'interprétation, il créera son instrument, c'est-à-dire une certaine disposition scénique qui toujours, aux grandes époques théâtrales, a correspondu aux exigences de l'œuvre. »⁴² Une telle formulation s'efforce pourtant d'estomper la limite entre le metteur en scène qui construit un nouvel instrument scénique, et l'auteur qui informe le drame par l'écriture. À la notion d'écrivain dramatique, Copeau substitue celle de « poète » de la scène. De par sa culture et sa

³⁸ Jacques Copeau, *Registres IV - Les registres du Vieux Colombier II - America*, Gallimard, Paris, 1984, p. 513 (« Notes pour la première conférence au Little Theatre », 12 mars 1917).

³⁹ « Sur une scène vide je vois combien l'acteur prend de l'improvisation. Éducation des enfants. Leur donner toutes les facultés de la création dramatique. Comme les anciens comédiens italiens. Les rendre capables d'improvisation. » in *ibid.*, p. 523 (Sixième conférence, 29 mars 1917).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 523.

⁴¹ « Le théâtre et l'école, seule et même chose, à des degrés différents. Au théâtre sujets formés : il faut se borner à les réformer. Non pas *éducation* mais *entraînement*. [...] Vivre près d'eux, non pas comme un pédagogue, mais plutôt comme un père, les reprendre non seulement sur ce qui est de leur profession, mais sur ce qui est de leur caractère, de leur façon d'être dans la vie. Les influencer. Faire appel à ce qu'ils ont de meilleur. Être également juste, également sévère pour tous. » in *ibid.*, p. 509 (Notes pour la première conférence au Little Theatre, 12 mars 1917).

⁴² *Registres I...*, p. 129 (Conférence aux Washington Square Players, 20 avril 1917).

formation, l'homme de lettres, place toujours l'auteur devant le metteur en scène dans la fusion idéale qu'il espère entre les deux fonctions. La seule création ne concerne que l'écrivain, et non pas un art autonome de la mise en scène considérée comme écriture scénique. En tant que metteur en scène, Copeau pressent pourtant que la crise du théâtre est d'ordre scénique. « Ma conviction est que le drame ne retrouvera un point de départ, ne reprendra forme originale et jeunesse que soumis à la contrainte d'une scène à la fois rudimentaire de moyens et riche de possibilités esthétiques, comme la scène grecque ou la scène de Shakespeare. »⁴³ Ce qu'il dit de l'architecture de la scène s'applique à l'instrument tout entier, dont la troupe est une pièce maîtresse.

L'auteur s'impose devant le metteur en scène, mais dans les circonstances présentes, le metteur en scène est le seul homme de théâtre capable de donner à l'auteur les moyens de créer un nouveau drame. On comprend alors pourquoi la Comédie Nouvelle occupe une telle place dans la pensée de Copeau : en constituant le lieu possible d'une fusion entre le metteur en scène et l'auteur, elle permet à Copeau de concilier les intuitions de l'homme d'action et les aspirations de l'homme de lettres. De l'idée de la troupe, instrument de rénovation théâtrale s'appuyant sur les modèles du répertoire classique, à l'idée d'une «confrérie de farceurs» travaillant à l'élaboration de genres nouveaux, la pensée de Copeau a subi une inflexion profonde et déterminante. Les riches enseignements de la première saison du Vieux Colombier ont été catalysés, sous l'influence d'un souffle de rénovation européen, dans la forme théorique d'un projet qui scelle écriture et mise en scène. De lourdes hypothèques pèsent cependant sur la mise en œuvre de cette nouvelle forme dramatique.

Le traumatisme de la tournée en Amérique

Il ne s'agit pas de brosser en détail les deux saisons du Vieux Colombier à New York, qui ont été vécues comme un véritable enfer par Copeau et la plupart des membres de la troupe. En dehors des innombrables difficultés matérielles, le Vieux Colombier remporte un succès indéniable auprès du public américain et remplit parfaitement sa mission de propagande. Quant à l'évolution interne de la toute jeune compagnie — qui n'a finalement qu'une saison parisienne d'existence —, ces deux saisons américaines vont être l'objet d'un bras de fer impitoyable entre un metteur en scène, avide d'expérimenter de nouvelles théories, et une troupe en rébellion, épuisée par une pratique quotidienne épuisante. Nous voudrions analyser les étapes marquantes de ce combat, qui ne se réduit pas seulement aux difficultés d'exploitation, mais qui oppose deux conceptions théâtrales divergentes au sein d'une même troupe.

La première saison s'étend sur un peu moins de cinq mois, de fin novembre 1917 à début avril 1918. La troupe donne douze spectacles composés de vingt et une pièces, dont seulement neuf ont déjà été jouées en 1913-1914! Copeau n'a pas le temps de travailler à l'élaboration de la Comédie Nouvelle. De plus, il doit infléchir le répertoire de la seconde saison dans le sens d'une plus large représentation des auteurs

⁴³ *Ibid.*, p. 130.

dramatiques français, incluant des noms qu'il avait autrefois âprement critiqués. Cette concession au public américain provoque l'amertume des anciens de la troupe, alors que les nouveaux se réjouissent d'un élargissement qui leur permettra de jouer des rôles plus importants. Dans l'intervalle entre les deux saisons, Copeau répète avec sa troupe dans une villa qui leur a été prêtée, à Cedar Court près de New York. L'occasion se présente enfin de mettre à l'œuvre les nouveaux principes d'éducation du comédien, notamment la sensibilisation à l'improvisation. Mais la plupart des comédiens n'y sont pas préparés et les résultats sont décevants. La troupe résiste et Copeau l'interprète comme une

RESISTANCE A LA COMMUNAUTE

« [M. Copeau] est dans l'obligation de s'adresser à des acteurs de profession. La plupart du temps ceux qu'il rencontrera seront entrés dans le théâtre comme un vêtement tout fait; y étant à l'aise, ils demanderont à n'en pas changer. Les autres éprouveront peut-être ce sentiment de bonne volonté incrédule, qu'il cherche en ce moment à faire disparaître chez quelques-uns de cette troupe-ci. Beaucoup n'auront que faire de l'indépendance de leur vie et tendront à rentrer dans la routine comme dans un élément naturel. D'autres craindront la collectivité avec ce qu'elle comporte de discipline. J'avoue, pour l'avoir éprouvée, que cette crainte a été à la base non point de l'hostilité, mais peut-être de l'inertie que M. Copeau a pu rencontrer cette saison. [...] D'où l'on va naturellement par choix, on tend à s'écarter, quand on se croit la carte forcée. J'ai compris que la communauté telle que la conçoit M. Copeau ne demande point la suppression du choix ni de l'indépendance d'esprit la plus parfaite, mais consiste à vouloir bien marcher, de bonne foi, dans un même sens, en utilisant des ressources différentes et personnelles. »

Jean Sarmant, *Journal*, 8 juin 1918 cité in *Registres IV...*, op. cit., p. 299.

contestation de son pouvoir de metteur en scène. De leurs points de vue, les acteurs défendent la possibilité de travailler librement. Des comédiens de confiance, comme Dullin, remettent en cause les conceptions de la direction d'acteur, ce qui pousse Copeau à s'isoler quelques jours pour se libérer de doutes qui l'assaillent⁴⁴. Poursuivant toujours la chimère de la Comédie Nouvelle, il se met à l'ouvrage et commence à écrire une farce qui le conforte dans la voie à suivre⁴⁵.

Au retour de sa retraite impromptue, Copeau reprend la direction des répétitions en critiquant à son tour le travail de mise en scène effectué par Dullin, qui avait pris la troupe en main. Il remet l'École au premier rang de ses préoccupations et exige une soumission aveugle de la part de ses plus proches collaborateurs⁴⁶. En septembre, il renvoie plusieurs membres de la troupe et entame une traversée du désert longue d'une saison. Dans un climat de crise qui s'amplifie au fil des mois, Copeau fortifie la voie établie, jusqu'à se couper de Jovet, son fidèle bras droit. Prenant le pouvoir de manière autoritaire, il affiche une obsession de la perfection scénique qui enferme la

⁴⁴ « Conversation avec Jovet et Dullin. Ce dernier silencieux éclate tout à coup en récriminations sèches. Ils m'assaillent. Dullin fait, sur nulle donnée, mon procès comme acteur. Je ne réponds pas. » in *ibid.*, p. 301 (Journal 19 juin 1918).

⁴⁵ « J'ai compris qu'il me fallait, avant tout, redevenir moi-même, c'est-à-dire m'affirmer devant moi-même, entrer dans un autre monde, mettre quelque chose entre hier et demain, enfin créer quelque chose et ne rentrer là-bas qu'avec une oeuvre. C'est pourquoi je me suis mis, en ménageant mes forces, à travailler à une farce : *Le Roi, son vizir et son médecin*. » in *ibid.*, p. 306 (Journal 13 juillet 1918).

⁴⁶ « Quand tu es avec moi tu es dans le vrai, notre oeuvre est vivante et prospère, tout se tient et tout marche. Dès que tu n'es plus avec moi, tu es dans le faux, notre oeuvre dépérit, rien ne va plus. Parce que je suis le chef, parce que je porte tout en moi, que tout repose sur moi. Sur moi, en tant que je suis accepté, reconnu, aidé et secondé par mes collaborateurs, par toi au premier rang, — reconnu et secondé *aveuglément*. Quand je dis aveuglément, je n'entends pas du tout parler de servitude, ni d'amointrissement des personnalités qui m'entourent. Je demande, j'appelle un développement libre dans la communauté, dans la communion. Mais vous ne pouvez communier *qu'en moi*, «au sein du Père». » in *ibid.*, p. 325 (Lettre à Jovet, 4 septembre 1918).

troupe dans une discipline de fer, mais qui permet au Vieux Colombier de subsister. La crise culmine avec le renvoi de Dullin en février 1919. Par ce déchirement ultime, Copeau abandonne l'idée de se servir de l'acteur déjà formé—dans le cadre d'une aventure qui a remporté les plus brillants suffrages— comme un élément de l'œuvre à venir. Il a toujours la forme de la Comédie Nouvelle en tête, mais il renonce à s'appuyer sur la troupe du Vieux Colombier pour l'accomplir. La communauté de l'École vient remplacer la troupe, qui se limite alors à n'être qu'un instrument pour le metteur en scène, au service du poète dramatique. Copeau ne comprend pas pourquoi les comédiens résistent au poète de la scène, porte-parole de l'auteur. La crise de la mise en scène qui en résulte lui apparaît comme une crise de confiance en sa propre personne. La troupe devient le théâtre d'un drame intérieur qu'il vit en tant que créateur. Avec des Jouvet et des Dullin, il pouvait légitimement espérer réaliser un embryon de Comédie Nouvelle, dans la mesure où il aurait accepté le partage de responsabilités que cela impliquait.

UN CERVEAU POUR LES ACTEURS

« Ce n'est que par moi, à cause de moi qu'ils peuvent jouer ensemble. Si vous dites à l'acteur : pense à ton voisin. Cela est faux. Ne pense qu'à toi. Je sais par expérience que pour bien jouer la comédie il faut s'enfoncer dans la personnalité du caractère qu'on représente. Je suis là pour les rapports entre les individus. Être seulement disposé à exécuter tout ce que j'invente pour eux, pour nous. Un cerveau pensant et dirigeant. Tous les autres mettant en valeur cette méditation méthodique, la faisant fructifier par l'action, prendre racine dans la vie et faisant d'elle un usage fervent et discipliné. »

Jacques Copeau, « Journal, 11 janvier 1919 », *ibid.*, p. 383

Or, les conditions de travail à New-York, qui imposent de matérialiser, dans un rythme effréné, la pensée d'autres poètes, ne lui en laissent pas le temps. Copeau estime ne pouvoir faire œuvre de création qu'en niant la troupe. Il présente la mise en scène comme une émanation de l'écriture, alors même qu'il recherche un statut de créateur à part entière. La mise en scène devient objet de frustration parce qu'elle dédouble la création des auteurs, au moment même où le metteur en scène pressent un moyen de combler cette séparation.

Avant même la fin de la tournée en Amérique, Copeau manifeste le désir de tout recommencer, lentement et prudemment, avec peu de personnes, dans le cadre d'un laboratoire dont il maîtriserait enfin tous les paramètres. Dans le travail avec la troupe, le metteur en scène et l'auteur sont séparés. Mais pour être fidèle à l'esprit du poème, le metteur en scène se substitue au poète. La troupe est l'instrument docile qui doit obéir aux impératifs esthétiques qu'impose la création du metteur en scène. Les circonstances de la tournée en Amérique forcent Copeau à projeter autoritairement ses volontés sur des comédiens déjà formés, et à nier les individualités qui composent la troupe. L'École s'impose alors comme unique alternative pour nourrir le projet initial de rénovation des formes⁴⁷. En refusant désormais tout compromis, Copeau souhaite la mettre en œuvre à partir de son

⁴⁷ « Pour ce qui est des acteurs, j'ai travaillé avec eux depuis des années. Je les ai pris aussi jeunes qu'il était possible. Je leur ai donné tout ce que je pouvais. J'ai essayé de les cultiver — et, à l'exception de deux ou trois, j'ai échoué... [...] Je peux dire qu'ils sont formés, mais aussitôt que vous lâchez les rênes, toutes les mauvaises habitudes reprennent le dessus. Pour moi, je pense qu'aussi longtemps qu'il ne sera pas possible de faire autrement, nous devons former des acteurs, les surveiller attentivement, éliminer les mauvais éléments de la Compagnie, mais je pense — peut-être que je me trompe une fois de plus — que le seul espoir que nous ayons pour l'avenir du théâtre, c'est d'élever, de développer, d'entraîner des enfants pour le théâtre. » in *ibid.*, p. 416 (conférence prononcée en février 1919).

intuition d'éduquer de très jeunes élèves et de les façonner en artistes qui répondront naturellement à ses ambitions de créateur. La communauté des disciples à l'écoute du maître sera le laboratoire d'où naîtra la Comédie Nouvelle. Ainsi la troupe est cantonnée dans un rôle d'instrument de recreation, alors que la communauté promet une inspiration créatrice au poète-pédagogue. Destinée à promouvoir un répertoire écrit, la troupe est désormais totalement dissociée, dans l'esprit de Copeau, du projet de communauté d'élèves formés pour l'œuvre improvisée. Cette profonde réorientation du projet originel de troupe au service de la Comédie Nouvelle va trouver sa matérialisation dès la rentrée en France du Vieux Colombier à l'automne 1919.

c) La troupe, instrument au service de l'École

Copeau se remet doucement des épreuves qu'il a difficilement surmontées outre-Atlantique. La première clarification qu'il opère concerne la forme finale de la Comédie Nouvelle. Celle-ci ne pourra être complètement écrite. Les efforts de Roger Martin du Gard pour lui donner vie, en tant qu'auteur, sont voués à l'échec⁴⁸. L'idée de la communauté des élèves laisse espérer la possibilité d'une fusion entre l'écrit et l'improvisé, qui efface la séparation entre le texte et sa représentation, le personnage et l'acteur, l'auteur et le metteur en scène. Ensuite, Copeau tire les enseignements des conditions d'exploitation imposées à New-York et refuse de lancer à nouveau le Vieux Colombier dans l'exploitation, nécessairement commerciale, du répertoire de la première saison. Le Vieux Colombier doit désormais être entièrement dédié à la Comédie Nouvelle. Il doit trouver une indépendance économique pour réaliser l'idéal artistique que nourrit Copeau depuis 1915. Rabaissant les réalisations artistiques de 1913-14 au rang de « bluff »⁴⁹, le metteur en scène envisage de déménager le Vieux Colombier à Strasbourg « pour asseoir son existence matérielle et demeurer libres, vivre sur ses propres moyens et ne point se décomposer par les exigences d'une exploitation. »⁵⁰ Finalement le pragmatisme de ses amis l'emporte, et Copeau se plie aux contraintes d'une exploitation théâtrale parisienne. Conscient de l'impossibilité

⁴⁸ « Il s'agit de se remettre sincèrement dans les conditions de la création d'un genre. Cela implique rupture avec les habitudes scéniques actuelles, mais rupture également avec notre point de vue accoutumé d'auteurs, avec nos méthodes de travail et habitudes de réalisations. Nous devons renoncer à être des gens de lettres écrivant en vue de la scène. [...] En d'autres termes, si je puis ainsi me faire comprendre, je dis que, supposé que cette forme soit possible, la Comédie Nouvelle, comme la scène nouvelle, existera avant les auteurs, elle leur sera proposée, elle existera avant que nous ne nous en servions. » in *Registres V...*, p. 48 (Lettre de Copeau à Martin du Gard, juillet 1919).

⁴⁹ En réponse aux pressions de ses amis, Copeau répond : « Non seulement je ne songe pas à réaliser d'emblée ce qu'on appelle mon rêve et qui est simplement quelque chose qui me fait mal au ventre et m'empêche de dormir, mais encore je vous crie : Ne cherchons pas trop vite à réaliser. Nous ne sommes pas en état de le faire, nous avons bluffé jusqu'à ce jour. Je ne veux rien d'achevé, ni de compliqué, mais je ne veux rien de frelaté, ni de mensonger. Je veux m'exprimer, selon ma force et ma conscience. » in *Registres V...*, p. 85.

⁵⁰ Dans la même lettre, Copeau évoque un projet visionnaire de décentralisation à Strasbourg : « De Strasbourg nous rayonnerions sur Mulhouse, Colmar, Metz, Nancy, plus tard sur l'Allemagne. Une fois par an nous viendrions à Paris pour une courte saison de deux ou trois mois. Nos amis de Paris pourraient nous subventionner cette courte saison pour qu'il n'y eût aucun risque. [...] Le Gouvernement français pourrait lui donner certaines facilités, comme se rattachant à la mission de propagande accomplie aux États-Unis. La ville de Strasbourg, où nous représenterions la vraie culture française aux portes de l'Allemagne et veillerions à empêcher que ne s'infilte le virus boulevardier, ferait aussi peut-être quelque chose pour nous. Enfin, je crois à un avenir de la décentralisation, que les conditions nationales imposeront, comme il arrive déjà pour l'administration des régions déléguées. Et je m'imagine que nous trouverions à Strasbourg un public plus discipliné qu'à Paris. » in *ibid.*, p. 78-80.

de rentabiliser l'affaire commerciale que représente la compagnie, il appelle le public à soutenir l'entreprise artistique qui s'annonce. Il s'appuie sur les Amis du Vieux Colombier, association fondée à l'occasion de la première saison, pour trouver les financements nécessaires à son indépendance. La vitrine qu'offre la troupe est le levier économique du projet d'École⁵¹. Dans la continuité des recherches de 1913-14 sur la «pure configuration des chefs-d'œuvre», Copeau charge l'humble servante du poète d'explorer l'essence du théâtre. Il poursuit plusieurs buts : séduire un public indispensable et le préparer à la Comédie Nouvelle, baliser le domaine dans lequel l'École devra redécouvrir les lois immuables des chefs-d'œuvre du passé, et susciter éventuellement un renouveau chez les poètes.

Pendant la saison écourtée de février à juillet 1920, Copeau concrétise l'idée d'une structure artisanale, complètement indépendante du champ commercial environnant, qui repose sur la troupe et les ateliers techniques. La compagnie pose les jalons d'un «service public», destiné aux spectateurs fidèles du Vieux Colombier, qui doivent, en retour s'organiser pour financer l'entreprise⁵². Dès les débuts de cette seconde période d'activité, Copeau s'empresse de jeter les bases de l'École avec des enfants. Quelques exercices sont proposés à la troupe, en vue de l'assouplir à la direction du metteur en scène. L'École sert désormais de modèle pour résoudre la contradiction d'une subordination consentie de la part de l'acteur⁵³. La première saison remporte un succès triomphal — saluée unanimement par les critiques, André Antoine en tête —, mais la troupe et ses plus proches soutiens commencent à ressentir des difficultés de collaboration avec le «patron». Le Vieux Colombier remis sur pied satisfait de moins en moins Copeau⁵⁴. Alors que les résultats scéniques de la troupe s'améliorent de spectacle en spectacle, le renouvellement du répertoire stagne. Copeau refuse *Le Trouhadec saisi par la débauche* écrit spécialement par Roger Martin du Gard pour la troupe. Il retarde la création du *Saül* d'André Gide. Sa prédilection le porte vers la farce, notamment *La jalousie du Barbouillé* de Molière, qui fait figure de spectacle emblématique : « Chaque fois que nous avons repris le

⁵¹ « Est-ce que pour faire victorieusement face aux nécessités de l'existence, nous allons oublier que le Vieux Colombier n'est pas seulement une affaire, qu'il est aussi une entreprise? Est-ce que nous allons nous contenter de tenir le coup tant bien que mal [...], renoncer à respirer, à regarder au-delà, à renouveler, à progresser dans notre développement intérieur, à préparer l'avenir en élevant à côté de nous, dans notre école, cette jeune génération d'artistes, dont nous avons plus souci que de nous-mêmes? Si je le croyais, le Vieux Colombier ne serait plus pour moi l'oeuvre vivante à laquelle j'ai consacré ma vie et celle des miens. Je le laisserais aller dès aujourd'hui, sous une autre égide, vers une prospérité que je me refuse à partager. » in *ibid.*, p. 478 (*Les Cahiers du Vieux Colombiers*, N°1, novembre 1920).

⁵² « Le jour où les vingt ou trente mille personnes qui composent le public constant du Vieux Colombier auront compris que nous avons besoin d'elles comme d'autant de partisans et d'alliés, pour garder notre indépendance créatrice et demeurer à la hauteur de notre mission, le jour où ces vingt ou trente mille personnes unanimement feront le geste gracieux du prince prélevant sur sa cassette le coût d'un divertissement choisi, ce jour-là, nous serons assurés d'une victoire longuement disputée. Et ces deux cent ou trois cent mille francs de subvention ne signifieront pas seulement notre bonne fortune. Ils signifieront le bien-fondé de notre existence. » in *ibid.*, p. 483.

⁵³ « J'ai souvent entendu dire que mon goût pour l'improvisation allait à l'encontre de mes autres principes : subordination de l'acteur, etc. J'ai toujours pensé au contraire que cette nouvelle comédie improvisée à laquelle je pense appellerais plus que jamais la subordination, l'observance des règles, le sentiment de la dépendance réciproque entre les comédiens et même la nécessité d'une certaine sympathie, du moins professionnelle, entre eux. Il existe de très fortes sympathies ou antipathies professionnelles entre acteurs. [...] La pratique de l'improvisation nous amènera, mieux que tout autre exercice, à rechercher la sympathie, à pratiquer la subordination. » in *ibid.*, p. 184.

⁵⁴ Cf. *ibid.*, p. 204 (commentaires sur Lucien Nat, Alfred Pasquali, Catherine Jordaan, Valentine Tessier et Jane Lory).

Barbouillé, nous y avons trouvé un nouveau plaisir. On peut dire, en ce sens, que cette petite farce nous a beaucoup appris, en nous invitant à renouveler, varier, nuancer notre interprétation sur une même donnée. »⁵⁵ L'École, de son côté, progresse matériellement. Officiellement confiée à Jules Romains, elle est l'objet des *Cahiers du Vieux Colombier* N°2 qui paraissent en novembre 1921. Elle donne son premier spectacle officiel en juillet 1922 avant que Copeau ne la prenne directement en main dès la saison 1922-23. Mais la coexistence de la troupe et de l'École est difficile. Il apparaît de plus en plus clairement aux comédiens que le Vieux Colombier ne sert que d'assise économique à l'École. Jovet et Martin du Gard prennent leurs distances. Le succès croissant, Copeau est sommé par ses amis et ses actionnaires de développer sa structure artisanale de production afin d'en renforcer la rentabilité économique, de plus en plus précaire. Copeau refuse de sacrifier le développement du laboratoire de l'École aux contraintes d'exploitation de la troupe, ce qui décourage Jean Schlumberger, son plus fidèle mécène.

La dernière saison marque un renversement complet de Copeau sur la question de la mise en scène, qu'il avait jusqu'à alors toujours placée au service de l'auteur dramatique. Après dix ans d'efforts quotidiens passés à rendre fidèlement la pensée des auteurs, Copeau revendique enfin l'autonomie créatrice du metteur en scène⁵⁶. Ce revirement s'explique par le lent travail de dissociation entre la pratique de la troupe et le projet de l'École. L'École a donné ses premiers résultats la saison précédente. Elle se passe de la médiation de l'écriture pour atteindre à l'essence des principes de la Comédie Nouvelle si chère à Copeau. La troupe trouve ses succès les plus grands sur les classiques rendus à la vie par un travail original de mise en scène. En même temps qu'il relègue l'auteur au second plan, Copeau influence directement les auteurs qu'il continue de mettre en scène. Il retravaille les pièces de Régis et Veyne, Pierre Bost et René Benjamin, et se lance à nouveau dans l'écriture en terminant la composition d'un drame commencé en 1901, *La maison natale*. Après l'échec retentissant de sa pièce et malgré la notoriété acquise par le Vieux Colombier, Copeau décide définitivement d'abandonner l'exploitation commerciale d'une entreprise qui étouffe l'École. Il clôt définitivement l'aventure parisienne en mai 1924 et s'apprête à partir en Bourgogne avec la communauté de l'École.

Le cheminement de Copeau avec sa troupe l'amène à formuler un enjeu fondamental pour l'art théâtral. L'acteur est à la fois interprète et créateur. La troupe en tant que matière théâtrale offre une résistance à l'auteur et au metteur en scène; elle est cependant l'unique moyen de parvenir à la représentation. Dans *L'impromptu de Versailles*, Molière se décrit en train d'inciter ses comédiens à

⁵⁵ *Ibid.*, p. 207 (programme de 1920).

⁵⁶ « On a tort dans le public, et très particulièrement les littérateurs à velléités dramatiques, tort de distinguer entre la conception intellectuelle d'une oeuvre de théâtre et sa réalisation scénique. Elles sont inséparables. Le théâtre est le théâtre. On ne fait pas du théâtre en ajoutant une interprétation à une conception. Les plus fortes conceptions dramatiques, les plus aisées, les plus infaillibles, sont d'origine scénique. Les plus grands auteurs dramatiques sont avant tout des réalisateurs de théâtre. Sans doute il y a une «mise en scène» gratuite, contingente, haïssable. Mais il y a une mise en scène essentielle, nécessaire, qui est la vie même de l'œuvre. Il est aussi grave pour une pièce d'être mal jouée que d'être mal faite. [...] Si depuis dix ans, aucun écrivain de théâtre n'a déterminé d'influence réelle, on a pu voir au contraire de pures réalisations scéniques imposer leur leçon, le style d'une mise en scène, rendre la vie à d'anciens auteurs et, par les mouvements de ces textes ressuscités, toucher, inspirer des auteurs nouveaux. » in *ibid.*, p. 367-368 (Programme du Vieux Colombier, nov. 1923).

**A PROPOS DE L'IMPROMPTU DE
VERSAILLES**

« Avec Molière, avec Shakespeare, nous tenons l'objet de notre discours : le poète au théâtre, et le théâtre fait homme — le poète vivant et, par lui, l'œuvre vivante sur la scène. Ils y sont nés, ils la possèdent, ils la dominent. Par eux, il n'y a plus d'intermédiaire entre la création poétique et sa réalisation proprement, techniquement théâtrale. L'invention dramatique et sa mise en scène ne sont que les deux moments d'un acte unique. Il n'y a donc plus de conflit, pas même de différence, entre les idées du poète, celles de l'acteur, celles du metteur en scène. Bien plus, il y a entre elles identité de moyen, identité d'expression. Le poète porte dans ses flancs non pas un chef-d'œuvre inerte et distant, qui ne parle qu'à l'esprit, mais la respiration du texte, ses moindres mouvements, ses éclats et ses silences, — non pas seulement des personnages, mais autant d'acteurs que la pièce en comporte, et il trouve naturellement dans sa voix, dans sa figure et dans son corps tous les moyens de parler aux yeux et de saisir les sens. »

Jacques Copeau, *Registres I...*, op. cit., p. 176 (1930)

improviser une comédie pour le Roi. La pièce matérialise le moment précis où l'auteur cristallise des personnages à partir d'une matière fournie par les acteurs et ordonnée par un metteur en scène. Elle piège l'acte théâtral dans le théâtre d'une improvisation. Molière écrit une dérobade à la littérature qui est l'essence même du théâtre. Il met en scène la résistance des comédiens, et la sublime en en faisant une pièce. En dernière instance, l'auteur-démiurge manipule la rébellion des comédiens. La résistance à l'asservissement par le metteur en scène est détournée par l'auteur. Cette écriture de l'improvisation fixe un horizon à la quête impossible de Copeau. Molière réussit le tour de force de présenter les acteurs comme les auteurs de leur

personnage. La troupe est source d'inspiration du poète, qui se sert du metteur en scène comme un médiateur de son écriture.

La troupe rebelle de *L'impromptu de Versailles* présente un visage dionysiaque, alors que la troupe de Molière jouant la pièce fait preuve d'une vertu apollinienne. Il s'agit pourtant des mêmes acteurs. Apollinienne, la troupe se prête à l'ordonnancement scénique du poème dramatique, mais c'est Dionysos qui l'inspire pour donner vie à la représentation ou devenir la muse du poète. Copeau a travaillé huit saisons avec le Vieux Colombier, et environ le même temps avec l'École (qui se transforme en Copiaus à partir de 1924). La troupe et l'École reposaient sur une forte permanence durable (cf. définition p.8). Dans les deux cas, Copeau dispose d'un instrument stable qu'il peut forger à sa guise. Le travail avec la troupe donne lieu à un exercice de discipline apollinienne de plus en plus exigeant avec le temps, alors que l'École est le laboratoire d'une exaltation dionysiaque de la communauté. Avec la troupe, Copeau prétend saisir l'essence des textes et en donner la seule version scénique possible. Cette prétention s'appuie sur les premiers résultats de l'École. Inversement, il n'a pas cessé de «superviser» les Copiaus en leur écrivant de nombreux canevas. Mais la plupart des productions de la jeune troupe ne verront le jour qu'en son absence, lorsqu'il parcourt le monde pour donner des conférences. La rigueur apollinienne aplanit le chemin vers un art de la mise en scène. Elle dessine étrangement les mêmes rêves de domination qu'invoquait Gordon Craig avec ses sur-marionnettes. À court terme — huit saisons ? —, la matérialité d'une troupe permanente ne peut que poser problème. En 1933, Copeau écrivait : « Ne nous sera-t-il plus jamais donné de former un beau chœur ? Je me plais à désigner sous cette appellation antique une troupe idéale de comédiens où toutes les nuances humaines sont représentées et dont chacun des membres ne montre d'autre ambition que celle de faire à la perfection sa partie. Rien n'est plus passionnant que de former une telle

compagnie. [...] Si j'en avais eu le moyen, je crois que j'aurais engagé deux cents comédiens, chacun pour une raison particulière, pour un don subtil qu'il m'avait semblé pressentir en lui. »⁵⁷

L'étude de ce premier exemple permet de cerner plus précisément la place de la permanence artistique dans le développement économique et esthétique d'un projet théâtral. L'étude analytique succincte du répertoire et des effectifs du Vieux Colombier (cf. annexe 3) permet de mettre des noms sur la permanence artistique et de saisir l'ampleur du cahier des charges de création et d'exploitation que s'était fixé Copeau. On peut vérifier que les trois premières années sont sensiblement différentes de ce qui se met en place à partir de la rentrée en France pour la saison 1919-20. La permanence est étroitement liée à l'exploitation en alternance d'un répertoire très diversifié (nous avons réservé l'étude du détail de cette interaction alternance-permanence pour l'exemple de l'Atelier de Charles Dullin) et constitue la pièce maîtresse d'une entreprise qui imprime durablement sa marque sur ses successeurs, notamment Dullin et Jouvet. Cependant cette nécessité matérielle de la permanence, qui constitue l'une des pierres angulaires du mythe du Vieux Colombier, n'explique pas les enjeux contradictoires de la troupe dans le cheminement artistique de l'artiste-metteur en scène. La troupe est, à la fois, l'instrument d'une indépendance économique et d'une reconnaissance artistique, et le carcan qui empêche l'épanouissement d'une rénovation artistique que Copeau s'était assignée comme but ultime. Cette contradiction fut tellement forte qu'elle a conduit au brutal bouleversement de trajectoire qui a propulsé le Vieux Colombier dans la légende, et nous avons dû explorer l'intimité de la relation d'un créateur avec son œuvre pour en comprendre les raisons. Il était important d'étudier ce cas original pour expérimenter notre méthodologie, et vérifier le danger qu'il y avait à étudier la permanence artistique pour elle-même, dans ce qu'elle avait ouvertement rendu possible historiquement, en effaçant la complexité des douloureuses et souterraines remises en question qu'elle pouvait déclencher. Dans cet exemple particulier, nous n'avons pas épuisé, les perspectives que nous ouvraient les trois angles d'analyse présentés en introduction : l'esthétique, l'économique et le socio-politique. Mais notre objectif, moins ambitieux, était de mieux nous armer pour cerner la complexité encore plus troublante de l'exemple suivant, celui de l'Atelier de Dullin, qui porte probablement la logique de permanence artistique à son degré de réalisation le plus abouti.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

B) L'ATELIER DE CHARLES DULLIN

Parmi les metteurs en scène du Cartel, le nom de Gaston Baty est souvent associé à son actrice «fétiche», Marguerite Jamois. Georges Pitoëff et son épouse Ludmilla formaient un couple indissociable. Louis Jouvet avait rassemblé à la Comédie des Champs-Élysées un fameux quintette d'acteurs, dont il faisait partie aux côtés de Michel Simon, Pierre Renoir, Lucienne Bogaërt et Valentine Tessier. À l'appel de Charles Dullin, metteur en scène, ne répond que Charles Dullin, acteur. Ce cercle, qui se ferme sur lui-même, incite la mémoire à ne retenir qu'un seul nom pour résumer une œuvre, pourtant fondée sur une fidèle collaboration entre des hommes et des femmes de théâtre. Cette entité qui va de soi, la «troupe de Dullin», et qui a permis à son chef de façonner une œuvre sur plus de vingt ans, mérite un peu plus d'attention. L'analyse de son répertoire donnera des indications sur l'évolution des tendances artistiques et sur un mode d'exploitation fortement marqué par le phénomène d'alternance. Après avoir établi l'état de permanence artistique de la compagnie, nous le mettrons en relation avec les contraintes d'exploitation, puis avec la nature du répertoire par le biais d'une étude de la structure des distributions. Nous relierons ensuite ces résultats avec l'évolution du point de vue de Dullin sur sa pratique théâtrale. Il sera alors possible de cerner le champ d'influences entre les contraintes de production et les enjeux artistiques, notamment les incidences réciproques entre l'état de permanence artistique, et les ambitions théâtrales du groupe d'acteurs.

Dullin a dix-neuf ans lorsqu'il arrive à Paris en 1904. Il y parfait sa formation en jouant le mélodrame dans les théâtres de quartier. En 1906, André Antoine, alors directeur de l'Odéon, l'engage pour deux saisons dans sa troupe où il se plie à l'implacable loi des ensembles naturalistes, composés avec un faste grandiose par le fondateur du Théâtre Libre. De 1908 à 1910, Dullin fréquente plusieurs théâtres avant de se fixer pour trois saisons, de 1910 à 1913, au Théâtre des Arts dirigé par Jacques Rouché. En avril 1911, il s'y forge une réputation en jouant avec succès le personnage de «Smerdiakov» dans *Les frères Karamazov* de Dostoïevski mis en scène par Arsène Durec dans une adaptation de Jacques Copeau et Jean Croué. Cette rencontre entraîne Dullin dans l'aventure dont Copeau pose avec fracas les fondations en octobre 1913 au Théâtre du Vieux Colombier. La collaboration étroite entre les deux hommes se dénoue en 1919 par une rupture brutale, alimentée par des malentendus circonstanciels (cf. p. 35). Ces malentendus se dissipent dès que Dullin aura fondé sa propre troupe, et laisseront place à une longue et forte amitié entre les deux hommes. En 1919, Dullin rejoint Firmin Gémier qui s'apprête à diriger la Comédie Montaigne. Débordé par ses multiples activités, Gémier se repose sur Baty pour les mises en scène et sur Dullin pour conduire un projet d'école dramatique. En 1921, ce dernier se retire dans son appartement avec un noyau d'élèves et approfondit un travail de formation d'acteurs avec une prédominance accordée à l'improvisation. Toujours fidèle aux enseignements de Copeau, il emmène sa troupe d'élèves répéter à la campagne pendant l'été 1921, qui voit naître officiellement «L'Atelier, École nouvelle du comédien». Dullin fonde la troupe et l'école dans le même mouvement et loue, en rentrant à Paris à l'automne, un petit local pour y travailler et donner quelques représentations devant des amis. Surmontant avec acharnement d'immenses difficultés matérielles, l'Atelier, sous l'aile protectrice de

Copeau, rencontre son premier succès public en créant *La vie est un songe* de Calderon pour sept représentations au Théâtre du Vieux Colombier en juillet 1922. Puis la troupe retourne à la campagne.

Ragaillardi par le soleil des répétitions estivales, le petit bénéfice des représentations du Vieux Colombier en poche, Dullin monte à l'assaut de la Butte Montmartre et de son théâtre, qu'il inaugure en octobre 1922. Les premières saisons, la troupe travaille dans des conditions économiques et matérielles très difficiles, et à plusieurs reprises, les rumeurs de fermeture de l'Atelier circulent dans Paris. À chaque fois, la troupe résiste. Des succès, d'abord moyens, puis de plus en plus importants, apportent les bouffées d'oxygène indispensables : *Voulez-vous jouer avec moi ?* de Marcel Achard en 1923-24, *Chacun sa vérité* de Pirandello en 1924-25, *La femme silencieuse* de Jonson en 1925-26, *La comédie du bonheur* d'Evreinoff en 1926-27, *Les oiseaux* d'Aristophane en 1927-28 et enfin l'apothéose en 1928-29 avec *Volpone* de Jonson, adapté par Jules Romains et Stefan Zweig, succès retentissant qui a marqué toute une génération de spectateurs. La pièce tient l'affiche quasiment deux saisons consécutives et permet au théâtre de renflouer ses caisses et de procéder aux améliorations matérielles nécessaires pour le public. Après cette courte accalmie financière, une nouvelle période de crise s'installe, ponctuée seulement par quelques succès : *La paix* d'Aristophane en 1932-33, *Richard III* de Shakespeare en 1933-34 et *Le faiseur* d'après Balzac en 1935-36, nouveau «Volpone» qui redonne un peu de marge à Dullin dans la conduite de ses affaires. À partir de 1937, Dullin recherche une plus grande salle afin d'améliorer la rentabilité de son exploitation théâtrale. Il pose alors sa candidature à la direction du Théâtre Sarah-Bernhardt, mais il échoue. La deuxième guerre mondiale éclate. Dullin écourte sa dernière saison à l'Atelier et se voit enfin confier le Théâtre Sarah-Bernhardt, rebaptisé Théâtre de la Cité par les autorités d'occupation. *La princesse des Ursins* de Simone Jollivet inaugure le théâtre en janvier 1942, suivi entre autres par *Les mouches* de Jean-Paul Sartre en 1942-43, *Le roi Lear* de Shakespeare en 1944-45 et *Cinna* de Corneille en 1946-47. «Remercié» par le conseil municipal de Paris en 1947, Dullin se retrouve sans théâtre. Après avoir triomphé dans *L'archipel Lenoir* d'Armand Salacrou, qu'il a mis en scène au Théâtre Montparnasse en 1948-49, Dullin termine misérablement sa carrière par une tournée de *L'avare* de Molière et s'éteint en 1949.

1) La troupe

a) Tendances et exploitation du répertoire

Nous appellerons «répertoire», toutes les pièces créées par une compagnie au cours de son existence. Les spectateurs ne le saisissent que par bribes, à l'occasion ponctuelle de son accroissement par une nouvelle création, ou bien plus largement à travers les reprises auxquelles il donne parfois lieu. Le répertoire d'une compagnie est le champ mouvant sur lequel se construit un parcours qui dépend des choix artistiques du metteur en scène, des moyens disponibles dans la troupe et de la demande du public. De 1922 à 1940, le répertoire de l'Atelier regroupe 83 pièces, qui ont formé 58 soirées de première, et 71 programmes différents. En effet, l'Atelier donnait ce qu'on appelle généralement des «spectacles coupés», c'est-à-dire des soirées en deux parties entrecoupées par un entracte. Le principe des spectacles coupés est progressivement abandonné à partir de 1927 et la troupe se consacre à une pièce par soirée. Nous avons organisé par tendance et par saison de création les principaux auteurs du répertoire de l'Atelier (les résultats et les graphiques de ce chapitre sont présentés dans l'annexe 2).

| TENDANCES DU RÉPERTOIRE DE L'ATELIER DE 1922 À 1940 | | | |
|---|--|-----------------------------|---|
| Saison | «CLASSIQUES» | | «CONTEMPORAINS» |
| | Divers | Elisabéthains Aristophane | Auteurs récurrents Divers |
| 1922-23 | Molière Calderon Musset | | PIRANDELLO (<i>La volupté de l'honneur</i>) ARNOUX (<i>Huon de Bordeaux</i>) Jacinto Grau Jean Blanchon |
| 1923-24 | Goldoni | | Jarl Priel Jean Variot |
| 1924-25 | Molière | | ACHARD (<i>Voulez-vous jouer avec moi ?</i>) ZIMMER (<i>Le veau gras</i>) ARNOUX (<i>Petite lumière et l'ourse</i>) PIRANDELLO (<i>Chacun sa vérité</i>) Jean Sarment |
| 1925-26 | <i>La femme silencieuse</i> de Jonson (Achard) | | ZIMMER (<i>Les zouaves</i>) Schalom Asch Jeanne Neis Roger Ferdinand |
| 1926-27 | | | ACHARD (<i>Je ne vous aime pas</i>) PIRANDELLO (<i>Tout pour le mieux</i>) Régis et Veynes Nicolai Evreïnoff |
| 1927-28 | | <i>Les oiseaux</i> (Zimmer) | Hermon Ould |
| 1928-29 | <i>Volpone</i> de Jonson (Romains) | | PASSEUR (<i>A quoi penses-tu ?</i>) |
| 1929-30 | <i>Le stratagème des roués</i> de Farquhar | | Raymond Rouleau |
| 1930-31 | | | SALACROU (<i>Patchouli</i>) Pierre Frondaie Jules Romains Valentin Kataev |
| 1931-32 | | | SALACROU (<i>Atlas-hôtel</i>) François Porché |
| 1932-33 | | <i>La paix</i> (Porché) | de RICHAUD (<i>Village</i>) JOLLIVET (<i>L'ombre</i>) PASSEUR (<i>Les tricheurs</i>) |
| 1933-34 | <i>Richard III</i> de Shakespeare <i>Domage qu'elle soit une...</i> de Ford | | de RICHAUD (<i>Le château des papes</i>) |
| 1934-35 | <i>Comme il vous plaira</i> de Shakespeare Calderon | | |
| 1935-36 | Gresset Balzac (Jollivet) | | Pierre-André Bréal |
| 1936-37 | <i>Jules César</i> de Shakespeare (Jollivet) | | Roger Vitrac |
| 1937-38 | | <i>Plutus</i> (Jollivet) | |
| 1938-39 | | | SALACROU (<i>La terre est ronde</i>) |

Nous avons placé entre parenthèses les adaptateurs dont des pièces ont été jouées par l'Atelier à une autre occasion.

Jusqu'en 1931-32, l'Atelier défend un répertoire composé en majorité d'auteurs «contemporains», qui s'articule autour de collaborations privilégiées avec Arnoux,

Pirandello, puis Achard et finalement Salacrou. À partir de 1932-33, les créations «classiques» éclipsent les créations contemporaines, le répertoire se concentre sur Aristophane et des auteurs élisabéthains (Jonson, Shakespeare, etc.), qui occupent une place prépondérante.

L'exploitation du répertoire s'articule autour des notions de reprises et d'alternance, *a priori* indépendantes, mais souvent liées dans la pratique théâtrale. L'alternance caractérise le fait de changer souvent et régulièrement le programme des représentations sur la saison. La notion de reprise indique le fait de présenter à nouveau au public un spectacle que la troupe a inscrit à son répertoire mais dont elle a momentanément interrompu l'exploitation. Il y a donc reprise si un spectacle est rejoué d'une saison à l'autre ou bien après plusieurs mois d'interruption. Lorsque l'interruption est très longue, il s'agit souvent d'une nouvelle mise en scène plutôt que d'une véritable reprise. On peut très bien imaginer une alternance sur une saison donnée avec uniquement des spectacles créés au cours de la saison, donc sans reprise, comme on peut imaginer la reprise d'un spectacle pendant plusieurs mois sans alternance. La troupe de l'Atelier combine cependant l'alternance des reprises du répertoire avec les pièces nouvellement créées chaque saison. L'approche quantitative de l'exploitation du répertoire se fonde sur la description jour après jour de l'activité de la troupe. La synthèse de cette description, saison par saison, fournit des indications sur le nombre de représentations de chaque spectacle (volume des spectacles) et la fréquence de l'alternance. À l'époque, l'Atelier ne recevait pas de subventions. Dullin travaillait en permanence dans la nécessité d'équilibrer économiquement le fonctionnement de la troupe par les recettes propres de ses spectacles, ce qui amène à supposer qu'en général, un spectacle était joué aussi longtemps qu'il remplissait la salle. Cette hypothèse permet de saisir les contraintes d'exploitation qui pesaient sur le théâtre, à travers l'étude des volumes des spectacles. Ne disposant pas suffisamment de données économiques sur le théâtre de l'Atelier, on peut en effet estimer que le volume d'un spectacle était proportionnel à son «poids» économique dans le fonctionnement de l'entreprise théâtrale⁵⁸. La détermination des volumes fournit en outre des informations pour comparer les spectacles entre eux et décrire précisément l'évolution de l'exploitation du répertoire. Étudions d'abord l'importance des reprises et leur rôle dans le mode d'exploitation de la compagnie.

Les reprises concernent un peu plus du tiers de la production de l'Atelier (leur étalement sur les 18 saisons d'activité de la troupe est résumé dans le tableau page suivante). On constate qu'à partir de 1932-33, il n'y a quasiment plus de pièces reprises. Il faut en effet écarter les reprises de *Richard III* et du *Faiseur* en 1939-40, qui ont été réalisées dans des conditions particulières — la Seconde Guerre Mondiale a éclaté et c'est la dernière saison de Dullin au Théâtre Montmartre. Exceptée la dernière reprise de *La volupté de l'honneur* et la reprise de *Volpone* de 1932-33, les spectacles repris à partir de 1932-33 l'ont été après quatre ou cinq

⁵⁸ Cette hypothèse n'est cependant pas systématiquement vérifiée. On peut imaginer que dans une situation d'équilibre économique, le directeur décide volontairement de prendre un risque en jouant une pièce difficile qui ne remplirait pas la salle. À ses débuts, l'Atelier n'avait d'ailleurs pas le choix et jouait la plupart du temps devant des salles quasiment vides en espérant un succès à venir.

| OCCURRENCES DES REPRISES DE L'ATELIER | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------------------------------------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----------|--|
| Saison | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | Nb. de | |
| Spectacle | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | 35 | 36 | 37 | 38 | 39 | 40 | Reprises | |
| L'avare | R | | R | | R | R | R | R | | R | | | | | | | | | 7 | |
| La vie est un songe | R | R | | | R | | | | | | | | | | | | | | 3 | |
| La volupté de l'honneur | P | R | R | R | R | R | | R | R | R | | R | | | | | | | 9 | |
| Voulez-vous jouer avec moâ? | | P | R | | R | R | | | | | | | | | | | | | 3 | |
| L'éventail | | P | | | | R | | | | | | | | | | | | | 1 | |
| Le veau gras | | P | R | | R | | | | | | | | | | | | | | 2 | |
| Chacun sa vérité | | | P | R | R | R | R | R | | | | | | | | | | | 5 | |
| George Dandin | | | P | R | | R | | | | | | | | | | | | | 2 | |
| Le dieu de la vengeance | | | P | R | | | | | | | | | | | | | | | 1 | |
| La femme silencieuse | | | | P | R | R | | R | | | | | | | | | | | 3 | |
| Tout pour le mieux | | | | P | R | R | | | | | | | | | | | | | 2 | |
| La comédie du bonheur | | | | | P | R | R | R | | R | | | | | | | | | 4 | |
| Pas encore | | | | | P | R | | | | | | | | | | | | | 1 | |
| Les oiseaux | | | | | | P | R | | | | | | R | | | | | | 2 | |
| Volpone | | | | | | | P | R | | R | R | | | | | R | | | 4 | |
| Le stratagème des roués | | | | | | | | P | R | | | | | | | | | | 1 | |
| Musse | | | | | | | | | P | R | | | | | | | | | 1 | |
| Atlas-hôtel | | | | | | | | | P | | | | | | R | | | | 1 | |
| Richard III | | | | | | | | | | | | P | | | | | | R | 1 | |
| Le faiseur | | | | | | | | | | | | | | P | R | | | R | 2 | |

P : première; R : Reprise.

saisons d'interruption. En outre, leurs distributions ont été profondément modifiées et correspondent plutôt à de nouvelles mises en scène⁵⁹.

Ce constat est conforté par l'étude détaillée du volume des spectacles. Que ce soit dans le domaine des créations ou des reprises, chaque bilan de saison fait apparaître un succès qui distance tous les autres spectacles⁶⁰. En écartant ces deux spectacles, il devient possible d'affiner l'étude du comportement de la troupe par rapport aux pièces dont le succès est limité, mais qui représentent la majorité du répertoire. Les volumes de ces pièces montrent que l'Atelier s'efforce tout d'abord de construire un répertoire où s'équilibrent économiquement reprises et créations. La saison 1925-26 marque une baisse durable du volume moyen des reprises, dont le poids devient globalement négligeable. À partir de 1926-27, les reprises jouent à nouveau un rôle global important grâce à la forte augmentation de leur variété⁶¹. L'Atelier met en place une politique soutenue d'exploitation de son répertoire. Puis les conditions d'exploitation de 1930-31 et 1931-32 redeviennent analogues à celles de 1923-24 et 1924-25, comme si la troupe s'efforçait de prendre un nouvel élan pour renouveler son répertoire. Mais cela aboutit à l'abandon définitif des reprises à partir de 1932-33. Ces tendances de second plan font donc apparaître qu'après avoir joué un rôle sensible sur le plan économique, les reprises ont essentiellement contribué à mettre symboliquement en valeur le répertoire. Cette évolution débouche sur l'abandon

⁵⁹ Dullin déclare par exemple à propos de la reprise d'*Atlas-hôtel* en 1936-37 : « J'emploie du reste à tort ce terme de reprise. Il faut dire : nouvelle création, car j'ai refait entièrement la mise en scène et la présentation. J'en ai toujours usé ainsi à l'Atelier, et je ne suis pas près de changer de formule. » in Yvon Novy, « *Atlas-hôtel* revient sur scène mais remanié », *Le Jour*, 16 avril 1937.

⁶⁰ Parmi les créations, le succès peut être triomphal comme dans le cas de *Volpone*, ou bien se contenter de traduire l'exploitation du spectacle qui a le moins mal réussi; parmi les reprises, il correspond à l'exploitation d'un succès de la saison précédente.

⁶¹ La variété des spectacles sur une période donnée correspond au nombre de spectacles différents donnés sur la période en question. Le détail de l'analyse a été placé en Annexe 2, Répertoire — Créations et reprises.

brutal des reprises, malgré un ultime sursaut pour inverser la marginalisation économique.

Ne disposant pas des chiffres de fréquentation, nous avons utilisé l'hypothèse précédente pour évaluer la place des spectacles les plus représentés dans l'activité globale de la troupe : un spectacle est exploité tant qu'il emporte l'adhésion du public. Le «succès» public est donc proportionnel au nombre de représentations. L'évolution des «succès» permet alors de cerner les contraintes de rentabilité qui pèsent sur l'exploitation théâtrale. La saison 1927-28 est une charnière pour la politique du répertoire. La montée en puissance du volume des succès y culmine et se double d'une inversion définitive des rapports entre tendances, au bénéfice des classiques. Qu'en est-il des «échecs» ? En 1930-31, Jarl Priel, auteur dramatique et rédacteur à *Correspondance*, la revue de l'Atelier, propose un bilan de dix années de travail. Il présente les débuts de la compagnie et fait le point sur les temps forts et la composition de la troupe, saison par saison. Après avoir cité tous les succès, il décrit les échecs dus au manque d'adéquation entre le style de la pièce et l'esprit de la troupe⁶², et évoque les spectacles de recherche qui n'ont pas séduit le public. Si l'Atelier semble avoir sa part de responsabilité dans certains échecs, d'autres spectacles ont été refusés par le public pour les innovations qu'ils présentaient⁶³. On constate dans l'ensemble que les prises de risques se sont fortement amenuisées à partir de 1932-33.

Priel conclut son article en évoquant le poids des contraintes économiques sur l'exploitation d'un théâtre comme l'Atelier. L'augmentation globale des coûts de production est liée, selon lui, à deux facteurs. D'une part, l'augmentation du coût de la vie entraîne l'augmentation des coûts de fonctionnement du théâtre et de construction des décors. D'autre part, l'exigence du public amène l'Atelier à concevoir des spectacles plus ambitieux, donc plus dispendieux et nécessitant plus de temps de répétition, ce qui représente une augmentation supplémentaire des coûts de production. Les spectacles doivent donc avoir suffisamment de succès pour remplir les salles et tenir longtemps à l'affiche afin de permettre un amortissement. Mais l'importance du volume des succès entre alors en contradiction avec la volonté de diversité et de recherche, qui caractérise le théâtre de l'Atelier. Il ne faut cependant pas transformer abusivement la contrainte économique évoquée par Priel en fatalité mystérieuse qui déterminerait le fonctionnement de la troupe. Au moment où Priel dresse le premier bilan de l'Atelier, Dullin s'efforce de résister à la pression des «succès» qui met en péril l'existence même de l'Atelier en tant que théâtre d'art.

⁶² Le traitement de *La lame sourde* nécessitait par exemple un style naturaliste que l'Atelier n'a pas su créer; *À quoi penses-tu?* n'était pas non plus dans le style de la troupe.

⁶³ Le volume minimal moyen des créations sur les 9 premières saisons est égal à 20, contre 35 pour les 5 dernières saisons. À partir de 1932-33, les «échecs» ne sont plus véritablement des échecs en terme de volume. Dullin semble avoir été échaudé par le glacial accueil réservé à *L'ombre* de Simone Jollivet. Au niveau du choix des pièces, seul *Le camelot* de Vitrac constitue une proposition risquée; la notoriété de Georgius, vedette comique qui défendait le personnage principal de la pièce, «Louis Toussaint Lacassagne», n'a cependant pas permis de dépasser 23 représentations. Parmi les autres tentatives risquées : *George Dandin* a été mis en scène par Kouchitachvili suite au renoncement de Dullin dans un essai de transposition moderne. *Le joueur d'échec* a mal été reçu par le public parce qu'il s'agissait d'un spectacle de recherche basé sur l'utilisation des techniques du cinéma sur un plateau de théâtre. Les objets qui s'animaient dans *Hara-kiri* ont dérouté les spectateurs.

L'étude des volumes a donc montré que l'Atelier exploitait de plus en plus longuement ses succès. Cette pression est concomitante avec une profonde évolution du répertoire dans sa nature et dans son exploitation. À l'origine essentiellement «contemporain», il s'infléchit vers les «classiques» avec une diminution sensible de la prise de risque au niveau du choix des pièces. La pression des «succès» étouffe les reprises par l'intermédiaire du triomphe de *Volpone*, qui occupe une place centrale dans la vie de la troupe. Après avoir joué un rôle sensible sur le plan économique, l'exploitation des reprises évolue inéluctablement vers la marginalité malgré plusieurs tentatives de résistance.

b) Transformation des modes d'exploitation

Un survol rapide de la manière dont les reprises s'insèrent dans l'activité de la troupe fait prendre conscience de l'importance du phénomène d'alternance. L'alternance représente, pour les dix premières saisons de l'Atelier, le mode d'exploitation dominant. L'étude des contraintes techniques qui en résultent permet de relier l'activité théâtrale à la contrainte économique dont parlait Priel. L'alternance n'est cependant pas un mode d'exploitation exclusif, elle se combine avec l'exploitation sous forme de séries continues du même spectacle (création ou reprise) que l'on désignera sous le terme d'exploitation séquentielle. L'alternance elle-même peut ne pas être organisée (alternance généralisée); on voit cependant apparaître à partir de 1926-27 la formule des Mardis de l'Atelier qui canalise chaque semaine le spectacle d'alternance sur un jour fixe (alternance canalisée).

Dans une première phase qui s'étend sur les trois premières saisons de 1922 à 1925, l'Atelier exploite les pièces de son répertoire sous forme d'alternance généralisée. La rotation des spectacles à l'affiche est d'autant plus facilitée que les moyens matériels mis en œuvre sont légers. Les photographies de l'époque laissent deviner des décors qui emplissent difficilement l'espace scénique du théâtre, et plusieurs témoignages d'Artaud leur reprochent sévèrement une indigence de qualité et d'originalité⁶⁴. Les décors sont d'ailleurs conçus en majorité par des membres de la troupe — Artaud pour *La vie est un songe* ou bien Dullin pour *Chacun sa vérité*. Le succès remporté par cette pièce en 1924-25 permet de dépasser pour la première fois la centième représentation. Il offre une accalmie financière à la troupe, dont les conditions d'existence sont très difficiles⁶⁵. Dullin ne possède ni les capitaux, ni la trésorerie qui lui offriraient le temps de préparer ses spectacles. Dans un climat de faillite imminente, chaque échec est reçu comme un arrêt de mort⁶⁶. La troupe apprend la nécessité implacable de disposer dans le répertoire d'une pièce à

⁶⁴ « La décoration est pitoyable : un rideau de fond cubiste avec devant le trône de *la Vie est un songe* sur les escaliers de Charlemagne; sur le côté le tapis de l'Émir, le tout entre de dégouttants rideaux gris. » (sic) in Antonin Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou*, Gallimard, Paris, 1969, p. 49.

⁶⁵ Les photos incises dans l'article-bilan de Priel sur les dix ans de travail à l'Atelier témoigne avec éloquence du peu de moyens dont disposait la troupe à ses débuts, et de l'enrichissement progressif des décors au fil des succès.

⁶⁶ En 1932, Dullin ne comprend toujours pas les raisons de leur subsistance : « Nos moyens d'existence résidaient dans un équilibre que je ne suis jamais parvenu à comprendre. » in Charles Dullin, *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Gallimard, Paris, 1969, p. 118.

succès qui lui assure l'assise économique indispensable pour mener à bien son entreprise.

En 1925-26, Dullin constate qu'il y a un danger à briser un succès à l'affiche — en l'occurrence *La femme silencieuse* — par de nouvelles productions. Aucune des nouvelles créations de la troupe ne parvient à s'imposer, et c'est en recourant à *La femme silencieuse* sous la forme d'alternance généralisée que la troupe boucle sa saison. Le directeur de l'Atelier en tire l'enseignement que l'expérimentation de nouvelles pièces et la mise en valeur des richesses du répertoire doivent céder la priorité à l'exploitation des succès. En 1926-27, l'instauration des Mardis de l'Atelier permet alors de concilier le respect des succès et l'exploitation des reprises. Cet abandon officiel de l'alternance généralisée est le symptôme d'une remise en cause de l'idée d'un public attentif et disposé à soutenir toutes les recherches de la troupe. Une alternance diversifiée, et régulièrement renouvelée, suppose en effet l'existence de spectateurs encourageant le travail de l'Atelier, et impatients de découvrir chaque nouvelle création. En revanche, si le public privilégie un spectacle particulier parmi l'ensemble de la production, s'il s'intéresse momentanément à une création plutôt qu'à un parcours artistique, l'alternance devient un obstacle à son désir de «consommation» théâtrale. La formule des Mardis de l'Atelier concilie les aspirations de ces deux types de spectateurs, offrant la diversité du répertoire à l'amateur et le produit à succès au consommateur. L'évolution du poids global et de la diversité des reprises montre d'ailleurs que les Mardis s'insèrent harmonieusement parmi l'exploitation des succès.

Si Dullin évite désormais de proposer intempestivement des spectacles qui risquent de compromettre les succès de la saison en éloignant les consommateurs, il n'en demeure pas moins que la troupe doit créer un nouveau succès à chaque saison. Le metteur en scène investit alors de plus en plus de moyens dans certains spectacles. Pour les décors de *La femme silencieuse* en 1925-26, il fait appel, pour la première fois, à un décorateur qui a déjà une notoriété parisienne⁶⁷. La distribution du succès suivant, *La comédie du bonheur*, dépasse la vingtaine de comédiens, c'est-à-dire environ le double des distributions précédentes, entraînant une augmentation proportionnelle des dépenses. En 1927-28, le temps de répétition consacré à *Volpone* est très long par rapport au standard habituel⁶⁸ et Dullin confie la réalisation d'un décor ambitieux à André Barsacq. Ces augmentations de coûts mettent en mouvement une spirale économique infernale : plus la troupe mise sur un spectacle, plus elle devra remplir les salles pour l'amortir, et plus l'échec sera fatal. De plus, il faut découvrir la pièce qui conviendra à l'esprit de l'Atelier, ce que Dullin éprouve de plus en plus de mal à faire : ayant des difficultés à obtenir les droits pour monter *Volpone*, il écrit à Copeau en juillet 1927 « Je suis follement embêté pour faire mon répertoire, je n'ai rien et je me dis souvent : à quoi bon avoir un théâtre, si je suis

⁶⁷ Selon Priel, Jean Hugo venait de se révéler un grand décorateur de théâtre dans *Roméo et Juliette* aux Soirées de Paris. Le succès de la pièce doit énormément à l'équipe des collaborateurs dont Dullin avait su s'entourer à l'occasion : Achard pour l'adaptation, Hugo pour le décor et Georges Auric pour la musique.

⁶⁸ « Pourtant, depuis plus d'un mois, on répète chaque après-midi à l'Atelier. Non pas le premier spectacle de la prochaine saison, *A quoi penses-tu*, de Stève Passeur, mais celui qui lui succédera sur l'affiche jaune et noire. C'est que cette comédie est particulièrement lourde et délicate à monter. C'est une pièce de Ben Jonson (L'Atelier avait déjà offert *La femme silencieuse* du même auteur). » in Pierre Grégoire, *L'Ami du Peuple*, 10 mai 1928. Le spectacle ne sera créé qu'en novembre 1928.

réduit par la force des choses à faire ce qu'on fait partout. »⁶⁹ Et dans une lettre de septembre 1930, il indique qu'il doit se résoudre à monter une pièce de Frondaie, un auteur en vogue des théâtres de Boulevard. « C'est que toute bancaire qu'elle est cette pièce était meilleure que celles que j'avais sous la main et que s'il m'avait laissé me débrouiller avec quelque coupures, elle serait arrivé à faire un spectacle très coloré et très pittoresque... mais que va-t-il en sortir ? »⁷⁰

Lorsque le succès à venir se fait attendre et que le précédent a été utilisé économiquement jusqu'à la corde, on observe de brusques retours à une alternance généralisée qui balaie l'ordonnement régulier des Mardis consacrés aux reprises. Ces « ratés » ne remettent pourtant pas en cause l'alternance canalisée qui permet aux succès de s'épanouir économiquement. Ceux-ci prennent alors de plus en plus d'ampleur dans chaque saison, phénomène qui aboutit au triomphe de *Volpone* en 1928-29, si écrasant qu'il balaie à son tour l'alternance canalisée et ouvre pour la première fois dans l'histoire de l'Atelier une longue plage d'exploitation exclusivement continue. Cette forte pression fait pressentir à Dullin l'absurdité d'une fuite en avant vouée à l'échec. « Notre situation déficitaire ne vient pas du manque de succès, mais de la difficulté qu'entraîne l'obligation de ne vivre qu'avec des succès. »⁷¹ Cette obligation se traduit d'abord par l'inflation des coûts et la nécessité de rentabiliser la course au remplissage des salles. Elle provoque en fin de compte une fragilisation de toute la structure de production, dont l'interruption des reprises est le symptôme le plus marquant. Dullin constate à son grand regret la prédominance du public des consommateurs sur celui des amateurs éclairés, et il en tire les conséquences sur le plan de l'alternance en suspendant brutalement les Mardis de l'Atelier.

Il s'ensuit une série de perturbations qui vont bouleverser le fonctionnement du théâtre. Dès le début de la saison 1929-30, Dullin relance l'exploitation des reprises et tente de renouveler le répertoire avec deux pièces d'auteurs contemporains : *L'admirable visite* de Raymond Rouleau et *Patchouli* de Salacrou. Ces deux créations essuient des échecs suffisamment importants pour compromettre l'avenir de l'Atelier si Dullin ne disposait de *Volpone* qu'il remet à l'affiche afin d'épauler les deux spectacles. Ce dernier fait l'amère expérience de son incapacité à susciter durablement la curiosité du public avec des pièces contemporaines. L'accueil glacial de *Patchouli* est d'autant plus cuisant que Dullin

ABANDON DES REPRISES

« Il y aurait peut-être à notre charge une défaillance plus grave, bien que personne ne nous en fasse grief; l'abandon momentané de notre répertoire. Qu'on me permette à la fois de m'en accuser et de m'en excuser. Je ne considère pas simplement le répertoire comme un fonds d'un rendement matériel assuré; il est à mes yeux tout le bagage spirituel que l'on traîne avec soi; c'est la vie de tous ces personnages qui ont habité votre scène et l'animent de leur présence mystérieuse [...]. Mais les avantages indiscutables que nous donne le maintien du répertoire sont contrebalancés par des inconvénients matériels dont l'importance ne laisse pas que de se faire sentir. »

Charles Dullin, *Ce sont les Dieux...*, p. 74.

⁶⁹ Lettre à Jacques Copeau du 8 juillet 1926 cité in Monique Surel-Tupin, *Charles Dullin*, Presse Universitaire de Bordeaux, Bordeaux, 1984, p. 726.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 730.

⁷¹ Lettre à Jacques Copeau, novembre 1930 cité in Paul-Louis Mignon, *Charles Dullin*, La Manufacture, Lyon, 1990, p. 119.

estimait beaucoup la pièce⁷². Le chef de troupe mesure alors son incompréhension des goûts du public et commence à imaginer un répertoire différent pour son théâtre. Forcé de mettre le savoir-faire de la troupe au service de sa survie, il doit abandonner l'ambition de concilier l'esprit de laboratoire dramatique — ce que l'Atelier voulait être à l'origine —, avec les contraintes économiques auxquelles ne peut échapper un théâtre sans subvention et sans appui particulier dans le public. En 1930-31, Dullin sacrifie alors l'exploitation symbolique du répertoire, qui cède le créneau des Mardis de l'Atelier à des recherches théâtrales consacrées aux jeunes auteurs. Deux saisons plus tard, Dullin renonce à monter des pièces «contemporaines» et se tourne à nouveau vers Aristophane et les auteurs élisabéthains, «valeurs sûres» de la tradition qui lui ont assuré ses plus importants succès. La recherche d'auteurs nouveaux, qui fondait l'activité de l'Atelier, se transforme en l'espace de quelques saisons — de 1926 à 1932 — en une activité annexe et marginale, et finit par disparaître. On s'aperçoit rétrospectivement que le triomphe de *Volpone* constitue la pierre d'achoppement d'une certaine conception de la pratique théâtrale. Dullin en avait le pressentiment : « Il me semble bien que je devrais payer le succès dangereux de *Volpone*, car j'ai le sentiment que pour une partie du public l'Atelier c'est *Volpone*... Aussi je commence à le prendre en haine. »⁷³ *Volpone*, bien sûr, qui lui démontre de manière éclatante l'impossibilité de lutter contre les tendances qui dominent les goûts du «public de masse», dont dépend en dernier lieu la viabilité économique du théâtre. Dullin se trouve alors dans la situation du vainqueur qui doit reconnaître l'échec de son combat pour la défense d'un répertoire de qualité. Les exigences des spectateurs ne lui en donnent pas les moyens.

Atlas-hôtel, une des dernières créations contemporaines de la période 1922-1932 est emblématique de ce combat perdu. La thématique développée par Salacrou apparaît comme une transposition des contradictions dans lesquelles se débat Dullin depuis la fondation de l'Atelier⁷⁴. La pièce met en jeu un duel entre un romancier à succès, Albany, et un aventurier ruiné, Auguste, pour l'amour d'Augustine, l'épouse d'Auguste. L'arme du combat est un hôtel : Albany doit forcer Auguste à vendre l'Atlas-hôtel, inachevé et à moitié en ruine, pour convaincre Augustine de

⁷² À propos de l'échec de *Patchouli* : « Le coup fut dur à encaisser. Je sentais chez Salacrou, non seulement de la peine, mais un certain découragement. J'avais foi en lui, en ce qu'il ferait, et quelques jours après, quand l'insuccès fut bien confirmé dans toute son ampleur, je me posais honnêtement cette question : « As-tu changé d'idée sur cette pièce? — Non. — Crois-tu à la valeur de ce jeune auteur? — Oui. — Alors, donne lui une preuve de ta confiance. »

C'est dans cet état d'esprit que j'écrivis à Salacrou une lettre par laquelle je m'engageais à jouer ses trois premières pièces. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 244.

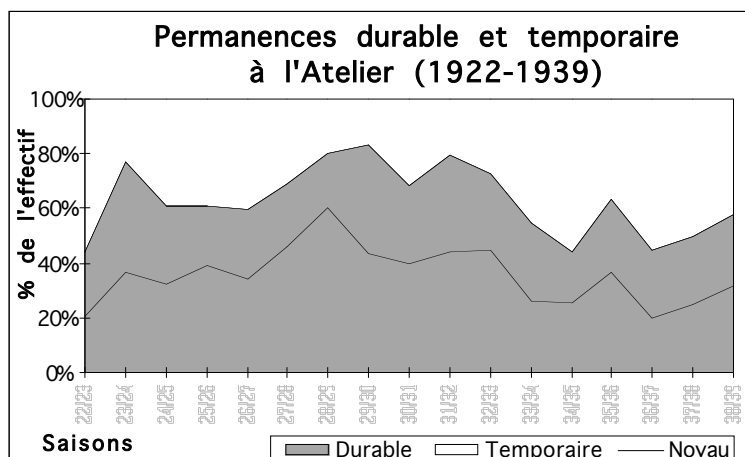
⁷³ Lettre à Jacques Copeau, janvier 1930 cité in Monique Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 728-729.

⁷⁴ Résumé de la pièce : « Après diverses entreprises malheureuses, Auguste en arrive à décider de créer dans l'Atlas, au bord d'une route qui mène au Sahara, un Casino-hôtel, dont il est à la fois l'entrepreneur, l'architecte et le maçon. Mais la richesse de son imagination, l'abondance de ses idées, son goût pour des grandes entreprises ne sont pas en rapport avec ses facultés de réalisation, ainsi qu'on s'en rend compte en entrant dans le domaine assez extravagant de cet Atlas-hôtel, sans toit ni fenêtre. C'est ici qu'Auguste vit seul avec sa femme, qu'il a épousée il y a dix ans lorsqu'elle venait d'être abandonnée par un premier mari, devenu depuis, sous le pseudonyme d'Albany, un romancier à succès, doublé d'un homme d'affaires, à l'affût de toutes les combines. Auguste a de grands projets; pour vivre, il a besoin de grandeur. Il est incapable de diminuer ses projets, fût-ce pour les réaliser. «Mes idées, dit-il, pour les mettre debout, je ne veux pas les rapetisser». Alors, il rate tout ce qu'il entreprend. Mais il vit une vie imaginaire, aussi belle que ses désirs. Albany, lui, a réussi. Mais ses réussites ne sont pas celles qu'il attendait lorsqu'à vingt ans, il imaginait son avenir. Car, il a abandonné ses projets, ses ambitions pour saisir ce que la vie lui offrait. La destinée qu'il croyait mériter, il s'en est éloigné pour recueillir, au jour le jour, des réussites faciles. Albany a réussi, mais pour réussir il a raté sa vie. » in Programme d'*Atlas-hôtel*, saison 1930-31.

s'enfuir avec lui. Tous les moyens sont bons pour infléchir Auguste, persuadé que son hôtel vaut de l'or : séduction par l'argent, accusation de trafic d'alcool, influence politique. Albany parvient à ses fins : Auguste se résout à vendre et déclare à sa femme sur le point de le trahir : « Augustine, tu vois, il me faut céder. C'est un grand espoir qui tombe, et ma vie sera demain très nue. Sois témoin, toi le témoin de tous mes efforts, qu'ils n'ont reculé devant rien pour me chasser et triompher à ma place. Demain, demain, quand j'aurai les mains vides et que je serai dans mon domaine un étranger, tu me diras, je veux que tu me dises, que tu vis enfin sans souci, et qui sait! te savoir heureuse me consolera peut-être. »⁷⁵ Et encore « Laisse, Augustine! Il faut avoir de l'estomac! À l'impossible, nul n'est tenu. J'ai entrepris, parce que j'espérais, et j'ai persévéré parce que je réussissais. Aujourd'hui, je cède, vaincu par l'annonce de mes victoires... L'évidence de ma réussite, hélas! a précédé la réussite elle-même. »⁷⁶ *Volpone* triomphe à l'Atelier depuis trois saisons quand Dullin joue Auguste. Finalement l'hôtel est dévasté par l'orage. Albany se charge de le reconstruire et Auguste-Dullin déchire le chèque séducteur. Augustine décide finalement de rester et déclare : « Auguste, ne te désespère pas. Les hommes comme toi ont le droit de revendiquer leurs défaites. Tes défaites sont plus belles que leurs réussites. »⁷⁷ Auguste-Dullin a triomphé dans le spectacle. Si l'on étend la transposition aux autres personnages, Albany laisse transparaître la figure d'un théâtre commercial sans scrupule et Augustine devient l'allégorie de l'Atelier, victime des utopies de son chef.

c) Evolution de la structure de production

Les effectifs de la troupe de Dullin s'accroissent régulièrement au fil des saisons. D'une moyenne de 25 membres à ses débuts (1922-1929), ils atteignent une moyenne de 35 membres en fin de période, en passant par un palier d'une trentaine de membres (1929-1934). L'analyse des parcours des comédiennes et des comédiens de la troupe fait apparaître deux principaux degrés de permanence — durable et temporaire — qui permettent de mesurer l'appartenance plus ou moins forte des membres à la structure de production. La permanence durable se décompose notamment en deux catégories : le Noyau Résidant, qui forme l'armature de la permanence, aux côtés de comédiennes et de comédiens simplement Résidants (cf. définition p. 8). Après une période de mise en route autour de 30% des effectifs en moyenne de 1922 à 1927, le Noyau Résidant représente environ 50% des effectifs de 1927 à 1934, avant

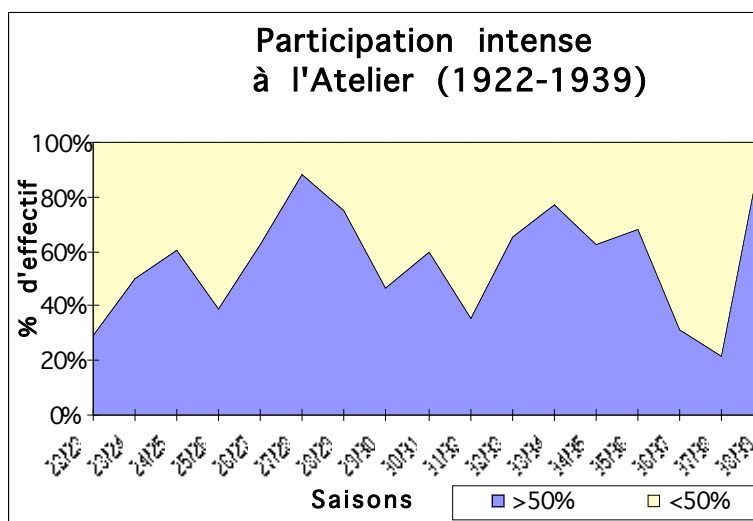


⁷⁵ Armand Salacrou, *Théâtre*, t. 2, *Atlas-hôtel, Les frénétiques, La vie en rose, Notes sur le théâtre*, Gallimard, Paris, 1944, p. 88.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 97.

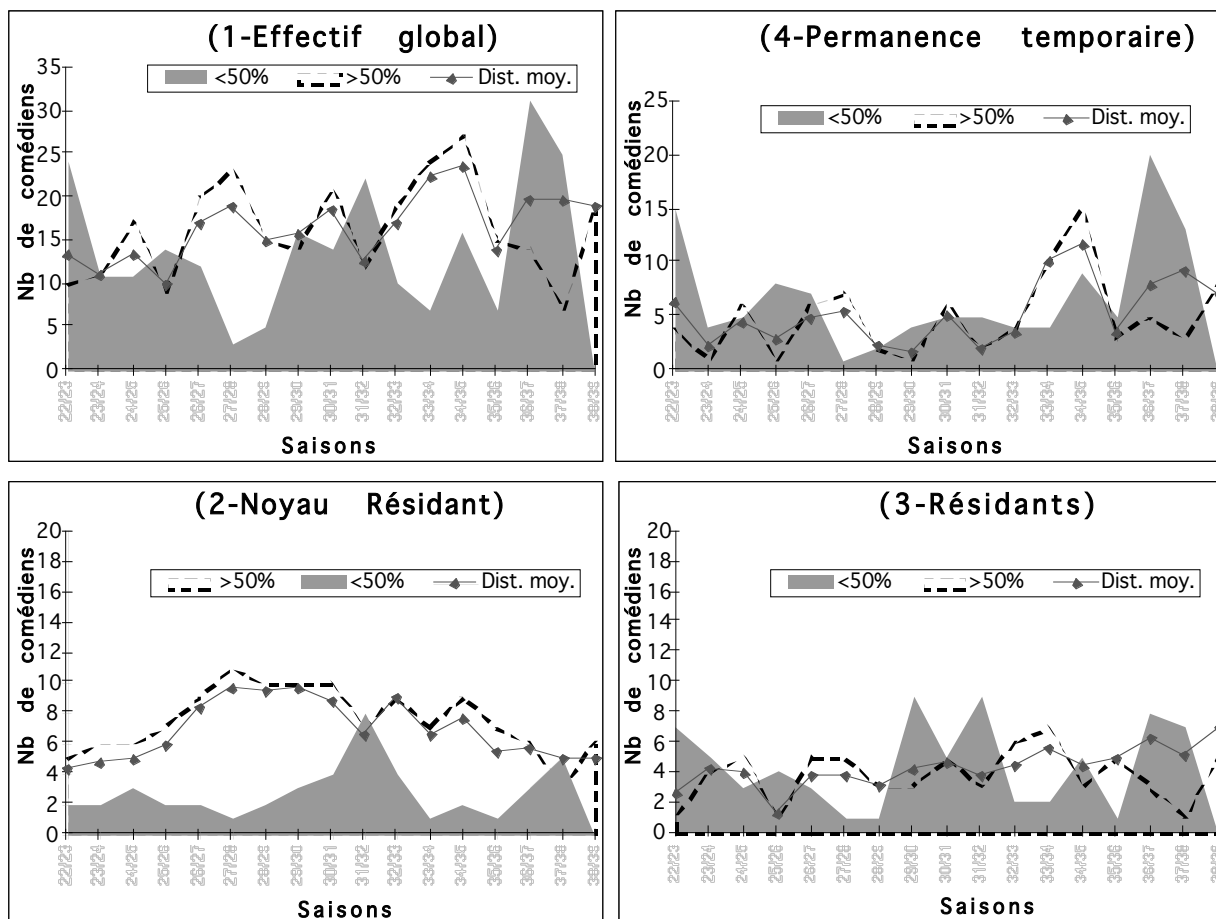
de chuter en dessous de 30% sur la fin de la période. Représentant environ les deux tiers des effectifs moyens par saison, la permanence durable suit globalement la même évolution, que nous allons mettre en relation avec les transformations du répertoire déjà évoquées.



Pour décrire la répartition du travail chaque saison, nous avons eu recours à la notion de taux de participation, qui représente le pourcentage de représentations assurées par un comédien sur une saison déterminée. On constate tout d'abord que l'activité saisonnière dans la compagnie est marquée par un clivage entre les membres dont la participation est dite «intense» (taux supérieur à 50%) et ceux dont la participation est «faible» (taux inférieur à 50%). Jusqu'en 1932-33, la classe des comédiens dont la participation est intense chaque saison, est en grande majorité composée de Permanents. Par la suite, la permanence temporaire y est autant représentée. Le poids relatif de cette classe de participation intense (cf. graphique ci-dessus) indique la capacité de la troupe à assurer le plus de travail possible aux personnes qu'elle emploie. Cette capacité entre en crise entre 1929 et 1932, après avoir subi une première défaillance en 1925-26. La manière dont se répartit le travail selon les effectifs disponibles à chaque saison dépend étroitement des variations du besoin en distributions. Pour évaluer ces besoins, nous avons utilisé la notion de «distribution moyenne» sur une saison donnée, qui représente la moyenne des effectifs des distributions de tous les spectacles de la saison concernée, pondérée par le volume des représentations de chaque spectacle⁷⁸. Nous avons alors comparé la distribution moyenne et l'évolution des deux classes de participation, selon les degrés de permanence (cf. graphiques page suivante).

- 1) La distribution moyenne globale a tendance à augmenter. Elle est le produit d'interactions entre les tendances du répertoire ou bien entre les modes d'exploitations. Jusqu'en 1931-32, on peut montrer que les reprises jouent, marginalement, un rôle régulateur par rapport aux fluctuations des effectifs. Les classiques obéissent à la logique globale d'inflation des distributions dans les succès, avec deux exceptions majeures, *Volpone* et *Le faiseur*. Les contemporains sont contaminés par cette logique d'inflation, notamment lorsqu'ils occupent une place prédominante dans les saisons (1930-32 par exemple). Dans l'ensemble, leurs distributions sont moins nombreuses et fluctuent de manière plus chaotique d'une saison à l'autre. L'analyse de la corrélation entre cette distribution moyenne et les classes de participation présente des résultats différenciés selon le degré de permanence. Trois périodes se succèdent, dans lesquelles chaque degré de permanence joue successivement un rôle moteur.

⁷⁸ Si une distribution de 20 comédiens est mobilisée sur la moitié de la saison, et une distribution de 10 comédiens sur l'autre moitié, la distribution moyenne est égale à 15 comédiens sur l'ensemble de la saison.

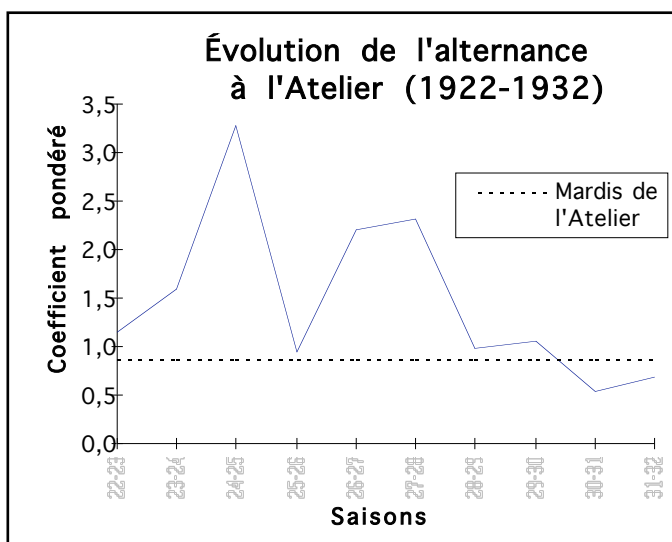


CLASSE DE PARTICIPATION ET DISTRIBUTION MOYENNE PAR DEGRE DE PERMANENCE — ATELIER 1922-1939

- 2) De 1922 à 1929, on observe un renforcement régulier de la demande et de la participation du Noyau Résident. Les fluctuations à l'échelle globale sont principalement assurées par les Temporaires et les Résidants, qui, pris séparément, jouent des rôles d'ajustement ponctuel. Il est frappant de constater qu'ils sont les seuls concernés par la baisse de demande de la saison 1925-26. Entre 1929 et 1932, la demande concernant le Noyau Résident entre en crise. On voit apparaître un fond de troupe, qui se résorbe rapidement. Mais le Noyau Résident est définitivement fragilisé et diminue par à-coup.
- 3) Cette crise de la permanence affecte en premier les Résidants qui voient gonfler leur classe de faible participation. Cette brutale intrusion marque la dégradation de la permanence durable dans une structure qui ne parvient pas à donner suffisamment de travail aux comédiens dont elle a besoin pour mettre en œuvre une nouvelle politique du répertoire, axée sur l'expérimentation de textes contemporains. Le recours ponctuel à des Résidants sous-employés n'affecte pas la place des Résidants dans les distributions. Ceux-ci semblent au contraire bénéficier de l'affaiblissement du Noyau Résident.
- 4) La dernière période, qui s'ouvre en 1932-33, débute par une réorganisation du travail qui permet de réduire les effectifs mal employés de la permanence durable, avant de les affecter à la permanence temporaire, alors presque prédominante dans

les distributions moyennes. À partir de 1936-37, la classe de faible participation devient largement prédominante chez les Résidants et les Temporaires.

L'évolution de la distribution moyenne ne parvient pas à expliquer les modifications qui affectent la permanence dans la troupe entre 1929 et 1932. En effet, de 1926 à 1933, les besoins en distributions suivent des fluctuations cycliques récurrentes



et leur augmentation n'apparaît qu'après la période de perturbation. L'analyse par tendance montre que les classiques et les contemporains se comportent de manière identique quant aux effectifs de distribution. On peut simplement noter un dynamisme renforcé dans l'exploration du répertoire qui n'assure par la subsistance économique de la troupe. Pour trouver une explication plus convainquante aux transformations qui affectent la structure de la compagnie, nous sommes amenés à prendre en compte les contraintes d'exploitation en alternance du répertoire. Nous avons alors établi le coefficient d'alternance au fil des saisons (cf. graphique ci-contre). Malgré un passage « officiel » à l'alternance canalisée en 1926-27, c'est l'alternance généralisée qui reste prédominante deux saisons consécutives, principalement à cause du phénomène d'épaulement par les succès. Les trois temps forts de l'alternance coïncident avec les augmentations des distributions moyennes en 1924-25 et 1926-28. La baisse brutale de l'alternance en 1925-26 n'affecte que les Résidants et les Temporaires. En revanche, on peut imaginer qu'une forte alternance dynamise la permanence durable et permet de répartir au mieux le travail dans la compagnie — la classe de faible participation est au plus bas sur cette période. Les reprises dont se nourrit l'alternance participent à une stabilisation des distributions et à la régularité du recours à la permanence durable, indépendamment des contingences de choix du répertoire.

Le ralentissement de l'alternance, puis son interruption en 1931-32 provoque ainsi un coup d'arrêt définitif à l'épanouissement et à la prédominance de la permanence durable dans la troupe. Les fluctuations du besoin de la distribution moyenne sont assurées par les Résidants puis les Temporaires. La population du Noyau Résidant ne se renouvelle plus après 1931-32. Après une crise de l'emploi qui débouche sur la constitution d'un éphémère fond de troupe, et une baisse de la demande en Noyau Résidant, la population du Noyau chute à son tour en 1933-34, alors même que la participation moyenne de ses membres se renforce. On assiste à la constitution d'un noyau dur qui participe à tous les spectacles de la troupe, vestige de la permanence dynamique des premiers temps. L'exploration d'un nouveau répertoire contemporain en 1929-32 s'effectue sur fond de crise de la permanence et fait appel à des Résidants

participant faiblement ou à des Temporaires participant intensément⁷⁹. La compagnie éprouve le besoin de s'ouvrir sur l'extérieur au détriment de la permanence durable. Cette ouverture prend place après l'exploitation sur deux saisons de *Volpone*, facteur déterminant de l'arrêt de l'alternance. L'Atelier entre dans une dernière phase où le recours à la permanence temporaire traduit une politique de production au coup par coup. Les distributions s'organisent autour d'un noyau dur de permanence, à la périphérie duquel la permanence temporaire l'emporte largement sur une permanence durable dévitalisée.

d) Structuration des distributions

La période d'activité, qui s'étend de la fondation en 1922 à la saison 1931-32, est donc marquée par une imbrication étroite de l'alternance et de la permanence, dont on doit désormais étudier les conséquences sur la structure des distributions. La méthode employée se fonde sur les nombreuses reprises qui induisent une toile complexe d'affinités dans les parcours des membres de la troupe. Elle consiste d'abord à mettre en évidence la manière dont les affinités entre comédiens s'organisent sous la forme de réseaux cohérents. Des similarités de parcours mettent en jeu des personnages dont la proximité des caractères se résume à un ou deux types bien déterminés. On établit alors une répartition des distributions des reprises selon ces types pour suivre les parcours des comédiens au fil des reprises. Prenons l'exemple des distributions féminines pour montrer comment nous avons procédé.

L'analyse du parcours des comédiennes permet de dégager cinq principaux réseaux d'affinités qui se résument par les types de personnages suivants (sans compter les petits rôles d'utilités):

- F1 : brillante jeune première
- F2 : jeune second rôle féminin ou bien rôle féminin important mais dans un registre bien déterminé
- F3 : second rôle féminin de demoiselle discrète ou bien dame noble, veuve ou mère de second plan
- F4 : dame noble, mère ou courtisane
- F5 : dame noble âgée ou commère

Ces cinq types de personnages féminins permettent alors de décrire complètement les reprises du répertoire (cf. tableau page suivante). Cette structuration des distributions, dans les limites de la subjectivité irréductible de son élaboration, est un premier résultat qui démontre l'existence d'une relation entre la permanence et la nature du répertoire. Cette relation ne permet pourtant pas de parler d'emplois dans la troupe, au sens strict, car on observe une circulation des types de personnages dans chaque réseau d'affinités. La grille de répartition des distributions des reprises par type de personnage permet en effet de suivre l'évolution de la composition féminine de la troupe. On distingue trois groupes de comédiennes :

⁷⁹ Entre 1929 et 1933, on observe un alignement des distributions classiques et contemporaines. Cependant, on peut montrer que l'effritement de la permanence durable est beaucoup plus marqué dans l'exploitation du répertoire contemporain qui s'efforce d'échapper au standard des succès.

- les comédiennes qui participent à plus de trois reprises et qui se limitent à un seul type de personnage : Orane Demazis (F1), Génica Athanasiou (F2), Lucienne Morand (F3), Marcelle Dullin (F4) et Gabrielle Fontan (F5);
- les comédiennes qui participent à plus de trois reprises et qui jouent plusieurs types de personnages : Jacqueline Hopstein (F1-F2), Eve Longuet (F1-F2-F5), Isabelle Kloucowsky (F1-F2-F3) et Suzanne Rousset (Utilités-F3-F1);
- celles qui ne participent qu'à quelques reprises sans logique apparente.

REPARTITION DES DISTRIBUTIONS PAR TYPE DE PERSONNAGE

| saison | Spectacle | F1 | F2 | F3 | F4 | F5 | Utilités |
|---------|------------------------------|--------------|------------------------|----------------------------|---------------|-----------------|--------------|
| 1922-23 | L'avare | Elise | Marianne | | Frosine | | Dame Claude |
| | La vie est un songe | | Estrelle | | Rosaura | | |
| | La volupté de l'honneur | Agathe Renni | | | Mme Madeleine | | La bonne |
| 1923-24 | Voulez-vous jouer avec moi ? | | Isabelle | | | | |
| | L'éventail | Candida | Gianina | Gertrude, veuve | | Suzanna | |
| | Le veau gras | | | Mme Blanchard | La Duchesse | | S. Loiseau |
| 1924-25 | Chacun sa vérité | Dina | Mme Ponza | Mme Sirelli | Mme Frola | Mme Agazzi | Mme Nenni |
| | George Dandin | Angélique | Claudine | | | Mme Sottenville | |
| | Le dieu de la vengeance | Hindel | Manké; Bacha | Rivkelé | Sarah | | Reizel |
| 1925-26 | La femme silencieuse | | Lady Juliet | | | Mme Laloutre | |
| | Tout pour le mieux | Palma Lori | | Gina Cei | | Mme Barbetti | |
| 1926-27 | La comédie du bonheur | Lydia | Lygie; La danseuse | Crispinilla; Poppée; Aglaë | | Mme Maria | |
| | Pas encore | | | Alice | Fanny | Mathilde | |
| 1928-29 | Volpone | | Canina; Colomba | | | | |
| 1929-30 | Le stratagème des roués | | Cherry; Dorinda; Gipsy | | Mme Sullen | Lady Bountiful | Une paysanne |
| 1930-31 | Musse | | | Mme Musse | Mme Laure | Mme Ytharragui | Les bonnes |
| | Atlas-hôtel | | Gisèle | | Augustine | | |

Si l'on considère qu'assumer un emploi dans la troupe revient à se limiter à un des cinq types précédemment définis (F1 à F5), on peut alors parler d'emploi pour cinq comédiennes Permanentes. L'analyse des distributions masculines fait apparaître 7 types de personnages et l'on peut repérer neuf comédiens qui remplissent en emploi dans la troupe, au sens où nous l'avons défini ci-dessus. Cette structuration qui se met progressivement en place n'a cependant rien de rigide, ce qui fait toute la difficulté d'une description systématique. Elle se constitue en se nourrissant à la fois du renouvellement des effectifs, de la souplesse de recombinaison des distributions à l'intérieur même de la troupe, et des «accidents» de répertoire qui sont dictés au metteur en scène par son désir ou par les contraintes propres à l'exploitation théâtrale. Globalement, tous les comédiens qui séjournent un minimum de temps dans la troupe participent à l'activité des reprises et trouvent une place dans ce réseau de personnages. Sur le plan masculin, Dullin domine nettement la plupart des distributions. Il trouve une contrepartie à sa personnalité chez des comédiens comme Louis Allibert, Daniel Lecourtois, François Vibert ou Geymond Vital. Lorsqu'il engage des vedettes comme Michel Simon, il s'efface de la distribution. Chez les comédiennes, il n'y a pas de personnalité aussi prédominante. Marcelle Dullin occupe, par moments seulement, une place importante; Orane Demazis, Génica Athanasiou, Line Noro ou Marguerite Coutan-Lambert occupent le premier plan à d'autres moments.

Dès 1924-25, des personnalités extérieures, pour la plupart présentées comme des vedettes, viennent jouer à l'Atelier sur des durées assez courtes, en ne participant pas ou très peu aux autres spectacles. Ce phénomène s'amplifie jusqu'à la fin de l'Atelier. Jusqu'en 1928-29, les membres Permanents se voient confier à la fois des rôles importants et des rôles de second plan. Après *Volpone*, on observe une tendance à la sédimentation de la permanence durable vers les rôles secondaires — et momentanément vers la classe de faible participation. Dullin ne manque cependant pas de confier régulièrement des rôles importants aux fidèles du Noyau Résidant tout en engageant spécialement des nouveaux Résidants chargés d'assurer les reprises de rôles et de compléter des distributions qui prennent de plus en plus d'ampleur. Dès que l'Atelier abandonne sa politique d'alternance des reprises, chaque projet s'évalue de plus en plus difficilement par rapport aux types de personnages que nous avons précédemment évoqués et a tendance à constituer une aventure autonome pour laquelle sont engagés les comédiens «adéquats». Indice d'une «dévitalisation» de la permanence, la présentation «officielle» de la troupe dans les programmes des spectacles s'interrompt après la saison 1931-32⁸⁰. La «troupe» devient peu à peu un simple appoint à l'élaboration de distributions nombreuses et donc coûteuses⁸¹.

De 1922 à 1932, l'Atelier met donc en place une politique d'alternance d'un répertoire partagé entre spectacles classiques et contemporains. Cette politique repose sur une forte permanence durable et aboutit à une structuration des distributions d'où ressortent douze principaux types de personnages. L'alternance généralisée doit céder la place à une alternance canalisée dès 1926-27. La pression du public entraîne à son tour une suppression définitive de l'alternance à partir de 1932-33. Cette rupture dans le mode d'exploitation transforme les conditions de répartition du travail saisonnier, ce qui entraîne rapidement un recul de la permanence durable. Elle coïncide aussi avec un basculement du répertoire vers les classiques et une dissolution de la structuration des distributions. Avec des spectacles qui sont exploités les uns après les autres, les distributions ont tendance à se faire au coup par coup et font désormais appel en majorité à des comédiens Temporaires.

Le parcours de l'Atelier semble donc dépendre d'une volonté artistique qui doit composer avec des contraintes d'exploitation imposées par le public parisien. Quelle est l'évolution des conceptions artistiques de Dullin en regard des transformations de la troupe que nous venons d'analyser ? La rupture qui intervient après 1931-32 n'a pas entraîné une disparition de la permanence durable. Dullin conserve un rapport artisanal à la pratique théâtrale, fondé sur un noyau d'acteurs Permanents de plus en plus restreint. Pourquoi ? Nous essaierons aussi d'expliquer pourquoi Dullin abandonne la promotion du répertoire contemporain et comment il modifie sa manière de distribuer les acteurs de la troupe.

⁸⁰ Dullin évoque à la même époque la fin de la permanence qui marquait la fondation de la troupe. « Nous restons quatre de cette époque héroïque : Mme Marcelle Charles Dullin, Génica Athanasiou, Arnaud et moi. Malgré des propositions très tentantes, tous ces camarades sont restés fidèles à l'Atelier. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 118 (Conférence du 28 mai 1932 à Bordeaux).

⁸¹ À propos de *Richard III* : « Evidemment, finit-il par dire, ça va coûter cher ! Combien, tu crois ? » Et il enchaîne : « Bien sûr, on ne jouera pas avec autant d'acteurs. » Il faisait allusion à la multitude de personnages et de figurants, soldats, bourreaux, traîtres, etc. « Non, on s'en tirera avec la troupe... On donnera à chacun trois ou quatre rôles. Oui, on s'arrangera ! » in P.-L. Mignon, *op. cit.*, p. 169 (Témoignage de Marie-Hélène Dasté).

2) Évolution paradoxale des conceptions théâtrales de Dullin

Son intense activité en tant qu'acteur, chef de troupe et directeur de théâtre, fait apparaître Dullin avant tout comme un homme de terrain. Il a cependant toujours pris soin de rendre compte de son travail et d'en tirer de nombreux enseignements⁸². Les différentes étapes de sa réflexion théâtrale sont ponctuées par sept moments privilégiés. De 1920 à 1922, Dullin mène une réflexion théorique sur l'action à entreprendre. En 1923, les contraintes de fonctionnement de la troupe l'amènent à changer de conceptions théâtrales. En 1927, il dresse un premier bilan de cinq saisons d'activités consacrées à la promotion du répertoire contemporain, qu'il abandonne de 1929 à 1931, devant le succès de *Volpone*. La saison 1931-32 marque alors un sursaut de résistance à l'industrialisation du champ théâtral. Mais en 1932, Dullin constate l'échec de la tentative de renouvellement du répertoire et adopte une position de repli qui débouche, en 1937, sur l'élaboration d'une nouvelle plate-forme d'action théâtrale en vue d'une rénovation dramatique de grande ampleur.

a) *Commedia dell'arte* et cinéma

Les premiers textes dans lesquels Dullin exprime sa position d'homme de théâtre face à la situation de l'art dramatique en France s'arc-boutent contre la dimension industrielle et commerciale du théâtre et stigmatisent le culte de la vedette. À la suite de Copeau, dont il fut le disciple et dont il revendique ouvertement l'influence⁸³, Dullin s'oppose vigoureusement à ce que le théâtre soit au service de la vedette et du profit. Il proclame la nécessité pour le comédien de se plier aux lois de l'«ensemble», de se soumettre aux exigences d'un art et non pas aux contraintes d'une industrie. Ses conceptions théâtrales se fondent sur l'exemple de la *Commedia dell'arte*, symbole d'un théâtre populaire vivant où le comédien tient une place centrale tout en restant lié aux lois d'ensemble de l'improvisation. Il reproche à son héritière, la comédie classique de Molière et Goldoni, d'avoir porté atteinte à la fusion entre le comédien et son personnage, communion que le filtre de l'écriture a progressivement rompu, conduisant finalement le comédien — la vedette — à dominer son personnage. L'horizon esthétique que dessine Dullin vise à retrouver un style qui rende à nouveau possible cette communion.

⁸² La publication de la revue *Correspondance* était destinée à établir un lien concret entre la troupe et les spectateurs. *Correspondance* a existé de 1928 à 1932 et contient des textes fondamentaux de Dullin et de ses collaborateurs sur le travail de l'Atelier (cf. André Veinstein, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet*, Librairie Théâtrale, Éditions. Billaudot, Paris, 1955, p. 97-120). En dehors de cette revue, Dullin a publié de son vivant un recueil de souvenirs (*Souvenirs et notes de travail d'un acteur*), écrit de nombreux articles et prononcé des conférences, le tout constituant un ensemble de témoignages suffisamment important pour qu'on puisse tenter de dégager l'évolution de sa pensée artistique et les fondements de sa conception de l'art théâtral.

⁸³ « Nous allons fonder une école moderne d'art dramatique [L'école Gémier à la Comédie Montaigne].

Par son esprit, par ses méthodes d'enseignement, elle se placera d'elle-même en marge du théâtre commercial et des écoles existantes. Parmi celles-ci, une seule d'ailleurs paraît digne de retenir notre attention. C'est celle qu'organise le Vieux Colombier. Séparée de la nôtre par des questions d'esthétique, elle n'en poursuit pas moins le même but. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 29 (texte de 1920). L'Atelier est d'ailleurs souvent comparé au Vieux Colombier : « Si M. Dullin, au lieu de poursuivre dans ses méthodes de jeu, dans sa technique de scène et presque dans le choix des œuvres, l'esprit du Vieux Colombier, innove, il rendra un plus grand service à l'art dramatique en même temps qu'il se fera remarquer davantage. » in Gabriel Boissy, *Comœdia*, 16 octobre 1922.

FUSION ENTRE ACTEUR ET PERSONNAGE

« Le comédien n'est qu'une valeur dans un tout, quel que soit son génie il ne peut être ce tout. La vedette est une force négative parce qu'elle cherche toujours à détourner à son profit l'attention que le public doit porter au personnage qu'elle est chargée d'incarner.

[...] La perfection dans notre art ne fut peut être réellement atteinte que lorsque l'auteur et l'interprète se réunirent dans un même personnage de la *Commedia dell'arte*.

Molière absorba tous ces caractères que des générations d'acteurs créateurs avaient si bien moulés; il émancipa les Zanni, les amoureux et Pantalon lui-même; il les humanisa au sens le plus large du mot; la littérature dramatique y gagna ses plus hauts chefs-d'œuvre mais de ce divorce entre le jeu et la pensée naquit ce malaise qu'on éprouve au théâtre chaque fois que le comédien n'arrive pas à s'identifier absolument à son personnage.

Cette identification qui est à la base de notre art au lieu de la rechercher la vedette moderne met tout son talent à l'éviter. »

C. Dullin, *Ce sont les Dieux...*, p. 28 (1920)

Dullin inscrit la structure de sa troupe dans le cadre d'une école de comédiens. Comme il s'agit de réapprendre un art du théâtre, il commence par fonder l'école, parce qu'il « lui semble logique de commencer la maison par les fondations »⁸⁴. Il fait ainsi appel à de jeunes élèves qu'il forme en recourant à l'improvisation. Cette technique, nouvelle pour l'époque, lui permet de développer tous les moyens d'expression du comédien en conciliant à la fois la sincérité de l'émotion et la transposition par l'imagination. Sous l'influence de Copeau, Dullin avait déjà rêvé de monter une troupe d'«improvisateurs». L'utopie s'est partiellement réalisée pendant les répétitions et les tournées rurales

de l'Atelier dans la région de Néronville en 1921-22. S'inspirant de la tradition, Dullin n'en donne pas moins à ses élèves un goût de la plastique et de la transposition poétique à l'avant-garde du combat contre l'esthétique naturaliste, prédominante à l'époque. Il leur propose de travailler sur un répertoire classique incluant des farces du Siècle d'Or espagnol, mais il n'hésite pas à demander des canevas à un auteur contemporain, Alexandre Arnoux. En puisant sa force dans la grande tradition théâtrale de la *Commedia dell'arte*, Dullin goûte un moment le fruit d'un théâtre universel et se prépare audacieusement à entreprendre un grand chantier de rénovation dramatique. À Paris, les premières présentations publiques de l'école mêlent improvisation et spectacle. Antonin Artaud en fut un des protagonistes : « Ces exercices d'improvisation révèlent, aiguisent la personnalité véritable. L'intonation est trouvée par le dedans, poussée au dehors par l'impulsion ardente du sentiment, et non obtenue par imitation. Dullin a développé le procédé. Il en a fait une méthode profonde de travail. Il improvise comme les autres. Les artistes de l'Atelier se sont déjà exercés à de véritables séances d'improvisation devant des cercles de spectateurs extrêmement privés. »⁸⁵

Mais très rapidement, Dullin doit, à regret, cesser d'utiliser l'improvisation pure dans ses spectacles. « L'improvisation surtout commençait à donner d'excellents résultats, malgré des tiraillements qui, à la longue, devaient paralyser mon mouvement. Les élèves en général doués pour l'improvisation n'étaient pas les mieux doués pour la comédie écrite et vice versa. »⁸⁶ À l'inverse de Copeau, Dullin choisit alors l'écrit, ce qui modifie sa relation à la mise en scène et à la direction d'acteur.

⁸⁴ *Ce sont les Dieux...*, p. 31.

⁸⁵ Antonin Artaud, «Le théâtre de l'Atelier» in *Oeuvres complètes*, t. 2, nouv. éd. rev. et augm., Gallimard, Paris, 1980, p. 139.

⁸⁶ *Ce sont les Dieux...*, p. 118 (mai 1932).

Lancée sur l'impulsion de l'improvisation, la troupe va faire le difficile apprentissage d'une confrontation au répertoire. Elle s'approprie les textes avec vitalité, mais les comédiens investissent leurs personnages maladroitement. Artaud n'a d'ailleurs pas compris l'ambition qu'avait Dullin de ne monter que des grands textes classiques avec des acteurs formés à l'école de l'improvisation et non préparés, selon lui, à affronter des personnages trop complexes. L'improvisation devait justement renverser le rapport au texte dramatique. « Il s'agit ici de quelque chose de plus qu'un simple moyen de travail. Il s'agit d'une définition et d'une mise au point de tous les moyens de théâtre, en vue d'arriver à ce théâtre absolu que pourchasse Charles Dullin. Dans la pratique on ne pourrait pas se contenter de l'improvisation pure et simple. Mais l'idéal serait de mettre l'acteur au milieu d'un texte défini dans la situation du devoir improvisé. Le texte deviendrait à la fois armature et tremplin. »⁸⁷. Abandonnant l'idée du tremplin, Dullin a fait le choix de l'armature⁸⁸.

Vers 1926-27, Dullin éprouve alors pour le cinéma une véritable fascination qui devrait éclaircir les modifications qui s'opèrent dans sa conception de la mise en scène⁸⁹. Pour Dullin, le cinéma permet de saisir le moment de la coïncidence entre la nature d'un acteur et le personnage qu'il doit jouer, en fixant sur la pellicule un instant d'improvisation dans sa pureté définitive. « Je crois qu'au cinéma l'acteur doit penser et laisser la pensée travailler son visage. L'objectif fera le reste. Si le metteur en scène connaît bien son métier, il saura choisir *le moment expressif*, celui où nous exprimons avec justesse ce que nous avons à exprimer. »⁹⁰ L'art cinématographique fait l'économie du grossissement des effets, dont ne peut se passer la transposition théâtrale. Pour l'acteur, « laisser la pensée travailler son visage », c'est jouer un état de sincérité qui provoque un effet de réel saisissant pour le spectateur. Le personnage ne préexiste pas à l'acteur, qui le détermine en l'actualisant pour la caméra. La discipline collective du cinéma relève de la maîtrise d'un outil industriel complexe dont la fonction est de capter ces multiples moments de jeu. Schématiquement, on peut la considérer comme la condition nécessaire à la

⁸⁷ Antonin Artaud, *Le Crapouillot*, 16 juin 1922 cité in *Théâtre en Europe* N°9, janvier 1986, Éditions Beba, Paris, 1986, p. 43. Dans un brouillon d'article sur la création de *Carmosine* d'Alfred de Musset, l'ex-élève de l'Atelier écrit en nov. 1922 : « Dullin serait sage d'attendre avant de se lancer dans des entreprises plus hardies. Il faut une longue culture, un lent travail avant que des acteurs modernes mêmes doués, puissent s'attaquer aux grands drames. Il y a une tradition à retrouver. » in Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, t. 2, op. cit., p. 251.

⁸⁸ Il en manifesterait d'ailleurs quelques regrets : « J'ai pu paraître timoré aux yeux de certains théoriciens, mais j'ai toujours cru qu'un mouvement durable ne pouvait à l'heure actuelle s'imposer que par le génie d'un ou de plusieurs grands poètes dramatiques dont nous serions les humbles servants. Cependant, l'improvisation restait à mon sens une école merveilleuse pour le comédien parce qu'elle fait appel à ses dons d'invention, qu'elle suscite en lui l'ingénieuse utilisation de tous ses moyens d'expression et qu'elle développe sa personnalité par un travail en profondeur. [...] Pris à la gorge par la défense quotidienne de l'Atelier, livré à mes seules ressources, je n'ai jamais pu aborder à fond ce qui était peut-être ma vraie vocation. » in Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie Théâtrale, Paris, 1985, p. 58 (article dans *Correspondance*, saison 1930-31-32).

⁸⁹ Dullin a joué dans plusieurs films et a monté sa propre société de production en 1927 pour tourner *Maldone*, dans lequel il jouait le rôle principal. En mai 1929 il écrit « La supériorité du cinéma, c'est qu'il se trouve à l'heure actuelle dans cette période admirable des recherches. Tout est permis... C'est une vie fiévreuse mais productive... Oh! pas chez nous!... Chez nous! on se recueille! Mais si le recueillement est propice à certains esprits supérieurs il faut avouer qu'il devient un danger public dans certains cas. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 76. Dullin considère d'ailleurs que la Commedia dell'arte et le cinéma réalisent le « même miracle d'art collectif » : « Peut-on ne pas voir une étroite parenté entre la première troupe de Charlie Chaplin et l'une de ces troupes de la Comédie Italienne. » in Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, op. cit., p. 123 (1929).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 134 (« L'émotion humaine » in *L'art cinématographique*, Alcan, 1926).

coordination parfaite des éléments d'une machine, le temps d'une séquence, c'est-à-dire sur une durée très courte, comparée à une représentation théâtrale. Après avoir réuni la matière de son film, le réalisateur en ordonne l'esthétique dans la phase de montage, qui lui donne un pouvoir absolu sur les personnages qu'ont fait naître les acteurs. Le réalisateur tire à sa guise les fils des sur-marionnettes qu'il a créées. La *Commedia dell'arte*, comme art collectif idéal, et le cinéma, comme discipline collective s'imposant à tous les collaborateurs, garantissent efficacement aux yeux de Dullin l'unité d'ensemble de la représentation⁹¹. L'improvisation ne se déroule qu'à la nécessaire condition d'une entente entre les participants. Son unité d'ensemble est consubstantielle à son existence. On ne peut d'ailleurs jamais répéter à l'identique une improvisation. Chaque performance est unique et sa grâce rappelle l'invincible instinct d'esquive de l'ours escrimeur de l'essai *Sur le théâtre de marionnettes* d'Heinrich von Kleist. L'improvisation s'appuie sur une force qui échappe à toute conscience et cimente les énergies dans un geste commun. A l'opposé, le réalisateur de cinéma évoque le dieu à la conscience infinie qui détient les clefs du paradis verrouillé⁹². Son film est figé pour l'éternité dans un ordonnancement dont il est le seul maître d'œuvre. Dans les deux cas, l'unité de la représentation échappe à l'épreuve du temps, en reposant sur la pointe de l'éphémère ou en fuyant sur la glace de l'éternité, deux portes de sortie qui sont barrées à la représentation théâtrale.

Dullin est tiraillé devant cette contradiction insoluble. En même temps qu'il axe la formation et le jeu de l'acteur sur l'improvisation, il déclare en 1921 à propos de l'école, « chaque élève deviendra entre les mains d'un metteur en scène un instrument d'une souplesse idéale »⁹³. D'un autre côté, à la tête de l'entreprise importante du Théâtre de la Cité en 1946, il affirme que « le metteur en scène qui tient les fils de ces marionnettes supérieures ou inférieures que nous sommes [...] doit toujours laisser à la personnalité de l'acteur la possibilité de se manifester. Le spectacle aura peut-être moins d'unité, moins de précision mécanique, la contingence viendra déranger un plan rigoureusement établi, mais il gagnera *en vie*, en mouvement, et partant, aura *plus d'action sur le public* »⁹⁴. Dullin-acteur revendique la nécessaire liberté dans le jeu, Dullin-metteur en scène cherche à disposer en permanence d'un outil suffisamment souple pour s'affranchir des contraintes de production. L'homme de théâtre est confronté au dilemme suivant : s'inspirer du modèle artisanal de la *Commedia dell'arte* traditionnelle, ou suivre le modèle industriel du cinéma moderne, c'est-à-dire choisir entre deux avatars de l'idéal d'improvisation permettant d'aboutir à une unité d'ensemble.

⁹¹ Dullin a écrit en fin de carrière : « Si maintenant je m'écarte un peu de cet enseignement pratique et si je recherche un intérêt d'ordre général, je dirai que cette méthode d'improvisation est la seule qui puisse former des acteurs propres à un art collectif. » Et un peu plus loin : « Le cinéma étant un art neuf ne s'encombre pas de traditions, il ira de plus en plus vers un art collectif; c'est sa force. Il ne le fait pas pour être «moderne», il le fait parce qu'il est moderne. Au cinéma l'auteur ou les auteurs du film ont leur place, l'acteur la sienne, l'opérateur et ses aides, machinistes, électriciens, le décorateur, tous les artisans travaillent sous la direction d'un «maître d'oeuvre», le metteur en scène, qui lui aussi est soumis à une discipline collective. » in *ibid.*, p. 123-125.

⁹² « Nous voyons que dans le monde organique, lorsque la réflexion s'affaiblit, s'obscurcit, la grâce y gagne, à un degré égal, en splendeur et en souveraineté. [...] Lorsque la connaissance a pour ainsi dire traversé un infini, la grâce est retrouvée ; si bien que, dans le même temps, elle apparaît la plus pure dans une stature humaine lorsque celle-ci n'a aucune conscience ou bien lorsqu'elle en possède une, infinie » in Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. Jean-Claude Schneider, Séquences, 1991, p. 36-37.

⁹³ Dullin cité par Pierre Scize, « Pour une renaissance de l'art du comédien », *Bonsoir*, 13 mai 1921.

⁹⁴ Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, op. cit., p. 93-94.

b) Conditions pour parvenir à l'unité de la représentation

Dès les premiers spectacles de la troupe, les critiques sont frappés par les qualités de metteur en scène de Dullin. A propos de *La vie est un songe* par exemple, André Antoine, l'ancien animateur du Théâtre Libre reconverti en critique de poids, juge que « Charles Dullin a monté cette comédie avec une extrême intelligence du texte; il faut louer surtout dans cette interprétation, le soin avec lequel le dialogue est mené par cette jeune troupe : la phrase est claire, détachée, rythmée, avec la certitude de comédiens qui comprennent la beauté de leur texte »⁹⁵. Il lui reproche tout de même « trop de préoccupations de mise en scène et de renouvellement de l'art du comédien » au détriment de la découverte de nouveaux auteurs. Dans la plupart des comptes-rendus, la qualité d'ensemble de la troupe est souvent citée bien que les mêmes noms reviennent : Louis Allibert, Lucien Arnaud, Génica Athanasiou, Charles Dullin ou Francine Mars. La troupe apparaît parfois comme un faire-valoir à certains acteurs⁹⁶. Mais dans l'ensemble, son œuvre prime sur les succès particuliers. La plupart des comédiens de l'Atelier — à l'origine École Nouvelle du Comédien — sont considérés comme d'anciens élèves de Dullin et les critiques soulignent l'originalité des premiers spectacles⁹⁷. La multiplication des rôles pour chaque comédien renforce la vitalité des spectacles. Dullin profite de cette marge de liberté expérimentale pour mettre en scène *Atelier Music-Hall* à la fin de la saison 1922-23, comme manifeste d'un théâtre à venir⁹⁸. La deuxième saison, André Antoine salue à nouveau la troupe : « Ce qu'il faut louer encore, ce sont les visibles progrès de la jeune troupe de la maison; une semblable pièce, toute en allées et venues, en scènes épisodiques, était particulièrement difficile à mener dans son juste mouvement; à ce point de vue, on a réalisé la perfection [...]. Il y aurait une véritable injustice à citer les uns plutôt que les autres, car chacun, jusqu'aux plus petits rôles, y va de tout son cœur. »⁹⁹ À propos du succès de la troisième saison, *Chacun sa vérité*, un critique considère l'Atelier comme une des troupes les plus prometteuses de Paris et récidive la saison suivante, en comparant l'Atelier à la Comédie Française¹⁰⁰.

⁹⁵ André Antoine, *Bonsoir*, 29 octobre 1922. Même témoignage de Lugné-Poe : « l'interprétation témoigne d'un bout à l'autre d'une intelligence parfaite du texte » in *Éclair*, 16 décembre 1922.

⁹⁶ « On est heureux de n'avoir ici que des compliments à adresser à M. Dullin et à sa troupe, par ailleurs, inégale. Dans la *Volupté de l'honneur*, notamment, Dullin seul est bien, au point même de faire regrettablement penser à certains de ces acteurs du boulevard, remarquables, mais qui ne s'entourent que de camarades médiocres, afin de faire mieux valoir leur jeu supérieur. Je sais bien que ce n'est pas le souci de M. Dullin, mais il y a encore bien de l'inexpérience autour de lui. » in Émile Henriot, *Renaissance*, 13 janvier 1923.

⁹⁷ À propos de *La mort de souper* par exemple : « il s'agissait d'un spectacle personnel à la troupe de Charles Dullin, que nul autre théâtre nous offrait. Nous avions l'intérêt de suivre une tentative, de voir des pièces délaissées ou ignorées et d'assister à une réalisation, qui, bonne ou mauvaise, complètement ou partiellement réussie, nous donnait les résultats d'une conception, d'une technique et d'efforts qu'on est heureux de soutenir, parce qu'ils représentent du travail, un souci d'art, et des espérances d'avenir. » in Georges Ricou, *Comoedia*, 27 novembre 1922.

⁹⁸ « La grande raison pour laquelle je tente quelques représentations de music-hall est la liberté absolue que ce genre de spectacle laisse dans la fantaisie et la disposition du public à accepter ici des audaces qu'il ne supporte pas au théâtre aussi bien dans la présentation scénique des ouvrages que dans les oeuvres elles-mêmes. » in *L'intransigeant*, 10 juin 1923 (citation de Dullin).

⁹⁹ André Antoine, *L'Information*, 11 février 1924. À propos de *L'éventail* de Goldoni et *L'occasion* de Mérimée.

¹⁰⁰ « Je suis émerveillé, mais non surpris de la qualité de ces représentations de l'Atelier, comme de celles de la Comédie des Champs-Élysées, j'en suis surtout ravi, car j'y vois une preuve éclatante de la justesse de cette théorie que j'ai toujours défendue : « Avec des comédiens jouant toujours entre eux, sous la direction d'un maître habile, on obtient toujours de magnifiques résultats. » Et je donnerais toutes les « vedettes » des théâtres mondains

D'emblée, les critiques apprécient l'esthétique d'ensemble qui se dégage du travail de la troupe. Pourtant, l'analyse montre que la composition de la compagnie dans les premières saisons n'est pas la plus stable (cf. Annexe 2 : Approche de la notion de permanence). La volonté de créer une nouvelle esthétique marque les esprits extérieurs avec suffisamment de force pour imposer l'idée de troupe, alors que l'instrument n'est pas «rôdé». On observera le même décalage lorsque la permanence durable s'effondrera dans la compagnie¹⁰¹. La troupe reste au centre de la problématique esthétique alors qu'elle n'existe pas encore ou qu'elle n'existe plus.

Parallèlement à la vague de reconnaissance générale des qualités d'ensemble de l'Atelier, André Antoine entame une violente polémique avec Dullin à propos de la qualité des comédiens. La première attaque concerne l'ambition de monter *George Dandin* de Molière¹⁰². Antoine critique les emplois des comédiens choisis pour jouer «Dandin» et «Angélique». L'offensive se poursuit sur *Irma* de Roger Ferdinand, présenté la saison suivante et globalement bien accueilli par la majorité des autres critiques¹⁰³. En revanche, lorsque Dullin engage la renommée Valentine Tessier dans *Je ne vous aime pas* de Marcel Achard, l'indignation du critique s'apaise¹⁰⁴. Dans les premières années, Dullin s'est efforcé de constituer un Noyau Résidant avec des comédiens dont la plupart avaient été ses élèves. Avec l'accroissement du succès et de la notoriété, André Antoine estime cependant que le directeur de l'Atelier a le devoir de changer le «gabarit» de ses acteurs. Passé dans la cour des «grands», il devrait travailler avec de grands acteurs¹⁰⁵. L'attaque culmine à la saison 1926-27

pour les «ensembles» de ces «jeunes scènes», qui bientôt se classeront immédiatement après la Comédie Française, dont elles mettent d'ailleurs en pratique le principe initial. » in Emile Mas, «article du 17 octobre 1925», Bibl. de l'Arsenal, fonds «Dullin».

¹⁰¹ En parlant de l'Atelier, un critique déclare : « À la troupe de théâtre, disparue pour de multiples raisons qu'il serait beaucoup trop long d'énumérer ici, a succédé, dans certains cas, la mentalité «troupe de théâtre». Cela se reconnaît à des nuances subtiles, à une espèce de rythme fait de bonne volonté, d'entrain, et, pourquoi ne pas employer le mot : de zèle. [...] Au cours de notre conversation, j'ai pu acquérir la conviction que si les ambitions et les aspirations différaient selon les tempéraments et les caractères, tous ces artistes, indistinctement, apportaient à ce qu'ils faisaient une conviction et une foi qui prouvent que l'amour du théâtre est encore heureusement beaucoup plus vivace que tant de propos pessimistes le laisseraient supposer. » in Yvon Novy, *Le jour*, 19 avril 1934. On perçoit derrière ces mots la nostalgie d'une aventure terminée mais dont la trace imprègne encore les esprits.

¹⁰² « Mais revenons à l'Atelier dont je n'ai pas l'intention d'accabler la jeune troupe si sympathique, si vraiment dévouée à sa maison. Charles Dullin ne peut disposer que de peu d'artistes, faute des ressources nécessaires, et cela va, à peu près, dans les comédies d'action et de mouvement auxquelles il donne son coup de pouce, mais pour *George Dandin*, l'effort est apparu trop grand. C'est lui qui a tort de s'aventurer dans des expériences semblables. » in André Antoine, *L'Information*, 9 mars 1925.

¹⁰³ « Par surcroît, Mme Marcelle Dullin a tenu le rôle d'Irma, assez faiblement, je crains que cette comédienne ne s'illusionne sur ses aptitudes, et qu'elle soit assez portée à s'emparer de trop de rôles du répertoire de l'Atelier. M. Marcel Millet, M. François Vibert, M. Michel Duran donnent une impression d'amateurs. Même M. Louis Allibert, dont j'ai souvent signalé les très belles qualités, m'a semblé peu en progrès, et la gentillesse de Mlle Jacqueline Hopstein l'aide heureusement à masquer ce qui lui manque. Tout cela n'est plus digne de l'Atelier. Il faudra que Dullin se décide à renoncer à l'allure faussement naïve et indigente de ses spectacles, s'il ne veut pas risquer de lasser une clientèle dont la bienveillance ne lui a pas fait défaut. » in André Antoine, *L'Information*, 1er février 1926.

¹⁰⁴ « Je noterai avec plaisir que Charles Dullin semble avoir, cette fois, compris la nécessité de renforcer sa troupe un peu faible et un sérieux effort vers une mise en scène moins chimérique que d'habitude. Le groupe de ses collaborateurs habituels est enrichi de Mlle Valentine Tessier dont le talent si personnel constitue une des plus sûres forces du théâtre nouveau. » in André Antoine, *L'Information*, 22 mars 1926.

¹⁰⁵ « J'ai dit, et l'on n'y insistera jamais trop, le succès considérable de Charles Dullin acclamé par l'auditoire. Malgré l'effort évident que l'on aperçoit d'améliorer la troupe de l'Atelier, il s'en faut encore qu'à ce point de vue la représentation ait été tout à fait satisfaisante, avec l'importance artistique qu'a prise sa maison, Charles Dullin nous doit des réalisations plus solides. » in André Antoine, *L'Information*, 19 avril 1926.

alors que l'Atelier remporte son premier triomphe public avec *La comédie du bonheur* : « Les accents les plus singuliers se croisent dans l'interprétation qui fut, particulièrement cette fois-ci, d'une rare médiocrité. Je crois qu'il ne faut pas avoir peur de dire la vérité, une vérité que tout le monde affirmait dans les couloirs et que, sous prétexte de sympathie envers des efforts extrêmement nobles, on cache trop à Dullin : ce n'est point soutenir les gens qu'encourager leurs erreurs ou leurs négligences et l'indulgence que nous devions à cette compagnie laborieuse et désintéressée n'est plus ici de mise. Si Dullin veut faire de l'Atelier une véritable scène, il faut qu'il forme vraiment une troupe. »¹⁰⁶ Cette brutale réaction d'André Antoine est d'autant plus paradoxale que l'analyse structurelle de troupe fait apparaître une véritable continuité dans la permanence artistique et que la renommée de l'Atelier en tant que troupe exemplaire est devenue internationale¹⁰⁷. Elle exprime l'opposition entre deux conceptions de la troupe. Le fondateur du Théâtre Libre défend, semble-t-il, une idée de la troupe basée sur des comédiens d'une certaine notoriété correspondant à des emplois bien déterminés. Ainsi *Volpone* le satisfait quant à l'adéquation entre personnages et emplois¹⁰⁸. Le succès du spectacle repose alors sur le trio Dullin, Lecourtois et Séroff, les deux derniers n'ayant pas été formés par Dullin et venant de l'extérieur avec une réputation déjà acquise. Dullin défend plutôt une fidélité à un groupe de comédiens qu'il a largement contribué à former et qui sont au service d'un répertoire et non d'une pièce isolée. Tous les comédiens doivent être prêts à jouer des petits rôles et Dullin a montré l'exemple dans *Huon de Bordeaux* d'Alexandre Arnoux¹⁰⁹.

On voit donc se dessiner le portrait suivant de la troupe de l'Atelier, du moins à ses débuts. Les comédiens sont issus de l'école. Il n'y a pas de tête d'affiche notable en dehors de Dullin. Leur moyenne d'âge peu élevée pose souvent des problèmes d'emplois, dont la critique se fait l'écho au niveau des pièces classiques, mais que la troupe compense par l'originalité des spectacles et la forte personnalité de son chef. Les comédiens de l'Atelier souffrent d'une réputation de médiocrité¹¹⁰ et la fidélité de

¹⁰⁶ André Antoine, *L'Information*, 11 avril 1927.

¹⁰⁷ « In this theater there is an atmosphere that reminds one of Max Reinhardt's Theater in der Josefstadt, Vienna, and of the Neighborhood Playhouse in New York. In these houses the impression given is that of groups of actors working as a unit and with no aim but to make their art as fine a thing as possible. Every member of each cast is striving to fit like a stone in a mosaic. One stone may be better than another, and one mosaic richer than another. That is comprehensible, but this does not alter the fact there is a whole picture embodying a certain harmony throughout. » in *Christian Science Monitor* (Boston), 21 février 1928.

¹⁰⁸ « Le maître de la maison, à l'aise cette fois dans son véritable emploi, a composé *Volpone* avec une originalité et une force annonçant le *Shylock* qu'il pourrait être et qu'il nous montrera sans doute quelque jour. [...] M. Étienne Decroux dans *Corvino*, M. Vital en traditionnel *Matamore* et M Edmond Beauchamp dans un juge falot ont complété le meilleur ensemble que l'Atelier nous ait présenté depuis sa fondation. Je ferai silence sur les rôles féminins puisque Dullin semble décidé à les laisser jouer chez lui au petit bonheur. » in André Antoine, *L'Information*, 28 novembre 1928.

¹⁰⁹ On peut d'ailleurs citer à cet égard le différend entre Dullin et la comédienne Marie Kalf autour de la distribution de «Mme Frola» dans *Chacun sa vérité*. Pirandello avait promis la création du rôle à l'actrice mais Dullin voulait le confier à son épouse, Marcelle Dullin. Le chef de troupe ne concevait pas qu'une actrice renommée, qui collaborait à l'époque avec Pitoëff, participe en invitée à un seul spectacle. Il lui a alors proposé d'entrer dans la troupe et de remplir ses obligations par rapport aux autres pièces du répertoire, ce que Marie Kalf a finalement refusé (Cf. Monique Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 424).

¹¹⁰ En 1932, Dullin constate rétrospectivement : « Notre entreprise, en s'étendant avait des exigences nouvelles, le fait que mes acteurs avaient été formés entièrement par moi les faisait poursuivre de l'épithète d'élèves alors qu'ils en savaient bien plus long que n'importe quel comédien de boulevard. Nous avons assisté à ce phénomène de voir, du jour au lendemain, tel transfuge de l'Atelier, à partir du moment où il paraissait sur une autre scène, y être découvert comme un acteur exceptionnel. Ce qu'il avait fait chez nous aurait pu le placer bien plus haut, mais nous étions une troupe constituée et les individualités ne s'y mesuraient pas à la grosseur

Dullin est considérée par les critiques comme un refus obstiné d'employer des acteurs extérieurs de qualité. C'est le fond du reproche d'André Antoine au chef de troupe de l'Atelier : ses comédiens ne lui permettent pas de s'attaquer au répertoire classique et la troupe devrait plutôt se consacrer à des œuvres contemporaines mieux adaptées. C'est donc vers 1927-28, au moment où l'Atelier s'épanouit dans l'alternance d'un répertoire varié, que les ambitions artistiques du metteur en scène semblent dépasser son instrument de travail. Comment expliquer ce décalage ?

Nous allons devoir sommairement schématiser la relation entre l'acteur et son personnage pour approcher le principe qui conduit à l'unité d'ensemble d'une représentation. Dans une improvisation, le personnage est directement inventé par l'acteur, que ce dernier s'appuie sur un canevas ou sur un type de personnage. L'improvisation réussira si l'acteur parvient à faire exister un personnage à partir de lui-même, sans recourir aux mots d'autrui ou à une direction extérieure. On parlera de rapport existentiel entre l'acteur et le personnage, ou d'une relation acteur-personnage basée sur une «existentialité». C'est de ce rapport dont il est question au cinéma lorsque Dullin décrit un type de jeu où l'acteur doit «laisser la pensée travailler son visage ». L'acteur est choisi pour une capacité expressive qui semble proche de sa nature humaine. Ce sera ensuite au réalisateur d'agencer la fresque finale du film où s'entrechoqueront toutes les expressions définitivement captées sur la pellicule. Dans les circonstances où Dullin débute l'aventure de l'Atelier, sans moyen et avec une poignée de fidèles, il recourt à l'improvisation pour construire des représentations homogènes¹¹¹. Sur le plan de la formation de l'acteur, le metteur en scène est amené à guider l'épanouissement de la personnalité de l'élève tout en veillant à l'homogénéité du groupe. On a cependant constaté que les distributions se structuraient autour d'un nombre limité de types, ce qui va nécessiter un compromis entre la nature d'un comédien et les caractères des personnages qu'il jouera, c'est-à-dire une logique d'emplois.

La notion d'emploi décrit une série cohérente de personnages appartenant à un même style de pièces (la comédie classique ou le mélodrame, par exemple). On conçoit alors que la dimension existentielle de la relation du comédien aux personnages dépende de l'homogénéité du répertoire qui est joué. Si une troupe s'appuie sur un répertoire réduit et cohérent, les comédiens peuvent retrouver une relation existentielle avec leurs personnages. Ces derniers disparaissent derrière la personnalité des comédiens qui les jouent, comme souvent dans le cas des troupes de mélodrame. En revanche, dans le cadre de l'exploitation d'un répertoire éclectique, la logique d'emploi aura tendance à induire une relation des acteurs aux personnages qu'on appellera fonctionnelle. On parlera alors de fonctionnalité de la relation acteur-

des lettres sur une affiche. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 118-119. Marie-Hélène Dasté se fait aussi l'écho de cette mauvaise réputation : « Les mauvaises langues diront que les comédiens n'étaient pas toujours très bons à l'Atelier... C'est vrai, sans doute, mais cela peut arriver quand on «y va carrément» sans toujours en avoir les moyens. » cité in Paul-Louis Mignon, *op. cit.*, p. 167.

¹¹¹ Pourquoi Dullin part-il du modèle de la Commedia dell'arte ? L'influence de Copeau et de son projet de Comédie Nouvelle basé sur une troupe d'«improvisateurs» est probablement déterminante. On peut ajouter le respect de Dullin pour la tradition théâtrale, qu'il a acquis au cours de sa formation «sur le tas» dans les troupes de mélodrames. Enfin, Dullin est aussi un très grand acteur dont le goût pour le développement des capacités physiques et de la plastique corporelle, tels qu'il les a mis en œuvre dans ses spectacles et enseignés dans son école, ne pouvait qu'entraîner vers la truculence et l'expressivité d'un art comme celui de la Commedia dell'art

personnage. Dans un répertoire éclectique, la définition de l'emploi dépendra du degré de cohérence d'une série de personnages et non plus de la personnalité du comédien qui s'efforcera de jouer la série des personnages, ce qui n'était pas vrai avec la *Commedia dell'arte* ou même dans la troupe de Molière. Cette notion de fonctionnalité nous permet de décrire un contexte dans lequel le principe de cohérence d'ensemble de la représentation, qui garantissait par exemple l'unité d'une improvisation, n'est plus actif. L'instauration d'un rapport fonctionnel entre un acteur et ses personnages décrit le moment où le jeu se construit dans une dynamique qui échappe à l'acteur et qui doit être organisée de l'extérieur, par le metteur en scène. Ce qui ne signifie cependant pas qu'un metteur en scène travaille uniquement sur une base de fonctionnalité avec ses acteurs. Nous essayons ici de décrire le moment où des contraintes d'exploitation amènent l'acteur à construire des personnages avec une distance dont le metteur en scène est principal maître d'œuvre.

L'improvisation a constitué le ciment d'une unité expressive en s'efforçant de décupler la sensibilité de chacun dans une écoute collective. Mais l'utopie de la troupe d'improvisateurs s'effondre quand la troupe sort du stade expérimental de l'école et achève sa première saison. La mise en avant du texte est probablement le premier élément qui a condamné le recours à l'improvisation que Dullin revendiquait en 1921. Il est difficile d'improviser un texte dont on n'est pas l'auteur. La fonctionnalité des acteurs dans la troupe s'est alors accrue par différentes étapes. Les tournées de la jeune troupe en Seine-et-Marne pendant les étés 1921 et 1922, ainsi que des improvisations livrées au public pendant la saison 1922-23, notamment une *Parade du sou* présentée par la troupe pour illustrer ses difficultés économiques, indiquent une prédominance de l'existentialité des comédiens. Le départ d'Artaud, dès la première saison, traduit les premiers effets de la structuration des distributions qui relègue l'improvisation derrière les emplois¹¹². Des témoignages d'autres acteurs soulignent cependant l'habileté avec laquelle Dullin parvient à concilier la nature des comédiens de sa troupe avec les personnages des multiples spectacles en alternance¹¹³. En 1937-38, vers la fin de la période de l'Atelier, Dullin hésite entre façonner l'acteur pour le faire entrer dans le corps d'un personnage¹¹⁴ — ce qui

¹¹² « Article apologétique sur l'Atelier paru fin 1921 ou début 1922 : « Avec la création de l'Atelier, Charles Dullin entreprend l'importante affaire de l'assainissement et de la régénération des mœurs et de l'esprit du théâtre français. [...] Mais, avant tout, il fallait constituer un petit noyau d'acteurs parfaitement disciplinés, parfaitement au courant des exigences de leur métier, parfaitement *conscients*. [...] C'est qu'il y a en [Dullin], en plus de l'acteur que l'on sait, l'étoffe d'un merveilleux homme de théâtre avec une esthétique, et jusqu'à une mystique de la scène, parfaitement conscientes et étudiées. » in A. Artaud, *Oeuvres complètes, op. cit.*, p. 134-135; en juillet 1922 il écrit à Génica Athanasiou : « Il me semblait que tout était réglé du côté de Dullin. Aurais-tu, toi, d'autres intentions. Pour moi, je retire de mon contact de ces deux derniers mois avec cet homme et sa compagnie une vraie impression de cauchemar, malgré son amabilité au moment du départ. Je voudrais trouver à nouveau que tout est bien comme en novembre, mais non, dans mon esprit quelque chose est changé. *Je te demande pardon de te parler encore de cela*, mais c'est comme une vraie maladie de mon cerveau, cela m'obsède. Et c'est pour te faire comprendre que je sois aussi peu décidé que possible à recommencer. » in A. Artaud, *Lettres à Génica Athanasiou, op. cit.*, p. 26.

¹¹³ Orane Demazis, qui est resté dans la troupe jusqu'en 1925-26, a raconté comment Dullin parvenait à faire sentir un personnage sans pour autant brider l'acteur. « Il ne m'a jamais imposé un mécanisme, il n'a jamais imposé sa personnalité [...]. Il était le chef d'orchestre, qui laisse à chacun sa sonorité. Il accordait tout le monde, usant des possibilités de chacun. » Témoignage d'Orane Demazis cité in Sollie Jack Schub, *Charles Dullin et son influence sur le théâtre contemporain*, Thèse d'université non publiée, Paris, 1953, p. 312-313 cité in Monique Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 268-269.

¹¹⁴ En 1937, Dullin façonne l'acteur Louis Rouyer pour jouer « Jules César » : « Il avait choisi pour jouer Jules César un vieux cabot, de maigre réputation, à qui un certain métier tenait lieu de talent, mais dont le

correspond à une totale fonctionnalité du comédien — ou bien choisir, en collaboration avec l'auteur, l'acteur qui conviendra le mieux au rôle¹¹⁵ — mise en avant de l'existentialité. Et en 1946, à la fin de sa carrière, Dullin résume le compromis fondamental sur lequel il a dû construire toutes ses distributions. « Il faut savoir [...] demander à un acteur selon sa nature ce qu'il peut faire de mieux. Le même rôle peut être joué par des natures différentes et si l'on sait tirer parti de ces natures, on arrivera à un résultat similaire. On atteindra le personnage et finalement on imposera sa présence en scène, c'est ce qui importe avant tout. »¹¹⁶ Peu importe le comédien si le metteur en scène parvient à soumettre sa nature à l'idée qu'il se fait du personnage. Il faut alors travailler pour lui trouver sa juste place dans l'édifice de la représentation.

Ainsi, le dynamisme collectif inhérent à une improvisation de groupe n'est plus opératoire à partir du moment où Dullin assigne à chaque comédien un emploi qui instaure un manque existentiel – au sens où nous l'avons défini plus haut – dans ses rapports à ses personnages. La discipline collective du cinéma apparaît alors comme

L'ACTEUR PERTURBATEUR DE L'ENSEMBLE

« Au théâtre comme au cinéma, l'acteur devrait se rendre compte qu'il n'est qu'un élément de cet ensemble que recherche le metteur en scène, [...] mais que la personnalité de l'acteur, au bout de quelques représentations, a vite fait de ranger dans les théories. Voilà une des faiblesses du théâtre. Chaque représentation est un recommencement, un danger. Le metteur en scène doit toujours être présent.

On peut m'objecter — heureusement d'ailleurs — que si une représentation peut être troublée par une mauvaise exécution partielle, elle bénéficie aussi de la trouvaille de l'acteur qui, quelquefois, va plus loin dans la pensée de l'auteur, et que le contact du public échauffe souvent. Mais pour un éclair de génie, que de basses complaisances. »

C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, op. cit., p. 133 (1926).

une solution pour suspendre le risque de voir l'unité d'ensemble se dissoudre. En tant que metteur en scène, Dullin s'efforce de transformer le grossissement théâtral, propre à chaque composition de rôle, en transposition poétique qui puisse s'insérer dans un tout harmonieux. Il s'appuie sur les potentialités qu'a révélées l'improvisation dans la nature de chaque acteur. Cependant les compromis de la structuration des distributions ont accru la difficulté à construire ce grossissement «poétique» dans un état de sincérité. L'acteur doit concilier sincérité et construction,

c'est-à-dire retrouver la nécessité scénique d'un emploi qui ne lui correspond jamais exactement. L'improvisation est alors ponctuellement utile pour combler la distorsion qui s'installe peu à peu entre lui et son personnage, mais la marge de manœuvre qu'elle procure au comédien devient un grain de sable qui met en péril l'ordonnancement du spectacle. À chaque fois qu'il domine son personnage, l'acteur perturbe l'harmonie de l'ensemble construit par le metteur en scène. Et même si l'acteur docile trouvait moyen, à partir des indications du metteur en scène, de

physique convenait au personnage : il le modela geste par geste, mot par mot, si bien qu'à la fin on aurait pu le prendre pour un grand acteur » in Simone de Beauvoir, *La force de l'âge*, Gallimard, 1960, p. 295 cité in Monique Surel-Tupin, op. cit., p. 267.

¹¹⁵ Pour la distribution de *La terre est ronde* en 1938, Dullin soumet l'instrument de la troupe à l'auteur : « Salacrou avait pensé à moi pour Savonarole, nous décidions que Jean-Louis Barrault serait Silvio et nous choisismes au mieux les autres interprètes. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 230.

¹¹⁶ *Ce sont les Dieux...*, p. 226.

retrouver un rapport existentiel à son personnage qui garantirait la sincérité de la transposition poétique, encore faudrait-il qu'il préserve cette fraîcheur au fil des représentations. Elle n'est pas fixée une fois pour toute sur la pellicule. Le quotidien de la confrontation au plateau est un obstacle à toute normalisation de l'unité d'ensemble de la représentation¹¹⁷. Nous reparlerons ultérieurement du poids décisif de cette exploitation quotidienne en alternance, qui vouait d'emblée à l'échec le recours à une méthode de jeu essentiellement basée sur l'improvisation, telle que l'Ecole Nouvelle du Comédien le préconisait. Les comédiens de l'Atelier ne pouvaient pas à la fois improviser tous les soirs et assurer à chaque audience un résultat de qualité. On comprend mieux alors le reproche d'André Antoine à Dullin sur ses choix de distributions qui ne pouvaient s'affranchir d'une logique d'emploi qui garantissait par ailleurs la survie de l'exploitation diversifiée de l'Atelier.

Pour résoudre cette contradiction entre la fin d'unité d'ensemble et les moyens d'une structuration par emplois, Dullin en appelle à l'auteur et à l'unité originelle qu'il a insufflée dans le texte dramatique. Le rapport existentiel entre un comédien et son personnage pourrait être restauré sur un répertoire diversifié si les auteurs écrivaient des rôles à la mesure des acteurs, ainsi que cela a pu se passer avec Armand Salacrou, l'auteur qui a noué les liens les plus solides avec l'Atelier. Les circonstances de la création d'*Atlas-hôtel* ont en effet révélé la parenté qui existait entre la troupe de Dullin et la troupe de Jouvet. Elles permettent aussi d'illustrer l'adéquation entre personnages et troupe, qui sous-tend en profondeur l'imaginaire créateur de l'auteur. La troupe peut être la matière sur laquelle l'auteur projette les silhouettes de ses personnages pour leur donner vie. Salacrou se sert des cinq acteurs de Jouvet comme d'un instrument à composer¹¹⁸. Lorsque que la pièce est terminée, elle peut toutefois être interprétée sur un instrument proche de celui qui a servi à sa composition. La pensée de Dullin sur la notion de troupe repose sur cette volonté fondamentale de former un ensemble d'acteurs suffisamment expressif pour servir les multiples univers des auteurs qu'il rencontrerait. Il conçoit ainsi la troupe comme un instrument au service du metteur en scène pour donner vie à des univers dramatiques, et non pas pour créer ses propres univers dont il serait le seul maître d'œuvre en tant que metteur en scène.

¹¹⁷ « Certes, la représentation idéale au théâtre appelle des conditions d'entente, de collaboration étroite entre les différents artisans de cette représentation, mais, du fait de la prépondérance incontestable de l'auteur et de la part de *l'improvisation quotidienne* de l'acteur, l'influence du travail collectif est moindre. » in Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, *op. cit.*, p. 145.

¹¹⁸ « Jouvet avait réussi son chef-d'œuvre : une troupe de cinq acteurs, chacun ayant ses trois dimensions sur la scène, bien accrochés par leur voix, leurs gestes. Bien articulés ainsi qu'une équipe de jeu autour d'un ballon invisible et tragique [...]. Cinq comme cinq notes d'un accord idéal, notes que l'on pouvait désunir, opposer, alterner, et mêler pour dire toute la musique des destinées humaines. J'étais comme un enfant devant un piano ouvert et muet.

Je ne sais pas «travailler pour un acteur». C'est un fait, voilà tout. [...] Je n'avais donc pas cherché un sujet pour Jouvet, mais il était impossible de ne pas constater après (et je recommencerais exactement la même expérience avec la pièce suivante) que cet Atlas-hôtel dans mon enthousiasme pour cette troupe, fut une pièce écrite pour les cinq acteurs de Jouvet, pièce sur mesure sans doute parce que cette troupe offrait à l'imagination un instrument de théâtre incomparable. » in Armand Salacrou, *Théâtre*, t. 2, *op. cit.*, p. 99-100.

c) Reproche aux auteurs et émancipation manquée de la mise en scène

L'entreprise de l'Atelier repose sur un équilibre économique minimum : même si la troupe d'élèves-comédiens n'est pas d'un poids économique important à ses débuts, il lui faut trouver le public qui la soutiendra financièrement. Cette nécessité exige de sortir du laboratoire dramatique de l'école. Après avoir mis sur pied une structure de production théâtrale échappant apparemment aux contraintes de l'industrialisation et disponible à l'élaboration d'une

nouvelle esthétique, Dullin doit trouver dès les premières saisons la matière théâtrale susceptible d'établir une communion entre cette troupe et un public d'amateurs éclairés¹¹⁹. Ainsi surgit la question du répertoire, qui lie la troupe à son public. Dans un premier temps, Dullin reconnaît la nécessité d'une collaboration vivante avec les auteurs, mais il met en doute la qualité de leur production : « Dans une école moderne de théâtre, la collaboration de l'auteur et de l'acteur est indispensable. Il faut que ceux qui nous confieront leurs pièces soient des nôtres, travaillent avec nous. Nous faisons appel à tous les jeunes qui ont quelque

UN PUBLIC, UNE TROUPE, UN REPERTOIRE

« Pour réussir, il faut, outre la foi, deux autres choses : constituer un public et une troupe. Il faut un public qui aime nos recherches et s'y intéresse régulièrement, un public assez intelligent, assez sensible et qui ne nous oblige pas à industrialiser le théâtre. Il faut aussi une troupe, point de vedettes, point de ces ensembles hétéroclites d'acteurs en vogue et qui jouent chacun pour soi, sans s'occuper de l'unité du spectacle. Il faut des gens de qualité et de talent moyens, mais qui ont l'habitude de travailler ensemble.

[...] Ce que je voudrais c'est redonner au public cet amour du théâtre qu'il semble avoir perdu au profit du cinéma. La communion qui s'établit entre Charlot, Douglas et les spectateurs n'est pas factice, mais bien spontanée. Il faut retrouver, recréer cette atmosphère au théâtre, et c'est pourquoi il faut un public et une troupe habitués l'un à l'autre; il faut aussi des œuvres qui éveillent les sentiments, les émotions qui sont en chacun. [...] »

C. Dullin, *Le Petit Journal*, 23 décembre 1922.

chose à dire. Nous ne croyons pas qu'il y en ait des multitudes. [...] Alors on est bien obligé de tourner les yeux vers le passé pour y trouver quelque chose d'un peu neuf. On peut toujours m'affirmer le contraire, je demande à voir.»¹²⁰ Dullin commence donc par établir un répertoire classique. Puis il change de cap et revendique la défense d'un répertoire contemporain¹²¹. Ce revirement soudain s'explique par la dimension paradoxale d'une entreprise théâtrale ancrée dans la tradition, mais destinée par son chef à promouvoir un répertoire nouveau. Dullin reconnaît avoir établi, avant toute collaboration avec des auteurs, « une méthode d'éducation basée à la fois sur les lois immuables du théâtre et sur les exigences nouvelles d'une production qu'il s'agit de favoriser »¹²². Il s'est donc efforcé de mettre en place, à partir des classiques, un instrument de travail qui anticiperait sur le type de répertoire à venir. Sa volonté de collaboration avec les auteurs est

¹¹⁹ On trouve dans les premiers programmes de l'Atelier un texte sur les devoirs du public envers les théâtres d'Art représentés entre autres, par le Vieux Colombier et l'Atelier. Le public devient un collaborateur direct qui doit contribuer à préserver les « belles choses » de l'art théâtral.

¹²⁰ *Ce sont les Dieux...*, p. 33 (février 1922).

¹²¹ « En huit mois d'exploitation 9 spectacles, 43 actes. Nous avons révélé Pirandello, Jacinto Graü, Jean Blanchon, G. Pillement. Nous avons monté *Huon de Bordeaux*, d'Alex Arnoux; *Celui qui vivait sa mort*, de Marcel Achard; la très belle adaptation d'*Antigone*, par J. Cocteau. » Dullin n'exprime plus aucune défiance par rapport à l'existence d'un répertoire contemporain sur laquelle la troupe peut s'appuyer.

¹²² « Petit historique de l'Atelier par son fondateur Ch. Dullin », programme de l'Atelier

prédéterminée par une méthode de jeu, et en réserve une esthétique, à laquelle les pièces et leurs personnages devront s'adapter. En tant que metteur en scène et acteur, Dullin façonne un moule dramatique dans lequel les auteurs contemporains devront couler la nouveauté de leurs propres créations.

En mai 1927, après cinq saisons de travail acharné au Théâtre Montmartre, Dullin dresse un premier bilan de l'œuvre accomplie dans un discours qui inaugure une rétrospective du répertoire de l'Atelier, où huit spectacles différents sont donnés en huit jours. Dullin commence par décrire la crise qui affecte le répertoire contemporain. Son analyse le conduit à réaffirmer l'importance première de l'auteur dans le processus théâtral. L'auteur fournit la «substance» du spectacle que l'acteur et le metteur en scène doivent faire revivre sur le plateau, l'un par le truchement des personnages, l'autre par la coordination des moyens scéniques. Selon Dullin, la scène était autrefois soumise à l'auteur parce que l'auteur écrivait pour elle. Acteurs et metteur en scène étaient au service d'une forme construite par l'auteur pour l'instrument théâtral. L'acteur devait faire vivre des personnages inventés pour lui par l'auteur. Et cette situation était optimale quand l'auteur, l'acteur et le metteur en scène fusionnaient dans une seule personne. L'analyse de Dullin ne constitue pas un traité d'histoire, elle manifeste le regret d'une situation de collaboration idéale. Dullin constate désormais l'autonomisation des fonctions de création théâtrale¹²³. Mais bien qu'il revendique la soumission au texte comme principe unificateur de la représentation théâtrale, il constate en pratique que le metteur en scène a désormais pris en charge la responsabilité de l'unité du spectacle en construisant un cadre formel qui dicte sa loi à la substance du texte. La pierre d'achoppement est la prédominance du texte, jadis incontestée quand l'auteur exerçait sa maîtrise sur la troupe. Désormais, la volonté de placer le texte au premier plan se heurte aux exigences théâtrales du metteur en scène. Certes, Dullin se soumet à l'auteur, mais la structuration des distributions entraîne un accroissement de la fonctionnalité des acteurs, qui ne peuvent plus alors servir de tremplin créatif aux auteurs. Dullin reproche à ces derniers d'avoir abandonné la direction de l'instrument théâtral entre les mains du metteur en scène. Cet abandon constitue pourtant l'étape nécessaire à sa propre existence en tant que metteur en scène. L'«invention moderne» de la mise en scène transforme l'artisan régisseur qui coordonnait les moyens scéniques en créateur à part entière, ce que Dullin refuse de reconnaître. Pour comprendre la crise du répertoire, il lui faudrait reconnaître et assumer qu'il a évincé l'auteur du poste de chef de troupe et que cela transforme la place du texte dans le processus théâtral.

Dullin ne perçoit pas la signification des impulsions qui le poussent à modifier les textes qu'il met en scène dans le sens d'une meilleure adaptation au plateau. Garante de l'unité de la représentation, l'harmonie du texte ne doit être brisée sous aucun prétexte. Il considère que le metteur en scène sort de son rôle lorsqu'il remanie une

¹²³ « Le maître du théâtre, c'est l'auteur. Tous les autres rouages ne sont là qu'en fonction de cette force créatrice. Certes, jamais le théâtre n'a été aussi parfait que lorsque l'auteur, l'acteur et le metteur en scène se trouvaient réunis dans un même personnage; ce fut le propre de la comédie italienne. Mais, ce phénomène est extrêmement rare dans les annales du théâtre. Il faut bien accepter cette imperfection de la nature et se contenter d'une collaboration étroite entre l'auteur, l'acteur et le metteur en scène. Quel doit être l'effort de chacun? L'auteur nous fournit un thème écrit. Il nous donne la substance. L'acteur doit faire vivre le personnage inventé par l'auteur. Le metteur en scène doit accorder tous les éléments qui concourent à la représentation du spectacle. Acteur et metteur en scène suivent donc la fortune de l'auteur. Or, depuis des années, c'est le contraire qui se passe. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 39 (1927).

pièce, alors que l'auteur garde un droit de regard sur la mise en scène. Dullin ne peut alors qu'adopter un point de vue qui reporte la responsabilité de la crise du répertoire sur une déficience de l'auteur contemporain. « Quand je dis que les auteurs perdent contact avec la réalité du théâtre, c'est ce que je vis sur la scène et que chaque soir, étant moi-même en contact direct avec le public, je me rends très bien compte de ce qui nous manque. Mais hélas, je ne puis pas vous le donner, puisque je ne suis qu'un interprète. Je ne crois pas qu'on puisse concevoir un théâtre vraiment moderne dans le cadre de la tradition classique. Il est impossible de ne pas tenir compte de la mentalité nouvelle qu'a créée la guerre, l'après-guerre, tous les bouleversements dont nos générations ont été témoins et ont souffert. »¹²⁴ Ce manque d'« existentialité » a de profondes répercussions sur l'acuité des pièces contemporaines, qui ne parviennent pas, semble-t-il, à s'emparer de la réalité. La troupe s'est résolument tournée vers un répertoire contemporain et le chef de l'Atelier n'a pas ménagé ses efforts pour trouver la pièce rare qui pouvait entrer en résonance avec l'époque et son public¹²⁵. Mais ces efforts sincères n'aboutissent pas à la rénovation espérée. Après une période d'exploitation en alternance consacrée aux auteurs contemporains, des doutes assaillent à nouveau Dullin. À ses yeux, les « refontes » que constituent les adaptations de pièces classiques « apportent l'élément le plus original dans la production », et un spectacle comme *Volpone* réussit à décrire les turpitudes de l'époque avec une force que n'atteint aucune pièce contemporaine. Désormais le metteur en scène franchit le pas en condamnant ouvertement les auteurs vivants et assume la prise en main d'une rénovation dramatique¹²⁶. *Volpone* intronise cette possibilité de dialogue direct avec le public par le biais des classiques.

Ce dialogue existe depuis les débuts de la compagnie. Bien que Dullin se plaigne qu'il ne trouve pas d'écritures qui reflètent la société contemporaine, on peut mettre à jour la récurrence d'une thématique qui parcourt les succès de la troupe. Schématiquement, Dullin met en scène le combat d'un individu dans une société corrompue. Les phases de ce combat prennent tour à tour l'allure d'une révolte, d'un constat cynique ou bien d'un sacrifice désabusé. *La volupté de l'honneur* (1922-23), *Le veau gras* (1923-24), *Tout pour le mieux* (1925-26) et *Musse* (1930-31) incarnent le sursaut d'un homme atteint dans sa dignité d'individu face à une société qui le méprise. *Chacun sa vérité* (1924-25) et *Volpone* (1928-29) constatent l'impossibilité ou la déchéance de la morale. Enfin, *Les zouaves* (1924-25), *Patchouli* (1929-30) et *Atlas-hôtel* (1930-31) ritualisent le sacrifice du héros sur l'autel de la corruption¹²⁷. En

¹²⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹²⁵ « Depuis le début de l'Atelier, j'ai reçu quinze cents manuscrits. Sur ces quinze cents manuscrits, je n'exagère pas en affirmant qu'il y en a bien quatorze cents de parfaitement inutiles. Je ne veux pas faire ici un cours de littérature dramatique. Je me place simplement au point de vue du directeur de théâtre. [...] La véritable crise du théâtre ne vient pas, comme on le dit tous les jours de la concurrence commerciale, du cinéma et du music-hall, mais elle est bien la conséquence d'une crise intellectuelle. » in *ibid.*, p. 41.

¹²⁶ « À l'heure actuelle, nous sommes comme baignés dans un tel flot d'ignominie qu'une preuve aussi vivante, aussi poussée au vif de la cupidité humaine nous incite à un rire aussi sain, aussi moral que le rire de Molière devant les ridicules du Bourgeois gentilhomme et les gentillesses de Tartuffe. [...] Vu la carence [des auteurs], il a bien fallu que quelqu'un prit en main la direction de cette réaction. Si au lieu de demeurer des hommes de cabinet, les auteurs s'étaient montrés hommes d'actions et chefs de troupes, s'ils s'étaient montrés, eux-mêmes, capables de diriger les événements, ils ne se trouveraient pas à l'heure présente dans une situation aussi critique. » in *ibid.*, p. 67-68 (janvier 1929).

¹²⁷ L'ensemble de ces pièces sont résumées en Annexe 2, Importance relative des rôles du répertoire. Cf. la description d'*Atlas-hôtel* note 74, p. 50.

utilisant le texte comme matériau, le metteur en scène noue avec le public un dialogue qui ne repose pas sur la qualité intrinsèque des textes — la plupart n'ont pas marqué l'histoire du théâtre. On constate, en outre, qu'il est difficile d'utiliser la composition de la troupe comme matrice des distributions de ces pièces. Leur succession donne lieu à des combinaisons de personnages hétéroclites dont le parcours de Dullin est représentatif. Il a joué successivement le dénonciateur («Baldovino» [*La volupté de l'honneur*], «Le receveur» [*Le veau gras*], «Laudisi» [*Chacun sa vérité*], «Musse» [*Musse*]), ou la victime («Léon» [*Les zouaves*], «Martino Lori» [*Tout pour le mieux*], «Volpone», «Auguste» [*Atlas-hôtel*]). Ainsi le metteur en scène réussit à capter l'attention d'un public par dessus la voix des auteurs qu'il monte. Il s'affranchit de la médiation d'une écriture qui synthétiserait une époque en dégagant lui-même cette synthèse par la cohérence de son œuvre¹²⁸.

Pourtant, le point de vue de Dullin sur la crise de la production dramatique subit une nouvelle inflexion à la fin de la saison 1929-30. Après avoir douté des auteurs aux débuts de l'Atelier, puis leur avoir fait confiance pendant plusieurs saisons, puis les avoir à nouveau condamnés au moment du triomphe de *Volpone*, Dullin essaie derechef, entre 1930 et 1932, de leur faire une place dans la production de la troupe. Le renversement de l'auteur par le metteur en scène ne le satisfait pas. Dullin ne croit définitivement pas à la viabilité de la mise en scène en tant qu'art autonome¹²⁹. Il refuse d'assumer son propre essor artistique de metteur en scène et s'efforce de rendre leur liberté aux auteurs en leur donnant carte blanche pour construire de nouvelles dramaturgies au sein de l'école¹³⁰. Ce nouveau tournant marque un réalignement avec les réflexions de l'auteur-maison de l'Atelier à cette époque, Armand Salacrou. Ce dernier soumet en effet l'ensemble de la structure de production à la dimension poétique du texte¹³¹. S'il déplore à son tour les effets de l'autonomisation de l'auteur par rapport aux contraintes du plateau, il reconnaît aussi l'enrichissement qui en résulte au niveau littéraire. Désormais, chaque auteur a tendance à imprimer une marque tellement personnelle à chacun de ses textes que leurs traductions scéniques sont de plus en plus difficilement réalisables par les

¹²⁸ Dullin sait déterminer la cohérence des lignes de son répertoire. On peut repérer les comédies divertissantes sur l'amour (*Voulez-vous jouer avec moi ?*, *Irma*, *Je ne vous aime pas*, *Pas encore*, *L'admirable visite*, *La quadrature du cercle*) ou bien les tragi-comédies intimistes (*Le dieu de la vengeance*, *La lame sourde*, *La danse de vie*).

¹²⁹ « Tant que les essais de renouvellement ne seront basés que sur des trouvailles de metteurs en scène, si heureuses soient-elles, ce mouvement n'aura pas la force nécessaire pour s'imposer en dehors d'un cercle restreint d'amateurs éclairés et il ne fera que poser le problème sans le résoudre. Un théâtre de recherches comme l'Atelier a subi plus fortement qu'aucun autre cette crise de la production. Si nous avons pu donner parfois une impression de ralentissement dans notre marche, c'est que j'attendais vainement les oeuvres nouvelles pour lesquelles j'avais créé ce théâtre. De même, si je ne suis pas allé toujours au bout de mes intentions dans mes réalisations scéniques, c'est que les pièces ne s'y prêtaient pas et que la première condition de les servir était de les donner comme elles avaient été écrites. [...] Sans directives plus fermes, le résultat final sera un affaiblissement de plus en plus rapide des dernières forces du théâtre. » in *ibid.*, p. 96 (mai 1930).

¹³⁰ « Je rêvais d'amener à cette école les jeunes auteurs de l'Atelier qui auraient pu y travailler, non pas en élèves, mais en collaborateurs, et s'y livrer même à des essais dont il est facile de percevoir l'utilité pratique. » in *ibid.*, p. 95. Dullin a tendance à proposer aux auteurs un rapprochement unilatéral (dans le programme de la reprise de *Volpone*, il annonce, à partir de janvier 1938, un Atelier des jeunes auteurs, consistant en conférences mensuelles sur la technique dramatique dans ses rapports avec la mise en scène).

¹³¹ « Pour nous, une pièce c'est un ensemble tellement inévitable, d'une réalité si nécessaire que tout est soumis à sa vie poétique : les personnages, leurs aventures et les décors où ils passent. » in Armand Salacrou, *op. cit.*, p. 208-209.

troupes des théâtres d'art¹³². Malgré cette difficulté, Salacrou renvoie les metteurs en scène à leurs responsabilités dans cette crise : « Pendant un temps, nos metteurs en scène parvinrent à tuer «la vedette». Mais un malheur chasse l'autre; ils devinrent plus encombrants que la plus encombrante des vedettes. Les metteurs en scène ne s'intéressèrent qu'à celles d'entre les pièces qui permettaient une exhibition de beaux décors. [...] En un mot, la mise en scène devint plus tyrannique et plus bête que Sarah Bernhardt dans toute sa gloire. »¹³³

Comme nous l'avons démontré dans l'étude de la troupe (cf. c) Evolution de la structure de production, p. 51), cette période de retour vers le répertoire contemporain coïncide avec un effritement de la permanence durable et un abandon de l'alternance et des reprises du répertoire, que nous pouvons maintenant mettre en parallèle avec un désengagement du metteur en scène qui condamne implicitement la logique des emplois sur laquelle reposait la troupe. En effet, cette contrainte de fonctionnement qui détourne l'instrument théâtral de son but de rénovation artistique, par les contradictions et les paradoxes que nous avons mis à jour, Dullin la condamne explicitement à partir de 1934. Il constate que la disparition des «acteurs-héros» rend impossible la représentation d'un certain répertoire classique, et accuse la mise en scène, initiée par André Antoine, et le mouvement naturaliste, d'avoir homogénéisé les personnalités au sein de la troupe. Cette autonomisation de la mise en scène au détriment de l'art du comédien lui apparaît finalement comme une impasse. La notion de troupe est mise en question, car elle a été l'alibi d'un «asservissement» du jeu au profit de l'exigence

L'ACTEUR-HEROS

« Une troupe était constituée par des emplois bien déterminés : chaque acteur était réservé à l'un de ces emplois. [...] L'acteur était choisi beaucoup d'après son physique, mais on tenait compte tout de même de son talent, de son tempérament, de son métier. [...] Le déclin du «romantisme» et en même temps du grand acteur romantique a entraîné une réaction. Cette réaction fut l'œuvre en Allemagne du régisseur Chronegk, qui forma la célèbre troupe du duc de Meiningen; en France, d'André Antoine; en Russie de Stanislavski. [...] Les premières conséquences de ce mouvement furent la suppression des emplois. [...] Le souci prédominant fut alors de constituer des troupes homogènes où du plus petit au plus grand, tous les rôles devaient être tenus avec une égale conscience. Il fallait très souvent raser les têtes pour arriver à un ensemble. [...] Les auteurs naturalistes n'écrivant plus de rôles, les acteurs disparurent; les acteurs disparaissant quand un rôle se présentait, il n'y avait plus pour le jouer que des acteurs qui n'avaient de romantique que l'impossibilité de jouer. De plus, en rabaisant l'acteur au profit de l'ensemble on arrive peu à peu à une grisaille distinguée, mais froide, et alors apparut le metteur en scène qui devint le centre de la représentation théâtrale. [...] La réaction contre le naturalisme qui commença d'ailleurs du vivant d'Antoine lui opposa ses théories dont la plus éloquente fut une locution barbare mais assez expressive : «il faut rethéâtraliser le théâtre.» [...] L'orientation de la mise en scène spectaculaire, l'utilisation de la plastique, l'intervention du rythme, exigeaient des acteurs plus déliés, plus entraînés corporellement, ayant des notions de danse, de musique, tout cela en plus de la «vérité dans le dialogue» que nous avions gardé des réformes accomplies par nos illustres prédécesseurs. [...] Mais quand nous nous trouvons en face d'un grand personnage à représenter, nous restons sans ressources à cause de cette disparition de l'acteur-héros. »

C. Dullin, *Ce sont les Dieux...*, p. 141-145 (1934).

¹³² Salacrou parle d'« inventer une dramaturgie nouvelle avec chaque pièce », et citant une dizaine de pièces en exemple il affirme que « chaque pièce nouvelle est obligée d'inventer sa technique propre et remet toujours les «règles» en question sans apporter, ne fût-ce qu'à notre seule génération une discipline libératrice. » in *ibid.*, p. 213.

¹³³ *Ibid.*, p. 218.

d'unité d'ensemble imposée par les contraintes esthétiques de la mise en scène. Le raisonnement de Dullin apporte une résolution aux contradictions d'une troupe, apparemment au service du texte, mais concrètement incapable de produire un nouveau répertoire. À travers un texte qui déplore l'impossibilité de jouer le répertoire classique (cf. encadré ci-dessus), le metteur en scène pose enfin la question essentielle de l'adéquation de la structure de production théâtrale à sa finalité de rénovation du répertoire. Dullin perçoit le risque de fonctionnalité que les troupes, soumises aux metteurs en scène, font peser sur le rapport des comédiens à leurs personnages.

Son évocation des emplois du passé, qui soi-disant respectaient un rapport «existentiel» entre l'acteur et son personnage, nous fait penser à un processus de mythification de la troupe traditionnelle pour dénoncer les dysfonctionnements de la logique d'emploi qu'il a dû mettre en œuvre à l'Atelier. Les troupes du Théâtre Libre, du Vieux Colombier ou de l'Atelier n'ont pas supprimé les emplois. Elles les ont soumis aux impératifs de la scène et non plus de l'écriture. Le contrecoup de ce bouleversement est la disparition de ce que Dullin a nommé l'«acteur-héros», cet acteur de troupe qui pouvait établir un rapport existentiel à son personnage. On comprend alors mieux pourquoi il s'est obstiné jusqu'à la fin de sa carrière à dénier au metteur en scène la possibilité de faire de la troupe un instrument dédié à sa création personnelle¹³⁴, alors même qu'il est finalement resté dans l'histoire du théâtre comme un des premiers à avoir porté la mise en scène à un niveau d'autonomie qui l'affranchissait du texte jusqu'à la faire considérer comme un art à part entière. En tant qu'acteur, il subissait intimement une transformation des conditions de la représentation, qu'il assumait comme metteur en scène pour garantir la survie de son art. Cette transformation paradoxale n'est bien sûr pas seulement liée à l'histoire de l'Atelier, mais au contexte d'évolutions économiques et artistiques qui caractérise la période d'entre-deux guerres et que nous allons maintenant étudier. La fameuse phrase que Dullin écrivait en 1929, « Ce n'est pas la machine à descendre les Dieux sur la scène, ce sont les Dieux qu'il nous faut. », ne justifiait-elle pas une relégation de la mise en scène dans l'arsenal des moyens du théâtre commercial et industriel, et son nécessaire encadrement par les contraintes de la troupe traditionnelle, seul moyen de résistance aux débordements outranciers du champ théâtral dominant ?

¹³⁴ « Autant de metteurs en scène, autant de vérités théâtrales, autant d'écoles. Ce qui se dégauge de toutes ces tendances si nombreuses et si opposées, c'est que le metteur en scène aspirait de plus en plus et avant tout à une création personnelle. Ce nouveau venu, cet hybride, cette espèce nouvelle dans la flore théâtrale se crut lui-même créateur et alors commença le drame. De simple artisan qu'il était d'abord, le metteur en scène voulut assumer tous les soucis, toutes les affaires de l'artiste. Or il n'en possédait qu'à demi l'arme défensive : la création.

Il restait tributaire des autres; son rôle fut quelquefois bienfaisant, souvent néfaste; néfaste quand son travail consistait à s'emparer d'œuvres écrites par d'autres que lui [...] les vidant la plupart du temps de leur substance intérieure pour y substituer des procédés extérieurs détruisant ainsi l'harmonie d'une œuvre bien construite. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 285-286 (saison 1948-49).

C) PERMANENCE ARTISANALE DANS UN CONTEXTE INDUSTRIEL

L'état du théâtre commercial ne permettant pas à l'auteur dramatique de renouer avec l'art théâtral, les initiatives de Copeau et Dullin s'attachent à construire un instrument à sa mesure. Pour ce premier, la troupe doit être destinée à un nouveau genre qui lui sera immanent, la Comédie Nouvelle. Il interroge l'essence du théâtre, qui s'incarne, selon lui, dans la *Commedia dell'arte*, un art entre l'improvisation et l'écriture scénique. Mais les conditions d'exploitation du Vieux Colombier l'éloignent peu à peu de l'objectif qu'il s'était fixé, et il décide d'abandonner la troupe pour se consacrer à l'édification de son utopie, dans le cadre d'une communauté expérimentale coupée du monde théâtral. Pour renouveler le répertoire, André Antoine, son illustre prédécesseur, avait immédiatement trouvé appui dans le mouvement initié par Zola en littérature. La question essentielle de la destination de l'instrument théâtral est posée, mais elle est aussitôt masquée par le feu de paille de la «rénovation» naturaliste. Ayant trouvé matière à son Théâtre Libre, Antoine n'a pas compris pourquoi les rénovations ultérieures piétinaient¹³⁵. À son tour, Dullin explore le domaine de la plastique gestuelle en s'appuyant sur l'improvisation. Paradoxalement, le travail de l'Atelier accentue la séparation entre l'auteur et le théâtre car il s'appuie sur le développement autonome des moyens scéniques par le metteur en scène. En même temps qu'il affiche une soumission complète au texte dramatique, Dullin critique la médiocrité des auteurs contemporains et organise sa troupe autour d'un répertoire de plus en plus classique. Après le succès de *Volpone*, il revendique son affinité avec les auteurs du passé, qui lui permettent de s'affranchir du répertoire contemporain. Les intuitions de Copeau et Dullin n'ont donc pas trouvé pas à se réaliser ou ont conduit à leur propre effondrement, malgré la volonté et l'énergie déployées. Ces exemples vont permettre de synthétiser les contraintes rencontrées par des projets artistiques artisanaux isolés dans l'industrie du spectacle parisien.

¹³⁵ « Je vois sur son programme, littérairement fort beau, beaucoup d'œuvres classiques et trois ou quatre œuvres nouvelles, je crains que la proportion ne soit un peu maigre. Comme je l'ai souvent dit à propos d'autres scènes de ce genre, les reconstitutions ne doivent pas faire le fond du répertoire d'une maison jeune comme celle-ci. [...] Ce qui nous intéresse, pour l'heure, ce n'est pas les façons nouvelles dont on pourra prochainement ou plus tard, renouveler chez nous la présentation des pièces, mais la recherche et la révélation de ces œuvres dont nous avons tant besoin. Ce qui a fait la fortune du Théâtre Libre, je ne me lasse pas de le répéter, ce n'est pas du tout cette préoccupation de jouer ou de mettre en scène autrement, mais le caractère, le sens des pièces choisies. » in André Antoine, *Bonsoir*, 29 octobre 1922.

a) Contradictions de la troupe artisanale

A l'instar de Copeau, la démarche artistique de Dullin marque une rupture professionnelle avec la scène théâtrale parisienne et s'inscrit dans une dynamique corporatiste, conformément aux modèles des réactions contre les ravages de

UNE ECOLE NOUVELLE DU COMEDIEN

« L'Atelier n'est pas une entreprise théâtrale, mais un laboratoire d'essais dramatiques. Nous avons choisi ce titre parce qu'il nous semble répondre à l'idée que nous nous faisons d'une organisation corporative idéale, où les plus fortes personnalités se soumettraient aux exigences de la collaboration; où l'artiste connaîtrait à fond l'instrument dont il doit se servir, comme un bon cavalier connaît son cheval, un mécanicien sa machine.

[...] Pour collaborer à cette œuvre, il nous faut des hommes résolus, combattifs, des femmes simples et dévouées; en cela notre tâche éducative se complique d'une direction spirituelle bien difficile en ces temps impitoyables, où l'on juge les hommes à leur portemonnaie. Notre école tend de toutes ses forces, encore bien jeunes et bien inexpérimentées, à cette régénération du comédien. »

C. Dullin, *Ce sont les Dieux...*, p. 89 (manifeste de 1921).

l'industrialisation et du libéralisme qui caractérisent l'entre-deux guerres¹³⁶.

Ainsi Dullin condamne l'émergence d'un marché des acteurs¹³⁷ et la reconnaissance sociale qui en découle¹³⁸. La logique commerciale lui apparaît incompatible avec la pratique théâtrale parce qu'elle détourne l'acteur de la finalité de l'art dans une société. Il s'appuie donc sur une structure hiérarchisée autour d'un chef — de troupe ou d'école — qui doit veiller à la bonne transmission de valeurs théâtrales éternelles. À la standardisation industrielle, il oppose l'apprentissage d'un artisanat qui doit permettre de faire renaître la tradition d'un âge d'or théâtral, celui de la *Commedia dell'arte*. Et avant toute

rénovation dramatique, Dullin appelle une «régénération» du comédien. En 1921, la déclaration de fondation de la troupe manifeste la violence d'un arrachement à une situation jugée inacceptable en dépit du travail déjà accompli par Copeau¹³⁹

Il nous faut maintenant préciser en quoi le choix d'un modèle de production corporatiste artisanal correspond exactement aux données économiques et artistiques qui constituent le point de départ de l'aventure de l'Atelier. D'abord, « une troupe doit arriver à vivre d'une vie commune. Liée à une entreprise, elle doit la faire sienne et la soutenir. C'est un état d'esprit à recréer. Cet état d'esprit, c'est l'armature même du théâtre. »¹⁴⁰ La troupe peut être investie d'une dynamique

¹³⁶ Alain Cotta, *Le corporatisme*, coll. «Que sais-je?», P.U.F., Paris, 1984, p. 91.

¹³⁷ « La disparition des troupes et la confusion des emplois ont modifié profondément les conditions d'existence des comédiens modernes. Autrefois un comédien faisait partie d'une troupe régulière et, à moins de dissentiments assez graves entre son directeur et lui, avait sa vie assurée pendant une saison. Maintenant, il est employé la plupart du temps à la pièce, c'est-à-dire avec une incertitude du lendemain qui le contraint à se préoccuper de sa vie matérielle au détriment de son art. Ceci à la décharge du comédien moderne. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 41.

¹³⁸ « Après avoir traîné longtemps nos guêtres au ban de la société, nous sommes entrés dans le temple. Mais beaucoup d'entre nous ne se sont pas aperçus qu'on les faisait passer par la petite porte. Ils se sont loués, non pas pour servir leur art, mais pour servir les intérêts de commerçants habiles. L'acteur est bien entré dans le cadre de la société mais, à mon sens, cet embourgeoisement de l'acteur moderne est un vice bien pire que la cabotinage de l'acteur romantique. » in *ibid.*, p.43.

¹³⁹ Cette orientation corporatiste est fortement liée à l'influence du projet de Comédie Nouvelle de Copeau, basé sur une troupe d'«improvisateurs». Elle découle aussi du respect de Dullin pour la tradition théâtrale, qu'il a acquis au cours de sa formation «sur le tas» dans les troupes de mélodrames. Nous nous bornons cependant ici à noter cette donnée sociologique fondamentale dont la résolution complète déborderait notre propos.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

autonome qui en fait le foyer adéquat pour développer une nouvelle idée de théâtre, à l'écart de la profession. Ainsi Dullin a fondé l'Atelier avec des élèves qui n'étaient pas «contaminés» par l'état d'esprit dominant, élèves qui se trouvent aussi être des débutants hors du circuit commercial — on notera à nouveau l'influence du Copeau démiurge pédagogue. Cette dynamique induit naturellement une soumission de l'artisan à son maître-patron. La prise en main du Théâtre Montmartre en 1922 correspond en effet au moment déterminant où l'école devient troupe, où la relation de maître à disciple au sein de l'école se transforme en relation de chef de troupe à comédiens-ouvriers, sous-tendue de la nécessaire autorité du directeur. Cette autorité, qui permet de s'attacher une équipe fidèle de comédiens, est absolument nécessaire à Dullin qui ne dispose quasiment pas de moyens économiques. Elle s'appuie sur la raison même de l'autonomie de la structure, à savoir son but de rénovation artistique. Lorsque Dullin propose aux comédiens de participer à une coopérative destinée à leur donner une sécurité morale et matérielle en échange des sacrifices consentis sur les mannes tentatrices de l'industrie du spectacle¹⁴¹, il faut surtout retenir le terme «sécurité morale». L'Atelier, à ses débuts, n'a pas l'assise économique suffisante pour procurer une quelconque sécurité matérielle : le spectre de la faillite est omniprésent. En revanche, Dullin peut leur assurer la satisfaction spirituelle de sauvegarder un statut d'artiste, dont le prix à payer est une abnégation salvatrice. Le passage de l'obéissance du disciple à la soumission du comédien ne s'est pourtant pas fait sans heurt et les textes virulents d'Artaud contre le climat de travail qui régnait à l'Atelier pendant la première saison en témoignent¹⁴². La troupe se pense donc sous le signe de la séparation en se repliant sur elle-même pour protéger l'étincelle qui doit révolutionner le courant théâtral dominant. Elle trouve appui sur la permanence d'acteurs qui se regroupent autour d'un maître d'œuvre en sacrifiant leur liberté économique aux contraintes spirituelles du projet artistique en jeu.

Ensuite, la troupe se fonde sur une hiérarchie traditionnelle qui sert les projets de mise en scène de Dullin. « Un ensemble ne peut s'obtenir au théâtre qu'à la condition formelle que chaque élément se soumette aux lois de cet ensemble. La vedette est une invention commerciale, mais elle n'a aucune raison valable d'exister au point de vue dramatique. »¹⁴³ Le principe même de cette hiérarchie permet à Dullin de transformer une nécessité économique en impératif esthétique — l'impossibilité de recourir aux vedettes devient un des fondements de l'entreprise de rénovation artistique —, et son contour se lit ouvertement dans la logique d'emplois qui se met rapidement en place dans la troupe. Il ne serait d'ailleurs pas abusif de considérer que, face à l'amenuisement naturel de l'autorité du maître confronté à l'accroissement d'expérience et à l'accomplissement professionnel des disciples, la structuration des distributions offre un moyen de garantir aux membres permanents des rôles

¹⁴¹ « Si nous demandons à cet acteur nouveau beaucoup de sacrifices; si nous essayons de le désemparager [...] ; si nous lui retirons les bénéfices d'une industrie, il faut bien organiser sa vie en fonction du système corporatif que nous lui proposons. S'il est moins bien rétribué que dans tel ou tel théâtre, il faut qu'il ait en revanche une sécurité morale et matérielle qu'il ne saurait trouver nulle part mieux que dans son théâtre ou sa compagnie et que le développement de ce théâtre ou de cette compagnie améliore automatiquement la situation de chacun de ses membres. Cela bien entendu, sans toucher à l'unité de direction qui est plus nécessaire au théâtre que dans toute autre entreprise. » in *ibid.*, p. 32-33 (1922).

¹⁴² Artaud conseillera fortement à Génica Athanasiou de s'enfuir du «charnier» de l'Atelier. Cf. Annexe 2, Évolution de la composition au fil des saisons.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 43-44.

importants, signe extérieur de «sécurité matérielle», et d’apprivoiser leur personnalité¹⁴⁴. Le chef de troupe assoit son autorité en assignant une place à chaque membre et en occupant la première en tant qu’acteur.

Comme nous l’avons cependant indiqué, la logique d’emplois mise en place par Dullin est écartelée entre une nécessité de fonctionnalité de l’acteur qui permet au metteur en scène de garantir l’unité de la représentation, et une volonté d’ouverture sur un répertoire contemporain. Diderot formulait déjà cette problématique en considérant comme « contraire à la diversité des fonctions d’un grand comédien » la sensibilité acquise ou factice. Ce défaut « condamnait les troupes à être très nombreuses, ou presque toutes les pièces à être mal jouées, à moins que l’on ne renverse l’ordre des choses, et que les pièces ne se fassent pour les acteurs, qui, ce me semble, devraient tout au contraire être faits pour les pièces. »¹⁴⁵ En d’autres termes, s’il garde une distance avec son personnage, l’acteur dispose d’une fonctionnalité qui lui permet de demeurer dans une troupe dont le répertoire est variée. En revanche, s’il s’identifie à son personnage, on observe une multiplication des emplois qui impose une prolifération des structures de production – cette prolifération des troupes notées par Diderot prouve qu’au XVIIIème siècle, les auteurs dramatiques se sont déjà séparés de l’instrument scénique. D’où résulte la séparation initiale ? Probablement d’une volonté d’émancipation des auteurs par rapport à la structure de production. Au début du XVIIème, Alexandre Hardy dépendait encore du comédien Vallerand Lecomte, mais peu à peu les poètes dramatiques affirment leurs droits¹⁴⁶ — Beaumarchais fonde la Société des Auteurs en 1777. La *Commedia dell’arte* qui fascinait Copeau et Dullin participait d’un théâtre où le texte n’était pas maître. La comédie classique leur apparaît comme une dégénérescence de cette forme idéale. Sa mise en œuvre repose toutefois sur un mode de production différent, qui instaure une séparation potentielle entre l’auteur, producteur du texte, et les comédiens. L’influence globale de l’industrialisation, qui affecte l’ensemble de l’économie au XIXème siècle, a certainement accentué cette division du travail théâtral, d’autant plus que le développement de nouvelles technologies a rendu de plus en plus complexe — et attractif — la coordination des moyens scéniques. En s’émancipant de l’instrument théâtral, les auteurs inventent

¹⁴⁴ Si l’on regarde le parcours de Dullin avant la fondation de l’Atelier, on s’aperçoit que ses collaborations à des troupes en tant qu’acteur n’ont jamais dépassé trois saisons, ce qui est plutôt court (deux saisons à l’Odéon, trois saisons au théâtre des Arts de Jacques Rouché). En tenant compte de l’interruption provoquée par la Première Guerre Mondiale (un bon semestre de la saison 1917-18), sa collaboration avec le Théâtre du Vieux Colombier ne s’étend que sur trois saisons; son compagnonnage spirituel avec Copeau remonte cependant à 1911 au moment de la création des *Frères Karamazov*, mais les deux hommes se sont brouillés en 1919. De plus lorsqu’il est pensionnaire dans une troupe, Dullin n’hésite à participer, pour des raisons alimentaires, à des spectacles extérieurs dont il méprise la qualité. En fin de compte, Dullin n’aura été vraiment fidèle qu’à une seule troupe, celle qu’il a fondée lui-même.

¹⁴⁵ Diderot, *Le paradoxe du comédien*, Bordas, Paris, 1991, p. 42.

¹⁴⁶ « D’abord Hardy fut seul à fournir les comédiens, qui lui payaient trois écus cinq actes en vers. [...] Puis Théophile fait jouer *Pyrame* et Honorat de Bueil, seigneur de Racan, apporte aux comédiens son *Arthénice*. D’autres sortent de l’ombre : Jean de Mairet, Pichou, Gombault, Jean de Schelandre, Claveret, du Royer, Durval, Tristan. La profession du poète dramatique se relève; son nom figure sur l’affiche. Le temps n’est plus où Hardy était aux gages de Valleran Lecomte comme l’afficheur et le chandelier; Garguille et Gros-Guillaume ne bernent plus Théophile. Le Cardinal lui-même va écrire *Mirame* et Bientôt Chapuzeau pourra louer les comédiens de leur civilité envers les auteurs. » in Gaston Baty, *Le masque et l’encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre*, préface de Maurice Brillant, Librairie Bloud & Gay, Paris, 1926, p. 281-283.

librement leurs univers¹⁴⁷, et ce principe entropique d'invention de styles et de personnages renforce la séparation entre l'auteur et la scène. Diderot décrivait déjà un processus de cloisonnement des genres dramatiques, que l'industrialisation du champ théâtral viendra accentuer au XIX^{ème} siècle, sur le principe d'une rationalisation de la production des pièces les plus appréciées du grand public.

Une alternative au blocage du renouvellement des pièces consiste à augmenter la troupe par l'engagement d'acteurs extérieurs, ce que Copeau et Dullin n'ont pas hésité à faire. Cet accroissement des effectifs est cependant difficilement conciliable avec un principe d'alternance du répertoire. Chaque pièce appellerait une distribution différente et l'alternance quotidienne imposerait d'entretenir tous les acteurs concernés¹⁴⁸. Or le principe d'alternance est fondateur des entreprises de Copeau et Dullin. En premier lieu, il répond à la volonté de régénération de l'instrument théâtral — pour Copeau —, corrélative d'une rénovation du répertoire — pour Dullin. L'intuition de Copeau l'entraîne vers les chefs-d'œuvre dramatiques, oubliés ou bien perclus de préjugés esthétiques, avec l'intention de rebâtir l'édifice théâtral contemporain sur des bases plus solides par un retour aux sources. La tradition se serait perdue au détour d'un siècle et il faudrait renouer avec elle en créant les conditions de travail appropriées. Mais le théâtre est un art vivant qui ne peut se détourner de la société qui l'abrite et qui doit véhiculer une parole contemporaine. C'est justement l'absence de cette parole au début du XX^{ème} siècle qui provoque la colère de Copeau et le pousse à l'action en dépit de son inexpérience théâtrale. Les répertoires du Vieux Colombier et de l'Atelier font le grand écart entre Molière et Gide, Ben Jonson et Pirandello, Shakespeare et Claudel, Aristophane et Salacrou. En second lieu, l'éclectisme du répertoire doit séduire le public pour donner une assise économique aux nouvelles entreprises. Jouer tous les soirs en alternance un répertoire varié doit multiplier les chances d'atteindre la sensibilité et le goût de nouveaux spectateurs. Éclectisme et alternance se renforcent mutuellement pour donner une chance de survie au Vieux Colombier et à l'Atelier face au théâtre commercial.

On constate alors que la transformation de l'instrument théâtral privilégie la nécessité de maintenir le rapport existentiel entre l'acteur et son personnage afin de combler la séparation entre l'auteur et la scène et d'atteindre à la rénovation du répertoire, but ultime des entreprises de Copeau et Dullin. Dans une situation où les auteurs étaient déjà séparés de la scène, la troupe artisanale ne pouvait que contribuer à renforcer cette séparation et conduire à l'échec. Copeau abandonne le Vieux Colombier et Dullin est amené à renoncer à l'alternance, glissant progressivement vers une logique de production au coup par coup dans laquelle la permanence artistique ne pouvait que s'effriter. D'autant plus que la troupe permanente artisanale n'a pas les moyens de rivaliser avec les séductions du théâtre commercial ou du cinéma industriel. Les acteurs sont soumis à l'attraction d'un

¹⁴⁷ Salacrou a précisément décrit ce phénomène en évoquant le paysage dramaturgique des années vingt (cf. note 132 p. 73).

¹⁴⁸ En 1926-27 et 1927-28, l'Atelier a joué en alternance 12 spectacles d'une moyenne de 18 acteurs, ce qui équivaldrait à entretenir une troupe de 216 acteurs, dans l'hypothèse d'un changement systématique des distributions. Par comparaison, la troupe des sociétaires et pensionnaires de la Comédie-Française ne dépassent pas la centaine de membres actifs.

marché sensible à l'émergence de no
travail qu'il effectue dans une trou
voit s'ouvrir devant lui des persp
l'édifice de la troupe en incitant au
usure inéluctable, le renouvellemen
pas de remplacer un comédien par
reprendre en main un parcours dans
rapport fonctionnel avec les nombre
de renoncer aux règles du marché pa
type d'acteur se raréfie. L'usure d
présence de l'école d'art dramatique
la troupe, permettant de pallier
distributions. En outre, l'organisati
est sujette à une seconde forme d'
une hiérarchie entre les acteurs, qui
structuration des rôles se sclérose a

UN EDIFICE FRAGILE

« Le drame de toutes les jeunes compagnies théâtrales vraiment animées de cet esprit sans lequel elles tournent immédiatement à l'exploitation commerciale bonne ou mauvaise, mais toujours commerciale, le drame, dis-je, vient de la difficulté de conserver avec soi les mêmes acteurs ou actrices qui pour une raison ou une autre, sont appelés à d'autres destinées. Ce drame, Antoine, vieux, me l'a raconté à propos du Théâtre Libre, et le même s'est produit au Vieux Colombier. Il faut que le directeur entreprenne un vrai travail de Pénélope et que malgré les lâchages, les déceptions, il recommence chaque année patiemment à retisser sa toile. L'esprit de l'Atelier a été sauvegardé parce qu'à côté du travail pratique, j'ai toujours gardé une école où l'enthousiasme des nouveaux venus compensait les défaillances. »

C. Dullin, *Ce sont les Dieux...*, p 247 (1946).

de circulation des comédiens entre petits et grands rôles¹⁵¹. Malgré cette adversité incessante, Dullin est parvenu à tirer de précieux enseignements de l'immense travail effectué depuis 1921 qui lui ont permis de transformer radicalement le statut social de l'art théâtral. La rénovation qu'il avait entreprise avait échoué parce qu'elle se heurtait à de profondes inerties socio-culturelles auxquelles il fallait désormais s'attaquer pour espérer la survie du théâtre.

b) Les bases d'une décentralisation théâtrale

¹⁴⁹ « Il est très difficile à un théâtre de conserver une troupe pendant une durée suffisante pour poursuivre efficacement l'entraînement individuel du comédien et arriver ainsi à cette cohésion qui a fait la force des grandes scènes à certaines époques. Dès qu'un artiste se détache quelque peu de l'ensemble, il est immédiatement remarqué et se trouve généralement être l'objet d'une offre assez tentante, qu'elle émane du cinéma ou d'une autre scène. L'appât prend généralement la forme d'un engagement de courte durée pour un rôle déterminé. Bien loin de se préoccuper de ce qu'il adviendra par la suite, l'acteur cède, sacrifiant ainsi à un avantage immédiat les satisfactions d'un travail en commun et oubliant trop facilement que des efforts éparpillés ne sont autre chose que des efforts gaspillés. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 58 (article de janvier 1929 dans *Correspondance*).

¹⁵⁰ « En même temps que le succès arriva un autre danger : un travail de destruction, beaucoup plus sourd, beaucoup plus dangereux que la menace des huissiers, commença à faire son oeuvre. Les petites ambitions personnelles, les vanités naissantes, les critiques intérieures, le mécontentement inévitable, compromirent souvent l'harmonie de cet édifice dont j'étais si fier. Arnaud jouait volontiers les «Saint-Just»; je sentais à son oeil quand il regardait tel suspect que l'Atelier était en danger. » in *ibid.*, p. 118 (mai 1932).

¹⁵¹ « On accepte bien le principe de la troupe mais à condition d'y jouer les premiers rôles » in Monique Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 421(citation de Charles Dullin).

La contradiction esthétique qui emprisonne la troupe de l'Atelier va éclater ouvertement à l'épreuve du public, destinataire ultime du travail artistique et unique ressort économique. Après six saisons de travail acharné, ponctuées de nombreux échecs et de quelques succès, Dullin lance la revue *Correspondance* pour renforcer les liens de l'Atelier avec le public. Il reconnaît que le théâtre ne peut que s'adapter au public, et non l'inverse, que l'insuccès, aussi symptomatique soit-il de progrès artistique, ne peut justifier aucune entreprise artistique : « J'étais un partisan acharné de l'art pour l'art, de l'isolement de l'artiste; j'ai dû me rendre à cette évidence : toute œuvre qui ne touche pas le public est une arme mal réglée. »¹⁵² Dès la saison suivante, le triomphe de *Volpone* vient saluer cette bonne résolution, mais en retour, il perturbe le fonctionnement de l'Atelier, ce qui aiguise chez Dullin la prise de conscience de la crise du «théâtre d'art» dans l'entre-deux guerres. Le directeur de l'Atelier avait identifié l'influence néfaste de l'industrialisation du monde du spectacle sur la troupe, mais il s'avère que le théâtre commercial et le cinéma déterminent aussi la demande du public parisien. Dans le cas d'un succès, l'apport financier des Amis de l'Atelier est fortement minoritaire. L'équilibre économique du théâtre tombe alors dans la dépendance de ce que Dullin appelle le «gros» du public, plus réceptif à la publicité qui est faite autour des spectacles qu'à ses propres goûts artistiques. L'exploitation des représentations en séries continues s'impose alors pour ne pas rompre l'état de grâce publicitaire qui entoure chaque succès, et cela conduit Dullin à réduire considérablement l'alternance du répertoire. C'est un difficile apprentissage d'une règle d'exploitation que les directeurs des théâtres de boulevard appliquaient depuis longtemps déjà. Cette usure «externe» liée à la versatilité du public précipite l'usure interne qui minait les ambitions artistiques de la troupe.

UN PUBLIC ESCLAVE DE LA PUBLICITE

« On serait tenté de croire qu'à la faveur d'une réussite comme *Volpone*, il est possible et même facile de donner des œuvres dont le succès serait incertain au point de vue financier. Or l'expérience m'a démontré que chaque fois que nous interrompions imprudemment l'élan du spectacle en cours par l'annonce d'une nouvelle pièce, nous démolissions d'un seul coup tout l'édifice. [...] Je dois donc de toute nécessité faire mon profit de ces expériences successives, et tenir compte de ces réactions du public, inexplicables aux yeux de qui ne serait pas persuadé qu'elles ont leur source dans cette espèce de confiance irraisonnée dont il fait preuve à l'égard des manifestations extérieures de la publicité et dans cette indifférence qu'il témoigne à l'œuvre d'art en général. »

C. Dullin, *Ce sont les Dieux...*, p 61 (1929).

La situation marginale du théâtre de l'Atelier parmi les théâtres de la capitale amène son directeur à formuler la différence de nature entre le théâtre d'art et le théâtre commercial. « L'exploitation d'un théâtre d'art échappe tout naturellement aux conditions et aux normes qui régissent l'exercice d'un commerce normal. [...] Et c'est précisément le caractère ambigu de cette exploitation où le commerce empiète sur l'art et où l'art ne peut se dégager totalement du commerce qui engendre une gêne, un malaise permanent, vicie l'atmosphère et pousse à de fâcheuses concessions. »¹⁵³. La pression des succès entraîne la suppression de l'alternance; or

¹⁵² *Ce sont les Dieux...*, p. 51 (article écrit à Néronville en août 1928).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 59 (janvier 1929). « À l'heure actuelle, nous avons d'un côté l'industrie théâtrale qui bat de l'aile et dont nous sommes solidaires du fait de nos modes d'exploitation. Nous avons en face de nous le cinéma parlant dont le danger n'est pas seulement dans la concurrence directe, mais dans la démoralisation qu'il apporte

l'alternance d'un répertoire éclectique fonde l'identité du théâtre de l'Atelier. Cette pression économique résulte de la modification de la demande théâtrale : le public des amateurs éclairés n'est pas assez important. C'est pourquoi Dullin ne cesse d'exhorter son public fidèle à s'agrandir : « Il est si difficile d'accorder ses aspirations avec les nécessités d'une exploitation quotidienne! Voilà ce qui a eu raison d'Antoine, jadis. Voilà ce qui a provoqué la retraite de Copeau. Voilà le point où les difficultés actuelles de notre travail sont parfois insolubles et voyez l'importance que pourrait prendre votre groupement le jour où il deviendrait assez nombreux, assez puissant, le jour où vous auriez vous-même pris conscience de cette puissance et de vos devoirs réels de spectateur. »¹⁵⁴ Cet appel ressemble à celui de Copeau aux Amis du Vieux Colombier¹⁵⁵. Les deux hommes anticipent la puissance des futures organisations de spectateurs tel Travail et Culture, qui soutiendra Dullin au moment de la difficile bataille du *Roi Lear* de Shakespeare, présenté au Théâtre Sarah-Bernhardt en 1945, ou bien plus tard les Amis du Théâtre Populaire qui soutiendront Vilar et les pionniers de la décentralisation théâtrale.

Lorsqu'à la fin de la saison 1929-30, après deux années d'exploitation quasi continue de *Volpone*, Dullin réaffirme la nécessité de retrouver la ligne d'action des débuts¹⁵⁶ et se consacre à nouveau en priorité aux auteurs contemporains, il est trop tard. Dix ans après sa fondation, la troupe éprouve le besoin de réactiver les valeurs qui la fondent, mais la structure a vieilli. L'influence de l'industrialisation environnante a rendu irréversible les contradictions «internes» de la troupe — concernant la séparation entre l'auteur et la scène¹⁵⁷. Dullin constate une asphyxie progressive de la vitalité expérimentale des recherches de l'Atelier. Il considère que les expériences les plus novatrices de l'Atelier n'ont pas véritablement réussi à transformer l'esthétique de la troupe et n'ont pas trouvé leur public. Son opiniâtreté le conduit cependant à transformer le théâtre de la Butte Montmartre en camp retranché d'un art théâtral à sauvegarder. En effet, la crise ne peut pas se limiter au champ théâtral, elle concerne l'ensemble du public, voire de la société¹⁵⁸. La rénovation du répertoire échoue par les conditions qu'elle est obligée de s'imposer. Dullin en constate l'impossibilité, mais il ne renonce pas. Il arrête l'alternance d'un répertoire varié et met la troupe au service d'une mission d'éducation par les chefs-d'œuvre du passé afin de remédier à l'usure externe provoquée par le public et préparer le terrain à un futur renouveau du répertoire.

dans le public et dans le monde des acteurs, par la surenchère de la publicité, l'appât du gain et le bluff. » in *ibid.*, p. 119 (mai 1932).

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁵⁵ Cf. note p. 37.

¹⁵⁶ « Une troupe ayant un esprit collectif, un entraînement répondant aux exigences du répertoire varié qu'elle aura à interpréter; ce répertoire, basé sur des considérations uniquement théâtrales, sans souci d'esthétique d'avant-garde, de nouveau frelatée : un théâtre demandant à être jugé sur l'ensemble de son travail et non sur des succès isolés. » in *ibid.*, p. 89-90 (article de mai 1930 dans *Correspondance*).

¹⁵⁷ Les bénéfices de *Volpone* ont d'ailleurs servi à améliorer le confort du public et transformer la cage de scène pour que le metteur en scène puisse « disposer d'autre chose que des expédients qui coûtent beaucoup d'effort d'imagination et trahissent trop souvent nos intentions profondes » (*ibid.*, p. 75 (mai 1929)). Cette transformation du théâtre brise un équilibre que Dullin avait atteint entre l'«artisanal» et le «spectaculaire». En améliorant la qualité technique de la scène, il se donne des possibilités qui, à partir de 1932-33, l'amène à changer sa politique artistique d'exploitation du répertoire.

¹⁵⁸ Dullin replace la crise du théâtre dans le cadre d'une crise de société beaucoup plus large et d'autant plus dangereuse. Il renvoie la société à ses responsabilités : « Ce qu'il y a de certain, c'est que le public a le théâtre qu'il sollicite, les distractions qu'il choisit. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 110 (mai 1932).

Les textes publiés par Dullin à partir de la fin de la saison 1931-32 changent de tonalité. Les analyses du directeur de l'Atelier se polarisent sur quelques thèmes récurrents et manifestent l'amertume de n'avoir pas pu inverser le cours des événements. Dullin n'accuse plus les auteurs, il dénonce un mécanisme d'industrialisation contre lequel il reconnaît ne pas pouvoir lutter. Il affirme son attachement à l'esprit de la tradition théâtrale et continue d'opposer l'«esprit de corporation» à l'«esprit de lucre». Cet esprit de corporation étant bien mort à l'aube des années 30, la faillite inéluctable de l'industrie théâtrale ne lui procure aucun remords¹⁵⁹. Ayant réussi à démarquer le théâtre d'art du théâtre commercial à partir de l'existence d'une identité propre liée à la pratique d'une alternance du répertoire, et ayant fait l'expérience du manque de viabilité économique d'un tel théâtre étant donné la rareté du public naturellement intéressé par la fréquentation d'œuvres de qualité, Dullin en appelle légitimement à l'État quant à ses responsabilités de protecteur du patrimoine culturel de la nation et de garant de l'éducation du peuple. « Qu'on fasse d'abord une différence très nette entre l'art et l'industrie, c'est nécessaire. Que les cahiers des charges deviennent, au point de vue artistique, d'une intransigeance absolue et qu'on fasse tout pour maintenir sur le plan le plus élevé l'art dramatique; il faut arriver à faire comprendre aux pouvoirs publics que le théâtre n'est pas un simple amusement, un objet de luxe, mais qu'il a d'autres raisons d'exister. »¹⁶⁰ Ce cri d'alarme ne concerne pas seulement la survie du théâtre pour lui-même, mais pour ce qu'il représente culturellement et socialement au niveau de l'éducation d'un peuple. Le théâtre participe à la « force éducative de l'art, dans le sens le plus large de l'humanisme, qui seul peut nous sauver de la barbarie du «machinisme pour le machinisme»¹⁶¹ Ces mots sont prophétiques par rapport à l'imminence de la Seconde Guerre Mondiale qui va s'abattre sur l'Europe entière. Sur le plan éthique, Dullin considère désormais que la troupe qu'il dirige se situe hors du champ des pratiques industrielles dont les profits sont ponctionnés par l'État. Il pose les jalons de la notion de théâtre-service public, vingt ans avant Vilar et sa fameuse déclaration provocatrice à ce sujet¹⁶². Ce qui importe avant tout, c'est que Dullin réussisse à présenter l'intervention de l'État comme un devoir envers les citoyens et non pas comme une barrière protectionniste visant à sauver la corporation théâtrale des effets de l'industrialisation, ou encore comme un mécénat naturel du Prince. Le principe même de l'action publique ne peut être saisi dans sa seule dimension

¹⁵⁹ « A l'heure actuelle on peut, sans jouer au prophète, prédire la faillite de l'industrie théâtrale. D'après l'idée qu'un rapide aperçu peut nous en donner, y a-t-il lieu de s'en affliger plus que de raison? Je ne le crois pas. » in *ibid.*, p. 112.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 122. Ou encore : « Le théâtre est un moyen d'enrichissement spirituel pour le peuple et, comme tel, devrait être tenu pour une entreprise de véritable utilité publique, à l'instar des universités et des écoles; or l'État le traite avec une rigueur fiscale qu'il n'oserait appliquer aux industries de luxe les plus vaines. » in *ibid.*, p. 76 (mai 1929).

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 121. Le constat est terrible. Seule une catastrophe de société pourra permettre de reconstruire un art théâtral susceptible d'établir une véritable relation avec son public. « En réaction contre cet appareil inutile de mise en scène on voulut rétrograder vers les mises en scène simplistes des époques archaïques. Or, on ne saurait fabriquer du naïf, ni rétrograder volontairement dans une période de civilisation tant qu'un bouleversement apportant la nuit transitoire d'une barbarie n'est venu en rompre le cours. Le public n'a donc pas compris. Il ne pouvait pas comprendre ce que nous attendions de lui. » in *ibid.*, p. 145 (article de 1934).

¹⁶² Dullin a même utilisé le terme de subvention. « Si nous avions des subventions, si le théâtre était aidé lorsqu'il tente un effort désintéressé, il pourrait tout se permettre, mais quand on est obligé de compter uniquement sur les recettes pour vivre, le budget d'un théâtre d'art n'est pas facile à équilibrer. » in *ibid.*, p. 74. En 1953, Vilar proclamera : « Le T.N.P. est donc, au premier chef, un service public. Tout comme le gaz, l'eau, l'électricité. » in Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimard, 1975, p. 173.

économique. L'État n'a pas pour vocation de soutenir les branches improductives de l'économie nationale. En revanche, il doit soutenir le théâtre de qualité si la société estime qu'un art théâtral lui est nécessaire. Dullin élargit à l'État, la responsabilité que Copeau se contentait de renvoyer aux Amis du Vieux Colombier. Le cercle des amateurs d'art s'est suffisamment agrandi pour qu'il puisse envisager une transformation du public à l'échelle nationale, en faisant front face à l'ensemble des théâtres commerciaux qui vacillent sous la concurrence du cinéma.

Dullin consacre alors son énergie à établir les plans d'une possible rénovation de l'art théâtral en s'attaquant aux problèmes d'organisation matérielle et de structures de production — la question du répertoire passe au second plan. Il se tourne, définitivement cette fois-ci, vers le répertoire qui lui a procuré le plus de satisfactions artistiques¹⁶³ et invite les jeunes auteurs à prendre les chefs-d'œuvre de l'art dramatique en exemple. Le fruit de ses réflexions prend la forme d'un rapport, qu'il établit en 1937 à la demande du secrétaire d'Édouard Dalladier, concernant l'étude de décentralisation sans subventions¹⁶⁴. Pragmatique, ce rapport n'est pas le prétexte à une théorisation de la politique théâtrale à mener. À partir d'une expérience de plus de quinze ans à la tête de l'Atelier, Dullin propose des solutions à la crise théâtrale qu'il a subie quotidiennement. Il s'attache à démontrer la possibilité d'une «éducation» théâtrale de l'ensemble de la population française en décentralisant les foyers de créations, jusqu'à présent exclusivement situés à Paris, et en leur donnant les moyens de produire un théâtre de qualité, libéré de l'asservissement industriel à la rentabilisation commerciale. Dullin applique une loi qu'il a pu vérifier en pratique : «Il faut qu'un commerce s'établisse pour qu'un art nouveau puisse naître.»¹⁶⁵ L'idée même de décentralisation résulte d'une volonté de coupure avec le milieu théâtral parisien dont l'extrême concentration a favorisé une situation de monopole sur le «gros» du public. Les tournées commerciales, bien qu'elles soient les seules à porter le théâtre en province, ne sont pas une solution, car elles ne visent qu'un public très limité¹⁶⁶. Il ne faut pas investir en infrastructures mais permettre aux troupes dramatiques de se déplacer dans toute la France afin de toucher la plus grande partie de la population.

¹⁶³ « Tournons-nous résolument vers les oeuvres maîtresses du passé; cessons de les considérer comme des reliques, mais bien comme la matière théâtrale la plus vivante, la plus jeune parce qu'immortelle. » in *Ce sont les Dieux...*, p. 146.

¹⁶⁴ Le rapport est daté de 1938 dans l'ouvrage *Ce sont les dieux qu'il nous faut*. Gontard estime pour sa part que le rapport a été rédigé en mars 1937 (cf. Denis Gontard, *op. cit.*, p. 136). Un an auparavant, Dullin avait déjà écrit : « Parce qu'on annoncera la construction d'un théâtre populaire, les auteurs n'auront pas plus de talent et le public ne se précipitera pas brusquement aux guichets de ce théâtre. A mon sens, la seule tentative intéressante qui puisse préparer l'avènement d'un nouveau théâtre serait la formation et l'entretien de plusieurs troupes se déplaçant et allant jouer dans la périphérie et en province. Pour accueillir ces troupes dans des conditions favorables, il serait alors judicieux de remettre en état un certain nombre de salles existantes de les pourvoir d'un matériel plus moderne et d'imposer à ces troupes un répertoire qui ne recueillerait pas de prime abord tous les suffrages, mais qui peu à peu attirerait à lui un public nouveau. » in *Ce sont les Dieux...*, p.156-157.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 159. Ou encore : « Il ne saurait y avoir un art populaire dans un pays où il n'existe aucun contact entre le peuple et l'art. » in *ibid.*, p. 161.

¹⁶⁶ « Leur clientèle est formée par ce qu'on appelle le grand public et qui est une partie mi-bourgeoise, mi-vulgaire de la population, mais d'où le peuple est exclu, et où il ne songe pas à aller [...]. » in *ibid.*, p. 165.

BASES DE DECENTRALISATION THEATRALE

« Faut-il doter ces théâtre de troupes fixes ou les alimenter à l'aide de troupes de passage ? Je crois que pour le moment il n'y a pas à hésiter. Il faut organiser un certain nombre de troupes sous la direction d'un chef de troupe. Chacune garantirait un circuit périphérique.

Cela nécessite un centre dramatique avec administration et studios de travail.

Ces troupes seraient constituées sur le modèle des troupes anciennes, avec les emplois nécessaires pour pouvoir aborder le grand répertoire classique français et étranger. Elles seraient composées d'environ vingt-cinq acteurs.

Ainsi par cette action continue et féconde naîtra de ces foyers un art nouveau, issu du peuple peut-être, mais nourrissant pour tous. »

C. Dullin, *Ce sont les dieux...*, p. 173-174 (Rapport de 1937)

C'est ainsi qu'il envisage deux types de tournées avec ces troupes : la tournée d'édition, qui a pour objectif la diffusion d'un spectacle parisien de qualité déjà créé, et la tournée intégrale, qui consiste à créer un spectacle dans un foyer décentralisé et à le faire connaître dans sa région de création. Pour ce deuxième type de tournées, il propose un théâtre ambulant qui affranchirait la troupe de l'obligation de s'adapter à des théâtres de province pas toujours bien équipés. Cette distinction entre diffusion et création résulte d'un manque de chefs de troupe qualifiés pour assumer les

responsabilités d'une décentralisation théâtrale «intégrale». Dullin préfère ne rien entreprendre si les bases de la rénovation ne sont pas solidement établies, d'où cette prudence extrême qui l'amène à privilégier la copie de ce qui se fait de bien à Paris¹⁶⁷. Il espère probablement que l'École de l'Atelier pourvoira en «cadres» cette décentralisation future. Dullin appelle l'État à l'aide pour créer une sphère de production qui permette l'émergence d'un art, et non pas d'un commerce. Il a pris conscience que le public n'était pas prêt à accepter un renouveau du répertoire et qu'il fallait d'abord entreprendre d'ébranler sa sensibilité par la présentation des chefs-d'œuvre. Le recours aux classiques n'est qu'une étape vers l'élaboration d'un nouveau répertoire. Le modèle de décentralisation que Dullin souhaite mettre en place ne peut être que transitoire.

On peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'État à être sensible aux propositions de Dullin, comme le démontrera par la suite la mise en place d'une politique de décentralisation à grande échelle. La troupe artisanale a permis à Dullin de se positionner contre un «libéralisme», qui tolérait une manipulation du public dans le sens de la consommation en masse de marchandises culturelles standardisées. Il est probable que le gouvernement issu du Front Populaire de 1936 devait défendre semblable position, en tant que garant de principes sociaux permettant l'émancipation du peuple, ou tout du moins une éducation — artistique — à l'abri des tentations de la «propagande» libérale. En outre, Dullin opte pour un répertoire classique, ce dont l'État, en tant que protecteur du patrimoine culturel, ne

¹⁶⁷ « Il serait plus grave pour tout le théâtre de rater cette expérience que de ne pas la faire. » in *ibid.*, p. 172. Le soin que Dullin met à laisser ouverte l'organisation de la scène des futures salles de la décentralisation est un autre exemple de cette prudence : « On pourrait donc envisager (et au fond de mon cœur j'en suis ardemment partisan) une architecture scénique nouvelle, mais pratiquement elle ne peut être conçue qu'en fonction d'un répertoire. [...] Il faudrait le confier à un metteur en scène qui assumerait la responsabilité de cette création. Cette création ne se ferait pas sans tâtonnements. Il faudrait susciter une production nouvelle dont la technique serait en accord avec les recherches qu'on poursuivrait d'autre part. Et cependant je sens bien que c'est cela qu'il faudrait avoir le courage d'entreprendre! Sur le plan pratique immédiat je crois qu'il serait plus habile de faire le point des nécessités auxquelles nous ont conduit nos recherches depuis vingt-cinq ans et de construire des scènes de transition, pouvant se prêter à la fois à un répertoire courant et aux recherches des novateurs. » in *ibid.*, p. 170.

peut que se féliciter. Ce repli sur les classiques va permettre à l'Atelier de résister jusqu'en 1939. Aristophane et Shakespeare vont donner l'occasion à Dullin de déployer ses talents de metteur en scène, poursuivant l'œuvre de «revisitation» des classiques entreprise par Copeau.

Rétrospectivement, les jugements de Copeau et Dullin sur la possibilité de l'art théâtral dans la société sont étonnamment proches. À l'amertume du combat perdu se juxtapose le sentiment d'une extrême fragilité du théâtre, voire d'une incompatibilité entre l'essence d'un art éphémère et la brutale matérialité de la société

assise sur ses patrimoines. La crise du théâtre semble résulter d'un asservissement de l'artiste à des conditions de production qui le dépassent et le nient. « Chaque fois qu'un théâtre d'art (il faut bien revenir à cette appellation qui établit une distinction nécessaire) veut entrer en concurrence avec les grandes entreprises qui alimentent en nourriture spirituelle le gros du public parisien, il s'engage dans une impasse et, plus il réussit, plus il devient esclave de sa réussite. »¹⁶⁸ La permanence du théâtre est remise en question car elle entraînerait une corruption inéluctable des principes mêmes de l'art. Copeau propose une fuite en avant vers le sacré, Dullin s'est retranché derrière le masque hiératique des classiques. La permanence de l'art théâtral est-elle possible ? Est-elle souhaitable pour l'artiste ? Les destinées du Vieux Colombier et de l'Atelier inclinent à penser le contraire. Elles ont conduit Copeau et Dullin à une terrible lucidité sur les fondements culturels de la société française dans cette première moitié du XX^{ème} siècle où l'art théâtral n'a pas eu les moyens d'être populaire.

LE THEATRE NE DOIT PAS ETRE QUOTIDIEN

« Pour des entreprises comme la vôtre et la mienne, le problème fondamental n'est pas un problème artistique mais un problème social, celui de l'existence. Je le connais à fond. J'ai essayé toute ma vie de le résoudre. Il faut rester souples pour rester vivants. Un théâtre régulier se cristallise fatalement. Le problème commercial y prend fatalement le pas sur le problème artistique. [...]

Le problème est, au fond, celui de la conquête du grand public par un théâtre renouvelé. [...] Théâtre d'art ou non, théâtre de répertoire ou non, à partir du moment où d'une création donnée vous cherchez à tirer le plus grand parti possible, — vous êtes perdu. [...] Dire que le théâtre ne doit pas, ne peut pas être commercial, ce n'est pas assez dire, c'est dire une chose qui est devenue banale et qu'on répète aujourd'hui machinalement sans en approfondir le sens. Il faut dire que le théâtre ne doit pas être quotidien. Plus il est fréquent, plus il tend à se dégrader. »

J. Copeau., *Registres I...*, *op. cit.*, p. 143-144 (Conférence au Laboratory Theater, 1927).

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 284 (saison 1948-49).

III) LES TROUPES DANS LA DECENTRALISATION THEATRALE (1947-1968)

La décentralisation théâtrale à ses débuts présente deux visages: les premiers centres dramatiques, implantés dès 1947 hors de Paris, et l'expérience du Théâtre National Populaire menée par Jean Vilar dès 1951, qui en constitue le versant parisien. Il s'agira de décrire succinctement les principales caractéristiques de ces deux politiques de développement théâtral, qui s'inscrivent après-guerre dans la continuité des expériences de Copeau et du Cartel¹. Après avoir posé cette double référence, nous nous intéresserons au travail de Planchon, du Théâtre de la Comédie au Théâtre de la Cité, exemple qui constitue le coeur de notre étude de l'évolution de la permanence artistique au fil de la première décentralisation. Nous aborderons les facteurs qui ont contribué à modifier le paysage théâtral dans le sens d'un délitement de la notion de troupe permanente telle que les pionniers de la décentralisation théâtrale l'avaient mise en œuvre. Puis nous généraliserons l'exemple lyonnais en mettant à jour des mécanismes de standardisation et d'institutionnalisation qui contraignent fortement la dimension artisanale de toute permanence artistique. Nous aborderons enfin la dimension esthétique de ces transformations, qui concerne la nature du langage scénique théâtral et les conditions dans lesquelles celui-ci s'épanouit.

A) LES DEBUTS DE LA DECENTRALISATION THEATRALE

1) Les premières troupes décentralisées

Les historiens ont montré comment les pouvoirs publics se sont progressivement rangés aux thèses de Dullin et Copeau entre 1936 et 1952. Le Front populaire accorde son aide financière à un mouvement de démocratisation du théâtre par le biais d'un service public fondé sur les troupes². La politique de Vichy d'aide au mouvement Jeune France constitue le premier exemple de subventions d'une activité théâtrale en région, marqué par la volonté d'implanter des compagnies stables³. Après la guerre,

¹ Nous n'avons pas trouvé d'études détaillées décrivant l'évolution des effectifs des premières troupes permanentes. Cependant les travaux de Denis Gontard sur cette période, ainsi que divers témoignages des chefs de troupes concernés, permettent de brosser un portrait de ce que représentait la permanence artistique dans ces structures de production. Pour l'exemple du TNP de Vilar, nous avons pris le temps de décrire plus précisément les conditions de production de la troupe et l'évolution des effectifs (cf. annexe 3).

² À propos des débuts timides du subventionnement du Cartel par le Front populaire : « On voit, en effet, que ces deux décisions portent en germe l'essentiel de la politique théâtrale contemporaine, fondée d'un côté sur la mise en place systématique d'un réseau de service public, de l'autre sur l'aide sélective à la création dramatique, à partir non des auteurs [...] mais des troupes. » in Pascal Ory, « Le Front populaire, aux sources d'une politique théâtrale publique », *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age (1945-1958)*, sous la direction de Robert Abirached, coll. « Cahiers Théâtre/Education » N°5, Actes Sud-Papier, 1992, p. 37.

³ « L'axe principal étant de nouer des liens entre l'art et le peuple, l'objectif prioritaire fut la décentralisation, fondée sur des troupes ambulantes implantées en province et allant au devant d'un public sevré de théâtre. En tant qu'association de jeunesse, l'aide aux compagnies de jeunes apparaissait dans la nature des choses. Enfin, l'exigence de qualité, de renouvellement artistique favorisait tout naturellement les troupes se réclamant peu ou prou de l'héritage de Copeau ou du Cartel. » in Serge Added, « Les premiers pas de la décentralisation dans les années Vichy », *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age (1945-1958)*, *op. cit.*, p. 49.

ces mouvements trouvent un aboutissement dans la création de Centres Dramatiques Nationaux. De 1947 À 1952, cinq troupes permanentes obtiennent ce statut : André Clavé s'installe à Colmar — Le C. D. N. de l'Est déménagera à Strasbourg en 1953 — et compose sa troupe avec des membres de sa compagnie *La Roulotte* et des jeunes comédiens parisiens. La même année, Jean Dasté s'installe à Saint-Étienne avec sa compagnie *Les Comédiens de Grenoble*. En 1949, Maurice Sarrazin et sa troupe du *Grenier de Toulouse*, fondée en 1945, reçoivent leur première subvention. La même année, Hubert Gignoux rencontre la jeune troupe des *Comédiens de Rennes*, ce qui aboutit à la fondation du Centre Dramatique de l'Ouest. Enfin en 1952, Gaston Baty fonde à Aix-en-Provence la Comédie de Provence avec une partie des comédiens de son ancienne troupe du Théâtre Montparnasse.

La mise en place de ces équipes se réalise en structurant les effectifs « selon la désignation traditionnelle des emplois dans les théâtres de province du XIXe siècle »⁴ et en recourant au « réservoir » des comédiens parisiens, incontournable depuis la disparition des troupes permanentes en province⁵. Cette reconstitution d'un tissu théâtral hors de la capitale est d'autant plus difficile que les débuts de la décentralisation relèvent de la « clandestinité »⁶. L'appel à des compétences extérieures aux régions d'implantation concerne aussi la nomination des animateurs de troupe. Par le biais de Jeanne Laurent, la direction des Arts et des Lettres impose des choix ou des parrainages qui privilégient la filiation à Copeau et au Cartel ou bien la reconnaissance parisienne, plutôt que l'origine locale des candidatures — Sarrazin a dû lutter pour ne pas avoir de codirecteur nommé par Paris, condition *sine qua non* de l'attribution de subventions; Michel Saint-Denis a été nommé à la succession d'André Clavé en dépit des candidatures locales⁷. La permanence artistique dans les

⁴ «Projet de Gaston Baty pour le Centre dramatique d'Aix-en-Provence» cité in Denis Gontard, *op. cit.*, p. 422. On peut lire aussi dans la candidature d'André Clavé à la direction du CDE rédigée en avril 1947 : « On essaiera de composer une troupe où tous les emplois tels qu'il sont définis dans les théâtres nationaux et au Conservatoire, soient représentés (jeune premier, premier rôle, coquette, ingénue, etc.). Le physique et la voix seront des facteurs importants. Bref, on essaiera de composer une troupe riche non seulement en natures mais en moyens d'expression. » in *ibid.*, p. 388.

⁵ On lit dans le projet de création d'un Centre dramatique de l'Ouest : « Pour certains emplois de premier plan, la société coopérative engagerait, sous contrat limité, une «tête d'affiche» ou, pour les pièces à grande distribution, des élèves. » in *ibid.*, p. 408. Et pour la troupe de Dasté à Grenoble : la compagnie « sera en tout cas pour sa première saisons (1944-45) recrutée parmi des comédiens actuellement à Paris. » in *ibid.*, p. 393. En ce qui concerne la Comédie l'Est : « Les équipes de comédiens étaient engagées à Paris, généralement pour la saison. Ils étaient considérés par le milieu professionnel comme des «semi-professionnels». (Il fallait être amateur ou débutant pour consentir à quitter la capitale et à s'exiler en province) » in Jean-Claude Marrey, « Strasbourg : d'André Clavé à Michel Saint-Denis », *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age (1945-1958)*, *op. cit.*, p. 73.

⁶ « Paradoxalement dans la période qui nous occupe, comprise entre 1945 et 1958, il n'y avait pas, selon moi, d'enjeux politiques ni d'enjeux sociaux du théâtre populaire, car ce qui deviendra «les centres dramatiques nationaux» apparaissait alors tout à fait marginal dans la production théâtrale nationale. Si, pour les animateurs de ces entreprises, la volonté de faire du théâtre était importante, vus de Paris, où tout se décide, les centres relevaient de la clandestinité. » in Émile Copfermann, « Enjeux politiques et sociaux du théâtre populaire », *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age (1945-1958)*, *op. cit.*, p. 144. Ce que confirme Jean-Claude Marrey à propos du peu d'intérêt suscité par la Comédie de l'Est auprès de la presse parisienne.

⁷ L'«asservissement» au centre de décision parisien s'amplifiera au cours des années. « En tant que directeur d'une compagnie indépendante, l'État ne peut pas me déplacer. En tant que directeur du Centre il le peut, et moi je n'ai pas le droit de désigner mon successeur. À partir de là, en changeant d'homme, le gouvernement peut annuler le mouvement déclenché. Tout se joue dans un rapport de force global. » in Jacques Kraemer, *ATAC-Information* N°92, mars 1978, cité par Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, t. II, L'Age d'Homme, Lausanne, 1979, p. 15.

centres dramatiques se construit autour d'une personnalité expérimentée qui s'efforce de maintenir la fidélité des comédiens dans des régions éloignées de Paris⁸.

Cette coupure géographique avec le marché théâtral parisien est originellement influencée par la retraite de Copeau en Bourgogne — Dasté et Saint-Denis ont fait partie des Copiaus et Gignoux a été formé par Chancerel, autre disciple de Copeau. Pour autant, les idées de Copeau sur une décentralisation théâtrale devant s'appuyer sur les régionalismes culturels sont restées lettres mortes⁹. On observe globalement une transplantation en province de savoir-faire parisiens, vierges des influences du mercantilisme théâtral, pour produire un renouveau artistique dans la continuité du Cartel. Le schéma de fonctionnement imaginé par Dullin en 1937 se réalise alors, avec cette différence que le metteur en scène de l'Atelier n'avait pas osé couper les troupes pionnières d'une base arrière parisienne qui leur aurait facilité le travail (cf. b) Les bases d'une décentralisation théâtrale, p. 80). Reprenant son mot d'ordre, «aller vers le public», toutes les troupes se déplacent de villes en villages pour toucher le plus grand nombre de spectateurs. Cette itinérance est la seule voie permettant une exploitation permanente à une époque où aucun centre ne disposait de théâtre dans les villes qui constituaient officiellement leur base géographique d'implantation. Il n'y a d'ailleurs pas d'infrastructures théâtrales de qualité en province, hormis quelques théâtres municipaux, chasses-gardées des tourneurs parisiens — le premier investissement public dans la construction d'un théâtre est réalisé en 1957 pour la Comédie de l'Est, soit dix ans après la naissance du mouvement de décentralisation¹⁰. La précarité et la légèreté des installations matérielles rendent la notion de permanence artistique d'autant plus fondamentale. La troupe existe d'abord par les membres qui la constituent plutôt que par le lieu qui l'abrite. La mauvaise qualité des lieux visités conditionne les exigences scénographiques¹¹ et la vie itinérante impose aux comédiens de remplir plusieurs fonctions dans la troupe¹².

⁸ Le succès de chaque entreprise n'est bien sûr jamais acquis d'avance. « Au Centre Dramatique de l'Est nous voulons nous orienter peu à peu vers la constitution d'une équipe, d'une troupe fixe, au moins pour les éléments de base et au moins en vue d'une certaine durée dans le temps. Mais nous ne pouvons pas être certains d'y réussir. Nous avons prouvé en tout cas qu'il existe des comédiens, neufs ou expérimentés, qui ont le goût de rester ensemble plus d'une saison. » in Michel Saint-Denis, «Une troupe et ses metteurs en scène», novembre 1953, publié dans le programme du *Misanthrope*, mis en scène par Daniel Leveugle au début de la saison 1953-54, cité dans le feuillet de présentation de la conférence «Mettre en scène en 1960... et maintenant», donnée par Daniel Leveugle au TNS le 10 mars 1994.

⁹ « En répandant dans toutes nos provinces le goût et la coutume des célébrations dramatiques, on s'efforcera de respecter la variété française, de faire oeuvre naturelle et non point idéologique, en développant ce qui existe ou tend à exister sur place, en utilisant les ressources locales et les habitudes traditionnelles, en s'inspirant partout de l'histoire, du folklore, du calendrier, en protégeant et en vivifiant, chaque fois que cela sera possible, sous l'impulsion et la surveillance d'artistes du pays, les formations chorales, les écoles de danse, les groupes d'amateurs, les associations professionnelles et sportives. » in Jacques Copeau, *Registres I...*, p. 300 («Le théâtre populaire», 1941).

¹⁰ Ainsi lorsque Denis Gontard parle de «centre permanent» pour désigner les centres dramatiques, il ne s'agit pas d'une permanence liée géographiquement à une ville, mais à une région — ce qui se retrouve dans les noms de chaque centre : Comédie de l'Ouest, de l'Est, de Provence mais Grenier de Toulouse et Comédie de Saint-Etienne.

¹¹ « Durant de nombreuses années, les décors durent être conçus et construits selon le plus petit dénominateur commun des salles visitées : le théâtre en bois laissé à Coutances par l'armée américaine. Ouverture de scène : 6 m, profondeur : 4,5 m, hauteur libre : 3,95m. » in Georges Goubert, «Naissance et premiers pas du Centre dramatique de l'Ouest», *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age (1945-1958)*, op. cit., p. 94.

¹² « Dans ces conditions, il fallait tout faire. Le centre était constitué d'un groupe d'acteurs qui se partageaient l'ensemble des tâches tant administratives, relationnelles que techniques. Ce n'est qu'en 1952 qu'ont été engagés les deux premiers techniciens. Encore leur arrivait-il de figurer dans les spectacles. Et les acteurs ont

L'itinérance est nécessaire parce que les centres dramatiques doivent susciter l'intérêt d'un public qui leur est *a priori* étranger. Sans trop d'illusions sur l'ampleur de la démocratisation atteinte¹³, les premiers animateurs ont réussi à gagner un public de plus en plus nombreux à un style théâtral digne des exigences de qualité du Cartel. C'est un des paradoxes de cette première décentralisation. La permanence artistique des premiers centres s'épanouit à l'abri de l'influence mercantile parisienne, mais à partir d'un modèle de production, directement issu du Cartel parisien. En outre, les innombrables difficultés liées au délabrement des infrastructures théâtrales et la nécessité de conquérir un public étouffent les possibilités d'expérimentation qui auraient pu infléchir ce modèle. La décentralisation

UN REPERTOIRE COMMANDE PAR LA TROUPE

« Le choix du répertoire était commandé par la troupe. Un jour, je me suis aperçu — je ne l'avais pas fait exprès — que la composition de ma troupe était exactement, d'après les emplois, la composition de l'Illustre-Théâtre dans les dix premières années. J'ai donc systématiquement monté le répertoire de Molière. Par exemple, avec Daniel Sorano, grand premier valet classique, bien entendu *Scapin, le Dépit amoureux...* Mais aussi *le Carthaginois* de l'ancêtre Plaute...

Pour nous, la question du répertoire ne se posait pas. Nous avions le répertoire qui convenait à la troupe. Et le Grenier de Toulouse étant l'émanation de son public, tout de suite ça marchait bien. [...]

On ne considérait pas comme un de nos devoirs de jouer les auteurs contemporains. Pour nous, le problème du théâtre ce n'était qu'une troupe devant son public. »

Maurice Sarrazin, *op. cit.*, p. 86-87.

ne consiste pas à susciter des pôles de création régionaux, les enjeux sont nationaux¹⁴, il faut combler la lacune culturelle qui affecte l'ensemble de la « province » et permettre l'essor d'un théâtre de qualité dans toute la France. L'éducation d'un peuple par le moyen culturel du théâtre apparaît comme un rempart contre la barbarie qui s'est déchaînée pendant la Seconde Guerre Mondiale.

Sur le plan de la mise en scène, les animateurs de troupe adoptent naturellement les valeurs de fidélité aux auteurs professées par leurs aînés du Cartel. Dans de difficiles conditions d'exploitation (adaptation au lieu scénique, alternance et reprise de spectacles quasi quotidiennes), la solidarité interne et l'esprit d'équipe

sont des gages solides d'homogénéité du jeu des acteurs¹⁵. Le répertoire qui s'élabore dans ces conditions est essentiellement tourné vers les classiques, pour

continué de participer au travail technique, s'ils ne l'assumaient plus entièrement. » in *ibid.*, p. 95. « Dans cette famille [le Grenier de Toulouse], on tient les rôles de machiniste, d'acteur, de directeur, répartis et partagés jusqu'à une double acceptation, puisque chacun y tient un double rôle. » in Maurice Sarrazin, « Le Grenier de Toulouse », *La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age (1945-1958)*, *op. cit.*, p. 79.

¹³ « Avions-nous conquis un public? Je n'en suis pas sûr. On ne l'avait pas conquis, on avait changé les goûts du public, ce qui n'est pas la même chose. Il y avait un public pour le théâtre. [...] Le théâtre n'était plein que si l'on jouait du mélo, ou avec les tournées Karsenty, à l'Opéra ou au Théâtre du Capitole. Nous avons changé les goûts du public en faisant venir les gens au théâtre sans qu'il y ait de vedette. » in *ibid.*, p. 86-87.

¹⁴ Jeanne Laurent incite fortement Clavé à développer les tournées dans tout l'Est de la France plutôt qu'à promouvoir le répertoire en dialecte alsacien. Elle impose à Sarrazin d'étendre son activité hors de Toulouse. « Chacun de nos spectacles était accepté par les Toulousains. C'est tellement vrai que c'est Mlle Laurent qui m'a imposé de faire des tournées. Moi, je n'avais jamais envisagé de faire des tournées. De mon point de vue, la décentralisation, c'était un Toulousain qui faisait du théâtre à Toulouse pour des Toulousains. Elle m'a dit : « Il faut partir en tournée. » Dans telle ou telle ville de province où nous passions, au début il n'y avait personne, au bout de dix ans, ce furent des salles pleines. » in *ibid.*, p. 86.

¹⁵ « Le fonctionnement du théâtre moderne ne favorise pas la formation et le maintien de troupes fixes : c'est un fait à déplorer, car c'est au sein d'une troupe fixe, dont les éléments sont habitués à jouer ensemble que le jeu dramatique, qu'il soit tourné vers l'interprétation ou vers l'improvisation, peut atteindre au naturel le plus

plusieurs raisons. À la structure de troupe itinérante, proposant des spectacles facilement adaptables sur un plan technique, il fallait, comme l'avait conseillé Dullin, un répertoire dont la qualité artistique était indiscutable, susceptible de convaincre un large public. Du côté de l'État, un développement culturel mettant en valeur un patrimoine dramatique était le gage d'une politique de reconstruction de la France autour de valeurs communes. Enfin, matériellement, la composition des troupes selon une logique d'emploi et la nécessité d'entretenir un répertoire en alternance favorisaient les pièces classiques, qui se plient à cette double contrainte d'exploitation. La question du renouvellement du répertoire n'est pas directement abordée par la première décentralisation. Il s'agit d'abord de reconstruire une vie théâtrale originale en province, tâche considérable que seule une activité de création coupée du marché parisien peut garantir. Cette entreprise, qui appelle un devenir du théâtre à l'échelle nationale, se dote rapidement des moyens qui lui donneront une plus grande autonomie par rapport au réservoir «naturel» des comédiens parisiens. L'École de la Comédie de l'Est, fondée en 1953 par Michel Saint-Denis¹⁶, prend le relais de l'École de l'Atelier de Dullin, qui avait formé une grande partie des comédiens de la première décentralisation. Son influence sera prépondérante dans le renouvellement de la décentralisation dramatique à partir de la fin des années soixante.

Cette approche des débuts de la décentralisation permet de rappeler que l'implantation de la permanence en province a été laborieuse et qu'elle s'est appuyée sur des forces en partie parisiennes. Une étude détaillée des effectifs montrerait probablement que la circulation des comédiens dans ces troupes était aussi importante que dans celle de Dullin. Structures adéquates à un défrichage théâtral de la «province», les premières troupes ont construit leur permanence artistique dans un combat quotidien marqué par de fortes contraintes de fonctionnement qui ne tarderont pas à évoluer. Il n'y a pas eu après-guerre d'éclosion spontanée de permanence artistique régionale, produisant naturellement un théâtre de qualité à l'égal du Cartel, mais la mise en place d'un plan national, initié par les expériences parisiennes d'un Copeau et d'un Dullin, et destiné à la reconstruction culturelle de la France. Les pionniers de cette première décentralisation ont rempli leur contrat en montrant que cette reconstruction répondait à un besoin des Français, qui ne tardèrent pas à venir assister nombreux aux tournées sillonnant les régions. Les centres dramatiques ne constituent pas le seul visage de la reconstruction théâtrale après-guerre. Vilar réalise un travail similaire en banlieue parisienne avant d'assumer une entreprise sédentaire de conquête du public de la capitale. Sous la bannière du théâtre populaire, lui et ses collaborateurs révolutionnent les conditions d'accès au

libre et le plus joyeux.[...] la «création» au théâtre n'appartient qu'au «poète», s'il est digne de ce nom : acteurs et metteur en scène doivent se soumettre à l'œuvre dont ils sont les interprètes. » in Michel Saint-Denis, *op. cit.* Ou encore « La condition essentielle de la qualité, «c'est l'homogénéité du spectacle; et la condition de l'homogénéité, c'est l'existence d'une troupe». » in Raymonde Temkine, *L'entreprise théâtre, op. cit.*, p. 201 (citation de Maurice Sarrazin).

¹⁶ « L'école s'affirmait, au moins dans l'esprit de Michel Saint-Denis, comme formant un autre type d'acteur que celui qui était formé à Paris, avec une discipline proche de celle de Copeau. Les comédiens étaient au service de l'école, à plein temps. L'objectif était de préparer un travail de troupe, de faire un type d'acteur pour un projet (esthétique, moral, idéologique) de théâtre populaire et de décentralisation. » in Jean-Claude Marrey, *op. cit.*, p. 76. L'École de la Comédie de l'Est deviendra l'École du TNS au moment du changement de statut du centre dramatique.

théâtre et mettent sur pied un répertoire qui remporte un succès triomphal au milieu des années cinquante, transformant de fait le TNP en référence théâtrale incontournable.

2) Le Théâtre National Populaire de Jean Vilar

Les conditions d'exploitation offertes par le marché parisien n'ont rien à voir avec la logique autarcique d'une implantation dans ce qui ressemblait fort à un désert culturel après-guerre. Nous allons rapidement présenter l'entreprise exemplaire de Vilar à la tête du TNP de 1951 à 1963, en étudiant d'abord de quelle manière il assume l'héritage de ses maîtres et développe une conception de la mise en scène fondée sur la permanence artistique. Nous montrerons ensuite la filiation et l'originalité du TNP par rapport à la décentralisation naissante. Nous essaierons enfin de montrer les limites de la troupe par rapport à la volonté de renouvellement du répertoire, objectif essentiel de Vilar dès son second mandat de direction au Palais de Chaillot.

a) Une «décentralisation parisienne»

LE SENS INTERNE DE LA PIÈCE

« Soyons plus précis encore, seules l'ouïe et la vue sont les deux intermédiaires de l'âme et de la sensibilité de l'interprète, à la sensibilité et l'intelligence du spectateur. Elles conditionnent donc deux formes artistiques : le style parlé ou chanté par l'ouïe, le spectacle par la vue.

Une troupe et un auteur qui voudraient admettre et n'admettre que ces deux axiomes, et les remplir efficacement, doivent donc admettre que le style dramatique est une *fonction* primordiale, de même que le geste, la mise en place et la décoration (costumes et décor) pour la vue.

Cela dit, il semblerait que ces deux conditions remplies, la partie soit gagnée, or, elle ne l'est pas. [...] Il existe, en plus de ces deux fonctions sensibles, une troisième qui est le *sens* interne de la pièce. On voudra bien admettre qu'au spectacle du moins, un sens pathétique fait qu'entendant mal, ou le regard distrait, on adhère encore aux vertus d'une œuvre floue devant nous. »

Jean Vilar, *Le théâtre, service public...*, p. 340 («Définition du public», 1946).

Dans un geste proche de la rupture esthétique prônée par Copeau en 1913, Vilar réaffirme après-guerre la complète soumission du metteur en scène à l'auteur. Critiquant de manière voilée les excès du Cartel à la fin de son règne¹⁷, il accuse l'omnipotence du metteur en scène d'étouffer l'essor de nouvelles dramaturgies¹⁸. Sous l'influence du Cartel, notamment de Dullin, Vilar propose une conception de la création théâtrale centrée sur le texte. Celui-ci est mis en voix et en images par les comédiens à travers la médiation incontournable du metteur en scène. Mais pour que la représentation théâtrale advienne, il faut que le public perçoive le sens interne de la pièce, qui résulte d'un accord fragile entre l'auteur, les

acteurs, le metteur en scène, d'un côté, et les spectateurs de l'autre. La représentation théâtrale doit ouvrir sur une cérémonie qui dépasse les qualités d'écriture propres à la pièce ainsi que la réussite visuelle et musicale de la mise en

¹⁷ « Il serait trop aisé de prouver que les classiques de l'avant-gardisme de 1919 à 1930 se complaisent dorénavant à sauver leur talent dans le bidet bourgeois de Bernstein. Et il ne serait peut-être pas inutile de faire remarquer que ces animateurs qui adorent ce qu'ils avaient brûlé, brûlent ce qu'ils avaient adoré : ils ont des acteurs, ils n'ont plus de troupe. Ils ont deux ou trois têtes d'affiche, il n'ont plus une troupe homogène, disciplinée, formée à l'école de leurs recherches et de leurs réussites. Ils font une carrière. Ils n'ont pas d'école. » in Jean Vilar, *Le théâtre, service public, op. cit.*, p. 20.

¹⁸ « Qu'une troupe dirigée par un responsable confie donc à un acteur de la troupe le soin de régler ce petit jeu des entrées et des sorties, et des places; autrement dit un rôle de régisseur, de miroir, d'arbitre, et laisse aux acteurs (consciencieux et bons, bien sûr) le souci de trouver et réaliser leur personnage, voilà qui m'enchanterait! Et comme ce serait toujours une pièce contemporaine, si l'auteur accepte d'assister aux répétitions, s'en référer toujours à lui quant au sens, quant à la portée de la scène, de l'acte ou de la pièce. Et non pas à cette espèce de thaumaturge égocentriste qu'est ou que devient presque toujours un metteur en scène. » in *ibid.*, p. 295.

scène. Premier témoin de l'état d'équilibre qui pourra conduire à cette cérémonie¹⁹, le metteur en scène doit reconnaître la primauté absolue de la création de l'auteur dramatique s'il ne veut pas brouiller le sens interne de la représentation.

Il en résulte une dialectique de la liberté dans la création théâtrale qui préoccupera Vilar jusqu'à la fin de son séjour au Palais de Chaillot. L'histoire que l'auteur jette sur le papier est faite pour être immédiatement comprise du spectateur. Cette condition est la seule limite,

spécifiquement théâtrale, aux infinies possibilités de l'écriture²⁰. Confronté à un texte «compréhensible», les acteurs et le metteur en scène sont absolument libres, libres d'en restituer *fidèlement* le sens. En effet, ce sens ne peut apparaître que si les acteurs trouvent le style qui mettra en relation, physiquement et psychiquement, le spectateur avec l'auteur à travers la matière de la représentation. Tout en

L'HOMME CONTRAINT

« Oui, j'ai toujours pensé que les seules grandes récompenses et satisfactions du travail scénique surviennent au moment où chaque comédien, chaque technicien comprend enfin très clairement que la liberté totale, absolue, égoïste d'invention lui est ôtée et qu'après avoir parcouru tout l'alphabet de l'œuvre manuscrite, il lui faut reprendre à «Alpha» mais cette fois-ci, comme écrasé de chaînes, pieds et poings plus ou moins liés. Alors le style commence, le style efficace, car le style ce n'est pas l'homme (tout court), c'est l'*homme contraint*, au théâtre du moins. »

Jean Vilar, *Le théâtre, service public...*, p. 258-259 («Dix ans de mise en scène au TNP», 1961).

optant pour une fidélité absolue au texte, Vilar n'en reconnaît pas moins les progrès accomplis par la mise en scène depuis André Antoine. Selon lui, les vrais créateurs dramatiques d'avant-guerre ne sont pas les auteurs mais les metteurs en scène du Cartel, et il reconnaît en Artaud le précurseur qui a donné à la mise en scène une «légitimité» artistique aussi forte que celle de la littérature dramatique. Pour transfigurer la mise en scène en art à part entière, les chefs de troupe du Cartel auraient dû mettre en œuvre les conceptions de ce dernier sur le corps de l'acteur et les techniques d'improvisation. Mais la cérémonie théâtrale selon Artaud est un jeu dangereux²¹. Sa réalisation bute contre «*l'état social du théâtre*. [...] À cet état de fait, nous ne pouvons guère, nous, ouvriers de la scène. Le théâtre gardera pour

¹⁹ « Après un certain nombre (variable) de répétitions, on se voit parfois obligé d'amener certains interprètes, et sans qu'il soit parfois utile qu'ils en aient conscience, à une idée d'ensemble, à un certain diapason qui n'est pas délibérément choisi par le régisseur, certes non, mais qui est né du contact polygame des voix, des corps, de l'âme des autres interprètes et du texte. Ce point acquis, il faut s'y tenir. A travers les allées et venues, les bruits et les menus incidents des répétitions, c'est le premier moment mystérieux où le sort de la réalisation se joue. » in Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, coll. «Idées», Gallimard, 1963, p. 56 («Interview», 1946).

²⁰ Cela s'exprime dès 1950 : « Comprendre. Et avec la tête. Le génie sait toujours ramener à un sens pour tous compréhensible le drame, exceptionnel pourtant, de ces héros. Quand la leçon n'est pas claire, ne nous dites pas : «mais l'auteur a du génie». Tout homme, toute femme comprend les joies et les douleurs communes. Le reste est élucubration, fanfaronnade d'École, manifeste, arguties, poudre aux yeux. » in *ibid.*, p. 146 («Les secrets», 1950).

²¹ « Je ne crois pas être en dehors de mon sujet : «le metteur en scène et l'oeuvre dramatique», en rappelant, chemin faisant, que plusieurs de nos metteurs en scène ont abandonné cet art du théâtre pour des raisons que l'on s'est hâté de juger inexplicables. Je veux parler de l'éloignement de Copeau; (et aussi de l'abandon du mimodrame par Barrault), de cette activité comme désenchantée, intermittente, dédaigneuse de Jouvet, de Baty, de cette ironie grinçante de Pitoëff au cours des dernières années de sa vie. C'est que nos metteurs en scène ont été forcés de parodier un rôle qui aurait dû être sacré. C'est qu'ils sont dû rester des régisseurs alors qu'ils auraient pu devenir des ordonnateurs de fêtes. Certains, et ce ne sont pas les moindres, ont préféré abandonner ce jeu parodique. » in *ibid.*, p. 96-97 («Le metteur en scène et l'oeuvre dramatique», conférence prononcée en mai 1946).

longtemps son masque de bourgeois ennuyé tant que nous vivrons sous un régime où le théâtre est considéré comme un produit qui ne diffère en rien juridiquement de celui de l'industriel et du commerçant; tant qu'il ne prendra pas sa place face à l'acteur essentiel de la communauté : le peuple, de nos jours. »²² Vilar conclut : « *Il s'agit donc de faire une société, après quoi nous ferons peut-être du bon théâtre.* » Après s'être directement confronté à l'écriture théâtrale²³ et après avoir mesuré l'impasse momentanée des intuitions d'Artaud, Vilar adopte le profil bas de l'humble régisseur au service d'un théâtre qui compte s'ouvrir sur la plus grande partie du peuple.

La première préoccupation de Dullin avant-guerre resurgit : préparer le public à un théâtre de qualité pour stimuler de nouveaux auteurs. La germination de l'École de l'Atelier commence à porter ses fruits dans l'ensemble du paysage théâtral français. Lui-même élève de cette École de 1933 à 1936, Vilar fonde une dizaine d'années plus tard les Semaines d'Art en Avignon, futur festival d'Avignon, répondant quasiment mot pour mot aux visions prospectives de son maître, consignées dans le rapport à l'État de 1937, préfiguration de la décentralisation²⁴. Partageant avec les directeurs des premiers Centres Dramatiques la volonté de rendre accessible au plus grand nombre un théâtre de qualité, il diverge sur les moyens à mettre en œuvre. Vilar connaissait l'état déplorable des théâtres en province pour avoir sillonné les routes avec la compagnie d'André Clavé, La Roulotte²⁵. Avec le TNP, il s'est efforcé de mettre en œuvre ce que préconisait Dullin : créer des spectacles à partir d'une base parisienne bien implantée et les faire circuler pour atteindre le public qui n'était pas

²² *Ibid.*, p. 93.

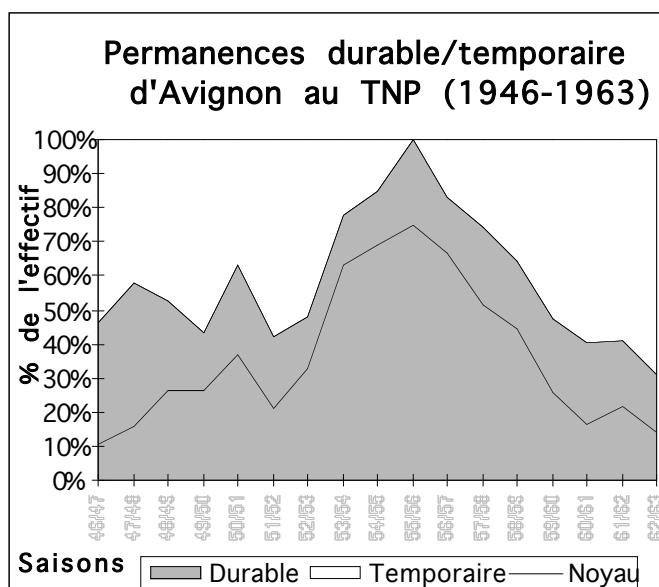
²³ Vilar écrivit une pièce en trois actes d'après *Les Phéniciennes* d'Euripide alors qu'il accomplissait son service militaire en 1938 comme deuxième classe à Hyères. D'abord intitulée *Antigone*, il la remania, en 1954, sous le titre *La Nuit tombe* et en fit une lecture publique au verger d'Urbain V, dans le cadre du XIV^{ème} Festival d'Avignon en 1960 (cf. *Le théâtre, service public...*, p. 21).

²⁴ Cf. b) Les bases d'une décentralisation théâtrale, p. 80. Vilar semble avoir parfaitement assimilé l'enseignement de Dullin, dont il ne lira le rapport de 1937 sur la décentralisation dramatique, qu'après avoir pris en mains la destinée du Théâtre National Populaire (c'est Jeanne Laurent qui lui communique en septembre 1952, cf. Jean Vilar, *Mémoire du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimard, Paris, 1981, p. 284). En 1937, Dullin écrivait à propos de l'intérêt des festivals pour les touristes : « Telle ou telle saison théâtrale de renom l'engagerait à séjourner et même à se rendre dans telle contrée de France qui au préalable ne figurait pas sur son itinéraire. » in Charles Dullin, *Ce sont les Dieux...*, p. 162. Et Vilar en 1950 : « Nous ne sommes pas entrés dans le palais des Papes par esprit religieux. Nous sommes allés demander à un lieu, à la fois séparé du monde moderne et relié à une grande voie de passage, un lieu dramatique, des lieux scéniques où les habitants de la ville, les étrangers de passage, parisiens ou belges ou suisses ou anglo-saxons retrouvent un sens que le théâtre moderne me semblait (et me semble) avoir perdu. » in *Le théâtre, service public...*, p. 442.

²⁵ « Les théâtres à Paris étant fermés à un exploitant jeune et propre, et, d'autre part, les institutions officielles se moquant absolument de tout effort ou de toute rénovation théâtrale, mes camarades et moi n'avons eu qu'un seul moyen pour vivre de notre art : *organiser des tournées en province et «rouler» de villes en villages avec un spectacle que nous aimions et qu'il fallait faire aimer.* » in *ibid.*, p. 30 («Bassesse du théâtre français», 1942). À l'époque, Vilar ne pensait pas qu'on pouvait « faire une permanence de théâtre de haute qualité, de création, en province avec une troupe et en essayant de le faire pendant des mois. [...] Vingt ans après, je trouve que ce qui a été fait de valable, d'important, du point de vue de l'histoire du théâtre — et de haute qualité — on le doit à ceux qui ont dirigé les troupes et à quelques-uns de leur camarades. Mais je pense que, si la présence en province avait été, au cours de ces vingt dernières années, moins permanente; si, tout en étant établis dans telle ou telle ville de province, ils avaient pu, par des moyens que l'État avait à trouver, accomplir un certain travail en même temps dans la capitale, ils auraient pu y grouper, dès les premières années, une compagnie de techniciens et d'ouvriers qu'ils ont groupée lentement et difficilement. Si je puis dire, comme il arrive toujours, c'est sur la chair et la bonne volonté des chefs de la troupe que les choses finissent par être créées. Le jour où ces hommes-là disparaissent, tout le problème est reposé. » in Denis Gontard, *op. cit.*, p. 322-323 («Entretien avec Jean Vilar»).

habitué à fréquenter les théâtres. C'était l'objectif des tournées à Suresnes, à Gennevilliers et dans d'autres villes de la banlieue parisienne, qui ont été maintenues malgré de grandes difficultés pendant sept ans, de 1951 à 1957. Et même dans un tel dispositif de production, la qualité de toutes les représentations ne peut pas être assurée. « On peut toujours étouffer, pressurer, tuer les œuvres. Pas moi. Je ne veux pas que tel ou tel spectacle, qui nous a coûté tant de sueur et de lassitude, soit ridiculisé par un mauvais instrument. N'est-ce pas là le droit légitime de tout artisan ? Et enfin, *je désire présenter dans la banlieue parisienne des spectacles aussi soignés qu'à Chaillot. L'instrument banlieusard me l'interdit trop souvent.* »²⁶ Face à cette situation matérielle, Vilar estimait que le suivi des recommandations pragmatiques de Dullin de 1937 aurait peut-être permis d'accélérer les entreprises de la décentralisation, dont il reconnaît par ailleurs les succès artistiques.

Un survol des activités de Vilar de la fondation du festival d'Avignon en 1947 à sa démission du TNP en 1963 donne l'évolution de l'état de permanence dans la troupe. La nature festivalière d'Avignon et la mise en route de la machine TNP ne permettent pas de stabiliser une équipe théâtrale avant la saison 1953-54. En revanche, la permanence durable (cf. définition p. 8) est largement prédominante de 1953 à 1959. La saison 1956-57 marque le commencement du déclin qui aboutit, en 1959-60, à un retour au niveau des débuts du TNP. La permanence durable descend définitivement en dessous du seuil de la moitié des effectifs, ce qui traduit un profond retournement de tendance par rapport à la saison 1955-56. Vilar interrompt sa direction du TNP avant de devoir pérenniser une situation où la notion de troupe ne se vérifie plus dans les faits²⁷.



L'exploitation du TNP reposait sur l'alternance entre reprises et créations, avec une armature du répertoire composée de treize spectacles qui ont été repris au moins quatre fois de 1951 à 1963.

D'une conception de troupe à répertoire fortement marqué par les pièces classiques, Vilar se dirige progressivement vers une notion de troupe dévouée à une cause de théâtre populaire. Il consacre beaucoup d'énergie à mettre sur pied une équipe de collaborateurs — comédiens, techniciens et personnel administratif confondus — qui partage le même esprit de travail au service de cette cause. Dès

²⁶ *Le théâtre, service public...*, p. 207 («Je cherche un jeune poète violent», 1957).

²⁷ « Depuis 1963, les contrats sont établis à la saison, ce qui allège les charges et permet des distributions meilleures. Les quelque 40 comédiens sous contrat perçoivent un salaire fixe mensuel et des «feux» de représentation. Mais les protagonistes sont engagés pour une pièce et rémunérés par un cachet qui tient compte de la durée des répétitions non payées : de un mois et demi à deux. Plus de troupe, donc. » in Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 153. Pour le détail de l'analyse de la permanence artistique au TNP, nous renvoyons à l'annexe 3 sur Vilar.

1946, la recherche d'un état d'esprit traversant l'entreprise théâtrale de toute part est entretenue par l'utopie d'un changement de la société. « Régisseurs, administrateurs, comédiens et élèves de l'École, machinistes, doivent non pas suivre servilement une règle édictée par un seul homme, si grand soit-il, mais aider à faire naître cette unité d'esprit qui donnera à notre génération le mode inévitable et artisanal de mettre à la scène. »²⁸ Cet état d'esprit se nourrit d'une grande liberté d'action. Mais, de même que Vilar ne concevait l'infinie liberté de l'acteur qu'à la condition que celui-ci reconnaisse le moment où il lui fallait se soumettre à l'impérieuse exigence du sens interne de la pièce, de même il ne conçoit la liberté de ses différents collaborateurs que dans le cadre exigeant du style «populaire» que le TNP a façonné progressivement²⁹. Ce style n'appartient à personne en particulier, et Vilar regrette de devoir l'assumer en solitaire dans le cadre institutionnel³⁰. La troupe apparaît comme l'élément fondamental qui permettra de matérialiser l'idée de théâtre populaire en permettant la communion des spectateurs autour d'un texte et de sa représentation. Elle offre un moyen idéal de transformer le sens interne d'une pièce en représentation théâtrale³¹.

b) Un renouvellement du répertoire pris au piège de l'institution

La dualité classiques/contemporains, sur laquelle Dullin et l'Atelier avaient buté, est toujours présente au TNP. D'un côté, le recours aux classiques devait permettre de relancer une pratique théâtrale de qualité à l'échelle de la France. «Si l'État ou des entreprises privées voulaient bien nous prendre en charge et nous donner ainsi les moyens, en nous contrôlant financièrement bien sûr, de mettre en œuvre un programme général, l'étude et la réalisation des pièces classiques seraient notre tâche fondamentale. [...] En tout cas, pour une École d'art dramatique français, cellule initiale de la troupe, le répertoire classique français est l'alpha et l'oméga de l'apprentissage. »³² Mais la finalité de toute compagnie est de faire partager au plus grand nombre un répertoire contemporain, en prise directe sur les préoccupations de l'époque. « Le nombre des auteurs dramatiques à une époque donnée est réduit. Les découvrir et les interpréter est notre tâche difficile, ingrate. C'est grâce à eux seuls

²⁸ Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, op. cit., p. 110 («Lettre au directeur», 1946).

²⁹ « Chaque service a eu, jadis, à encore son *droit de création*, c'est-à-dire son droit au développement et à la mise au point de ses propres recherches. Je crois que ce fut là une bonne formule. Nous l'utilisons encore. Ou plutôt, elle nous gouverne, *nolens volens*. Cependant, et en contrepartie, il a toujours existé entre nous, et j'ai toujours veillé à cela, même aux pires heures, un *esprit de collaboration, libéral, je crois*, qui a mis au jour, sans que des règles contractuelles fussent nécessaires, sans caporalisme dévastateur, ce que certains, jugeant de l'extérieur de notre compagnie, ont bien voulu appeler un *style*. » in *Le théâtre, service public...*, p. 316 («Rapport général aux comédiens», 1960).

³⁰ « J'ai souvent rêvé d'un T.N.P. à responsabilité collective, d'un T.N.P. — organisme collectif. Outre que nous ne sommes pas certains que les études et les recherches faites à ce sujet aboutiraient à une bonne formule, il est à craindre que le régime de tutelle, et en définitive le ministère des Finances, ne tienne pas compte de cette nouvelle formule. Pour eux, je resterai le responsable. » in *ibid.*, p. 321.

³¹ « [...] seul, un ensemble de comédiens engagés à l'année (et pour des années) permet la constitution d'une équipe de garçons et filles solides, comprenant vite, exécutant et travaillant sans rêveries inutiles, perfectionnant leur propre talent, cherchant un style d'interprétation vrai et humain, simple, sans grimacer et coups de gueule ridicules, jouant enfin le jeu sans cesse remis en cause de leur métier d'interprètes. Cette friction, *si j'ose dire*, constante des mêmes interprètes doit et a, je crois, créé un style. Il n'est pas le mien. Il est celui de mes camarades. Il est celui du public contemporain, de l'homme contemporain. » in *ibid.*, p. 183 («Conférence de presse donnée au Canada», 1954).

³² Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, op. cit., p. 48 (1946).

que notre existence de comédien vivant en tel pays, à telle époque, n'est pas vaine, n'est pas entièrement absurde et nous offre du moins notre joie profonde d'homme. »³³ En l'absence de dramaturgie contemporaine immédiatement adaptable à l'immense navire du TNP³⁴, Vilar recourt naturellement aux classiques. « Tout public est l'artisan de son théâtre plus encore que l'écrivain. Le nouveau T.N.P. sera ce que le public de ce nouveau Paris le fera. »³⁵ Qu'en est-il de ce nouveau TNP qui a réussi à obtenir une large audience populaire ? Après avoir inscrit Pichette et Vauthier dans le répertoire des premières saisons, Vilar avait fait machine arrière pour gagner la rude bataille de l'implantation dans un contexte parisien hostile au mouvement naissant de décentralisation culturelle — Jeanne Laurent est limogée un an après avoir contribué à la nomination de Vilar. Dès 1955, la revue *Théâtre Populaire*, fondée pour soutenir le TNP, aiguillonne Vilar de critiques sur le répertoire et le rappelle à son ambition initiale de donner la parole aux auteurs de son temps³⁶. Le confort procuré par les succès triomphaux remportés avec le répertoire classique apparaît comme un piège dont il faut se détourner pour réaliser complètement la mission d'un théâtre authentiquement populaire, c'est-à-dire ne pas rester tourné vers le passé, mais prendre le risque de renvoyer au public l'image de ses inquiétudes les plus intimes. Et Vilar ne conçoit cette action que par la médiation d'une dramaturgie contemporaine³⁷. Pour échapper à l'emprise de Chaillot, il décide de prendre en charge une deuxième salle plus petite, la salle Récamier, exclusivement consacrée à la révélation d'auteurs vivants. Tout en préservant le solide lien qu'il a su établir avec un immense public parisien, le TNP s'attache à ouvrir des chemins de traverse.

On constate tout d'abord que l'ouverture de cette seconde salle introduit une rupture dans le mode d'exploitation théâtrale. À la fin des années cinquante, à l'instar des premiers chefs de troupe, Vilar raisonnait en emplois lorsqu'il envisageait la formation d'une troupe, et dans la continuité de la notion d'emploi, il considérait l'art de l'acteur comme un art de la composition. Les premières saisons d'exploitation du TNP l'ont amené à exprimer des réserves sur la rigidité de cette logique. Cependant un équilibre s'établit entre l'accroissement de la permanence durable, l'élaboration d'un répertoire essentiellement tourné vers les «classiques» — de 1953 à 1957 seuls Claudel et Pirandello sont créés —, et une répartition des distributions

³³ *Ibid.*, p. 52.

³⁴ Par exemple, Vilar a voulu représenter *Paolo Paoli* d'Adamov à Chaillot, avant de renoncer et de laisser Planchon créer la pièce à Lyon. « Demain, certes, je monterai un Adamov ou un Ionesco, ou...? Oui, «mais». Mais j'ai relu trois fois lentement la dernière pièce inédite d'Adamov. Adamov, vieux camarade, se moquait un peu de mon entêtement. Lui savait que Paolo Paoli n'est guère possible à Chaillot. [...] Quand une pièce ne s'adapte pas à un tel lieu scénique, tout ce qui serait qualité ailleurs devient ridicule. » in *Le théâtre, service public...*, p. 211 (1957).

³⁵ *Ibid.*, p. 146 («Petit manifeste de Suresnes», 1951).

³⁶ « Le TNP a gagné un public. Mais à quel prix? Il importe maintenant qu'il se définisse à nouveau, et autrement que par des réussites de pur spectacle : par un répertoire qui soit aux antipodes à la fois de *Marie Tudor* et de *la Ville*, par une troupe dont la cohérence ne tienne pas seulement à la collaboration fortuite de quelques vedettes et de figurants valeureux ou disciplinés. » in *Théâtre Populaire* N°16, nov.-déc. 1955, L'Arche, Paris, 1955, p. 3.

³⁷ « Nous devenions des jongleurs. De véritables petits virtuoses du savoir-faire théâtral. Voulait-on du Marivaux? Et hop, en dix-huit répétitions on vous le présentait. [...] J'assure que je savais l'extrême péril où nous mettais cette rapide et brillante méthode. J'éprouvais, certes, beaucoup de satisfaction à voir que l'équipe répondait à cette demande déraisonnable, grâce à son génie artisanal, ses dons professionnels, son goût du travail. Je n'en éprouvais aucune joie. Le lendemain du triomphe, ne fallait-il pas mettre en train une autre oeuvre? Allions-nous présenter ainsi à notre public, l'une après l'autre, des pièces de théâtre comme on vend, dans le commerce «ordinaire», un produit bien fait mais «standard»? Je ne pouvais fermer les yeux devant cette évidence. » in *Le théâtre, service public...*, p. 246-247 («Mémorandum», 1960).

POUR UN REPERTOIRE CONTEMPORAIN

« À partir d'octobre 1960 et si je suis encore le responsable du Théâtre National Populaire, toutes les œuvres choisies et interprétées seront des œuvres d'auteurs contemporains et vivants. [...]

En huit ans au T.N.P., et depuis treize ans en Avignon, s'est créée une équipe ou, mieux encore, une façon de faire du théâtre, de grouper un public et de ne s'adresser fondamentalement qu'à un seul public, le public populaire. Cette équipe, ce théâtre et ce public risquent de vivre dans un esthétisme pur, de ne plus goûter que les satisfactions assez étouffantes de l'art pour l'art, ou le plaisir pur d'entendre et de voir. Or un théâtre populaire, je le savais bien dès le premier jour d'Avignon, et plus encore dès le premier jour du T.N.P., est un théâtre dont les préoccupations artistiques doivent être civiques et sociales d'abord, et de qualité bien sûr. Monter Shakespeare, soyons franc, voir bien jouer Shakespeare est un plaisir, la satisfaction douloureuse d'un metteur en scène, la satisfaction béate du spectateur. Mais ça n'est que cela. Continuer ce chemin avec ce public serait le mener droit au musée à perpétuité pour le priver des remous de la vie et des choses actuelles, en faire un club, une école, une sorte d'agréable académie publique. Je suis de ceux qui pensent que ce n'est pas le théâtre. »

Jean Vilar, *Le théâtre, service public...*, p. 419-420 («Le répertoire contemporain», 1959).

profondément marquée par les emplois³⁸. Le rythme de création du TNP atteint une inertie de production qui va provoquer un cloisonnement entre les deux salles³⁹. Seul quatre Résidants de la troupe du Palais de Chaillot participent à l'aventure de Récamier. Vilar ne signe qu'une seule mise en scène et confie les quatre autres spectacles à des comédiens de sa troupe — Roger Mollien et Jean Négroni— ou à des metteurs en scène invités — Jean Martin, Roger Blin et André Steiger. L'exploitation de la nouvelle salle ne fait pas appel à la permanence durable et les spectacles, montés au coup par coup, ne font pas l'objet de reprises. La mise en œuvre d'un répertoire contemporain est matériellement incompatible avec la machine TNP. Indépendamment des raisons financières qui ont conduit Vilar à arrêter l'aventure après seulement deux ans d'existence, la

profonde divergence des modes de production des deux lieux sème la confusion dans l'esprit du public et rend impossible le maintien d'un TNP dédoublé⁴⁰.

La première création dans cette salle Récamier en septembre 1959 est rejetée par la critique, et l'ensemble de la saison désarçonne le public d'abonnés des associations populaires. Vilar constate que le chemin à parcourir pour convaincre les spectateurs est toujours aussi long. Il en appelle à la troupe pour familiariser le public aux nouvelles écritures qui reflètent la violence du monde contemporain. « Dans la mesure où le leur permettra leur emploi du temps de répétitions et de représentations déjà fort chargé, tel comédien ou tel technicien viendra, après vos heures de travail, lire dans vos locaux de grands textes, discuter de son métier, s'informer du vôtre, *mettre au service du plus grand nombre son savoir*. Ainsi sera lancée, tentée une

³⁸ « Il n'est pas de personnage qui ne doive être composé. Il n'est de bon comédien que de composition. Il n'existe pas de rôle qui ne soit de composition. » in Jean Vilar, *De la tradition théâtrale, op. cit.*, p. 25 («Assassinat du metteur en scène», 1945). Les conceptions de Vilar sur les emplois sont proches de celles qui président à la constitution des premières troupes de la décentralisation (cf. p. 88). Pour l'évolution de ses conceptions, cf. annexe 3 - Le TNP de Jean Vilar.

³⁹ Vilar emprunte la métaphore automobile : « Nous étions contraints à ce rythme. Quand je tentais de ralentir, la machine résistait. Que l'on me pardonne cette comparaison banale : le moteur, bien conçu à l'origine, bien rodé, continuait de tourner rond. » in *Le théâtre, service public...*, p. 247 (1960).

⁴⁰ Ce blocage semble donc plus profond que ne le suggérait Raymonde Temkine : « C'est qu'il ne s'agit pas là, pour un auteur dramatique, de répondre à une commande ni de travailler pour un acteur ou pour une troupe, en toute sympathie; il y a des données, il y a un style qui s'est dégagé et précisé au cours d'expériences. Il faut qu'un auteur dramatique ait été formé au T.N.P., cette école du spectateur, pour concevoir à l'échelle du T.N.P., et trouver en soi le désir et les moyens d'y couler ce qu'il a à dire. Le temps de l'assimilation? douze ans, quinze ans ne sont pas de trop. Ainsi une crise du répertoire, le regret qu'il ne lui ait pas été possible d'imposer un auteur, son contemporain, peuvent avoir détaché Vilar de son oeuvre. » in Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 170.

«*Université populaire itinérante*». Cela, grâce à vous, grâce à la compréhension fraternelle de nos, de vos camarades. »⁴¹ Cette démarche, inhérente à la notion même de «théâtre populaire», doit accompagner la volonté « d'être curieux absolument du mode de vie du citoyen contemporain, de son habitat, de son emploi du temps, de ses colères; de ses souhaits »⁴². Le paradoxe est que Vilar formule cette exhortation à un moment où la permanence durable au TNP a cédé beaucoup de terrain. Certes, l'effondrement de la permanence se stabilise entre 1960 et 1962, mais la situation globale est inversée par rapport à la période 1953-59. Vilar doit en effet reconnaître que la notion de fidélité s'est substituée à la permanence d'une troupe à l'année⁴³. Lien entre le théâtre et le public, maître d'œuvre de la représentation, la troupe assumait naturellement la cohérence entre le propos artistique et la recherche incessante d'un large public. « C'est à Avignon que nous avons fait, avec l'expérience d'un style strict, clair, lisible à tous, l'expérience de l'organisation susceptible de provoquer, d'accroître et d'associer le public de ce théâtre. Expérience d'un style, recherche d'une organisation, on n'a jamais pu séparer impunément l'une de l'autre. L'une implique l'autre. »⁴⁴ Mais le public «populaire» n'est pas acquis une fois pour toutes. Il est l'enjeu d'un combat permanent qui demande à l'artiste de s'adapter à des conditions qui contraignent fortement sa liberté de création⁴⁵.

La problématique de la liberté se pose de manière aiguë à partir du moment où Vilar s'efforce de remettre en question la notion même de théâtre populaire en la ramenant à ce qu'il estime être sa mission fondamentale : travailler à renouveler le répertoire en l'enrichissant des questionnements de l'époque présente. Le théâtre doit prendre le risque de surprendre, et en corollaire, le risque d'aggraver une non-rentabilité économique. Ces deux risques vitaux s'émoussent proportionnellement à l'«institutionnalisation» de la structure. Le principal danger de l'institution consiste à déposséder l'artiste du contrôle de sa production artistique. D'abord en le soumettant à des impératifs économiques qui lui sont étrangers : conduire «une exploitation culturelle, donc désintéressée, dans un contexte social intéressé». Puis en confisquant le lien particulier qui relie le créateur au public⁴⁶. Au moment où Vilar s'efforce de mettre sur pied des «universités populaires», la relation entre le créateur

⁴¹ *Le théâtre, service public...*, p. 358 («Lettre aux associations populaires», 1960).

⁴² *Ibid.*, p. 319 (1960).

⁴³ « Il ne faut pas qu'un comédien reste toute sa vie dans le même théâtre. Il vaut mieux qu'il aille et revienne. C'est ce que nous avons essayé cette année. Beaucoup de ceux de 51, je les vois qui s'approchent ou sont déjà de retour parmi nous. Il n'y a donc plus de troupe à l'année. Il y a des fidélités. Fidélité à une façon commune de travailler, de répéter, de jouer. Fidélité enfin, et ce n'est pas la moindre, à ce public populaire. » in *ibid.*, p. 276.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 242 (1960).

⁴⁵ « Or, la société où vit la France, depuis longtemps et aujourd'hui même, est au moins, je dis au moins, boutiquière. Un théâtre, à mon sens, doit assumer courageusement, fût-ce au risque d'échec et de sottises, cette exigence, répugnante aux yeux du pur artiste, du vrai artiste. Et c'est en quoi le T.N.P. ne ressemble en rien, mais absolument en rien, au Vieux Colombier de Jacques Copeau. Quand les contradictions sociales, de tous ordres, nous assaillent et rendent caduques, submergent, écrasent les plus indispensables exigences artistiques, c'est alors que le T.N.P. s'efforce de survivre et de vaincre ces contraintes meurtrières. Et même si tel ou tel (dont celui qui vous parle) a envie de se retirer en son Pernand natal, il y a toujours quelqu'un, dans la maison, pour lui rappeler que c'est à ce moment difficile que le théâtre, et donc le T.N.P., se fait. » in *Le théâtre, service public...*, p. 260 («Dix ans de mise en scène au TNP», 1961).

⁴⁶ « Il ne faut pas qu'un organisme d'ordre privé s'interpose entre les artistes et [les associations populaires]. Les artistes, les chefs de troupe, les responsables de théâtres ou de compagnies populaires auront toujours à l'égard d'association centralisatrice un sentiment hostile, des intentions défiantes. Il faut qu'entre le public populaire et nos compagnies populaires (je pense au moins à Dasté, à Planchon) il n'y ait rien d'autre que nos inquiétudes communes. Pas d'intermédiaire. » in *ibid.*, p. 272 («La douzième saison», 1962).

et le spectateur est déjà irrémédiablement dévitalisée. L'échec de Récamier en est le symptôme. La volonté d'entraîner le public dans une nouvelle aventure ne peut que basculer dans l'utopie. Quelques jours après avoir officiellement quitté le TNP, Vilar livre entre les lignes la clef de sa retraite. « Dans tout artiste qui a réussi, le danger le plus sournois est peut-être l'assurance de soi.[...] Mais sont aussi négatifs le confort, l'assurance en son propre style. [...] C'est à ce point que j'affirme — et peut-être est-ce la seule leçon que j'ai apprise après avoir travaillé avec, tout de même, près d'un millier d'artistes de tous âges —, c'est à ce point que j'affirme que seuls peuvent sauver de ce désastre feutré, de cette fausse gloire, de cette mort vivante le travail collégial, la vie en équipe, l'acceptation totale et le dévouement à une œuvre collective et aussi à une inévitable mission qui, en France tout au moins, porte le nom de "populaire". Les grandes époques du théâtre ont été aussi les époques des grandes troupes permanentes. »⁴⁷ Ne peut-on pas lire, derrière ce deuil de l'expérience volontairement close, l'intuition qu'une page de l'histoire théâtrale est définitivement tournée et que la domination éphémère des structures permanentes dans le champ de la décentralisation théâtrale est achevée ?

Vers la fin de sa vie, six ans après avoir quitté le TNP, Vilar poursuit le combat du théâtre populaire en rendant hommage à la figure de Gémier⁴⁸. À travers les obstacles rencontrés par le premier directeur du TNP, il décrit les obstacles contre lesquels il a dû lutter lui-même. Ce texte en forme de miroir introspectif repose sur une hypothèse audacieuse : la liberté du créateur est un dévouement, et la contrainte économique est un leurre que tente d'imposer une société placée sous le signe du commerce. La liberté artistique n'est pas soumise aux lois économiques libérales qui contraignent la société. Dans un domaine culturel gagné par le commerce, la liberté économique est une revendication captieuse et vaine. En revanche, la liberté du créateur prend à nouveau un sens quand elle s'inscrit dans une structure contraignante qui lui garantit une action possible. Cette structure, la troupe permanente, repose sur un corps de doctrine partagée par tous les membres et permet de recréer un ordre contre l'ordre dominant de l'apparente anomie libérale. Seul le dévouement à cette mission donne la liberté de transformer le public, c'est-à-dire de lui transmettre une vérité vivante. Ce constat est légué par Vilar aux générations de la relève théâtrale. Il obtient le succès du TNP en construisant une troupe. Et lorsque l'institutionnalisation du TNP le détourna de sa mission de théâtre populaire au service des œuvres nouvelles, cette troupe perdit sa raison d'être. Au moment où Vilar démissionne, Roger Planchon, plus jeune d'une vingtaine d'années, entre de pied ferme dans l'institution en obtenant le statut de Centre Dramatique National pour le Théâtre de la Cité à Villeurbanne. L'ancienne troupe fait place à une nouvelle compagnie permanente. Pourtant les conditions d'exploitation ont changé depuis l'immédiat après-guerre et la notion de permanence artistique subit un recul important dont nous allons essayer de tracer la genèse à travers l'exemple de la troupe lyonnaise.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 90 («Le théâtre, phénomène social», 1963). De ce constat de la nécessité de la troupe, on peut rapprocher la plainte du manque de comédiens disposés à prendre la relève du théâtre populaire tel que le TNP l'avait forgé (cf. *ibid.*, p. 371 (1962)).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 398 («Firmin Gémier», 1969).

B) ROGER PLANCHON : DU THEATRE DE LA COMEDIE AU THEATRE DE LA CITE

L'histoire de la décentralisation théâtrale à Lyon se confond en grande partie avec le parcours de Roger Planchon, encore à la tête de la plus grosse institution théâtrale de la région lyonnaise en l'an 2000 après avoir commencé sa carrière en 1950. Le succès de la tentative d'implantation d'une petite compagnie sans moyen au coeur de Lyon a conduit à la naissance d'une entreprise au rayonnement international. Cette trajectoire fulgurante est passée par trois grandes étapes, caractérisées par des structures de production très différentes. Implantée à Lyon à partir de la fin de 1952, la compagnie de Roger Planchon prend le nom de Théâtre de la Comédie. Elle déménage à Villeurbanne en octobre 1957 en adoptant le nom de Théâtre de la Cité. Elle accède au statut de Troupe Permanente en 1959, puis de Centre Dramatique National en 1963. Elle reçoit enfin en 1972 le sigle, rendu prestigieux par Vilar, de Théâtre National Populaire. Nous avons entrepris de décrire en détail les deux premières étapes dans le but d'analyser la métamorphose qui voit s'épanouir le Théâtre de la Cité sur les vestiges du Théâtre de la Comédie.

1) Le Théâtre de la Comédie : tête de pont d'implantation

a) Le premier théâtre de création en province

En 1949, Roger Planchon a 18 ans. Ses débuts au théâtre se partagent entre une formation qu'il reçoit chez Suzette Guillaud, animatrice des Spectacles d'Art Libre, dans l'esprit de Copeau et du Cartel⁴⁹, les stages d'art dramatique de l'Education Nationale animés par les instructeurs de la Jeunesse et des Sports (dont Hubert Gignoux et Henri Cordreaux) et un apprentissage autodidacte en tant que spectateur et lecteur de théâtre. Entre la Maison des Jeunes de la rue des Marronniers et les cours de Suzette Guillaud, Planchon fait la rencontre de jeunes gens de son âge, Claude Lochy, Robert Gilbert, Alain Mottet, Isabelle Sadoyan, avec qui il entreprend ses premières expériences théâtrales. Ils réalisent un montage de textes de Courteline et Labiche sur un mode burlesque et le présentent sous le titre *Bottines, collets montés* à un concours national de théâtre amateur à Mâcon en début d'été 1950. Le spectacle remporte un prix et les jeunes gens se déclarent compagnie « professionnelle » dans la foulée⁵⁰. La jeune compagnie prend le nom de Théâtre de la Comédie et s'organise sous forme de société coopérative de comédiens (SCOP). Elle présente *Bottines, collets montés* dans la salle Saint-Nizier, alors occupée par Jacques Barral animateur de la Comédie de Lyon. Le second spectacle du Théâtre de la Comédie offre au public une contrepartie à la parade burlesque sur Courteline et Labiche avec deux pièces élisabéthaines inconnues : *Faust* de Marlowe et *Hamlet* de Kyd. Il s'inscrit avec provocation dans la volonté de construire un répertoire digne

⁴⁹ Cf. Annexe 4, Parcours hors du Théâtre de la Comédie.

⁵⁰ Dans l'entretien qu'elle nous a accordé, Isabelle Sadoyan fournit des précisions sur les circonstances de cette rencontre (cf. Annexe 4, Entretien avec Isabelle Sadoyan, 26 octobre 1996).

d'un authentique théâtre d'essai⁵¹. *Faust* de Marlowe a été adapté à l'occasion par Planchon et Lochy, Planchon tient le rôle titre. Tous les passages comiques ont été coupés afin de concentrer l'attention du spectateur pendant trois quart d'heures sur les dialogues entre Faust et Méphistophélès. Le metteur en scène veut heurter la sensibilité du spectateur par un théâtre «choc» directement inspiré des théories d'Artaud sur le théâtre et la peste. Le spectacle est tellement provoquant qu'il entraînera l'éviction brutale de Planchon et de ses amis, «chassés» de la salle paroissiale au 1er janvier 1951.

Le choix de l'implantation d'un théâtre d'essai à Lyon

En mars 1951, le Théâtre de la Comédie parvient à organiser dans la chapelle du lycée Ampère à Lyon une exposition sur Copeau et Dullin. Le choix de ces deux personnalités théâtrales manifeste la forte influence que le Vieux Colombier, l'Atelier et plus généralement les théâtres du Cartel exercent sur Planchon et ses amis. Ces derniers ont d'ailleurs pu assister à l'une des dernières représentations de Dullin, dans *L'avare*, en octobre 1949 au Théâtre des Célestins. Le répertoire des deux premières «saisons» du Théâtre de la Comédie est quasiment calqué sur ceux de Dullin et Copeau à leurs débuts⁵² et dans la grande précarité qui entoure sa naissance, la jeune compagnie évoque les difficultés matérielles rencontrées par Dullin⁵³. Ce dernier protestait contre les charges matérielles qui pèsent indifféremment sur le théâtre commercial et les entreprises artistiques les plus novatrices. Dans le programme de *Faust* et *Hamlet*, Planchon proteste vigoureusement contre un « état de fait monstrueux. Depuis longtemps le point de vue commercial du théâtre étouffe toute tentative artistique, et encore une fois nous tombons sous cette loi... À la merci des impôts, des taxes, etc., un échec financier sur un spectacle peut du jour au lendemain nous faire entièrement sombrer. Car encore une fois nous sommes seuls, sans soutien politique ou autre. »⁵⁴ Ces

⁵¹ « [Planchon] souhaite ardemment que son spectacle, qui est «voulu», soit très discuté. “Ce serait pour moi une immense satisfaction, nous a-t-il précisé, que de voir le public partir à l'entracte.” Avouez que rarement il nous est permis d'entendre de telles paroles. [...] C'est une chose «osée» et entièrement nouvelle que nous allons voir. Ce n'est d'ailleurs qu'une ébauche que Planchon espère pouvoir fouiller plus tard en profondeur. » in René Fonteret, *Lyon-Spectacles* N°58, 23 au 30 novembre 1950.

⁵² *Les Boulingrin* de Courteline (dans *Bottines, collets montés*) ou bien *La vie est un songe* de Calderon, que Planchon mettra en scène en mars 1952 dans l'adaptation même qu'Arnoux avait réalisé pour Dullin, ont constitué les premiers succès de l'Atelier. Le Théâtre de la Comédie a répété *Volpone* de Jonson, le triomphe de l'Atelier, sans pouvoir le présenter en public faute de salle, et montera en juin 1951 *La nuit des rois* de Shakespeare, premier succès du Vieux Colombier. À l'instar des metteurs en scène du Cartel qui explorèrent le répertoire élisabéthain avec Farquhar, Ford, Marlowe, Planchon a monté Marlowe et Kyd de manière retentissante dès son second spectacle et récidivera en 1954 avec *Edouard II* de Marlowe. La jeune compagnie lyonnaise a aussi travaillé *Antigone* de Cocteau, que Dullin créa en 1922, et monté *Liliom* de Molnar en octobre 1953, que Pitoëff révéla au public français en 1927.

⁵³ « Cette exposition, organisée par Roger Planchon, est un véritable répertoire de ces années difficiles [...]. Comment ne pas évoquer *La marâtre* de Balzac, la dernière création de Dullin. Elle eut lieu à Lyon d'où il était parti, sur cette scène des Célestins qui peut s'enorgueillir d'avoir accueilli Dullin, chassé de la capitale. » in Robert Butreau, *Lyon-Spectacles* N°72, 8 au 15 mars 1951. Comme Dullin, clerc à Lyon, Planchon, employé de banque, déclamaient les poètes dans les tavernes.

⁵⁴ En mai 1954, le premier *Bulletin du Théâtre de la Comédie* affirmera à nouveau cette revendication en publiant une causerie sur le théâtre que Dullin écrivit pour la radio peu avant sa mort. « En France, il faut le reconnaître à toutes les époques on récompense les artistes avec des mots et sous ces mots flatteurs, gentils, qu'agrément même parfois une surenchère de bon ton, on vous glisse la feuille d'impôts qui écrase l'homme et paralyse son élan. » in *Bulletin du Théâtre de la Comédie* N°1, mai 1954.

références omniprésentes au travail de Dullin, avec en toile de fond l'héritage de Copeau et du Cartel, indiquent les exigences artistiques que se fixe l'entreprise naissante de Planchon, dans un contexte théâtral de province sans véritable ambition. La plupart des critiques lyonnais de l'époque s'accordent d'ailleurs pour souligner la nouveauté de la tentative de théâtre d'essai que propose le Théâtre de la Comédie⁵⁵.

Dans les années cinquante, l'activité théâtrale lyonnaise est principalement assurée par les Théâtriers dirigé par Jean Ravier, les Spectacles d'Art Libre animé par Suzette Guillaud avec l'aide de l'Abbé Chavaray qui met la salle François-Coppée à la disposition de la troupe chaque fin de semaine, ou bien la Comédie de Lyon, animée par Jacques Barral et issue de l'ancienne troupe du Théâtre des Célestins supprimée par son directeur, Charles Gantillon, en 1949. Le Théâtre des Célestins reste le plus important théâtre de Lyon, il accueille les spectacles des tournées Karsenty entre lesquels se glissent quelques spectacles d'«avant-garde», par exemple *En attendant Godot* de Beckett mis en scène par Roger Blin en mars 1953. Comme toutes ces compagnies, le Théâtre de la Comédie se produit ponctuellement dans des lieux divers, généralement en fin de semaine, sans avoir les moyens de développer une véritable politique envers le public lyonnais. Grâce au mécénat de Jacques Simon qui prête gracieusement un local à la troupe, Planchon et ses compagnons fortifient la cohésion de leur jeune compagnie en répétant, dans une stricte discipline, des spectacles qui ne seront jamais présentés au public (à la suite de *Volpone*, Planchon aborde *Antigone*, *Orphée*, *Oedipe-Roi* de Cocteau)⁵⁶.

Pendant cette période, trois spectacles ont néanmoins été créés à Lyon et joués principalement en tournée. La compagnie présente tout d'abord *La nuit des rois* de Shakespeare dans le cadre d'un festival organisé par la ville de Lyon en juin 1951. Cette comédie et *Bottines, collets montés* sont présentés aux rencontres dramatiques de la Lorelei, sorte de stage international qui a lieu en Allemagne avec de jeunes compagnies allemandes, anglaises, françaises et hollandaises. Planchon poursuit son exploration des comédies élisabéthaines en mettant en scène *Les joyeuses commères de Windsor*, présentée modestement dans une salle paroissiale en février 1952. Dans le spectacle suivant, le Théâtre de la Comédie réaffirme sa vocation de théâtre d'essai en présentant sous forme de diptyque une œuvre immédiatement contemporaine, *Claire* de René Char, aux côtés d'un chef d'œuvre du Siècle d'Or espagnol, *La vie est un songe* de Calderon. Par ce répertoire ambitieux, le Théâtre de la Comédie se démarque des autres compagnies habituées entre autres à Courteline, Feydeau, Labiche, Montherlant, Roussin. Par son ardeur frénétique au travail, il va progressivement s'affirmer comme « l'un des plus importants foyers dramatiques de province »⁵⁷. La ténacité dont Dullin a fait preuve pour créer et faire vivre sa troupe, la disproportion entre la précarité des moyens à la disposition du théâtre de l'Atelier

⁵⁵ « Nous sommes quant à nous, particulièrement heureux d'applaudir très fort cette tentative vraiment intéressante de théâtre d'Essai, encore jamais entreprise à Lyon. » in René Fonteret, *Lyon-Spectacles* N°59, 30 novembre au 7 décembre 1950. « En continuant d'exister, de monter des spectacles nouveaux allant du jeune théâtre aux parodies, le Théâtre de la Comédie démontre, comme un théorème, que sans lui quelque chose manquerait au Lyon théâtral : une salle d'essais où toutes sortes de formes dramatiques ou comiques soient mises en oeuvre avec la même flamme, le même dynamisme intelligent. » in A.-S. L., *Le Progrès*, 28 décembre 1953.

⁵⁶ Cf. Entretien avec Isabelle Sadoyan.

⁵⁷ Robert Butreau, *Le Progrès*, 24 septembre 1954.

et l'œuvre théâtrale façonnée en vingt ans sont sources d'espoir et d'énergie pour la jeune compagnie lyonnaise qui survit pendant plus d'une année d'errance, ballottée de salles paroissiales en tournées.

À l'ambition de proposer au public un authentique théâtre d'essai, se superpose rapidement le choix de s'implanter dans un lieu fixe et de jouer quotidiennement. Cette décision, déterminante pour le développement futur et la transformation en Théâtre de la Cité, est étroitement liée, à la nature de la compagnie, à l'influence de Dullin, à une expérience malheureuse sur le plan matériel et au caractère de Planchon. Le groupe d'amis s'est déclaré «compagnie professionnelle» du jour au lendemain, sous l'impulsion d'une première reconnaissance matérielle, mais il ne peut pas vivre de ses représentations. Tous étant lyonnais — à l'exception de Bouise qui poursuivait des études d'ingénieur chimiste au Havre —, il leur est possible de faire des «petits boulots» et de trouver des aides ponctuelles auprès de leur famille, de vivre tout en enflammant leur jeunesse sur les planches. Seul Planchon est professionnel et consacre toutes ses journées à lire et préparer le développement de la compagnie. «Talentueux» aux yeux de ses amis et ambitieux, il devient le fédérateur de jeunes gens qui ne demandent qu'à reconstruire une société contre l'horreur d'une guerre qui a plongé une génération dans le désespoir. La référence à Artaud, qui a fait de la scène le lieu d'exaltation de toutes les possibilités vitales, reflète cet impérieux désir de renouveau. Le modèle de la troupe de Dullin, qui s'est implantée sur la Butte Montmartre dans de précaires conditions, dessine l'horizon professionnel de cette volonté d'épanouissement. Les quelques tournées effectuées se sont révélées désastreuses et Planchon, dont les racines paysannes ont influencé le choix de la stabilité⁵⁸, a besoin d'un lieu pour répéter. La volonté de pratiquer un théâtre d'essai s'inscrit en réaction contre les répertoires et l'esthétique théâtrale des autres compagnies locales. À chacun de ses voyages à Paris, Planchon court d'un théâtre à l'autre, passe ses après-midis dans les salles de cinéma d'art et d'essai, et se nourrit d'images et de textes avec la soif de connaissances de l'autodidacte⁵⁹. Le besoin de répéter est proportionnel à la qualité des références qui s'offrent au jeune metteur en scène. Les jeunes gens s'en remettent alors à l'intuition, fragile mais tellement excitante, de courir leur propre aventure. Lyon, deuxième ville de France, possède un public potentiel et une tradition théâtrale qu'il est possible de relever. Ils trouvent un lieu où répéter, une imprimerie désaffectée, exposée aux crues du Rhône, rue des Marronniers, à deux pas de la Maison des Jeunes où ils s'étaient rencontrés pour la première fois. Et ne parvenant pas à trouver de lieux de représentation en dehors de maigres tournées insatisfaisantes, la compagnie décide de réhabiliter le local et d'en faire un théâtre⁶⁰. Les plans du théâtre sont conçus par l'architecte

⁵⁸ « On a commencé à faire des tournées, un peu dans la grande banlieue de Lyon. Cela allait aussi bien de Dijon à Marseille. On a joué là très longtemps, cherchant toujours désespérément à avoir un lieu fixe, parce que je dois avoir un côté paysan, mais je déteste voyager. » in Denis Gontard, *op. cit.*, p. 325 (citation de Planchon).

⁵⁹ « La première année où je me suis intéressé au théâtre, je crois que j'ai vu beaucoup plus de pièces que personne jamais ne peut en voir dans une année : j'ai dû voir toutes les pièces qui se jouaient à Paris, cette année-là, et toutes les représentations d'amateurs que j'ai pu voir. J'ai dû voir, si vous voulez, quatre cents pièces dans l'année. » in Denis Gontard, *op. cit.*, p. 324 (citation de Planchon).

⁶⁰ Le coût de la réhabilitation du local en salle de théâtre est de huit millions. « Une aide financière a été apportée à la compagnie de Roger Planchon par M. Edouard Herriot et la ville de Lyon, par le ministère des Beaux-Arts, par des Lyonnais qui aiment le théâtre. » in *Le Progrès*, 16 décembre 1952. Nous pensons que les « Lyonnais qui aiment le théâtre » correspondent en fait à l'association des Amis du Théâtre de la Comédie créée

Pierre Doye, futur décorateur de la compagnie, et l'inauguration a lieu le 31 décembre 1952 dans les fastes d'une adaptation de *Rocamboles* d'après Ponson du Terrail.

Puis deux auteurs contemporains inconnus sont offerts en pâture au public : Ghelderode, puis Adamov. A travers ces choix transparait l'influence des Théâtres de poches parisiens, alors principaux foyers de la création dramatique contemporaine⁶¹. Henri-Serge Dumesne, ancien élève de Dullin, avait monté à Lyon en 1951 *Escorial* de Ghelderode, avant d'entrer dans la troupe de Planchon où il incarne le rôle titre dans la création mondiale de *La balade du Grand Macabre* du même auteur en février 1953. Le Théâtre de la Comédie présente ensuite *Le professeur Taranne* et *Le sens de la marche* d'Adamov. C'est le début d'une collaboration active qui se poursuit la saison suivante avec un diptyque théâtral. Planchon et Adamov mettent en miroir une comédie de Kleist, *La cruche cassée*, avec la reprise de *Professeur Taranne*. Bien qu'Adamov ait écrit sans penser à l'auteur allemand qu'il a adapté, les deux pièces sont proches thématiquement : une personne respectable — «Le juge Adam» chez Kleist et «Le professeur Taranne» chez Adamov — a commis une faute — la séduction d'une jeune paysanne et l'exhibitionnisme devant des enfants — qui est publiquement démasquée. Pour mieux faire ressortir l'identité «psychanalytique» des deux pièces malgré leur opposition formelle — dans la première pièce le thème est traité sur un ton de comédie alors qu'Adamov souligne la dimension dramatique du traumatisme psychique — c'est le même acteur, Henri Galiardin, qui joue le rôle du coupable dans chacune des pièces. Consacré meilleur spectacle théâtral de la saison par la presse lyonnaise, le diptyque est aussi applaudi par des journalistes parisiens (Roland Barthes, Jean Duvignaud et Jacques Lemarchand). Cet attachement de la capitale pour le travail d'une jeune compagnie encore peu connue jette les feux de l'actualité sur Planchon et ses amis.

Dialogue avec le public

Désormais, le Théâtre de la Comédie ne se contente plus d'un rôle d'épigone lyonnais par rapport aux théâtres de création parisiens. Adamov poursuit son travail d'adaptation des classiques sur *Edouard II*, mis en scène par Planchon avec *La bonne âme de Sé Tchouan* de Brecht, au festival de Lyon-Charbonnières à l'été 1954. La jeune troupe présente, dans le temple de l'argent que symbolise le casino de Charbonnières, l'auteur «marxiste» dont elle souhaitait naguère monter *L'opéra de quat'sous*, ainsi que la tragédie d'un héros «royal, homosexuel, faible et

en janvier 1951 sur une initiative de R. Butreau (cf. *Lyon-Spectacles* N°62, 21 au 28 décembre 1950 et *Lyon-Spectacles* N°66, 25 janvier au 1er février 1951). Malgré une aide financière de la ville de Lyon et du ministère des Beaux-Arts, les jeunes acteurs louent leur bras à l'entrepreneur pour la réalisation des travaux. « Transformés en maçons et en menuisiers, le jour, pour construire leur petit théâtre, les comédiens de Roger Planchon répètent pendant toute la nuit, leur nouveau spectacle [*La vie est un songe*] qu'ils vont présenter dans trente-cinq villes... » in *Le Progrès*, 26 mars 1952.

⁶¹ Ancré à Lyon, Planchon n'en demeure pas moins ouvert aux influences de la capitale où il a peut-être vu *Fastes d'enfer* de Ghelderode en octobre 1949 au théâtre Marigny, *L'invasion* d'Adamov en novembre 50 au Studio des Champs-Élysées dans une mise en scène de Jean Vilar, *La grande et la petite manoeuvre* du même auteur en novembre 50 au Théâtre des Noctambules dans une mise en scène de Jean-Marie Serreau ou bien encore *La parodie* toujours du même auteur en juin 52 au Théâtre Lancry dans une mise en scène de Roger Blin, dont Planchon est un fervent admirateur.

malheureux »⁶², par l'auteur même de la pièce qui avait provoqué son éviction de la salle Saint-Nizier. Le miroir tendu à la «bonne bourgeoisie lyonnaise» est sans concession. La participation du Théâtre de la Comédie est remarquée par les critiques, notamment le chroniqueur du *Progrès* qui place la qualité et la nouveauté du travail de Planchon et de ses comédiens loin devant celui de la Comédie Française et du Théâtre des Célestins, les deux autres troupes invitées. La présence continue du Théâtre de la Comédie dans la vie culturelle lyonnaise et sa capacité à répondre à l'invitation d'un festival reconnu sur le plan national commencent à porter leurs fruits⁶³. Le choix des deux spectacles présentés illustre la mission de théâtre d'essai que la compagnie s'est fixée⁶⁴. La mise en scène de la pièce de Brecht déplace notamment les enjeux sur un plan politique. Cette première approche de l'auteur allemand est réalisée sans connaissance ni d'une quelconque orthodoxie brechtienne, ni de l'esthétique du Berliner Ensemble qui, au moment même où le Théâtre de la Comédie joue *La bonne âme de Se-Tchouan* à Charbonnières, bouleverse toutes les conceptions théâtrales françaises au Théâtre des Nations à Paris. Intuitivement, Planchon s'éloigne de l'esthétique et du répertoire hérités du Cartel et cherche de nouveaux points d'appui pour aller à la rencontre du public⁶⁵.

Le choix de l'implantation et d'une pratique permanente implique une nouvelle relation au public. La capacité d'accueil de la salle des Marronniers est d'une centaine de places. Remplir la salle chaque soir dans une ville qui n'est pas habituée à une telle offre théâtrale devient alors une gageure. Le Théâtre de la Comédie a donné 153 représentations lors de sa première saison d'existence rue des Marronniers, ce qui suppose un potentiel de public de plus de 15 000 personnes, alors qu'une étude parue dans *Cité-Panorama* N°1 de janvier 1959 estime le public moyen du théâtre à Lyon à 3000 spectateurs! Le combat pour élargir le public est non seulement vital à la compagnie pour donner un sens à son action et ne pas jouer devant des salles vides, mais avant tout, il doit permettre à l'entreprise de survivre économiquement. Durant toute son existence, le Théâtre de la Comédie n'a presque pas touché de subventions, ce qui le différencie des cinq premières troupes dramatiques subventionnées par l'État à partir de 1947⁶⁶. Cette absence de subvention le place dans des conditions de travail analogues à celles de Dullin

⁶² Bernard Dort, «*Edouard II* de Christopher Marlowe», *Théâtre Populaire* N°8, juillet-août 1954.

⁶³ En fin de saison 1952-53, les critiques confirment la place singulière qu'occupe désormais le Théâtre de la Comédie dans la vie culturelle lyonnaise après seulement trois ans d'existence (cf. *Le Progrès*, 18 mai 1953). Disposant d'un lieu fixe, le Théâtre de la Comédie a aussi la possibilité d'élargir le rayonnement de son action à d'autres domaines artistiques. Pour clore l'activité de la salle, Planchon accueille des danseurs parisiens de la compagnie Françoise et Dominique, qui présentent plusieurs chorégraphies aux habitués du théâtre à la fin du mois de juin 1953. Cette compagnie de danse reviendra à plusieurs reprises dans la salle des Marronniers, notamment pour clore la saison suivante, avant de connaître le succès qui lui donnera accès à des salles plus importantes. En s'ouvrant à d'autres artistes, le Théâtre de la Comédie accède à un statut de foyer culturel qui dépasse le cadre de la simple compagnie de théâtre.

⁶⁴ « Présenter des oeuvres nouvelles, qui ne soient pas forcément taxées de cette ridicule épithète "d'avant-garde" (mot inexplicable et intraduisible), des oeuvres qui nous paraissent posséder une valeur théâtrale certaine et que nous aimerions voir ratifiées par le public. » in *Le Progrès*, 11 mars 1953 (citation de Claude Lochy).

⁶⁵ Quelques temps plus tard Planchon formulera lui-même la rupture qui s'est alors opérée : « Déjà nous savons que le travail énorme du Cartel, de dépouillement et de stylisation, est dépassé par le réalisme de Brecht (qui n'est évidemment pas le réalisme d'Antoine). » in Roger Planchon, «Propos sur Brecht», *Théâtre Populaire* N°11, janvier-février 1955, p. 66.

⁶⁶ « Ce qui, pour nous, augmente encore la valeur de l'expérience Planchon, c'est que, contrairement aux centres de province et au festival d'Avignon, le *Théâtre de la Comédie* ne reçoit aucune subvention, ni à ses débuts, ni dans les années suivantes. » in Denis Gontard, *op. cit.*, p. 327.

avant-guerre. Mais le fait que le Théâtre de la Comédie ait «survécu» ne signifie pas que l'activité théâtrale était redevenu rentable à Lyon dans les années cinquante. Planchon est « l'homme des douze millions de dettes à vingt-quatre ans »⁶⁷.

Un répertoire axé uniquement sur un théâtre d'essai présentant des pièces contemporaines inconnues ne peut évidemment pas satisfaire un objectif d'implantation dans une ville où tout est à construire sur le plan des habitudes théâtrales. La compagnie prend soin de s'assurer le patronage de l'association de spectateurs Travail et Culture de Lyon. Dès le départ, Planchon recourt à toutes les formes d'organisation du public pour faire connaître l'activité du Théâtre de la Comédie et lui assurer une audience suffisante. Il applique ensuite la «recette» mise en œuvre lors des débuts Salle Saint-Nizier : l'alternance entre des spectacles de la veine de *Bottines, collets montés*, conçus dans le but de faire rire et de plaire au public le plus large, et des spectacles d'essai *a priori* plus difficiles. *Rocambo* est joué pendant sept semaines consécutives, ce qui est un événement, même pour la plus grande ville de province⁶⁸. La jeune compagnie remporte ainsi son pari en faisant la preuve qu'il est possible de trouver un terrain de rencontre avec le public. Il lui faut désormais durer. Après avoir joué un mois entier Ghelderode et Adamov, Le Théâtre de la Comédie «épaulé» *Le Professeur Taranne* par *Rocambo*, de même que l'Atelier «épaulait» jadis un nouveau spectacle qui ne remportait pas l'adhésion du public par un succès⁶⁹. Les pièces burlesques deviennent la bouée de sauvetage qui met le théâtre à l'abri de la faillite. *Burlesque Digest, Cartouche, Casque d'Or, La Belle Rombière, Show 1925* se succèdent de saison en saison. Leur omniprésence agace les critiques qui ne goûtent que la partie sérieuse du répertoire de la compagnie, bien que cette partie burlesque lui assure une solide notoriété populaire⁷⁰. Forcé de recourir à des spectacles qui plaisent en grande partie parce qu'ils font rire, le Théâtre de la Comédie s'efforce néanmoins d'établir un véritable dialogue avec le public à travers ce type de divertissement théâtral. Sous couvert de la parade burlesque, Planchon se donne la possibilité de « brûlots contre tous et contre tout qui n'eussent point été tolérés autrement »⁷¹. La plupart de ces spectacles ont fait l'objet d'une réécriture totale ou partielle de la part de Planchon⁷².

⁶⁷ Cf. Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, coll. «10/18», Union Générale d'Éditions., Paris, 1977, p. 82.

⁶⁸ Cf. *Le Progrès*, 15 février 1952.

⁶⁹ On peut comparer ce qui se passe pendant la saison 1952-53 (cf. Annexe 4) avec les mécanismes d'exploitation du répertoire chez Dullin (cf. chap. L'Atelier de Charles Dullin, p. 23). Cette récurrence de comportement des deux troupes ne fait que traduire la dimension «naturelle» d'un mécanisme de survie dans un contexte théâtral non subventionné.

⁷⁰ « Roger Planchon et sa compagnie ne peuvent plus monter une pure bouffonnerie avec le seul souci d'amuser et de s'amuser, que nous leur avons connu en leurs débuts. » in A.-S. L., *Le Progrès*, 30 décembre 1954. « Nous avons vu naître tant de divertissements de cette sorte, et spécialement au Théâtre de la Comédie, que leur effet de surprise s'est émoussé et que leur diversité tend à devenir uniformité. » in A.-S. L., *Le Progrès*, 4 avril 1955.

⁷¹ À l'occasion d'un débat après *Rocambo* en janvier 1957, Jean-Jacques Lerrant félicite Planchon de l'habileté de sa politique de mélange des genres et de l'habileté avec laquelle il se joue des contraintes : « Avec une coquetterie subtile — dont il n'était pas sûr, d'ailleurs, que nous fussions absolument dupes — Roger Planchon se livrait aux délectations de l'autocritique tentant de nous donner, rétrospectivement, la mauvaise conscience des plaisirs éprouvés à voir et entendre *Rocambo*. » in Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*, 31 janvier 1957.

⁷² Dans le manifeste que l'éphémère Théâtre Alfred Jarry, issu de l'amitié d'Artaud et Vitrac, a publié en 1928, on peut lire : « Le Théâtre Alfred Jarry a été créé pour se servir du théâtre et non pour le servir. Les écrivains qui se sont réunis dans ce but n'ont aucun respect des auteurs, ni des textes, et ils ne prétendent à aucun

Le metteur en scène donne libre cours à sa fantaisie en complicité avec les acteurs de la troupe. Un style se construit peu à peu, plébiscité par un large public.

b) D'un théâtre de création à un théâtre populaire

En 1954-55, Planchon reprend *La bonne âme de Se-Tchouan* dans la foulée du festival de Charbonnières. Il participe ensuite à un numéro de la revue *Théâtre Populaire* entièrement consacré à la gloire naissante du dramaturge allemand. Puis il met en chantier une adaptation «brechtienne» de *L'alcade de Zalamea* de Calderon avant de rencontrer Brecht en personne pendant les représentations parisiennes du *Cercle de craie caucasien* par le Berliner Ensemble en juin 1955.

Rencontres avec Brecht

La première (juillet 1954) et la seconde version (octobre 1954) de *La bonne âme de Se-Tchouan* sont profondément différentes, non seulement parce que l'actrice principale a changé — Clothilde Joano remplace Catherine Sauvage —, mais surtout parce que Planchon modifie de fond en comble l'esthétique du spectacle. Le metteur en scène s'efforce de respecter les intentions exprimées par l'auteur — il utilise, par exemple, la musique originale composée par Paul Dessau. L'austérité de la reprise dans la petite salle des Marronniers, où l'espace scénique doit être remodelé, surprend les critiques⁷³. La rencontre avec *La bonne âme de Se-Tchouan* entrouvre un univers inconnu. Un nouveau modèle dramaturgique, encore vierge en France, s'offre à la troupe. *L'alcade de Zalamea* sert de premier prétexte pour mettre ce modèle à l'épreuve des spectateurs lyonnais. Emblématique d'une synthèse de diverses influences, le spectacle symbolise, à nos yeux, l'impulsion fondatrice des évolutions ultérieures de la troupe. La pièce de Calderon est proche du répertoire de Dullin — qui avait monté *Le médecin de son honneur*. Mais Planchon en écrit une adaptation — c'est son premier travail en tant qu'auteur⁷⁴ — sous l'influence étroite de Brecht qu'il ira voir pendant les répétitions du spectacle. Pour la première fois, le Théâtre de la Comédie exploite durablement un spectacle hors de sa petite salle. La troupe éprouve le besoin de se confronter à un public plus large, dans un contexte de théâtre populaire, comme Vilar le pratiquait alors en Avignon — les représentations ont lieu dans la cour de l'Hôtel du Musée de Gadagne. De surcroît, le

prix, ni à aucun titre s'y conformer. » Planchon et ses amis ont d'illustres ancêtres dans la pratique du détournement de texte.

⁷³ « Instruit par l'événement que fut la venue à Paris de Bertolt Brecht et de son théâtre, Roger Planchon a voulu présenter *La bonne âme* sous un éclairage nouveau. Il a travaillé à éteindre l'aspect coloré et exotique, sous lequel il nous avait conté l'apologue. Son décor aux tons éteints, passés, salis, évoque la désagrégation qui ronge la symbolique ville de Se-Tchouan, livré au mal social corrompant pauvres et riches. Sur toute cette grisaille, les costumes des personnages se fondent et se confondent; tout ne semble que poussières et loques. et j'avoue que ce parti-pris de priver le spectacle de toute séduction, si conforme qu'il puisse être aux intentions de l'auteur, m'a paru atteindre trop bien son objet. » in A.-S. L., *Le Progrès*, 2-3 octobre 1954 (Compte-rendu de la reprise de *La bonne âme de Se-Tchouan* au Théâtre de la Comédie).

⁷⁴ « ...le premier texte écrit noir sur blanc avait été l'adaptation très libre de l'*Alcade de Zalaméa*... » in Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 188.

UN CATALYSEUR

« Un jour, il sera évident que Bertolt Brecht est un grand dramaturge populaire. [...] Aussi faut-il s'étonner que les œuvres et les écrits théoriques de Brecht soient encore presque inconnus de ce côté-ci du Rhin. Bien que nous soyons condamnés à cette ignorance et gênés de parler de choses que nous connaissons mal, nous pouvons entrevoir pourtant que le travail de l'auteur de *Mère Courage* est la réalisation de nos vagues préoccupations et de nos tendances réelles, mais diffuses. »

Roger Planchon, «Propos sur Bertolt Brecht», *Théâtre Populaire* N°11, janvier-février 1955, p. 65-66.

spectacle emporte l'adhésion par le dynamisme dont font preuve les comédiens⁷⁵. Sans préjuger de la qualité du spectacle, on constate que Planchon propose dans cette sortie spectaculaire une bonne partie des hypothèses théâtrales dont le Théâtre de la Comédie finissant, puis le Théâtre de la Cité triomphant, mettront quinze années à démêler l'écheveau.

Les deux dernières saisons du Théâtre de la Comédie sont principalement axées sur le répertoire contemporain : deux spectacles consacrés à Ionesco, et trois créations mondiales de Brecht, Vinaver et Adamov. La saison 1955-56 s'ouvre avec le succès des représentations d'*Amédée ou Comment s'en débarrasser* d'Ionesco. Planchon peut se vanter d'avoir dépassé le nombre de spectateurs obtenus lors de la création parisienne et les projets qu'il annonce reflètent un état d'euphorie : créer *Les soldats* de Lenz à la mi-décembre et « au cours de la saison, monter à Paris pour trois semaines avec *La bonne âme de Se-Tchouan*, *Les soldats*, *La cruche cassée* et *Le professeur Taranne* d'Adamov. »⁷⁶ Après avoir été repoussés en fin de saison, *Les soldats* ne verront jamais le jour et la troupe ne montera à Paris que deux ans plus tard. Puis Planchon aborde à nouveau Brecht en avril 1956 avec la création mondiale de *Grand'peur et misères du IIIème Reich* dans son intégralité. La mise en scène et le travail de la troupe emportent l'adhésion unanime des critiques mais le public boude les représentations, ce qui place le théâtre dans une situation financière délicate⁷⁷. La troupe mesure alors l'étroite marge de manœuvre dont elle dispose dans sa tentative de mettre sur pied un théâtre d'essai à dimension politique⁷⁸. Sur la petite scène du Théâtre de la Comédie, la pièce de Brecht dénonçant la montée du nazisme dévoile un engagement social que la dimension festive des représentations en plein air de l'adaptation de *l'Alcade de Zalamea* avait probablement mis au second plan. Le petit théâtre est l'otage de la «bonne bourgeoisie lyonnaise», narguée deux ans auparavant au casino de Charbonnières.

⁷⁵ « Sous le titre d'une pièce de Calderon, Roger Planchon a donc donné une variation de *Homme pour Homme*, à la sauce espagnole du XVIIème siècle. Il faut reconnaître qu'elle n'est pas dénuée de sens dramatique, de truculence et que toute la troupe l'a enlevée dans ce rythme dynamique à quoi elle nous a habitués. » in A.-S. L., *Le Progrès*, 7 juillet 1955.

⁷⁶ *Le Progrès*, 3 novembre 1955 (Compte-rendu d'une conférence donnée par Planchon aux amis du Théâtre de la Comédie, «Le théâtre moderne se caractérise par le refus de la fatalité»).

⁷⁷ « La qualité exceptionnelle de la pièce [*Grand'peur et misères du IIIème Reich*], comme celle de la mise en scène et la valeur de l'interprétation exigent qu'on attire, une nouvelle fois, l'attention sur l'effort de cette compagnie théâtrale. [...] Un tel spectacle ne doit pas s'achever avec le demi-public d'une pièce terminant péniblement sa carrière. Les suffrages des amis du théâtre doivent permettre à Planchon et à ses comédiens de poursuivre, avec Brecht, Adamov, Ionesco, dans une voie où ils s'affirment en progrès constants. » in Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*, 7 juin 1956.

⁷⁸ « Il est dommage que le public boude le meilleur spectacle dramatique de la saison, un spectacle qui nous concerne tous, car nous ne sommes pas à l'abri, surtout aujourd'hui, des ravages de l'aliénation raciste. » in Robert Butreau, *Le Progrès*, 16 mai 1956. Les deux chroniqueurs de théâtre du *Progrès*, Robert Butreau et Jean-Jacques Lerrant, apportent un soutien sans faille au Théâtre de la Comédie pour l'occasion.

Dès la deuxième saison, le Théâtre de la Comédie s'est pourtant efforcé de construire un dialogue rapproché avec les spectateurs. En mars 1953, Adamov rencontre le public lyonnais en inaugurant une série de conférences sur des thèmes littéraires. La dimension pédagogique de ces conférences est complétée par la présence d'un bar dans l'entrée du théâtre qui facilite les rencontres avec les comédiens. À l'occasion des représentations de *Liliom*, le Théâtre de la Comédie inaugure un nouveau mode de rencontre avec le public sous forme de soirée privée réservée aux membres d'une association et donnant lieu à un débat entre les spectateurs et les comédiens à l'issue du spectacle⁷⁹. Le mois de mai 1954 voit naître le premier d'une série de bulletins de liaison par lesquels la troupe rend compte de ses activités. Le premier Bulletin du Théâtre de la Comédie donne des repères aux spectateurs pour entrer plus facilement dans les univers de Kleist et Adamov. Les numéros suivants sont consacrés à Marlowe, Brecht, Vinaver, des auteurs encore peu connus du grand public et dont les pièces méritent une plus large audience. En 1954-55, le théâtre prévoit d'accueillir une série de conférences et de lectures de pièces organisée par les Amis du Théâtre Populaire — dont la section lyonnaise a établi son siège, provisoirement au Théâtre de la Comédie. Ce travail entrepris avec les spectateurs est d'un précieux secours pour aider à remplir le théâtre au moment des représentations de la pièce de Brecht. Des soirées sont réservées aux étudiants antifascistes ou bien organisées au profit d'œuvres de bienfaisance. La troupe se déplace devant un «public populaire» de la banlieue lyonnaise, à Vénissieux. Épaulée par plusieurs associations de spectateurs, elle prolonge sa mission de création par une activité d'animation culturelle. En fin de saison 1955-56, elle se déplace à nouveau devant des spectateurs de la banlieue ouvrière lyonnaise. Signe annonciateur, *La nuit des rois* est présenté à Villeurbanne. L'élargissement de l'audience à toutes les couches de la société devient une priorité.

Une dramaturgie prise au piège des moyens de production

En 1956, le Théâtre de la Comédie est devenu une institution culturelle lyonnaise. « A Lyon comme à Paris — où ils trouvèrent toujours l'appui des critiques — on s'efforce de leur ouvrir de plus larges perspectives. Roger Planchon et sa troupe ont choisi ce moment où s'enflent les promesses pour prendre de nouveaux risques, en créant la pièce d'un jeune écrivain. »⁸⁰ Il s'agit de Michel Vinaver, déjà connu pour avoir publié deux romans. La pièce, *Aujourd'hui ou Les Coréens*, décrit l'errance d'une recrue de l'armée française pendant la guerre de Corée. À nouveau, une polémique s'engage autour de la pièce, considérée par une partie du public comme un appel à la désertion⁸¹. Planchon instaure alors un mode de rencontre avec le public sous forme de débats hebdomadaires organisés entre l'auteur, le metteur en

⁷⁹ La première soirée privée de ce type a lieu le jeudi 3 décembre 1953 avec des comités d'entreprise sous le patronage des associations Travail et Culture et Tourisme et Travail. « Le spectacle fut suivi d'un débat comme il s'en pratique couramment dans les ciné-clubs. Mais ce débat avait lieu entre spectateurs et comédiens. Le théâtre dépassait le cadre du divertissement, il offrait pour ce public populaire un loisir actif. » in *Le Progrès*, 7 décembre 1953.

⁸⁰ Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*, 1er novembre 1956.

⁸¹ Bataillon rappelle qu'« en pleine guerre d'Algérie, cette description d'une unité coloniale est lue comme un appel à la désertion et provoque quelques réactions tumultueuses » in Michel Bataillon, *Expo Planchon*, catalogue de l'exposition sur Planchon organisée par le Centre culturel communal Boris Vian, Vénissieux, 1983.

scène, les comédiens et le public à l'issue de la représentation. Le spectacle fait une carrière presque aussi honorable — en nombre de représentations — que le *Rocambo* de la saison 1952-53! La rumeur des promesses d'aide des pouvoirs publics se précise. Interrogé, Planchon dévoile l'ambition de « posséder comme aire de jeu toute une ville »⁸² Le Théâtre de la Comédie a le vent en poupe. Il s'apprête à fêter sa 1500ème représentation le 6 mars 1957. Alors que *Rocambo* affiche complet, Planchon invite Adamov, Ionesco et Vinaver, les trois dramaturges français les plus en vue du moment et suscite la curiosité des Actualités de Paris qui se déplacent pour l'occasion⁸³! La candidature de Planchon pour la reprise en main du théâtre municipal de Villeurbanne est officiellement acceptée le 25 mars 1957 par M. Gagnaire, maire socialiste de la ville ouvrière des soyeux. Planchon, surpris à sa table de travail, échafaude les plans du futur Théâtre de la Cité en lisant les conseils sur la décentralisation prodigués par Dullin, son premier maître⁸⁴.

Le Théâtre de la Comédie clôt sa dernière saison par un ultime combat en faveur de la création contemporaine et présente *Paolo Paoli* d'Adamov. En 1954, Brecht avait fait prendre conscience à l'auteur du *Professeur Taranne* de la nécessité de confronter le théâtre à l'Histoire. Reniant ses pièces antérieures, Adamov travaille pendant un an à la Bibliothèque Nationale pour produire une œuvre qu'il considère alors comme la plus importante de sa carrière. Planchon jette tous les moyens du Théâtre de la Comédie dans la réalisation du spectacle, qui reçoit un accueil favorable du public malgré une difficile naissance⁸⁵. *Paolo Paoli* sera présenté dans la capitale, où Planchon arrachera un succès d'estime en s'appuyant sur une organisation efficace du public, avec l'aide de la C.G.T. et des communistes. Pour Adamov, l'enjeu consiste à produire une dramaturgie, dans le cadre de la société et de l'histoire françaises, qui remplisse les objectifs brechtiens et fasse du théâtre le lieu d'une prise de conscience des mécanismes historiques de l'aliénation sociale⁸⁶.

⁸²Planchon cité par Robert Butreau, *Le Progrès*, 1er février 1957.

⁸³ Cf. *Le Progrès*, 25 février et 7 mars 1957. Nous n'avons comptabilisé que 1200 représentations. Si l'on suppose que la compagnie a donné au maximum 100 représentations pendant ses deux premières années d'errance, le chiffre indiqué de 1500 représentations représente un volume moyen de 280 représentations alors que l'Atelier ne donnait en moyenne que 265 représentations par saison! Cf. Annexe 4, Théâtre de la Comédie — Saison 1956-57).

⁸⁴ « Sur sa table de travail voisinent le plan qu'il a établi pour Villeurbanne et le rapport que Charles Dullin adressa en mars 1937 à la direction des Beaux-Arts qui avait chargé le grand metteur en scène d'étudier le problème de l'extension du théâtre en province. » in Robert Butreau, *Le Progrès*, 26 mars 1957.

⁸⁵ « J'apprends par Planchon et la troupe ce qui s'est passé. P.-A. T., de la Commission des Arts et Lettres, a assisté à la dernière des répétitions, a jugé ma pièce inacceptable. Touchard interrompait les acteurs, se levait, criait : « Les jaunes, toujours ces jaunes! » J'avais mis en cause effectivement les briseurs de grève, défendus contre la C.G.T.U. La répétition finie, P.-A. T. va trouver Planchon et, paternel, frappant sur son épaule, lui déconseille de jouer la pièce. [...] Et si, à cause de cette erreur la Commission des Arts et Lettres ne lui accordait pas les subventions nécessaires à l'ouverture du grand théâtre populaire qu'il rêve de créer à Villeurbanne! » in Arthur Adamov, *L'homme et l'enfant*, coll. « Folio », Gallimard, 1968, p. 128. P.-A. Touchard reviendra sur son avis sous la pression de critiques favorables à la pièce.

⁸⁶ « Sous l'absurdité de l'action, j'ai voulu rendre visible l'exploitation de l'homme par l'homme. Ma pièce en quelque sorte est basée sur le système du troc, du "donnant-donnant" qui règne entre les êtres. L'homme y sert à d'autres hommes qui le considèrent comme une marchandise. Tel est le thème de *Paolo Paoli*. » in *Le Progrès*, 24 avril 1957 (citation d'Adamov). Selon Bernard Dort, Adamov proclamait avec *Paolo Paoli* « sa volonté "d'en finir avec l'exploitation du demi-rêve et du vieux conflit familial" qui caractérisait, selon lui, ses premières pièces. La rupture, annoncée, n'est pourtant pas totale. *Paolo Paoli* ne s'aligne pas sur le schéma brechtien. Reprenant un modèle stéréotypé, le vaudeville de la Belle Époque, et le démontant, Adamov tente d'ouvrir les petites manœuvres d'un microcosme familial, somme toute traditionnel (celui de Paolo Paoli et de son petit commerce de papillons), sur les grandes manœuvres d'une société qui va basculer dans la guerre de 14-18. [...] Loin de n'être que le produit d'un reniement, il constitue une somme : l'avant-garde, ici, se mesure à

Rétrospectivement, Bernard Dort, observateur attentif de l'expérience lyonnaise, jugera que cette « possibilité d'une nouvelle dramaturgie historique » a tourné court. Ce point de vue cerne les enjeux de la première et dernière sortie parisienne du Théâtre de la Comédie. *Paolo Paoli* constitue un aboutissement exemplaire du travail de la troupe tout en montrant les limites de la relation d'un auteur à un instrument théâtral en pleine transformation.

Le succès d'Adamov comme auteur suit une carrière étonnante. Il fait partie des principaux espoirs de la dramaturgie française dans les années cinquante aux côtés de Ionesco, Beckett ou Vinaver. Le Théâtre de la Comédie participe activement à la notoriété de l'auteur en créant trois de ses pièces et deux de ses adaptations de textes classiques en cinq saisons d'intervalle! Puis les metteurs en scène relèguent Adamov dans les placards de l'Histoire alors que Ionesco et Beckett poursuivent une carrière triomphale. Est-ce l'échec d'une dramaturgie mal adaptée à son époque ? Pourtant le travail du Théâtre de la Comédie autour de l'œuvre d'Adamov ne reposait pas sur l'adhésion anonyme à une écriture. Il a été le fruit d'une collaboration entre un auteur, un metteur en scène et une troupe de comédiens et collaborateurs artistiques qui ont subi les mêmes événements politiques et culturels. L'importance du Théâtre de la Comédie se mesure en grande partie à la possibilité d'accomplissement qu'il a offerte à cette dramaturgie contemporaine. L'impasse dans laquelle s'est retrouvé Adamov ultérieurement s'explique probablement par la disparition de structures de production à l'image du Théâtre de la Comédie. Avec la création de *Paolo Paoli*, celui-ci remplissait au mieux la mission de création qu'il s'était assigné dès sa fondation.

La future prise en main du théâtre municipal de Villeurbanne induit une mission et un parcours différents. En filigrane, l'influence de Brecht joue profondément sur cette transformation. Son théâtre contient une dimension politique qui implique une volonté d'action sur le public et appelle un changement de société. Cette dimension, Planchon ne l'a pas trouvée

APPEL AU PUBLIC

« La tâche accomplie par le Théâtre National Populaire, par les Centres Dramatiques marque une étape vers ce retour du théâtre à ses sources populaires. Avec l'aide des nombreux amis qui nous entourent, nous espérons, pour notre part, y contribuer. Nous mesurons nos responsabilités. Nous commençons donc par un appel qui s'adresse à tous. Il n'y a pas de théâtre sans public. Avec vous, nous avons tout à apprendre, comment poser de nouvelles questions, comment y répondre en des termes neufs. »

Roger Planchon, *Le Progrès*, 26 mars 1957.

chez Adamov. L'idée d'action sur le public est justement celle dont Planchon a besoin pour donner un sens à son déménagement à Villeurbanne. Pour qu'elle ne se limite pas à une idéologie, il faut mettre en œuvre une structure de production théâtrale adéquate. L'animation culturelle ne se justifie, dans une optique brechtienne, que si elle se nourrit de la production artistique et lui reste intimement liée en la guidant dans ses choix de répertoire et de mise en scène. Pour le futur Théâtre de la Cité, Adamov n'inscrit pas dans sa dramaturgie, aussi lisiblement que Brecht, la dimension de théâtre populaire.

c) Une pratique théâtrale artisanale poussée à ses limites

Avant d'étudier le futur visage de la compagnie, nous allons brosser un portrait de la troupe du Théâtre de la Comédie sous l'angle des progrès d'élaboration d'un style et des contraintes d'exploitation. La permanence des comédiens joue un rôle fondamental dans l'exploitation quotidienne du répertoire pendant des saisons d'une longueur moyenne de 9 mois! La troupe n'a certes pas pu tenir son objectif initial d'alternance au jour le jour telle que Copeau et Dullin l'avaient pratiquée à leurs débuts⁸⁷. Elle met cependant en place une alternance globale à l'échelle de la saison. Cela lui permet de présenter des spectacles burlesques pendant qu'elle répète des pièces classiques ou contemporaines, et vice versa⁸⁸. Artisanat et permanence permettent l'impensable à Lyon à la fin des années soixante : une petite troupe reconnue sur le plan national y joue tous les jours du 12 juillet 1956 au 12 juin 1957. Les burlesques n'entraient pas dans la définition du répertoire de théâtre d'essai que revendiquait le Théâtre de la Comédie à l'origine. Ils ont cependant constitué la tendance du répertoire la plus représentée, qui a permis d'asseoir un large public. Cette incontournable diversité du répertoire n'a pourtant jamais mis en péril l'identité et la recherche artistique de la compagnie. Burlesques, classiques et contemporains ont été mis en œuvre par une équipe homogène, explorant pièce après pièce des territoires inconnus et partageant ses découvertes avec son public.

Certes, dans les premiers spectacles, le travail du metteur en scène est particulièrement remarqué, au détriment de l'homogénéité du groupe. La réalisation de *Faust*, par exemple, « fut un témoignage des qualités du metteur en scène et des comédiens, quoique la troupe ne fut pas totalement homogène »⁸⁹. À propos des *Joyeuses commères de Windsor*, « il est curieux de constater combien dans toutes les réalisations du Théâtre de la Comédie, la vue est de tous nos sens, le plus séduit. Ceci s'explique d'ailleurs par les qualités incontestables de Planchon metteur en scène, par l'habileté imaginative d'Aimé Deviègue et d'Isabelle Sadoyan qui réalisent décors et costumes. L'absence totale d'homogénéité dans la distribution, le manque de métier de la plupart des comédiens ne nous permettent pas de nous intéresser à cette féerie gestuelle qui naît, habituellement, de toute pièce de Shakespeare. »⁹⁰ L'installation dans la salle des Marronniers pose des difficultés d'adaptation de la troupe, en particulier sur le plan acoustique. L'exiguïté de la scène est une contrainte importante pour le travail du metteur en scène. Dans un premier temps, celui-ci travaille à donner un style de jeu commun à tous ses comédiens⁹¹. Pour le festival de

⁸⁷ « Le Théâtre de la Comédie présentera régulièrement un spectacle tous les soirs. Il adoptera le principe de l'alternance, qui permet d'intégrer dans le répertoire habituel des oeuvres que leur esprit de recherche éloigne d'un succès commercial immédiat. » in Bulletin d'adhésion au «Club du Théâtre de la Comédie», [1952], Archives TNP.

⁸⁸ Avec souplesse, Planchon suspend, par exemple, les représentations d'un classique pour offrir le divertissement d'un burlesque au public attiré à Lyon par la foire annuelle.

⁸⁹ Robert Butreau, «A propos des jeunes compagnies», *Lyon-Spectacles* N°62, 21 au 28 décembre 1950.

⁹⁰ Compte-rendu des *Joyeuses commères de Windsor*, *Lyon-Spectacles* N°88, 21 février au 7 mars 1952.

⁹¹ « Pour *Le Professeur Taranne*, Planchon a trouvé sur une scène du théâtre de boulevard lyonnais un étonnant acteur, M. Galiardin. [...] Peu d'acteurs auraient su trouver autant de dignité offensée et de détresse contenue qu'a su en montrer M. Galiardin. Quant aux autres acteurs de la troupe, ils ne sont pas tous de la même qualité. On sent bien toutefois que Mlle Isabelle Sadoyan est une artiste véritable, que M. Dumesne et Mlle Meunier gagnent beaucoup à travailler avec Planchon; c'est qu'il exige d'eux cette qualité assez rare pour une jeune compagnie : l'unité de style. » in Jean Duvignaud, «Roger Planchon et le Théâtre de la Comédie de

Lyon-Charbonnières, la troupe fait bien pâle figure devant les vedettes parisiennes engagées par Planchon pour l'occasion. Jean Martin, «puissant élément de réussite», éclipse son entourage. Mais le chroniqueur local du *Progrès* est indulgent pour la troupe qui «montra quelquefois l'inégalité de son expérience dramatique, mais, en revanche, la bonne qualité de sa cohésion et de son esprit d'équipe »⁹².

À partir de la saison 1954-55, les critiques s'accordent pour reconnaître les «progrès» de la troupe. Le plaisir de la cohésion du jeu des comédiens excuse parfois les faiblesses du répertoire⁹³ ou bien le manque de justesse dans les parties chantées des burlesques⁹⁴. *Grand'peur et misères du IIIème Reich* apporte la consécration. «Jamais les comédiens du Théâtre de la Comédie n'ont montré une telle homogénéité dans leur jeu, dans leur expression, dans leur façon de servir Brecht. Ils sont arrivés à fournir un remarquable travail d'équipe. »⁹⁵ Selon Barthes, Planchon et sa troupe exaltent la dimension naturellement populaire du théâtre de Brecht en faisant de la représentation un moyen de «responsabilisation» esthétique

UNE MATURITE EXCEPTIONNELLE

« Planchon et ses camarades ont parfaitement accompli la synthèse de ces éléments. Cette troupe a fait des progrès considérables, depuis deux ans que je ne l'avais vue (j'avais pourtant rendu compte alors, ici même, de ses qualités) : elle possède maintenant une maturité exceptionnelle : unité, fermeté, précision du jeu chez tous les acteurs, force et sobriété de la mise en scène, qui participe de la même pudeur que le texte de Brecht. [...] Ni conventionnel, ni avant-gardiste, le travail de Planchon impose au public un peu de cette responsabilité, un peu de ce «tact moral» aux côtés duquel le jeu de tant d'autres troupes ne peut plus paraître qu'une rhétorique vulgaire du «naturel», dont on sort excédé. »

Roland Barthes, *L'Observateur*, 10 mai 1956.

du spectateur. La dernière saison confirme cette maturité patiemment acquise, que ce soit dans le burlesque où la troupe dépense son énergie dans un style qu'elle maîtrise⁹⁶, ou sur les textes contemporains dont elle parvient à rendre les univers surprenants⁹⁷. Les acteurs qui se sont lancés dans l'aventure n'avaient pas beaucoup d'expérience, et l'apprentissage s'est fait sur la durée. Planchon est bien sûr le principal maître d'œuvre de l'harmonisation de l'équipe, mais il est autodidacte, comme ses compagnons. Pour progresser dans sa pratique quotidienne, la troupe

Lyon», *Théâtre Populaire* N°5, janvier 1954, repris in *Itinéraires de Roger Planchon*, ouv. collectif, L'Arche, Paris, 1970, p. 15.

⁹² A.-S. L., *Le Progrès*, 8 juillet 1954.

⁹³ « C'est évidemment Jean Bouise qui, avec ses multiples apparitions [...] domine de beaucoup l'ensemble. Et cependant, je le répète, c'est par la cohésion de tout l'ensemble de la compagnie que valent surtout les nombreux épisodes des aventures copieusement épicées et mouvementées de la célèbre Casque d'Or. » in A.-S. L., *Le Progrès*, 30 décembre 1954.

⁹⁴ Pour *La Belle Rombière*, le journaliste formule des critiques sur la justesse des chants : « Déficience, que le brio et le dynamisme de tous, s'emploient à faire oublier. » in A.-S. L., *Le Progrès*, 4 avril 1955.

⁹⁵ Robert Butheau, *Le Progrès*, 16 mai 1956.

⁹⁶ « la troupe entière se déchaîne, chaque comédien jouant les Frégoli et se prêtant à des transformations invraisemblables pour que soit reconstitué, de manière insolite, le peuple entier de Rocambole. C'est à la troupe entière en conséquence, qu'il faut adresser des louanges pour cette réussite. » in Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*, 31 janvier 1957.

⁹⁷ « Le travail avec les comédiens a porté ses fruits. L'homogénéité de la troupe s'impose. Bien sûr, Roger Planchon compose avec ce dont il dispose : la stature épaisse, terrienne d'Armand Meffre (Paolo Paoli), la frêle et minaudante beauté de Malka Ribowska (Stella), l'assurance d'Alain Mottet (Hulot-Vasseur), la psalmodie chantante du grisonnant et respectable Henri Galiardin (l'abbé Saulnier). » in Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 108.

s'ouvre, très tôt, à des comédiens extérieurs, souvent parisiens, dont le «professionnalisme» et l'expérience viennent ponctuellement enrichir le travail des comédiens permanents⁹⁸.

La majorité des comédiens permanents cumulent diverses fonctions dans la troupe. Il n'y a pas de cloisonnement par spécialisation. Planchon est comédien et metteur en scène, mais aussi décorateur et parfois costumier; Isabelle Sadoyan réalise et conçoit les costumes; Claude Lochy compose la musique; Jacques Rosner assiste Planchon à la mise en scène; Georges Barrier (régisseur), Louis Ciréface (constructeur), Jacques Giraud (accessoiriste) et Jullien Mallier (éclairagiste) ont d'importantes responsabilités techniques. Ce phénomène de doubles fonctions résulte bien sûr des contraintes économiques, qui amenaient, par ailleurs, la plupart des membres de la troupe à travailler en dehors du théâtre pour vivre. Il favorise un esprit de travail dans lequel chacun se reconnaît comme un artisan qui doit savoir jouer, bien sûr, mais aussi avoir suffisamment de connaissances techniques pour participer directement à la construction de l'objet théâtral⁹⁹. Le Théâtre de la Comédie réussit alors à produire des spectacles de plus en plus ambitieux scéniquement tout en gardant la dimension — économique — d'une petite troupe provinciale non subventionnée¹⁰⁰. Planchon donne un relief inquiétant à *Grand'peur et misères du IIIème Reich* par des prouesses d'éclairage et de dispositif scénique¹⁰¹. Il construit un

⁹⁸ « Si on était resté dans un lieu fermé, on aurait moins appris. Il y avait des gens qui étaient déjà vedettes de théâtre, les Michel Auclair, les Claude Rich, les Clothilde Joano, les Catherine Sauvage, qui travaillaient complètement différemment de nous et qui nous ont ouvert des horizons, en nous montrant, par exemple, qu'il n'y avait pas qu'Antonin Artaud... » in Entretien avec Isabelle Sadoyan. Ce principe de confrontation avec des «vedettes» extérieures se poursuivra au Théâtre de la Cité, même lorsque la permanence durable aura diminué : « Suivant les spectacles, Roger avait envie d'avoir certains comédiens. Mais ceux qu'il a engagés, et qu'il engage encore aujourd'hui appartiennent tous à la même famille d'acteurs. Il a d'ailleurs renouvelé l'expérience plusieurs fois avec des comédiens qu'il apprécie particulièrement. Pour nous, il était plus important de jouer avec des comédiens qui connaissaient bien leur métier et qui pouvaient nous apporter des choses que d'être celui dont on dit : il va bien faire l'affaire, il va s'en tirer... Ces nouveaux venus étaient d'un haut niveau, aucun risque avec eux de s'encroûter. » in Dominique Norres, «Plus de troupe pour le TNP (propos recueillis de Claude Lochy)», *Acteurs* N°4, avril 1982, Éd. Acteurs SARL, Marseille, 1982 p. 43-44.

⁹⁹ « Bouise et moi nous définissions avant tout comme des artisans. On considérait qu'il était aussi important de savoir lire Brecht que de construire un bout de décor ou de savoir faire un costume. On avait moins de connaissances littéraire et théorique, mais plus de connaissance des matériaux. C'est une des raisons du succès du Théâtre de la Comédie. » (cf. Entretien avec Isabelle Sadoyan). Parfois, des doutes s'emparent des «artisans» sur leur qualité d'acteur. Dans un portrait qui lui est consacré au moment de la reprise de *La bonne âme de Se-Tchouan* au Théâtre de la Cité, Isabelle Sadoyan évoque ses complexes d'actrice. « "J'ai toujours cru que Roger (Planchon) m'avait acceptée parce qu'on avait besoin de moi pour les costumes." Humble devant le métier comme toutes les grandes comédiennes, Isabelle Sadoyan n'avait jamais cru qu'un jour... Roger Planchon, lui, savait. » in programme de *La bonne âme de Se-Tchouan.*, 1958, Archives TNP.

¹⁰⁰ Le festival de Lyon-Charbonnières montre comment il a pu surmonter les obstacles qui ont jalonné une ascension fulgurante sur le chemin de la reconnaissance théâtrale. Habituee à un espace scénique de dimension réduite, l'équipe de Planchon s'encombre alors d'un dispositif compliqué pour occuper la grande salle de spectacle du casino. De surcroît, celle salle est située au-dessus des cuisines du restaurant dont les odeurs procurent une distanciation dont le théâtre se passerait bien. Enfin Catherine Sauvage, la vedette de *La bonne âme de Se-Tchouan*, tombe malade à la veille de la première, provoquant un report de la création. Pourtant la troupe s'impose devant la Comédie-Française!

¹⁰¹ « La technique des éclairages passant du rond funèbre, des lueurs de soupirail à la cruauté des projecteurs d'interrogatoire, un fond sonore identique de crépitements de mitrailleuse ou de battements de tambour, l'installation dans l'intervalle des scènes des décors successifs par les comédiens eux-mêmes dans une pénombre striée d'éclairs, créent pour chaque tableau une commune angoisse et une liaison parfaitement simple et parfaitement dramatique. » par Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*, 7 juin 1956 (Compte-rendu de *Grand'peur et misères du IIIème Reich*).

décor réaliste impressionnant pour *Les Coréens*¹⁰². Enfin, *Paolo Paoli* inaugure la rencontre de Planchon avec René Allio, un peintre-décorateur renommé sur la place parisienne¹⁰³. Mais les ambitions de Planchon sont à l'étroit dans la petite salle de la rue des Marronniers, il leur faut désormais un cadre plus vaste pour s'épanouir pleinement.

2) De la troupe artisanale à l'outil institutionnel

Jusqu'à présent, nous avons essentiellement présenté l'évolution artistique du Théâtre de la Comédie en soulignant ponctuellement les moments où la nature de la structure de production s'était révélée déterminante. Cela ne doit pas faire oublier que les contraintes économiques de l'artisanat, la politique culturelle de théâtre populaire et le discours artistique forment une réalité qu'on ne peut pas englober d'un seul regard, et que nous tentons de circonscrire schématiquement en déployant les lignes d'une analyse ancrée sur la notion de permanence artistique. Les lignes économique et politique permettent de décrire l'interaction de la structure de production avec la société. À travers les contraintes propres de cette structure, une équipe de comédiens élabore un discours artistique qui reflète une vision de la société. Cette société, à son tour, vient écouter le discours de cette partie d'elle-même qui travaille le champ artistique. Le Théâtre de la Comédie reposait sur un état de permanence révélateur d'une relation particulière entre l'économique, le politique et l'artistique. La structure artisanale subit une profonde transformation après son déménagement à Villeurbanne, où elle prend le nom de Théâtre de la Cité. Les résultats présentés dans les paragraphes suivants ont été établis de manière détaillée en annexe 4. Nous plaçons ici dans une même perspective Théâtre de la Comédie et Théâtre de la Cité, en considérant qu'il s'agit du travail d'une seule troupe de 1950 à 1972.

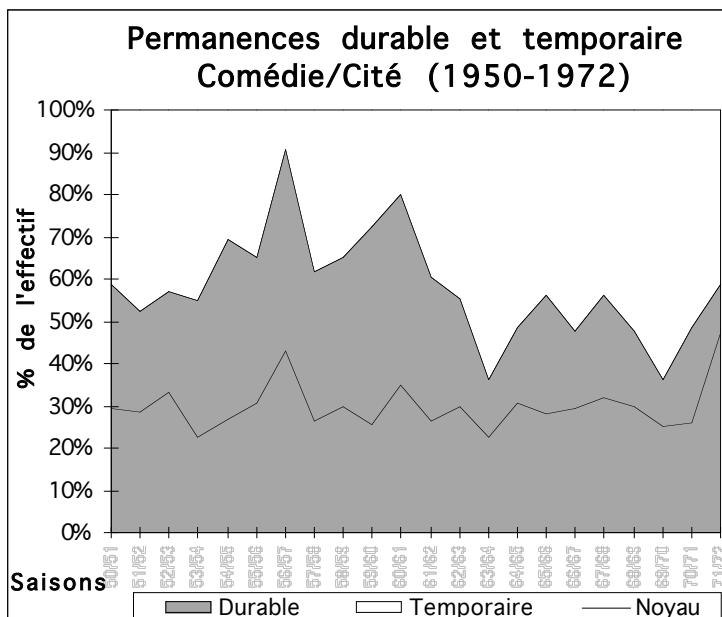
a) Transformation de la structure de production

L'analyse de la composition de la troupe fait apparaître cinq degrés de permanence (cf. annexe 4, approche de la permanence) — sans compter la figuration (non négligeable à partir de 1963-64) —, qui peuvent se résumer par l'opposition entre permanence durable et permanence temporaire (cf. définition p. 8).

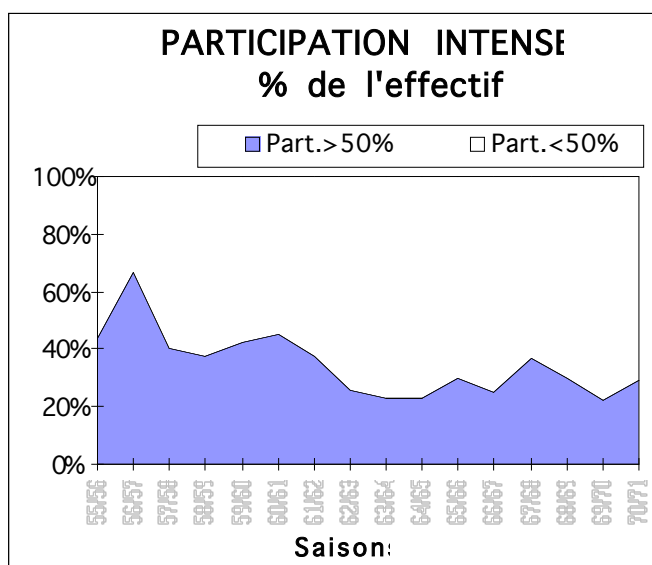
¹⁰² « ... dans la description du village coréen : véritables éléments de brousse, roseaux, bambous, poussière toujours présente — Roger Planchon jette du sable sur la scène, les comédiens ont un sol théâtral différent. » in Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 102.

¹⁰³ « Adamov a entraîné à Lyon le peintre René Allio qui introduit dans les 30 m² de la petite scène deux tonnes de décors construits permettant douze changements. » in Michel Bataillon, *op. cit.*

La permanence durable se décompose notamment en deux catégories : le Noyau Résidant, qui forme l'armature de la permanence, aux côtés de comédiens dits Résidants. Ce Noyau représente en moyenne un tiers des effectifs, sans subir de fluctuations trop importantes au fil des saisons. Sur l'ensemble de la période, la permanence durable représente en moyenne environ deux tiers des effectifs, avec de larges



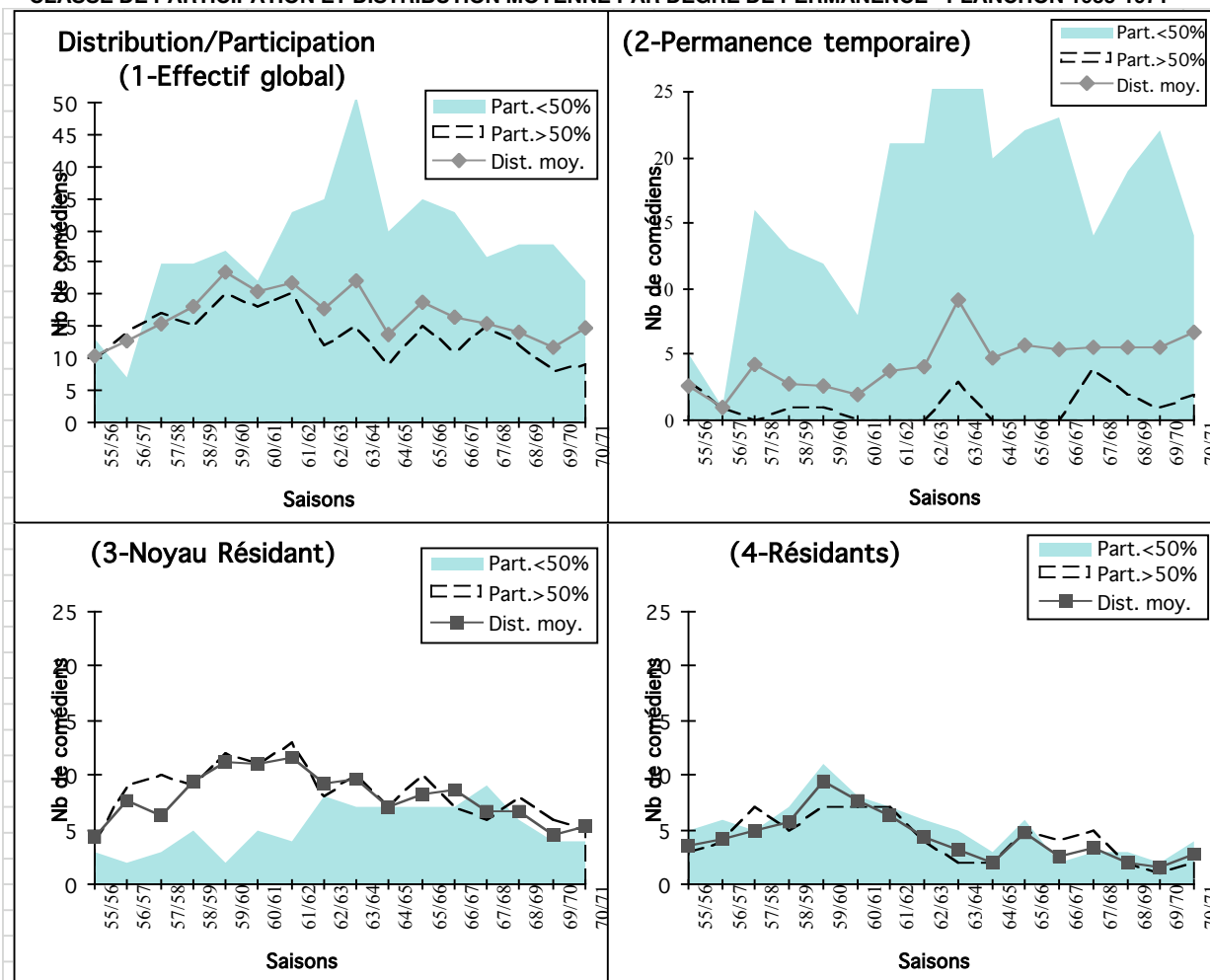
On observe une croissance par à-coups qui atteint 90% la dernière saison du Théâtre de la Comédie. Après un repli lors du déménagement à Villeurbanne, elle se poursuit plus régulièrement jusqu'à un maximum de 80% en 1960-61. Puis le poids de la permanence durable s'effondre en trois saisons pour atteindre son plus bas niveau en 1963-64 à moins de 40% des effectifs. Cet effondrement anticipe le licenciement officiel de la troupe qui a lieu en juillet 1962. On observe pourtant par la suite une stabilisation de la permanence durable autour de la moitié des effectifs de 1964 à 1969. Les parcours des Permanents qui entrent dans la troupe à partir de 1962-63 deviennent discontinus, et les moyennes des taux de participations sont faibles, ce qui était exceptionnel les saisons précédentes. C'est un indice supplémentaire du changement de profil de la permanence durable à partir de cette saison. Il s'agit bien sûr d'analyses globales sur l'effectif de chaque saison, et nous allons essayer de comprendre les mécanismes de ces évolutions en prenant en compte plusieurs paramètres caractéristiques de la structure de production théâtrale.



Pour décrire la répartition du travail chaque saison, nous avons eu recours à la notion de taux de participation, qui représente le pourcentage de représentations assurées par un comédien sur une saison déterminée. On constate tout d'abord que l'activité saisonnière dans la compagnie est marquée par un clivage entre les comédiens dont la participation est dite «intense» (participation à plus de la moitié des représentations de la saison) et ceux dont la participation est «faible»

(participation à moins de la moitié)¹⁰⁴. La classe des comédiens dont la participation est intense chaque saison, est en majorité composée de Permanents. On constate par ailleurs que l'importance relative de cette classe décroît de saison en saison (cf. graphique ci-dessus)¹⁰⁵. La compagnie ne parvient plus à assurer suffisamment de travail aux comédiens pour leur permettre de participer activement à la vie du théâtre. Au début des années soixante se produit un recul de la participation intense. Y a-t-il une corrélation entre ce phénomène et le déséquilibre observé en 1961-62 entre permanences durable et temporaire? La manière dont se répartit le travail d'une saison, selon les effectifs disponibles, dépend étroitement de l'importance des distributions du répertoire exploité. Pour évaluer les besoins de la compagnie, nous avons utilisé la notion de «distribution moyenne» sur une saison donnée, qui représente la moyenne des effectifs des distributions de tous les spectacles de la saison concernée, pondérée par le volume des représentations de chaque spectacle¹⁰⁶. Nous avons alors comparé la distribution moyenne et l'évolution des deux classes de participation, selon les degrés de permanence (cf. ci-dessous).

CLASSE DE PARTICIPATION ET DISTRIBUTION MOYENNE PAR DEGRE DE PERMANENCE - PLANCHON 1955-1971



¹⁰⁴ Le terme de clivage indique que la moyenne du taux de participation de la classe intense est largement supérieur à la moyenne de la classe de faible participation. Il n'est pas question ici de clivage psychologique ressenti par les membres de la structure.

¹⁰⁵ Ce graphique traduit la part respective de chacune des classes de participation indépendamment des effectifs de la structure.

¹⁰⁶ Si une distribution de 20 comédiens est mobilisée sur la moitié de la saison, et une distribution de 10 comédiens sur l'autre moitié, la distribution moyenne est égale à 15 comédiens sur l'ensemble de la saison.

- 1) La distribution moyenne progresse régulièrement depuis la fin du Théâtre de la Comédie jusqu'en 1959-60. Elle se stabilise autour d'une vingtaine de comédiens, puis entre en perturbation de 1962 à 1965 avant d'entamer une décroissance régulière de 1965 à 1971 jusqu'à un niveau d'une dizaine de comédiens, équivalent à celui de départ. L'offre en participation intense est toujours inférieure au besoin des distributions. Le complément de distribution est assuré par un volant de nombreux comédiens dont la participation est faible. Le décrochement de la classe de participation intense survient au moment où la distribution moyenne entre en perturbation.
- 2) La classe de faible participation est largement prédominante dans la permanence temporaire (ce qui était prévisible). Elle s'accroît brutalement en 1961-62. On note un début de participation intense à partir de 1967-68, alors que le besoin en distribution moyenne n'a pas varié.
- 3) Après une forte croissance correspondant à la mise en route du Théâtre de la Cité, le besoin en Noyau Résidant s'infléchit dès 1962-63, alors qu'on constate que l'effectif du Noyau Résidant continue de se renforcer jusqu'en 1963-64 (les besoins diminuent mais le Noyau Résidant enrichit sa palette de comédiens disponibles). Il en résulte une baisse d'activité qui donne naissance à un volant de comédiens sous-employés globalement équivalent en effectif aux comédiens participant intensément. Ce sont cependant toujours les mêmes qui travaillent intensément (Claude Lochy, Isabelle Sadoyan, Jean Bouise, Colette Dompierini, Henri Galiardin, Michel Robin, Jacques Meyrand, René Morard et Gérard Guillaumat), les autres constituant un «fond de troupe».
- 4) Les comédiens Résidants répondent de manière plus souple aux besoins de la compagnie. Les offres en participations intense et faible épousent régulièrement la courbe du besoin en distribution moyenne.

La classe de participation intense est d'autant plus représentée que le degré de permanence est élevé, ce qui permet de vérifier le phénomène de clivage de participation dont nous avons parlé. On constate que les différents degrés de permanence jouent successivement des rôles déterminants pour répondre aux à-coups de la distribution moyenne, qui correspondent aux trois tournées parisiennes de 1959-60, 1961-62 et 1963-64. Pour la première tournée, le besoin en distribution est principalement satisfait par les Permanents, notamment les Résidants de faible participation¹⁰⁷. La poussée de 1961-62 est principalement prise en charge par le Noyau Résidant, qui participe encore en majorité de manière intensive aux activités de la compagnie. Dès 1962-63, le besoin en Permanents amorce un repli important, notamment chez les Résidants, qui s'effacent devant le Noyau Résidant, hypostasié en comédiens très actifs et fond de troupe. Le sursaut du besoin en distribution de la tournée parisienne de 1963-64 est alors pris en charge par la permanence temporaire, qui, tout en restant stationnaire, dépasse désormais la part des Résidants dans la distribution moyenne. On note un léger sursaut de la permanence durable de 1965 à 1968, avant que ne l'emporte la permanence temporaire, dont une fraction non

¹⁰⁷ Il faut se rappeler que nous décrivons ici des faits statistiques pour approcher la dynamique de permanence de la structure, sans nous soucier, pour l'instant, des conditions matérielles de chacune des catégories mises en évidence. Ainsi, l'existence d'un groupe de Résidants de faible participation indique que la structure a besoin de comédiens qui passent en son sein plusieurs saisons consécutives en ne participant qu'à une faible fraction des représentations.

négligeable commence à participer intensément à la troupe. En 1969, la distribution moyenne globale est équivalente à celle du Théâtre de la Comédie en 1955, c'est-à-dire la moitié du niveau de 1959-60.

b) Tendances du répertoire et contraintes d'exploitation

Le répertoire du Théâtre de la Comédie au Théâtre de la Cité

Après avoir mis en évidence les mécanismes d'ajustement aux besoins en distributions et leur influence sur la permanence et le niveau de participation, il faut rendre compte de l'évolution du répertoire qui a provoqué un tel bouleversement de la distribution moyenne. On observe une profonde continuité de répertoire du Théâtre de la Comédie au Théâtre de la Cité en ce qui concerne les tendances des spectacles. Trois tendances principales Burlesques — Contemporains — Classiques structurent l'ensemble du répertoire. Chaque tendance se divise à son tour en plusieurs lignes d'influence. À partir de la saison 1957-58, Planchon se substitue à Adamov comme auteur contemporain «maison», alors que la ligne Brecht perdure jusqu'en 1961-62. À partir du Théâtre de la Cité, Planchon délègue les mises en scène des textes contemporains qu'il n'a pas écrits. À l'époque du Théâtre de la Comédie, un répertoire inspiré du Cartel avait progressivement cédé le pas à diverses expérimentations sous forme d'adaptations. La ligne «traditionnelle» revient au premier plan lorsque Planchon se consacre à l'écriture. Elle se renouvelle avec Molière, Racine et Shakespeare.

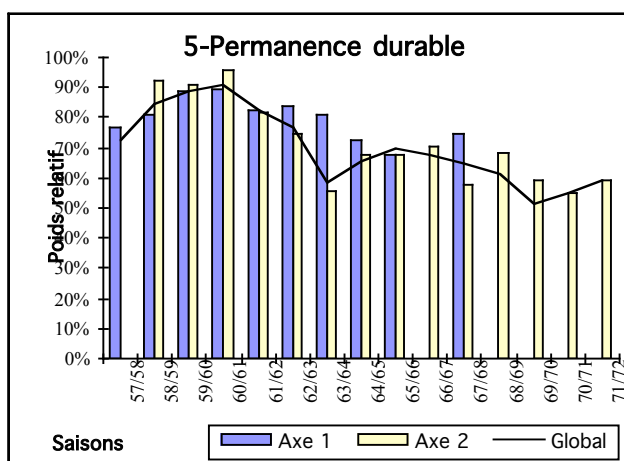
LE RÉPERTOIRE DU THÉÂTRE DE LA COMÉDIE À LA CITÉ. 1950-1972.

| Tendance | BURLESQUES | CONTEMPORAINS | | | CLASSIQUES | | |
|----------|----------------------------------|------------------------|---|-----------------|---------------------------------|---|------------------------|
| Saison | | Autres | Brecht | Adamov | Autres | Cartel | |
| 1950/51 | Bottines... | | | | | Hamlet- Faust La nuit des rois | |
| 1951/52 | | Char | | | | Les joyeuses commères... La vie est un songe | |
| 1952/53 | Rocamboles Burlesque Digest | Ghelderode Taranne | Professeur | | | | |
| 1953/54 | Cartouche | | Le sens de la marche La bonne âme... | | La cruche cassée Edouard II | Liliom | |
| 1954/55 | Casque d'Or La Belle Rombière | | | | L'alcade de Zalamea | | |
| 1955/56 | Show 1925 | Ionesco | Grand'peur... | | Synge | | |
| 1956/57 | | Ionesco Vinaver | | Paolo Paoli | La nuit des rois | | |
| | | M. en s. Rosner | m. en s. Planchon | Planchon | Ad. et m. en s. Planchon | m. en s. Planchon | m. en s. autres |
| 1957/58 | Les trois mousquetaires | | Divers Paolo Paoli | | Henri IV | | Molière (Boeglin) |
| 1958/59 | | | La bonne âme... | | Henri IV | George Dandin Seconde surprise de l'amour | |
| 1959/60 | <u>Les trois mousquetaires</u> | | | | Henri IV | Les âmes mortes Edouard II | |
| 1960/61 | | | | | | | |
| 1961/62 | <u>Les trois mousquetaires</u> | Gatti | Schweyk | La remise | Edouard II | George Dandin | |
| 1962/63 | O M'man Chicago | | | | | Tartuffe | Goldoni (Rosner) |
| 1963/64 | | Gatti | | La remise | | Tartuffe Troïlus et Cressida | |
| 1964/65 | | | | Patte Blanche | | Marivaux (Kerboul) | |
| 1965/66 | | O'Neil | | | | Bérénice Richard III | |
| 1966/67 | | Arden | | Les libertins | | | |
| 1967/68 | | | | Dans le vent... | | | |
| 1968/69 | <u>La mise en pièces du Cid</u> | Vitrac | | L'infâme | | | |
| 1969/70 | <u>La mise en pièces du Cid</u> | Brecht | | L'infâme | | Bérénice | Corneille (Rosner) |

Nous n'avons présenté que les créations et les reprises parisiennes (qui sont soulignées).
Abréviations : m. en s. (mise en scène), ad. (adaptation).

À eux seuls, les burlesques représentent plus de la moitié des représentations données par le Théâtre de la Comédie. Leur prédominance est écrasante en 1954-55, saison qui marque un nouveau départ après la rencontre avec Brecht et qui aboutit à un étonnant retournement de tendance : en 1956-57, malgré une présence non négligeable de *Rocambole*, le Théâtre de la Comédie peut se vanter d'avoir gagné son pari d'implanter un théâtre d'essai avec plus de la majeure partie de la saison consacrée uniquement à Ionesco, Vinaver et Adamov. La situation s'inverse totalement avec le déménagement dans la grande salle de Villeurbanne. Dans une politique de large ouverture populaire, le Théâtre de la Cité fonde sa relation au public sur un répertoire essentiellement classique, relayé par les burlesques. Représentant la quasi totalité du volume des représentations, les mises en scène de Planchon sont prédominantes et déterminent le visage de la permanence au Théâtre de la Cité.

L'étude détaillée du comportement de la permanence selon les diverses tendances du répertoire fait émerger une cohérence dans le parcours artistique du metteur en scène. Sa politique de répertoire est conduite selon deux axes qui se succèdent



progressivement et qui présentent des caractéristiques nettement différenciées (cf. annexe 4 — Mises en évidence des axes du répertoire). Le premier axe regroupe *Les trois mousquetaires*, les classiques adaptés et les deux Brecht (axe 1). Il est caractérisé par une distribution moyenne stable d'environ vingt-cinq comédiens, marquée par une forte prédominance de la permanence durable. Il s'efface — en volume de représentations — à partir de 1962-63

devant un second axe regroupant les classiques non adaptés par Planchon et ses propres pièces, dont les deux derniers burlesques, *O M'man Chicago* et *La mise en pièces du Cid* (axe 2). La distribution moyenne de ces spectacles est moitié moins élevée que pour l'axe 1 et l'état de permanence y est beaucoup moins favorable à la permanence durable.

Nous avons comparé ci-contre les poids relatifs de la permanence durable dans les distributions moyennes des deux axes, en les situant par rapport à l'évolution de la permanence durable dans la distribution moyenne globale. Cette dernière courbe montre que la permanence durable dans l'ensemble du répertoire part d'un niveau élevé qu'elle hérite de la situation du Théâtre de la Comédie. La progression se poursuit et se stabilise en 1959-61. Dès 1961-62, la permanence durable cède progressivement du terrain, avec deux «accidents» qui correspondent à chaque fois aux importantes tournées parisiennes effectuées par le Théâtre de la Cité en 1963-64 et en 1969-70. La permanence durable chute sous la pression de l'axe 2. En regard de la transformation de la structure de production que nous avons précédemment décrite, il s'avère que les distributions nombreuses de l'axe 1 dynamisaient la permanence durable en permettant une répartition équilibrée du travail. L'orientation

du répertoire vers l'axe 2 dans la structure existante du Théâtre de la Cité provoque une crise de la permanence. En deçà d'un seuil d'activité minimum, une partie de la compagnie se sclérose et se transforme progressivement en «fond de troupe». Pour quelles raisons les axes 1 et 2 se succèdent-ils ? Nous aurons à interroger les développements artistique, politique et économique du Théâtre de la Cité pour trouver une réponse. En ce qui concerne les conséquences de cette crise sur les modes d'exploitation de la compagnie, on constate que le recul de la permanence durable appelle une adaptation de la politique des reprises et de l'organisation des tournées.

La politique des reprises

Après deux saisons consacrées uniquement à la création, le Théâtre de la Comédie met en place une politique de reprises des spectacles, qui s'amplifie considérablement au Théâtre de la Cité, jusqu'à occuper complètement la saison 1960-61. Les reprises du Théâtre de la Cité s'organisent autour des cinq succès les plus importants : *Henri IV*, *Les trois mousquetaires*, *George Dandin*, *Le Tartuffe* et *Bérénice*. Ces spectacles, repris au moins trois fois, constituent ce que nous avons appelé l'armature du répertoire. Ils représentent plus de la moitié des représentations données par la compagnie — les reprises représentant quant à elles les deux tiers de l'activité. Jusqu'en 1964, l'armature est principalement exploitée en alternance. À Villeurbanne tout d'abord, puis essentiellement à Paris et à l'étranger à partir de 1963-64. L'alternance se résume alors progressivement à l'exploitation limitée de deux ou trois spectacles, mobilisant ponctuellement une équipe d'acteurs¹⁰⁸.

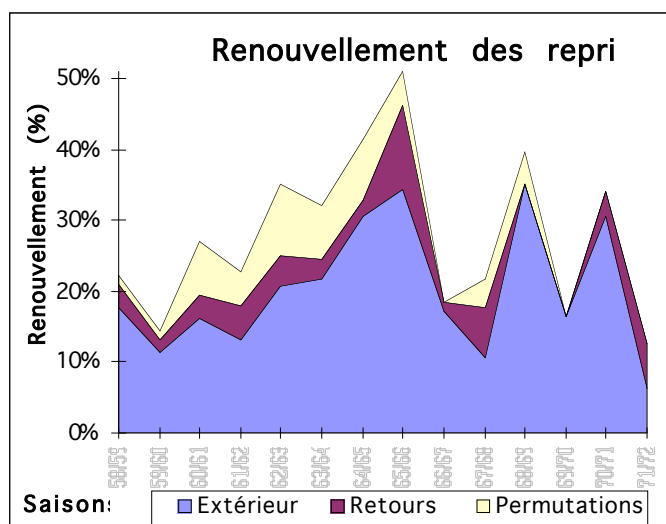
On vérifie facilement qu'une politique de reprises soutenue favorise la permanence dans la compagnie¹⁰⁹. Dans ce sens, l'armature du répertoire confère une identité au Théâtre de la Cité en l'installant dans une durée d'exploitation à long terme. D'un autre côté, elle reflète le passage de l'axe 1 à l'axe 2 du répertoire. À *Henri IV*, *Les trois mousquetaires* (axe 1) et *George Dandin* (axe 2) succèdent *Tartuffe* et *Bérénice* (axe 2). Le mélange progressif entre deux spectacles de l'axe 1 et trois spectacles de l'axe 2 adoucit la transition entre deux modes de production basés sur des niveaux différents de permanence durable. L'effritement de la permanence durable n'est pas dû à son remplacement par la permanence temporaire. L'inversion des rapports se fait par une diminution de la distribution moyenne de l'armature alors que la permanence temporaire reste inchangée en effectifs. Tant que cette diminution est progressive, la permanence durable parvient tant bien que mal à se résister. Mais devant une élévation brutale des besoins, la compagnie est obligée de recourir à la permanence temporaire. C'est le cas notamment en 1965-66, où les cinq spectacles de l'armature sont exceptionnellement repris sur une même saison, ce qui provoque un

¹⁰⁸ De 1957 à 1964, le volume concerné par l'alternance représente en moyenne 59% du volume de la période. Sa variété dépasse trois spectacles et concerne principalement l'armature du répertoire de la compagnie. De 1964 à 1971, le volume de l'alternance ne représente que 17% du volume de la période considérée. La variété de l'alternance se stabilise à deux spectacles, dont un spectacle de l'armature du répertoire. Cf. Annexe 4, Répertoire — L'alternance.

¹⁰⁹ Globalement le pourcentage de permanence durable est de 60% pour les créations contre 75% pour les reprises. Si on se limite à la période 1962-1972, on obtient 50% contre 70%, ce qui montre une bonne résistance de la permanence dans les reprises. Cf. Annexe 4, Distributions et permanence — La permanence dans les créations et les reprises.

retour en force de l'axe 1 dans un répertoire déjà dominé par l'axe 2. La première politique des reprises basée sur l'axe 1 est laissée à la dérive.

L'évolution du répertoire provoque cependant des transformations structurelles irréversibles et la baisse de la permanence durable affecte notamment le mode d'exploitation des reprises à travers la contrainte du renouvellement régulier des distributions. On distingue un renouvellement — dit intérieur —



désignant les permutations à l'intérieur d'une distribution ou les retours de comédiens de la compagnie dans un rôle qu'ils ont déjà joué, et un renouvellement extérieur, correspondant à l'arrivée de nouveaux comédiens dans la distribution. L'évolution du renouvellement dans les reprises est dominée par l'évolution du renouvellement extérieur qui augmente régulièrement de 1962 à 1966, avant d'entrer dans une évolution cyclique où alternent fort et faible renouvellements. L'augmentation de 1962 à 1966 montre comment le coût d'une politique de reprises s'alourdit dans un contexte de diminution de la permanence durable. En effet, les remplacements par des comédiens nouveaux exigent de nouveaux temps de répétitions et font entrer dans la troupe des comédiens plus exigeants par rapport aux importantes quantités de travail à fournir. À ses débuts, l'armature du répertoire du Théâtre de la Cité était constituée de spectacles lourds pour la technique et pour le jeu. Claude Giraud a raconté comment Planchon avait dû engager deux comédiens pour le remplacer dans *Henri IV* pendant une absence momentanée de la troupe¹¹⁰. En 1965-66, le Théâtre de la Cité reprend *Henri IV* pour la dernière fois et mobilise pour l'occasion une partie de la troupe des débuts (résurgence des retours), mais il doit faire appel à une nombreuse permanence temporaire qui vient briser le fragile état d'équilibre atteint par l'armature. En 1967-68, la compagnie arrête définitivement l'exploitation de l'axe 1, incompatible avec l'état de la permanence et les nouveaux modes d'exploitation qui sont apparus.

En effet, lorsque Planchon reprend *Tartuffe* en juin 1973, il salue la stabilité des précédentes reprises comme emblématique du travail de compagnie du Théâtre de la Cité¹¹¹. Pourtant la stabilité des reprises successives du spectacle ne représente pas l'esprit de troupe du Théâtre de la Cité tel qu'il régnait à ses débuts. Pour créer les principaux rôles de la pièce en 1962, Planchon fait venir à Villeurbanne cinq nouveaux comédiens, presque tous parisiens : Anouk Ferjac («Elmire»), Françoise Seigner («Dorine»), Michel Auclair («Tartuffe»), Jacques Debary («Orgon») et Gérard Guillaumat («Cléante»). Seuls les deux derniers assumeront une place à part entière

¹¹⁰ Cf. Annexe 4 — Entretien avec Isabelle Sadoyan et Jacques Giraud.

¹¹¹ « Ce spectacle fut marqué par la stabilité de sa distribution, stabilité étonnante dans un pays où la «compagnie théâtrale» est une notion disparue et où l'on engage les comédiens de reprise en reprise, de tournée en tournée. » in Plaquette de présentation de *Tartuffe*, janvier 1974, Archives TNP.

dans la compagnie. Planchon inaugure avec *Tartuffe* un mode de production qui privilégie un spectacle, plutôt qu'une activité globale sur la saison. On constate par ailleurs qu'à partir de 1961-62, le fait de participer à un spectacle, pour les comédiens qui collaborent régulièrement avec le Théâtre de la Cité, n'est plus synonyme de faire partie de la troupe. À la notion de permanence durable, caractérisée par une participation intense à l'ensemble des activités de la troupe, se substitue la notion de fidélité sur des spectacles déterminés¹¹². *Tartuffe* présente une bonne stabilité dans ses distributions successives, mais c'est une stabilité qui ne reflète que partiellement un travail de troupe. Les spectacles qui suivent *Tartuffe* ne sont repris qu'à partir de 1966-67 et la stabilité des distributions n'excède pas deux reprises consécutives¹¹³. La stabilité qui ressort est inversement proportionnelle à la longueur des carrières de chaque spectacle. La politique des reprises est désormais pensée au coup par coup et non pas en rapport avec la composition de la compagnie.

Les tournées

Les reprises sont principalement exploitées à l'extérieur de Villeurbanne par l'intermédiaire de tournées nationales et internationales. Le déménagement à Villeurbanne n'avait pas modifié le rapport entre les volumes des créations et des reprises. En revanche, il affecte profondément le volume d'activité globale de la compagnie à Villeurbanne même. La compagnie du Théâtre de la Comédie avait pour objectif une implantation théâtrale lyonnaise. Elle s'était rapidement fixée dans un petit théâtre d'une centaine de places au cœur de Lyon, et n'est sortie de ses murs qu'à quelques reprises pour aller jouer au Festival de Lyon-Charbonnières ou bien dans la cour du Musée de l'Hôtel de Gadagne, toujours à Lyon. Le déménagement de la compagnie provoque une baisse du volume des représentations à Villeurbanne. En effet, la capacité d'accueil du théâtre municipal de banlieue est de 1400 places, dont la moitié seulement présente de bonnes conditions d'écoute et de visibilité¹¹⁴. Alors que le nombre de places offertes en 1956-57 par le Théâtre de la Comédie était de 30 000 pour environ 300 représentations, le bas niveau d'une quarantaine de représentations, atteint en 1959-60, permet tout de même d'offrir 28 000 places (de qualité) au public lyonnais!

Pour soutenir son activité, la compagnie élargit sa politique théâtrale d'implantation locale en allant jouer à l'extérieur. De 1957 à 1964, le Théâtre de la Cité a essentiellement joué à Paris et à l'étranger, à l'occasion de tournées dans des

¹¹² Pour refléter au mieux la composition des effectifs, nous avons dû affiner la méthode utilisée pour décrire la troupe de l'Atelier, en prenant en compte les taux de participation par saison des Permanents, et non pas seulement le fait que ceux-ci participaient à un ou plusieurs spectacles sur une saison. Pour le Théâtre de la Comédie, nous avons déclassé trois comédiens étant donné leur faible taux de participation. La tendance s'affirme nettement pour le Théâtre de la Cité où nous avons dû déclasser vingt-deux comédiens.

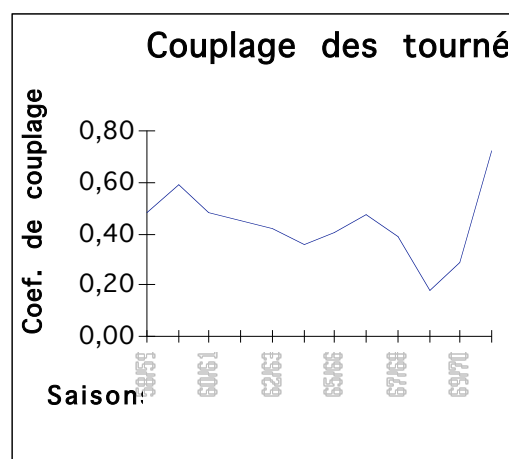
¹¹³ *Richard III* est créé à Avignon et subit une modification de distribution importante pour Villeurbanne la saison suivante. *Les libertins* est créé pour Avignon en 1965-66, et subit une modification importante pour une reprise qui s'étale sur deux saisons 1970-1972. *La mise en pièces du Cid* est créé à Villeurbanne, et subit une modification importante la saison suivante pour la reprise parisienne. *L'infâme* est créé à Villeurbanne en 1969-70 dans l'optique d'une reprise à Paris la saison suivante. Il n'y a pas de modification à cette occasion, mais seulement la saison suivante pour une tournée en France.

¹¹⁴ « Sur les 1400 places du théâtre, 700 «premières catégories» sont réservées automatiquement pour les «abonnements-collectivités». » in «La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai», *L'Avant-Scène Théâtre* N°272, bimensuel, 15 septembre 1962, L'Avant-Scène, Paris, 1962, p. 33.

festivals prestigieux, afin d'affirmer une notoriété nationale et internationale. Après avoir décroché le statut de Centre Dramatique National, la compagnie consolide sa position sur Villeurbanne, de 1964 à 1969, phase qui correspond à une stagnation de l'activité globale¹¹⁵. Ce repli est légèrement compensé par un développement des tournées en France. La troupe ne se limite plus à des interventions ponctuelles dans des festivals, elle utilise l'infrastructure théâtrale offerte par le nouveau développement des Maisons de la Culture pour se faire connaître à travers toute la France. En juillet 1965, le Théâtre de la Cité est la première troupe «extérieure» invitée par Vilar à jouer au festival d'Avignon aux côtés du TNP. À partir de 1969-70, les bâtiments du théâtre entrent en rénovation. L'exploitation à Villeurbanne cède complètement la place à Paris et aux tournées.

On constate alors que l'état de permanence des distributions varie selon la situation géographique des représentations. Jusqu'en 1968-69, les tournées hors de Paris présentent une permanence durable beaucoup plus forte que dans les représentations données à Villeurbanne et à Paris. Elles apparaissent comme un facteur stabilisateur de la permanence pour le Théâtre de la Cité. Pourtant leur profil évolue. De 1957 à 1964, les tournées comportant plusieurs spectacles représentent les trois quarts de l'ensemble des tournées, contre moins de la moitié de 1964 à 1969.

Le Théâtre de la Cité a de moins en moins tendance à emporter plusieurs spectacles dans ses bagages en déplacement. L'exploitation de plusieurs spectacles dans le cadre d'une même tournée entraîne naturellement la participation des comédiens à plusieurs des spectacles de la tournée. Ce phénomène est propre aux équipes permanentes, qui exploitent un répertoire diversifié avec un nombre limité d'acteurs, essentiellement pour des raisons économiques. On observe les mêmes effets



que dans le cadre d'une alternance quotidienne de plusieurs spectacles, comme nous l'avons étudiée pour l'Atelier de Dullin¹¹⁶. Nous appellerons *couplage* la tendance d'une équipe à faire jouer plusieurs spectacles par les mêmes comédiens. Dans l'hypothèse d'une troupe absolument permanente, les couplages entre spectacles seront à leur niveau maximum. Inversement, s'il n'y a pas rassemblement d'une équipe autour d'une série de spectacles, mais plusieurs équipes séparées sur chaque spectacle, le couplage sera faible. La permanence durable a tendance à être de moins en moins représentée parmi les comédiens du Théâtre de la Cité qui ne participent qu'à un seul spectacle au fil des tournées. En revanche, la permanence durable représente une majorité écrasante des comédiens qui participent à plusieurs spectacles.

¹¹⁵ D'une moyenne de 240 représentations par saison au Théâtre de la Comédie, le Théâtre de la Cité passe à 160 représentations de 1957 à 1964, avant de tomber à 110 représentations de 1964 à 1969.

¹¹⁶ Dans la semaine du 23 mai au 29 mai 1927, la troupe de Dullin a joué huit spectacles composés de 12 pièces différentes avec seulement 29 comédiens dont 13 participent au moins à la moitié des spectacles.

Les faibles distributions de deux piliers du répertoire, *George Dandin* et *Bérénice*, expliquent le faible couplage de la saison 1968-69 (cf. graphique ci-dessus). Le Théâtre de la Cité a quasiment cessé d'exploiter son répertoire à partir des possibilités de la compagnie. Lors de la saison 1969-70, la troupe se scinde en deux équipes travaillant à Paris et Villeurbanne. Ces deux équipes n'ont qu'un comédien en commun! Le très fort couplage de la dernière saison s'explique par un changement du mode d'exploitation des spectacles. Le même programme de tournée présente, en 1966-67, un couplage plus faible mais Planchon faisait se rejoindre deux projets dont les équipes n'avaient plus beaucoup de membres communs. En 1970-71, *Le Tartuffe* et *Les libertins* sont repris spécialement pour la tournée, après deux saisons sans exploitation pour le premier spectacle et trois saisons pour le second. Planchon forme une équipe qui prend en charge les deux spectacles pour la tournée. C'est de cette manière que la compagnie a sillonné la France et le monde en attendant que la rénovation du théâtre de Villeurbanne soit terminée. Il ne s'agit plus d'une exploitation à partir du potentiel de la troupe, mais d'une production circonstancielle réunissant une équipe pour un objectif ciblé. Borgeaud, Ruhl et Lanoux ne participent qu'à deux spectacles du Théâtre de la Cité, et c'est au cours de cette tournée de 1970-71. Il y a donc une adaptation des distributions des reprises en tournée pour diminuer le nombre d'acteurs nécessaires. Ce ne sont plus seulement les comédiens Permanents qui se situent au carrefour de plusieurs distributions, mais de nouveaux comédiens spécialement choisis. Les économies que permet la permanence durable sont directement concurrencées par celles qu'offre l'emploi adéquat de comédiens temporaires. Les fidélités envers la troupe se polarisent sur des spectacles bien déterminés¹¹⁷.

La centralisation du théâtre parisien a-t-elle influencé le Théâtre de la Cité, notamment lors de la tournée de 1963-64, marquée par une explosion de la permanence temporaire ? Il ne semble pas y avoir eu d'effets sur la structure même des distributions de la tournée, et en particulier sur le couplage des quatre spectacles. En revanche, la composition des effectifs change. Huit comédiens de la troupe sont ponctuellement remplacés par des comédiens parisiens, conséquence de l'optimisation des coûts sur les défraiements. Les lyonnais ne sont pas indispensables et peuvent être remplacés sur place par des parisiens moins chers. La permanence durable est beaucoup moins représentée, notamment parmi les comédiens qui ne participent qu'à un spectacle. C'est une profonde rupture par rapport aux saisons précédentes. De plus, les spectacles repris ou créés spécialement pour Paris ont tendance à privilégier les extrêmes de l'échelle de permanence. *Troïlus et Cressida*, par exemple, est composé presque uniquement de membres du Noyau Résidant et de Filants. La pièce de Shakespeare est la seule création de la saison, spécialement destinée à la tournée parisienne. Elle agit comme un catalyseur des

¹¹⁷ En 1966-67 et 1970-71, la participation à plusieurs spectacles concernent des comédiens comme Lucienne Le Marchand et Claude Brasseur, sur des tournées impliquant *Tartuffe* et *Les libertins*. Ces deux comédiens font partie des Permanents que nous avons dû déclasser en Entrants-Sortants, faute de taux de participation assez élevés. Lucienne Le Marchand, par exemple, n'a participé qu'à trois spectacles, *Tartuffe*, *Les libertins* et *Richard III*, mais elle a assuré neuf reprises de ces trois spectacles. Les rares comédiens qui participent à trois ou quatre spectacles sont presque tous Permanents. On observe un repli progressif vers le Noyau Résidant. La permanence ne concerne plus qu'un petit noyau d'acteurs très réduit, les fidèles issus du Théâtre de la Comédie.

transformations qui bouleversent le fonctionnement de la troupe et qui vont la conduire à adopter un mode de production différent de celui des premières saisons.

c) Structuration des distributions

La recherche d'affinités entre comédiens et personnages avait fait apparaître la logique d'emploi qui sous-tendait les choix de distributions de Dullin à l'Atelier. La

| AFFINITÉS | PERSONNAGES |
|--------------------|------------------------------------|
| Rôles féminins | |
| Première affinité | Constance Bonacieux |
| Deuxième affinité | Milady |
| Troisième affinité | Estefana |
| Quatrième affinité | Mme d'Artagnan |
| Sadoyan | La Reine Anne d'Autriche |
| Rôles masculins | |
| Première affinité | Rochefort |
| Deuxième affinité | d'Artagnan, M. de Treville |
| Troisième affinité | Athos, Aramis |
| Quatrième affinité | Le cardinal de Richelieu |
| Lochy | Le Roi Louis XIII |
| Petits rôles | Boisrenard; Cahusac; Biscarat |
| | Frère d'Artagnan; Ferenzac |
| | M. Bonacieux; M. de Jussac, Felton |
| Utilités | Un garde; une suivante de la Reine |

recherche de lignes de force dans les distributions du Théâtre de la Cité n'aboutit pas au regroupement d'acteurs autour de types de rôles. Elle met cependant en évidence une structuration des Permanents du Théâtre de la Cité de 1957 à 1965 autour d'un ensemble d'affinités, qui rendent compte de la disponibilité des acteurs à occuper une place dans un spectacle. Les rôles du répertoire s'organisent selon une logique d'acteurs — et non d'emploi — pour former une douzaine de

partitions de jeu qui forment le socle de chaque représentation. Ainsi, les parcours de certains membres du Noyau Résidant, comme Isabelle Sadoyan, Claude Lochy ou Jean Bouise, tissent leur propre affinité par la récurrence de leur présence dans chaque spectacle. Il y a bien sûr d'autres affinités qui sont ouvertes à plusieurs comédiens. On peut les décrire en prenant appui sur le plus grand succès de la compagnie, *Les trois mousquetaires* (voir tableau ci-dessus). Les personnages cités ne définissent pas un type solidement éprouvé. Ils ne servent qu'à donner quelques notes de la partition des affinités. On a décelé quatre affinités — en dehors du parcours d'Isabelle Sadoyan — dans les distributions féminines, quatre affinités chez les hommes, en dehors du parcours de Lochy, et une constellation de petits rôles qui s'organisent en trois familles.

Cette carte des affinités permet de structurer le flux des Permanents qui renouvellent la compagnie par vagues successives (1957-59, 1959-61, 1961-63 et 1965-66). À son entrée dans la compagnie, chaque comédienne et chaque comédien s'attachent à une affinité donnée. On observe alors trois grandes catégories de parcours. Quelques membres du Noyau Résidant constituent une affinité par eux-mêmes. Moins d'une trentaine de comédiens et de comédiennes se structurent selon les huit affinités féminines et masculines. Enfin, des comédiens se limitent à des petits rôles et interviennent principalement dans les reprises du répertoire. Cette dernière catégorie mobilise la moitié des membres Permanents masculins oeuvrant dans la troupe de 1957 à 1963! On observe qu'à partir de 1965, les affinités féminines se dissolvent. La carte des affinités, prenant appui sur les spectacles de l'axe 1 prédominant, périclité et ne s'applique qu'en lambeaux à l'axe 2. Cela ne signifie pourtant pas que cette seconde période du répertoire est incompatible avec toute forme de permanence durable. De 1965 à 1969, huit comédiens établissent des liens

de fidélité de plusieurs saisons sur des spectacles déterminés. La logique de production au coup par coup que nous avons décrite dans les paragraphes précédents permet à Planchon de concilier stabilité de la permanence durable et souplesse de la permanence temporaire. Il dispose alors d'une riche palette de comédiens à la fois prêts à répondre aux exigences de l'axe 2 (classiques non adaptés par Planchon et pièces de Planchon) et à mener à terme l'exploitation de l'axe 1 (*Les trois mousquetaires*, les classiques adaptés par Planchon et les Brecht).

La structuration par affinités des premières années du Théâtre de la Cité constitue un assouplissement des conditions de fonctionnement du Théâtre de la Comédie. À l'époque, tous les Permanents alternent petits et grands rôles au fil des spectacles, ce qui brouille l'émergence de lignes de forces. Cependant, les parcours d'Isabelle Sadoyan, Bordenave, Bouise, Galiardin, Lochy et Planchon suivent les positions marquantes de la plupart des distributions. Les compagnons des premières heures, qui forment l'armature de la permanence se distinguent des parisiens ou des lyonnais, qui ne font que passer. Les parisiens sont faiblement représentés en nombre, mais ils sont toujours distribués dans des rôles de premier plan, du fait de leur notoriété. Les lyonnais jouent essentiellement des petits rôles. Au Théâtre de la Cité, dès 1961-62, les premiers rôles féminins sont exclusivement confiés à des vedettes extérieures à la troupe qui ne restent au Théâtre de la Cité que le temps de l'exploitation des spectacles (en création et/ou lors des reprises). Les comédiennes Permanentes assurent alors les reprises des trois grands succès des débuts : *Henri IV*, *Les trois mousquetaires* et *George Dandin*. L'évolution des premiers rôles masculins est plus complexe et dépend de la succession des deux axes du répertoire.

Schématiquement, ces premiers rôles se répartissent suivant les deux premières affinités masculines que nous avons établies. Les parcours dans la première affinité réunissent des personnages ambigus, détenant souvent un pouvoir usurpé et adoptant un comportement faisant obstacle à la morale. Héros «négatifs», nous les classerions avec «Rochefort» parmi les «méchants» dans une pièce burlesque. La seconde affinité concerne des personnages naïfs, en général populaires, qui subissent un destin social ou historique souvent malheureux. Héros «positifs», ils sont du côté des «gentils», avec «M. de Treville» des *Trois mousquetaires*. Du Théâtre de la Comédie à la Cité, les premiers rôles se rattachent à l'une ou l'autre de ces affinités au fil des créations du répertoire. La première affinité est tout d'abord assumée par Henri Galiardin («Taranne» dans *Professeur Taranne* d'Adamov, «Le juge Adam» dans *La cruche cassée* de Kleist, «Amédée» dans *Comment s'en débarrasser* d'Ionesco, etc.) ou par un comédien extérieur, Jean Martin («Edouard II» dans la pièce éponyme de Marlowe). Planchon assume des premiers rôles proches de la seconde affinité («Henri» dans *Le sens de la marche* d'Adamov), ou de la première («Soun» dans *La bonne âme de Se-Tchouan* de Brecht), mais aussi des rôles hésitant entre les deux, comme «Belair» brave soldat de l'armée française qui passe à l'ennemi (*Les Coréens* de Vinaver). À la fin du Théâtre de la Comédie, Meffre prend en charge «Paolo Paoli», puis «George Dandin», dès la seconde saison du Théâtre de la Cité. À son retour du service militaire, Bouise le remplace dans les rôles de la seconde affinité. Il joue «Falstaff», «Schweyk», «Auguste G.» et reprend «George Dandin». Entre «Henri, prince de Galles» et «d'Artagnan», Planchon continue d'hésiter entre première et seconde affinité. Les autres rôles de la première

affinité sont joués par des comédiens parisiens, Mac Moy, Bernard, Mottet ou Leuvrais. Ces deux derniers acceptent de devenir Résidants et d'alterner grands et petits rôles.

On note à partir de 1962-63 une recrudescence des personnages de la première affinité comme «Chausson de Borée» (*La remise* de Planchon), «Tartuffe», «Richard III», «Le Marquis Aubier d'Arbonne» (*Les libertins* de Planchon), «M. le curé Guy Duverger» (*L'infâme*). Ces premiers rôles sont joués par des comédiens Temporaires, ou bien par Michel Auclair. Mais celui-ci se limite aux premiers rôles et n'alterne pas avec des rôles plus petits, comme le faisaient ses prédécesseurs dans la même affinité — Jean Leuvrais par exemple. La deuxième affinité n'est représentée qu'à travers les reprises, dans lesquelles les Permanents Jean Bouise, Robert Bazil, Jacques Debary, Jean Filliez, Michel Herbault et Jacques Meyrand assurent les premiers rôle.

De 1952 à 1972, l'omniprésence de Planchon comme acteur est successivement contrebalancée par trois comédiens, emblématiques du répertoire de la compagnie sur chaque période considérée : Galiardin assume les rôles de première affinité pendant le Théâtre de la Comédie (principalement dans les pièces d'Adamov et Ionesco), Bouise, les rôles de seconde affinité de 1957 à 1963 et Auclair les rôles de première affinité de 1963 à 1971. Cette succession illustre une inflexion globale du répertoire vers les pièces dont le premier rôle est proche de la première affinité. Dans la succession de l'axe 2 à l'axe 1 du répertoire, le jeu d'opposition entre affinités s'est brouillé. La face sombre des personnages de la première affinité a dissout le manichéisme qui séparait originellement les première et deuxième affinités. Par exemple, «le Marquis Aubier d'Arbonne» est un personnage ambigu que nous avons classé dans la première affinité, mais qui possède de nombreux traits sympathiques qui le rapprochent de la seconde affinité. Auclair offre alors la possibilité au metteur en scène et à l'auteur Planchon de fondre en un seul type l'opposition symbolique entre le bien et le mal que renvoyaient les première et seconde affinités. Le Théâtre de la Cité s'efforce de sortir dialectiquement de la contradiction entre théâtre populaire et théâtre expérimental en dépassant les oppositions d'un répertoire écartelé entre deux finalités. Pourtant, la contradiction ressort brutalement lorsque Planchon présente *L'infâme* aux côtés de *La mise en pièces du Cid* à Paris en 1969-70. Le clivage se renforce entre la pièce expérimentale qui fait réfléchir sur la société et la pièce populaire qui fait rire.

3) Le Théâtre de la Cité : nouveau visage de la décentralisation

a) Mise en place d'un théâtre populaire «provincial»

Le désir de construire un théâtre populaire a poussé le Théâtre de la Comédie à partir d'une salle trop petite pour satisfaire les ambitions d'un nouveau répertoire. Sous l'influence de Brecht, il ne s'agit plus seulement de mettre en place un théâtre d'essai à l'écoute des dramaturgies contemporaines, mais de faire un théâtre de création pour le plus grand nombre. Ce désir de théâtre populaire ne résulte pas du hasard, comme voudrait le faire accroire Planchon lui-même¹¹⁸, mais de la volonté de trouver une indépendance par rapport aux forces politique, économique et culturelle. Pour réaliser l'utopie de Copeau sur l'invention de formes nouvelles, il faut faire aboutir le projet de Dullin, d'adosser le théâtre à un public éduqué, curieux et fidèle. Planchon sait qu'il dispose à Lyon d'un public potentiel qu'il doit éveiller. Dans un premier temps, il se tourne vers les pouvoirs publics et élabore un projet de centre dramatique à l'échelle de l'agglomération lyonnaise en récoltant une subvention annuelle d'une cinquantaine de municipalités¹¹⁹. Ce projet échoue à cause de la concurrence directe du Théâtre des Célestins, déjà solidement implanté, et que le ministère s'appête à soutenir en le renommant Comédie de Lyon. Une opportunité se dessine à Villeurbanne avec le soutien du maire socialiste Etienne Gagnaire, du ministère de l'Éducation Nationale et du secrétariat d'État aux Arts et Lettres. Planchon s'engouffre dans la brèche avec une inconscience à la mesure de son ambition. Il organise précipitamment une audition à la fin de la saison 1956-57 et engage plusieurs comédiens parisiens pour renforcer la troupe du Théâtre de la Comédie, qui le suit fidèlement dans l'aventure qui s'annonce. Une première ébauche d'*Henri IV* est jouée dans des conditions catastrophiques au Festival des Nuits de Bourgogne de 1957, et malgré un dévouement total, le Théâtre de la Cité ne pourra pas remplir complètement son cahier des charges de la première saison.

Nous avons mesuré les profonds changements dans la structure de production de la compagnie, consécutifs au déménagement à Villeurbanne. Au début, le Théâtre de la Cité «bricole» dans la logique artisanale du Théâtre de la Comédie. La solidarité de la troupe est le facteur de réussite des premières saisons. Isabelle Sadoyan s'occupe des costumes, Jean Bouise de l'intendance du théâtre, Claude Lochy assiste Planchon à la mise en scène. Mais rapidement, on constate que ce dernier s'efforce de rationaliser la production en prenant exemple sur l'industrie cinématographique et il impose une spécialisation à chacun¹²⁰. Pour autant, Planchon ne liquide pas la

¹¹⁸ « Ainsi l'idée d'un grand théâtre ouvert dans une ville, l'idée du premier théâtre fixe de province est née un peu du hasard, de l'activité et de la volonté de gens qui, venus d'un théâtre d'avant-garde ont évolué vers un théâtre populaire, parce qu'ils changeaient, parce que chez eux la réflexion mûrissait parce qu'ils cherchaient d'autres oeuvres et un autre public. » in «Vendredi 8 mars : Roger PLANCHON, auteur et metteur en scène», Colloque National Planchon, Chatillon-sur-Chalaronne, 4-9 mars 1968, *Art et Éducation* N°22-23, Lyon, 1969-70, p. 19)

¹¹⁹ « J'avais obtenu cinq millions auprès de cinquante municipalités des environs de Lyon. » in Claude Chonez, *les Lettres Françaises*, 5 juin 1958 (citation de Roger Planchon). Ce qui équivaut à 500 000 francs de nos jours.

¹²⁰ Sous l'influence de Brecht, Planchon revendique alors une rationalisation de la pratique théâtrale. « L'automation gagne autour de nous, tandis que le Théâtre continue à baigner dans les fanges de l'artisanat. Faut-il s'étonner dès lors s'il est devenu le divertissement et le plaisir d'une minorité? » in *Cité-Panorama* N° 7,

troupe d'un trait. Elle reste au centre de l'entreprise de théâtre populaire pour mettre en place le premier axe du répertoire (cf. p. 121), et l'exploiter afin d'atteindre une renommée locale, nationale puis internationale. Le plus difficile est de réussir l'implantation à Villeurbanne pour ancrer le théâtre sur une base indéterminable. La stratégie offensive de Planchon consiste à structurer la vitalité de la troupe par l'organisation d'une propagande culturelle autour de ses activités destinée susciter un besoin culturel parmi les spectateurs en «province». D'entrée, un slogan proclame «36 000 spectateurs ont disparu», qui a pour but de déstabiliser les associations de public existantes, forcément responsables de cette disparition. Le Théâtre de la Cité échafaude alors sa propre organisation, le Centre d'Information Culturelle de Lyon-Villeurbanne (CICL), qu'il appuie sur une base essentiellement ouvrière et salariée (syndicats, comités d'entreprise). Planchon cherche à conquérir un public différent de celui des opérettes de l'ex-théâtre municipal. Le CICL rassemble les fonds nécessaires pour éditer *Cité-Panorama*, la revue d'information au coeur de la politique de relation avec le public. L'association ne fait pas officiellement partie du Théâtre de la Cité, elle apparaît comme une organisation de spectateurs autonome qui soutient la troupe. En théorie, le public s'organise lui-même car il a conscience de la nécessité politique d'une éducation culturelle. « Pour comprendre le théâtre, il faut arriver à en connaître les règles du jeu. Nous sommes prêts à aller parler du Théâtre et de la Culture quand il le faudra et où il le faudra. »¹²¹ Le Théâtre de la Cité se déplace dans les usines et les entreprises, il est directement présenté par ceux qui jouent le soir dans l'aura des projecteurs. *Cité-Panorama*, tiré à des centaines de milliers d'exemplaires, est présenté et distribué par les comédiens «sur le terrain». Un dialogue se noue avec les spectateurs, très critiques envers certains spectacles¹²². Le journal, conçu comme une arme, attaque la critique lyonnaise qui a mal reçu *La seconde surprise de l'amour* — contrairement aux parisiens —, fait campagne pour propulser Planchon à la tête d'un festival de théâtre estival, orchestre un chantage au départ de la troupe si le public ne devient pas plus enthousiaste¹²³. C'est une formidable tribune pour réclamer les moyens nécessaires à l'essor de la décentralisation théâtrale¹²⁴.

L'organisation lyonnaise du public conditionne l'ensemble des activités de la compagnie. « Certains pensent que cette organisation du public n'est rien, quelle erreur! Elle va définir une esthétique. Du moins, je l'espère... Toutes ces activités culturelles ne sont pas des activités annexes, elles sont nécessaires pour regagner un public. »¹²⁵ Mais le succès de l'entreprise ne peut se jouer qu'à Paris. Maniant la fable chinoise à l'instar de Brecht, Planchon explique ouvertement la stratégie qu'il met en place sur plusieurs fronts. « Quand les brumes descendent sur les rizières, on

novembre 1959. Georges Barrier et Marc Dalmais se consacrent à la technique; Isabelle Sadoyan, qui avait conçu et réalisé presque tous les costumes du Théâtre de la Comédie, se limite à la fonction d'actrice.

¹²¹ *Cité-Panorama* N°4, avril-mai 1959.

¹²² Notamment *Edouard II* (cf. *Cité-Panorama* N°12, avril-mai 1961).

¹²³ Cf. *Cité-Panorama* N°3, mars 1959 et N°5 juin-juillet 1959. « Il faut voir les choses objectivement : si les Lyonnais ne venaient pas plus nombreux, la saison prochaine, au Théâtre de la Cité, PLANCHON et sa troupe ne pourraient plus refuser les sollicitations de la Capitale. » in *Cité-Panorama* N°4, avril-mai 1959.

¹²⁴ Planchon réclame des statuts pour entrer dans la troisième phase du développement de la reconstruction du théâtre français : « D'où notre rage : ce désir de statut, ce désir de stabilité, de continuité. Les jeunes compagnies en 1945 ne voulaient pas refaire le Cartel. Nous ne voulons pas revivre l'aventure des jeunes compagnies. » in *Cité-Panorama* N°4, avril-mai 1959.

¹²⁵ *Cité-Panorama* N°5, juin-juillet 1959.

UNE TROUPE DE VOYOUS

« Ce qui est embêtant, c'est que mes acteurs sont inconnus du public bourgeois parisien. Ce serait Jeanne Moreau ou Brasseur qui diraient ces choses-là, ça passerait, tu comprends, ça serait du théâtre. Mais là, c'est des petits voyous de province qui viennent soi-disant nous faire la leçon, voilà ce que les gens disent. [...] Je dis ça pour le public bourgeois, parce que le public des collectivités le public populaire, lui alors, gros mots, plateau tournant, propos politiques, aucun problème. Il marche comme un seul homme. Les autres, non. »

Roger Planchon cité in Michel Cournot, *L'Express*, 26 octobre 1961.

raconte dans les petits villages de Chine que quand un époux n'est pas content de son épouse, un voyage est parfois le moyen de tout arranger. Car il y a en Chine des brumes tout comme ici, et il y a des disputes dans les couples en Chine tout comme ici. »¹²⁶ À la capitale, l'empereur aurait voulu le retenir, mais Planchon reste fidèle à Villeurbanne. Il est vrai que Paris représente toujours l'excellence de la qualité sur le plan théâtral.

S'imposer à Paris ne peut se faire que depuis Paris avec des armes parisiennes. Après avoir ouvert la troupe à quelques comédiens parisiens pour lancer la machine du Théâtre de la Cité, Planchon s'efforce de motiver la troupe pour rivaliser avec Paris¹²⁷. On retrouve le réflexe d'ouverture du Théâtre de la Comédie qui permettait à la troupe de s'enrichir en accueillant des vedettes, sans perdre pour autant sa cohésion. Mais il est plus facile à une vedette parisienne de venir jouer à Lyon que l'inverse. En 1961-62, le public parisien, selon Planchon, n'accepte pas la troupe lyonnaise. Du coup, Planchon échange une partie des comédiens lyonnais avec des comédiens parisiens pour la tournée suivante de 1963-64 et fait d'une pierre deux coups en optimisant les coûts sur les défraiements.

Avec l'organisation du public et la préparation des tournées à Paris, mais aussi dans les festivals en France et à l'étranger, la charge de travail des comédiens est très importante et exige une forte permanence durable dans la compagnie. Souvent, des spectacles sont représentés pendant que d'autres entrent en répétition¹²⁸. Parfois, des projets sont sacrifiés sur l'autel de la productivité¹²⁹. Mais dès la troisième saison, Planchon peut tirer un bilan positif de l'action du Théâtre de la Cité. Certes, l'objectif, proclamé en janvier 1959, de devenir le TNP du Sud-Est n'est pas encore atteint, mais le jeune metteur en scène est parvenu à arracher le nouveau statut de Troupe Permanente¹³⁰ au premier ministre des Affaires Culturelles, André

¹²⁶ *Cité-Panorama* N°8, janvier 1960.

¹²⁷ « « Oui, j'ai décidé de diviser notre année théâtrale en trois parts. Six mois à Villeurbanne, trois à Paris, trois en tournée. Pour cette année, les choses ne s'étant pas arrangées autrement, nous ne resteront que deux mois au théâtre Montparnasse... Bien sûr, une générale est pour nous aussi importante à Villeurbanne qu'à Paris. Ce que nous cherchons ici ce n'est pas tant une consécration qu'un climat d'émulation pour les comédiens. Lyon est un vase clos. Il se forme finalement autour de nous un cercle d'amis et d'admirateurs auxquels, dans leur intérêt et dans le nôtre, nous nous devons d'échapper pour quelque temps. » Ces paroles, je ne puis affirmer que Planchon les ait textuellement prononcées. Mais le sens y était. » in Pierre Leuzinger, *La Tribune de Genève*, 13 juin 1959.

¹²⁸ Par exemple, le spectacle *Les âmes mortes* est répété de septembre 1959 à février 1960 en parallèle avec les autres activités de la troupe; *Edouard II* est répété en mai 1960 pendant les représentations des *Âmes mortes* à l'Odéon, puis en juillet pendant les représentations d'*Henri IV* au festival de Marseille.

¹²⁹ *La résistible ascension d'Arturo Ui* que devait présenter Gérard Pollicand, administrateur du Théâtre de la Cité, pour le 11 mars 1959, est définitivement abandonné parce que *Les âmes mortes* n'est pas prêt à temps et qu'une tournée en Italie est prévue pour la rentrée suivante.

¹³⁰ Pour plus de précision sur ce nouveau label institutionnel créé en 1959, cf. présentation et note 201, p. 155.

Malraux. Cette reconnaissance de l'État s'accompagne d'une subvention qui était devenue vitale pour la survie de la compagnie¹³¹. « Une page est tournée et c'est bien. Qu'allons-nous faire maintenant que nous avons gagné ? Continuer ce que nous avons entrepris. Il nous faut un public plus vaste, pour que les Villeurbannais et les Lyonnais soient fiers de ce Théâtre. »¹³² Planchon se tourne désormais vers un objectif de conquête nationale qu'il mettra quatre ans à atteindre.

b) Vers une nouvelle esthétique théâtrale (1957-1959)

À la suite du Théâtre de la Comédie, l'homogénéité de la troupe du Théâtre de la Cité continue de frapper les critiques au fil des premiers spectacles. La fresque complexe de l'histoire d'*Henri IV* se déploie avec clarté parce que la troupe travaille dans un même esprit. « Plutôt que sur la présence d'une "étoile" traînant tous les coeurs après soi (quelque bien qu'il faille penser de tel ou telle...), Planchon compte sur la qualité d'ensemble de son spectacle et de sa troupe; or, c'est ce qui frappe dans *Henri IV* : le travail d'équipe et la réalisation d'ensemble y sont admirables. »¹³³ L'homogénéité ressort d'autant plus qu'il n'y a pas de comédien qui vole la vedette. « La troupe que dirige Roger Planchon, et avec laquelle trois spectacles consécutifs ont permis au public parisien de se familiariser, est une troupe équilibrée. Il est vrai, on n'y trouve pas de vedette, si l'on entend par là que la vedette est le comédien qui tue le spectacle et s'assure à ses dépens trois coups de trompette critique. Tout le monde est admirablement en place sur la scène, dit juste, bouge juste [...]. »¹³⁴ La seule vedette, c'est le metteur en scène. « Douze acteurs, égaux, unis comme des pairs — et je pense ici, singulièrement à Jean Bouise qui passe du rôle de Falstaff à une figuration muette dont il tire un parti considérable — servent Planchon, plus grand qu'eux tous, mais leur égal. »¹³⁵ Planchon apparaît comme le premier responsable de l'homogénéité de la troupe. « Concernant le reste de la distribution, si j'y ai trouvé certains éléments faibles, je n'en ai pas été gêné outre mesure, car le metteur en scène a su donner à l'ensemble une cohésion, une unité de style, rarement atteinte. »¹³⁶ D'une part, l'homogénéité se renforce autour de la dynamique

¹³¹ À la fin de la première saison, le Théâtre de la Cité a 48 millions de dettes, soit 4,32 millions en francs constants. Il reçoit une subvention de 300 000 francs en 1960, soit 2,34 millions en francs constants.

¹³² *Cité-Panorama* N°10, mars-avril 1960.

¹³³ André Gisselbrecht, «Henri IV de Shakespeare», *Théâtre Populaire* N° 28, janvier 1958, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p. 45. Ou encore : « Un autre eût tenté de donner une unité artificielle à ces scènes d'apparence décousues, par un décor unique, un mouvement continu. Planchon a marqué les coupures. Ce qui lui permet, au lieu du mouvement dramatique traditionnel de retrouver le rythme shakespearien, qui est à l'image de la vie, en son incohérence, en son hasard apparent, mais subtilement dirigé pour que les thèmes s'opposent ou se répondent. [...] Seul l'esprit de compagnie peut expliquer tout à fait cette réussite. » in Franck Jotterand, *La Gazette de Lausanne*, 6 juin 1959.

¹³⁴ Jacques Lemarchand, *Le Figaro Littéraire*, 27 juin 1959 [À propos de *La seconde surprise de l'amour*]. Ou encore : « Telle est la dernière vertu de la troupe de Villeurbanne : aucun rôle n'écrase le voisin, chacun tient sa place au seul profit de l'entreprise commune, donnant à tout moment l'impression, exceptionnelle de nos jours, d'une équipe solidaire sachant où elle veut aller et lucidement docile à ses maîtres, en dehors de tous les jeux d'argent ou de prestige. » in Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 15-16 novembre 1961 [À propos de *Schweyk*].

¹³⁵ Dominique Jamet, *Combat*, 20 juin 1959. Ou encore : « Bien sûr, il n'y a pas de vedettes au Théâtre de la Cité, mais il y a un animateur : Roger Planchon, d'excellents décorateurs et costumiers, et de très bons comédiens, tous ayant le culte de leur métier, l'esprit d'équipe, et le respect du public. » in *Cité-Panorama* N°5, juin-juillet 1959.

¹³⁶ Claude Olivier, *Les Lettres Françaises*, 28 mai 1959 [À propos d'*Henri IV*].

UN EFFACEMENT DE LA «PERSONNALITE»

« Notre propos à nous, pour qui tout est encore en gestation, notre propos est celui-ci : mise en scène, décors, costumes, éclairages, machineries, jeu des comédiens, musique, que tout se fonde dans et pour le spectacle. Aucun élément ne doit en ressortir. Tout dans le spectacle est esthétiquement équivalent. C'est une servitude qui pour chaque œuvre demande beaucoup de travail, de réflexion, et une loyauté absolue, un effacement de la fameuse «personnalité». Si nous voulons que le théâtre soit un Art, il ne peut l'être qu'à ce prix. »

Claude Lochy, «La musique de scène», *Le travail au Théâtre de la Cité* N°1, saison 1958-59, p. 10.

de théâtre populaire qui s'est mise en place au Théâtre de la Comédie¹³⁷. L'état d'esprit combatif de la troupe s'appuie sur l'idée d'un théâtre social fortement connoté sur le plan politique, qui exige un engagement des comédiens¹³⁸. D'autre part, la pratique théâtrale de la troupe de Villeurbanne se réclame ouvertement d'une soumission totale à l'œuvre commune, sous la direction du metteur en scène.

Parfois ce principe de soumission est contrarié par le surgissement d'une «personnalité» qui brise l'harmonie du groupe¹³⁹. Il découle pourtant d'une conception de la mise en scène qui ne laisse au comédien qu'une marge de liberté très étroite pour échapper au projet d'ensemble.

Retraçons à grands traits l'évolution du rapport de Roger Planchon à la mise en scène, et plus précisément la manière dont il dirige ses comédiens dans l'espace scénique. Au départ, il rêve de travailler avec Roger Blin dont il est un spectateur admiratif¹⁴⁰. *Le théâtre et son double* est son livre de chevet et la fascination pour le théâtre convulsif que propose Artaud l'amène à « considérer la scène comme un champ de bataille. [...] Il veut que le théâtre quitte son masque de bourgeois ennuyé et redevienne, comme l'a dit Jean Vilar (qui est un des ses «maîtres») "le chant dithyrambique de nos désirs profonds ou de nos railleries". »¹⁴¹ Le souffle d'Artaud traverse les premiers spectacles de la troupe. Mais l'accroissement de l'homogénéité de la troupe va de pair avec la recherche d'un style de jeu moins excessif. Dans

¹³⁷ « L'ennuyeux, précise Planchon, c'est que notre compagnie n'est pas formée que des éléments de base. Ceux-ci ont très bien assimilé les finesses de la technique. Mais les nouveaux venus sont plutôt déconcertés. Ils font figure de... figurants, précisément. D'autant plus que les anciens ont un sacré caractère. Ils ont résisté pendant huit ans à tous les coups. Ils n'acceptent pas facilement les éléments extérieurs... » in *La Tribune de Genève*, 19 juin 1958.

¹³⁸ La compagnie avait reçu l'aide de la C.G.T. pour soutenir la fréquentation des représentations parisiennes de *Paolo Paoli*. D'autre part, Planchon revendique ouvertement un théâtre qui s'appuie sur un mouvement social d'émancipation culturelle : « Ceux que nous touchons sont les plus évolués politiquement. Ils veulent donc surtout, et je veux pour eux, un théâtre social. Mais il semble que j'en ai déjà trop fait : on m'a à peu près interdit de monter *La bonne âme de Sé Tchouan*, de Brecht (c'est pourquoi j'ai donné ces *Trois Mousquetaires*). » in «Propos de Roger Planchon», recueillis par Claudine Chonez, *Les Lettres Françaises*, 5 juin 1958. Des vedettes comme Sylvia Monfort ou Jean Leuvrais se sont déplacés dans les usines pour défendre les positions du Théâtre de la Cité (cf. *Cité-Panorama* N°11, janvier-février 1961 et N°12, avril-mai 1961).

¹³⁹ Par exemple, B. Dort ne repère que les vedettes de passage dans la mise en scène d'*Edouard II* au festival de Lyon-Charbonnières. Sur *Henri IV*: « malheureusement Planchon a été quelque peu trahi par son interprète, Alain Mac Moy, dont la "tenue" est dès le début trop noble et trop racée. » in André Gisselbrecht, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁰ A défaut de travailler avec Roger Blin, Planchon travaillera avec ses comédiens, par exemple Jean Martin ou bien Malka Ribowska.

¹⁴¹ Dans ce portrait — probablement un des premiers consacrés à Planchon —, René Fonteret évoque les influences qui marquent le jeune Planchon : « Son premier contact avec le public lyonnais date du 19 mars dernier, jour où, à la Maison des Jeunes de la rue des Marronniers, il fit une conférence intitulée : «De la haine du théâtre digestif au théâtre de la cruauté, d'Antonin Artaud». Peu après, nous avons eu, quelques-uns, le privilège d'admirer son talent, lors d'un «Carrefour des Vedettes». Il déclama ce soir-là avec une puissance, une fougue, une passion intérieure, des poèmes de Lafforgue, d'Henri Michaux et d'Aragon. Il fut éblouissant. » in *Lyon-Spectacles*, N°64, 4 au 11 janvier 1951.

Grand'peur et misères du IIIème Reich, Planchon ne se réclame guère de la technique de distanciation — il est vrai qu'à l'époque, les écrits théoriques brechtiens ne sont pas encore connus. Mais son sens de la mise en place et de l'organisation de l'espace se manifeste déjà. Planchon semble posséder intuitivement un savoir-faire de metteur en scène qui se révèle et s'affine au fil des spectacles. Ce dernier aime à raconter comment il

L'ACTEUR-OBJET

« Colette Dompiertrini (l'élève) fait des débuts prometteurs. Elle est servie par un physique agréable et elle se prête au jeu d'une mise en scène minutieuse.

Roger Planchon est parmi les jeunes metteurs en scène, celui qui possède le plus le sens des objets. Il connaît l'importance d'une table, d'une chaise, d'un porte-manteau, l'importance de tasses à café, d'un divan, d'un rideau, l'importance aussi du corps d'un comédien.

Dans *La leçon*, la jeune élève, étendue sur une table, puis recroquevillée, puis se dépliant à nouveau, n'est autre qu'un objet bien mis en place. »

Robert Butheau, *Le Progrès*, 20 juillet 1956

s'est découvert des capacités de metteur en scène, avant la fondation du Théâtre de la Comédie, en dépannant une riche cliente de Suzette Guillaud qui voulait se faire valoir dans un rôle de Colombine. Planchon leur avait proposé une pièce d'Evreïnoff, *La mort joyeuse*, et devant leur désarroi, il mit en scène la pièce en quatre jours seulement, ce qui n'est pas si mal pour un novice! Ce sens de l'organisation de l'espace frappera Duvignaud à sa première venue à Lyon : « C'est un art particulier de construire un décor pour une petite scène. Et Planchon réussit à faire jouer ses acteurs de telle manière que leur corps paraisse plus grand, leur musculature plus ferme. Ils accroissent ainsi à nos yeux un espace parcimonieusement départi. »¹⁴²

À l'intérieur du dessin de la mise en scène, les acteurs relaient les intentions du metteur en scène de plus en plus précisément. Sur *La leçon*, la comédienne Colette Dompiertrini, issue de l'école du Théâtre de la Comédie, obéit minutieusement aux indications de mise en scène. L'exemple du travail réalisé sur *Les Coréens* démontre une grande habileté à faire vivre l'espace scénique de la petite salle des Marronniers¹⁴³. L'exploration d'un rôle ne doit pas être une performance qui exalte l'individualité de l'acteur et diverge du groupe. Au contraire, l'énergie de chacun doit être au service de l'homogénéité de la représentation. Cet équilibre est un des succès de *Paolo Paoli*. « Planchon contraint [les comédiens] à éviter de typer, de jouer le caractère pour la situation. Les paliers que forment les tableaux veulent chaque fois des temps nouveaux dont l'acteur doit tenir compte : les personnages évoluent, changent. L'ouvrier Marpeaux (que joue Planchon à Lyon) va tantôt de la gaucherie à l'aisance dans ses rapports avec les objets usuels, moyen de se rassurer. À l'opposé, Cécile de Saint-Sauveur (Isabelle Sadoyan), grenouille de bénitier et femme d'officier, promène d'un bout à l'autre de la pièce son égale stupidité. »¹⁴⁴

¹⁴² Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴³ « Les premiers jours de la créations de la pièce, le rythme n'était point encore trouvé, mais, en une semaine, les comédiens de Planchon ont mis au point leurs mouvements qui, sur une aussi petite scène, participent d'une stratégie rigoureuse » in Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*, 1er novembre 1956.

¹⁴⁴ Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 107-108.

La notion de « mise en place » devient prédominante sur le grand plateau de Villeurbanne. « Mon rêve serait d'avoir le temps et les moyens de recommencer vingt fois le même travail de mise en place avec divers comédiens, de régler différemment chaque scène, libre d'en choisir ensuite à la veille de la représentation la meilleure version. »¹⁴⁵ Pour réaliser ce rêve, il faut que l'acteur accepte certaines règles de jeu. Les caractères des personnages doivent s'effacer devant les situations dramatiques¹⁴⁶. En jouant une situation, l'acteur entre dans un dispositif qui dépasse l'individu et qui concerne le groupe. Le recours éventuel à la psychologie pour

éclairer un rôle ne doit pas entraver les mouvements que commande le metteur en scène. En réalisant une mise en place, Planchon « fonctionnalise » chaque personnage par rapport à une situation dramatique¹⁴⁷. Le fait de jouer les situations semble un terrain d'entente objectif entre un metteur en scène et des acteurs sur la manière d'interpréter un personnage. En réalité, le metteur en scène détient le pouvoir de définir les situations en les projetant dans l'espace, il impose son point de vue. Pour entrer dans cette projection, l'acteur doit suspendre son jugement intime et suivre le point de vue qu'on lui propose. La mise en place formelle de la trajectoire des personnages définit la composition du fond de leur caractère, ce qui permet au metteur en scène de garantir l'homogénéité des mouvements et d'assurer le succès de la mise en

SE FORGER DES MOYENS HUMAINS

« Si cette représentation de *George Dandin* me paraît exemplaire, par sa conception même de l'œuvre de Molière, par son inscription dans l'espace scénique, par sa re-crédation *matérielle* [...], elle souffre toutefois de l'insuffisance de la troupe réunie par Planchon. Non que les comédiens qui y jouent soient mauvais : ils font preuve d'indéniables qualités [...], mais tous semblent légèrement gênés, un peu gauches, comme s'ils n'étaient pas parvenus à assimiler complètement ce que Planchon désirait d'eux, comme s'ils hésitaient encore entre deux styles : celui du Conservatoire et le style même de Planchon. D'où quelques lenteurs, un déséquilibre interne de leur jeu. Un malaise.

Le problème est d'importance : Planchon réussira-t-il à conquérir ses comédiens ? Parviendra-t-il à leur — je ne dis pas imposer — apprendre un nouveau style de jeu, plus proche du jeu épique que de l'habituel jeu dramatique, ce style que le metteur en scène Planchon maîtrise chaque jour davantage ? Bref, saura-t-il, pourra-t-il entraîner ses comédiens avec lui ? Sans doute cela dépend-il d'eux, mais aussi de lui. Il est temps que Planchon se mette à ce travail, qu'il forme ses acteurs et qu'il les forme pour son théâtre.

B. Dort, « George Dandin ou le mari confondu de Molière », *Théâtre Populaire* N°32, 4ème trim. 1958, repris in *Itinéraires de Roger Planchon...* p. 63-65.

scène. La mobilité de l'acteur au service de la mise en scène a pour pendant la mobilité des acteurs permanents par rapport à un répertoire diversifié. Nous avons mis en évidence une structuration de la troupe autour d'affinités, sans pouvoir aboutir à une logique d'emplois. On comprend maintenant la source de ces difficultés. La troupe s'organise effectivement, mais autour des forces qui mettent en mouvement une mise en scène de la société. En rupture avec les conceptions du Cartel, elle abandonne la structuration fixe des rapports sociaux autour des

¹⁴⁵ *La Tribune de Genève*, 19 juin 1958.

¹⁴⁶ À propos de la mise en scène de *George Dandin* à la deuxième saison : « Ne pas considérer les personnages comme allant de soi : avec leurs caractères et tels qu'en eux-mêmes... Non, Molière n'a pas fait un théâtre de caractères. Son théâtre est un théâtre de situation et c'est en cela qu'il est vivant. » in Roger Planchon, « Notes sur Dandin », programme du festival international d'Anvers, Archives TNP.

¹⁴⁷ « Il fait répéter de temps en temps le rôle du roi au bouffon, de la vamp à l'ingénue et vice versa "pour que chaque acteur, explique-t-il, sente les nuances de son personnage. Un personnage n'est jamais complètement "noir" ou "blanc"... comme dans la vie". » in Jacqueline Cartier, *L'Aurore*, 27 octobre 1959.

archétypes de la comédie. Sous l'influence de Brecht, Planchon s'attache désormais à décrire la société dans sa dynamique d'évolution. Il exige du comédien qu'il s'adapte au répertoire, et non l'inverse.

Dans chaque mise en place, Planchon pose les prémisses d'une direction des acteurs, qu'il affine ensuite en travaillant corps à corps la composition des rôles. De la représentation d'*Edouard II* au festival de Lyon-Charbonnières en 1953-54, Bernard Dort avait noté un décalage entre les moyens qu'offrait la troupe et le talent du metteur en scène¹⁴⁸. Après quatre saisons, à l'occasion de *George Dandin*, la difficulté ne semble toujours pas résolue pour le critique théâtral. Certes, avec cette mise en scène, Planchon ouvre la voie à un «nouvel usage» des classiques, mais un décalage persiste entre les ambitions scéniques du metteur en scène et les «moyens humains» dont il dispose. Nous constatons ainsi que le matériau que travaille l'artiste est rétif et qu'il doit gagner en souplesse pour que l'œuvre d'art advienne. La dialectique qui s'établit entre la main qui façonne et le matériau qui prend forme doit trouver un équilibre dans la représentation. Sinon, le risque est de voir une main experte s'exercer sur un matériau qui ne lui convient pas et dont elle peut se passer, ou inversement, un matériau trop riche étouffer le dessein qui l'anime. À la fin des années cinquante, le risque semble encore faible. Planchon a formé une troupe de comédiens dont l'unité exemplaire trompe parfois le spectateur, au point de lui faire prendre les scènes les plus rigoureusement réglées pour de l'improvisation¹⁴⁹. Le Théâtre de la Cité va lui permettre de s'imposer sur le plan national et de remporter ses premiers succès institutionnels.

c) Triomphe du langage scénique (1959-1962)

La première tournée parisienne du nouveau Théâtre de la Cité est marquée par le scandale de *La seconde surprise de l'amour*. Le spectacle a de nombreux détracteurs parce que Planchon détournerait la pièce de Marivaux. Ce détournement, si détournement il y a, n'est cependant que la conséquence d'une virtuosité de metteur en scène, qui se manifeste, avant tout, sur un plan esthétique. «*La seconde surprise de l'amour* de Planchon, c'est un très beau film. Un très beau film au rythme lent, mais très prenant, où la musique intervient toujours à propos (comme chez Robert Aldrich), un film, joué dans un style un peu bergmanien, ou un peu vadimiste par moments, un film où il y a de très belles profondeurs de champ, des plans-séquences, de beaux cadrages en cinémascope, un film où la couleur est remarquablement

¹⁴⁸ « Pour que cet *Edouard II* convainque tout à fait, il aurait fallu qu'aucun élément de la représentation n'opposât de résistance au mouvement imaginé par Planchon — à cette liberté de l'action dramatique. Or, si l'on excepte Jean Muselli, Edouard III que condamnent déjà sa fragilité et sa grâce, Henri Galiardin, Jean Bouise et, par instants, Evelyne Volney et Jean-Jacques Morvan, le reste de la troupe alourdit le spectacle, l'empâte, le paralyse. Est-il exclu que des acteurs de second plan sachent marcher, s'asseoir et, surtout ne pas ralentir le rythme des représentations par un débit trop lent, une diction pénible et, une perpétuelle maladresse? » in Bernard Dort, «*Edouard II* de Christopher Marlowe», *Théâtre Populaire* N°8, juillet-août 1954, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p. 21.

¹⁴⁹ « Toute la troupe du Théâtre de la Cité mérite d'être chaudement félicitée. Je ne nommerai aucun de ces vingt-cinq excellent artistes, car la réussite provient d'un admirable travail collectif. On sent que chaque acteur a donné le meilleur de lui-même à ce spectacle minutieusement réglé et qui, pourtant, comporte une part d'improvisation. Une soirée de franche gaieté. (*Le Progrès-Lyon*) » in «Revue de presse», programme de la reprise des *Trois mousquetaires* en 1967-68, Archives TNP.

utilisée. [...] En un mot, un vrai régal pour le critique de cinéma. »¹⁵⁰ *Les âmes mortes*, que le Théâtre de la Cité vient présenter à Paris la saison suivante, après avoir décroché le statut de Troupe Permanente, fait le lien entre l'aboutissement de la recherche scénique des premières saisons à Villeurbanne, et l'influence déterminante du cinéma. D'une part, le décorateur René Allio réalise un film à partir de ses dessins pour construire des contrechamps scénographiques aux mouvements sur le plateau. D'autre part, les répétitions se calquent sur la pratique cinématographique. « Je fais d'abord une mise en place; ensuite, selon la distribution, je la modifie; j'aime beaucoup faire des mises en place successives. Ensuite, nous faisons des lectures — oui, en ce moment, pour *Les âmes mortes*, nous en sommes au travail autour de la table. C'est seulement après que nous répétons normalement, que nous cherchons le rythme, etc. D'ailleurs, cette façon de procéder, qui semble étonner parfois les gens de théâtre, est courante au cinéma »¹⁵¹ Elle permet de lire l'ébauche du futur spectacle dans la mise en place des tableaux de groupe, qui précède tout travail de direction d'acteurs¹⁵². Adaptable en fonction des comédiens, la mise en place commande la direction d'acteur, qui ne sert qu'à mettre en valeur chaque tableau. Planchon donne alors des solutions ponctuelles pour résoudre des problèmes de jeu ou bien joue lui-même le rôle de chaque comédien pour lui permettre d'évaluer de l'extérieur le contexte dans lequel il doit s'insérer, afin que l'unité de style apparaisse et qu'un langage scénique cohérent voit le jour. Cette technique prolonge l'art des arrangements brechtiens, qui permettait de mettre à jour le gestus social des situations dramatiques¹⁵³.

Ce travail de modelage des acteurs et du plateau confère une acuité nouvelle à la mise en scène de Planchon, mais le dessein semble toujours entravé par la maladie de la troupe. « On sent que les acteurs, si consciencieux soient-ils — ou peut-être à cause de cela — sont obligés de distiller chaque instant sans recomposer l'unité de leur rôle. Seul Planchon lui-même avec une virtuosité peu commune, parvient à relier sans efforts visibles toutes les données de son personnage. [...] Aussi bien, l'adaptation d'Adamov a-t-elle été jugée peu convaincante et ses détracteurs avaient en un sens raison : elle ne pouvait convenir au spectacle imaginé par Planchon. Pour un peu, chacun se serait passé du «sujet», il devenait superflu. »¹⁵⁴ Planchon-acteur est le comédien qui comprend le mieux Planchon-metteur en scène. Marionnette dirigée de l'intérieur, elle dessine une trajectoire sans faute. Le langage scénique se superpose au discours dramatique, et l'aveugle de sa propre clarté. Tant qu'il s'agit d'une adaptation de Gogol, passe encore. Mais lorsque Planchon fait subir le même sort à Brecht, la garde brechtienne se fâche. « Qu'on m'entende bien : je ne reproche pas à Planchon les libertés qu'il a prises avec la tradition, par exemple dans le cas de *La Seconde surprise de l'amour* et de

¹⁵⁰ Christian Zimmer, «La seconde surprise de l'amour : Grand film en cinémascope», *Cité-Panorama* N°4, avril-mai 1959.

¹⁵¹ Jacqueline Autrusseau, *Les Lettres Françaises*, 8 octobre 1959.

¹⁵² « Après deux ou trois lectures à l'italienne, quelques pages sont «placées». Puis ce premier travail est repris, modifié, et l'on enchaîne. Le tableau terminé, on le reprend à la file. » in *Le travail au Théâtre de la Cité* N°2, saison 1959-60, L'Arche, Paris, 1960, p. 30.

¹⁵³ Cf. sous-chapitre : Brecht : un modèle, p. 155.

¹⁵⁴ Guy Dumur, «*Les Ames mortes*», *Théâtre Populaire* N°38, 2ème trimestre 1960, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p. 74-75. Ce spectacle est l'occasion de la dernière collaboration entre Planchon et Adamov. L'adaptation de Gogol est en fait une commande de Vilar (« Adamov travaille en ce moment pour nous à une adaptation scénique des *Ames mortes* de Gogol. » in Jean Vilar, *Le théâtre service public...*, p. 212).

MIS EN SCÈNE PAR «SPATIALISATION»

« Vassas : « Normalement, la mise en place doit m'aider à trouver ce que vous dites. »

Planchon : « De toute manière, on reverra la mise en place, en fonction de ce que tu auras fait. Mais pour l'instant, regarde, je vais te montrer la scène. »

Et Planchon joue avec Mottet le rôle de Pliouchkine, non en indiquant tel ou tel ton, mais les positions exactes du personnage, son rapport avec les objets à chaque réplique, essayant de préciser le geste qui permettra à l'acteur de trouver le ton. Puis Vassas reprend son rôle, tandis que Planchon joue Tchitchikov, et cette fois il s'agit d'indiquer à Pliouchkine, de façon précise et schématique, sa position par rapport à l'interlocuteur. Et peu à peu les répliques se « placent ». »

J. Atrousseau, « Comment on répète au Théâtre de la Cité », *Théâtre Populaire* N° 36, 4^{ème} trim. 1959, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p. 20.

George Dandin, qui me paraissent des modèles d'interprétation historique de nos classiques. Avec *Les Ames mortes* et *Schweyk*, Planchon fait autre chose : il ne cherche pas à situer et à expliquer historiquement une dramaturgie; il substitue une écriture à une autre. Il remplace une pièce, c'est-à-dire une fable et un sens, par un système symbolique à significations multiples. [...] Reste dès lors à nous poser cette question : en voulant « dépasser » Brecht, Planchon ne rebrousserait-il pas chemin ? »¹⁵⁵ Bernard Dort pose la question de la fidélité du metteur en scène à

l'auteur. Il reproche à Planchon un détournement de la fable qui brouille le sens, et diagnostique une rupture entre le fond d'un message et sa forme, dilemme classique. Quant à Planchon, il revendique une liberté totale en tant qu'auteur de ses spectacles, la mise en scène étant pour lui le moyen d'écrire visuellement un discours scénique dans une perspective cinématographique¹⁵⁶. Cette liberté ne garantit pourtant pas l'émergence d'un discours qui ait du sens.

Barthes, fervent admirateur du Théâtre de la Comédie, avait formulé une mise en garde dès la présentation des *Trois mousquetaires*. La mise en scène théâtrale doit faire sens et ne peut se satisfaire de sa propre virtuosité — principe d'autant plus valable lorsque le texte dramatique n'a pas de valeur en lui-même. Mais au delà d'une critique de Planchon auteur, ou de Planchon metteur en scène virtuose, Barthes et Dort condamnent un outil de travail et répondent négativement à la question des moyens humains posée en 1958-59 (cf. encadré p. 137). La forme que Planchon construit avec sa troupe ne produit pas un discours scénique qui fait sens. En prenant l'exemple de la *Commedia dell'arte*, Barthes rappelle en effet qu'il n'y a pas besoin de texte pour faire sens. Dans un premier temps, Planchon répond à ses détracteurs avec l'assurance d'un créateur qui explore déjà de nouvelles pistes d'écriture. Il est fasciné par le cinéma¹⁵⁷, qui donne au réalisateur des possibilités

¹⁵⁵ Bernard Dort, « *Schweyk dans la deuxième guerre mondiale* », *Théâtre Populaire* N°44, 4^{ème} trimestre 1961, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p. 83-84.

¹⁵⁶ « Mais nous avons surtout cherché une technique qui se rapproche davantage d'un langage. Ainsi 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 acteur. Cette utilisation du plateau tournant n'étant pas traditionnelle, nous sommes obligés d'emprunter le vocabulaire du cinéma pour en parler, bien que le produit en soit totalement dissemblable. » in *L'Avant-Scène du Théâtre* N°272, *op. cit.*, p. 36-37. Aussi, il défend violemment sa liberté de créateur. « Tous les moyens scéniques que nous utilisons aujourd'hui, et qui nous servent au niveau de notre compréhension *actuelle* de Brecht, seront progressivement abandonnés. C'est accepter la dialectique que de croire à leur disparition. Et c'est faire preuve de scientisme béat que de croire que les oeuvres de Brecht, résolument sociales et historiques, ne sont pas comme telles susceptibles de nouvelles compréhensions. Tous est et reste ouvert. Il n'y a pas d'autre orthodoxie... » in Roger Planchon, « Orthodoxies », *Théâtre Populaire* N°46, 2^{ème} trimestre 1962, p. 134.

¹⁵⁷ « Son rêve : monter une cinémathèque et mettre en scène... au cinéma. » in Jacqueline Cartier, *L'Aurore*, 27 octobre 1959. Le monde du cinéma reconnaît d'ailleurs Planchon comme l'un de ses enfants

d'expression que le metteur en scène de théâtre s'efforce d'acquiescer en perfectionnant sa troupe. Cette fascination résonne en écho de celle de Dullin pour l'exemplarité du travail collectif que fournit la pratique cinématographique. Par sa complexité technique et ses enjeux économiques, celle-ci repose globalement sur une organisation rationnelle du travail qui garantit la qualité du produit final : une image qu'on ne peut plus retoucher. Nous avons déjà montré que cet état d'esprit collectif différerait profondément de celui qui émane de la permanence durable d'une équipe de comédiens autour d'un projet artistique inscrit dans un long terme (cf. a) *Commedia dell'arte*

LA RESPONSABILITE DU SENS

« Planchon I (l'auteur) trouve en Planchon II (le metteur en scène) un collaborateur efficace, armé d'un langage théâtral déjà prestigieux; et Planchon II (c'est-à-dire jusqu'à présent le vrai, le seul Planchon) trouve en Planchon I un auteur docile, toujours prêt à remanier son texte, dépourvu par miracle de toute vanité créatrice, de tout "message", en un mot l'auteur idéal, l'auteur *sans texte*. [...] »

Il ne s'agit pas de réclamer en faveur du vieux privilège sacré de la Littérature [...] : on peut très bien imaginer qu'entre l'argument de la pièce et son langage proprement dramatique il n'y ait aucune écriture solide : ce fut le cas de la *Commedia dell'arte*; mais le *sens* était là, humain (et probablement social). Cet exemple extrême prouve que c'est l'argument qui fonde le théâtre, ce n'est pas le théâtre lui-même. On a ici assez affirmé qu'il y avait une responsabilité de la forme pour être tout à fait à l'aise en rappelant qu'il y a aussi une responsabilité du sens. »

R. Barthes, « *Les Trois Mousquetaires* d'après A. Dumas et A. Maquet », *Théâtre Populaire* N°36, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p. 56-57.

et cinéma, p. 58). Cette permanence se nourrit d'un répertoire, de contraintes d'exploitation et d'une relation au public. Le travail collectif qui en découle ne se limite pas à la fabrication d'une image. Ce décalage est à la source de malentendus qui vont précipiter la transformation du Théâtre de la Cité.

adoptifs. « Le metteur en scène n'est plus cette fois le talentueux illustrateur d'un texte étranger à sa pensée, [...] il est devenu l'auteur, au sens intégral du terme, dans toute sa dignité. L'idée, le mot, le geste, l'expression ne font plus qu'un, sous sa conduite. Et quand je parle d'auteur complet, c'est sans oublier que les comédiens, le décorateur, le musicien, ont participé à cette élaboration de l'oeuvre. Mais cela nous rapproche justement du cinéma, où le metteur en scène se comporte souvent en accoucheur, en architecte, en chef d'orchestre, plus qu'en ouvrier. » in Michel Mardore, « Les enfants d'Edouard », *Les Cahiers du Cinéma* N°129, mars 1962, revue mensuelle de cinéma, Éditions de l'Étoile, Paris, 1962, p. 22. Notons que Planchon a récusé cet entretien, qui révélait sa fascination pour le cinéma et l'influence de ce moyen d'expression sur son travail (cf. Roger Planchon, « Orthodoxies », *op. cit.*, p. 118).

4) Rupture annoncée avec les «anciens» modes de production

a) Du metteur en scène à l'auteur

Dans la foulée des *Âmes mortes*, Planchon s'attelle à un projet collectif. Il reprend *Edouard II* et espère effacer l'échec de la première adaptation (cf. p. 106). Le projet

est toujours sous influence brechtienne et s'inscrit dans la perspective ouverte au temps du Théâtre de la Comédie par l'*Alcade de Zalamea*¹⁵⁸. Sous la houlette de Planchon, la troupe s'émancipe de la Littérature et revendique une autonomie totale. « Que la mise en scène soit un moyen d'expression, une écriture avant même d'être la mise en valeur d'un texte, un savoir-faire, n'est pas une idée si nouvelle, mais que les gens de Théâtre soient mieux placés que quiconque pour écrire leurs pièces est un si vieux préjugé qu'il est curieusement tombé en désuétude. »¹⁵⁹ Après une naissance difficile au festival de théâtre d'Orange en juillet 1960, Planchon reprend en main la création collective et signe le texte

ESSAI COLLECTIF...

« Février 1960. Nous décidons de tenter une expérience. Prendre avec ce montage la liberté des cinéastes face à leur scénario, et à défaut de pièce actuelle, de traiter le thème de Marlowe, librement. [...]

Mai 1960. Répétitions au théâtre de l'Odéon. (Nous jouons actuellement *Les âmes mortes*, Gogol-Adamov.) Les premières sont totalement bouffonnes. Pas de texte, pas de décors, ni de dispositif, encore moins de mise en place. Des comédiens, un thème et des pages de notes (recherches historiques, plastiques, idéologiques, etc.) Allio crayonne dans un coin, tel comédien propose la mise en place de telle scène, chacun improvise. C'est la règle. Des heures de discussions sur telles intentions ou sur tels mouvements. Un tiers du temps improvisation, deux tiers discussions. Épuisant. [...] Les démarches collectives sont capricieuses, interminablement les propositions se muent en questions et les questions deviennent propositions. Chaque comédien est passionné et irrité par ce piétinement. »

Programme d'*Edouard II*, Théâtre des Champs-Élysées, octobre 1961, Archives TNP.

et la mise en scène de la présentation parisienne d'*Edouard II* à l'automne 1961. Accusé d'«étalagisme» de la mise en scène, le spectacle sombre dans l'incompréhension et le metteur en scène est accusé de compromission avec un auteur vilipendé. L'accueil réservé à la réécriture de la pièce n'est pas meilleur. « Roger Planchon répète volontiers qu'il aimerait désormais associer un auteur de profession aux travaux de son équipe. Ce vœu confirme sa lucidité. Sous peine de verser dans la pure jubilation expérimentale, la troupe de Villeurbanne a effectivement le plus urgent besoin de compenser en matière de textes - nouveaux ou adaptés - la frénésie inventive de son metteur en scène et de son décorateur René Allio. »¹⁶⁰

À la reprise en 1961, on constate que la dimension collective du travail disparaît et que la troupe est mise au pas. Planchon conçoit la mise en scène comme un

¹⁵⁸ « Que veut montrer la fable d'Edouard II? Que les hommes qui font l'histoire sont façonnés par elle, et que dans le cas précis de cette courte période de l'histoire d'Angleterre, tous, ou presque, ont été broyés par ce Colosse. "Les hommes font leur propre histoire, mais ils ne la font pas librement dans les conditions choisies par eux, mais dans des conditions directement données, transmises par la tradition; la tradition des générations mortes pèse comme un cauchemar sur le cerveau des vivants." (Marx). » in Programme d'*Edouard II*, juillet 1960, Archives TNP.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 28 octobre 1961.

déversement d'images auquel l'acteur doit prêter son corps. Le metteur en scène raisonne en premier plan et arrière plan. Au premier plan, le héros, à l'arrière plan, les figurants qui donnent une profondeur de champ. La troupe résiste et ne se prête pas à cette différenciation des plans scéniques. Les relations entre le metteur en scène et son outil se tendent progressivement¹⁶¹. Suite à l'échec de la création collective, Planchon estime qu'il n'a pas les moyens économiques de continuer l'expérimentation théâtrale et en fait porter le chapeau à l'État. Mais l'argument économique ne résiste pas devant

... NON TRANSFORME

« Février 1961. Création de la nouvelle version.[...] Il faut une très grande formation ou une très grande pratique pour travailler collectivement. Cela exige de chacun intelligence et discipline. Le temps perdu est énorme, certains résultats sont plus évidents. Avec le recul, nous voyons très bien la part d'échec de notre expérience *Edouard*.

Cette expérience déroutante et exaltante peut-elle être renouvelée ? Oui, le contact permanent entre un auteur et ses interprètes, dans une confrontation totale, ne peut qu'enrichir une œuvre.

Il faudrait tenter une expérience avec un auteur vivant et non avec une œuvre ancienne si intéressante soit-elle; mais cela exige un bouleversement des méthodes habituelles du théâtre, d'abord sur le plan économique. En clair, c'est poser à l'État (car qui d'autre, à part lui, pourrait l'entreprendre ?) la question de la fondation d'un théâtre de recherche et de création. »

ibid.

les contraintes structurelles que le metteur en scène impose au chef de troupe. Au lieu d'utiliser les comédiens Permanents, qui résistent à ne jouer que des rôles d'arrière plan, Planchon recourt directement à des figurants taillables et corvéables. Cela explique le recours massif à la figuration qui intervient à partir de 1963-64 et qui coïncide avec la disparition des Résidants¹⁶². Le répertoire évolue, en partie par qu'il n'est désormais plus nécessaire de monter des pièces aux distributions pléthoriques pour employer la troupe au mieux.

Le travail d'adaptation d'*Edouard II* fait naître un besoin d'écriture chez Planchon qui se matérialise paradoxalement par le truchement du cinéma. En 1961, Planchon reçoit de l'argent pour écrire un scénario, qui deviendra finalement sa première pièce, *La remise*, qu'il met en scène dans la foulée, en 1961-62. L'écriture va alors occuper une place de plus en plus grande dans ses préoccupations, jusqu'à reléguer la mise en scène à l'arrière plan¹⁶³. Le recours à l'écriture est d'abord une réponse au sentiment d'une crise dans la mise en scène européenne. Selon Planchon, le langage scénique pour lui-même ne permet plus de renouveler la pratique théâtrale en profondeur. La crise du répertoire oblige les metteurs en scène à se confronter aux classiques. Mais le détournement qu'ils opèrent sur les textes, en substituant un

¹⁶¹ « Si un acteur veut venir au premier plan pour avoir la vedette, je le laisse faire. Ce qui m'excite, c'est de compenser par ce qui est derrière, de telle manière qu'il a beau être au premier plan, il sera néanmoins écrasé. » in «Entretien avec Roger Planchon», par Claude Gautéur, *Les Cahiers du Cinéma* N°129, *op. cit.*, p.14.

¹⁶² *Les trois mousquetaires* (24 comédiens, 2 figurants) est suivi de *La mise en pièces du Cid* (17 comédiens, 11 figurants). *Henri IV* (24 comédiens, 3 figurants) est suivi des *Libertins* (18 comédiens, 12 figurants). La présentation à Paris de *Troilus et Cressida* inaugure l'entrée en force de figurants (8 contre 3 au maximum auparavant).

¹⁶³ « Je savais ce que c'était une pièce, mais je ne soupçonnais pas qu'une pièce, mieux trois répliques, engageait la totalité. Depuis je vis pour comprendre cela. C'est devenu, pour employer le terme scientifique, une recherche fondamentale. Le problème le plus important de ma vie c'est : qu'est-ce que la spécificité théâtrale, qu'est-ce qu'un poème dramatique? » Roger Planchon, «Retour à Shakespeare, via Brecht, Vilar et l'écriture», propos recueillis par Jean-Jacques Lerrant, *ATAC-Information* N° 98, novembre 1978, p. 9.

discours scénique personnel à la fable imaginée par l'auteur ne le convainc plus. « En tant que metteur en scène, j'ai eu le sentiment d'un certain épuisement. Pour me renouveler, j'ai pensé à écrire. Je crois que les metteurs en scène d'aujourd'hui souffrent généralement de ne pas disposer d'assez nombreuses pièces nouvelles. Le recours aux œuvres classiques du répertoire n'est pas suffisant, n'est pas satisfaisant. D'ailleurs, après *La Remise*, j'éprouve le besoin d'écrire, et pourtant je ne m'y attendais certes pas, et maintenant j'en ai envie. »¹⁶⁴ Le pouvoir fascinant des images s'émousse au profit d'un plus grand respect du texte¹⁶⁵. Planchon abandonne à Jacques Rosner la démarche qu'il avait suivie sur *La seconde surprise de l'amour* ou *Schweyk*¹⁶⁶, et se réserve l'interrogation désormais «respectueuse» des classiques. « L'œuvre c'est tout, c'est l'essentiel et nous sommes devant. Comme nous sommes devant le monde muet des objets dirait le poète Francis Ponge. »¹⁶⁷ Adoptant un profil bas, l'auteur novice désavoue la superbe du metteur en scène et cherche la clef du nouveau dans l'enseignement des Maîtres. Quand il mettait en scène *L'ombre de la ravine* au temps du Théâtre de la Comédie, Planchon se rappelle avoir posé les questions «Pourquoi écrire?» et «Pour qui écrit-on?». Le déplacement du questionnement sur le sens de la pratique théâtrale — plutôt que sur sa forme — instaure une divergence entre les préoccupations du metteur en scène et celles de l'auteur. Dans un premier temps, la confusion des rôles trouble le metteur en scène qui ne sait pas négocier intimement avec les exigences exorbitantes de l'auteur. Mais il apparaît progressivement que la position de l'auteur s'avère plus délicate car l'écriture dramatique doit trouver une autonomie par rapport à un langage scénique qui a déjà fait ses preuves¹⁶⁸.

¹⁶⁴ «Roger Planchon, auteur dramatique», *L'Avant-Scène Théâtre* N°272, *op. cit.*, p. 8. De manière plus précise : « Il y a eu, au moment où j'ai commencé à écrire, une crise latente dans le théâtre, crise que je crois avoir bien sentie. Il y a eu une crise des metteurs en scène, soit Brook, soit Strehler, etc., tous les metteurs en scène d'Europe ont eu, un moment, une espèce de flottement; [...] Brusquement, je voyais dans un spectacle que tel grand metteur en scène, que j'admire profondément, quand il présentait Shakespeare, vraiment c'était extraordinaire, mais, par moment, il racontait une histoire personnelle à lui, et son histoire personnelle était plus faible que celle de Shakespeare. » in Roger Planchon, interview réalisée par Michel Richard, *Le Nouveau Clarté* N° 22, novembre-décembre 1969, Paris, 1969, p. 44.

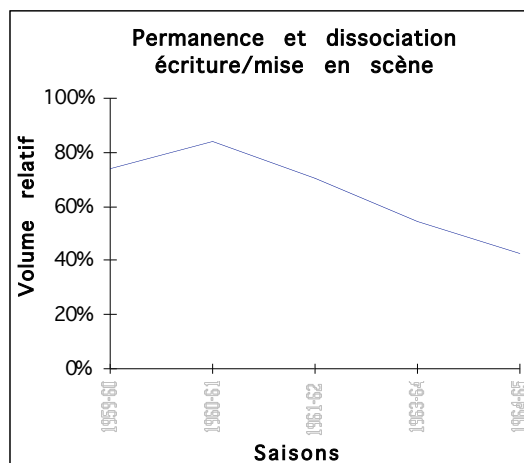
¹⁶⁵ Planchon mettra encore quelques années à dénoncer officiellement le recours abusif à l'image pour renouveler la pratique théâtrale. « De vingt à trente ans je rentrais dans les textes comme un bulldozer et, si l'image ne collait pas bien, le texte se tordait un peu et l'image passait toujours. Lorsqu'on commence à prêter attention au texte, on ne peut plus se permettre de faire des galipettes pour une image. Du coup, on peut paraître un peu timoré. Mais je crois que ce respect donne plus de profondeur. Donc j'accepte de paraître timoré. Cherchant la profondeur, je ne suis plus quelqu'un qui court à n'importe quel prix après la nouveauté scénique. » in Roger Planchon, «Retour à Shakespeare, via Brecht, Vilar et l'écriture», *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁶ Rosner continue en effet de défendre l'idée d'une supériorité du scénique sur le dramatique. « Il ne faut pas jouer poétique, ce serait un pléonasme, il faut jouer le personnage, c'est-à-dire jouer réaliste. Donc nous devons lutter contre le texte, mais dans ce cas précis c'est le servir. » in «Jacques Rosner, La mise en scène de *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai*», *L'Avant-Scène Théâtre* N°272, *op. cit.*, p. 9.

¹⁶⁷ «Conférence de 1963» in Émile Copfermann, *op. cit.*, p. 360. Ce respect du texte est aussi perçu par les critiques. Sur *Tartuffe* par exemple : « C'est que Planchon a, semble-t-il, pris le texte comme unique base de son travail : enfermant résolument sa mise en scène dans les limites de ce qui est écrit, il s'est efforcé de restituer à l'œuvre une cohérence sans faille, et sa façon de traiter chaque réplique témoigne avant tout d'une volonté d'approfondissement. » in Raphaël Nataf, «*Le Tartuffe*», *Théâtre Populaire* N°53, 1er trimestre 1964, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p. 97. Dans le même esprit, la traduction de *Troïlus et Cressida* par Planchon a été réalisée en collaboration avec deux professeurs de la faculté des Lettres de Lyon.

¹⁶⁸ À la difficulté qu'invoque Planchon d'avoir à mettre en scène ses propres pièces, Dort oppose la difficulté première d'écrire une pièce de qualité. « Planchon invoque lui-même l'impossibilité dans laquelle il se serait trouvé d'être à la fois auteur et metteur en scène : « Pour bien servir [un texte], il faut admirer, et je vois trop de défauts à ce qui est ma première pièce. Mais ce n'est pas tout : un metteur en scène, avec raison, court à l'essentiel, il sacrifie les pourours, ce qui pour un auteur ne va pas sans mal. Dans les deux sens, j'en fis l'expérience à mes dépens. » Sans doute n'a-t-il pas tort. Mais dans cette impossibilité, il y a aussi autre chose que la difficulté de cumuler deux fonctions aussi proches et aussi différentes (d'autres l'ont fait avec bonheur) : il

La nécessité de séparer clairement écriture et mise en scène émerge parallèlement à l'affirmation du besoin d'écriture. En 1959-60, tout est mélangé dans un projet collectif, que récupère abruptement le metteur en scène en 1960-61. La saison suivante, Planchon écrit sa première pièce à part entière, *La remise*, qu'il met néanmoins en scène. Enfin en 1964-65, il confie sa seconde pièce, *Patte blanche*, à son assistant et collaborateur Jacques Rosner. Plus il y a dissociation entre l'auteur et le metteur en scène, plus la permanence durable cède du terrain.



Le graphique ci-contre représente le volume relatif de permanence durable dans les distributions de *Edouard II* (1959-60, puis 1960-61), *La remise* (1961-62, puis 1963-64), *Patte blanche* (1964-65). La dissociation entre écriture et mise en scène est la plus faible lorsque Planchon reprend en main la création collective d'*Edouard II*. Cette situation correspond alors au maximum de la part de permanence durable dans les distributions.

Pendant les répétitions de *Patte blanche*, « Planchon, dans la salle, derrière un pupitre, prend des notes. En tant qu'auteur, il n'intervient pas dans la direction du plateau. Il se contente de rétablir la vérité psychologique, lorsqu'il estime que le jeu des acteurs n'est pas en accord avec le texte. Il attend que les répétitions soient terminées, et il monte sur le plateau pour tracer le cadre général. [...] Dans ses interventions, Planchon s'efforce à chaque fois de ramener la pièce vers la vie : il analyse les structures de la réalité, les transforme en concepts et les plaque sur la pièce. Il se sert d'exemples, que chacun pourrait trouver dans sa propre vie. »¹⁶⁹ Un dialogue s'installe entre un auteur vivant et les acteurs. Tirant les enseignements d'*Edouard II*, Planchon dissocie les responsabilités de l'écriture, du jeu et de la mise en scène. Le renforcement de la permanence temporaire sur *Patte blanche* (60% en poids relatif, cf. graphique ci-dessus) est un moyen de garantir une indépendance entre chacune des parties. L'échec d'*Edouard II* traduisait donc une impasse structurelle et non économique, comme le laissait penser Planchon. Sur *Patte blanche*, le langage scénique doit s'efforcer de rendre vivante une écriture, qui s'élabore ailleurs, dans la solitude d'un tête à tête avec la page blanche. Cette solitude de l'écriture contrebalance la dimension collective de la mise en scène¹⁷⁰. Pour refléter le réel, l'auteur doit adopter une posture d'observateur, qui provoque l'introspection. « On écrit facilement une pièce quand on sait ce que l'on a envie de dire. Moi, j'ai su ce que j'ai eu envie de dire, en écrivant cette pièce [*Dans le vent...*];

y a encore les confusions et les contradictions dont souffre la structure de *La remise*. » in Bernard Dort, «L'équilibre instable de Roger Planchon» *Théâtre populaire* N°54, 2ème trimestre 64, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon...*, p.90.

¹⁶⁹ Otto Hahn, «Patte blanche» de Roger Planchon, vu des répétitions», *Cité-Panorama* N°4, deuxième série, janvier-février 1965.

¹⁷⁰ « Le travail de théâtre, c'est très collectif, un bateau toujours dans la tourmente. On a beau être capitaine, si les marins ne savent pas exactement quel chanvre tirer avant même qu'on en donne l'ordre, le bateau sombre. J'ai fait pendant des années un travail collectif, et j'avais besoin d'une solitude. » in « Ecrire m'obsède... », Entretien avec Roger Planchon, *Théâtre en Europe* N°9, janvier 1986, Éditions Beba, Paris, 1986, p. 82.

c'est devenu cela. Cela peut vous paraître curieux, mais je n'écris pas des pièces pour dire ce que je sais, ce que je sais, cela me paraît la partie la moins intéressante de ma vie. J'écris des pièces pour comprendre quelque chose. Je me suis dit «Il faut que je parle du monde moderne; il faut que je fasse le point; il faut que je sache moi-même où j'en suis». C'est une série de points d'interrogation, c'est vrai — je suis parti de ce que je connaissais vers l'inconnu. »¹⁷¹ Ce nouveau regard sur le monde conduit Planchon à réactiver un combat pour la création, à inventer les cages de résonance contemporaines de la société, à l'image des questions universelles qu'ont su poser les auteurs classiques. Il ne s'agit plus de copier Brecht hardiment, mais d'égaliser Shakespeare.

b) Crise de la mise en scène populaire (1962-1965)

D'*Henri IV* à *Troilus et Cressida*, l'enjeu de la mise en scène se déplace de la démonstration à la description. La prise de distance avec un théâtre didactique, qui ne se contente pas de décrire le monde, mais qui fournit en même temps la clef de son explication, s'était amorcée dès *La seconde surprise de l'amour*¹⁷². Avec la tragédie shakespearienne, Planchon coupe définitivement les ponts avec Brecht. «Le spectacle qui a été monté, donnait finalement une représentation littérale du texte, sans aucun commentaire. Il présentait les choses, sans laisser apparaître un parti pris quelconque du metteur en scène. »¹⁷³ La description l'emporte sur le point de vue critique. Pour Vinaver, cette transformation provoque une crise de la mise en scène qui met en péril l'idée même de théâtre populaire¹⁷⁴.

Pour avoir une action sur le spectateur, le théâtre doit tout d'abord s'ancrer dans une tradition, reconnue et acceptée, et délivrer de cette plate-forme familière son message révolutionnaire. À l'âge d'or du théâtre en Grèce, « bien loin d'être jeté dans l'inconnu au départ, le public commençait par se reconnaître pleinement dans l'action représentée; sans réserve, il accordait au jeu sa participation, aussi l'ébranlement que le spectacle avait pour fonction de produire pouvait mener, sans rupture de continuité, à l'absorption d'une vision neuve des choses. »¹⁷⁵ De nos jours, l'homme de théâtre ne dispose ni de point de vue global sur la société, ni des certitudes idéologiques qui lui donneraient le moyen de changer le point de vue du spectateur sur la société. «Le théâtre de Brecht se présente comme un outil de combat se rattachant à une explication totale du monde, il n'est pas une idéologie, sur laquelle un théâtre pourrait se fonder et en même temps forcer l'adhésion d'un public large. Alors que faire ? À la démarche militante succède une démarche tâtonnante. Il ne s'agit plus de montrer où, à coup sûr, est le mal et où le bien, où la réaction et où le progrès, mais de décrire la «matière» même dont nous sommes faits,

¹⁷¹ «Vendredi 8 mars : Roger PLANCHON, auteur et metteur en scène», *op. cit.*, p. 50.

¹⁷² « Certains pensent que le théâtre ne peut être que négatif ou du moins que toute description doit être critique. Ici nous avons essayé de pousser la critique au maximum, mais, je le répète, à partir d'un certain point elle laisse place à la description. Nous sommes-nous trompés ? Ou bien le théâtre peut-il être aussi descriptif ? » in *Le Travail au Théâtre de la Cité* N°1, saison 1958-59, p. 22.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷⁴ Michel Vinaver, «À propos de *Troilus et Cressida*», *Théâtre Populaire* N° 54, 2ème trimestre 1964, repris dans *Itinéraires de Roger Planchon*....

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 123.

de raconter le «tissu» de l’histoire, et de laisser les ponts se faire, les jugements se former. »¹⁷⁶ Selon Vinaver, « Planchon est parmi ceux qui, aujourd’hui, se demandent si la voie à emprunter n’est pas celle d’un théâtre rigoureusement descriptif, critique au sens étymologique du mot, un théâtre dépourvu de toute intention d’influencer directement la conduite des hommes, un théâtre dont l’effet — non dirigé — résiderait dans la «détonation» qui ne peut manquer de se produire au sein de chaque spectateur, de par le mélange explosif de la réalité décrite et de la réalité vécue. »¹⁷⁷

Le metteur en scène doit donc accepter de dissoudre son point de vue sur le texte pour faire émerger une simple description du monde, ce qui propulse les questions formelles au premier plan et empêche le metteur en scène de proposer une vision nouvelle du monde en s’appuyant sur des formes familières. Les présupposés de Vinaver ne sont pas totalement fondés. Il faudrait prouver, comme le suggérait le comité rédactionnel de Théâtre Populaire dans la polémique ouverte à l’occasion, que la nouveauté d’une forme est inconciliable avec les schémas de perception qui nous sont familiers. Il n’en demeure pas moins que *Troïlus et Cressida* a été rejeté en bloc par tous les critiques, et que Vinaver lui-même a dû s’y prendre à deux fois pour accepter l’objet formel que proposait Planchon. Vinaver en déduit que la mise en scène moderne ne peut proposer des spectacles nouveaux qu’en se coupant d’un large public populaire et que Planchon ne peut qu’être «inconsistant» en proposant, de spectacle en spectacle, ou même dans le cadre du même spectacle, une alternance entre formes faciles et familières, et formes novatrices insaisissables, pour faire avancer de front l’art théâtral et l’idée de théâtre populaire. Nous n’essaierons pas de clore cette polémique sur la dimension impopulaire du nouveau en art.

En revanche, la relecture de *Troïlus et Cressida* par Vinaver souligne une étape fondamentale dans l’évolution de la structure de production du Théâtre de la Cité. Il constate en effet que les personnages de Shakespeare « sont démunis de ce qu’il est convenu d’appeler *épaisseur*. On ne peut pas dire qu’ils se *développent*. Ce qui leur fait surtout défaut, c’est la *cohésion*. » Voulant « monter la pièce pour ce qu’elle est, en ce qu’elle est », Planchon est amené à exiger du comédien « qu’il résiste à la tentation de composer un rôle, qu’il se concentre à jouer l’instant dans toute sa plénitude, sans chercher absolument à le relier à l’instant précédent ou à l’instant qui suivra. Autrement dit, au lieu de construire, incessamment partir à zéro. Cette exigence ne peut que paraître contre nature au comédien : c’est d’un coup lui enlever tous ses moyens. Et pour lui en donner d’autres à la place, qui lui permettraient d’exprimer, par sa présence sur la scène, une évidence de chaque instant du personnage, qui serait aussi forte que l’évidence d’un personnage pris dans sa durée, il faudrait non seulement un nombre inaccoutumé de répétitions, mais un travail de base sur ce qui constitue le jeu même de l’acteur : conditions qu’excluent les circonstances dans lesquelles opère le Théâtre de la Cité ou tout autre théâtre actuellement. »¹⁷⁸ Après Barthes et Dort, Vinaver évoque à nouveau le problème de la troupe. Mais ce problème ne relève pas de l’économique, comme le pense Vinaver. Sa critique s’applique exactement à la conception théâtrale de la mise en scène et de

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 126.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 115-117.

la direction d'acteurs que Planchon a élaborée pendant les premières saisons du Théâtre de la Cité. Changer de conception du jour au lendemain est impossible, excepté si l'on peut transformer la troupe d'un coup de baguette magique.

En fait *Troilus et Cressida* se situe dans l'entre-deux d'une transformation de la structure de production. D'un côté, par l'ampleur et la composition de sa distribution, le spectacle appartient au premier axe du répertoire mis en œuvre par Planchon (cf. p.122). D'un autre côté, il marque le premier recours massif aux figurants. Certains critiques sont impressionnés par la tournée parisienne de 1963-64 et soulignent avant tout qu'elle a été rendue possible par une troupe homogène qui offre au metteur en scène une structure de production unique en France¹⁷⁹. Mais Jacques Rosner reconnaît que s'il y a unité de style, cela ne procède plus d'un état d'esprit propre à la troupe, mais du travail des répétitions autour de l'élaboration d'un langage scénique¹⁸⁰. La troupe n'est plus homogène. Lorsque les journalistes critiquent l'ensemble des acteurs de *Troilus et Cressida* sauf quelques parisiens, et louent la distribution de *Tartuffe* qui leur semble taillée sur mesure, ils ne font que refléter une évolution en cours de la permanence, que nous avons aussi relevée¹⁸¹.

c) Une solution par l'écriture (1965-1969)

Les réflexions de Planchon sur *Tartuffe* font apparaître une contradiction qui trouvera bientôt sa résolution dans la disparition de la troupe. D'un côté, le metteur en scène fait référence, pour la première fois, à la notion d'«évidence», pour définir le comédien. « Ce qui caractérise un comédien lorsqu'il est excellent c'est l'évidence. Il est évident comme un caillou et en parler c'est s'engager dans l'opacité. [...] C'est une évidence qui s'installe en face de nous, tous les comédiens le savent et ils cherchent cette évidence. N'est-elle pas pour eux le critère et la justification de leur travail ? »¹⁸² D'un autre côté, il imagine une méthode d'interprétation des textes classiques en s'appuyant sur la fable. « Les faits, les actes seuls sont essentiels. Je ne dis pas là une nouveauté, je m'en tiens aux sages principes d'Aristote, mais depuis si longtemps oubliés qu'ils apparaissent, brusquement, comme d'avant-garde, comme l'extrême pointe de la nouveauté. "Les personnages n'agissent pas pour imiter leur caractère mais ils reçoivent leur caractère de surcroît, en raison de leurs actions, de sorte que les actes et la fable sont la fin de la tragédie et c'est la fin

¹⁷⁹ « Indeed, it is hard to see just how a production like that of *Troilus et Cressida* could have been put on at all without the existence of such a group. Were Planchon to leave Villeurbanne to work in Paris under present conditions he could no longer do the type of production which has made him what he is, France's most original and forceful producer. » in Dorothy Knowles, «Roger Planchon and the Paris press», *Modern Languages, Journal of the modern language association*, Volume XLV N°4, décembre 1964, p. 135.

¹⁸⁰ « *Troilus et Cressida* a employé des acteurs qui ont fait «carrière au théâtre de la Cité», et des « acteurs qui venaient des petites salles de la rive gauche, des spectacles «Dubillard» ou «Terzieff», du Lutèce. D'autres enfin venaient des théâtre dits populaires : Centre dramatique, T.N.P. Aubervilliers, etc... Si une unité se dégageait de ce spectacle-là elle ne pouvait venir que du travail des répétitions. » in «Vendredi 8 mars : Roger PLANCHON, auteur et metteur en scène», *op. cit.*, p. 84.

¹⁸¹ « Autour du «couple» [Auclair-Debary : *Tartuffe-Organ*], la troupe montre une homogénéité et une précision qui ne sont pas d'habitude ses qualités les plus certaines. Opposant justement la vraisemblance aux traditions, Colette Dompiertrini (Marianne) et Guy Jacquet (Valère) traitent en jeux la brouille amoureuse et la crainte des projets d'Organ. Anouk Ferjac (Elmire) et Françoise Seigner (Dorine) savent éviter avec grâce et humour les tentations du «numéro». » in Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 11 mars 1964. Excepté Dompiertrini, tous les autres comédiens, parisiens, sont nouveaux dans la troupe (cf. p. 124).

¹⁸² «Conférence de 1963», *op. cit.*, p. 363-364.

DE LA BRIQUE AU BETON ARME

« Vous avez raison de dire que, d'une certaine façon, les spectacles se sont modifiés, cela a toujours correspondu avec le choix d'un acteur. C'est cela qui a cristallisé quelque chose.

Pourquoi cela s'est-il produit ainsi ? Parce qu'un acteur, c'est une évidence, c'est un accord entre un psychisme et un physique [...].

Alors, il est certain qu'à un moment de recherche, de travail, sur le théâtre, tel type d'acteur correspond exactement à ce qu'on veut faire. A certains moments on a envie de faire des spectacles avec de la brique; on a besoin d'un type d'acteur. Ensuite on passe à du béton armé, et cela correspond à un autre type d'acteur. Bien sûr, il faudrait comprendre pourquoi on passe de Galiardin à Bouise, de Bouise à Auclair, etc... et on pourrait même trouver d'autres subdivisions... C'est sûr que cela correspond à quelque chose, à quelque chose qui est «donné» comme l'acteur est donné parce que l'acteur est une évidence. [Après avoir évoqué Gérard Philipe] Je n'ai pas besoin de Gérard Philipe. Par contre, une certaine ironie d'Auclair me paraît très intéressante. C'est une phase de l'évolution du théâtre de la Cité... mais pourquoi ? Je suis très embarrassé pour vous répondre. »

Roger Planchon, Colloque Planchon, *op. cit.*, p.78.

qui, en toutes choses, est le principal.»¹⁸³ L'évidence de l'acteur est contradictoire avec la notion de fable qui donne son caractère au personnage, puisque le caractère du personnage préexiste dans l'évidence donnée du comédien qui joue le rôle. Ce n'est pas la fable qui façonne le parcours d'un comédien, mais le comédien qui interprète la fable. En demandant à ses acteurs de composer leurs rôles dans *George Dandin*, Planchon exigeait donc l'impossible — ou bien ne considérait pas les acteurs comme excellents. En revanche, le principe de mise en place initiale est toujours applicable, à partir du moment où le metteur en scène tient compte de la nature du comédien et lui soumet la forme du langage scénique à venir. L'idée que le

parcours d'un acteur peut être maîtrisé pour composer une image est valable tant que Planchon pense que l'acteur peut se plier à n'importe quelle composition. Mais elle est contrecarrée par l'idée d'une évidence donnée qui émane de la personnalité de l'acteur. C'est l'image qui doit tenir compte, au moment de son élaboration, de la nature même du comédien. Ainsi le projet ne découle plus seulement de l'imagination du metteur en scène, il s'appuie sur la personnalité de vedettes. La troupe, comme structure servant à construire des images, n'est plus nécessaire. L'acteur devient pour Planchon un matériau qui existe pour lui même, et non plus un matériau à transformer. Il devient celui qui peut faire entendre une parole, et non pas seulement celui qui sert à construire une image.

Dans le vent... permet de concrétiser cette conception. L'auteur reconnaît avoir écrit sa quatrième pièce en fonction des comédiens, ce qui n'est pas original. « Molière écrivait en pensant aux acteurs de sa troupe. Giraudoux écrivait pour Juvet. Beaucoup de répliques de Giraudoux sont absolument insipides. Pourtant on écoute des enregistrements de Juvet; elles prennent un sel que personne d'autre ne peut leur donner. »¹⁸⁴ C'est l'acteur qui doit donner vie à l'univers que propose l'auteur. « Une des idées principales de la pièce était que la vie est imprévisible et que le spectateur ne doit jamais savoir comment les personnages vont réagir. Le comédien, entouré de mystère, devait donner l'impression d'être libre, et capable

¹⁸³ *Ibid.*, p. 366-370.

¹⁸⁴ Colloque National Planchon, *op. cit.*, p. 80. « Depuis, Roger n'a jamais cessé de nous lire ses pièces, une tous les étés que nous découvrons terminée en automne. Pendant une huitaine de jour, chacun s'exprime librement, pose des questions. Roger nous en pose aussi. Il fait sa distribution en même temps qu'il écrit. » in Dominique Norres, « Plus de troupe pour le TNP (propos recueillis de Claude Lochy », *op. cit.*, p. 44.

d'invention. [...] Au cours des premières lectures, les comédiens cherchèrent à découvrir l'histoire de la pièce. La première analyse détermina les situations de base, à partir desquelles les personnages existaient. Planchon n'indiquait jamais le ton d'une phrase, il ne donnait jamais d'explication psychologique aux comportements à trouver. [...] Chaque comédien trouvait seul l'interprétation, et Planchon le reprenait seulement lorsque le ton n'était pas juste et la situation pas assez claire. [...] Il n'hésitait pas à retravailler le texte, si les comédiens butaient sur certaines phrases, ou si la fable n'apparaissait pas assez nettement. Le travail d'approche était toujours fait en commun. »¹⁸⁵ Cette fois-ci, Planchon réalise totalement son idée de structure collective permettant d'établir un dialogue entre l'auteur et les acteurs¹⁸⁶. Pour que la troupe serve le répertoire d'un auteur, il faut qu'elle corresponde à l'univers des personnages de l'auteur. D'un côté, l'auteur doit accepter la contrainte de personnages marqués par les acteurs, de l'autre, les acteurs doivent jouer le jeu de l'auteur. La matérialité de la troupe donne une contrainte d'écriture à l'auteur, en retour, l'acteur doit accepter une place qui le soumet à l'imaginaire d'un auteur. De multiples sensibilités, celles des acteurs et de l'auteur, doivent accepter la contrainte commune d'une forme matériellement inscrite dans le corps des acteurs et spirituellement nourrie par l'imagination de l'auteur. C'est une conjonction d'intérêts relativement rare.

À l'avènement de Planchon I (l'auteur) — pour reprendre la dichotomie proposée par Barthes (cf. p. 141) —, Planchon II (le metteur en scène) se coupe d'une troupe qu'il avait réunie pour construire le Théâtre de la Cité. L'idée d'un matériau-acteur souple au service d'un répertoire fait place à l'idée d'un matériau-acteur dont la nature doit servir de moteur à la représentation en donnant vie aux situations imaginées par l'auteur. Manipulateur de la troupe, le metteur en scène des débuts s'efface devant l'auteur qui entretient un rapport existentiel à l'acteur pour faire naître de nouveaux univers. Dans le premier temps, l'acteur était un matériau de construction d'un langage scénique de metteur en scène. Sa nature importait moins que la forme qui s'élaborait. Dans le deuxième temps, l'acteur est le combustible même du spectacle, et la construction vaut autant par la forme que par l'alliage des matériaux et leur résonance existentielle. La troupe du Théâtre de la Cité s'était construite sur un rapport «fonctionnel», et non «existantiel», des acteurs au projet théâtral, ce qui explique le constat récurrent d'un décalage entre les possibilités de metteur en scène de Planchon et l'approximation des réalisations des acteurs¹⁸⁷.

Le déclin de la permanence durable dans la troupe commence après la saison 1960-61, saison où Planchon constate, avec *Edouard II*, l'échec d'une tentative de fusion entre son projet personnel d'écriture en devenir et le passif du projet de troupe qui a permis d'établir le Théâtre de la Cité sur des bases solides. L'innocence de l'auteur est corrompue par l'expérience du metteur en scène, prisonnier d'un langage scénique qui façonne son rapport au monde et au théâtre. Ce langage scénique,

¹⁸⁵ Hélène Bleskine, «La mise en scène en stage», *Cité-Panorama* N° 14, deuxième série, mars-mai 1968.

¹⁸⁶ « Pour ma part je suis heureux car, ajustant la pièce aux comédiens, tenant compte de leurs suggestions et exigences, j'espère l'avoir notablement améliorée. Nous pourrions la signer ensemble. » in *Programme de Dans le vent...*, février 1968, Archives TNP.

¹⁸⁷ Le changement de statut de l'acteur explique l'importante différence du volume moyen des distributions entre l'axe I et l'axe II du répertoire. On constate en effet une diminution de moitié des effectifs (cf. paragraphe : Tendances du répertoire p. 122). La présence de nombreux acteurs au second plan ne se justifie plus.

conçu pour implanter un théâtre populaire, est incompatible avec la projection des mondes de l'auteur sur la scène. La permanence durable recule car elle ne permet pas à son directeur d'entreprendre ce qu'il souhaite. On observe ainsi qu'un état de permanence a permis d'engager une action théâtrale qui aboutit à une impasse pour le metteur en scène, impasse qui n'est pas d'ordre économique. Celle-ci est d'abord liée à une conception du jeu et de la mise en scène destinée à construire une machine théâtrale et son langage scénique approprié. Entre 1957 et 1961, l'acteur peut se prêter aux contraintes de composition imposées par la fable. Ses actes constituent son caractère et la troupe est envisageable autour d'un répertoire diversifié. De 1961 à 1964, l'acteur est donné comme «évident», mais il doit toujours se plier à la fable. La structure de production explose sous la contradiction. De 1964 à 1969, l'évidence donnée de l'acteur est le nouveau matériau autour duquel s'organise une création contemporaine.

Pour Planchon, populaire et spectaculaire coïncident. « Au théâtre, j'ai toujours fait de grands spectacles, même quand je n'avais pas d'argent. J'ai toujours pensé qu'il fallait faire un théâtre pour les gens qui ne venaient jamais au théâtre. Pour que ces spectateurs se disent : «ils ne se sont pas payés notre tête». Je voulais que les gens en aient plein le cœur, plein les yeux. »¹⁸⁸ La troupe a été l'instrument de ce spectaculaire pour fédérer un large public à Villeurbanne. Mais ce spectaculaire doit se renouveler sous peine de tourner à vide sur les classiques, et de se couper du public. Au moment de la transition entre l'axe 1 et l'axe 2 du répertoire du Théâtre de la Cité, l'écriture et la mise en scène se complètent mutuellement selon deux perspectives. Dans *La remise*, la nouveauté vient de l'argument qui s'appuie sur un langage scénique bien établi, et donc peu novateur¹⁸⁹. Dans *Troilus et Cressida*, le langage scénique explore le fond d'une écriture shakespearienne abyssale. C'est une impasse. L'auteur permet donc au metteur en scène de concilier nouveauté de la description et familiarité de la forme. L'écriture permet de retrouver un contact avec le réel et de fonder une nouvelle description du monde. C'est une porte de sortie à l'«inconsistance» qu'évoquait Vinaver. S'exprimer directement par l'écriture sans avoir à mettre en forme des écritures étrangères permet au metteur en scène de reléguer au second plan la question de l'«accessibilité» populaire de l'art théâtral. L'inconsistance incontournable du metteur en scène qui veut être populaire se clarifie, ce qui explique l'apparent revirement qui frappe Planchon en 1965-66. Il prophétise d'abord l'ère du jeune auteur¹⁹⁰, puis proclame sa passion des

¹⁸⁸ Interview de Roger Planchon par le Syndicat National de l'Enseignement Supérieur, 21 décembre 1992, Archives TNP.

¹⁸⁹ « Mais le paradoxe, c'est que Planchon dramaturge semble oublier Planchon metteur en scène. Les conquêtes de celui-ci restent lettre morte pour celui-là. Son écriture scénique est infiniment plus libre, plus neuve que son écriture dramatique. Et lorsqu'il monte ses propres pièces, le metteur en scène semble parfois paralysé devant l'auteur. » in Bernard Dort, *Théâtre réel (1967-1970)*, Seuil, Paris, 1971, p. 227 («Une dramaturgie bloquée», 1969).

¹⁹⁰ « Je ne pense pas, au contraire, qu'il manque des auteurs nouveaux. Mais nous manquons de moyens pour présenter des auteurs nouveaux, ce qui n'a aucun rapport. C'est un problème d'argent, pas un problème d'auteurs. Je connais suffisamment de jeunes auteurs qui ont écrit une première pièce très intéressante, passionnante, qui n'est pas tout à fait aboutie, mais qu'il faudrait faire jouer pour justement leur apprendre le métier, pour pouvoir travailler sur leur pièce. [...] Pendant un temps, les metteurs en scène ont dominé les auteurs. Je crois que c'est en train de changer. Évidemment, cela ne se voit pas encore, cela se verra dans cinq-six ans. Si vous voulez, aujourd'hui, je joue les prophètes. C'est une chose qui sera assez lente, mais je pense qu'il y a un mouvement réel. » in *Cité-Panorama* N°6, deuxième série, septembre-novembre 1965.

classiques¹⁹¹. Il n'y a pas là de contradiction. Planchon I (l'auteur) tire un enseignement très riche de la force d'interrogation des classiques que déploie Planchon II (le metteur en scène). Il est possible de parler du présent à travers l'histoire passée. C'est la présupposée des *Libertins*, dont l'action se déroule au XVIIIème siècle. *Dans le vent...* traduit en revanche le désir de saisir une réalité immédiate, dans la forge d'une création collective qui fait cage de résonance. Elle illustre aussi la volonté de faire la jonction entre les préoccupations de Planchon I et ce qui plaît au plus grand nombre¹⁹².

Résumons rapidement les grandes lignes de l'évolution du Théâtre de la Cité que nous venons de décrire. Après une stratégie offensive de conquête du public, le combat pour l'implantation est gagné en 1959-60 et le Théâtre de la Cité décroche le statut de Troupe Permanente et une nouvelle subvention¹⁹³. En fin de saison, il vient présenter à Paris *Les âmes mortes*, un des spectacles les plus aboutis dans la recherche d'un langage scénique spectaculaire. La transformation du répertoire a cependant commencé, dans un esprit de travail collectif qui fait intensément appel à la permanence durable. La saison 1960-61 marque le départ d'un renouveau dans la recherche théâtrale¹⁹⁴. L'expérimentation de l'écriture, commencé par Planchon sur *Edouard II*, aboutit à *La remise*. Dans le même temps, Molière, Marivaux, et Brecht subissent l'épreuve d'un «nouvel usage» par le langage scénique construit par Planchon et sa troupe. Le metteur en scène coupe les ponts avec l'orthodoxie brechtienne, qui avait guidé l'action du Théâtre de la Comédie, et prend Shakespeare comme modèle d'écriture dramatique. L'impact de cette transformation du répertoire sur la structure de production a lieu à partir de 1962 avec la «liquidation» officielle de la troupe. On note le maintien d'une part active du Noyau Résidant, la disparition rapide du volant des Résidants et l'apparition d'un «fond de troupe». En 1963-64, le Théâtre de la Cité effectue sa dernière tournée parisienne avec ce qui reste de la troupe permanente des débuts. Après les burlesques et les adaptations «spectaculaires», il présente au public parisien les nouveaux axes de sa recherche : Planchon (*La remise*, recherche sur l'écriture) et les classiques (*Tartuffe*, *Troilus et Cressida*, recherche sur le langage scénique). La structure de la compagnie a tendance à se polariser entre Noyau Résidant et Filants.

Planchon s'impose dans le champ théâtral de la décentralisation naissante grâce à une troupe qui lui permet d'élaborer un langage scénique novateur, fortement inspiré

¹⁹¹ « Ce qui est essentiel dans nos rapports avec les classiques, c'est notre passion de les questionner, nous répondent-ils? ou est-ce nous qui répondons à travers eux? Dans les deux cas, chaque génération part à sa découverte à travers leur découverte, alors que notre passion de les interroger soit encore plus vive. » in *Cité-Panorama* N°8, deuxième série, février-mars-avril 1966.

¹⁹² « Vous me demandiez pourquoi j'ai été «inspiré» par le Théâtre de Boulevard. Et bien, c'est le succès des pièces à la Télévision qui m'a fait choisir ce «style» pour *Dans le vent*. Je me suis dit : «Puisque c'est cela qu'ils aiment, il faut écrire comme au Boulevard. Le succès des pièces de Boulevard à la Télévision témoigne d'une adhésion. C'est vrai, réel, concret, ce que je dis là. Il faut se méfier de la loi de la majorité. Ce n'est pas une bonne loi en Art. » in Colloque National Planchon, *op. cit.*, p. 93.

¹⁹³ Les demandes de Planchon à Malraux se fondent sur le succès de l'implantation. « Un seul spectacle attire aujourd'hui 15000 personnes (chiffre qui peut paraître modeste en comparaison avec les succès parisiens : mais quand Edwige Feuillère, par exemple, vient en tournée à Lyon, elle ne déplace pas plus de 3000 spectateurs.) Le public du Théâtre de la Cité est, pour 50%, ouvrier. » in *L'Express*, 19 février 1959 (citation de Planchon).

¹⁹⁴ « Il y a dix ans il demandait de l'argent pour monter Shakespeare dans la banlieue ouvrière d'une ville de province, on lui disait non. Maintenant il veut faire de la recherche, on lui dit qu'il faut monter Shakespeare. » in Michel Cournot, *L'Express*, 26 octobre 1961.

par le cinéma. L'évolution artistique qui en résulte l'amène à réviser sa conception de l'acteur et à chercher un indispensable renouvellement dans la pratique même de l'écriture théâtrale. La permanence artistique, qui s'était progressivement construite durant la période du Théâtre de la Comédie et qui avait rendu possible l'essor fulgurant du Théâtre de la Cité pendant ses premières années, est devenue un obstacle à l'épanouissement du parcours de Planchon. Un premier cycle s'achève après une dizaine d'années lorsque le directeur du Théâtre de la Cité s'éloigne de la mise en scène pour consacrer toutes ses forces à l'écriture. La troupe est alors officiellement dissoute; elle se maintient officieusement le temps de mener à terme les premiers succès du répertoire. Un second cycle de permanence renaît faiblement lorsque Planchon se lance dans le montage de ses premières pièces.

Le paradoxe de la troupe de Villeurbanne est d'avoir travaillé à dissoudre la dimension artisanale des formes de permanence artistique de la première décentralisation en donnant l'exemple d'une permanence artistique au service d'un langage scénique novateur. Il était prévisible que l'aventure de Planchon à Lyon puis Villeurbanne s'épuise après une quinzaine d'années d'efforts acharnés, comme l'avaient montré en leur temps les expériences théâtrales d'un Dullin ou d'un Vilar. Cependant l'épuisement de cette troupe reflète une évolution qui concerne, non pas une aventure singulière, mais l'ensemble du champ théâtral en cours de reconstruction après-guerre. En changeant de point de vue sur le statut de l'acteur dans la production théâtrale, Planchon libère la décentralisation théâtrale d'une crise de croissance et lui offre, sur les plans artistique et structurel, un exemple de développement qui renverse la plupart des valeurs théâtrales des pionniers — permanence, implantation, renouvellement du répertoire, exigences scénographiques. Ainsi Planchon est lui-même un pionnier de la seconde génération qui prend la relève de la décentralisation au milieu des années soixante. A quarante ans, il reçoit la mission de conduire l'action d'un TNP, fer de lance de cette nouvelle décentralisation. Mais c'est une autre aventure. Notons simplement que Planchon a dû dépasser le cadre local et régional de son implantation à Villeurbanne pour continuer à se développer. La nouvelle mission du TNP est de faire circuler des créations de qualité à l'échelle nationale. Dans les faits, la notion de permanence a disparu de la pratique artistique¹⁹⁵. De là à la condamner en soi, il y a un pas que nous ne franchirons pas¹⁹⁶.

¹⁹⁵ « Q : Comment choisissez-vous vos acteurs? »

Je les choisis en fonction de la pièce, de ce qu'ils sont capables de faire; il faut connaître beaucoup d'acteurs, connaître leur personnalité. » in «Entretien avec Roger Planchon», *Textes et documents pour la classe* N°145, Numéro spécial, mars 75, Institut National de Recherche et de Documentation Pédagogique, Paris, 1975, p.3.

¹⁹⁶ « En accordant la priorité absolue à la création, en limitant avec rigueur les frais fixes de l'entreprise, le TNP a pu produire trente-cinq spectacles en douze ans et employer des centaines d'artistes et de techniciens, bien plus nombreux, en fin de compte, que dans le cadre peu souple et très coûteux d'une grande troupe permanente. » in Michel Bataillon, «À Villeurbanne, le TNP», *Théâtre en Europe* N°9, *op. cit.*, p. 77-78. Les résultats atteints par le Théâtre de la Cité étaient équivalents : sur 13 saisons, 247 comédiens sont employés pour créer 31 spectacles.

C) ABANDON DE LA PERMANENCE ARTISTIQUE AU SEIN DE LA DECENTRALISATION

À plusieurs titres, Planchon assume l'héritage de Vilar. Tout d'abord à travers l'acceptation du modèle de l'Atelier. Planchon puise ses premières références chez Dullin et le choix de l'implantation à Lyon doit beaucoup à ce dernier. En ce qui concerne l'organisation du public, le Théâtre de la Cité a copié avec zèle la politique du TNP. La référence à Vilar est explicite lorsqu'il est question de faire du nouveau théâtre de Villeurbanne le futur TNP du Sud-Est — et c'est d'ailleurs ce que deviendra le Théâtre de la Cité en 1971. Sur le plan du répertoire, Planchon se glisse aussi dans les pas de son prédécesseur. Avec la mise en scène de *Paolo Paoli*, il concrétise les désirs que le directeur du TNP n'a pu faire aboutir sur l'immense scène du Palais de Chaillot¹⁹⁷. Il inaugure le Théâtre de la Cité avec *Henri IV*, monté quelques années plus tôt en Avignon et met en scène l'adaptation des *Âmes mortes*, commandée initialement par Vilar à Adamov. Pourtant les destins des troupes dirigées par les deux hommes sont très différents. Vilar s'est retiré après douze années passées à maintenir coûte que coûte l'idée que la troupe permanente était incontournable pour faire aboutir un projet de théâtre populaire. Planchon s'impose par une troupe mais en abandonne le principe pour se lancer dans l'écriture, et après vingt années de pratique théâtrale, il se lance dans une nouvelle entreprise qui refuse le principe de la troupe permanente. On retrouve enfin une énergie commune dépensée au renouvellement du répertoire, question centrale à laquelle se sont attaqués les deux hommes avec plus ou moins de succès. Vilar échoue dans la création de la salle Récamier et Planchon se cantonne à ses propres pièces après avoir monté Adamov, Ionesco et Vinaver.

La brutale retraite avignonnaise de Vilar apparaît rétrospectivement comme une réaction de repli par rapport au nouvel ordre théâtral qui bouleverse les données initiales de la décentralisation. Le Théâtre de la Cité sera la première troupe extérieure invitée par Vilar en Festival d'Avignon. Le Maître consacre l'aventure théâtrale la plus prometteuse des années soixante. Il n'est probablement pas conscient qu'il enterre symboliquement une utopie théâtrale qui remonte à Dullin et dont il était l'un des derniers artisans.

a) L'implantation sédentaire et ses conséquences

Au départ, la structure du Théâtre de la Comédie est artisanale et proche de celles des troupes de la première décentralisation. Nous avons décrit comment l'influence successive de Dullin, Brecht et du cinéma avait conduit le jeune metteur en scène et sa troupe vers une politique d'implantation sédentaire à Lyon, en rupture avec les exemples donnés par les centres dramatiques déjà fondés. L'implantation dans un lieu fixe — le Théâtre de la Comédie, puis le Théâtre de la Cité —, va permettre de libérer un langage scénique, insoupçonné des pionniers. Planchon s'en donne les moyens techniques et «humains», contrairement aux troupes itinérantes qui sont obligées de s'adapter à des salles médiocres. Il s'imposera à Paris parce qu'il portera

¹⁹⁷ Cf. note 34 p. 98.

l'art de la mise en scène à un niveau de complexité plus proche de l'industrie cinématographique que de la pratique artisanale de la première décentralisation. Idéologiquement, Planchon souscrit pourtant aux mêmes objectifs de démocratisation, mais il choisit de concentrer ses efforts sur l'établissement d'une relation en profondeur avec la population de l'agglomération lyonnaise¹⁹⁸. Dans des conditions difficiles, il mène avec sa troupe une nouvelle lutte pour asseoir la légitimité d'un théâtre populaire et réussit l'implantation à Villeurbanne parce qu'il structure l'organisation du public dans la logique des industries culturelles de masse. La réponse en masse du public ne peut qu'appeler un développement encore plus important du Théâtre de la Cité. Planchon suscite un besoin de théâtre qui étaye le développement de la compagnie. Le langage scénique qui s'élabore est la réponse artistique à une politique d'organisation du public qui remporte, dans une ville de province, un succès inégalé à l'époque.

L'itinérance dans des lieux parfois misérables a fortement nivelé par le bas les possibilités esthétiques de la première décentralisation. Après une première période de défrichage qui s'étend jusqu'à la fin des années cinquante, les directeurs ont mis en avant les nécessités de la mise en scène plutôt que la diffusion envers les populations les plus éloignées¹⁹⁹. Dans le sillage de Planchon, on observe une volonté de sédentarisation qui traduit le refus de mettre en péril la qualité artistique de leur travail. Les localités visitées qui possédaient les théâtres les plus confortables, ou qui participaient sensiblement à l'effort financier, sont alors privilégiées dans les tournées; les autres villes ont été abandonnées²⁰⁰. Un réseau de structures théâtrales émerge ainsi à l'échelle de la province au cours des années soixante. Il couvre un espace géographique moins large que lorsque les troupes se déplaçaient jusque dans les petites villes, mais en contrepartie, il gagne en qualité. Dans ce nouveau paysage théâtral, le ministère prend conscience de la nécessité de poursuivre le travail en direction du public précédemment touché par les tournées des Centres Dramatiques et lance dès 1959 une nouvelle vague de décentralisation à partir de structures plus légères qui reçoivent le label de Troupe Permanente²⁰¹. Ce

¹⁹⁸ « Nous avons dit, à l'époque, très fort, et, même un peu trop fort : «La décentralisation qui consiste à aller de ville en ville n'est pas bonne parce que vous ne ramassez, en vérité, qu'une clientèle superficielle. Ce sont les deux mille personnes qui iraient n'importe comment au théâtre.» La thèse qu'on défendait à l'époque, c'était de dire : «On est en train de refaire des abonnés, mais sans aller en profondeur.» Et ce qu'on essayait de faire, ce que moi, personnellement, j'essayais de faire, c'était d'imposer l'idée qu'il fallait étendre le public, mais en partant sur la profondeur. » in Denis Gontard, *op. cit.*, p. 327-328 (citation de Roger Planchon).

¹⁹⁹ « Toutes ces considérations amènent les animateurs de province entre 1956 et 1960 à reconsidérer, les uns après les autres, leur conception de la décentralisation. Le défrichage est fait, et l'on devait commencer par défricher; maintenant, il faut exploiter. C'est-à-dire limiter les tournées aux villes qui offrent des scènes convenables (et encore, on n'est pas trop difficile), à celle qui subventionnent la troupe, ou lui assurent un minimum de recette, ou achètent au forfait le spectacle. [...] C'est sur le lieu de leur implantation que les Compagnies concentrent alors leurs efforts. Elles y réussissent, de façon générale. » in Raymonde Temkine, *L'entreprise théâtre, op. cit.*, p. 205-206.

²⁰⁰ Extrait d'une lettre des directeurs du CDO, Georges Goubert et Guy Parigot, aux collectivités locales en septembre 1964 : « Après 15 années d'exploitation, dans des conditions difficiles, où nous avons accepté de pénibles sacrifices, nous avons souvent l'amère impression que l'on «exploite» un peu notre opiniâtreté et notre conscience. Car enfin, à qui profite la décentralisation? » cité in *ibid.*, p. 239.

²⁰¹ De fait, l'État accompagne l'évolution global du champ théâtral vers une implantation sédentaire : « La politique de l'État se précise et s'assigne quatre objectifs parfaitement clairs : - donner à l'ensemble des troupes de la décentralisation les moyens des s'implanter définitivement dans leurs régions, d'y travailler dans des conditions normales et d'assurer à leur personnel des rémunérations décentes; - poursuivre la couverture rationnelle du territoire en implantant de nouvelles troupes [...]; - conduire progressivement les centres dramatiques au terme de leur évolution naturelle, c'est-à-dire à la situation de théâtre national installé et stabilisé dans une grande ville

label ne recouvre pourtant plus nécessairement la réalité d'une permanence artistique. Certaines compagnies qui le reçoivent ont décidé de ne plus entretenir de troupe²⁰². L'ambiguïté terminologique ne fait que prolonger l'ambiguïté de leur mission : censée couvrir les réseaux secondaires de la décentralisation, la première Troupe permanente est le Théâtre de la Cité, modèle de sédentarisation. Très rapidement, l'attribution de ce label et des subventions afférentes s'apparente à une préfiguration de Centre Dramatique National (CDN) — le Théâtre de la Cité devient Centre Dramatique dès 1963. Le cahier des charges n'est pas beaucoup modifié par rapport à celui d'un CDN, seul le montant des subventions varie. Le modèle des premières troupes n'a plus qu'une existence symbolique, qui ne renvoie pas à la réalité du développement de la décentralisation. La sédentarisation entre dans sa phase finale avec la politique de développement des Maisons de la culture qui vient coiffer le dispositif à partir de 1963²⁰³.

Le processus de sédentarisation s'opère avant tout pour préserver la qualité artistique des représentations théâtrales. Il en résulte cependant un accroissement de complexité à tous les niveaux de fabrication et de diffusion de la représentation : gestion administrative, moyens techniques, temps de répétition, exigence esthétique, relations avec le public. La théorie des organisations montre alors qu'une entreprise artisanale, comme la troupe du premier âge de la décentralisation, doit se transformer pour «optimiser» la réalisation des tâches²⁰⁴. Les premières troupes étaient des «structures simples» organisées autour de la figure centrale de l'animateur-metteur en scène. Ce dernier supervisait plus ou moins directement l'ensemble des activités de la compagnie, de la création artistique à la réalisation technique en passant par la mise en place d'une relation au public. L'accroissement de complexité du champ de production et de diffusion théâtral aboutit à l'émergence de secteurs logistiques quasi autonomes comme l'administration, la technique, la construction et les relations avec le public, qui doivent coordonner leurs activités par ajustement mutuel au sein d'un ensemble où le pouvoir est plus ou moins décentralisé — par délégation du metteur en scène — entre l'administrateur, le directeur technique et le

[...]; - donner parallèlement aux troupes permanentes les moyens d'assurer la poursuite de la décentralisation sur les réseaux secondaires que la progressive sédentarisation des centres ne leur permet plus d'irriguer. » in Guy Brajot, «La politique théâtrale de L'État de 1959 à 1968», *La Décentralisation théâtrale 2. Les Années Malraux (1959-1968)*, sous la direction de R. Abirached, coll. «Cahiers Théâtre/Education» N°6, Actes Sud-Papier, 1993, p. 70.

²⁰² À propos du Centre Théâtral du Limousin, une des dernières Troupes Permanentes, créée en 1966 et dirigée par Jean-Pierre Laruy et Georges Régnier : « Il sont jeunes en effet, des moins de trente ans. Ils sont tout feu tout flammes, ils brûlent les étapes. Ils ont déjà renoncé à entretenir une troupe : trop cher, trop lourd, souvent inadéquat. Mais ils sont quand même cinq à administrer et tous les cinq comédiens, ce qui fait qu'il n'y a pas une telle différence avec ce qui se passe ailleurs. » in Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 225.

²⁰³ « La plupart des centres dramatiques et *a fortiori* des troupes permanentes ne disposaient pas, en 1962, d'une salle de théâtre. L'acceptation de la direction d'une maison de la culture leur octroyait une subvention immédiate dite "d'action culturelle" pour les activités de préfiguration, la perspective d'un équipement neuf, bien aménagé, et de la gestion d'un double budget, celui du fonctionnement de la maison de la culture s'ajoutant à la subvention reçue au titre de leur troupe permanente ou de leur centre dramatique. Il y avait là, pour des hommes qui avaient maintenu leur vocation au prix de gros sacrifices et avec des moyens dérisoires, un fort motif d'«intérêt». » in Philippe Urfalino, « Les maisons de la culture et le théâtre (1960-1966). Des affinités électives au mariage », *La Décentralisation théâtrale 2.*, *op. cit.*, p. 63.

²⁰⁴ « Les structures ne paraissent pas changer de façon continue ou linéaire; il paraît plus exact de dire qu'elles passent par des étapes distinctes entre chacune desquelles la transition représente un changement fondamental dans la façon selon laquelle le travail est divisé et coordonné. » in Henry Mintzberg, *op. cit.*, p. 225.

responsable des relations avec le public. On désignera par «adhocratie» la configuration structurelle, complexe mais relativement peu structurée, qui en résulte²⁰⁵. Ce type d'organisation ne permet plus d'assurer la continuité de l'emploi²⁰⁶. On constate que toutes les personnes qui ne sont pas directement concernées par l'entretien du théâtre en ordre de marche ont de plus en plus de mal à être employées pendant toute la saison — cela concerne directement l'équipe artistique et les comédiens. Les spectacles ne sont joués que sur une fraction de la saison et les troupes jouent de moins en moins. En pratique, les pionniers de la décentralisation confient avoir eu de plus en plus de mal à employer leurs comédiens permanents à plein temps. Lorsqu'Hubert Gignoux prend la direction de la Comédie de l'Est, il est obligé de diminuer la part de comédiens permanents dans la troupe pour pouvoir les occuper sur toute la saison²⁰⁷. De plus, la sédentarisation appelle à moyen terme une multiplication des structures. Rappelons simplement qu'il y avait cinq Centres dramatiques en 1952, et huit Centres Dramatiques et neuf Troupes Permanentes une quinzaine d'années plus tard, en 1963. Alors que dans son petit Théâtre de la Comédie, la troupe de Roger Planchon parvenait à jouer tous les soirs, elle ne donne plus qu'une centaine de représentations au Théâtre de la Cité pendant les deux premières saisons, puis une cinquantaine de représentations en moyenne à partir de 1959-60 — les tournées ne parviennent d'ailleurs pas à compenser cette «déperdition» d'activité. Combiné au phénomène d'adhocratie, la multiplication des compagnies ne peut qu'entraîner une profonde modification de la répartition du travail parmi les comédiens.

Parallèlement, la première décentralisation a porté ses fruits et la sédentarisation s'accompagne d'un phénomène d'institutionnalisation, c'est-à-dire d'un renforcement de la reconnaissance financière, par les pouvoirs publics, de la mission de démocratisation théâtrale — le ministère des Affaires culturelles est créé en 1959 par Malraux. Il apparaît non seulement nécessaire d'employer un technicien ou un administrateur pour décharger le comédien et lui permettre de se perfectionner dans son art, mais il devient aussi possible de les rémunérer. La réorganisation du travail

²⁰⁵ En théorie des organisations, l'adhocratie est la configuration structurelle qui permet d'innover. Il semble logique qu'elle s'applique à une structure de création théâtrale. On peut donner à titre indicatif la définition organisationnelle de cette configuration : l'adhocratie est « une structure très organique avec peu de formalisation du comportement; une spécialisation horizontale poussée basée sur la formation; une tendance à regrouper les spécialistes en unités fonctionnelles pour la gestion du personnel, et à les déployer en petites unités (groupes de projets) pour la réalisation du travail; une utilisation importante des mécanismes de liaison pour encourager l'ajustement mutuel (qui est le mécanisme de coordination principal) à l'intérieur des équipes et entre les équipes; et une décentralisation sélective vers ces équipes et à l'intérieur de ces équipes, qui sont situées à divers endroits de l'organisation et regroupent divers «assortiments» de cadres hiérarchiques et d'experts opérationnels. » in *ibid.*, p. 376-377.

²⁰⁶ « Une autre source d'inefficience dans l'Adhocratie vient de l'irrégularité du flux de travail [...]. Il est presque impossible de garder le personnel occupé de façon continue (et c'est un personnel cher, il faut le noter). » in *ibid.*, p. 401.

²⁰⁷ « Il fallait surtout que je réunisse les éléments suivants : qu'est-ce qui va intéresser le public, qu'est-ce qui apporte une variation et qu'est-ce qui va faire jouer les 4 ou 5 types -parce qu'il n'y avait que des gars parmi les permanents, je n'ai jamais eu de fille-? Mais j'avais l'École. Et les trois ou quatre permanents, quand ils ne jouaient pas dans un spectacle, ils pouvaient enseigner à l'école. J'avais ce débouché, et c'est comme ça que j'ai réussi à garder la demi-douzaine de comédiens permanents pendant quatorze ans. [...]Alors voilà, je ne crois pas du tout qu'une troupe de douze à quinze, c'est-à-dire la moyenne d'une distribution normale puisse subsister longtemps. Ou bien elle s'enferme dans un style de répertoire, et elle s'enferme! ou bien on a un répertoire varié. Je crois au noyau auquel on joint des éléments. Ce n'est pas un résultat théorique, c'est le fruit d'une expérience : cela s'est passé comme ça parce que ça ne pouvait pas se passer autrement. » in «Entretien avec Hubert Gignoux», 26 mars 1993 in Georges Gagneré, *op. cit.*, p. 164.

s'accompagne d'un financement à des coûts «décent» des nombreuses tâches accomplies par les services artistique, technique et administratif pour produire une représentation théâtrale de qualité. Un phénomène d'explosion des métiers et des coûts de production, sans augmentation corrélative des subventions, appelle en retour un processus d'«optimisation». Mais qu'est-il justement possible d'optimiser ? La situation de sous-emploi des comédiens qui est apparue dans la structure adhocratique. Les troupes permanentes disparaissent parce que les comédiens qui ne sont pas employés ne sont plus payés, mais ce n'est qu'une conséquence mécanique secondaire d'une évolution en profondeur des structures de production. La disparition de la permanence dans les troupes ne s'explique pas par une limitation des budgets sous la pression conjointe d'une contradiction socio-esthétique (poids des spectacles de qualité dans une logique de démocratisation culturelle) et d'une stagnation des subventions de l'État²⁰⁸. L'optimisation économique normalise une situation d'intermittence qui s'est mise en place auparavant, et qui résulte d'un choix conscient des directeurs de troupe en faveur de la qualité théâtrale. Ce sont les conditions même de cette qualité qui ont rendu inadéquate la permanence artistique dans les centres dramatiques. L'État accompagne les transformations orchestrées par la main même des artistes. Ainsi l'exemple de Planchon a démontré l'influence déterminante d'une évolution esthétique dans le délitement de la permanence artistique, dont des normalisations économiques ultérieures n'ont fait que précipiter l'abandon. Nous voyons ici les écueils qui guette l'analyse de l'articulation entre économie et esthétique dans l'évolution du champ théâtral.

Dominique Leroy a analysé l'évolution des modes de production théâtrale du XIX^{ème} siècle jusqu'au mouvement décentralisateur d'après-guerre, notamment le phénomène d'alternance entre deux états du champ théâtral, qu'il décrit sous les termes de «stock system» et «combination system»²⁰⁹. Partant de l'organisation napoléonienne de 1806, instaurant par privilège un système stable de troupes permanentes, l'économiste de la culture analyse les différentes étapes d'une contamination du champ théâtral par les valeurs de marché et de concurrence du capitalisme industriel. À juste titre, il replace la sphère productive des arts du spectacle dans un cadre économique global²¹⁰. En s'appuyant sur la loi économique dite Loi de Baumol— mise en évidence à la fin des années soixante par l'économiste

²⁰⁸ Cette contradiction, avancée par Dominique Leroy (« D'une part, il faut produire (et créer) des spectacles de haute qualité artistique, d'un niveau national et international, qui nécessitent des moyens financiers conséquents. D'autre part, il faut maintenir une politique d'animation culturelle, avec des prix bas et en multipliant les types d'intervention : théâtre dans les écoles, éclectisme des spectacles, etc. » in Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992, p. 41) résulte d'un choix d'implantation et de qualité théâtrales et, non d'une fatalité économique.

²⁰⁹ « Le «stock system» est un système relativement stable formé de compagnies dont les artistes sont recrutés pour une période de temps particulière et pour présenter un ensemble de productions. Avec le «combination system» par contre, l'organisation d'une troupe (distribution) ne dure que pour une production; par définition, cette troupe est éphémère. Au XVIII^{ème} siècle et au début du XIX^{ème} régnait le «stock system». Le «combination system» s'est développé plus tard avec la liberté théâtrale (loi de 1864), l'éclosion du «star system» et les tournées théâtrales en province. » in Dominique Leroy, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁰ « Les arts du spectacle n'ont jamais constitué un isolat dans la production économique générale. Bien au contraire, dans leur identité globale, ils forment un reflet fidèle de l'organisation sociale et du système de production. C'est dans cette optique que peut s'affirmer une meilleure compréhension des activités de spectacle à l'intérieur des activités productives générales spatialement et historiquement déterminées. L'histoire de l'économie des arts du spectacle est donc une branche de l'économie générale ayant une spécificité relative. » in Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990, p. 213.

américain du même nom — qui prédit l'élévation inéluctable des coûts de production de l'artisanat propre au spectacle vivant, il explique l'allongement des temps d'exploitation pour amortir les spectacles, la diminution des jauges des salles de théâtre, les baisses du nombre de comédiens employés et du nombre de salles de spectacle, phénomènes qui caractérisent l'évolution du théâtre commercial jusqu'à la seconde guerre mondiale. Tout en critiquant cette même loi, qui ne tiendrait pas assez compte de la dimension esthétique spécifique du champ de production étudié, l'économiste n'échappe à la contradiction suivante : la loi de Baumol sur l'impossible rentabilisation des coûts de la production théâtrale décrit un mécanisme économique qui ne s'applique que dans un contexte de rentabilité commerciale pour la survie des théâtres. Elle est effectivement inflexible, mais dans un champ de production exclusivement dominé par la contrainte de rentabilité. En un mot, la loi de Baumol soumet insidieusement l'artistique et le politique à l'économique. L'économiste s'efforce de transcender la sphère économique en essayant d'intégrer la notion de goût, et de saisir « la "projection" sur l'infrastructure matérielle de la production esthétique proprement dite ». Il n'en demeure pas moins que l'analyse reste fondamentalement marquée au sceau de la rentabilité économique. Pertinente lorsqu'il s'agit de décrire un état de friction entre des logiques de production artisanale et industrielle qui obéissent aux mêmes contraintes commerciales — ce qui est le cas des structures théâtrales dominantes du XIX^{ème} siècle et de la première moitié du XX^{ème} siècle —, elle n'explique pas l'émergence des troupes d'André Antoine, de Copeau et du Cartel, ni la singularité de l'éphémère permanence artistique de la première décentralisation — et a fortiori des multiples expériences ultérieures.

Dans un contexte idéologique d'économie de marché libérale, les tentatives de lier technique et esthétique sous un angle économique aboutissent à une impasse car elles oblitèrent, consciemment ou non, tout principe hétérogène à la condition de rentabilité. Certes, le champ culturel et le champ économique interfèrent²¹¹, mais comment ? En définissant chaque objet d'étude de telle sorte qu'on puisse décrire avec rigueur des phénomènes parallèles, l'analyse montre qu'ils s'épaulent mutuellement pour expliquer l'évolution globale du champ. À l'inverse, les définitions de «stock system» et «combination system» agglomèrent des notions hétérogènes qui brouillent l'analyse. La notion de permanence, par exemple, n'est pas une qualité en soi, mais le produit d'un état d'équilibre entre forces antagonistes. Elle ne peut pas être opposée à la notion de flexibilité, dont elle se nourrit partiellement (comme le démontrent l'étude du renouvellement des distributions et la coexistence de permanences durable et temporaire). Autre exemple, si l'on suppose qu'un théâtre de qualité ne peut se pratiquer que de manière artisanale, on constate un problème d'insertion de ses activités dans un contexte global d'industrialisation. Mais il s'avère que les frictions déterminantes, dans le domaine structurel, relèvent des limites des organisations de production et non pas des principes de rentabilisation économique. Dans la triple problématique d'analyse que nous avons

²¹¹ La démarche de Dominique Leroy postule une telle interaction sans fournir les outils nécessaires à son élucidation. « À travers la dialectique intra-structurelle se développe le jeu qui fait progresser les différentes structures techno-esthétiques entre elles de façon autonome, mais l'autonomie techno-esthétique reste relative, «orientée» par le jeu dialectique des incompatibilités (marginales) avec le système socio-économique général. » in Dominique Leroy, *Économie des arts du spectacle vivant*, op. cit., p. 247.

posée en introduction — esthétique, économique, sociopolitique —, nous abordons maintenant l'économique, après avoir montré comment les évolutions esthétiques entraient en contradiction avec les conditions de production qui les avaient rendues possibles et en provoquèrent la transformation. Il s'agit maintenant d'étudier quelles évolutions du champ économique forment le contexte d'une transformation des points de vue artistiques²¹². La sédentarisation et l'institutionnalisation transforment ainsi fondamentalement les conditions de la pratique théâtrale. La division du travail qui s'opère renforce l'autonomie des différents secteurs qui concourent à la production théâtrale et un «marché» des comédiens émerge à l'échelle de la décentralisation.

b) Erosion de la permanence et phénomène de standardisation

La possibilité même d'un marché suppose un espace de circulation, que la sédentarisation et l'institutionnalisation de la décentralisation sont justement en train de créer. On voit alors naître à l'échelle nationale, des conditions d'échange qui n'existaient qu'à Paris. Sur ce marché parisien, dominé par le théâtre commercial, Copeau et le Cartel avaient mené une lutte sans merci contre le vedettariat et la surenchère permanente pour attirer les comédiens susceptibles de garantir les meilleures recettes. Il faut d'abord chercher les mécanismes qui conduisent à remettre en place un marché dans un nouveau paysage, désormais subventionné, donc à l'abri de la logique de profit. Nous avons étudié le phénomène des emplois chez Dullin et la relation entre les dimensions fonctionnelle et existentielle du statut de l'acteur, qui conditionnait son rapport à la représentation théâtrale. Il était apparu que la tension permanente, à l'origine de la stabilité de la troupe, relevait d'une fonctionnalité des comédiens qui permettait d'entretenir un répertoire en alternance, seul gage de survie. Cette fonctionnalité travaillait contre le renouvellement par des pièces contemporaines. Le renforcement du rapport existentiel entre les acteurs et les personnages, qui favorisait ce renouvellement, érodait en retour la permanence durable.

L'expérience de Planchon constitue l'aboutissement du phénomène de dissociation entre le fonctionnel et l'existentiel. Elle est aussi l'occasion d'une prise de conscience de la contradiction fondamentale qui mine le renouvellement du répertoire dans une troupe. La troupe du Théâtre de la Comédie et des premières années du Théâtre de la Cité repose sur l'utilisation fonctionnelle d'une équipe d'acteurs dont la stabilité permet à Planchon de construire un langage scénique personnel et novateur. La plupart des membres de la troupe ont reçu une formation sur le tas et ont développé un savoir-faire unique qui a permis à Planchon de triompher comme metteur en scène. Les comédiens n'étaient pas engagés pour remplir ce qu'on appelle un emploi, ils occupaient néanmoins une position

²¹² L'étude de la permanence artistique ne peut faire l'économie, selon nous, de ces perpétuels allers-retours entre des domaines habituellement cloisonnés. Nous ne prétendons cependant nullement découvrir un système d'influences réciproques parfaitement déterminé. Notre travail a laborieusement consisté, jusqu'à présent, à mettre à jour des coïncidences d'évolution et à en proposer des explications. Nous ne pensons donc pas que l'économique et l'artistique se déterminent mutuellement. D'une part, ils interagissent avec ce qu'on appelle de manière large, le sociopolitique, et d'autre part, nous avons la conviction que la complexité de ces interactions ne peut se réduire à une logique déterministe.

déterminée dans le processus de mise en place de chacun des spectacles²¹³. À un moment donné, une crise de la mise en scène pose la question du sens de la présence de l'acteur sur le plateau. Le sens du langage scénique se dérobe dans le jeu formel avec les classiques et Planchon recourt à l'évidence de l'acteur pour en retrouver l'épaisseur. La «marionnetisation» parfaite des acteurs ne pouvant conduire qu'à une impasse, Planchon s'affranchit de la troupe. Il choisit de partir de l'évidence incontournable de l'acteur pour obtenir un matériau qui fait sens, quitte à rencontrer de sérieuses difficultés pour façonner un langage homogène. Deux voies s'offrent alors : écrire pour ajuster la forme aux acteurs, ou choisir les acteurs dans l'esprit du langage scénique à venir — que Planchon maîtrise par avance après dix ans d'expérience avec sa troupe. La deuxième solution est envisageable à partir du moment où il existe un «marché» des comédiens suffisamment fluide. Son choix n'est pas incompatible avec un travail d'écriture. Planchon est prêt à abandonner la troupe.

On peut imaginer que l'accroissement d'expérience du metteur en scène travaille, dans un premier temps, à dissocier le fonctionnel de l'existential chez l'acteur. Ce dernier n'est bientôt plus nécessaire pour inventer la forme qui procède de la seule imagination du metteur en scène. La circulation des acteurs de troupe en troupe en est d'autant facilitée. Parallèlement à ce facteur de fluidification du marché, le retour en force d'un rapport existentiel, par le truchement de l'évidence de l'acteur, rend possible l'apparition d'un avatar de la vedette, c'est-à-dire d'un comédien choisi pour son caractère unique. La vedette est bien ce comédien dont la dimension existentielle est si forte qu'elle s'impose à l'ensemble du champ, qu'elle devient à elle-même son propre emploi. Ces deux principes, fluidité et concurrence, directement issus d'impératifs artistiques, vont lentement conduire à reconstruire un nouveau marché des comédiens. Leur émergence dans l'expérience de Planchon ne s'est pas faite du jour au lendemain, et nous ne prétendons pas qu'elle naît de l'action du Théâtre de la Cité. Nous avons utilisé cet exemple pour mettre à jour les forces qui accompagnent le processus de sédentarisation et d'institutionnalisation qui traverse toute la décentralisation dans les années soixante. Il est certain que l'existence antérieure d'un marché parisien, issu des efforts laborieux du Cartel et entretenu par l'effervescence des petits théâtres de création des années cinquante, a joué un rôle fondamental dans l'émergence d'un marché à l'échelle nationale. La preuve apparaît clairement dans le choix par Planchon des premières vedettes qui ont travaillé avec le Théâtre de la Comédie.

Essayons de formuler le constat précédent à partir des notions de valeur d'usage et de valeur d'échange, plus appropriées pour décrire les mécanismes de régulation qui assurent le bon fonctionnement d'un marché. Imaginons un marché théâtral sur lequel le comédien est employé comme un artisan, pour son savoir-faire dans la fabrication d'un spectacle. Sur ce marché, il peut devenir interchangeable avec un autre comédien possédant la même valeur d'usage. C'est ce qui se passe dans une compagnie qui repose sur un statut essentiellement fonctionnel des acteurs. Dans le cas où le comédien devient indispensable à l'imaginaire du metteur en scène, on

²¹³ Nous avons étudié en détail comment Planchon avait rénové la structure de troupe qui exploite un répertoire en alternance, en s'affranchissant des contraintes du texte et en détournant par son art de la mise en scène la contrainte structurelle des emplois (cf. paragraphe Un renouveau par l'écriture (1965-1969), p. 150).

constate une transformation de la valeur d'usage dans le cadre du projet théâtral. Le comédien se vend lui-même, non plus comme matériau servant à confectionner le produit, mais comme une partie du produit théâtral lui-même. La notion de valeur d'échange permet alors d'évaluer le degré d'unicité de la participation d'un tel comédien, dont l'évidence nourrit la représentation sans l'intermédiaire de la mise en scène. Les comédiens doivent alors se faire désirer pour augmenter leur valeur d'échange. Ils ont intérêt à privilégier des aventures artistiques dont la notoriété est valorisante. D'autre part, il est souhaitable, à la fois sur les plans artistique et économique, de multiplier les projets théâtraux. Le comédien doit s'imposer mais il ne peut pas envisager de se fixer dans une compagnie, car il est difficile à un acteur reconnu dans une seule troupe, d'entrer avec autant de crédit artistique sur le marché global²¹⁴. Le principe de fluidité du marché se renforce de lui-même et a tendance à s'opposer à toute permanence artistique. Du point de vue du metteur en scène, il faut interroger l'incidence de l'existence de ce marché sur la consécration artistique. Comment Planchon, metteur en scène lyonnais, a-t-il pu s'imposer dans le champ théâtral parisien qui constituait paradoxalement une «référence» de la décentralisation ? Pour être reconnu dans un tel champ, il faut accepter de travailler avec les acteurs déjà reconnus dans le champ. Les critiques de théâtre qui font «référence», c'est-à-dire les critiques parisiens, récusent la qualité des acteurs nouveaux-venus. C'est aussi le cas d'une partie du public qui ne reconnaît que les acteurs qu'il connaît déjà²¹⁵. L'engagement d'acteurs connus n'est pas seulement intéressé de la part du directeur, il répond en fait à un profond désir artistique, car la consécration coïncide avec l'entrée dans le champ²¹⁶. L'aboutissement artistique ne peut avoir lieu que si le directeur éprouve le besoin de s'insérer dans le champ en employant les acteurs du champ. Sinon, le directeur reste un déclassé artistique — déclassé qui s'entend dans l'échelle de « reconnaissance symbolique des pairs » telle que l'a définie Pierre Bourdieu. La stabilité d'une structure composée d'acteurs connus est d'autant plus forte que les comédiens sont entrés dans le

²¹⁴ C'est le reproche que fait Planchon à Grotowski : « Le plus urgent me paraît être de contredire les admirateurs de Grotowski sur un point capital. Ils disent et écrivent qu'ils saluent cette expérience pour l'enrichissement qu'elle apporte au métier d'acteur. Ils pensent que Grotowski a découvert de nouvelles techniques qui pourront être appliquées ailleurs. C'est faux. Les trouvailles de Grotowski ne sont en aucune façon des moyens dont on pourrait dresser un répertoire mais sont totalement conditionnées, inspirées, façonnées par la «fin» qu'elles se proposent. Ces «moyens» sont déjà des «fins». Lorsqu'on voudra appliquer ces moyens à d'autres fins, on les verra se dissoudre. La grandeur de Grotowski est d'avoir trouvé une écriture scénique nouvelle qui a sa cohérence interne. Grotowski a ouvert une porte mais elle reste fermée au théâtre traditionnel. On ne lui empruntera rien. » in *Cité-Panorama* N°10, deuxième série, décembre 1966 - février 1967. À l'inverse, les principes de l'Actor Studio sont parfaitement adaptés à une circulation fluide des acteurs dans les imaginaires des metteurs en scène : « Cependant, [Lee Strasberg] insiste chaque jour sur le fait qu'il ne donne pas de mise en scène modèle, d'explication qui exclut toutes les autres. «*La méthode, ce n'est pas un style*». Il répète qu'il s'efforce de créer un comédien adaptable à toutes les mises en scène possibles, qu'il est là pour aider le comédien à délimiter et à résoudre ses problèmes. Il le fait travailler pour l'assouplir, comme on fait de la gymnastique. » in Nicole Zand, «Un américain à Paris», *Cité-Panorama* N°13, deuxième série, déc.-fév. 1968.

²¹⁵ Ce double phénomène est particulièrement sensible dans la réception, par le public et les critiques parisiens, de la tournée du Théâtre de la Cité en 1963-64 (cf. p. 133).

²¹⁶ « Les dispositions «subjectives» qui sont au principe de la valeur ont, en tant que produits d'un processus historique d'institution, l'objectivité de ce qui est fondé dans un ordre collectif transcendant aux consciences et aux volontés individuelles : le propre de la logique du social est d'être capable d'*instituer* sous la forme de champs et d'*habitus* une libido proprement sociale qui varie comme les univers sociaux où elle s'engendre et qu'elle soutient [...]. C'est dans la relation entre les *habitus* et les champs auxquels ils sont plus ou moins adéquatement ajustés — selon qu'ils en sont plus ou moins complètement le produit — que s'engendre ce qui est le fondement de toutes les échelles d'utilité, c'est-à-dire l'adhésion fondamentale au jeu, l'*illusio*, reconnaissance du jeu et de son enjeu qui fondent toutes les donations de sens et de valeur particulières. » in Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 244.

champ par le biais de la structure. Les acteurs connus extérieurs ne peuvent par essence accepter d'être permanents dans une structure, sinon ils compromettent leur statut d'acteurs connus dans le champ, c'est-à-dire susceptibles de travailler avec n'importe quel directeur connu qui les désirerait.

On voit donc qu'un marché des comédiens est possible dans un champ théâtral qui n'obéit plus à une logique de profit. Il existe pourtant un «marché» de la subvention. Dans la logique de démocratisation culturelle, une structure reçoit d'autant plus d'argent qu'elle touche un grand nombre de spectateurs. Pour obtenir des moyens plus importants qui permettraient de satisfaire des ambitions scéniques de plus en plus grandes, il faut justifier une augmentation du besoin culturel, c'est-à-dire attirer le public le plus nombreux possible. La valeur d'échange d'un comédien ne dépend plus de sa place dans l'imaginaire artistique d'un metteur en scène, mais de sa capacité à faire venir le plus grand nombre de spectateurs. La préoccupation d'attirer un vaste public rejoint les impératifs économiques des industries culturelles de masse, comme le cinéma ou la télévision. Les champs de production s'interpénètrent et les marchés se «contaminent». On peut alors voir réapparaître, dans un domaine entièrement subventionné, le vedettariat, tant combattu par Copeau et Dullin. Nous ne nous étendrons pas sur cette question épineuse.

Le marché le plus «porteur» restant évidemment le marché parisien, on observe une tendance à la recentralisation. Dix-sept ans après la création du premier Centre dramatique à Colmar, qui inaugure la politique officielle de décentralisation théâtrale, Vitez déplore, dans les colonnes de *Cité-Panorama*, l'absence de véritable foyer artistique hors de Paris. C'est la principale raison, selon lui, de l'impossibilité de motiver les acteurs à quitter Paris, et donc de créer des troupes permanentes de qualité en «province». L'analyse de Vitez reflète la nouvelle situation dans laquelle

ACTEUR EN PROVINCE

« Ainsi deux raisons concourent au refus d'aller jouer en province : la peur du surlendemain (c'est la plus faible des deux) et la conviction qu'il n'est de carrière qu'à Paris. [...] La décentralisation pourrait faire beaucoup pour délivrer les acteurs de la peur, mais il faudrait qu'elle soit vraie, c'est-à-dire que naissent hors de Paris des foyers de création artistique (ou que ceux qui existent puissent croître). [...] Quand sa vie ne dépendra plus immédiatement des variations du public et des fluctuations du marché du travail, l'acteur cessera de vivre dans la peur et quittera beaucoup plus volontiers Paris. La décentralisation sera en France une sorte de reconquête, elle aura ses pionniers, ses défricheurs; il serait bien triste de les voir abandonnés à la loi de l'offre et de la demande.

Bien triste, mais vraisemblable (ne nous faisons pas d'illusions). Il est possible aussi que la décentralisation n'ait pas lieu du tout : on jugera peut-être plus rentable d'y substituer une sorte de colonisation culturelle de la province par un Paris paternaliste. »

Antoine Vitez, *Cité-Panorama* N°3, deuxième série, octobre-décembre 1964.

l'acteur, matériau d'un spectacle, a remplacé la troupe, matériau d'une aventure artistique — au Théâtre de la Cité, entre autres. Le problème est donc d'attirer les comédiens parisiens dans des foyers artistiques en «province». Mais les foyers artistiques en «province» ne peuvent exister que s'ils reposent sur des acteurs de qualité — c'est-à-dire connus, donc parisiens. S'engouffrant dans la brèche, un critique fustige la médiocrité des troupes permanentes de la décentralisation, ce qui pousse Planchon à resituer la problématique par rapport à la relation des acteurs au public et non par rapport à un critère de qualité intrinsèque évaluant un travail artistique — depuis Paris

bien entendu. « Décentraliser consiste non point à étendre le marché des produits culturels, mais à multiplier les centres de création en province, en banlieue, bref, au-delà de l'aire parisienne traditionnelle. Et c'est bien pour cela que nous sommes partisans du théâtre à tout prix. Car le théâtre seul, aujourd'hui, implique la présence constante, en chair et en os, d'un groupe créateur au milieu du public, et le lien qui s'établit entre une troupe permanente et son public est irremplaçable. Quelle que soit la qualité des troupes permanentes qui existent, nous défendrons obstinément le principe de leur existence. »²¹⁷

Les réflexions de Vitez et Planchon mettent en garde contre le risque d'un alignement des modes de production de la décentralisation sur le modèle parisien — par rapport à ses codes de reconnaissance et à son marché des comédiens. C'est une mise en garde contre un processus de standardisation, qui élimine la diversité et l'originalité de démarches théâtrales qui doivent sans cesse se mettre à l'écoute du monde, des auteurs et du public pour renouveler leur langage. Une permanence artistique, qui parviendrait à la fusion entre «fonctionnalité» et «existentialité» du statut des acteurs par rapport à la mise en scène, offrirait un abri pour élaborer un langage original (en garantissant une autonomie des recherches et un devenir du répertoire)²¹⁸.

²¹⁷ *Cité-Panorama* N°4, deuxième série, janvier-février 1965. Planchon répondait alors à un article de Claude Sarraute, cité dans le *Cité-Panorama* en question.

²¹⁸ Le travail de Marcel Maréchal à Lyon puis à Marseille offre un exemple d'une résistance à la standardisation, qui s'accompagne d'un maintien de la permanence artistique. Marcel Maréchal fait ses débuts amateurs à Lyon et fonde avec des amis la compagnie Les Comédiens du Cothurne en 1957. Il s'installe au Théâtre de la Comédie à partir de la saison 1960-61, après que Planchon ait décidé d'abandonner l'exploitation de la petite salle rue des Marronniers. Une lutte quotidienne de plusieurs années permet à la compagnie d'obtenir sa première reconnaissance par l'État : « Maintenir, affirmer notre existence, chaque jour, sans relâche, faire avancer la cause d'un théâtre populaire de création en province, voilà ce qu'il a fallu avec des équipes successives, de 1957 à 1967, date de notre reconnaissance par l'État comme troupe permanente. Dix ans c'est long, il faut y croire à la province, à la décentralisation, il faut aimer ses racines! » (in Citation de Marcel Maréchal in Agnès Pierron, *Maréchal, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1977, p. 187-88). Après avoir remporté de brillants succès dans son «Épidaure de cent places», Maréchal et sa compagnie se voient confier le Théâtre du Huitième, puis en 1975, ils prennent en main les destinées du Théâtre de la Criée, Centre Dramatique National de Marseille. À travers ses pérégrinations, la compagnie maintient un esprit de troupe tout en renouvelant régulièrement ses effectifs : en 1982, par exemple, Maréchal entretient à Marseille une troupe d'une vingtaine d'acteurs qui mélangent anciens et nouveaux membres (cf. Daniel Berlioux, «une mise en danger permanente», *Acteurs* N°4, avril 1982, p. 46). Une analyse plus poussée de ce travail permettrait de mettre en rapport la permanence de la compagnie avec son «exil» marseillais et sa volonté de poursuivre et d'amplifier une implantation en province dans le cadre de la décentralisation.

c) Vers un clivage entre création et animation

Dans sa volonté de rationaliser la pratique théâtrale, Planchon avait mis en place un système d'organisation du public quasi-industriel. Grâce aux succès artistiques de la troupe, l'affluence devient telle que, dès 1965, le Théâtre de la Cité ne peut plus répondre à la demande du public.

En composition, ce dernier s'est considérablement élargi et Planchon ne peut plus se prévaloir d'un public à moitié ouvrier²¹⁹. Cette évolution ne peut que renforcer la dilution de la notion de théâtre populaire, au sens politique du terme. Le problème de diversification du répertoire pour satisfaire à tous les goûts devient insoluble. Il l'était déjà en partie en 1959, mais alors, chacun s'accordait autour du dénominateur commun du spectaculaire pour rassembler le

SATURATION DE L'OFFRE THEATRALE

« Au Théâtre de la Cité, depuis 3 ans, nous avons arrêté complètement la prospection; nous ne cherchons plus un seul spectateur, ce qui est tout de même le comble; pour moi, c'est la négation de ma vie. Quand nous avons commencé à faire du Théâtre, Gilbert, Rosner, Bouise et d'autres, nous avons fait le pari de prouver qu'un théâtre pouvait vivre à Lyon. Qu'une pièce à Lyon ne puisse se jouer que trois fois, devant trois mille spectateurs au total, c'est monstrueux; c'était monstrueux; c'était une situation qu'il fallait changer; c'est dans l'intention de la changer que nous avons mis au point «l'instrument Théâtre de la Cité», et c'est nous maintenant qui limitons le nombre de nos représentations de nos spectacles, par nécessité économique interne. »

R. Planchon, *Colloque Planchon*, *op. cit.*, p. 88-89.

plus grand nombre — sous-entendu, le public populaire, au sens quantitatif du terme²²⁰. Planchon a adapté son discours de politique culturelle. Dans *Cité-Panorama* N°7, novembre 1959, il reprochait au théâtre de «baigner dans les fanges de l'artisanat» à l'ère de l'«automatisation». Dans *Cité-Panorama* (nouvelle version) N°1, février 1964, on peut lire : « Le théâtre est un artisanat de luxe, et depuis sa création. Ignore-t-on que les spectateurs grecs étaient payés pour venir voir et entendre Sophocle ? Que les théâtres du Moyen Age, de Shakespeare, de Molière étaient subventionnés ? Sans subvention, combien un spectateur devrait-il payer un fauteuil d'orchestre au Berliner Ensemble ? J'ai choisi à dessein ce qu'il est convenu d'appeler des exemples de théâtre populaire. La culture est un luxe... » Poussant les spectateurs à prendre plus de responsabilités dans leurs choix, il prend le risque de paraître lointain, voire hautain²²¹. Le Théâtre de la Cité n'a plus besoin d'aller chercher le public par l'intermédiaire d'un nouveau Centre d'Information Culturelle et d'entretenir son désir de théâtre. Désormais, il l'incite ouvertement « à s'organiser lui-même en fonction de sa culture, de ses besoins, de ses conditions de vie.

²¹⁹ Un sondage, publié dans *Cité-Panorama* N°2, deuxième série, avril 1964, donne les résultats suivants : lycéens (12%), étudiants (26%), enseignants (12%), cadres divers (12%), professions libérales diverses (12%), employés (17%), ouvriers d'industrie (9%) soit 40% liés à l'Éducation Nationale, 24 % aux classes supérieures, 12 % aux classes moyennes et seulement 9% d'ouvriers.

²²⁰ « Si le choix d'un répertoire où chacun puisse se sentir concerné, où les inquiétudes, les préoccupations de chacun trouveraient leur reflet, posa des problèmes, le prix des places, les moyens de diffusion, la création de réseaux de cars permettant aux spectateurs éloignés de venir au théâtre, devaient prendre autant d'importance qu'une certaine conception de l'esthétique théâtrale. » in Tract de présentation du théâtre pour la saison 1959-60, Archives TNS.

²²¹ « Lors de la dernière réunion avec les collectivités en début de saison, je crois que Planchon nous a traités d'une façon un peu cavalière. Il nous a fait la leçon en disant : vous n'êtes pas là pour vendre des billets : vous êtes là pour diffuser la culture. Ce dont la majorité d'entre nous était déjà convaincue. Je crois que le ton était désagréable. c'est un détail. » Compte-rendu d'une table ronde entre délégués d'entreprise, *Cité-Panorama* N°4, deuxième série, février 1965.

[L'organisation du public] est beaucoup plus la sollicitation par des créations artistiques, par l'information, par la multiplication des contacts, par des discussions. »²²² La relation entre le spectateur et le théâtre se concentre autour de l'acte artistique en lui-même, c'est-à-dire la représentation théâtrale et les discussions qu'elle peut éventuellement susciter. Les spectateurs doivent concrètement s'organiser entre eux pour espérer entrer dans le temple théâtral de la Cité, car seules les associations de spectateurs sont acceptées²²³.

Au déploiement des comédiens de la troupe «sur le terrain» correspondait la présence des mêmes comédiens dans le répertoire «populaire». En même temps qu'il s'efforce de résoudre la crise de la mise en scène et du répertoire, Planchon se substitue à la troupe dans le dialogue avec le public. Il revendique le refus de l'éclectisme chez le créateur²²⁴ et monte cinq de ses pièces contre deux classiques de 1964 à 1969. En échangeant la permanence durable contre une permanence temporaire qui scintille de l'éclat de quelques stars, le Théâtre de la Cité détache la scène des préoccupations de la salle. La saturation de l'offre théâtrale démontre qu'il n'avait pas besoin de faire miroiter le nom de vedettes parisiennes pour susciter l'affluence. L'épuisement de la notion de théâtre populaire, que nous avons décelée dans la nécessité de renouveler un jeu avec les classiques devenu formel, trouve un corollaire d'explication dans l'épuisement d'une forme de relation au public. Elle aboutit à une hypostase entre création et animation dans le cadre des fonctions «culturelles» assignées à la décentralisation dramatique. La mission de la création est de renouveler un dialogue autour du besoin culturel qui a été mis en évidence. L'animation hérite de la mission d'entretenir l'organisation du public qui a justement permis de faire naître le besoin culturel. La première génération de la décentralisation dramatique reste étrangère à ce phénomène de dissociation entre la pratique artistique et la relation au public²²⁵. Elle n'en demeure pas moins consciente de la nécessité d'entrer dans une troisième phase, dédiée à la création²²⁶. Mais le modèle

²²² Madeleine Sarrazin, «L'organisation du public», *Cité-Panorama* N°3, deuxième série, octobre-décembre 1964.

²²³ « Il ne saurait s'agir et seulement, pour le théâtre de la Cité, de chercher le plus grand nombre en empruntant on ne sait trop quelle méthode nouvelle de prospection, puis de diffusion. Le choix du public est une politique, et la collaboration avec les associations, les syndicats, les comités d'entreprises un choix politique. » in *Cité-Panorama* N°2, deuxième série, avril 1964.

²²⁴ « À mon avis, tout créateur a des oeillères. Je ne pense pas qu'un grand créateur soit un homme éclectique (j'ai déjà dit 200 fois, cette phrase-là). Plus un créateur a des oeillères serrées mieux ça vaut. » in Colloque National Planchon, *op. cit.*, p. 26.

²²⁵ À propos du projet de Maison de la Culture à Saint-Etienne, Jean Dasté explique : « Pourquoi est-ce qu'on tient au théâtre? Pourquoi est-ce qu'actuellement on le met tellement en avant à propos de la culture et de la culture populaire? Je pense parce qu'il rassemble les gens et que ce sera le meilleur moyen de les attirer et de les rassembler. Il y a une seule chose qu'on peut dire à propos de l'esprit dans lequel ce doit être fait, pour moi, pour nous, puisque nous sommes une équipe, ce qui est important, c'est que l'organisation de cette maison soit conçue pour rassembler vraiment un public et une population qui a besoin justement du théâtre et de la culture. » in *Cité-Panorama* N°6, deuxième série, septembre-novembre 1965.

²²⁶ En octobre 1964, à l'inauguration avec *Le poisson noir* de Gatti de la salle tant attendue, Maurice Sarrazin déclare: « Ce théâtre contemporain nous était pratiquement interdit par les conditions mêmes dans lesquelles nous effectuions dans le Midi notre mission de décentralisation régionale... mais dès que nous savons qu'un travail en profondeur va être enfin possible auprès d'un public avec qui nous pourrions entretenir des contacts étroits et avoir un dialogue permanent, alors pourquoi ne pas commencer tout de suite à préparer les conditions de cette troisième phase, la phase créatrice? » citation in Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 210.

de la troupe, repliée sur elle-même autour d'un répertoire figé est d'avance condamné par la nouvelle génération²²⁷.

La première décentralisation a permis de mettre en place un outil culturel qui a mis à jour une demande du public et qui a construit la légitimité du théâtre en tant que service public. Au milieu des années soixante, la nouvelle génération réinterroge la fonction même de cet outil. Ce qui apparaît comme pouvant favoriser le phénomène de standardisation du champ théâtral est rejeté, et la notion de création artistique devient gage d'originalité et donc de renouvellement. Planchon ne conçoit pas que l'animation puisse échapper au contrôle du créateur et trouver une autonomie de fonctionnement. « Aussi éclairé soit-il, un animateur culturel ne doit pas, ne peut pas diriger une Maison de la Culture. Un animateur n'a que deux soucis : celui de plaire à son public et celui de ne pas déplaire au pouvoir. Un créateur est soumis lui à une troisième exigence — exigence capitale, celle que lui impose sa création. Il doit être fidèle à lui-même, pourrait-on dire, et veiller à ce que sa création soit cohérente. »²²⁸ L'émergence d'une culture de masse sous l'influence du cinéma et de la télévision a désormais rendu dominant un système culturel dans lequel production et diffusion forment deux secteurs complémentaires, mais autonomes. Le projet des Maisons de la Culture de Malraux prend acte d'un besoin culturel avant tout, et non des besoins artistiques pour le nourrir. Et c'est d'ailleurs exactement ce type de réponse que Planchon attend de l'État par rapport à la situation du Théâtre de la Cité, bloqué dans son développement à Villeurbanne²²⁹. Planchon-créateur voit cependant lui échapper le pouvoir sur l'animation avec l'abandon du projet de Maison de la Culture par M. Pradel, le maire de Lyon. Cet échec, peut-être le plus grave qu'il ait rencontré depuis la fondation du Théâtre de la Comédie, l'amène momentanément à envisager son départ de Villeurbanne, qui effacerait du même coup quinze années d'implantation²³⁰.

La revendication de donner tout le pouvoir culturel au créateur est, dans l'absolu, la seule qui puisse unifier art et animation, car elle place l'animation sous la responsabilité de l'artiste. Ce faisant l'artiste doit assumer le risque d'une aventure artistique en s'efforçant de renouveler le dialogue avec la part de public dont il a directement la charge. Le pari semble avoir été rempli par le Théâtre de la Cité entre

²²⁷ Par exemple : « Il faut que les troupes permanentes connaissent l'inquiétude des créateurs. Il faut appeler le public à changer ses habitudes. [...]. Les troupes sont destinées à tourner en rond si elles ne montent que le répertoire. Quelle que soit la manière dont on monte un spectacle, un théâtre ne peut évoluer que s'il reflète directement son époque. Cette correspondance ne peut se réaliser qu'à travers une création. Il faut appeler le public à faire confiance à une troupe. Lui dire qu'il est important d'aimer Molière, Racine, Shakespeare, etc..., mais que le faire participer à une création, c'est l'intégrer directement à la vie théâtrale. » in Interview de Pierre Vial, *Cité-Panorama* N°5, deuxième série, avril-juin 1965.

²²⁸ Colloque National Planchon, *op. cit.*, p. 94.

²²⁹ « Depuis quatorze ans, nous travaillons durement dans le même sens pour le même public et jamais nous n'avons eu si peur de voir tous nos efforts anéantis, pire, le sens même de nos efforts nous échapper. Je précise : si cette Maison n'est pas envisagée, l'État renonce à son tour à la soutenir. L'orientation du budget 1965 de M. Malraux le prouve. » in *Cité-Panorama* N°4, deuxième série, janvier-février 1965. Alors que le Théâtre de la Cité est victime de son succès : « Fin 1966. Le nombre des abonnements aux manifestations organisées par le Théâtre de la Cité atteint un chiffre record. Mais celui-ci risque de demeurer stationnaire : les nécessités de répétition, les limites budgétaires interdisent de trop augmenter le nombre de représentations. L'absence de locaux annexes contraint aussi à ne pas étendre les manifestations extra-théâtrales. Le Théâtre de la Cité est freiné dans son développement. » in *Cité-Panorama* N°6, deuxième série, septembre-novembre 1965.

²³⁰ Planchon pose sa candidature pour le Théâtre Sarah-Bernhardt début 1967. « C'est qu'il désespère de Lyon? Mais il faut alors que, nous, nous désespérions de la «décentralisation», si la province devient le marchepied qui, comme par le passé, permet de parvenir jusqu'à Paris. » in Raymonde Temkine, *op. cit.*, p. 305.

1965 et 1969. On observe en effet un repli géographique sur Villeurbanne dès 1964-65. Le Noyau Résidant de la compagnie se stabilise; la permanence durable se renforce, notamment à cause de la résurgence d'une frange de Résidants, et malgré la présence sensible, mais non prédominante, de la permanence temporaire. L'axe 1 du répertoire est progressivement abandonné, l'axe 2 lui succède avec une focalisation de la recherche sur les pièces de Planchon, aux côtés de mises en scène des classiques. Cette sous-tendance classique de l'axe 2 prolonge la dimension de répertoire populaire qui caractérisait l'ensemble de l'axe 1. C'est elle qui fixe de manière résiduelle la permanence durable²³¹. Sur le plan artistique, *L'infâme* (dernière pièce de Planchon montée au Théâtre de la Cité) est un spectacle prometteur qui emporte l'adhésion d'un des critiques de la compagnie les plus exigeants. Dort reconnaît que, « pour inactuelle qu'elle puisse paraître, cette histoire [...] s'est imposée au public de Villeurbanne. C'est qu'une telle œuvre est non seulement la plus personnelle qu'ait écrite Planchon, mais encore comme le produit d'un profond dialogue de Planchon avec son public, en deçà de toutes les idéologies populistes ou pararévolutionnaires, le résultat d'un travail de création poursuivi au contact de ce public depuis plus de dix années. »²³²

UNE PERMANENCE IMPOSSIBLE

« Je ne suis pas sûr de traduire l'opinion de tout le monde, au théâtre de la Cité. Mais il semble que cette Compagnie devenait quelque chose d'absolument impossible, aussi bien pour le metteur en scène de chaque pièce que pour les acteurs; parce que cela aboutissait à faire des distributions en fonction de la troupe et cela pouvait conduire même à choisir des pièces en fonction de la troupe.

D'autre part, cela amenait les acteurs à être parfois suremployés, parfois, sous-employés. Je crois que du point de vue des metteurs en scène, la seule possibilité de troupe, c'est la troupe, par exemple, du Berliner Ensemble, troupe qui comporte près d'une centaine de comédiens; alors, évidemment, c'est très bien, du point de vue des metteurs en scène, parce qu'il y a le choix; mais c'est très mauvais du point de vue des acteurs [...]. Un jour ou l'autre, ils ont le sentiment d'être sous-employés. »

J. Rosner, Colloque Planchon, *op. cit.*, p. 76-77.

En revanche, sans véritable pouvoir culturel, l'artiste ne peut que se replier dans la spécificité de sa fonction. La formule « tout le pouvoir au créateur » devient « l'artiste tout créateur », et le metteur en scène se désolidarise de l'animateur. Spolié de la Maison de la Culture de Lyon, Planchon s'affranchit définitivement de la troupe. Jacques Rosner, son collaborateur, invoque des contraintes de distributions par rapport à un répertoire, et la liberté de choix du metteur en scène, sans expliquer pourquoi les metteurs en scène du Théâtre de la Cité veulent avoir le choix des distributions à partir de 1960-61 alors que la troupe existe

depuis dix ans. Il s'avérerait que cette liberté du metteur en scène provoque un sous-emploi des comédiens, humainement et économiquement insoutenable. La troupe du Berliner Ensemble est d'ailleurs citée en exemple comme une structure incroyablement lourde — argument démenti par les faits²³³. Néanmoins, le créateur

²³¹ L'axe 2 peut se séparer en pièces de Planchon et en classiques. La sous-tendance classique a subi un sursaut important de permanence temporaire en 1963-64 à cause de *Troilus et Cressida*, mais immédiatement après, les Filants retombent quasiment à zéro, et les Entrants-Sortants et Passants deviennent légèrement prédominants sur les Résidants. Le Noyau Résidant chute de 8 à 4 membres avec un sursaut à 8 en 1966-67. La sous-tendance Planchon est beaucoup plus chaotique avec une présence beaucoup plus sensible des Filants.

²³² Bernard Dort, *op. cit.*, p. 251-252 (« La fin d'un rêve », 1969)

²³³ Sur un répertoire de 14 spectacles, exploités en alternance de 1949 à 1960, 143 membres sont mobilisés (sans distinction de figuration). On dégage 18 membres du Noyau Résidant, 22 Résidants, 31 Passants et 72 Filants qui ne participent qu'à un seul spectacle. La troupe sans les Filants est constituée en moyenne d'une

l'emporte sur le groupe. L'intervention de Planchon en Avignon 1967 pour défendre l'idée du pouvoir culturel au créateur s'appuie sur la notion de troupe pour mieux la «liquider». Affirmant d'un côté que « toutes les troupes de décentralisation entretiennent avec les groupements et associations des rapports étroits », il revendique, d'un autre côté, « la nécessité pour les Maisons de la Culture d'un pouvoir confié aux créateurs (pas nécessairement, d'ailleurs, aux animateurs de troupes) ». L'animateur, aux deux sens du terme, est définitivement écarté. La troupe, lettre morte de la décentralisation, a une dernière fois servi de prétexte pour démontrer que la création théâtrale remplissait, «par définition», son rôle d'animation.

Lorsque Mai 68 arrive, Planchon convoque les directeurs des théâtres populaires et des maisons de la culture, et fait officiellement le deuil de la troupe²³⁴. Une nouvelle ère s'ouvre, celle du futur TNP, qui vient effacer les déboires de Planchon avec la Maison de la Culture tant promise. Planchon se situait dans la deuxième génération de la décentralisation, celle qui avait pour objectif d'atteindre le public qui n'allait pas au théâtre²³⁵. La troisième génération, qui émerge en 1968, critique l'existence du «non-public». « En effet, mettre le théâtre en question sans dénoncer la fonction sociale qui lui est assignée — c'est-à-dire sans lui assigner une autre fonction sociale — c'est développer une culture compatible avec la domination de la bourgeoisie, quand bien même le projet initial aurait été de restaurer l'objet esthétique dans son irréductibilité (théorique) à la culture. Il importe aujourd'hui de tirer les leçons de ce relatif échec. »²³⁶ Jean Jourdheuil pose les premières pierres du chantier à venir : interroger l'institution théâtrale sur la marge de liberté qu'elle accorde à l'artiste pour échapper à la standardisation et changer les modèles de société.

quarantaine de personne, chiffre équivalent à la troupe du Théâtre de la Cité de 1959 à 1964 (cf. Annexe 5, Le Berliner Ensemble).

²³⁴ « Rien sur le développement des troupes permanentes (la notion disparaît même du côté des affaires culturelles), rien sur tous les autres points. » in Émile Copfermann, «Bilan de la réunion de Villeurbanne», *Cité-Panorama* N°15, deuxième série, novembre 1968-janvier 1969.

²³⁵ Après Copeau, le Cartel et Vilar, « il y a l'expérience des Centres Dramatiques parallèle à celle de Vilar, et qui se situe dans le même temps; et je crois que nous sommes la génération qui vient après celle qui essaye d'atteindre ce public qui ne va jamais au théâtre. » in Colloque National Planchon, *op. cit.*, p. 17.

²³⁶ Jean Jourdheuil, «Une crise salutaire», *Cité-Panorama* N°15, deuxième série, novembre 1968-janvier 1969.

IV) RECURRENCES DE LA PERMANENCE ARTISTIQUE (1968-1997)

Qu'observe-t-on dans les années soixante-dix ? La démission d'Hubert Gignoux de la direction du Théâtre National de Strasbourg en 1971 marque symboliquement le départ de la génération pionnière de la décentralisation. Les metteurs en scène revendiquent un statut de créateur et délaissent leur fonction d'animateurs. Il n'y a quasiment plus de troupes permanentes dans les Centres Dramatiques Nationaux. La deuxième génération, entraînée par Planchon, a pris solidement en main les rennes de l'institution et assiste à la naissance de la troisième génération à travers les groupes de création collective, qui fleurissent sur les décombres des événements de 1968 et le passage fulgurant du Living Theater. En marge de l'institution théâtrale, ces pratiques impliquent à nouveau une forte permanence durable dans les équipes de comédiens. En 1964, Ariane Mnouchkine fonde à Paris le Théâtre du Soleil, une compagnie qui se dirige rapidement vers l'élaboration collective de ses spectacles. En 1968, un groupe de comédiens, parmi lesquels se trouve Georges Lavaudant, fonde à Grenoble le Théâtre Partisan. La direction est collégiale et le travail théâtral collectif. La même année, Jacques Nichet fonde le Théâtre de l'Aquarium à partir d'une troupe d'étudiants de l'École Normale Supérieure. En 1971, Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdeuil réunissent des amis comédiens partageant une même conception du théâtre sous la bannière du Théâtre de l'Espérance. En 1972, Michel Dubois instaure au sein de la Comédie de Caen un «groupe artistique» associant des acteurs, des metteurs en scène, un dramaturge et un scénographe, et donnant la priorité dans son travail aux dramaturgies contemporaines. On peut encore citer l'expérience de Gildas Bourdet et la Salamandre, au Havre; Denis Guénoun et l'Attroupement, à Strasbourg; Robert Gironès et le Théâtre de la Reprise; Jean-Claude Penchenat et le Théâtre du Campagnol..

Cette troisième génération accède plus rapidement que ses aînées aux postes de pouvoir. En 1975, Michel Guy nomme Georges Lavaudant codirecteur avec Gabriel Monnet du Centre Dramatique National (CDN) des Alpes, Gildas Bourdet directeur du CDN du Nord et Jean-Pierre Vincent directeur du Théâtre National de Strasbourg. Ces divers modèles de travail collectif subissent une lente métamorphose, qui aboutit à nouveau à la dissolution de la permanence durable. Nous nous appuyons sur l'exemple de l'Ensemble Artistique du TNS dirigé par Jean-Pierre Vincent pour décrire ce phénomène. En 1981, la question de la troupe est officiellement posée aux responsables de la décentralisation sur une initiative de Jeanne Laurent, dont les efforts avaient permis la création des premiers CDN et la nomination de Jean Vilar à la tête du TNP. Les quelques réponses recueillies par Robert Abirached, alors directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture, nous offriront l'occasion de confronter le mythe de la troupe à la pratique théâtrale à l'aube des années quatre-vingt. La standardisation des moyens de production (au sens où nous l'avons présentée p.164) est remise en cause au début des années quatre-vingt-dix par l'expérience singulière d'un représentant de la quatrième génération de la décentralisation dramatique. Christian Schiaretti, nommé directeur du CDN de Reims en janvier 1991, confronte l'institution à l'hypothèse de la troupe dès la saison 1992-93. Il réactive le combat des pionniers en faveur de la dimension artisanale de la

pratique théâtrale, dont il revendique la spécificité face aux industries qui dominent le champ culturel.

A) LE COLLECTIF ARTISTIQUE COMME MODELE INSTITUTIONNEL

L'arrivée d'un ensemble artistique permanent, composé de dramaturges et de comédiens, au Théâtre National de Strasbourg en 1975 est préparée par un lent travail de théorisation et de pratique, mené par Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil à partir de 1968. Leur collaboration sur plusieurs spectacles éprouve le mode de production théâtrale inventé par Brecht et le Berliner Ensemble. En 1972, elle débouche sur la constitution d'une compagnie, le Théâtre de l'Espérance, qui prolonge la réflexion de Brecht en s'inspirant du travail de la Schaubühne dirigée par Peter Stein à Berlin. Après ces deux premières étapes, la compagnie opère une mue difficile pour entrer dans le cadre contraignant d'un théâtre national. L'utopie d'une transformation des modes de production se heurte à la réalité de l'institution. L'Ensemble Artistique adopte alors une position de repli qui lui permet d'élaborer un nouveau répertoire. Après huit années de combat quotidien, l'Ensemble Artistique se dissout en 1983 et Jean-Pierre Vincent est nommé administrateur de la Comédie-Française.

1) Genèse d'une compagnie

Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil se rencontrent pendant l'été 1968 en Bourgogne. Le premier a 26 ans et le second, 24 ans. Vincent sort de l'aventure théâtrale qu'il a menée avec Patrice Chéreau pendant 9 ans en tant qu'assistant et comédien. De 1965 à 1967, Jean Jourdheuil a participé aux activités du Centre Universitaire International de Formation et Recherche Dramatique à Nancy que dirige Jean-Marie Villégier en étroite relation avec Jack Lang et le Festival de Théâtre de Nancy. Il y a commencé une traduction de quelques passages de *L'Achat du cuivre* de Brecht. Robert Voisin, directeur des éditions de l'Arche, lui confie alors la traduction intégrale, qu'il réalise en collaboration avec Béatrice Perregaux pendant l'été 1968 en Bourgogne. En juillet de la même année, à Grenoble, une session du centre franco-italien de pratique dramaturgique est organisée par Jean-Marie Villégier autour de Brecht. Jourdheuil y fait la rencontre de Vincent et s'associe à lui pour les exercices qui sont proposés. Cette brève collaboration, dans laquelle Jourdheuil adopte la position du dramaturge et se met en retrait par rapport à la direction d'acteurs, préfigure la relation metteur en scène-dramaturge de leur collaboration future¹. Lorsque Vincent revient en Bourgogne quelques jours plus tard, invité par la troupe d'acteurs du Théâtre de Bourgogne, il rencontre à nouveau Jourdheuil et lui propose une collaboration en tant que dramaturge.

¹ Cf. Entretien avec Jean Jourdheuil, 3 juin 1995

a) Brecht : un modèle

À cette époque, Brecht est très connu en France, contrairement à ses théories sur le théâtre qui n'ont pas encore été vraiment diffusées. De larges extraits du *Petit organon pour le théâtre* ont été publiés par la revue *Théâtre Populaire* dès 1955 mais le tome I des *Écrits sur le théâtre* ne paraît qu'en 1972 aux éditions de l'Arche. On connaît Brecht essentiellement par les réalisations de la fameuse troupe du Berliner Ensemble², éminent laboratoire des théories brechtiennes qui ont profondément influencé Jourdain et Vincent dans leurs premières expériences théâtrales.

En tant qu'auteur, Brecht s'efforce d'abord de transformer la pratique sociale du théâtre en renouvelant la dramaturgie. Selon lui, le théâtre classique, basé sur une conception bourgeoise de la société, est ancré dans une infrastructure qui n'est pas juste socialement. L'influence de Marx l'amène à remettre en cause le point de vue théâtral traditionnel. Il n'est pas possible d'améliorer un mode de production injuste, il faut le détruire et reconstruire un autre théâtre³. L'originalité de Brecht réside dans sa perception précoce et révolutionnaire de l'inadéquation entre une esthétique théâtrale relevant du XIX^e siècle et une société du XX^e siècle en pleine transformation. Le matérialisme n'a été qu'un outil pour construire le théâtre épique. La dramaturgie brechtienne ne se réduit pas à la transposition théâtrale d'une idéologie sociale et politique. Elle est une tentative de réponse théâtrale aux enjeux de société, qui appellent une transformation des consciences. Brecht lie le principe d'identification entre l'acteur et son personnage à l'émergence de l'individualité, phénomène social qui a permis à la bourgeoisie d'asseoir son pouvoir économique et politique. Après ses pièces de jeunesse, il abandonne l'idée que la fonction du théâtre est de renseigner l'homme sur lui-même. La logique de classe renvoie l'individu à sa place dans une collectivité et à sa possibilité d'action, nécessairement liée au degré de conscience de cette collectivité et à son devenir⁴. Cette idéologie de l'action politique néglige alors de considérer que la transformation de la société passe nécessairement par la transformation des membres qui la constituent, et pas seulement par la transformation de la direction des forces globales qui la façonnent.

² « Personne, même parmi les détracteurs de Brecht, ne peut nier aujourd'hui l'importance des impulsions que le Berliner Ensemble a données à l'évolution mondiale du théâtre de la seconde moitié de ce siècle. Il serait difficile de contredire Kenneth Tynan qui affirmait, voici déjà dix ans : « En fin de compte, le Berliner Ensemble représente la plus célèbre équipe de comédiens de l'après-guerre européen. Depuis sa création, en 1949, par Bertolt Brecht, elle a exercé plus d'influence qu'aucune autre troupe depuis ce sommet que Stanislavski avait atteint il y a bien longtemps au Théâtre d'Art de Moscou. » » in Dieter Kranz, « Le Berliner Ensemble : théâtre d'une nouvelle époque? théâtre des auteurs multiples? », *Théâtre en Europe* N°12, octobre 1986, p. 54.

³ « Introduisant de plus en plus le grand théâtre épique qui correspond à la situation sociologique actuelle, la nouvelle production, de par sa forme et son contenu, ne pourra d'abord être comprise que par ceux qui comprennent cette situation. Elle ne satisfera pas aux canons de la vieille esthétique, elle la détruira. » in Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, tome I, L'Arche, Paris, 1972, p. 128.

⁴ « Si l'art dépendait des opinions, il serait quelque chose d'absolument individuel, comme il est arrivé à nombre de bourgeois et de prolétaires de l'affirmer. Mais tel n'est pas le cas. L'art n'est pas quelque chose d'individuel. Aussi bien dans sa gestation que dans ses effets, il est quelque chose de collectif. » in *ibid.*, p. 69. « Aujourd'hui, où la « libre » individualité fait obstacle à un nouvel essor des forces productives, la technique de l'identification a perdu en art sa raison d'être. L'individu doit se désister de sa fonction en faveur des grands collectifs, ce qui se produit sous nos yeux au milieu de dures luttes. [...] [Les arts de la scène] doivent renoncer à leur monopole de guides des spectateurs, monopole exercé sans tolérer contradiction ni critique, et chercher à donner des représentations de la vie sociale des hommes qui permettent et même imposent au spectateur d'adopter, aussi bien à l'égard des processus représentés que de la représentation elle-même, une attitude de critique, voire de contradiction. » in *ibid.*, p. 241-242.

Brecht établit une analogie entre l'être-citoyen et l'être-spectateur et fusionne projet de société et projet artistique. L'effet de distanciation qui se substitue au phénomène d'identification est une « mesure sociale » qui doit permettre au spectateur de transformer la société en prenant conscience de ses mécanismes et en les critiquant⁵.

La problématique de Brecht est de trouver une forme pour rendre compte des nouvelles relations qu'entretiennent les hommes entre eux dans la société contemporaine, et surtout une forme qui matérialise le degré d'aliénation auquel l'homme est soumis. La solution passe par une prise de conscience, c'est-à-dire une dissociation du sujet et de l'objet. Le sujet doit se considérer comme objet pour repérer l'aliénation qui le détermine. Cette expérimentation du sujet sur lui-même possède un caractère naturellement scientifique. À partir du moment où Hegel a formulé l'identité dialectique du sujet et de l'objet au niveau de la forme dramatique, Brecht a pu renverser la problématique et poser comme fondement de la nouvelle forme théâtrale la dissociation dialectique du sujet de l'objet à travers la forme épique⁶. La nécessité de rompre radicalement avec la dramaturgie « classique » apparaît d'elle-même. La nouvelle dramaturgie sera au service d'une conception politique qui a pour but de renverser un rapport de force économique. Brecht instaure une rupture entre sa propre démarche et la logique traditionnelle de concurrence artistique. La perspective marxiste lui permet de formuler dès 1935 les enjeux et les forces qui structurent le champ artistique. « Convaincus de posséder ce qui en réalité les possède, compositeurs, écrivains et critiques défendent un appareil qu'ils ne contrôlent plus. [...] Leur production n'est plus qu'un travail de fournisseurs, et l'on voit naître une notion de valeur dont le fondement est la rentabilité commerciale. De là cette habitude d'examiner chaque œuvre en fonction de son adéquation à l'appareil. On dit : telle ou telle pièce est bonne, et l'on pense sans le dire : bonne pour l'appareil. Or l'appareil, lui, est déterminé par l'ordre social existant; il accueille uniquement ce qui contribue à sa propre survie au sein de cet ordre établi. »⁷. Il faut donc établir un nouvel ordre et créer un nouvel appareil de production.

L'approche dramaturgique doit trouver un relais matériel pour influencer le public. Or « il est clair maintenant qu'une reconversion radicale est infiniment plus difficile pour le théâtre qu'elle ne l'a été pour la dramaturgie. Un écrivain dramatique peut s'aventurer plus facilement qu'un grand ensemble d'hommes et de matériel sur un terrain nouveau et dangereux. Le théâtre évolue beaucoup plus lentement, il est toujours à la remorque. Créer les nouveaux concepts du drame n'est nullement plus facile qu'électrifier une vieille scène. Mais cela coûte moins cher, et c'est aussi plus

⁵ « L'*historicisation* consiste à considérer un système social déterminé du point de vue d'un autre système social. C'est le développement de la société qui fournit les points de vue. [...] Le nouveau théâtre s'adresse donc à l'homme social, puisque l'homme s'est tiré d'affaire socialement, dans la technique, la science et la politique. Il met à nu le type individuel et ses modes de comportement, de manière à rendre visibles les moteurs sociaux, car on ne parvient à saisir l'individu qu'en maîtrisant les moteurs sociaux qui sont les siens. L'individu reste individu, mais il devient un phénomène social; ses passions, par exemple, deviennent l'affaire de la société, ses destins aussi. La position qu'occupe l'individu dans la société perd son caractère de « donnée naturelle » et se situe au centre de l'intérêt. L'effet de distanciation est une mesure sociale. » B. Brecht, « L'Achat du cuivre » in *ibid.*, p. 622-623.

⁶ Cf. Peter Szondi, *La théorie du drame moderne*, p. 65 et p. 97-103.

⁷ B. Brecht, *op. cit.*, p. 458. Il ne manque à ce constat que l'analyse du concept d'autonomisation du champ pour rejoindre les théories de Bourdieu.

nécessaire, sans compter qu'il y suffit de quelques individus travaillant pour leur propre plaisir et, surtout, que c'est là une question de pure production. »⁸ On peut considérer la formation du Berliner Ensemble en 1949 comme une tentative de réponse à cette impossibilité d'avant-guerre. Brecht aspire à mettre en œuvre des moyens de production au service de la nouvelle dramaturgie. Ces moyens reposent sur une reconversion du comédien⁹ et sur la mise au point d'une méthode de travail collective¹⁰. Bien que Brecht en soit reconnu comme le collaborateur le plus important, le Berliner Ensemble est sous la direction d'une actrice, Helene Weigel, de 1949 à sa mort en 1971. Avant d'être un théâtre fixe — le Berliner Ensemble ne reçoit un théâtre qu'en 1964 —, c'est une troupe dont la permanence artistique est forte. Aux côtés de metteurs en scène, dramaturges, décorateurs, un noyau fixe d'une vingtaines de comédiens et comédiennes traversent ainsi la première décennie de son existence¹¹.

Le collectif mis en place par Brecht repose sur la tension dialectique entre l'unité nécessaire de la représentation et la singularité des individus qui la construisent. Comment susciter la mise à distance par une critique productive, si ce n'est en exacerbant les points de vue des multiples acteurs de la représentation ? La distanciation devient alors un moyen d'organisation des forces de production artistique¹². Pour maintenir une cohérence d'ensemble, l'auteur-metteur en scène impose un cadre de travail très précis et demande à ses collaborateurs d'abandonner l'attitude égoïste qui consiste à mettre sa subjectivité créatrice au premier plan. « Notre théâtre n'est pas réaliste pour cette raison première qu'il sous-estime l'observation. Au lieu de regarder leur environnement, nos comédiens regardent en eux-mêmes. Ils considèrent les processus interhumains, de qui tout dépend, uniquement comme un moyen d'exhiber leur tempérament, etc. Les metteurs en scène utilisent les pièces comme stimulants de leurs «visions», même les pièces nouvelles, qui sont non des visions, mais des correctifs de la réalité. Nous ferions mieux d'en finir aujourd'hui plutôt que demain avec cela. Naturellement, il faut d'abord apprendre à copier en artiste, tout comme à construire des modèles. Pour pouvoir être imités, il faut que les modèles soient imitables. [...] Pratiquement parlant, cela suffira si la mise en place, qui dans le modèle raconte l'histoire, est utilisée comme point de départ du travail de répétition. »¹³ Par l'intermédiaire du support photographique, l'importance de cette notion de mise en place se matérialisera en

⁸ B. Brecht, *op. cit.*, p. 137.

⁹ « Nous, qui aspirons à changer la nature humaine non moins que le reste, il nous faut trouver les moyens «de montrer» l'homme «sous l'angle» d'où il apparaît changeable par l'intervention de la société. Pour cela, une prodigieuse reconversion chez le comédien est nécessaire, car jusqu'ici l'art dramatique s'est fondé sur l'idée que l'homme est précisément tel qu'il est et reste également tel, aux dépens de la société ou à ses propres dépens, «éternellement humain», «de par sa nature ainsi et pas autrement», etc. [...] Sans liens véritables avec son nouveau public, sans un intérêt passionné envers le progrès de l'humanité, la reconversion ne peut avoir lieu. » Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, tome II, L'Arche, Paris, 1979, p.76.

¹⁰ « ...il est grand temps qu'au théâtre aussi nous en venions à un mode de travail accordé à notre époque, un mode de travail collectif, rassemblant toutes les expériences. » in *ibid.*, p. 61. Stanislavski lui-même a montré les vertus du collectif : « Dans le théâtre de Stanislavski, il n'y avait que des vedettes — grandes et petites. Il montra que le jeu individuel ne peut atteindre son plein effet que par le jeu collectif. » in *ibid.*, p.191-192.

¹¹ Toutes les informations détaillées sur la troupe sont regroupées en Annexe 5, Le Berliner Ensemble.

¹² « Que tous les arts frères de l'art dramatique soient donc invités ici, non pour fabriquer une "œuvre d'art totale" dans laquelle ils s'abandonneraient et se perdraient tous, mais pour que de pair avec l'art dramatique ils fassent avancer la tâche commune, chacun selon sa manière, et leurs relations les uns avec les autres consisteront à se distancier mutuellement. » in B. Brecht, *op. cit.*, p. 43-44

¹³ *Ibid.*, p. 61.

principe scénique d'*arrangement*. Ces «groupements les plus simples possibles» sont destinés à refléter sur le plateau l'ordre historico-social des processus humains¹⁴. Bien sûr, le modèle est fait pour être dépassé, voire abandonné¹⁵. Il n'en demeure pas moins présent comme fédérateur d'un point de vue de départ.

Admiratif de l'harmonie qui se dégage de certaines représentations d'acteurs ouvriers¹⁶, il engage le jeu des acteurs du Berliner Ensemble à dévoiler le milieu social aux yeux des spectateurs. « Pour représenter un personnage, le comédien a besoin également de l'interprétation de ses partenaires, car le comportement que ceux-ci adoptent à son égard (et bien souvent à l'égard des autres) en dit long sur lui. Sa manière apparaît dans l'effet qu'il exerce sur eux; selon qu'ils le traitent poliment, avec mépris ou avec surprise, l'image qu'il offre se modifie et les attitudes qu'il prend sont davantage fondées. À cela correspond exactement le bénéfice que son personnage tire de la façon dont lui-même traite les autres, les faisant pour ainsi dire naître et se modifier. Cette manière (cet art) de la création réciproque est de nos jours si inhabituelle au comédien que même des effets aussi sûrs et aussi naturels que l'attention prêtée à ce qui se dit, les manifestations de l'étonnement, etc., sont tombés complètement en désuétude. »¹⁷ Il faut désindividualiser le jeu des acteurs pour les amener à former un système complexe d'interactions. Le personnage surgit d'un mode de jeu et non pas d'une source individualisée. L'homogénéité artistique procède d'une solidarité dans le travail et d'une prise de conscience de la responsabilité de chaque collaborateur¹⁸. En pratique, ces considérations aboutissent à l'émergence d'un esprit de travail symbolisé esthétiquement par la notion de Gestus¹⁹.

PENSER COMME UN SEUL CERVEAU

« Dans la dernière scène du tableau [de la pièce *Katzgraben*], les comédiens jouaient de manière assez cursive la délibération de la cellule du Parti sur le manque d'eau. [Brecht] : Je vous prie, ne me donnez pas le résultat mais l'exercice de la réflexion. Qu'est-ce qu'un conseil s'il ne part pas de la perplexité ? Il faut que cela soit comme si pensait à un seul cerveau. C'est une de mes scènes préférées. Ici, la masse qui n'a toujours été traitée qu'«en masse», montre ce qu'elle a développé «en masse» — le travail collectif. Ici, nous pouvons comprendre la nouvelle manière de vaincre. »

B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p.151.

¹⁴ *Ibid.*, p. 357.

¹⁵ « Erich Engel n'apporte que rarement à la répétition une conception arrêtée de la mise en place. Le plus souvent, il indique des positions quelconques, provisoires; puis il les étudie et commence à «pénétrer», c'est-à-dire à proposer des améliorations qui dégagent plus purement et élégamment le sens de la fable. Avec cette sorte de répétition inductive, un modèle peut à peine amener une gêne, il sert simplement en tant qu'hypothèse provisoire que l'on étudie et corrige. (À l'occasion de quoi, le cas échéant, on est obligé de l'abandonner complètement.) » in *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ « Tandis que les artistes, grâce à leur technique épique, empêchaient l'identification intégrale des spectateurs, les ouvriers obtenaient le même résultat, non seulement parce que leur technique était insuffisante, mais plutôt parce que l'intérêt qu'ils portaient aux processus était trop évident, et que les spectateurs sentaient ainsi très nettement qu'on voulait les influencer. D'où une remarquable unité de style dans ce jeu collectif qui rassemblait des éléments si hétérogènes, unité qu'on aurait jamais pu obtenir autrement. » in B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 370-371.

¹⁷ *Ibid.*, p. 397.

¹⁸ « Chaque pièce constitue une tâche sociale précise. Tous ceux qui oeuvrent à la représentation (ils sont plus nombreux qu'on le croit à première vue) doivent travailler en équipe pour obtenir que cette tâche sociale précise soit reconnue dans sa singularité et soit accomplie. Durant ce travail, nul ne doit être cantonné ni se cantonner dans son «emploi», car les frontières entre les «emplois» sont difficiles à tracer, et chacun n'est pas seulement un spécialiste, mais un homme qui a, sur le plan social, des intérêts et une expérience d'ordre général. » in *ibid.*, p. 431.

¹⁹ « Par là nous entendons tout un complexe de gestes isolés les plus divers joints à des propos, qui est à la base d'un processus interhumain isolable et qui concerne l'attitude d'ensemble de tous ceux qui prennent part à ce

Dès le début des répétitions, il faut éviter l'approche déductive qui part d'une conception universelle des personnages et n'utilise que superficiellement les matériaux que lui offre le texte. « Au lieu de se métamorphoser sous les yeux du public, lorsqu'il paraît devant lui, [le comédien] est déjà métamorphosé, comme une réalité toute faite qui a échappé à toute influence et qui continuera donc, selon toute apparence, d'y échapper : c'est un être humain très général, absolu, abstrait. »²⁰ Brecht indique la voie pour faire coïncider politique et esthétique. La manière de produire influe complètement sur les objectifs que se fixe le comédien. La notion de Gestus, qui synthétise l'action possible sur la conscience des spectateurs, repose sur une métamorphose du groupe des comédiens. Le principe même de la métamorphose se dérobe sous les pieds de chaque comédien, il ne prend consistance que dans l'écoute collective²¹. Le miracle d'une adéquation parfaite entre la production artistique et le message politique arrive quand le collectif réussit à penser «comme un seul cerveau». Cette fusion idéale des consciences artistiques produit un sens politique que l'individu seul ne peut atteindre. Brecht reconnaît qu'il ne s'agit que d'une facette d'un processus dialectique qui doit aussi se nourrir de l'individualité de chaque collaborateur. Le comédien doit trouver intérêt dans la chose représentée²².

Les spectacles du Berliner Ensemble impressionnèrent durablement la communauté théâtrale mondiale. En 1954, Paris reçoit un choc qui transformera profondément le théâtre français. Soucieux de la poursuite du travail entrepris, Brecht encourage les nouvelles générations à prendre modèle sur sa troupe, même à s'y former. Il incite aussi comédiens et metteurs en scène à se remettre régulièrement en question²³. La société change en permanence et le point de vue de l'observateur théâtral aussi. L'art ne peut pas se couper de la société. Et la production de l'art ne peut pas se couper d'un contexte social. Les *Essais sur Bertolt Brecht* de Walter Benjamin, qui paraissent en France en 1969, rappellent à tous les hommes de théâtre les enseignements de la démarche de Brecht, en prise directe sur les bouleversements sociaux. Adoptant le postulat que « les rapports sociaux sont conditionnés par les rapports de production », il pose la question de la position d'une œuvre à l'égard des rapports de production littéraire de l'époque. Considérant

processus (condamnation d'un homme par d'autres hommes, une délibération, un combat, etc.) [...]. Un *gestus* désigne les rapports entre des hommes. Par exemple, l'exécution d'un travail n'est pas un *gestus* quand elle n'implique pas un rapport social comme l'exploitation ou la coopération. » in B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 95.

²⁰ B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 386.

²¹ « Il faut que ces multiples conflits entre les personnages de la pièce soient figurés par l'Ensemble dans une étroite collaboration. Mais cette collaboration des comédiens a lieu également sous la forme d'une émulation. Là, une défaillance dans la reprise de l'intonation peut témoigner d'un simple manque de sens musical, d'une compréhension insuffisante du sens, mais aussi parfois d'un manque de sens de la collaboration. » in B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 91.

²² « Il y a l'intérêt de tous ceux qui jouent à présenter la chose commune, c'est aussi le vôtre. Mais il y a également encore votre intérêt qui s'y trouve dans une certaine contradiction : de cette contradiction tout vit », disait-il. Jamais il ne permettait qu'un comédien — c'est-à-dire un individu dans la pièce — fût sacrifié « en faveur » de la pièce, pour la tension ou le rythme. » in *ibid.*, p. 102.

²³ « Le Berliner Ensemble n'estime en rien l'isolement monacal de la nouvelle génération de comédiens par rapport à la vie et par rapport au théâtre publiquement au travail. [...] Les jeunes gens — ou aussi de moins jeunes — devraient être ensuite immédiatement intégrés à toute la vie d'un théâtre au travail, et paraître aussi vite que possible devant le public. Lors des répétitions, ils voient les maîtres au travail, et ils jouent avec eux. Et le public fournit la part la plus indispensable de leur enseignement. » in *ibid.*, p.84. D'autre part, Brecht prônait l'interrogation permanente des moyens de productions (cf. annexe 5, Le Berliner Ensemble).

l'auteur comme producteur, il prône « un énorme processus de refonte des formes littéraires ». « Le travail de l'écrivain ne se bornera jamais à l'élaboration de produits mais sera toujours en même temps celle des moyens de production. [...] La meilleure opinion ne sert à rien si elle ne fait pas quelque chose d'utile de ceux qui la partagent. La meilleure tendance est fautive, si elle n'indique pas l'attitude par laquelle on doit s'y conformer. Et l'écrivain ne peut l'indiquer que là où il fait vraiment quelque chose : c'est-à-dire quand il écrit. »²⁴ Vincent et Jourdheuil semble avoir entendu le message.

b) La collaboration entre Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil

Les deux hommes s'efforcent d'introduire la dramaturgie dans le travail des répétitions afin de mettre en œuvre un principe de travail véritablement collectif²⁵. Cette entreprise de «régénération» théâtrale, qui se construit sur les cendres de Mai 1968, s'élabore progressivement à travers leurs trois premiers spectacles, réalisés avec des troupes en province et à Paris. C'est tout d'abord, *La Noce chez les petits bourgeois* en Bourgogne chez Jacques Fornier, *Tambours et Trompettes* à Paris au Théâtre de la Ville chez Jean Mercure et *Le Marquis de Montefosco* chez Maurice Sarrazin au Grenier de Toulouse.

Collaborations ponctuelles avec des troupes

Depuis 1960, le Théâtre de Bourgogne pratique une politique d'invitation de metteurs en scène extérieurs dans le souci d'éviter une sclérose de la troupe²⁶. Vincent et Jourdheuil arrivent en Bourgogne avec leur décoratrice et costumière, Christine Laurent, et la comédienne Suzy Rambaud. Ils ne connaissent pas la troupe qui les accueille, alors au bord de l'éclatement. En commun accord avec les acteurs, ils choisissent une pièce en un acte de Brecht, *La Noce chez les Petits Bourgeois*, «farce» qui décrit le déroulement catastrophique d'une noce dans un milieu petit-bourgeois. La lecture que font Vincent et Jourdheuil de la pièce obéit avec application aux principes du théâtre brechtien : expliquer les mécanismes qui régissent la société et donner les moyens aux spectateurs de transformer cette société. Vincent a reconnu ultérieurement que la mise en scène résultait d'un «choix

²⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 122.

²⁵ À l'image de la plupart des jeunes compagnies de l'époque, la collectivisation du travail était revendiquée par la compagnie Patrice Chéreau; mais la forte personnalité du metteur en scène transformait finalement les quinze derniers jours de travail en répétitions «autoritairement» dirigées et insatisfaisantes pour Vincent (d'après une intervention de Jean-Pierre Vincent dans le cadre d'un séminaire intitulé *La décentralisation théâtrale - Le temps des incertitudes 1969-1981* organisé par Robert Abirached à l'université de Paris-X Nanterre, le 18 février 1994).

²⁶ « Jacques Alric : Mais, est-ce que tu ne crois pas qu'en travaillant toujours avec le même groupe de personnes, il ne risque pas de se former un phénomène de sclérose?

Roland Bertin : Il y aurait peut-être ce risque si l'on travaillait toujours avec le même metteur en scène. Avant justement, on ne pouvait pas demander à des metteurs en scène de venir réaliser des spectacles chez nous, aujourd'hui nous avons travaillé avec Robert Postec, Maurice Jacquemont, André Steiger, et évidemment Fornier. » in «Trois comédiens vous parlent de leur métier», *Théâtre de Bourgogne* N°3, octobre 61. Cf. Entretien avec J. Jourdheuil.

esthétique volontariste»²⁷. L'«obéissance» formelle à Brecht ne provoque peut-être pas les résultats escomptés dans la conscience des spectateurs de la fin des années soixante.

Jean Mercure, conseillé par Robert Voisin²⁸, offre à Vincent et Jourdheuil l'occasion de se produire à Paris pendant la saison 69-70, au Théâtre de la Ville inauguré la saison précédente. Après s'être confrontés directement à l'écriture de Brecht, Vincent et Jourdheuil abordent la problématique de réappropriation des classiques. Ils ont choisi de présenter *Tambours et Trompettes*, adapté par Brecht d'une comédie de Farquhar, et créé par le Berliner Ensemble en 1955. Une série de petits dialogues didactiques, écrits dans l'esprit de *L'Achat du Cuivre* et publiés dans le programme du spectacle, éclaire le spectateur sur la place fondamentale qu'ils accordent à la dramaturgie dans leur travail. Quel est le rôle du dramaturge ? Il pousse le metteur en scène à s'interroger sur l'actualité de la pièce, notamment lorsqu'elle appartient au répertoire classique. À partir d'une documentation historique et philosophique s'appuyant sur le comportement des personnages et la date à laquelle se déroule l'action, il doit analyser le contexte social dans lequel la pièce se situe. Pour Brecht, l'adaptation était le moyen dramaturgique de mettre à jour la dynamique de lutte des classes qui détermine «l'infrastructure sociale et politique». Le théâtre doit être capable de montrer la réalité du monde mais aussi de donner au spectateur les moyens de transformer cette réalité. La dramaturgie est un des leviers de cette transformation des consciences. Le point de départ de ces petits dialogues consiste alors à expliquer comment la dramaturgie a profondément influencé la réalisation du spectacle, et comment cela devrait aboutir, par le truchement de la mise en scène, à l'élaboration d'une esthétique en adéquation avec une démarche politique. Si la dramaturgie dévoile l'aspect dialectique de toute réalité par un cheminement *philosophique*, le spectacle doit en donner *la représentation*. «Il faut représenter les “ruptures”, le changement d'un comportement en son contraire, préserver la possibilité de ce changement là où il n'intervient pas encore. De cette façon, on ne réduit pas une scène ou un personnage à l'idée préconçue que l'on peut en avoir - que l'on a toujours -, on représente les événements de façon concrète, sans masquer par une interprétation abusive les contradictions qu'ils recèlent. »²⁹

La mise en scène de *Tambours et trompettes* s'appuie largement sur la notion d'arrangement (cf. p. 175). Mais la manière dont le tandem conçoit ses arrangements laisse les acteurs en dehors de la réflexion³⁰. La volonté de travail collectif qui avait conditionné l'irruption de la dramaturgie dans le processus de création théâtrale chez

²⁷ « On assiste à un festival de mises en place signifiantes, dans la tradition formelle du Berliner Ensemble, où la géométrie est chargée de raconter les rapports de force. » in Jean-Pierre Vincent, «D'une *Noce* à l'autre. 1968 - 1973», in *Travail Théâtral* N°16, juillet-septembre 1974, La Cité Éditeur, Lausanne, 1974 p. 26 et sq. Cf. Jean-Louis Manceau, *La noce chez les petits-bourgeois*, Maîtrise non publiée, Paris III, Bibl. Gaston Baty, p. 61 et sq.

²⁸ Propriétaire des droits de la pièce en France, Robert Voisin est exigeant quand au choix des metteurs en scène. Il impose à Jean Mercure une liste de metteurs en scène parmi lesquels figurent Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil aux côtés de Beno Besson et Giorgio Strehler (ces deux derniers refuseront). Cf. Entretien avec J. Jourdheuil.

²⁹ «Petits dialogues fictifs entre metteur en scène et dramaturge sur les premières scènes de *Tambours et trompettes*», *Journal du Théâtre de la Ville* N°7, Paris, septembre 1969, p. 25

³⁰ Cf. description d'arrangements brechtiens dans *Tambours et Trompettes* in J.-L. Manceau, *op. cit.*, p. 53-58.

Vincent et Jourdheuil ne s'applique qu'à l'articulation entre dramaturgie et mise en scène. Les deux hommes rêvent à « de nombreux artistes qui, formant un collectif, travaillent tous ensemble pour transmettre au public des histoires, des idées, des pièces de théâtre »³¹, mais ils ne travaillent qu'au coup par coup avec des équipes différentes. La mise en œuvre de la nouvelle approche théâtrale que propose le tandem est probablement facilitée par la permanence artistique plus ou

REECRITURE DES CLASSIQUES

« Je pense que Goldoni a surtout essayé de montrer les rapports qui s'établissent à son époque entre la ville et la campagne d'une part, et entre l'aristocratie au pouvoir et les autres classes d'autre part. Il a essayé de le faire d'une façon très consciente mais évidemment avec les limites propres aux philosophes de son époque. Il nous appartenait donc de rajouter un certain nombre de choses pour poursuivre son point de vue et l'éclairer à la lumière de ce que nous savons aujourd'hui et de ce dont nous avons besoin aujourd'hui. L'anecdote nous sert donc à montrer comment une classe dominante arrive à se régénérer à travers mille difficultés en éliminant petit à petit les autres classes de la société. »

J.-P. Vincent interrogé par Jean-Jacques Oliver, *Combat*, 18 juin 1971.

moins forte des groupes d'acteurs concernés en Bourgogne, à Paris et plus tard à Toulouse. Il est plus facile de convaincre collectivement une troupe déjà constituée dans le but d'aborder un travail selon une nouvelle approche que d'inciter individuellement des acteurs à modifier leurs habitudes. Cette collaboration temporaire avec des structures de production solidement organisées est le seul moyen d'existence pour Vincent et Jourdheuil. Certes, les deux hommes ne sont pas entièrement libres dans le choix des distributions³², ils disposent en revanche de facilités d'exploitation. Lorsqu'ils montent *Les Acteurs de bonne foi* de Marivaux avec une équipe de comédiens qu'ils ont choisie, l'aventure n'a pas de suite — le spectacle n'a été joué qu'une seule fois au Festival international d'art contemporain de Royan en début de printemps 1970. Leur quatrième production, *Le Marquis de Montefosco*, une pièce de Goldoni inédite en France, montée pourtant avec la troupe constituée du Grenier de Toulouse, ne trouvera pas une audience importante à l'échelle nationale³³. Mais ces difficultés n'entament pas la continuité de leur travail de réappropriation des classiques à la manière brechtienne. Ils ont traduit ensemble le texte de Goldoni en adaptant la pièce pour mettre en valeur les mécanismes socio-politiques de lutte des classes. Cette réécriture se réalise en amont des répétitions et les comédiens n'y prennent aucune part. C'est la présence du dramaturge aux côtés du metteur en scène qui légitime et rend possible l'intervention sur le texte.

À l'époque, le travail de dramaturgie commence progressivement à être perçu par la critique³⁴, mais le dramaturge reste celui qui «manigance» le sens derrière les

³¹ Extrait d'une note de Brecht à ses comédiens à l'occasion d'une représentation de *Tambours et Trompettes* à Londres en août 1956, citée dans programme de *Tambours et Trompettes*, mise en scène de Vincent et Jourdheuil.

³² La distribution des *Tambours et trompettes* s'établit à partir des comédiens du Théâtre de la Ville et d'un casting, fortement influencé par Jean Mercure. Cf. Entretien avec J. Jourdheuil.

³³ « Aucun directeur de théâtre -privé ou subventionné, de «boulevard» ou «populaire» - n'a cru bon de le programmer, en dépit de l'accueil très favorable qu'il a reçu ici et là (notamment à Toulouse [...]), en dépit d'une presse très favorablement unanime. » in Claude Olivier, *Les Lettres Françaises*, 30 juin 1971.

³⁴ « J.-P. Vincent a désormais sa marque personnelle dans cette lignée de conteurs d'histoires marxistes, ouverte par Brecht, Strehler et Planchon : celle d'une extrême exigence de clarté et d'une confiance renouvelée dans le pouvoir d'élucidation du travail scénique, notamment sur le rire. Ces traits particuliers sont sans doute liés à ce que, seul en France, Vincent travaille toujours avec un «dramaturge» au sens allemand du terme : J. Jourdheuil, germanisant spécialiste de Brecht. Lors des répétitions, ce dernier reste dans l'ombre et se tait. Mais il

projecteurs. Pendant les répétitions, son influence s'élargit à la direction d'acteur : « Nous devons montrer une série de contradictions sociales, contradictions d'intérêts: entre personnages, entre groupes de personnages, et aussi à l'intérieur d'un personnage partagé entre des intérêts contradictoires. Les caractères ne conditionnent pas l'action comme chez Molière, ils sont constitués par les situations; ou, pour mieux dire, ils sont transformés par les situations [...]. Notre travail consiste à rendre plus claire l'évolution de ces contradictions, à éliminer les gestes, les intonations, les mises en place "naturelles" qui en troubleraient ou en redoubleraient le sens, et, par un véritable travail de critique productive, à trouver des solutions pertinentes susceptibles de signaler la nouveauté de chaque événement nouveau. »³⁵ Si l'on considère que les personnages sont transformés par les situations qu'ils traversent, on reconnaît que les solutions théâtrales à trouver pour rendre compte fidèlement des processus sociaux passent par le comédien et sa manière de jouer. Le comédien n'est plus simplement un instrument au service de la mise en scène, il produit directement du sens et doit donc trouver sa place dans la collectivisation du travail que se partageaient jusqu'ici le metteur en scène et le dramaturge. Cela n'est pas sans poser quelques difficultés : « La distance critique à laquelle vise la mise en scène du *Marquis de Montefosco* trouve son point d'appui le plus sûr dans une conception du jeu de l'acteur où, selon les mots de Jourdheuil, les comédiens «jouent une situation» et non un texte. [...] On peut regretter sans doute que certains éléments de la distribution (la marquise, Pantalon), ne se plient qu'à demi à la règle du jeu énoncée par Vincent, et retombent parfois dans la tentation de figoler un personnage immédiatement consommable par le spectateur. »³⁶ La Marquise et Pantalon sont joués par deux «piliers» de la troupe de Maurice Sarrazin : Simone Turck et Robert Nogaret. En revanche, le journaliste cite les parcours remarquables de Maurice Bénichou et Hélène Vincent, tout deux introduits dans la distribution par le tandem Vincent-Jourdheuil. Il ne s'agit pas de comparer le talent des comédiens mais de remarquer que certains s'adaptent plus facilement au projet artistique.

L'acteur à la rescousse du dramaturge

Les circonstances dans lesquelles Hubert Gignoux demande à Vincent et Jourdheuil de venir au Théâtre National de Strasbourg en 1971 mettre en scène *La Cagnotte* de Labiche soulignent l'essor de notoriété du tandem; elles s'inscrivent aussi dans le contexte politique et culturel des années qui suivent les événements de mai 68. La contestation étudiante prend naissance dès 1966 à Strasbourg sous l'influence d'un groupe de «situationnistes» qui prend le pouvoir de l'Association Générale des Étudiants. Gignoux réagit à ce mouvement étudiant en montant sous forme de création collective un projet qui a pour titre *Une très bonne soirée*³⁷. Ce spectacle, créé au TNS le 1er avril 1968, constitue aussi le travail de sortie des élèves

a participé à l'adaptation et à la préparation minutieuse des mises en place et des indications de jeu. » in Bertrand Poirot-Delpech, «Un Goldoni lumineux», *Le Monde*, 19 novembre 1970.

³⁵ Jean-Pierre Vincent, «Traduire Goldoni», notes de travail, Bibl. de l'Arsenal.

³⁶ Jacques Joly, «Un cas limite, *Le Marquis de Montefosco*», *Travail Théâtral* N°2, janvier-mars 1971, p. 148.

³⁷ Hubert Gignoux, *Histoire d'une famille théâtrale*, Éditions de l'Aire, Lausanne, 1984, p. 364 et sq.

de l'école du TNS. Les promotions sortantes à cette époque sont les premières à contester «de l'intérieur» les méthodes d'enseignement de l'école ainsi que le répertoire de la Comédie de l'Est. Les relations entre la direction et les élèves se tendent parfois violemment sur les plans politique et artistique à l'occasion de spectacles provocateurs ou polémiques³⁸. Pour répondre à cette contestation interne, Gignoux monte *La prise de l'Orestie* en écho à *Une très bonne soirée*. «Comme l'Odéon avait été pris, un groupe de jeunes «prendraient» la tragédie d'Eschyle, assimilée à un monument. »³⁹. C'est un échec, Gignoux entre en conflit avec un de ses principaux collaborateurs, André Steiger, alors adjoint à la direction artistique, et la moitié du groupe 12 démissionne. Le directeur du TNS espère donc renouveler les méthodes de travail et le style des spectacles en se tournant vers la génération montante des jeunes metteurs en scène dont Vincent est un des représentants les plus en vue⁴⁰ — *La noce chez les petits bourgeois* avait été joué en tournée au TNS en janvier 1970.

Avec *La Cagnotte*, Vincent et Jourdheuil poursuivent leur travail de réappropriation des classiques en cherchant à dénoncer l'aveuglement idéologique dans lequel Labiche plonge ses personnages et, du même coup, les spectateurs. Jourdheuil formule ainsi les principes directeurs de la dramaturgie : « Pour monter *La Cagnotte*, nous avons jugé nécessaire d'opérer d'emblée un retournement. Nous avons fait passer au premier plan la recherche d'un style de jeu, la production d'une gestuelle susceptible de rendre compte, de façon explicite, claire, non-travestie par le système théâtral de Labiche, des comportements petits-bourgeois des personnages que nous avons à traiter. »⁴¹ Le recours aux arrangements brechtiens n'est plus satisfaisant car les situations que propose Labiche ne vont pas dans le sens d'une dénonciation de la classe dominante. Contrairement à *La Noce chez les petits bourgeois*, *La Cagnotte* n'est pas une critique réglée de la petite bourgeoisie. Pour détourner l'idéologie bourgeoise inhérente à la pièce, il faut trouver un code de jeu qui permette aux comédiens d'exposer les personnages. Se contenter d'un code de lecture ou de mise en scène n'est plus suffisant. L'équipe de comédiens choisie par Vincent et Jourdheuil dans la troupe du TNS et parmi les élèves de l'école se prête particulièrement bien à cette entreprise. Les jeunes comédiens sont de la même génération que les deux metteurs en scène, ils partagent un même sentiment de révolte face à l'«idéologie bourgeoise» en place et défendent les mêmes positions politiques, à savoir le maoïsme.

Lorsque Brecht proposait d'adapter les classiques, son principal souci était d'agrandir le répertoire du théâtre révolutionnaire qu'il projetait. Ne pouvant

³⁸ Les groupes (ou promotions) 10 et 11 constituent le fer de lance de cette contestation. Alain Rimoux et Robert Gironès, du groupe 11, ont par exemple participé à un spectacle basé sur un détournement de type situationniste (avec entre autres l'annonce de la mort du Général de Gaulle), spectacle qui provoqua une telle colère chez Hubert Gignoux qu'il n'emmena pas avec lui, à la fameuse réunion des directeurs de théâtre de Villeurbanne, les deux élèves-comédiens initialement choisis pour assister en tant qu'observateurs aux débats (cf. Entretien avec Alain Rimoux, 15 décembre 1994).

³⁹ Hubert Gignoux, *op. cit.*, p. 372 et sq.

⁴⁰ Il semble que le directeur du TNS ait tout d'abord pensé à Patrice Chéreau, qui est d'ailleurs venu à Strasbourg à cette époque, suivre en observateur un travail d'élèves-comédiens à l'école. Mais ce dernier rejoint Planchon à Villeurbanne dans l'aventure du TNP qui commence en 1972 (cf. Entretien avec Dominique Muller, 28 mars 1995).

⁴¹ Jean Jourdheuil, «Remarques préliminaires (mars 71)», in programme du spectacle *La Cagnotte*.

satisfaire personnellement à la demande, il envisageait de «récupérer» le matériau dramaturgique «valable» produit par les écrivains du passé⁴². L'originalité de l'adaptation de *La Cagnotte* réside dans la volonté de prendre radicalement le contre-pied de l'auteur. Plutôt qu'une «récupération» il s'agit d'une dénonciation, qui n'a pas d'autres fins en elle-même. À la reprise parisienne du spectacle la saison suivante, Vincent et Jourdheuil critiquent leur travail antérieur, notamment le schématisme d'une conception classique du réalisme et des situations qu'il engendre, le danger étant de manquer une dimension dans la représentation du réel⁴³. Le public accueille avec moins de chaleur cette seconde version qui semble déstabilisée de l'intérieur, comme entrée en mue à la recherche d'une forme nouvelle. Est-ce l'indice d'un essoufflement dans l'entreprise de réappropriation brechtienne des textes classiques que le tandem mène maintenant depuis plusieurs spectacles ? Comme le souligne Bernard Dort à cette occasion, « le renversement parodique a ses lois. Et ses limites. Il ne saurait établir, par son propre jeu, la vérité - historique ou non. C'est en renchérisant sur sa facticité et non en la niant, c'est dans un équilibre instable entre l'affirmation et la destruction de la forme qu'il peut conduire le spectacle à découvrir (ou à rechercher) une vérité. »⁴⁴ L'exploration de nouvelles directions théâtrales s'amorce par la rencontre avec un auteur contemporain : Rezvani. Coup sur coup, Vincent dirige en lecture *Le camp du drap d'or* au Festival d'Avignon 1971, puis crée en collaboration avec Jourdheuil, *Capitaine Schelle - Capitaine Eçço* au Théâtre National de Chaillot en novembre 1971.

JOUER POUR DES VOYEURS

« Rezvani (à la différence de Brecht) n'établit pas de contradiction entre intérêt public et intérêt privé. Il disqualifie le comportement public d'un personnage en présentant, aussitôt après ou aussitôt avant, son comportement dans la vie privée. [...] Le système de la pièce, par cette présentation alternée des deux faces (publique et privée) d'un comportement, engendre une sorte de voyeurisme insidieux qui implique l'utilisation de procédés et de situations du Théâtre de Boulevard. Loin de réduire et de dissimuler ce voyeurisme, nous avons pris le parti de le traiter de façon paroxystique. Le spectacle assignant au spectateur la place du voyeur, les comédiens interpréteront leurs personnages comme s'ils jouaient pour des voyeurs, excitant la curiosité de celui qui regarde, énervant sa sensibilité, se hasardant quelquefois à ouvrir la porte pour s'adresser directement à celui qui les observait par le trou de la serrure. »

J. Jourdheuil, *Conclusion provisoire (texte écrit après un mois de répétitions)*, in Rezvani, *Capitaine Schelle, Capitaine Eçço*, Stock, 1971, p. 211-212

En collaborant avec Rezvani, Vincent et Jourdheuil souhaitent « faire déboucher [le] travail antérieur sur l'élaboration d'un répertoire contemporain, la recherche de formes nouvelles, différentes, propres à permettre la description du monde qui nous entoure aujourd'hui »⁴⁵. Mais en se confrontant à un texte contemporain, ils prennent le risque de tomber en désaccord avec les conceptions politiques de l'auteur,

⁴² Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. I, op. cit., p. 179.

⁴³ Cette seconde version de *La Cagnotte* reste dans l'ensemble très proche de la première. La mise en scène se focalise sur la dimension fantasmagorique de la représentation que les personnages de Labiche se font du Paris haussmannien.

⁴⁴ Bernard Dort, « Les avatars de la parodie », *Travail Théâtral* N°8, juillet-septembre 1972, p. 125.

⁴⁵ *Ibid.* *Capitaine Schelle, Capitaine Eçço* raconte la révolte sanglante de soutiers contre deux armateurs riches. Par une coïncidence surprenante, le thème du pétrole est directement suggéré par Brecht lorsqu'il conseille d'aborder les formes nouvelles. « La première chose à faire est de se saisir des sujets nouveaux, la deuxième est de figurer les relations nouvelles. Pourquoi ? Parce que l'art suit la réalité. Exemple : l'extraction et l'exploitation du pétrole forment un nouvel ensemble thématique dans lequel, si l'on y regarde de près, il apparaît clairement que des rapports entièrement nouveaux se sont établis entre les hommes. » in B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. I, op. cit., p. 194.

désaccord qui ne pourrait alors se résoudre simplement par une adaptation comme avec les classiques⁴⁶. Vincent et Jourdheuil souscrivent globalement à la charge critique que le texte de Rezvani porte contre la société contemporaine, mais ils précisent que « c'est la vision poétique de Rezvani qui donne force à son indignation, non l'exactitude minutieuse de ce qu'il décrit, non la rigueur "sans faille" d'une "ligne politique" »⁴⁷. En dépit de ces divergences politiques, le tandem s'approprié un matériau qui, s'il est plus difficile à manipuler, les met en prise directe avec une pensée contemporaine sur le monde. Il ne s'agit pas seulement de montrer la lutte des classes par le truchement de Goldoni, de dénoncer l'idéologie «petite bourgeoise» des personnages de Labiche, il faut donner à entendre un point de vue sur la réalité sociale contemporaine.

C'est alors par une forme subtile de «détournement», qui ne s'appuie pas sur la manipulation dramaturgique du texte de la pièce, mais utilise le jeu des comédiens, que le tandem «accorde» l'idéologie de Rezvani avec sa ligne politique : « Nous atteignons ainsi un décalage sensible entre le texte (contenu et forme) et les autres modes d'expression de l'acteur (mimique, gestuelle, chorégraphie). Le jeu ne redouble jamais le texte. [...] Cette accentuation est rendue possible par les libertés que Rezvani prend avec les formes reçues du Théâtre [...], rendue possible aussi par le groupe de jeunes acteurs que nous avons pu réunir pour la première fois, la cohérence de leurs points de vue, leur habileté, leur humour. »⁴⁸. Ainsi, le pari de se confronter à une écriture contemporaine qui n'entrait pas dans la démarche suivie jusqu'à présent par la compagnie a créé un choc salutaire. Le pari est remporté grâce au travail et à l'implication des comédiens, couronnés par le prix de la meilleure création française du Syndicat de la critique dramatique.

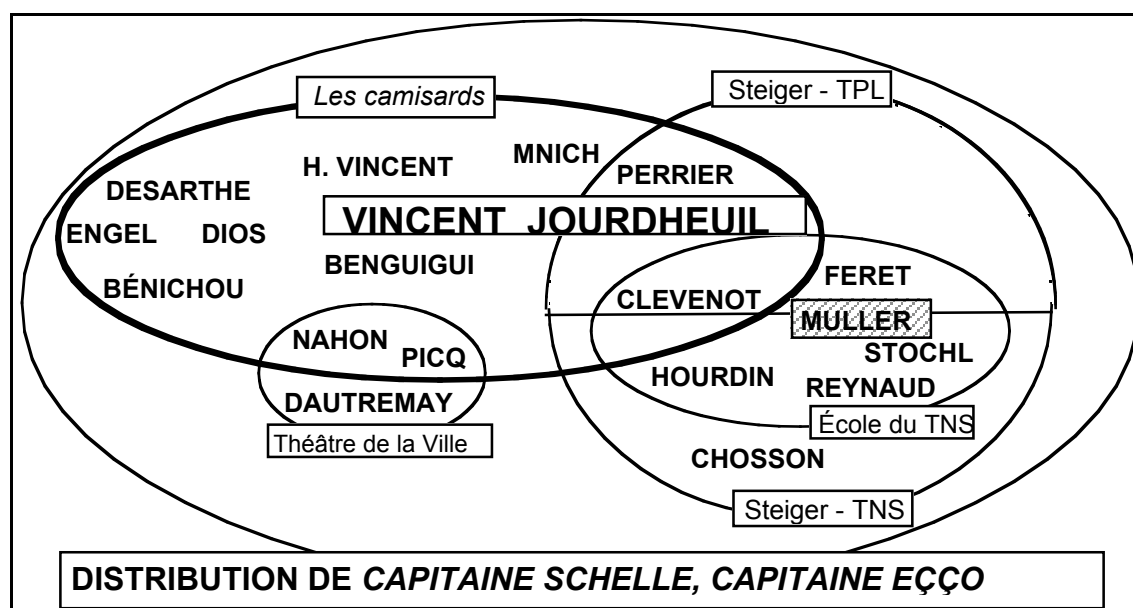
Les débuts de la collaboration entre Vincent et Jourdheuil correspondent donc à une phase préparatoire : c'est le moment où s'élaborent dans l'esprit des deux hommes une conception théorique d'un théâtre brechtien qui nécessite une prise de conscience collective des mécanismes sociaux. Cette réflexion progresse plus vite que la mise en pratique d'un travail véritablement collectif. L'introduction de la dramaturgie s'accompagne dans un premier temps d'une instrumentalisation des acteurs au service de la mise en scène; les contraintes de production font obstacles à une permanence du travail dans l'esprit du Berliner Ensemble. Néanmoins, la place et la responsabilité de l'acteur s'imposent progressivement au metteur en scène et au dramaturge. La question de l'écriture théâtrale contemporaine occupe une place de plus en plus grande dans leur travail. Après avoir monté Brecht puis une adaptation de Brecht, ils adaptent eux-mêmes des textes classiques et aboutissent finalement à

⁴⁶ Ce risque semble avoir été immédiatement perçu par Jourdheuil, c'est-à-dire par celui qui prenait en charge les questions de dramaturgie. « J'éprouvais une certaine difficulté à formuler l'intérêt de ce qu'on faisait, ce qui doit transparaître dans les textes que j'ai écrit et qui sont dans le livre. Il y avait une alternative entre prolonger une voie brechtienne ou la faire dévier, et puis l'écriture de Rezvani. Moi par exemple j'aurais voulu qu'on continue de travailler avec lui et qu'on lui propose de travailler à partir d'Aristophane. » in Entretien avec J. Jourdheuil.

⁴⁷ Jean-Pierre Vincent, «Notes au milieu du travail», *Bref* N°143, novembre 1971.

⁴⁸ *Ibid.* Cette impression est partagée par les spectateurs : « C'est en comédie classique dont ils ne respectent pas l'idéologie (ils la montrent et ils la contestent) que Vincent et Jourdheuil, orfèvres en la matière, ont monté *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço*. Des comédiens virtuoses, ironisant sans cesse le discours de leurs personnages, coupent court à l'identification des spectateurs avec ces personnages. » in Richard Monod, «Les seconds débuts de Rezvani», *Travail Théâtral* N°6, janvier-mars 1972, p. 153.

Rezvani. Ils entrent ainsi dans une phase de dépassement du modèle brechtien qui commençait à devenir plus contraignant que stimulant. L'évolution la plus significative concerne l'attention portée aux comédiens, qui trouvent à s'impliquer de plus en plus fortement dans l'élaboration du projet en relayant sur le plateau la dramaturgie et en proposant de nouvelles solutions formelles. La notion de travail collectif s'étend à toute l'équipe théâtrale et implique désormais la notion de permanence. Les premiers spectacles procédaient d'un même schéma de production appliqué à diverses troupes. *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço* annonce la volonté de Jourdheuil et de Vincent de s'entourer d'une équipe de comédiens avec lesquels ils pourraient approfondir le questionnement de leur pratique théâtrale⁴⁹. Pour la première fois, les deux hommes de théâtre ont toute liberté pour établir leur distribution car le Théâtre National Populaire de Chaillot est en pleine mutation. On peut alors montrer que la réunion d'acteurs qui s'opère sur ce spectacle ne relève pas du hasard et se structure en groupements ou «familles» d'acteurs selon deux principaux cercles d'influence (cf. schéma ci-dessous)⁵⁰. On observe d'un côté, l'influence d'une expérience cinématographique, *Les camisards*, réalisée en 1970 par René Allio, et de l'autre, l'influence de l'enseignement du metteur en scène André Steiger, au Théâtre Populaire de Lorraine puis au Théâtre National de Strasbourg.



La mise en évidence de ces cercles d'influence nous permet de souligner, au passage, l'importance décisive du contexte sociopolitique qui entoure la naissance d'une aventure de permanence artistique. La méthodologie choisie pour exposer l'ensemble de nos résultats ne rend pas toujours compte de la diversité des parcours des nombreux acteurs de chaque exemple détaillé en annexes. Que ce soit par une école de comédiens, ou par le charisme d'un chef de file porte-parole d'une génération, ou par la participation à des expériences pionnières, ou par des affiliations politiques, etc., l'émergence d'un projet de permanence artistique n'est

⁴⁹ « Après plusieurs années de travail itinérant dans différents théâtres, c'est la première fois qu'autour de l'équipe que nous constituons, Jean Jourdheuil, Patrice Cauchetier et moi-même, nous parvenons à réunir une distribution de jeunes comédiens avec qui nous envisageons de commencer un travail de longue haleine pour peu que nous puissions trouver les moyens indispensables. » in Jean-Pierre Vincent, «Rezvani : le goût de la polémique», in Rezvani, *Capitaine Schelle, Capitaine Eçço*, coll. «Théâtre Ouvert», Stock, 1971, p. 9.

⁵⁰ Cf. Annexe 5, Genèse d'une distribution fondatrice. La construction du schéma y est commentée en détail.

pas réductible à des explications d'ordre esthétique ou économique. Elle découle aussi d'une configuration complexe de personnalités. Encore une fois, nous n'avons pas pour ambition d'expliquer la genèse de la distribution fondatrice de *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço*. Nous nous bornons à la constater et à la garder en mémoire pour orienter nos recherches sur les motivations qui ont ultérieurement animé cette équipe de comédiens.

De 1968 à 1971, une famille de comédiens et de metteurs en scène se rassemble sous la bannière de Brecht et réfléchit aux nouveaux moyens d'action artistique à mettre en œuvre. Le ciment de cette réunion provient des insatisfactions liées aux conséquences de Mai 1968. Les membres réunis sur *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço* ne trouvent pas le répertoire contemporain qui leur permettrait d'exprimer le séisme social qui vient de secouer la société. De plus, ils ne disposent pas de l'infrastructure qui leur permettrait de transposer, à la française, le projet brechtien, que Peter Stein actualise à la même époque à Berlin avec la Schaubühne. Vincent et Jourdheuil sont entrés dans le champ théâtral en metteurs en scène indépendants. Après cinq spectacles, ils font le choix d'une structure basée sur une permanence des moyens de production pour concrétiser leurs ambitions de rénovation et abandonnent l'itinérance de troupe en troupe.

2) Le Théâtre de l'Espérance

En 1971, Hubert Gignoux démissionne du TNS probablement avec l'espoir d'être nommé à la tête du nouveau Théâtre de l'Odéon ou bien du futur Théâtre National de Chaillot que Georges Wilson vient de quitter en donnant sa démission. Il fait de Vincent et Jourdheuil ses successeurs au TNS, et dans le cas où il serait nommé à Chaillot, il pense les proposer comme responsables de la petite salle Gémier dans laquelle *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço* a reçu un bon accueil. Mais Gignoux n'obtient rien et Jacques Duhamel, ministre des Affaires Culturelles préfère Jacques Fornier à Vincent et Jourdheuil pour la direction du TNS⁵¹. Le ministère pense un moment confier à Vincent et Jourdheuil la responsabilité du Théâtre National de Chaillot. Dans cette perspective, ces derniers élaborent une proposition d'organisation du théâtre qui repose sur deux idées majeures.

Premièrement, le Théâtre National de Chaillot doit être occupé par une troupe permanente (en l'occurrence l'équipe des comédiens qu'ils ont réunie sur *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço*) et dirigé par un intendant (ils pensent à Hubert Gignoux ou Paul Piaux). La troupe serait obligée contractuellement de réaliser un nombre donné de spectacles répartis entre la grande salle et la petite salle Gémier. Elle posséderait cependant une autonomie qui lui permettrait de jouer et tourner ses spectacles à l'extérieur. En second lieu, la composition et les activités de la troupe seraient élargies : elles ne se limiteraient plus au domaine théâtral et pourraient s'étendre aux arts «frères» comme la peinture (Jourdheuil pense aux peintres qu'il fréquente au Salon de la Jeune Peinture : Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Lucio Fanti, Titina Maselli) ou le cinéma (René Allio). Le ministère a choisi finalement de nommer Jack Lang à la tête de Chaillot. Ce dernier avait accepté dans un premier temps de garder Vincent et Jourdheuil comme metteurs en scène associés au théâtre dans la mesure où le tandem abandonnerait ses revendications d'autonomie. Mais cela n'a pas été le cas et Jack Lang a finalement confié à Antoine Vitez le poste de metteur en scène associé⁵². Toutefois, les pourparlers concernant la venue des deux jeunes animateurs avaient été suffisamment avancés. Le ministère s'était engagé à verser une subvention pour qu'ils créent leur prochain spectacle en Avignon et viennent le jouer à la rentrée suivante dans la petite salle Gémier.

En ce début d'année 1972, Vincent et Jourdheuil disposent donc d'une subvention convenable, d'un solide projet théâtral, d'une équipe de comédiens, mais toujours pas de lieu d'implantation. Ils fondent alors en mars 1972 le Théâtre de l'Espérance, compagnie qui officialise l'existence de l'équipe récemment constituée. S'agit-il de l'espérance d'accéder bientôt à la direction d'une institution théâtrale, et pourquoi pas le TNS ? L'activité du Théâtre de l'Espérance s'étend sur trois saisons de 1972 à 1974 et débouche sur la création de six spectacles et la mise en place de trois lectures. La compagnie a donc été très productive sur une durée plutôt courte.

⁵¹ « H. Gignoux avait en fait deux fers au feu : l'un était Vincent, probablement pour assurer sa succession et l'autre Pierre-Étienne Heymann, pour la direction de l'école. » in Entretien avec D. Muller, 18 mars 1995. Cf. aussi Colette Godard, *Le théâtre depuis 1968*, Jean-Claude Lattès, Paris, 1980, p. 113.

⁵² cf. Entretien avec J. Jourdheuil

a) De l'apprentissage à l'expérimentation

Quelle condition détermine selon Vincent et Jourdheuil la continuité d'un travail avec un groupe de comédiens ? Les deux cent mille francs de subvention versés par le ministère pour la création de *La Jungle des Villes* en Avignon ne leur ont pas donné les moyens d'engager des comédiens de manière permanente sur une saison; mais cet argument économique n'est pas celui qu'ils avancent pour justifier l'intermittence prolongée qui caractérise *de facto* le statut des comédiens⁵³. Dans l'esprit des fondateurs, la permanence d'un groupe ne se décrète pas. Elle repose sur la volonté d'investissement dans un projet, condition nécessaire d'existence et de cohérence du groupe, qui doit se vérifier en permanence. Il faut que la présence de chacun dans le groupe résulte d'un choix qui s'exerce à chaque nouvelle production. Seule cette liberté du comédien peut garantir son implication, éventuellement sa participation sur le long terme, car elle met en jeu sa motivation par rapport aux projets; et cette motivation repose principalement sur la possibilité offerte à chacun de réaliser ses «désirs». Il faut alors imaginer une structure qui soit suffisamment souple pour répondre à cette exigence fondatrice. L'initiative des spectacles ne peut pas être monopolisée par les deux fondateurs, car il est nécessaire d'établir un véritable dialogue et de satisfaire chaque membre en multipliant l'«offre» artistique, c'est-à-dire en multipliant les équipes de réalisation. Ne pas enfermer les comédiens dans une contrainte d'ordre institutionnel en décrétant artificiellement la permanence exige donc des directeurs de la compagnie qu'ils exercent une force d'attraction permanente.

Si permanence il y a, elle doit se nourrir du renouvellement des initiatives. Mais si la variété des équipes doit permettre la multiplication des points de vue et la

FONDATION

« Il s'agissait d'organiser un travail productif sans pour autant créer d'emblée une institution, de créer les conditions d'un travail continu sans emprisonner les comédiens, par exemple, dans le système débilissant d'une compagnie. Les comédiens du Théâtre de l'Espérance ne sont pas engagés à l'année; bien qu'étant la condition vitale du travail, ils doivent conserver l'autonomie de leur choix.

Dans ce but, nous projetons de varier les équipes de réalisation pour permettre aux comédiens d'effectuer des travaux différents sans pour autant quitter une ligne de préoccupations générales. Nous laissons aussi les comédiens libres de partir et de revenir au gré de l'évolution du travail. »

Vincent et Muller, décembre 1972 in Büchner, *Woyzeck*, Texte-programme, Stock, 1973, p. 11 et sq.

satisfaction de tous, comment garantir que cette multiplicité d'initiatives restera malgré tout dans une même ligne de préoccupations théâtrales ? En d'autres termes, l'identité du Théâtre de l'Espérance ne risque-t-elle pas de se dissoudre ? On s'aperçoit ici qu'il faut prêter à chacun un désir de travail *en groupe*, d'expérience *commune* qui permette d'instaurer une dynamique globale de travail incluant la possibilité de vivre plusieurs expériences dans un

même cadre. En effet, le critère de satisfaction personnelle constitue un moteur de la motivation à faire partie d'un groupe mais non un facteur de cohésion. Le texte de Vincent et Muller sur la fondation du Théâtre de l'Espérance (cf. encadrés, pp. 187, 188 et 189) ne formule pas explicitement la nécessité d'une dynamique de groupe, il la présuppose et traduit ainsi un point de vue de «directeurs de compagnie» en ce sens

⁵³ La compagnie ne compte que quatre permanents «officiels» : Jean Jourdheuil et Jean-Pierre Vincent, Pomme Meffre pour l'administration et Kimon Dimitriadis pour la direction technique.

qu'il justifie seulement la nécessité d'un partage de pouvoir et d'intérêts. Quel facteur de cohésion a-t-il alors permis au Théâtre de l'Espérance d'exister pendant au moins trois ans ? Certes, trois ans apparaissent comme une courte durée. Il faut cependant prendre en compte les difficultés matérielles que rencontre toute jeune compagnie, les caractéristiques du paysage théâtral environnant, peu propice à la permanence artistique, et le fait que la permanence qui s'instaure au sein du Théâtre de l'Espérance trouve une continuité dans le prolongement de l'expérience au TNS.

L'initiative des projets et le renouvellement des idées au Théâtre de l'Espérance sont théoriquement ouverts à tout les membres. La ligne de partage délimitant la *mise en scène* de la *dramaturgie* est abolie au profit de la notion plus globale de *régie*, ce qui permet une double transformation du mode de production théâtrale. Outre la transposition lexicale qui efface d'emblée la traditionnelle solennité des enjeux qui concernent la mise en scène, il s'opère, d'une part, un nivellement hiérarchique des fonctions au sein de l'équipe qui «regarde» le spectacle : la dramaturgie n'a plus à disputer son autorité à la mise en scène. C'est une condition préalable à la création d'une compagnie au sein de laquelle chacun peut exprimer son point de vue en toute légitimité, sans entrer en conflit avec l'«autorité» supérieure que représente traditionnellement le metteur en scène. Ne possédant plus de hiérarchie (qu'elle soit symbolique ou réelle), l'équipe qui «regarde» peut accueillir plus de deux personnes en son sein (tout du moins en ce qui concerne la fonction de régisseur). La structure du Théâtre de

ECLATEMENT DE LA MISE EN SCENE

« Il s'agissait, sur tout les plans, de se mettre en déséquilibre, de mettre en doute l'assurance qui malgré tout nous animait. C'est pourquoi les deux premiers spectacles de la Compagnie ont été réalisés par une équipe de trois régisseurs et trois décorateurs.

La régie à trois n'est pas un truc formel, ni un semblant de démocratie, ni une déification du travail collectif. Elle est pour nous une réalité effective qui réclame une attention vigoureuse et une critique constante. Elle repose sur un double besoin : tout d'abord faire éclater l'ancien rapport metteur en scène/dramaturge qui, après avoir porté ses fruits, tendait vers une nouvelle sclérose; ensuite permettre à des éléments du groupe (comédiens, dramaturges) d'effectuer un travail de mise en scène, en vue de développer à terme plusieurs groupes de réalisation à l'intérieur de la compagnie.[...] »

Vincent et Muller, *op. cit.*

l'Espérance permet aux comédiens qui le souhaitent de collaborer à la direction artistique des spectacles, sans que le principe même de cette ouverture remette en cause la cohésion du groupe⁵⁴. D'autre part, l'ouverture de la régie à une tierce personne instaure un principe de dialogue et de critique au coeur même de la conception des spectacles. Après quatre années de collaboration commune, Vincent et Jourdeuil créent les conditions d'un renouvellement de leur travail⁵⁵. La permanence du renouvellement des idées par un dialogue critique conduit alors à une forme de permanence dans la progression du travail théâtral. En effet la stabilité d'une structure «ouverte» repose sur l'équilibre permanent des facteurs de déstabilisation : le moteur de la cohésion coïncide ici avec le facteur de déstabilisation, en l'occurrence le dialogue critique. Choisir de supprimer la fonction

⁵⁴ C'est principalement pour des raisons de continuité dans le travail qu'il a été convenu, dans un premier temps, que les régies soient assurées par trois personnes dont J.-P. Vincent et J. Jourdeuil. Il y aura jusqu'à six régisseurs sur *Germinal*, le premier spectacle au TNS de l'Ensemble Artistique issu du théâtre de l'Espérance.

⁵⁵ « Nous nous sommes mis à trois pour faire la régie du spectacle : nous pensons, en effet, que trois personnes capables de travailler ensemble, sont susceptibles d'avoir plus d'idées qu'une seule. » in Colette Godard, *Le Monde*, 2 novembre 1972 (citation de Vincent et Jourdeuil).

de mise en scène, qui est habituellement porteuse concrètement et symboliquement des attributs du pouvoir absolu, revient à favoriser les facteurs de déstabilisation et à empêcher la cristallisation d'insatisfactions qui mettraient en péril la vie de la compagnie.

Le premier spectacle du Théâtre de l'Espérance, *Dans la Jungle des Villes* de Brecht, reçoit un très bon accueil au Festival d'Avignon 1972. Ce choix situe d'emblée la compagnie en porte-à-faux par rapport à une forme de «brechtisme» qui réduirait le théâtre de Brecht à une explication des mécanismes de la société par le recours systématique aux thèmes marxistes (l'économie, la lutte des classes, etc.)⁵⁶. Les régisseurs refusent radicalement de prendre un point de vue unificateur qui, selon Vincent, ne peut mener qu'à une impasse : « À partir du moment où l'on cherche à avoir une compréhension globale du spectacle, on se place dans une véritable ornière. *La Jungle* est une pièce expérimentale, problématique, elle contient d'infinies possibilités. »⁵⁷ La complexité de la pièce devient le terrain d'une

UN APPEL D'AIR ROBORATIF

« Ici non plus, «l'appel aux peintres» n'a rien de formel. Il s'agit d'une liaison de travail avec plusieurs peintres qui ont fait partie de la «Jeune Peinture» (Gilles Aillaud, Lucio Fantini...) et qui militent pour un nouveau réalisme. Ils ne sont pas fascinés par le théâtre et l'on peut dire que leur plus grand apport parmi nous est le caractère consciemment anti-théâtral de leur imagination, la façon qu'ils ont de mettre en déroute les certitudes d'une esthétique qui avait emboîté le pas à celle du Berliner Ensemble.[...]

Tous ces éléments de travail se rejoignent en un but : assurer à chaque élément du spectacle sa réelle indépendance, assurer à chaque créateur du spectacle son meilleur développement, et, en supprimant l'impérialisme de la mise en scène, permettre à la pièce de se dérouler naïvement, de ne pas imposer un sens au spectateur (alors que le travail reste rigoureux et précis!), mais de dégager pour lui les éléments d'une responsabilité nouvelle face au spectacle. »

Vincent et Muller, *op. cit.*

exploration originale des rapports du théâtre à la réalité, entreprise à la fois par les régisseurs, les peintres-décorateurs et les comédiens. Par le biais de l'onirisme, la dramaturgie du spectacle tente de recomposer la fable éclatée que propose Brecht, fable à laquelle aucune idéologie du réel ne peut apporter de cohérence. En acceptant comme donnée première la fragmentation de l'action, il s'agit d'intégrer sous une forme ou une autre la part d'irrationalité que l'imaginaire mobilise pour assurer la cohésion du récit. Il faut se mettre en état de percevoir les linéaments d'une réalité anodine qui relève du fait divers pour les donner à voir comme processus aux spectateurs. L'analyse

des critiques attentifs prend acte de l'enrichissement du jeu des comédiens qui résulte de cette attitude⁵⁸.

⁵⁶ « Le spectacle est en décalage polémique par rapport à la «tradition brechtienne issue du Berliner Ensemble». Il y a des gens qui pensent que Brecht est un économiste; nous pensons que Brecht est un dialecticien. » in Jack Gousseland, *Combat*, 3 novembre 1972 (citation de Vincent et Jourdheuil)

⁵⁷ Louis Dandrel, *Le Monde*, 10 novembre 1972. « À titre d'hypothèse provisoire, nous sommes tenté de considérer *Dans la jungle des villes* comme étant une pièce qui montre tout à la fois un fait divers et un combat imaginaire, l'un étant la condition de l'autre; il s'agirait donc d'une pièce onirique où la réalité, dans ce qu'elle a d'inexplicable, serait première. L'onirisme n'y serait donc pas un pur produit de l'imagination, il n'aurait pas sa fin en lui-même mais par rapport à la suite d'événements, généralement anodins, qui constituent le fait divers comme tel. Par le biais de l'onirisme, le fait divers serait donc représenté comme un processus. » in Jean Jourdheuil, «Par le biais de l'onirisme», *Les Nouvelles Littéraires*, 6 novembre 1972.

⁵⁸ « Le burlesque de naguère, encore reconnaissable au début de la représentation, glisse significativement vers un gestuel tout en nuances. » Ils rendent unanimement hommage à l'homogénéité de jeu des comédiens qui, « rôlés à une expérience commune ne laissent rien perdre d'un texte d'une extraordinaire richesse, dont la densité appelle une mobilisation totale des ressources de jeu. » in Jacques Poulet, *L'Humanité*, 6 novembre 1972. Cf.

Dans la Jungle des Villes marque le début d'une collaboration avec les peintres du Salon de la Jeune Peinture. Jourdheuil est en étroit contact avec ce Salon depuis 1968. Selon lui, « l'objectif du travail avec les peintres était de rendre nécessaire une écriture. Il ne s'agissait pas que le peintre fasse un beau décor qui soit plus coloré que celui d'un décorateur, un décor doté d'une «plus-value» artistique. Le travail des peintres n'était pas de faire un décor, mais de proposer plus qu'un décor »⁵⁹. Le remplacement de la notion de mise en scène par celle de régie n'indique cependant pas la recherche d'un mode de création collective. La volonté de réflexion en commun s'accommode parfaitement d'une répartition des fonctions dans le déroulement du travail. Les régisseurs dialoguent étroitement avec les peintres-décorateurs et les acteurs, mais ce dialogue s'établit entre des sphères de compétences théâtrales bien délimitées. Les membres du Théâtre de l'Espérance radicalisent leurs influences réciproques de manière à maintenir le renouvellement des idées par une critique productive du travail réalisé. Par exemple, le point de vue des peintres-décorateurs est étranger à la sphère des préoccupations souvent exclusivement théâtrales des régisseurs, ce qui permet de renouveler le rapport des régisseurs à l'espace scénique, en s'affranchissant notamment des arrangements brechtiens, omniprésents par le passé.

Dans son second spectacle, *Woyzeck* de Büchner, la compagnie ne veut pas adopter une lecture univoque et réductrice de la complexité du texte, elle cherche au contraire un moyen de rendre compte de cette complexité. Il ne s'agit pas de montrer que Woyzeck tue sa femme parce qu'il est exploité par le capitaine et le docteur. Selon les membres du Théâtre de l'Espérance, cette interprétation marxiste «traditionnelle» est insatisfaisante car elle ne permet pas au spectateur de saisir le véritable processus d'aliénation qui fonde le personnage de Woyzeck. Dire que la folie de Woyzeck résulte de son aliénation est une interprétation plutôt rationnelle de la pièce; il faut trouver un moyen d'objectiver cette folie comme expression de son aliénation afin de donner au spectateur un moyen de saisir l'ombre irrationnelle de cette aliénation. Cette mise en question du sens de la représentation se fait sous l'influence d'*Anti-Oedipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari qui paraît à cette époque, ainsi que des théories du rapport entre aliénation et production de Walter Benjamin et des réflexions d'Ernst Bloch sur les questions d'aliénation et de distanciation. En replaçant le moyen que constitue la distanciation chez Brecht dans la perspective d'une mise à jour de l'aliénation qui mutile l'homme dans la société contemporaine, Bloch contribue à éclairer le point de départ de l'évolution dramaturgique et esthétique du Théâtre de l'Espérance. Il ne s'agit plus de dénoncer l'aliénation mais de représenter comment opère cette aliénation⁶⁰. Les membres du Théâtre de

aussi Jacqueline Atrousseau, «Un faux combat; un vrai terrain», *Travail Théâtral* N°10, octobre 1972-janvier 1973.

⁵⁹ Entretien avec J. Jourdheuil.

⁶⁰ « Sans nier sa capacité d'aimer, [le théâtre de Brecht] préfère ressembler à une leçon d'anatomie, ou du moins à un laboratoire spécialisé expérimentant la justesse du comportement à l'aide de modèles dramatico-politique. La distanciation approche essentiellement son objet, chez Brecht, par le détour de l'exotique, ou de l'exemple, celui-ci relevant de l'actualité historicisée ou de l'histoire actualisée; ainsi peuvent s'étudier avec une particulière sérénité le cas en question et la manière de le résoudre. L'effet de distanciation n'a pas d'autre rôle, lui qui dialectiquement peut susciter un sentiment de re-connaissance, c'est-à-dire un acte de compréhension proche issu de l'étonnement, lui-même issu d'un acte d'éloignement suffisamment incompréhensible. » in Ernst Bloch, «Entfremdung und Verfremdung, (Aliénation et distanciation)», trad. Philippe Ivernel, *Travail Théâtral* N° 11, avril-juin 1973, p. 88.

L'Espérance prennent progressivement conscience qu'avant de vouloir transformer la société par le théâtre, il faut s'interroger sur la manière dont la représentation théâtrale rend compte de la réalité sociale et notamment des processus d'aliénation qui la caractérisent. La recherche d'une esthétique, qui prend en compte sans la réduire la complexité des pièces choisies, est en adéquation avec le souci de laisser s'exprimer toutes les composantes créatives qui constituent le Théâtre de l'Espérance.

À leurs débuts, Vincent et Jourdheuil s'inspiraient largement de Brecht au niveau théorique, mais leur pratique théâtrale divergeait sensiblement de la sienne : Brecht adaptait les classiques de «l'intérieur», en tant qu'auteur (ce qui n'était pas le cas de Jourdheuil, ni de Vincent), pour la troupe du Berliner Ensemble qu'il avait fondée (ils collaboraient quant à eux à diverses troupes). En outre, ils s'appuyaient à la lettre sur la même idéologie matérialiste. Or, les consciences ont évolué et Mai 1968 a apporté son lot de désillusions. En voulant transformer par le théâtre la conscience du monde chez les spectateurs, Vincent et Jourdheuil vont être amenés à transformer leur propre conscience du théâtre dans le monde. Délaissant la problématique du «quoi dire ?», le Théâtre de l'Espérance va s'interroger sur le «comment faire ?» et notamment sur la prétention théâtrale à représenter la réalité — en 1972, cette réalité semble plus complexe qu'en 1968. Ses membres éprouvent les limites de toute idéologie qui explique la société, de surcroît toute idéologie théâtrale. Cette prise de conscience philosophique et politique accompagne l'évolution structurelle de la collaboration entre Vincent et Jourdheuil. D'une part, la notion de régie fond en elle-même les notions de dramaturgie et de mise en scène. En un sens, c'est un «enrichissement» de la fonction de direction artistique. N'oublions pas qu'une des raisons du développement du rôle de la dramaturgie chez Brecht — fonction qu'il n'a pas inventée — provient du constat que le monde est devenu complexe et que la raison du spectateur, a fortiori du metteur en scène, ne doit plus se satisfaire d'opinions communes⁶¹. Dans la collaboration entre Vincent et Jourdheuil, la distinction entre metteur en scène et dramaturge avait permis à chaque fonction de développer ses spécificités. Puis la réflexion du dramaturge qui prenait comme point de départ le texte de la pièce et interrogeait son sens, s'est progressivement concentrée sur la problématique théâtrale de la représentation du réel.

D'autre part, la multiplication des régisseurs ouvre la possibilité de décentrer le regard de chaque maître d'œuvre. En acceptant de se confronter concrètement au point de vue d'autrui, chacun est amené à relativiser son propre point de vue et en dernier lieu, à interroger le sens et la nécessité de la notion de point de vue — en d'autres termes à interroger la perspective que la représentation théâtrale impose au spectateur. Cette remise en cause est accélérée par la position extrême des peintres-décorateurs qui dénie toute possibilité de représentation au décor⁶². La structure

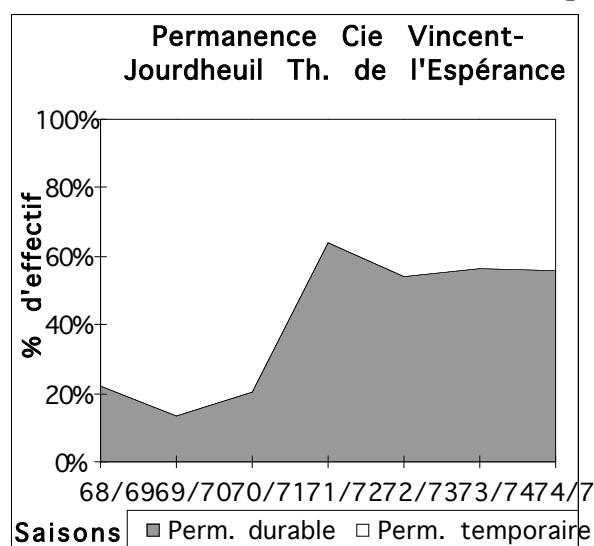
⁶¹ « Il existe des sciences des motivations psychologiques qui se perfectionnent chaque jour, et des sciences des processus économiques et des faits historiques qui nous permettent d'examiner en connaissance de cause ce que le théâtre lui aussi nous offre; mais au théâtre nous ne songeons guère à recourir à ces connaissances et à ces méthodes. Nous dispensons le théâtre de prendre ces sciences en considération, et nous acceptons qu'il formule sur le monde des opinions que nous récuserions partout ailleurs. » in B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. I, *op. cit.*, p. 151.

⁶² « Le décor n'est pas le «contenant» d'une action, il n'imité pas un ou plusieurs lieux réels, il n'est pas l'image d'une époque particulière, il ne représente que lui-même c'est-à-dire qu'il ne cherche même pas à représenter notre époque. On ne saurait dire qu'il est une matière, c'est un matériau réel représentatif de rien du

de production doit être suffisamment souple pour laisser s'exprimer des points de vue violemment contradictoires en évitant l'explosion du groupe. Les cartes sont brouillées pour le spectateur, plus renvoyé à lui-même qu'au point de vue du metteur en scène. Le Théâtre de l'Espérance dépasse l'approche dialectique de la réalité qui fondait initialement la démarche artistique du tandem Vincent-Jourdheuil. La volonté de résoudre les contradictions apparentes par la mise à jour des mécanismes qui déterminent économiquement, politiquement et socialement la société, cède la place à la nécessité pour le groupe de faire saisir au spectateur la surprenante complexité de la réalité qui n'est jamais réductible à un point de vue⁶³.

b) La Schaubühne dirigée par Peter Stein : un second modèle

En théorie, les comédiens devaient choisir, de manière autonome, de rester ou non au sein du Théâtre de l'Espérance. Il s'avère qu'en pratique, un nombre important de comédiens ont «choisi» de travailler en permanence avec le Théâtre de l'Espérance. Vincent et Jourdheuil l'ont constaté eux-mêmes : « Nous avons fonctionné un temps sur une sorte de liberté (mythique) des comédiens par rapport à la compagnie : il ne fallait pas s'encroûter dans la compagnie-famille. Maintenant, nous nous rendons compte que, si les comédiens avaient la liberté de partir, ils n'ont pas forcément celle de revenir... et nous éprouvons de plus en plus le besoin d'une équipe fixe pour un certain laps de temps, pour que le travail avance encore. »⁶⁴ Cette équipe n'existe pas jusqu'en 1971. Elle se met en place pendant la saison 1970-71 et se maintient pendant les trois saisons suivantes à une moyenne de 17 Permanents par saison⁶⁵.



tout. » in Lucio Fanti, «Sur le décor», in Georg Büchner, *Woyzeck*, version établie par Sylvie Muller et Jean Jourdheuil, texte-programme, coll. «Théâtre Ouvert», Stock, Paris, 1973, p. 135.

⁶³ Jacques Rosner, qui coproduit *Woyzeck* en tant que directeur du Théâtre du Lambrequin (Centre Dramatique National du Nord) résume avec justesse cet état de fait : « Le théâtre tel que nous l'entendons, n'est jamais l'expression d'un seul point de vue. Le metteur en scène, le décorateur, l'auteur, l'acteur, chacun a une fonction essentielle. Personne n'est là pour ne donner que son monde. Tous sont là pour qu'un monde naisse.[...] Le travail théâtral [du Théâtre de l'Espérance] assure une réelle indépendance au jeu d'acteurs, il ne sert jamais l'expression d'un seul point de vue, mais construit un monde objectif : celui de la représentation, rendant ainsi possible le «travail» du public. » in Jacques Rosner, «Sur une collaboration véritable», in Georg Büchner, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁴ «Une compagnie impossible et nécessaire», entretien entre Émile Copfermann, Bernard Dort, Jean Jourdheuil, Terje Sinding, Jean-Pierre Vincent, *Travail Théâtral* N°16, juillet-septembre 1974, p. 3 et sq.

⁶⁵ Tous les renseignements détaillés sont disponibles en annexe 5.

On peut distinguer trois catégories parmi les Permanents :

- un Noyau Résidant de comédiens qui traverse toute l'aventure : Hélène Vincent, Jean Dautremay, Philippe Clévenot, Dominique Muller, Maurice Bénichou, Jean Benguigui et Jean-Louis Hourdin (les quatre premiers suivront Vincent à Strasbourg)
- des comédiens dont la collaboration est limitée à l'existence du Théâtre de l'Espérance (1972-1974) : René-Marie Féret, Emmanuèle Stochl, Olivier Perrier, Yves Reynaud et Arlette Chosson
- des comédiens qui viennent progressivement assurer la relève et que l'on retrouvera au TNS : Denise Péron, Alain Rimoux, Bernard Freyd, Jean-Claude Perrin, Jean Badin et Yveline Ailhaud.

La formation à l'Ecole supérieure d'art dramatique de Strasbourg, la participation au film *Les Camisards* et l'influence d'André Steiger constituent un jeu d'influences croisées qui a été un facteur propice à la cohésion et l'homogénéité du groupe des comédiens de la compagnie (cf. p. 184). Par ailleurs, les fondateurs du Théâtre de l'Espérance, fortement inspirés par Brecht à leur début, cherchent toujours du côté de l'Allemagne leur source d'inspiration en théorie théâtrale et en modèle d'organisation. Entre *Dans la Jungle des Villes* et *Woyzeck*, Vincent, Jourdheuil et Muller — ces deux derniers sont germanistes — ont monté *La Cagnotte* de Labiche avec la troupe du théâtre de Bochum. Peter Zadeck avait vu le spectacle en France et souhaitait le voir jouer dans son théâtre. Les répétitions en Allemagne s'étendent sur deux mois à l'automne 1972, pendant lesquels les trois hommes ont réfléchi sur les modalités de fonctionnement de la compagnie et sur leur prochaine mise en scène, *Woyzeck* (les fruits de ces réflexions sont consignés dans le texte-programme du spectacle). Ils ont aussi l'occasion d'assister aux représentations de *Coriolan* de Shakespeare, un ancien spectacle du Berliner Ensemble et de *Venise Sauvée* d'Hofmannsthal, un spectacle de la Schaubühne signé par Jan Kauenhowen et Franz-Patrick Steckel. Stein est d'ailleurs venu en France avec son équipe assister à *La Jungle des Villes*. Il est même question que Vincent et Jourdheuil viennent monter un spectacle à la Schaubühne. L'échange entre les deux équipes se fera finalement sous forme d'une participation de Jourdheuil en tant que dramaturge sur

FONCTIONNEMENT DE LA SCHAUBÜHNE

« Il n'existe qu'un collectif artistique. Celui-ci se compose des «dramaturges», des metteurs en scène, des décorateurs... qui se réunissent, discutent, étudient et élaborent les projets de spectacles, prennent en considération les propositions des acteurs, etc.

B.D. : Aucun acteur ne fait partie de ce collectif ?

P. St. : Non. C'est une question de lieu de travail. Les acteurs sont sur la scène, le soir, et les membres de ce collectif n'ont pas besoin d'y être. C'est toute la différence. Une certaine division du travail est nécessaire. Les membres du collectif doivent se préoccuper des lectures et de la préparation théorique du spectacle. Mais les acteurs interviennent aussi, très tôt, dans le processus de réalisation du spectacles. Celui-ci est le suivant : diverses pièces sont mises en discussion, sélectionnées par le collectif artistique; puis elles sont communiquées aux autres et lues — tous lisent les pièces — et alors se tient ce que l'ont peut appeler une assemblée du répertoire (ou du programme). »

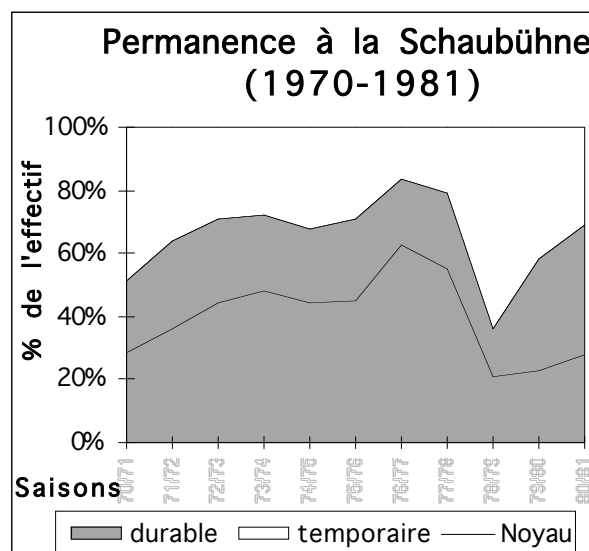
Peter Stein, *op. cit.*, p. 19.

La Cagnotte de Labiche adapté par Botho Strauss et monté par Stein en septembre 73. Le travail de Peter Stein et Klaus Michaël Grüber à la Schaubühne, dans le sens d'un dépassement de la problématique brechtienne, exerce une influence déterminante sur le Théâtre de l'Espérance.

L'aventure de Peter Stein à la Schaubühne (d'abord «am Halleschen Ufer» de 1970 à 1981, puis «am Lehniner Platz» après son déménagement) commence par l'invitation que le dramaturge Dieter Sturm, travaillant déjà à la

Schaubühne, lance à Stein et son équipe, de venir s'implanter durablement à Berlin. « Nous avons d'abord cherché à constituer un ensemble composé d'acteurs venant de divers théâtres mais décidés à travailler ensemble, dans cette maison, de manière régulière et exclusivement [...]. C'est là — ce lien solide avec l'entreprise — la première différence avec le théâtre en Allemagne Fédérale et à Berlin. L'autre tient dans notre volonté de réaliser ici une organisation-modèle — appelons-la ainsi — de co-gestion fondée sur la responsabilité collective de tous, qui embrasse tous les domaines de notre activité. »⁶⁶ Parallèlement à la volonté de mettre en place un « processus continu de décision », l'expérience menée par Stein s'ancre dans le désir d'une remise en cause et d'un apprentissage permanents⁶⁷. La structure de production de la Schaubühne est effectivement marquée par une forte permanence artistique⁶⁸. Après deux saisons de mise en route, les comédiens Permanents se stabilisent autour d'une vingtaine de membre et la proportion du Noyau Résidant est très importante (une quinzaine de membres en moyenne sur un effectif moyen par saison d'une trentaine de comédiens). Les premières perturbations importantes apparaissent après neuf saisons d'existence. Elles traduisent l'ouverture de la troupe à des metteurs en scène extérieurs de renommée internationale comme Robert Wilson ou Meredith Monk.

Malgré une division du travail précisément organisée entre le collectif artistique⁶⁹ et les acteurs, ces derniers occupent une place centrale dans le dispositif créatif. Il n'est pas possible de concevoir un projet sans obtenir leur assentiment.⁷⁰ « La Schaubühne est née de la réunion d'un groupe d'acteurs décidés à élaborer progressivement une ligne de travail. »⁷¹ Cette ligne suit plusieurs pôles d'influence. De 1970 à 1981, Peter Stein signe 15 spectacles sur un total de 42 créations. À ses côtés, les



⁶⁶ Peter Stein, «La Schaubühne am Halleschen Ufer», entretien dirigé par Bernard Dort, *Travail Théâtral* N°9, octobre-décembre 1972, p. 16.

⁶⁷ « Notre voeu commun et le commun dénominateur de notre travail, lorsque nous avons repris la Schaubühne, c'était, bien sûr, de faire du théâtre, mais c'était aussi d'apprendre quelque chose, de continuer à nous former nous-mêmes — ce que l'on ne fait généralement pas au théâtre. Nous, nous voulions nous former, dans la confrontation des uns avec les autres — ce qui est la seule manière de se former vraiment. Notre travail, c'était aussi une éducation politique, une éducation historique, liées au pièces et aux projets de spectacles. » in Peter Stein, *op. cit.*, p. 21.

⁶⁸ Pour plus de détails sur la composition de la troupe de 1970 à 1981, cf. annexe 5 - La Schaubühne de Peter Stein.

⁶⁹ « "Dramaturgie", mise en scène et assistance à la mise en scène, scénographie et costumes, tout cela s'élabore collectivement : c'est le travail de ce que j'appelais le collectif artistique. » in Peter Stein, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁰ « Il est très important de dire — c'est très simple, mais c'est ainsi que ça se passe — que des propositions, d'où qu'elles viennent, si elles sont refusées par la majorité des acteurs (ceux qui seraient effectivement concernés), fût-ce pour les raisons les plus contestables, ces propositions n'ont aucune chance d'aboutir. [...] Les choix se font dans le concert des discussions. Et il faut que ce concert devienne musique sur laquelle on puisse danser. » Dieter Sturm, «Une oscillation perpétuelle de l'âme...», *Théâtre en Europe* N°1, janvier 1984, p. 35.

⁷¹ Peter Stein, *op. cit.*, p. 22.

acteurs participent étroitement à la direction artistique de 9 projets (sous forme de production collective, production d'acteurs ou lorsque des acteurs comme Michael König ou Roland Schäfer signent la mise en scène). Trois autres metteurs en scène collaborent régulièrement avec la Schaubühne : Franz-Patrick Steckel et Klaus Michaël Grüber assurent chacun 5 mises en scène, Luc Bondy signe deux spectacles. Les deux saisons consécutives à son arrivée, l'équipe de Stein privilégie le travail collectif à travers des mises en scène à plusieurs mains— comme l'indique l'inauguration de la première saison par *Die Mutter*, de Brecht d'après Gorki, mise en scène par Wolfgang Schwiedrzik, Franz-Patrick Steckel et Stein — ou des productions collectives. Ce dynamisme initial se ralentira par la suite⁷², il suppose néanmoins la mise en place d'un espace de dialogue et de confrontation « implacable et totalement lucide. [...] Cette implacabilité et cette lucidité expliquent, peut-être, pourquoi ses membres ont pu rester ensemble pendant un si grand nombre d'années. Naturellement, il y a eu des exceptions, mais elles n'ont jamais nui à la continuité du travail entrepris. »⁷³

Bien sûr, Stein et ses comédiens revendiquent l'héritage brechtien et adoptent une position critique sur le fonctionnement de la société : « Nous voulions nous occuper de thèmes qui ne sont pas habituellement traités au théâtre, à savoir l'histoire de la (ou des) révolution(s) et l'histoire du mouvement ouvrier. C'était notre intention très ferme. Et nous étions conscients de tout ce que cela implique : une prise de conscience politique, l'étude des faits historiques, etc. Bref, la nécessité, pour nous, d'apprendre, non seulement dans le domaine esthétique mais aussi et

surtout en matière historique. Ce qui ne peut être qu'une entreprise de longue haleine. »⁷⁴ La troupe s'appuie sur les modèles du Berliner Ensemble, puis les contestent pour trouver leurs prolongements contemporains, redonnant ainsi sa vertu originelle à un outil conçu par Brecht pour être perpétuellement amélioré. Assez rapidement, Stein et ses collaborateurs prennent leur distance avec une implication exclusivement politique et militante afin de laisser se déployer toute la séduction du théâtre⁷⁵. D'autant

INFLUENCE DU BERLINER ENSEMBLE

« Pour les pièces que nous avons montées après le Berliner Ensemble, *La Mère* et *La Tragédie optimiste*, nous avons, à chaque fois, utilisé les adaptations et tout le matériel des représentations de l'Ensemble, souvent de manière assez polémique mais en constatant toujours que chaque détail de ces "modèles" avait été vraiment pensé et correspondait à notre idéal, à la direction dans laquelle nous voulions travailler. Ce qui était là avait été réfléchi et on pouvait l'imiter. Certes, on pouvait aussi s'inscrire en faux contre ce qu'on y trouvait et dire : «non, cette démarche de pensée-là, je la trouve trop habile, ou trop présomptueuse, ou trop simple...» Mais on pouvait s'en servir. Toutefois, je dois vous dire qu'une chose me gêne chez Brecht : c'est une espèce de ronronnement dialectique [...].

Peter Stein, *op. cit.*, p. 30.

⁷² En 1983, le dramaturge de la Schaubühne constate : « La Schaubühne est toujours une entreprise relativement petite, avec des moyens de réalisation limités. Nous ne faisons pas énormément de productions dans l'année et il n'y a pas, chez nous, beaucoup de gens engagés sur le plan artistique. Cela signifie que nous avons besoin de faire appel à des invités. Pour assurer la continuité de nos efforts et maintenir une sorte de métabolisme artistique et une vitalité, nous avons besoin de gens qui ne travaillent pas exclusivement à la Schaubühne mais qui viennent aussi exercer leur activité chez nous. » Dieter Sturm, *op. cit.*, p. 33.

⁷³ Peter Krumme, « Polémique avec soi-même », *Théâtre en Europe* N°1, *op. cit.*, p. 22.

⁷⁴ Peter Stein, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁵ « Et je crois qu'une telle conception du théâtre — un théâtre militant et, en quelque sorte, janséniste, auquel feraient défaut tout attrait, toute diversité — n'aurait aujourd'hui aucune chance de toucher la sensibilité du spectateur — d'un spectateur qui est la plupart du temps bourgeois. Pas plus que la mienne propre. » in *ibid.*, p. 36.

plus que la Schaubühne dispose de moyens financiers considérables, sans commune mesure avec les maigres subventions reçues par le Théâtre de l'Espérance. Stein assume la place de la production théâtrale dans un «circuit de consommation capitaliste» et réalise des spectacles à la hauteur de ses moyens financiers. Cette lucidité ne l'empêche pas d'exiger des moyens de production adéquats, notamment une troupe permanente, pour satisfaire de hautes ambitions artistiques. Dans un premier temps, les chantiers ouverts par Peter Stein à la Schaubühne délaissent la question du renouvellement du répertoire. Aucun écrivain ne fait partie du collectif artistique. « C'est dommage, parce que nous pensons que quelqu'un qui, comme nous, aurait de l'intérêt pour les documents historiques, pour les événements qui ont réellement eu lieu, et pourrait travailler dessus, les réélaborer au niveau de l'écriture... serait très important pour notre entreprise. »⁷⁶ Ce regret sera progressivement comblé par la production du dramaturge Botho Strauss. Après avoir traduit ou adapté plusieurs pièces montées par Stein, il produira ses propres textes qui permettront à la Schaubühne d'apporter sa contribution au renouvellement du répertoire allemand. Cet aboutissement dans l'écriture est à mettre sur le compte de l'effort de «longue haleine» que Peter Stein et ses comédiens ont entrepris depuis le début.

En parlant de l'influence de la Schaubühne sur le Théâtre de l'Espérance, Jourdheuil compare le tandem français Vincent - Engel à celui allemand Stein - Grüber. La comparaison pourrait aussi s'appliquer à la collaboration entre metteur en scène et dramaturge.

L'aboutissement de la relation entre Peter Stein et Botho Strauss donne à Jourdheuil des objectifs et des exigences dans sa propre collaboration avec Vincent. L'exemple allemand apparaît comme une réponse, un devenir possible aux tâtonnements dans les méthodes de travail qui ont progressivement amené les deux collaborateurs français à mettre sur pied une structure de production où l'équipe des acteurs est au premier plan. En

INFLUENCE DE LA SCHAUBÜHNE

« Il y a eu une influence sur la façon de concevoir la troupe, et d'ailleurs j'avais dit à Engel : «tu es plutôt Grüber et Jean-Pierre, c'est Stein». Engel suivra en quelque sorte ce conseil. Il sera assistant de Grüber sur *Faust* et à Strasbourg il fera des choses comme Grüber en faisant sortir le théâtre de ses murs. Je pense que j'ai été à l'origine de certaines transmissions, transmettre l'expérience de la Schaubühne mais aussi le schéma : les comédiens devaient pouvoir faire des choses eux-mêmes, il devait pouvoir y avoir des congés d'acteur. Le couple Stein-Grüber se retrouvait en Vincent-Engel. Ce qu'on ajoutait et qui n'était pas clairement présent à la Schaubühne, c'était la nécessité des auteurs. »

Entretien avec J. Jourdheuil, 3 juin 1995.

dehors des échanges entre équipes que nous avons déjà évoqués, les spectacles du Théâtre de l'Espérance se font l'écho des préoccupations artistiques et esthétiques sur lesquelles Stein et ses comédiens travaillent à Berlin. Bernard Dort écrit à propos de la production du Théâtre de l'Espérance : « Ce *Woyzeck* décrit un état de choses : celui d'un monde tel que le voit et le vit *Woyzeck*. Le Théâtre de l'Espérance y fait l'inventaire non seulement d'une conscience, mais encore d'une existence tout entière, comme déployée au présent devant nos yeux. [...] L'équipe du Théâtre de l'Espérance retrouve par là une des ambitions fondamentales de Peter Stein et de ses collaborateurs à la Schaubühne de Berlin : faire de la scène non, bien sûr, une

⁷⁶ *Ibid.*, p. 23.

tribune, même pas le lieu (brechtien) du fonctionnement idéologique d'un modèle social, mais l'image strictement théâtrale d'un état de choses, en l'occurrence celui de l'aliénation radicale d'un homme du peuple dans la société bourgeoise. »⁷⁷ En parallèle à une évolution de son répertoire, le Théâtre de l'Espérance va poursuivre ses recherches théâtrales sur la représentation du réel avec des conséquences importantes sur l'esthétique et le mode de jeu des acteurs.

c) Un style de jeu au service de la critique des idéologies

À l'occasion de la création de *Woyzeck*, Vincent et Jourdheuil se fixent dans un lieu, pour la première fois depuis le début de leur collaboration. En compagnie de l'ensemble Musique Vivante de Diego Masson et du Théâtre du Silence, compagnie de danse de Jacques Garnier, le Théâtre de l'Espérance loue à partir de janvier 73 le Palace, ancien cinéma situé rue du Faubourg Montmartre et le transforme en théâtre. Cette installation répond alors à trois nécessités : se «fixer» pour pouvoir développer certains thèmes de travail, rencontrer les «arts frères» que constituent la musique et la danse et donner des repères à un public dans l'intention de le fidéliser⁷⁸. Au printemps 1973, Engel y met en scène le troisième spectacle du Théâtre de l'Espérance : *Don Juan et Faust* de Grabbe, au moment où Maurice Druon, successeur de Jacques Duhamel au ministère des Affaires Culturelles provoque la profession théâtrale sur la question de l'indépendance artistique. La pièce sert en fait de prétexte pour mettre en question la notion de culture dans la société contemporaine⁷⁹. En s'appuyant sur la confrontation entre deux personnages mythiques que Grabbe s'efforce de construire avec l'espoir de surpasser et Goethe et Mozart, le spectacle du Théâtre de l'Espérance interroge la notion du mythe comme témoin des valeurs de l'humanité et présente aux spectateurs deux héros dépouillés de leur dimension tragique, rivalisant d'amour pour la belle vénitienne Donna Anna.

Il s'agit là du premier spectacle du Théâtre de l'Espérance auquel Vincent et Jourdheuil ne participent pas. À l'origine, Engel doit en réaliser seul la régie, ce qu'il considère comme une évolution décisive dans mode de fonctionnement de la compagnie⁸⁰. Le metteur en scène revendique un fonctionnement en système «ouvert» et la nécessité d'accepter un partage radical du pouvoir artistique pour

⁷⁷ Bernard Dort, «Un objet nommé *Woyzeck*», *Travail Théâtral* N°11, avril-juin 1973, p. 94 et sq.

⁷⁸ Elle s'avérera stratégique pour l'avenir de la compagnie, puisque le Festival d'Automne que dirige Michel Guy, futur ministre chargé des Affaires Culturelles, a ses bureaux au même endroit

⁷⁹ M. Druon a notamment déclaré à l'AFP en mai 1973 : « Qu'on ne compte pas sur moi pour subventionner en priorité les expressions dites artistiques qui n'ont d'autre but que de détruire les assises et les institutions de notre société; [...] ceux qui viennent à la porte de ce ministère avec une sébile dans une main et un cocktail Molotov dans l'autre devront choisir ». Grabbe est un auteur allemand qu'Engel décrit comme « un grotesque romantique qui vise à susciter un point de vue du monde qui soit hors de la logique formelle, hors du rationalisme, des philosophies des lumières, de l'étatisme; au fond, hors de ce qu'était, à son époque, l'esprit bureaucratique qui a inondé le mouvement littéraire et artistique. » in André Engel, propos recueillis par Louis Dandrel, *Le Monde*, 4 mai 1973.

⁸⁰ « Ce qui est important, ce n'est pas que je réalise la régie de *Don Juan et Faust*, mais que la Compagnie présente un spectacle qui ne soit pas signé Vincent-Jourdheuil. Cette démarche correspond à une nécessité interne qui consiste à susciter et à multiplier des «teams» de création à l'intérieur même de la Compagnie, qu'elle n'ait pas une seule direction, mais qu'elle secrète sa propre diversité afin que toutes les tendances créatives puissent s'exprimer. Si ce qui est tenté pour *Don Juan et Faust* est concluant, d'autres «teams» de création devraient surgir. » in Dominique Darzacq, «Un philosophe au théâtre ou la philosophie d'une équipe», *ATAC-Information*, mai 1973 (Engel cité)

éviter la sclérose et permettre à la compagnie d'évoluer de l'intérieur dans un souci de continuité. Engel renouvelle l'approche théâtrale de Vincent et Jourdheuil au sein du Théâtre de l'Espérance en introduisant ses propres conceptions esthétiques, et en proposant un mode de fonctionnement qui n'est pas calqué sur celui des spectacles précédents. Faire appel à un adaptateur «extérieur» à la compagnie (Jean-Claude Grumberg) et non pas à son «moteur» dramaturgique (Jourdheuil) est l'indice d'une volonté d'indépendance par rapport aux fondateurs, notamment en ce qui concerne le rôle de la dramaturgie. «Le processus de création n'a rien à voir avec une création collective au sens habituellement entendu; il s'agit d'un travail disons par «collectifs», qui se transmettent les informations les uns aux autres. C'est à partir de ces échanges par groupe : auteur-metteur en scène; metteur en scène-décorateur; auteur-décorateur; metteur en scène-comédien, etc. que s'élabore la vision d'ensemble du spectacle. »⁸¹ La dynamique d'expression des «tendances créatives» dans la compagnie débouche ici sur un éclatement en «teams» de création susceptible de façonner la création artistique. En pratique, la démarche était trop ambitieuse, et Vincent a dû venir prêter main forte à Engel pour faire aboutir le spectacle. La réalité d'un partage du pouvoir est difficile à concrétiser lorsque ce partage dissout l'esprit de la compagnie.

Après trois créations de spectacles en 1972-73, la compagnie est en situation financière très précaire. Les comptes sont équilibrés mais la subvention suivante ne tombera qu'en mars 1974. Plutôt que de suspendre ses activités, le Théâtre de l'Espérance, qui ne dispose plus du théâtre du Palace pour la saison, décide de reprendre et de faire tourner ses spectacles précédents, avant de se consacrer à sa prochaine production *La tragédie optimiste* de Vichnievski. Sans lieu et sans apport financier conséquent, le Théâtre de l'Espérance qui ne désespère toujours pas d'accéder à une institution, est obligé à la fuite en avant s'il veut survivre en tant que groupe cohérent. En septembre 1973 au Cyrano-Théâtre à Paris, il reprend le premier spectacle de Vincent et Jourdheuil, *La Noce chez les Petits Bourgeois*. Contrairement à la reprise de *La Cagnotte* qui constituait l'aboutissement et la limite d'une première recherche théâtrale, cette reprise de la pièce de Brecht n'est pas une simple version remaniée, il faut la considérer comme une authentique recreation avec des partis-pris de mise en scène sensiblement différents⁸². Les arguments employés pour justifier la progression dramatique du spectacle ont profondément changé. En 1973 comme en 1968, Vincent pense que la construction d'une représentation théâtrale nécessite l'intermédiaire d'une forme (une esthétique ou un style) partagée par tous les comédiens. Cependant en 1968 cette forme est imposée aux comédiens comme un «choix volontariste» alors qu'elle se rattache à des lois en 1973. En 1968, Vincent et Jourdheuil ne pouvaient pas élaborer des «lois stylistiques» avec des comédiens qu'ils ne rencontraient que pendant quelques mois. En 1973, le dialogue et la pratique commune rendent effective une telle élaboration reposant sur des sensibilités, des réflexes et des contraintes partagés entre l'acteur et celui qui le dirige. En 1968, l'imposition aux comédiens de choix esthétiques se traduit par une

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Vincent s'est lui-même livré à une comparaison entre les deux versions à la manière dont Brecht schématisait la différence entre la forme dramatique et la forme épique au théâtre (cf. B. Brecht, *Écrits sur le théâtre*, t. II, *op. cit.*, p. 331). C'est peut-être une façon de signaler le fossé qui sépare la pratique des débuts de celle de 1973.

| D'UNE «NOCE» À L'AUTRE. 1968-1973 | |
|--|---|
| « Le spectacle est bâti à partir de choix esthétiques volontaristes; sa violence repose sur un jeu arbitraire au départ, mais tenu jusqu'au bout, à partir de la pièce. | La pièce est prise comme un processus reposant sur un certain nombre de lois et de caractères stylistiques. Une fois ce processus déterminé, le jeu se fait à l'intérieur de la pièce, selon son développement organique. » |
| « Les personnages sont abordés et construits de l'extérieur. L'accentuation et la rupture des gestes est l'affirmation d'une possibilité de prise rationnelle sur tous les phénomènes de la vie. | Les personnages sont abordés et construits sur le mode de la vérité humaine. Le sens des comportements n'est pas affirmé, souligné à chaque instant. Ce sens n'apparaît au spectateur qu'en «fin de compte». » |
| « Les personnages sont bâtis sur des tics et des tares externes. | Les personnages sont bâtis sur des manies (profondes, involontaires), des maladies effectives. » |
| « De même pour les mises en place : on assiste à un festival de mises en place signifiantes, dans la tradition formelle du Berliner Ensemble, où la géométrie est chargée de raconter les rapports de force. Ce système n'est valable que si l'on a affaire à des rapports qu'on puisse appréhender «objectivement» au niveau de la surface visible des comportements. | Aucune mise en place indiquée en cours de travail. On évite de rendre «plastique» à tout prix chaque moment du spectacle. Nous préférons suivre le développement naturel des rapports entre les personnages. » |
| J.-P. Vincent, «D'une «Noce» à l'autre. 1968-1973», in <i>Travail Théâtral</i> N°16, <i>op. cit.</i> , pp. 26-31 | |

violence de jeu, arbitraire par rapport au contenu de la pièce. En 1973, le style, en tant que loi de jeu, semble suivre le développement organique propre à la pièce. Dans la première situation, la pièce est prétexte, dans la seconde, elle devient véritablement l'objet de la représentation. Bien entendu, nous ne pouvons pas accorder un crédit illimité au metteur en scène pour juger son propre travail et le discours qui se construit après-coup justifie plus facilement une réalisation passée. Les comparaisons de Vincent expriment cependant l'influence indéniable d'un principe de travail collectif. La différence entre les deux approches se ramène à une question de point de vue par rapport à ce qui constituerait le moteur d'une pièce, à savoir, s'il existe, son fonctionnement dramatique. En 1968 les comédiens et le metteur en scène saisissent les mécanismes de l'extérieur alors qu'en 1973, ils essaient de les représenter de l'intérieur.

Les critiques ont perçu l'évolution d'un style, basé sur une gestuelle burlesque, vers la recherche d'une gestuelle moins saccadée, moins en rupture, en un mot plus naturaliste.⁸³ Les dimensions d'«extériorité» ou d'«intérieurité» du jeu des comédiens semblent liées au rapport que le comédien entretient avec son personnage. Dans les premiers spectacles, le comédien citait avec virtuosité le personnage qu'il joue. Il utilisait un certain nombre de procédés et de références burlesques pour expliquer et dénoncer les mécanismes qui déterminent le comportement du personnage. Puis il abandonne progressivement ce regard extérieur et explicatif et tente d'exprimer comment le personnage est façonné intérieurement par des forces qui le dépassent. La dimension critique reste présente dans la mesure où le comédien doit maîtriser et styliser son personnage dans la recherche de cette intériorité. Ou bien le comédien propose des éléments de jeu inspirés par la «psychologie» du personnage à partir d'un travail de sous-texte; ces éléments sont retravaillés par la suite avec le régisseur pour leur donner toute la lisibilité nécessaire. Ou bien le comédien s'efforce d'enrichir par une démarche «psychologico-naturaliste» une trame de jeu construite a priori sur un mode démonstratif. Les deux approches supposent un véritable échange entre comédiens et régisseurs et une réelle autonomie de chaque acteur. À

⁸³ Cf. Terje Sinding, *Le vécu et le politique, une étude sur les spectacles du Théâtre de l'Espérance (compagnie Vincent-Jourdeuil)*, Mémoire de maîtrise sous la direction de B Dort, printemps 1975, non publiée, Université Paris III, Bibliothèque Gaston Baty, p. 36.

partir du moment où le régisseur incite le comédien à «plonger» en lui-même pour enrichir son jeu, à se confronter, sans le garde-fou d'une règle, à des «manies profondes et involontaires», plutôt qu'à reproduire techniquement des symptômes, l'interrogation du sens des comportements humains résiste à toute approche dramaturgique trop mécanique ou trop économique. En un mot, la question de l'irrationnel rend caduque toute approche rationaliste de l'étude des comportements humains.

En considérant que le théâtre doit amener le spectateur à porter un regard plus clair sur lui-même et sur ses rapports avec la société —à entraîner le spectateur sur le chemin de la désaliénation sociale—, l'approche matérialiste de Brecht consistait à poser comme condition préalable un accord de la pratique du comédien avec ce qu'il cherche à représenter devant le spectateur. Le Théâtre de l'Espérance partage ce point de vue⁸⁴, tout en constatant que les sciences des «motivations psychologiques», «des processus économiques» et des «faits historiques» s'affinent en permanence et modifient le regard que l'individu porte sur lui-même et sur ce qui l'entoure. Il lui faut désormais élaborer un langage théâtral qui sollicite les capacités de réflexion et de questionnement du spectateur sur sa propre aliénation sociale. Après avoir repris *La Noce chez les Petits Bourgeois* et *Woyzeck*, la compagnie crée son dernier spectacle, *La tragédie optimiste* de l'auteur soviétique Vichnievski. De même que la Schaubühne avait monté cette pièce, peu de temps auparavant, en critiquant la version proposée par le Berliner Ensemble, le Théâtre de l'Espérance prend comme référence la version de Peter Stein pour développer un point de vue sensiblement différent⁸⁵. Deux nouveaux dramaturges renforcent l'équipe artistique. Jourdheuil introduit un ami auteur dramatique, Bernard Chartreux, avec qui il avait travaillé sur *Les Horaces et les Curiaces* de Brecht en 1969. Daniel Lindenberg, spécialiste de l'histoire de la révolution bolchevique apporte ses lumières d'historien pour éclairer le combat au coeur de la pièce entre le mouvement anarchiste et le mouvement bolchevique. En comptant Jourdheuil et Vincent, cela porte à quatre membres l'équipe des metteurs en scène-dramaturges⁸⁶. De plus Engel et Muller jouent dans le spectacle et ne se priveront pas d'intervenir sur les questions de dramaturgie. Toutes les forces de la compagnie sont réunies pour conclure sept années de recherches théâtrales. La question de l'irrationalité est abordée comme une catégorie politique et esthétique susceptible de produire un spectacle⁸⁷. La recherche d'un style de jeu qui prenne en compte le degré de

⁸⁴ « Brecht, en mettant l'accent sur la nécessité, pour l'acteur, d'investir dans son jeu son propre point de vue sur le personnage, ne fait, finalement, qu'assumer cette coïncidence entre le producteur et ce qu'il produit. Mais là où la production sociale est aliénante, Brecht cherche, par les diverses techniques de distanciation, à faire de l'activité productrice de l'acteur une pratique désaliénante. Les réserves de Vincent et de Jourdheuil à l'égard de Brecht semblent beaucoup moins porter sur cet aspect fondamental de la théorie de Brecht que sur le caractère volontariste et rationaliste du renversement qu'il opère : la désaliénation est exclusivement fonction de l'introduction d'une instance critique. Proches en cela de Deleuze et Guattari, Vincent et Jourdheuil paraissent vouloir accorder au désir une place prépondérante dans la production artistique. » in Terje Sinding, *op. cit.*, p.39.

⁸⁵ Jourdheuil et Titina Maselli (décoratrice et costumière) ont visionné le film de la mise en scène allemande.

⁸⁶ Le terme de «metteur en scène-dramaturge» remplace celui de «régisseur» (cf. Entretien avec J. Jourdheuil).

⁸⁷ « En montant *Dans la jungle des villes*, de Brecht, *Woyzeck*, de Büchner, puis *La Noce chez les petits bourgeois*, de Brecht, nous avons cherché à aborder la dramaturgie du fait divers qui tient compte de l'irrationnel dans les comportements humains. Mais nous nous sommes rendu compte que cette démarche avait tendance à évacuer la dimension politique. *La Tragédie optimiste*, notre travail sur cette pièce, était donc une tentative de conjindre le politique et l'irrationnel, d'avoir une compréhension non étroitement rationaliste de la politique. » in «Une compagnie impossible et nécessaire», *op. cit.*

complexité inhérente à la nature humaine du comédien trouve une forme d'aboutissement dans ce que Vincent décrit comme un style de jeu «émotionnel-critique»⁸⁸.

La pièce est construite comme le souvenir de deux combattants, morts sur le front, qui évoquent en tant que choryphées leur passé militaire au sein d'un détachement de marins anarchistes. Ils racontent comment l'arrivée d'une femme commissaire politique du parti bolchevique a transformé leur détachement anarchiste en régiment de l'Armée Rouge. Les conflits provoqués par cette prise de pouvoir sont joués par les figures du Commissaire, du Meneur, du Commandant, etc., devant un chœur composé d'une douzaine de marins. Par un travail de réécriture partielle et d'adaptation, la dramaturgie cherche le point d'équilibre entre l'expression thématique de la relativité des idéologies et la construction de situations qui donne suffisamment d'espace au comédien pour mettre en œuvre un style de jeu émotionnel-critique. Il ne s'agit pas de critiquer formellement les anarchistes en les renvoyant dos à dos aux bolcheviques. Le Théâtre de l'Espérance comprend désormais qu'une telle démarche est condamnée d'avance parce qu'elle suppose la construction d'une idéologie de la représentation. Le langage théâtral ne doit pas attiser le conflit entre les idéologies, mais critiquer en permanence les discours des personnages pour les mettre en contradiction avec la complexité de leurs comportements. Le conflit sert à mettre en présence, puis à déconstruire les idéologies.

Les premières étapes du travail des répétitions consistent à établir la distribution, à approcher la pièce sur le plan thématique et à fixer un certain nombre d'objectifs de travail. Chacun des comédiens propose une distribution et les propositions sont reprises par les dramaturges-metteurs en scène pour aboutir à la distribution définitive⁸⁹. Ensemble, ils réalisent des exposés qui permettent de dégager plusieurs lignes directrices : aggraver le doute des personnages, éviter le pittoresque, partir d'un certain naturalisme puis le dépasser. La pièce est alors répétée dans l'ordre de son déroulement car le travail d'adaptation de Jourdeuil est mené parallèlement aux répétitions. Les comédiens s'efforcent de combiner un style marqué par un certain naturalisme avec une grande lisibilité dans la représentation, de « passer, sans marquer de rupture, d'une gestuelle naturaliste à une gestuelle qu'on pourrait qualifier d'emblématique ». À cet effet, ils proposent deux exercices complémentaires pour concilier ces différents niveaux de lecture. Chacun construit la biographie imaginaire de son personnage et fait des recherches iconographiques sur la période révolutionnaire bolchevique; l'objectif est d'« enrichir les motivations naturalistes des personnages en les appuyant sur des références historiques »⁹⁰.

⁸⁸ « On aboutit, avec *La Tragédie Optimiste*, à un style qu'on pourrait qualifier d'émotionnel-critique : sur le plan émotionnel, le comédien se livre totalement, tout en gardant un contrôle très rigoureux des significations élaborées au cours des répétitions. La virtuosité ne consiste plus à montrer le comédien, mais le personnage et ce qui se passe dans la tête de l'auteur quand il écrit. » in *ibid.*

⁸⁹ De même que *Don Juan et Faust* marquait une limite dans l'instauration d'un dialogue critique entre «teams» de création, la participation des comédiens à l'établissement de la distribution de *La tragédie optimiste* montre les limites d'une collectivisation des choix artistiques. En effet, Maurice Bénichou n'obtient pas le rôle qu'il souhaitait, contrairement à d'autres comédiens, et claque la porte du Théâtre de l'Espérance.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 90. En ce qui concerne la représentation dans son ensemble, Dort parle de « véritable montage (qui n'est pas sans faire penser au cinéma et même, plus précisément, au grand cinéma soviétique), très complexe, des gestes, des paroles et des intonations, destiné à mettre en valeur aussi bien leurs décalages que

La réflexion poussée sur la gestuelle des comédiens, la référence omniprésente au cinéma soviétique des années vingt et notamment à l'art des «gros plans significatifs» indiquent l'importance des questions de mise en place dans l'espace. « Dans *La tragédie optimiste* il n'y a pas de situation que l'on puisse définir indépendamment des personnages. Les personnages, ce qu'ils font et ce qu'ils disent, engendrent la situation, la modifient : c'est donc au niveau des jeux et du texte que les changements de situation sont lisibles. »⁹¹ On mesure ici la distance qu'il y a entre la volonté de «piloter» les comédiens dans un cadre imposé à l'avance et la responsabilité qui leur est transmise de construire par leur jeu la lisibilité des situations. Ce transfert de responsabilité de celui qui regarde extérieurement à celui qui agit intérieurement rend plus simple le rapport à l'émotion. Comment concilier émotion et critique ? Le comédien s'appuie sur sa sensibilité et son expérience humaine et met sa virtuosité au service de la construction d'une gestuelle suffisamment riche pour concilier dialectiquement plusieurs niveaux de lecture. Il lui est alors possible de faire jouer l'émotion comme un niveau de lecture supplémentaire et comme un moyen d'atteindre plus fortement la sensibilité du spectateur. L'évolution de l'esthétique des spectacles du Théâtre de l'Espérance s'est accompagnée d'un déplacement de la dimension critique de la représentation : au lieu de fonctionner, de l'extérieur, à partir de la mise en place volontariste d'un ensemble d'éléments constituant le spectacle, elle s'est progressivement intégrée au cœur même des motivations de jeu des comédiens.

d) Transition vers l'institution

Lorsqu'en avril 1974, Jourdheuil et Vincent accordent un entretien à la revue *Travail Théâtral* et font le point sur les activités de la compagnie, ils déplorent de ne pas disposer d'un lieu, ni des moyens financiers pour assurer une rémunération permanente à leurs comédiens. Ils évoquent des critiques de la part de ces derniers, concernant la réflexion dramaturgique trop poussée autour de *La tragédie optimiste*. Ces critiques les conduisent « à chercher à renforcer le caractère de compagnie, à établir la ligne du répertoire d'une façon beaucoup plus consciente, à constituer un collectif de dramaturgie, plus largement un collectif rassemblant dramaturges et comédiens, pour que tout le monde soit constamment au même niveau de réflexion. »⁹² Les membres de la compagnie sont d'ailleurs de plus en plus nombreux à prendre des initiatives de spectacles⁹³. *La tragédie optimiste* doit se terminer le 15 mai 1974, mais tout le monde s'engage à réfléchir ensemble jusqu'au 15 juin sur

leurs points d'articulation. » in Bernard Dort, «Une tragédie historique», *Travail Théâtral* N°16, juillet-sept. 1974, p. 68.

⁹¹ Citation de Jourdheuil in Terje Sinding, *op. cit.*, p. 93. En tant qu'observateur, Terje Sinding a tenu un journal de bord des répétitions.

⁹² «Une compagnie impossible et nécessaire», *op. cit.*, p. 6-7.

⁹³ Engel a déjà réalisé *Don Juan et Faust*; Dominique Muller s'apprête à organiser au Festival d'Avignon 1974 la lecture d'une pièce de Michel Deutsch à l'écriture de laquelle il a collaboré. Jean-Louis Hourdin et Olivier Perrier réfléchissent à des spectacles légers qu'ils pourraient jouer en tournée dans les campagnes ou dans les MJC. Après la dissolution du Théâtre de l'Espérance, Hourdin et Perrier fondent chacun leur propre compagnie, respectivement le Groupe Régional d'Action Théâtrale de Saône-et-Loire (GRAT) et L'Accordée. Hourdin monte un cabaret satirique d'après Karl Valentin : *Tout ça, c'est une destinée normale* et Perrier prépare *Les Mémoires d'un bonhomme*.

l'avenir de la compagnie. À la lumière de la rupture qui interviendra un mois plus tard entre Vincent et Jourdheuil, l'entretien qu'ils ont accordé à *Travail Théâtral* trahit cependant des tensions au sein de la compagnie.

En premier lieu, la compagnie rencontre de sérieuses difficultés financières : la production de *La tragédie optimiste* laisse un lourd déficit derrière elle qui réduit et fragilise le financement d'autres projets. En second lieu, la compagnie a beaucoup de mal à se décider sur l'orientation du travail futur. Vincent privilégie deux directions de travail : c'est d'une part, dans la continuation de *Woyzeck*, de *La Jungle des Villes* et de *La Noce chez les Petits Bourgeois*, l'exploration de la dramaturgie du fait divers qui « exige que coïncident analyse de la vie quotidienne et analyse politique » (deux pièces de Michel Deutsch sont citées en exemple, *Dimanche* écrite en collaboration avec Muller et *La Bonne Vie*); d'autre part, il évoque des projets d'écriture à partir de thèmes historiques « tournant autour de la guerre de Cent ans, autour des questions de la culture populaire au Moyen-Âge et à la Renaissance, autour du rapport entre culture populaire et soulèvements populaires d'artisans et de paysans »⁹⁴ (la dernière pièce de Jean-Claude Grumberg, *En r'venant d'l'Expo*, par exemple). Quant à Jourdheuil, *Chatterton*, une pièce d'Alfred de Vigny, est le seul projet qu'il retient. Dans la continuation de *La tragédie optimiste*, il souhaite interroger le phénomène du classicisme et la volonté d'un auteur de faire œuvre classique.⁹⁵ Les deux hommes ne partagent donc pas tout à fait le même point de vue sur le futur de la compagnie. L'un est en quête d'écritures contemporaines, l'autre propose d'interroger les classiques.

Plus l'identité du Théâtre de l'Espérance s'affirme, moins le groupe éprouve le besoin de formuler explicitement son point de vue en tiraillant, voire en détournant les « intentions » des auteurs⁹⁶. Certes, le théâtre manipule des thèmes qui s'expriment dans une pièce et qui sont marqués historiquement. Mais si, au niveau du répertoire, le choix porte sur des pièces du passé, il n'est pas satisfaisant de résoudre la distance temporelle en écrasant ces thèmes par un point de vue fortement marqué et actualisé sur le plan idéologique. L'enjeu concerne la représentation théâtrale des thèmes et non l'habileté idéologique à les reformuler. Le risque de tomber dans un registre démonstratif surgit en permanence, car la différence est parfois subtile entre « montrer comment représenter » et « représenter ». La représentation ne doit pas représenter le « faire » en s'appuyant sur la thématique du « faire comprendre ». L'évolution du Théâtre de l'Espérance marque ainsi la transformation du thème de la « prise de conscience », du statut d'*objet* de la représentation (le jeu accentue la monstration) en *sujet* (montrer est le moteur du jeu). Pour comprendre « réellement » la nature des faits, il faut dévoiler le jeu des forces qui

⁹⁴ *Ibid.*, p. 20

⁹⁵ J. Jourdheuil déclare d'ailleurs dans l'entretien en question : « Nous avons maintenant choisi de travailler, dans un avenir indéterminé mais que nous espérons proche, sur *Chatterton* : il nous semble que c'est une pièce emblématique du romantisme français. »

⁹⁶ « La fonction dramaturgique dans le travail s'est affirmée dans un sens précis, au cours de ces années de travail collectif. Il s'agit désormais d'assigner à chaque pièce, donc à chaque production de spectacle, une place définie. Serrer au maximum la particularité des thèmes auxquels la pièce fait appel, s'interdire d'y mêler trop facilement *nos* propres thèmes, quand il s'agit d'une pièce du passé. D'autre part, il s'agit de déterminer précisément le *style* à travers lequel ces thèmes s'organisent en tant que matière artistique (la fin passe par les moyens), et non plus choisir arbitrairement et rapidement *un* style qui peut sembler convenir aujourd'hui au traitement de cette pièce. » in J.-P. Vincent, « D'une *Noce* à l'autre. 1968 - 1973 », *op. cit.*

les déterminent et donc s'interroger sur les masques qui s'interposent entre la réalité et la conscience, à savoir les idéologies. La mise en question de la représentation débouche alors sur une mise en question de l'écriture qui, elle-même, ne se satisfait plus des «manipulations» du dramaturge.

La pratique théâtrale du Théâtre de l'Espérance n'obéissait pourtant pas à une dramaturgie pensée d'avance. Les propositions des dramaturges trouvaient un interlocuteur sans complaisance dans la personne du comédien, et chaque nouveau spectacle est venu miner les certitudes acquises. Les questions que se posent le groupe à partir de 1971-72 sont d'ailleurs bien éloignées de la satisfaction du travail bien fait qui caractérisait l'attitude de Vincent et Jourdheuil au début de leur parcours. Les membres du Théâtre de l'Espérance constatent qu'il ne suffit pas d'inventer la notion de régie pour échapper aux pièges de la représentation du réel, mais qu'il faut dénoncer et dépasser les idéologies contenues dans les classiques par de nouvelles écritures. Pour se concrétiser, cette prise de conscience doit s'opérer globalement dans tout le groupe et nécessite une structure permanente qui permette à chacun de développer dans le travail un état d'esprit basé sur une remise en question de tous les instants. « Instance de réflexion de l'ensemble de la compagnie »⁹⁷, la dramaturgie conduit à cet état d'esprit. Mais il faut construire un nouveau répertoire. Une première solution consiste à diviser le travail et à confier

LA DIFFICILE POSITION DU DRAMATURGE

« Le fait d'être sur trop de projets à la fois ne me permettait plus d'avoir mes propres projets. Jean-Pierre Vincent avait des projets, mais je ne me voyais pas travailler sur *En r'venant d'Expo*. Comme je ne faisais pas de mise en scène, je ne pouvais pas lui dire : «fais ce spectacle, moi je fais mes projets à côté». La position du dramaturge corvéable était devenu une expérience pénible. [...]

Dans le cas du Théâtre de l'Espérance, on avait fondé la compagnie ensemble, on la conduisait ensemble. »

Entretien avec J. Jourdheuil, 3 juin 1995

l'écriture d'un texte à un membre du groupe. Elle est envisagée par Vincent qui pense à des auteurs proches du Théâtre de l'Espérance, comme Michel Deutsch ou Jean-Claude Grumberg. La deuxième solution consiste à réaliser en commun le travail d'écriture dans le cadre d'une création collective.

Certes, Jourdheuil pourrait trouver sa place dans une tentative d'écriture collective. Des premières adaptations de classiques à la réécriture de *La tragédie optimiste* en passant par la traduction de *Woyzeck*, il s'était progressivement rapproché de l'écriture théâtrale⁹⁸. Le dramaturge ne souhaite pas participer au projet de Vincent sur *En r'venant d'Expo* de Jean-Claude Grumberg⁹⁹. Il cherche au contraire un espace de liberté afin de «compenser» sa dépendance vis à vis du metteur en scène, dont la position reste toujours dominante dans le processus de production. Pour le metteur en scène, le texte de théâtre est un matériau, pour le dramaturge, c'est un aboutissement. Le temps règle la complémentarité entre les deux fonctions : soit texte et représentation s'élaborent conjointement, soit le metteur en

⁹⁷ «Une compagnie impossible et nécessaire», *op. cit.*, p. 17.

⁹⁸ Cette inflexion n'est pas propre au dramaturge. Elle concerne l'ensemble de la compagnie et se manifeste par le rapprochement d'auteurs comme M. Deutsch, par exemple. Dans un entretien avec M. Deutsch paru dans *Travail Théâtral*, J.-P. Sarrazac confirme ce rapprochement : « Il y a deux ans, tu me confiais ton désir d'écrire en osmose avec le Théâtre de l'Espérance. » in Jean-Pierre Sarrazac, «L'écriture au présent», entretien avec Michel Deutsch *Travail Théâtral* N°24-25, été-automne 1976, p. 93.

⁹⁹ Dans un article écrit après la rupture entre les deux hommes, Jourdheuil a violemment critiqué la pièce (cf. Jean Jourdheuil, «L'artiste à l'époque de la production», *Travail Théâtral* N°20, juillet-octobre 1975, p. 10).

scène donne le temps au dramaturge d'écrire un texte, puis en organise la représentation. Depuis sa fondation, le Théâtre de l'Espérance est engagé dans une fuite en avant : les besoins financiers nécessaires à l'existence du groupe exercent une pression de plus en plus forte et la compagnie est condamnée à produire pour survivre¹⁰⁰.

C'est dans cette période fragile, au cours du printemps 1974, que Peter Brook propose à Vincent de collaborer à la mise en scène de son prochain spectacle: *Timon d'Athènes* de Shakespeare. La démarche du metteur en scène britannique s'inscrit dans une volonté d'ouverture des activités du Centre International de Recherche Théâtrale qui travaille «secrètement» à Paris depuis maintenant trois ans. Brook recherche une douzaine de comédiens susceptibles de s'intégrer au noyau d'acteur du CIRT; en proposant une collaboration à Vincent, il pense à l'équipe du Théâtre de l'Espérance. Jean-Pierre Vincent accepte dans la foulée et entraîne avec lui Maurice Bénichou, Jean Dautremay, Jean-Louis Hourdin et Alain Rimoux. Pour Vincent, le passage chez Peter Brook est un nécessaire retour à l'école qui doit lui permettre d'«élargir [son] champ d'expérience en le déplaçant»¹⁰¹. Ce choix brise pourtant l'équilibre atteint par le Théâtre de l'Espérance dans sa tentative de circonscrire l'«impérialisme» de la mise en scène. Jourdheuil prend acte de ce que la proposition de Brook s'adresse personnellement à Vincent et ne concerne pas la compagnie¹⁰². Il tire les conséquences d'une évolution qui l'a dépassé et démissionne du Théâtre de l'Espérance.

En juin 1974, le nouveau secrétaire d'état à la Culture, Michel Guy, propose officiellement au metteur en scène Jean-Pierre Vincent la direction du Théâtre National de Strasbourg. Encore une fois, il n'est question ni de Jourdheuil ni du Théâtre de l'Espérance. Vincent propose néanmoins à Jourdheuil de l'accompagner à Strasbourg, mais celui-ci n'est pas d'accord avec la manière dont la nomination doit se faire. Déjà en 1972, quand l'occasion s'était présentée à Chaillot, il préconisait une «prise de pouvoir» collective de l'institution. Si le Théâtre de l'Espérance entre dans l'institution, il doit proposer de nouveaux modes de production pour s'imposer au niveau national. L'ambition de la jeune compagnie est de réformer une profession qui lui semble incapable de produire le théâtre de son temps. L'expérience allemande menée par Peter Stein à la Schaubühne doit servir d'exemple. Depuis que Jourdheuil a collaboré à la réalisation de la version allemande de *La Cagnotte* par la Schaubühne en 1973, il n'a cessé de réfléchir à la manière dont la compagnie pourrait appliquer en France les méthodes de travail de la troupe allemande¹⁰³. Il avait introduit la nécessité d'une collaboration plus étroite avec les peintres, ouverture qui avait tenté de se généraliser avec la musique et la danse pendant l'expérience du

¹⁰⁰ Le Théâtre de l'Espérance est obligé de multiplier les coproductions : *Woyzeck* est coproduit par le Théâtre du Lambrequin, CDN dirigé par Jacques Rosner; *La Tragédie Optimiste* est coproduit avec L'Action Culturelle du Sud-Ouest dirigée par Antoine Bourseiller.

¹⁰¹J.-P. Vincent, «Le Théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public», *La Décentralisation théâtrale 4. Le Temps des incertitudes (1969-1981)*, sous la direction de R. Abirached, coll. «Cahiers Théâtre/Education» N°9, Acte Sud-Papiers, 1995, p. 85.

¹⁰² «J'ai mal pris le fait que, alors que la troupe était dans une situation financière difficile, mais pas catastrophique, Jean-Pierre amène un groupe d'acteurs à Brook sans que la chose soit négociée en tant que compagnie. On aurait pu être présent en tant que compagnie, et là je n'aurais rien eu contre.» in Entretien avec J. Jourdheuil.

¹⁰³ Cf. Entretien avec D. Muller.

TEX-POP au Théâtre du Palace. Nommer un seul directeur — metteur en scène de surcroît — aboutirait à «refermer le théâtre sur lui-même». Le ministère refuse catégoriquement de nommer deux personnes à la tête du TNS et Jourdheuil décline l'invitation de Vincent¹⁰⁴. C'est la fin d'une aventure. Les membres de la compagnie se dispersent dans le paysage théâtral et en profitent pour réaliser les projets qui étaient en gestation dans la troupe¹⁰⁵. Individuellement, la majorité des comédiens est cependant prête à suivre Vincent au TNS.

¹⁰⁴ Jourdheuil avouera plus tard qu'il s'était trop impliqué dans l'utopie que représentait une révolution de l'institution théâtrale pour accepter le moindre compromis. Pour changer le cours des choses au niveau national, il fallait créer un choc, selon lui, en imposant un changement radical de l'institution (cf. Entretien avec J. Jourdheuil). Peu de temps après la rupture, Jourdheuil critiquera la position de Vincent : « Le jeune théâtre s'est développé d'une manière tout à fait remarquable après Mai 1968, la crise ayant dévoilé crûment la médiocrité et l'absence de perspectives de la profession théâtrale. Ce mouvement était (est encore, grâce à quelques troupes : Théâtre du Soleil, de l'Aquarium, de la Carriera...) réfractaire et porteur de quelques idées différentes. Aujourd'hui, l'institution théâtrale, récemment alimentée en sang neuf, ne semble pas manquer de perspectives, et déjà la médiocrité risque de se réintroduire avec l'excès de perspectives vaines et dérisoirement interchangeables. Sans doute sommes-nous entrés dans l'ère de l'artiste-caméléon. Ce qui compte pour le caméléon, c'est la rapidité de la métamorphose. » in J. Jourdheuil, «L'artiste à l'époque de la production», *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁵ Cf. annexe 5. « Il y a eu de gros débats à ce moment-là, et de violents débats, à l'intérieur du Théâtre de l'Espérance en crise pour savoir si on y allait, si on n'y allait pas, qui y allait, qui n'y allait pas. Finalement, une partie de l'équipe y est allée et une autre [...] a fondé un certain nombre d'autres lieux de travail. » in J.-P. Vincent, «Le Théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public», *op. cit.*, p. 86.

3) Un Ensemble Artistique au Théâtre National de Strasbourg

a) Une installation tumultueuse

Michel Guy nomme une seule personne à la tête du TNS, mais Vincent en prend la direction avec un groupe d'une quinzaine de collaborateurs : c'est l'acte fondamental qui caractérise l'arrivée au TNS du jeune metteur en scène. Sur le plan politique, cette décision est un bras de fer avec le ministère des Affaires culturelles autour de la question de la permanence. Empêtré en tant qu'«employeur indirect» avec des acteurs de troupe qui se maintiennent ici et là à travers le réseau d'établissements de la décentralisation théâtrale, le ministère ne veut plus entendre parler de comédiens permanents, encore moins de dramaturges et de décorateurs permanents. Vincent doit lui imposer l'engagement à ses côtés de neuf comédiens, cinq dramaturges et deux décorateurs, qui forment avec le secrétaire général Jacques Blanc ce qu'on appellera l'Ensemble Artistique du TNS. Vincent souhaite mettre « l'art au poste de commandement » en plaçant à la tête du TNS un ensemble artistique chargé collectivement de prendre toutes les décisions concernant la vie du théâtre, il reste toutefois *personnellement* responsable devant sa tutelle ministérielle. De l'intérieur, le metteur en scène est porte-parole du collectif, de l'extérieur, il le dirige¹⁰⁶.

UN ENSEMBLE ARTISTIQUE AU TNS

« Un premier problème institutionnel était sur ma route. À ce moment-là, il y avait une règle non écrite mais très ferme, édictée par le ministère : on ne devait plus créer d'emplois artistiques permanents. Il y avait eu dans la première vague de la décentralisation plusieurs troupes permanentes et au moment du départ des premiers animateurs de la décentralisation, la dissolution de ces troupes avait posé un certain nombre de problèmes sociaux, individuels, institutionnels délicats. Le ministère ne voulait pas voir cela se reproduire, donc il n'était pas souhaitable de créer des emplois permanents. J'ai regardé le budget du TNS, je ne voulais pas venir seul, j'ai pris une partie du budget de production du TNS, je l'ai transformé en emplois permanents, je suis allé voir M. Brajot, et je lui ai dit en substance : "J'ai créé des emplois permanents, virez-moi." Ni lui, ni Michel Guy ne m'ont viré et le groupe artistique permanent s'est constitué. »

Jean-Pierre Vincent, «Le Théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public», *op. cit.*, p. 86.

Du Théâtre de l'Espérance au Théâtre National de Strasbourg

Depuis l'annonce officielle de sa nomination à Strasbourg, Vincent réfléchit sur le programme de prise en main du TNS avec un petit nombre de proches collaborateurs¹⁰⁷. La future ligne artistique du TNS intègre l'élaboration d'un

¹⁰⁶ Vincent tente de mettre en oeuvre au moins sur un plan pratique la «prise de pouvoir» collective qu'imaginait Jourdeuil pour une institution théâtrale. Selon Muller, il continuait de penser, plusieurs mois après l'arrivée à Strasbourg et une fois la crise du Théâtre de l'Espérance passée, que Jourdeuil allait finalement les rejoindre (cf. Entretien avec D. Muller).

¹⁰⁷ D'après Muller (cf. entretien), ces réunions ont concerné entre autres Vincent, Engel, Chartreux, Blanc, Muller (dramaturges), Clévenot, Hélène Vincent (comédiens). Deutsch se joint au groupe à cette époque. Des textes théoriques, dont nous n'avons pas retrouvé la trace, ont été écrits en 1974 pour synthétiser le programme à mettre en oeuvre : *Le théâtre lieu de la métaphysique* (Engel), *Comment élaborer une dramaturgie de la non-représentation* (Chartreux), *Normalité et irrationalité aujourd'hui* (Vincent). Anne Caillère cite partiellement le texte collectif *Qu'est-ce qu'un répertoire?*, écrit en novembre 1974 (cf. Anne Caillère, *La gestion du TNS du*

UN REPERTOIRE

« C'est a/ un outil de travail,
b/ un outil aussi pour lutter.

a/ [...] Comment creuser les formes contemporaines et les expériences cruciales du passé, de façon à déterminer si possible, des formes de théâtre qui puissent nous engager sur le terrain d'une relève théâtrale (dramaturgique, scénographique, etc.).

Instrument d'unification d'un groupe théâtral, de dépassement des strictes individualités — où les individus du groupe puissent toutefois trouver matière à nourrir et à le nourrir. Partage d'un certain nombre de *valeurs*.

b/ Un ensemble de travaux qui assure au groupe une autonomie réelle dans l'institution théâtrale, qui lui permette de ne pas dépendre de l'acquiescement des autorités (politiques, professionnelles, universitaires, journalistiques). Un lien qui agit sur la conjoncture au lieu de dépendre d'elle.

Qu'est-ce qu'un répertoire ?, texte collectif, nov. 1974

répertoire contemporain. Les préoccupations du groupe sur la production de nouvelles écritures, collectivement ou en collaboration avec des auteurs intégrés à l'Ensemble Artistique, se matérialiseront d'abord avec un projet autour de *Germinal* de Zola, puis avec la mise en scène par Dominique Muller d'une pièce de Deutsch, *Dimanche*. Engel met en scène *Baal* de Brecht en fin de la première saison. La multiplication des initiatives artistiques, qui était au cœur du fonctionnement du Théâtre de l'Espérance, trouve ainsi un prolongement au TNS. En revanche,

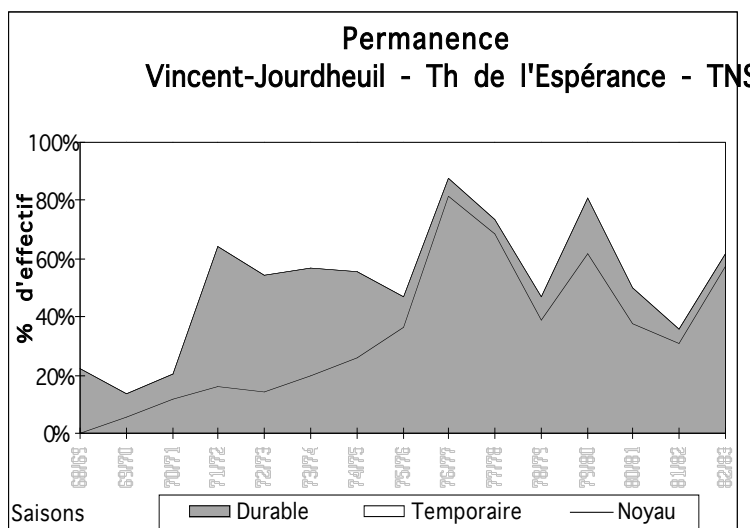
l'expérimentation d'un partage de l'outil culturel avec les «arts frères» comme la peinture ou le cinéma, défendue par Jourdheuil, est abandonnée. Les membres de l'ex-Théâtre de l'Espérance ont pris acte de l'échec de la tentative du TEX-POP au Palace, où la cohabitation entre le théâtre, la danse et la musique n'avait pas débouché sur une collaboration productive.

La nomination officielle de Vincent ayant lieu le 1er janvier 1975, la saison 1974-1975 est une saison de transition qui permet à l'Ensemble Artistique de se familiariser avec le fonctionnement complexe du TNS. Les membres de l'Ensemble Artistique arrivent progressivement à Strasbourg en fonction de la fin des projets sur lesquels ils s'étaient engagés avant l'annonce de la nomination de Vincent au TNS. Pour la plupart, ils ne sont pas inconnus à Strasbourg. La compagnie Vincent-Jourdheuil et le Théâtre de l'Espérance étaient venus présenter au TNS plusieurs spectacles qui ont marqué les mémoires¹⁰⁸. Le public connaît les nouveaux arrivants, le personnel technique et administratif a déjà eu l'occasion de travailler avec eux. En accord avec André-Louis Périnetti, son prédécesseur, le nouveau directeur effectue de légères modifications dans la programmation de la saison théâtrale 1974-75 et présente deux de ses mises en scène, *En r'venant d'Expo* de Grumberg et *La Noce chez les Petits Bourgeois* de Brecht. L'Ensemble Artistique entreprend une réforme pédagogique du fonctionnement de l'École du TNS et conduit des ateliers avec les élèves-comédiens. Dès février 1975, il met en chantier son premier spectacle : *Germinal, projet sur un roman*.

point de vue du répertoire contemporain de 1975 à 1983, sous J.-P. Vincent, Mémoire de D.E.A. d'Études Théâtrales sous la direction de Robert Abirached, non publié, Université de Paris X - Nanterre, 1989).

¹⁰⁸ La compagnie Vincent-Jourdheuil a présenté *La Noce chez les petits Bourgeois* (janvier 1970), *La Cagnotte* (avril 1971). Le Théâtre de l'Espérance a présenté *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço* (juin 1972) et *Woyzeck* (janvier 1973). Muller et Freyd sont alsaciens et ont fait l'école du TNS (Freyd faisait aussi partie de la troupe de l'ex-Comédie de l'Est); Deutsch est alsacien. Clévenot a fait l'école du TNS. Foucher a joué plusieurs fois avec le Théâtre de la Reprise implanté à Strasbourg. Par ailleurs, Dominique Muller est le fils de Germain Muller et Dinah Faust, comédienne très connue sur la région. Germain Muller, personnalité alsacienne de premier plan, était adjoint au maire chargé de la culture (cf. Entretien avec René Fugler).

Avant d'aborder en détail les productions artistiques de l'Ensemble Artistique, nous allons rendre compte de sa permanence. Pour comprendre l'évolution de l'équipe de collaborateurs réunis autour de Jean Pierre Vincent, nous avons synthétisé l'analyse de la compagnie Vincent-Jourdheuil et du Théâtre de l'Espérance avec celle de l'Ensemble Artistique strasbourgeois. Les résultats



de l'annexe 5 permettent de comparer permanences durable et temporaire (cf. définition p. 8). Bien que la notion d'«ensemble artistique» englobe dramaturges, décorateurs et metteurs en scène, nous nous limitons ici à la présentation des résultats concernant les comédiens. Les participations des dramaturges et des décorateurs confirment cependant les tendances d'évolution qui apparaissent. La permanence durable du Théâtre de l'Espérance se maintient à un niveau élevé pendant toute la durée de l'expérience strasbourgeoise. Le Noyau Résidant, cœur de cette permanence durable, occupe une place prédominante. En 1975-76, la moitié de ce Noyau est directement issue de Permanents du Théâtre de l'Espérance. Cette continuité n'est pas contradictoire avec un renouvellement important et rapide. Dès la seconde saison, l'appartenance à la compagnie fondatrice concerne moins de 40% des comédiens, chiffre qui tombe à 25% trois saisons plus tard, en 1979-80. On constate un premier déséquilibre de la permanence en 1978-79, qui se confirme définitivement à partir de 1980-81.

La composition «officielle» de l'Ensemble Artistique, établie à partir des programmes de saison, ne rend pas compte avec précision des évolutions concrètes dans les équipes de travail. Elle exprime un point de vue volontairement unificateur par rapport à une réalité mouvante¹⁰⁹. Chartreux, Deutsch, Engel, Lindenberg, Dominique Muller, Sylvie Muller et Vincent participent à *Germinal* comme metteurs en scène-dramaturges, Cauchetier et Rieti comme décorateurs. Tous ces membres sont officiellement cités comme faisant partie de l'Ensemble Artistique en 1975-76. Deutsch est le seul nouveau qui n'a pas travaillé avec le Théâtre de l'Espérance. Les dix-sept comédiens de la distribution viennent, soit de l'ex-Théâtre de l'Espérance, soit de l'Ecole du TNS, ou ont travaillé ponctuellement avec Vincent ou Engel. Neuf d'entre eux sont officiellement cités dans l'Ensemble Artistique, dont Yveline Ailhaud, Jean Dautremay et Yves Ferry partiront à la fin de *Germinal* et Hélène Vincent, dès la saison suivante. Les cinq autres, Philippe Clévenot, Michèle Foucher, Bernard Freyd, Alain Rimoux et Jean Schmitt deviendront effectivement Résidants. Quatre comédiens de cette distribution, extérieurs au Théâtre de l'Espérance, Jean-François Lapalus, Christiane Cohendy, Evelyne Didi et Claude Bouchery, rejoindront officiellement l'Ensemble Artistique dès la saison suivante. *Germinal* est d'autant

¹⁰⁹ Cf. annexe 5, Composition «officielle» de l'Ensemble Artistique.

plus représentatif de la future permanence artistique qui s'installe au TNS que sa distribution comporte déjà le futur Noyau Résidant, à l'exception de Wilms qui n'arrive à Strasbourg qu'en fin de saison.

Germinal, projet sur un roman

La gestation du spectacle fut longue et difficile. Dans une première phase préparatoire qui débute au mois de mars, les membres de l'Ensemble Artistique commencent la réflexion en petits comités, sur l'espace, les couleurs ou les scènes du roman à travailler; les thèmes abordés dessinent une esquisse ambitieuse du projet¹¹⁰. Dans une deuxième phase qui dure environ deux mois (mai-juin 1975), toute l'équipe (comédiens et dramaturges) se réunit pour déterminer la nature du spectacle et les directions de travail à suivre. Quelles sont les motivations initiales qui président au choix d'un spectacle sur *Germinal*? Ce roman apparaît au collectif comme un des premiers romans dont le sujet central est la classe ouvrière en tant que «classe exploitée par le capital». C'est, d'autre part, un roman qui a eu et qui a encore un retentissement et une influence considérables sur le «monde ouvrier» et plus largement sur l'ensemble de la société française. En décrivant la «lutte du travail et du capital», Zola estimait poser «la question la plus importante du vingtième siècle»¹¹¹. Le choix de *Germinal* prolonge ainsi l'exploration du Théâtre de l'Espérance autour des questions de culture populaire et de «devenir classique» d'une œuvre littéraire. Des exposés permettent d'éclaircir la complexité du roman et les contextes historique, politique, philosophique et littéraire. Acteurs et dramaturges proposent diverses ébauches à travers la présentation d'un personnage ou l'écriture d'un pan de spectacle d'après un événement marquant du roman. Ces ébauches sont aussitôt mises en forme sur le plateau à titre d'exercices. La tentative d'adaptation

théâtrale du roman amène l'Ensemble Artistique à analyser en profondeur l'écriture de Zola et aboutit à un échec.

POINT DE RESISTANCE

« Fondamentalement [Zola] est en situation de considérer les gens qu'il étudie comme étant avec lui dans un rapport de pure extériorité; il reconnaît entre eux et lui une «essence» humaine identique, il n'empêche qu'il est dans un rapport de réelle extériorité par rapport à ces gens-là. Il est en état de juger, classer, analyser.[...]

Il y a cette même capacité à penser que la description de la chose elle-même - plus que le sentiment qu'elle nous inspire - suffit. Nous, on refuse de parler d'une chose qui ne nous implique pas.

L'esthétique générale du spectacle doit bien montrer que, quoi qu'on fasse, on est impliqué par la perspective du toubib. »

Michel Deutsch et Dominique Muller, *op. cit.*, p. 119.

« Il n'y a pas de «personnage», il n'y a que les descriptions d'un milieu et la série d'effets produits sur un tenant lieu de «personnage» plongé dans ce milieu... »¹¹² Cherchant en vain des personnages pour construire une action sur la scène, le collectif se tourne finalement vers le seul

«personnage» du roman, l'auteur. Le centre d'intérêt se déplace du sujet de *Germinal* (la classe ouvrière) au sujet de l'énonciation (Zola). Selon le collectif, Zola

¹¹⁰ On peut lire par exemple des notes préparatoires de mars 1975 : « Il ne faut pas finir comme Zola, mais finir sur la victoire, sur l'ouragan victorieux, le déferlement. En finir avec les échecs de la classe ouvrière sous prétexte qu'ils sont "historiques". » in Archives TNS.

¹¹¹ Cf. présentation de *Germinal, projet sur un roman* in programme de saison 1975/76 au TNS.

¹¹² Michel Deutsch et Dominique Muller, «Entretien au magnétophone» in *Germinal, projet sur un roman*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1975, p. 119.

est profondément influencé par la technique du panorama, forme marquante du XIX^{ème} siècle, issue de la croyance dans la possibilité de maîtriser le réel en adoptant un point de vue central sur le monde environnant. Le style naturaliste qu'il façonne, ainsi que le regard qu'il porte sur la condition ouvrière semblent fortement inspirés d'un «positivisme médical», qui ferait de la société un organisme dont l'étude anatomique permettrait d'en saisir une compréhension physiologique. Le collectif dénie à Zola la possibilité d'exprimer la réalité de la condition ouvrière. Pourtant, « il y a quelque part le sentiment que la vie passe lorsqu'il parle du coron; d'une certaine manière c'est de notre vie qu'il s'agit »¹¹³. Le problème de l'adaptation du roman au théâtre devient alors celui de la transposition sur scène de ce «sentiment de vie». Après deux mois de réflexion et d'expérimentation, le collectif décide de confier à Michel Deutsch l'écriture d'un texte qui devra éviter le double écueil de la «transcription du roman en pièce de théâtre» et du «montage du roman pour la scène».

On entre alors dans une troisième phase du projet. L'écriture a lieu pendant l'été. Pour Deutsch, c'est une rupture dans le mode de création¹¹⁴. Dans sa démarche solitaire, l'auteur prend conscience de la manière dont la problématique initiale du spectacle s'est transformée. Il ne cherche plus à transposer théâtralement une réalité de la condition ouvrière décrite de manière romanesque par Zola, mais à s'interroger « sur le geste d'écrire dans ce qu'il a de vain et de prétentieux eu égard à sa volonté, mégalomane, de saisie globale du monde, de la réalité. [...] Ce qui était donc en question, dans cette intime confrontation à Zola, c'étaient les procédures à partir desquelles nous allions saisir le réel. Comment va-t-on découper ce réel?... Se posent immédiatement les questions du *point de vue*, du *pour qui*? Comment écrire quand on n'est pas directement impliqué dans la lutte des classes, à côté de la classe ouvrière organisée ? »¹¹⁵

POINT DE CONNEXION MINIMUM

« Les conditions de vie faites à la classe ouvrière par les bourgeois philanthropes du XIX^{ème} siècle se sont trouvées généralisées à l'ensemble de la société par la suite. Le coron du XIX^{ème} siècle est le lieu d'expérimentation de notre «métro-boulot-dodo». Les héritiers des mineurs de *Germinal*, ce ne sont pas seulement les ouvriers d'aujourd'hui, mais l'ensemble de la population. Bien sûr, il s'agit ici des conditions de vie, et non de la place dans la production. Ce qui compte pour nous c'est que *de cela* nous pouvons parler, c'est de notre point de connexion avec le sujet, ce qui fait que nous ne lui restons pas extérieurs. À travers ce minimum commun, auquel nous nous limitons, il s'agit d'échapper à la vie uniquement littéraire de cette histoire, pour livrer sur le théâtre (dans l'amphithéâtre) les derniers lambeaux d'une vie que nous connaissons. »

Jean-Pierre Vincent, «En guise d'avertissement» in *Germinal, projet sur un roman*, op. cit., p. 7.

Une quatrième phase de travail

¹¹³ *Ibid.*, p. 121.

¹¹⁴ « L'équipe a simulé un moment le fait que je pouvais être le condensateur de ce qui avait été produit collectivement. Mais c'était une fausse position : le texte tel que je l'ai produit n'a été possible que dans la mesure où j'ai rejeté le reste. La force du texte, si force il y a, c'est d'être devenu un texte de solitude. Cela n'est évidemment pas un jugement de valeur sur ce qu'avaient écrit les autres. Simplement le temps pressait... » in Jean-Pierre Sarrazac, «L'écriture au présent», op. cit., p. 94. La durée de préparation de six mois est trop courte, et de fait, le spectacle sera fini juste à temps, même en comptant le délai provoqué par une grève du personnel technique et administratif.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

commence alors avec la reprise des répétitions début août sous la conduite de quatre metteurs en scène-dramaturges¹¹⁶. La problématique du «pour qui ?» dégagée par l'écrivain se pose à nouveau au moment de l'élaboration de la représentation. Pour ne pas rester extérieur au sujet, chaque acteur doit trouver le «point de connexion» avec la réalité qu'il cherche à exprimer sur le plateau, c'est-à-dire le monde et la situation de la classe ouvrière, comme Zola avait su faire passer dans son roman un sentiment de la vie qu'il décrivait. Les acteurs reconstruisent alors sur scène les gestes minimums de la vie quotidienne des personnages de Zola, de leur propre point de vue d'acteur¹¹⁷. Chacun se concentre sur des actions précises et non sur la composition d'un personnage, s'efforçant sous les regards vigilants des metteurs en scène - dramaturges de rester lui-même et de «ne pas jouer». « Les personnages restent ceux de Zola, dépouillés seulement de leurs oripeaux trop voyants, désingularisés. S'ils ne s'identifient pas avec eux, les acteurs ne les critiquent ni ne les caricaturent (comme parfois, dans des spectacles antérieurs de Jean-Pierre Vincent, de *La Cagnotte* à *En r'venant d'l'Expo*). Ils les enracinent dans l'épaisseur d'une vie vécue au ras du besoin et du manque. [...] Ce n'est pas en devenant ces personnages, en s'effaçant derrière eux, mais en faisant ce qu'ils font que les acteurs du TNS les «vivent» tout en demeurant eux-mêmes. [...] Quand se produit cette rencontre des acteurs et des personnages au niveau des faits et des actes de la vie quotidienne, on a vraiment l'impression de se trouver devant une nouvelle manière de faire du théâtre. »¹¹⁸

Avant de trouver une forme, l'Ensemble Artistique a dû résoudre de nombreuses difficultés concernant la technique de jeu, les relations entre dramaturges et comédiens, et l'ampleur du projet. Ce que les dramaturges demandaient aux comédiens pour atteindre un «théâtre du minimum»¹¹⁹ renversait les lois habituelles de la représentation, chaque acteur devant réapprendre une autre manière d'exister sur le plateau. De plus, la recherche s'est faite en tâtonnant et en expérimentant de nombreuses pistes, pour la plupart abandonnées. Les acteurs étaient à la fois déstabilisés dans leur métier¹²⁰ et par rapport aux normes d'efficacité des productions théâtrales habituelles (répétées trois à quatre fois moins longtemps). Enfin, le spectacle restera marqué par l'hésitation entre deux approches dramaturgiques distinctes. Parallèlement à la réflexion sur le «théâtre du minimum»,

¹¹⁶ Vincent parle de cinq metteurs en scène - dramaturges, mais il incorpore probablement Chartreux à l'équipe formée par Deutsch, Engel, Muller et lui-même. Mais Chartreux n'est pas nommé à l'époque comme une cheville ouvrière du projet. En outre, Deutsch cite uniquement Engel et Vincent comme metteurs en scène.

¹¹⁷ « Michel Deutsch : Notre façon de voyager vers la mine, de voyager vers un mineur d'aujourd'hui, de faire voir la difficulté de ce voyage, c'est essentiellement dire : c'est quelqu'un qui ne s'assoit pas avec le cul par terre, c'est quelqu'un qui s'assoit sur les talons. [...] Si nous parlons de limites, nous ne parlons pas seulement des limites du théâtre; nous parlons des limites du passé surgissant au théâtre. Pouvons-nous parler, sans être fondamentalement obscène, d'autre chose que de notre propre rapport à ce passé ? » in Michel Deutsch et Dominique Muller, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁸ Bernard Dort, «À la recherche de *Germinal*», *Travail Théâtral* N°22, janvier-mars 1976, p. 92-93.

¹¹⁹ « Nous nous sommes inventés des exercices de théâtre. Le thème central était «le théâtre du minimum» : il s'agissait de traverser le plateau comme si on venait d'un kilomètre et comme si on allait faire encore un kilomètre, ou d'attendre sur le plateau, simplement vivant pendant une demi-heure, tout seul. Aussitôt qu'on avait l'air d'un acteur, les cinq metteurs en scène hurlaient dans la salle, donc il fallait redevenir une personne, etc. » in Jean-Pierre Vincent, «Le Théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public», *op. cit.*, p. 87.

¹²⁰ « Finalement, c'est ce choix du *réel* qui fait l'unité de tout le travail sur *Germinal* : pas de «faire comme si», mais «faire avec», ce qui se traduit, entre autres, par des conflits entre ce qu'est aujourd'hui le métier de comédien, et la théâtralité du réel qui passe par le *minimum*, la maîtrise opposée à la performance, intériorisée ou extériorisée. » in Christine Fouché, «Une économie de l'hésitation», *Travail Théâtral* N°22, *op. cit.*, p. 90.

une recherche a été menée sur la dimension musicale de l'écriture¹²¹. Dans cette seconde direction, qui se manifeste entre autre par un final chanté, le collectif est parvenu à une solution qui privilégie le groupe sur l'individu. La chorale musicale permet au groupe de s'exprimer d'une seule voix. Le «théâtre du minimum», quant à lui, utilise la qualité de la présence scénique de chaque comédien pour élaborer un nouveau style théâtral. L'homogénéité de la représentation à laquelle l'Ensemble Artistique parvient par la fusion entre jeu et dramaturgie est alors mise en danger par l'irruption d'une harmonie imposée de l'extérieur¹²².

b) Le paradoxe de la troupe

Après six mois de travail, l'aboutissement de *Germinal* prouve qu'il existe un dénominateur commun aux interrogations de chaque membre du collectif. Pourquoi avoir réuni un ensemble artistique ? La question n'est jamais directement abordée par ses membres, le regroupement semble aller de soi. Malgré des conditions de répétitions très difficiles et le départ de quelques comédiens, l'Ensemble Artistique a «résisté» à cette épreuve en prenant appui sur le partage plus ou moins conscient d'une certaine conception de la société et de la place que le théâtre doit y occuper. La pratique théâtrale est ici motivée par l'ambition de changer la société. En retour, elle induit une manière de percevoir les mécanismes qui gouvernent la société. Au croisement de ces deux lignes de force (pratique théâtrale et position sociale) s'articulent éthique et esthétique dans la représentation théâtrale. L'éthique concerne les considérations qui permettent de replacer l'acte théâtral dans sa dimension de geste social, l'esthétique concerne les critères d'appréciation de la valeur artistique d'une représentation (en général, appréciation de l'harmonie et de la «beauté»).

Avec *Germinal*, l'Ensemble Artistique du TNS interroge sa propre idéologie et sonde sa capacité à saisir la réalité du monde ouvrier, débarrassée de tout mythe. Choisir d'explorer ce roman, c'est se sentir capable d'égaliser Zola, qui donne un visage à la classe ouvrière encore inexistante dans les consciences de son époque. Les spectacles du Théâtre de l'Espérance dénonçaient les formes de l'idéologie bourgeoise, l'Ensemble Artistique interroge désormais ses propres liens avec le socle social de sa pensée politique. Mais la réalité ouvrière ne peut être saisie que par l'évocation fugitive de quelques gestes de la vie quotidienne des ouvriers. L'approche périphérique que représente le théâtre du «minimum» traduit l'épuisement d'une recherche portant sur la manière et les moyens à employer pour défendre artistiquement une pensée politique. *Germinal* pose la question de la légitimité du théâtre à engager un combat dont il est difficile de représenter les fondements. À l'origine, le choix d'adaptation théâtrale d'un roman coïncide parfaitement avec la volonté de travailler sur un mode collectif. Le roman est un

¹²¹ « Dans la première partie, l'émotion naît de l'irruption «inquiétante» de gestes réels dans leur durée réelle sur le théâtre. Dans la seconde partie, il n'était pas possible de jouer le *paroxysme* de la grève. [...] La grève ne sera pas représentée : elle sera chantée, un dimanche, par une chorale de mineurs. » in *ibid.*, p. 89.

¹²² Bernard Dort a critiqué cette hésitation dans les styles utilisés par l'Ensemble Artistique : à l'apparition des chœurs de mineurs, « le spectacle tourne au tableau vivant, avec des mouvements de foule, soigneusement désordonnés, entre chaque épisode. [...] Le va-et-vient entre personnages et comédiens sur lequel se fonde tout le spectacle s'en trouve court-circuité. » in Bernard Dort, «À la recherche de *Germinal*», *op. cit.*, p. 95.

matériau sur lequel chacun peut développer un point de vue selon ses motivations politiques et sa conception de la condition ouvrière. Or le collectif s'est déchargé de l'adaptation et l'a confiée à Deutsch. Par cette démission, il avoue son échec à engager collectivement le théâtre dans la lutte politique. Avec *La tragédie optimiste* de Vichnievski, les membres du Théâtre de l'Espérance posaient à leur génération la question du sens de la Révolution Russe et de la place qu'elle occupait en tant que mythe dans la conscience des gens de gauche¹²³. À travers *Germinal*, l'Ensemble Artistique prend conscience d'une distance idéologique qui fausse ses représentations du monde ouvrier. Le spectacle marque le deuil d'un rapport privilégié à la classe ouvrière et remet en cause la fonction du théâtre en tant que porte-parole de la cause ouvrière et outil de transformation des consciences. Le théâtre est réduit à l'impuissance quant à son influence sur la société, ce dont l'Ensemble Artistique ne peut faire que le constat.

Cette distance idéologique doublée d'une impuissance politique est une conséquence des événements de 1968 et du divorce qui a opposé ouvriers d'un côté, intellectuels et étudiants de l'autre. Sur le plan culturel, le clivage entre les questions d'animation culturelle et les préoccupations des créateurs se renforce. Les metteurs en scène ont refusé d'assumer des missions d'animation culturelle fondées sur la conception d'éducation théâtrale populaire défendue par les premières troupes de la décentralisation. Ils ont pris acte du vieillissement de la notion de théâtre populaire et ont revendiqué le droit de se consacrer uniquement à la création artistique. *Germinal* reflète la transformation des conditions de pratique artistique soumises à l'onde de choc socioculturelle de la «révolution» avortée. Les contradictions qui jouaient inconsciemment en 1968 sont mises en lumière sept ans plus tard par la génération initiatrice de la «révolution». Les membres de l'Ensemble Artistique constatent leur isolement par rapport au monde ouvrier et en tirent les conséquences sur les plans éthique et esthétique. En explorant l'utopie théâtrale de la représentation du réel, ils remettent en question la notion de *mimesis* qui fait intervenir des personnages au sens traditionnel. Il ne s'agit plus de montrer une vérité, mais de faire simplement exister la réalité. Peut-on faire exister un ouvrier devant des spectateurs, et non pas seulement en donner une représentation incomplète ? Peut-on créer l'identité d'un ouvrier, sans tomber dans le piège de la représentation qui falsifie en dédoublant ?

Comment une communauté de gens de théâtre peut-elle parler de la Communauté, c'est-à-dire de la société dans son ensemble ? Creuset des questionnements individuels, l'Ensemble Artistique forge une interrogation collective sur la fonction du théâtre en tant qu'art dans la société. Après avoir mesuré la distance qui séparait le monde théâtral du monde ouvrier et recherché les faibles liens qui les reliaient, le collectif interroge le public : «quel rôle est-ce que je joue dans la société ?». C'est par le biais esthétique que la question est posée : en proposant un «théâtre du minimum» évacuant les personnages, l'Ensemble Artistique fausse l'habituel

¹²³ « En aggravant, au besoin, les doutes, aussi bien ceux des personnages que ceux de l'auteur, et en mettant ainsi à nu les failles du projet de Vichnievski, Vincent et Jourdheuil en arrivent à s'interroger, et obligent les spectateurs à s'interroger, sur leurs propres relations avec la Révolution d'Octobre en tant que référence mythique pour les hommes de gauche d'aujourd'hui. En cela le spectacle participe à l'interrogation des idéologies. » in Terje Sinding, *op. cit.*, p. 68.

soliloque que la communauté des spectateurs entretient traditionnellement avec elle-même à travers la *mimesis*. En arrêtant de jouer et en se présentant lui-même sur le plateau, l'acteur suggère au spectateur que s'asseoir dans un théâtre pour regarder d'autres gens jouer, c'est s'arrêter soi-même de jouer et regarder autour de soi. Un dialogue peut alors s'installer entre l'Ensemble Artistique et le public car il n'y a plus de séparation entre la salle et la scène¹²⁴. Le collectif rappelle à tous que sur le «théâtre du monde», «Je est un autre».

L'irruption de la personnalité du comédien dans la présentation de son personnage prolonge la réflexion sur la relation entre fiction théâtrale et réalité, habilement formulée par Diderot dans son fameux *Paradoxe du comédien*. Le philosophe des Lumières exigeait de l'acteur qu'il n'éprouve aucune sensibilité dans son art d'imitation et qu'il possède « une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles ». Le paradoxe réside dans le fait que l'illusion théâtrale induit le spectateur en erreur et l'amène à une très forte identification entre comédien et personnage au moment de la représentation. Diderot aborde le problème sous l'angle de la technique de jeu du comédien : le comédien doit-il être d'une grande sensibilité pour être en mesure de prendre en charge la personnalité complexe des personnages qu'il incarne, ou bien doit-il rester un «spectateur froid et tranquille» qui met toute sa «pénétration» au service de la construction maîtrisée d'un rôle. Pour soutenir sa thèse, le philosophe avance plusieurs arguments parmi lesquels figure un principe d'identité concernant la nécessité pour le comédien de rester lui-même afin de sauvegarder une intégrité psychologique. « S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ? »¹²⁵ Il considère la personnalité du comédien comme une entité continue, non transformable dans le temps de la représentation, et dissocie alors un «être du personnage» de la personnalité du comédien. En jeu, le comédien doit faire exister un être-personnage qui lui est étranger, il y a donc une discontinuité qui rend nécessaire une construction consciente et raisonnée, et qui condamne le recours à une sensibilité que ne peuvent partager à la fois le comédien et le personnage.

Le fondement du paradoxe de Diderot provient donc de l'apparente similarité de nature —humaine — entre le comédien et son modèle. Que devient alors cette similarité de nature pour le groupe de comédiens que constitue une troupe ? Lorsqu'il évoque la troupe, Diderot écarte l'idée qu'elle doit être basée sur l'accord naturel des personnalités qui la composent. « Des sensibilités diverses, qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, qui se diapasonnent, qui s'affaiblissent, qui se fortifient, qui se nuancent pour former un tout qui soit un, cela me fait rire. »¹²⁶ Il rappelle que toute représentation est liée aux règles de la convention théâtrale. « Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre *être vrai*. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la

¹²⁴ Selon l'intuition d'un spectateur avisé sur le début de *Germinal* : « Ce silence et cette attente ne sont-ils là que pour nouer l'attention du public et signifier à celui-ci qu'il va aussi avoir son rôle à jouer : on ne lui en mettra pas plein la vue et les oreilles, il y aura des blancs, des silences, des «trous», et ce sera à lui de compléter, de terminer, à son gré, le tableau? » in Bernard Dort, «À la recherche de GERMINAL», *op. cit.*, p. 90.

¹²⁵ Diderot, *op. cit.*, p. 30.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 37

conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète, et souvent exagéré par le comédien. »¹²⁷ N'est-il pas possible d'établir une homologie de nature entre la fraction de société que le poète propose dans son drame, et le groupe de comédiens qui jouent le drame ? Définissons ainsi un «être-communauté» du groupe des comédiens dont procéderait la communauté des personnages au niveau du drame. Cet être-communauté ne garantit pas plus le succès d'une représentation que le fait de vivre pour un acteur ne lui donne les moyens d'interpréter un personnage. Entre l'acteur et son personnage, les comédiens et le drame, il y a le travail théâtral.

Pour Diderot, la structure qui permettrait de former de grands comédiens doit être une reconstitution fidèle de la structure sociale dans sa globalité. Une troupe de théâtre ne peut pas se limiter à une société de comédiens marginalisés. Elle doit être composée de membres issus de toutes les strates de la société qui acceptent d'assumer la mission d'instruction et de divertissement que devrait remplir le théâtre dans une société civilisée. D'autre part, «il en est du spectacle comme d'une société bien ordonnée, où chacun sacrifie de ses droits primitifs pour le bien de l'ensemble et du tout. Qui est-ce qui appréciera le mieux la mesure de ce sacrifice ? Sera-ce l'enthousiaste ? Le fanatique ? Non, certes. Dans la société, ce sera l'homme juste; au théâtre, le comédien qui aura la tête froide. Votre scène des rues est à la scène dramatique comme une horde de sauvages à une assemblée d'hommes civilisés. »¹²⁸ Ainsi une troupe qui dédoublerait fidèlement la société en nature et en structure (par ses représentants et par son ordonnancement) est seule susceptible de garantir la vérité de la représentation théâtrale.

SUR LA SCENE COMME DANS LA SOCIETE

« Si l'on voit si peu de grands comédiens, c'est que les parents ne destinent point leurs enfants au théâtre; c'est qu'on ne s'y prépare point par une éducation commencée dans la jeunesse; c'est qu'une troupe de comédiens n'est point, comme elle devrait l'être chez un peuple où l'on attacherait à la fonction de parler aux hommes rassemblés pour être instruits, amusés, corrigés, l'importance, les honneurs, les récompenses qu'elle mérite, une corporation formée, comme toutes les autres communautés, de sujets tirés de toutes les familles de la société et conduits sur la scène comme au service, au palais, à l'église, par choix ou par goût et du consentement de leurs tuteurs naturels. »

Diderot, *op. cit.*, p. 76.

Une troupe joue différentes pièces, qui constituent son répertoire. Si l'on considère qu'un spectacle de théâtre constitue une représentation simplifiée d'un fragment de la vie sociale, c'est-à-dire la représentation des actions d'un groupe de personnages, on peut estimer qu'il y a une analogie entre le travail d'incarnation d'un modèle d'être humain par le comédien, et le travail de représentation d'un modèle d'actions humaines par une troupe. Le paradoxe de la troupe reviendrait alors à affirmer qu'il faille se constituer en groupe structuré, et neutraliser les plans affectif et social des relations entre comédiens, pour représenter le développement souvent chaotique et passionné des actions humaines. Le paradoxe consiste ici à ne pas recourir à la dynamique naturelle des rapports affectifs et sociaux pour représenter la vie, de même que le comédien ne doit pas recourir à la dynamique de sa propre sensibilité pour incarner un personnage. La troupe doit donc maîtriser son être-

¹²⁷ *Ibid.*, p. 41

¹²⁸ Diderot, *op. cit.*, p. 43

communauté pour prétendre représenter la société. Parcourons les arguments susceptibles d'étayer ce paradoxe. Sous la direction de son chef de troupe, une troupe stable et structurée possède l'art de représenter toute une gamme de situations dramatiques. Elle peut répéter et représenter sans difficulté un grand nombre de fois des situations dramatiques éprouvantes. À l'issue des représentations, le personnel de la troupe est très fatigué, mais la nature des relations entre les membres n'est pas affectée par ce qui s'est joué sur le plateau. L'illusion de la réalité est entière pour le spectateur, mais la réalité de l'illusion ne fait aucun doute pour les comédiens. La convention théâtrale rend caduque l'idée d'un accord naturel de la troupe à l'objet des représentations, le travail de conformité avec le modèle imaginé par l'auteur reste toujours à faire. Une troupe stable et structurée devient alors un excellent outil d'ajustement conscient de la mise en scène à la pièce.

Un groupe de comédiens se doit donc de structurer son être-communauté. Comment la métamorphose a-t-elle lieu ? Prenons l'exemple d'un cumul de la fonction d'auteur et de metteur en scène. Molière s'efforçait de hisser les comédiens vers des types sociaux. La coïncidence entre troupe et société confère une homogénéité à la représentation. L'auteur formule poétiquement un état de la société que le metteur en scène parvient à représenter avec ses comédiens. L'auteur découvre un paradigme de société que le metteur en scène représente en s'appuyant sur la grammaire du groupe — on reconnaît ici l'utopie de Copeau. On pourrait décomposer les forces qui travaillent à la constitution et la structuration d'une troupe suivant un premier axe, dit «paradigmatique», sur lequel s'inscrirait les influences homologues des infrastructures sociales sur la microstructure théâtrale, et un second axe, dit «syntagmatique», qui enregistrerait les influences déterminant les relations de membre à membre dans la troupe. L'axe syntagmatique est le support sur lequel se déploie l'être-communauté de la troupe. C'est lui que concerne le paradoxe de la troupe. Pour accéder à une représentation de la société, la troupe doit le mettre en correspondance avec l'axe paradigmatique. On peut alors reformuler dans cette perspective les notions de «fonctionnalité» et d'«existentialité» des comédiens que nous avons utilisées pour étudier les troupes de Dullin et Planchon. La fonctionnalité des comédiens est le principe qui structure l'être-communauté de la troupe pour répondre aux exigences du projet théâtral. À un moment donné, elle cesse de garantir la correspondance entre les axes paradigmatique et syntagmatique, ce qui se traduit par l'irruption d'une existentialité, qui déstabilise la permanence artistique, c'est-à-dire la troupe. La vérité théâtrale évolue donc perpétuellement et les scénarios pour l'atteindre sont voués à une remise en question. Sur *Germinal*, la coïncidence des axes syntagmatique et paradigmatique ne passe pas par un cumul des fonctions auteur-metteur en scène, ni par la fonctionnalité des comédiens, mais par l'interrogation du rapport entre théâtre et réalité. Il s'agit d'un type de structuration de l'être-communauté qui diffère radicalement des expériences de Copeau, Dullin et Planchon. À travers une crise de leur pratique professionnelle, les membres de l'Ensemble Artistique mettent à jour une crise d'identité à l'échelle de la société. Dans sa volonté de collectivisation du travail, l'Ensemble Artistique rend compte des effets de mai 1968.

c) Le spectacle de la société

L'ampleur des mises en question de l'acte théâtral sur *Germinal* n'a d'égale que la vigueur du dispositif d'autocritique mis en place au sein de l'Ensemble Artistique. L'effondrement du théâtre sur lui-même n'est contenu que par le principe du spectacle qui invite le spectateur à mesurer l'étendue des incertitudes plutôt qu'à trouver des réponses. *Germinal* est le point de départ d'une aventure institutionnelle qui se construira en suivant les différentes pistes expérimentées pendant le travail. C'est la forge du matériau théâtral qui servira de «combustible» à l'Ensemble Artistique au long des huit saisons à venir¹²⁹.

Émergence de différentes lignes artistiques

Le second spectacle réalisé par l'Ensemble Artistique est une mise en scène par Dominique Muller de *Dimanche*, pièce co-écrite avec Deutsch et déjà lue au festival d'Avignon en 1974. Proche de la réalité régionale¹³⁰, il s'inscrit dans la continuité des recherches sur la question du «minimum» au théâtre et de l'irruption périphérique de la vie¹³¹. Mais « le résultat est à l'opposé de celui atteint dans les meilleurs moments de *Germinal* : il n'y a plus enracinement du jeu du comédien dans les actions quotidiennes du personnages; il y a, d'une part, un récitatif de paroles soigneusement blanchies, neutralisées, et, d'autre part, des gestes et des signes; entre eux, pas de lien évident, nécessaire (fût-il critique). »¹³² Certaines pistes ouvertes par *Germinal* se révèlent être des impasses. En fin de saison, Engel, Bernard Pautrat et Nicky Rieti créent *Baal* de Brecht dans les Haras de Strasbourg. Retenu à Paris sur *Faust-Salpêtrière* pendant la préparation dramaturgique et le commencement des répétitions de *Germinal*, Engel avait déjà débloqué, à son arrivée à Strasbourg, la crise qui mettait en péril la concrétisation du spectacle. À cette époque, Grüber était parmi les premiers à faire sortir le théâtre de son cadre habituel et à élaborer avec ses comédiens une théâtralité «minimale» pour éclairer le sens d'une pièce en évitant de se noyer dans une problématique de représentation¹³³. La

¹²⁹ « Un projet comme *Germinal* était extrêmement critique. Il a été très très dur et on a même cru ne pas pouvoir le faire. Cela tenait sans doute à l'impréparation théorique d'un problème comme celui-ci, qui était un peu une gageure. De fait, c'est un spectacle qui a beaucoup compté pour nous et qui nous a beaucoup appris. » (cf. Entretien avec D. Muller)

¹³⁰ C'est l'histoire d'une majorette d'un petit village alsacien qui s'entraîne jusqu'à la mort pour passer un concours de danse. Le thème du spectacle a été trouvé par Muller après avoir vu un reportage télévisé sur le village alsacien d'Andlau (cf. Entretien avec D. Muller), et la pièce, en grande partie, écrite par Deutsch.

¹³¹ Sur *Germinal* : « Quand on arrive réellement à donner le sentiment de la vie sur le plateau, il faut que très vite ça s'évanouisse. Ce sentiment ne peut être une chose constante, ce serait plutôt «étrangement inquiétant». Ce sentiment de la vie ne peut échapper que par moments à ce regard médical-flic qui note tout, épure tout, étiquette tout. » in Michel Deutsch et Dominique Muller, *op. cit.*, p. 129. À rapprocher de : « *Dimanche* précisément c'est l'hésitation entre la volonté de représenter sur une scène ce qui en temps ordinaire en est exclu et le manque à représenter cette radicale exclusion. [...] Parmi tous les motifs alors qui s'ébauchent dans cette entre-deux de l'hésitation, le plus fondamental est certainement celui du *fugitif*. C'est à cette condition seulement qu'on est en droit de dire que *Dimanche*, à la limite, c'est du théâtre... une pièce à la limite. » in M. Deutsch, «Intervalle», *TNS-Actualité* N°21, février 1976.

¹³² Bernard Dort, «L'écart du quotidien», *Travail Théâtral* N°24-25, été-automne 1976, p. 76.

¹³³ « Klaus [Michael Grüber] est effectivement quelqu'un qui ne s'occupe pas de la présentation au sens traditionnel de la vie des personnages ou des personnes sur un plateau. Il a une tendance à «tuer» les acteurs, à faire qu'ils soient réellement sans force, pour pouvoir, non pas jouer un texte, mais tout simplement le dire. Cette chose-là, André l'avait ramené de chez Klaus. Ça consistait à dire : «ne joue pas, n'imité pas, fait, voit». » in Entretien avec D. Muller.

parole des acteurs de *Faust-Salpêtrière* résonnait dans un lieu unique et irremplaçable, la chapelle de l'hôpital Pitié-Salpêtrière. Sous l'influence du metteur en scène allemand et de Pautrat, Engel privilégie désormais « le rapport dialectique qu'un lieu entretient avec un texte »¹³⁴, hors des espaces de théâtre et sans tenir compte des contraintes économiques de « rentabilité ».

Le choix d'une pièce « ouverte » comme *Baal* offre à Engel la possibilité d'une approche très personnelle. « Ce n'est pas tout à fait une pièce de théâtre. Or je suis, depuis un certain temps, à la recherche de ces textes, à moitié construits, à la limite entre la nouvelle, le récit et les pièces parfaitement structurées telles que Brecht pourra en faire plus tard. [...] La pièce présente par moment comme des lacunes. On est libre de les imaginer, de les repenser formellement, c'est-à-dire de reconstruire complètement un objet théâtral. »¹³⁵ Cette reconstruction s'opère en étroite collaboration avec toute l'équipe tant au niveau de la scénographie que de

« LA VIE D'ARTISTE »

« Entre la bourgeoisie qu'on voue aux poubelles de l'histoire et le prolétariat qu'on salue chaque matin d'une prière ou d'un poing levé, nous autres intellectuels, nous nous la coulons douce, « la vie d'artiste ». Voilà de quoi nous parle, aujourd'hui, *Baal* : de cette part de nous infatigablement rebelle et despotique, du caprice érigé aveuglément en loi, indifférent aux professions de foi et aux prises de parti. Osons au moins regarder en face la violence de Baal, notre dernier luxe. »

Bernard Pautrat, « No man's land et autres lieux » in Cahier-programme de *Baal*, Archives TNS, p. 14

l'élaboration du jeu. Le metteur en scène et le dramaturge demandent aux comédiens d'exprimer leur présence plutôt que de mettre en œuvre un savoir-faire¹³⁶. Engel considère que la forme de théâtre qu'il cherchait n'aurait pas été envisageable « sans des comédiens qui aient compris et accepté ce type de travail, et qui soient d'excellents comédiens » et Pautrat renchérit en posant comme nécessaire la

dimension de travail en groupe¹³⁷. La portée politique du spectacle, qui affiche « une espèce d'auto-dénonciation » du statut de l'intellectuel dans la société, prolonge l'interrogation existentielle de l'Ensemble Artistique sur lui-même. Les réponses apportées par le collectif sur *Germinal* avaient été données dans l'urgence face aux pressions générées par le caractère inaugural de ce premier spectacle. Sur *Baal*, Engel poursuit l'expérimentation en recentrant l'enjeu sur des points précis. Il dispose d'une équipe en mesure de trouver des solutions artistiques plus

¹³⁴ « *Baal* à Strasbourg. Entretien avec André Engel et Nicky Rieti », propos recueillis par Michèle Raoul-Davis, *Théâtre/Public* N°10, avril 1976, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers, 1976, p. 18. À propos de l'abandon du lieu théâtral, la position d'Engel est radicale : « En ce qui me concerne, il s'agit d'une rupture et si je reviens dans le futur à une scène de théâtre, ce sera faute de moyens financiers d'en sortir. Sortir de la salle de spectacle, exclut en effet d'emblée toute possibilité de tournée et donc de rentabilité. » in *ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16

¹³⁶ Selon Pautrat : « On a toujours cherché à tricher avec le texte, c'est-à-dire que le jeu des comédiens a été produit davantage par la puissance des situations que par le texte. Ce qui fait que texte et jeu sont équivalents : expressions de situations. [...] Nous avons demandé [aux comédiens] de ne jamais nous raconter une histoire, mais de se contenter d'entretenir des rapports entre eux, d'aller jusqu'au bout de ces rapports, sans essayer de montrer. » in « Itinéraire de Baal », entretien de Christine Fouché avec André Engel et Bernard Pautrat, *Travail Théâtral* N°24-25, été-automne 1976, p. 72.

¹³⁷ « C'est sûrement plus difficile pour eux de faire des « petites choses » que de faire un travail plus démonstratif et plus spectaculaire reposant uniquement sur leur savoir-faire. C'est une chose très rare, la façon dont les comédiens ont travaillé sur ce spectacle; ils ont réussi à oublier qu'ils sont des comédiens « monstres » et à la fois à investir les points essentiels de ce métier. Quand on dit que le spectacle est fascinant, la fascination tient uniquement à cela : ce que font les acteurs, qu'on ne voit pas, et qui est là. » in *ibid.*, p. 74.

satisfaisantes car plus maîtrisées. Le spectacle cristallise à froid la matière théâtrale portée à incandescence sur *Germinal*.

Engel partage avec Grüber la volonté de créer des spectacles qui «travailleront» dans la tête des spectateurs. Il refuse de produire des marchandises destinées à la consommation passive. Cependant Grüber fonde le caractère productif d'un spectacle sur l'hétérogénéité d'un groupe dans lequel il exacerbe les contradictions et les frottements qui provoqueront une résonance dans l'esprit du spectateur¹³⁸. Engel et Pautrat ont besoin, au contraire, d'un groupe d'acteurs dont les préoccupations convergentes permettent de clarifier une problématique théâtrale. Le germe des contradictions susceptibles de rendre le spectacle productif ne se situe plus au niveau du groupe des comédiens, mais au niveau d'un ensemble artistique qui «contient» diverses lignes artistiques. Les exemples de *Dimanche* et de *Baal* succédant à *Germinal* montrent en effet que l'équipe qui prend les rennes du TNS ne forme pas un ensemble homogène. Elle se structure au contraire selon des tendances esthétiques plus ou moins définies. Les lignes artistiques qui en résultent s'élaborent en premier lieu autour des personnalités dominantes du groupe, en premier plan Vincent et Engel, et dans une moindre mesure Muller ou Deutsch. Elles s'affermissent et trouvent une identité propre à travers leurs confrontations. Engel réussit là où Muller a échoué. *Baal* remporte les faveurs du public strasbourgeois après l'énorme provocation que constituait *Germinal* (alors que *Dimanche*, selon Muller, avait définitivement effrayé les abonnés), ainsi que, dans l'ensemble, les faveurs de la presse nationale et internationale¹³⁹. Le spectacle contribue à faire connaître le TNS à l'étranger, ce qui, en retour, assoit la réputation fragilisée de l'Ensemble Artistique strasbourgeois dans les cercles ministériels parisiens. Il remporte de manière inattendue le prix du «meilleur spectacle créé hors de Paris» pour la saison 1975-76, décerné par le Syndicat de la Critique Dramatique. Le TNS obtient une reconnaissance de la profession en recevant une mention particulière pour l'ensemble de sa saison. Comme l'annonçait Jourdheuil, Vincent a trouvé le collaborateur qui lui permet de reproduire au sein du TNS le fonctionnement artistique de la Schaubühne berlinoise¹⁴⁰. *Baal* est le point de départ d'une série de cinq créations réalisées par Engel, Pautrat, Rieti et une majorité de comédiens permanents de l'Ensemble Artistique.

¹³⁸ « Mon seul public, le seul avec lequel j'aie 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 travail. » in Klaus Michael Grüber, «*Faust Salpêtrière*», propos recueillis par Michèle Raoul-Davis, Yvon Davis et Bernard Sobel, *Théâtre/Public* N°5-6, juin-juillet 75, p. 33.

¹³⁹ Il ne peut s'agir que d'un jugement qui tente de décrire les spectacles du TNS sous l'angle interne des exigences de l'ensemble. Bernard Dort, par exemple, renvoie dos à dos les deux spectacles. Cf. la critique de *Dimanche* citée p. 218 et « Coincés entre la matérialité de l'espace et l'épaisseur d'un langage qu'ils débitent plutôt qu'ils ne le prennent en charge et qu'ils doublent encore de ce que le TNS appelle un «sous-texte» (qui tient plutôt du remplissage de l'espace - et de l'«atmosphère»), ils se figent et s'estompent presque. Ce qui, pour Zola, voire pour Michel Deutsch, pouvait être producteur (ce décalage entre des gestes et un langage, cette présence des comédiens derrière leurs personnages), avec Brecht, ici, devient réducteur. » in Bernard Dort, «*Baal* ou l'impossible voyage», *Travail Théâtral* N°24-25, été-automne 1976, p. 67.

¹⁴⁰ Cf. p.192.

Un week-end à Yaïck pour déstabiliser les spectateurs

Le choix de jouer *Baal* dans des haras permettait à Engel de pervertir le rapport hiératique de la scène à la salle qui caractérise le théâtre en général. Il s'agissait de « faire éprouver au spectateur, simplement en le situant au coeur d'un climat, à l'occasion de l'exil, ce que les personnages éprouvent. Faire en sorte qu'il ne soit pas à l'abri du spectacle. »¹⁴¹ Ces intentions implicitement déstabilisatrices vis-à-vis de la «salle» se précisent sur *Week-end à Yaïck*, son second spectacle. Elles aboutissent au procès de la passivité des spectateurs, nécessairement inscrite, selon Engel, dans les dramaturgies aristotélicienne et brechtienne, fondées sur une position frontale du public. Celui-ci tire alors son intelligence de l'intelligence des acteurs; le théâtre réfléchit par procuration pour le spectateur¹⁴². Le dispositif envisagé pour *Week-end à Yaïck* consiste à proposer aux spectateurs un voyage touristique vers une destination étrangère : le village de Yaïck. Les spectateurs sont pris en charge par des hôtes devant le Palais du Rhin (place de la République) et convoyés par bus aux entrepôts Greiner, rue de la Somme, où ils pénètrent dans le village soviétique reconstitué avec le plus grand souci de réalisme. La solution pour mettre en danger le spectateur ne se limite pas à une idée de scénographie exotique, elle englobe aussi les acteurs et leur manière de jouer. À un «suspens de vie», axiome du théâtre «classique», Engel oppose un «suspens de l'acte de montrer» et rejette la notion de personnage et la cohorte des artifices de théâtre qui enserrant l'acteur dans le cadre de la représentation. Engel demande aux acteurs de présenter ce qu'ils sont ou ce qu'ils peuvent être, au lieu de représenter une figure qui leur est étrangère¹⁴³. Dans le dispositif scénographique choisi, les spectateurs sont alors confrontés à la vie intime d'une communauté d'acteurs et sont amenés à violer cette intimité par leur position de «voyeurs». Le metteur en scène rend actif le spectateur en le forçant à justifier sa présence dans un environnement où il représente désormais l'étranger.

La gageure d'une telle entreprise était de faire exister l'intimité d'une communauté de comédiens pour dissoudre l'évidence du droit de regard de la «société» des spectateurs¹⁴⁴. Le texte de la pièce n'est pas un texte de théâtre, c'est un poème de Serge Essenine sur la révolte paysanne russe menée par Pougatchev et terriblement réprimée par Catherine II au XIX^{ème} siècle. En septembre 1976, avant le début des

¹⁴¹ Extrait d'un texte d'Engel sur *Baal*, programme de la saison 75-76, Archives TNS.

¹⁴² « Là où on demande à ceux qui font le spectacle de bien vouloir s'interroger honnêtement sur les limites de leur savoir, un crédit illimité est fait au public quant à sa capacité de connaître. Le public n'est jamais renvoyé à ses propres insuffisances mais toujours aux insuffisances de la scène, c'est cela qui l'autorise à juger. » in André Engel, «Réflexion d'un metteur en scène sur un public au-dessus de tout soupçon», brochure-programme du spectacle *Week-end à Yaïck* (cité par André Gunthert, *Le voyage du TNS*, Solin, Paris, 1983, p. 29).

¹⁴³ « Pour que le spectateur puisse opposer sa «présence» à celle de l'acteur, il a fallu effectuer tout un travail de recherche sur la nature du «jeu» de l'acteur de façon à ce qu'il présente au lieu de «jouer», de «représenter». Il a fallu le «truc» du tourisme pour mettre ces deux entités en contact l'une avec l'autre. » in «Sur *Un week-end à Yaïck*. Entretien avec André Engel et Bernard Pautrat», propos recueillis par Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel, *Théâtre/Public* N°16-17, mai 1977, p. 11.

¹⁴⁴ « L'acteur ne «joue plus le Jeu» dans tous les sens du terme. Il ne reproduit plus des scènes venues d'ailleurs. Il ne dit rien en dehors de sa propre vie, et lorsqu'il ne s'agit pas de sa propre vie, il ne dit rien en dehors de l'intelligence qu'il peut avoir de lui-même si sa propre vie changeait. En effet, l'acteur n'est pas toujours un acteur mais une infinité d'autres personnes. L'acteur n'a pas toujours été un acteur et ne le sera pas toujours. C'est donc à lui-même, en tant qu'il sait qu'il n'est pas toujours un acteur, que la mise en scène s'adresse et son seul but consiste à révéler ce simple fait : un ou plusieurs individus existent là avec la violence inouïe de leur intimité. » in André Gunthert, *op. cit.*, p. 28 (citation d'André Engel).

répétitions du *Misanthrope*, Engel obtient de Vincent les moyens de répéter avec la troupe pendant trois semaines en Tunisie sur l'île de Djerba et de tourner un film sur les répétitions. Ces trois semaines de tournage permettent aux acteurs de trouver la manière adéquate de jouer *Week-end à Yaïck*. Soumis à des contraintes de temps et confrontés à des lieux exotiques qui éveillent en eux des sensations nouvelles, Engel et les comédiens ne répètent quasiment pas les scènes avant de les tourner, ce qui donne une finalité en soi aux répétitions. Cette «méthode-cinéma», d'intervention rapide et instantanée, ne prépare pas la construction de la représentation à venir mais s'efforce de préserver la spontanéité du jeu, de trouver une manière de vivre les situations plutôt que de les jouer¹⁴⁵. La part de la dramaturgie pendant les répétitions est restée volontairement assez limitée. Des informations historiques et bibliographiques sont échangées de manière informelle. La priorité est accordée aux sentiments et aux évocations personnelles. Dans sa «quête» du réel, Engel refuse désormais toute dramatisation, tout recours aux métaphores du théâtre (tant au niveau du décor, des situations que des personnages). La méthode-cinéma qui saisit les acteurs improvisant dans un cadre réel et dans une temporalité proche de celle de la fable d'Essenine permet d'imaginer un spectacle «loin du Théâtre»¹⁴⁶. Après ces trois semaines de préparation du spectacle à Djerba, le travail sur *Week-end à Yaïck* reprend pendant la tournée du *Misanthrope* en février-mars 1977. À travers la pratique de biographies imaginaires, les comédiens construisent leur parcours sous le regard et avec l'assentiment des autres comédiens du spectacle. Les sensations du tournage à Djerba constituent des guides qui permettent à chaque acteur d'entretenir un rapport spontané à l'histoire, d'imaginer un personnage intimement lié à soi-même et à la troupe et qui dira simplement les mots du poème. En un mois de travail, le village de Yaïck existe et présente un effet de réel stupéfiant pour le spectateur¹⁴⁷.

Après avoir essayé de rendre actif le spectateur dans le processus théâtral, Engel et son équipe tentent sur *Kafka Théâtre Complet* de donner au spectateur les moyens de regarder la réalité qui les environne d'un autre oeil.¹⁴⁸ Pour provoquer ce

¹⁴⁵ « Le texte n'a pas été traité, il a été dit. Les comédiens ayant pour but de chercher davantage à s'intégrer dans une situation d'ensemble (le scénario) que de chercher un traitement du texte. [...] [La méthode-cinéma] semble avoir porté des fruits si nous parlons de la façon spontanée dont un certain nombre de pratiques du texte ont été exclues par les comédiens (ex : poétisation, sur-détermination du sens, mimique, gestuelle de circonstances, etc.). » in André Engel, «Notes sur le travail à Djerba», Archives TNS.

¹⁴⁶ « S'il est une formule qui cherche à définir les raisons de ce choix : *Pougatchev* de Serge Essenine, c'est peut-être celle-ci : LOIN DU THÉÂTRE. » in Brochure de présentation de la saison 1976-77 du TNS, septembre 1976, Archives TNS. À propos du rejet de toute théâtralisation, on peut encore citer la conclusion d'Engel dans sa «Note sur le travail à Djerba» : « Parce que, nous, étant éloignés du théâtre, ayant été placés au milieu d'éléments vrais et naturels, et parce que tout s'est déroulé dans un temps également approximativement vrai, l'histoire de Pougatchev bénéficie de cette vérité. En effet les personnes qui ont «vécu» cette histoire n'ont jamais éprouvé le besoin de dramatiser leurs actions. Tout nous pousse donc à croire que le récit de cette histoire - quand il existera - ne sera pas plus empreint de mensonge que son vécu. Pour une fois, nous avons le sentiment que ce mensonge, cette dramatisation, cette théâtralisation du vécu pourrait ne pas se faire, et que nous pouvons faire croire à cette histoire sans la part de théâtre nécessaire à son récit. »

¹⁴⁷ « L'illusion était si forte que, certains soirs, des spectateurs parlant russe essayaient de parler directement avec les «habitants» de Yaïck, sans même se rendre compte qu'ils n'avaient appris que leur rôle. » in Guy Dumur, «Les allers-retours de la réalité», *Acteurs* N°6, avril-mai 1982, p.17.

¹⁴⁸ « Une expérience récente effectuée sur le public de théâtre (*Week-end à Yaïck*) nous a appris qu'un spectateur muni d'un billet de théâtre, à qui l'on propose de faire en autobus le même parcours qui le mène régulièrement à son travail, regarde ce parcours avec une attention nouvelle telle que celle-ci prend soudainement un relief inhabituel, possède toutes les profondeurs d'une vérité jusque-là voilée, alors qu'aucune intervention concrète n'est venue modifier le paysage. Ainsi l'Art n'est donc plus dans le spectacle mais dans le regard du spectateur. Celui-ci est devenu un sujet-poétique. » in André Engel, «S'halluciner sur le réel. 8 propositions pour le spectacle», note dramaturgique, Archives TNS.

SOUS LA LUMIERE IRREELLE DE KAFKA

« Dans cette chambre (il y en a cent dans cette annexe de l'hôtel), le client passera une heure. Une heure pendant laquelle il sera plusieurs fois dérangé (le téléphone, le service de nuit, des bruits bizarres venus peut-être de la chambre à côté), avant d'être lui-même chassé par le client suivant. Une heure pour se familiariser avec l'odeur et la musique du lieu, avec les manières du personnel, et pour apprendre à séjourner dans une chambre, seul, quand on serait si bien chez soi - mais on est chez soi, comme une personne déplacée. [...] Ce que nous souhaitons, c'est que chacun, chaque individualité et chaque fonction, les plus importants comme les plus humbles, ceux qui cherchent une issue et ceux qui construisent la muraille, tous soient entraînés à la même irréalité vitesse de la lumière Kafka, et soumis à la gravitation exceptionnelle d'un monde saisi par l'accélération de l'écriture. »

Texte de Bernard Pautrat sur *Kafka Théâtre Complet*, Archives TNS.

dépaysement, ils recourent à l'«inquiétante étrangeté» qui caractérise l'univers de Kafka et s'inspirent notamment du chapitre «À l'Hôtel Occidental» de *Amerika ou le disparu*. *Un week-end à Yaïck* reposait sur le choc physique et intellectuel résultant de la projection du spectateur dans un univers qui lui était étranger. Il s'agissait de réveiller sa conscience en le mettant en danger et en le sommant de justifier son intrusion. Cette perturbation des mécanismes de la représentation se précise sur *Kafka Théâtre Complet*. Plusieurs représentations sont données à la suite l'une de l'autre, à la fois pour

des raisons économiques (la capacité d'accueil n'excédant pas une centaine de places), mais aussi pour accentuer l'effet d'étrangeté, les «clients» de la première représentation étant chassés par les nouveaux arrivants. Le dispositif scénographique prend en charge les spectateurs un par un : après avoir assisté à plusieurs numéros d'une séance de cabaret, chaque «client» est conduit par un groom dans une chambre particulière où l'«effet-K(afka)» se démultiplie. Engel et son équipe plongent le spectateur au coeur d'un univers «anormal» qui semble aller de soi et utilisent la représentation théâtrale comme un révélateur des mécanismes de la réalité. Ils poursuivent à leur manière les préoccupations de l'Ensemble Artistique : faire surgir la vie à travers le corps de l'acteur.

On observe cependant, par rapport à *Germinal*, un décentrement de la problématique qui permet de débloquer la situation. Le metteur en scène ne cherche plus à faire surgir la vie pour montrer que le théâtre est capable d'appréhender le réel et de réfracter la réalité du monde. Il veut provoquer chez le spectateur une distanciation critique envers la société elle-même, et non pas seulement envers la représentation théâtrale de la société. Le théâtre est le lieu désigné de cette prise de conscience¹⁴⁹, fortement influencée par les théories situationnistes qui ont nourri la formation philosophique d'Engel.

De l'insinuation de la vie à la fascination par l'image

Guy Debord, fondateur du situationnisme, définit le concept de «société du spectacle» pour décrire la généralisation à toute la société des phénomènes

¹⁴⁹ « Avec *Week-end à Yaïck*, nous avons simplement essayé de renvoyer le public à sa situation même, à la prise de conscience, toute simple, toute bête, de sa présence physique dans un lieu et des répercussions qu'elle pouvait avoir sur toute ce qui s'y déroulait. [...] Mais cela ne signifie pas que de cette nouvelle situation du public doit nécessairement surgir un nouveau théâtre. Il s'agit simplement d'un point de mise en crise, de la mise en crise d'une présence. » in «Sur *Un week-end à Yaïck...*», *op. cit.*, p. 11.

d'aliénation qui concernent, à l'origine, la sphère économique et notamment l'exploitation de l'ouvrier dans le système capitaliste industriel. Selon lui, la société actuelle est contaminée par le principe capitaliste d'aliénation dans lequel l'ouvrier perd son humanité en travaillant, et se trouve séparé, par la division du travail, de la marchandise qu'il produit. Dans la société de consommation actuelle, la surabondance des marchandises nécessite la création de pseudo-besoins pour assurer l'écoulement de la production. Ces pseudo-besoins évacuent la nécessité fondamentale de l'économie, qui était la survie; ils participent, dans une nouvelle économie complètement autonome (la «société du spectacle»), à l'établissement de nouveaux rapports de domination sur les individus libérés des préoccupations de survie naturelle. Ainsi, le spectacle est un espace autonome qui matérialise la finalité de la production de marchandises. Par la représentation séparée de la vie, il est la non-vie. Il exprime l'essence de l'économie par le fait qu'il aliène socialement l'individu de la même manière que les conditions de production aliènent l'ouvrier par une division de plus en plus grande de la chaîne du travail¹⁵⁰. Sur un plan artistique, Debord estime que «le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser*; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*. La position critique élaborée depuis par les *situationnistes* a montré que la suppression et la réalisation de l'art sont les aspects inséparables d'un même *dépassement de l'art*.»¹⁵¹ Engel s'efforce justement de mettre en mouvement cette dialectique en utilisant l'art théâtral : sa nature «spectaculaire» et sa relation vivante au public font du théâtre le lieu approprié pour faire jouer les deux termes de la contradiction : séparation/vie réelle.

Dans une volonté de donner au spectateur les moyens de développer un regard critique — afin de dévoiler et d'analyser les idéologies bourgeoises qui conditionnent la représentation du réel et qui contribuent à perpétuer l'aliénation des consciences —, l'équipe de *Germinal* avait posé la question fondamentale de la possibilité théâtrale de recréer la vie et de se saisir du réel sur une scène. Le style théâtral développé par l'équipe de Vincent restait, en fin de compte, largement influencé par Brecht et son théâtre de la raison critique. Engel s'attaque à plus ambitieux : il veut mettre à nu une idéologie apparemment invisible et sans nom. «Le spectacle est l'idéologie par excellence, parce qu'il expose et manifeste dans sa plénitude l'essence de tout système idéologique : l'appauvrissement, l'asservissement et la négation de la vie réelle.»¹⁵² Ainsi, la problématique n'est plus la représentation en soi du réel mais la contamination du réel par les mécanismes de la représentation, l'«insinuation de la vie par le théâtre»¹⁵³. En plaçant la salle sur la

¹⁵⁰ «L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte [...] Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. [...] Le spectacle dans la société correspond à une fabrication concrète de l'aliénation. L'expansion économique est principalement l'expansion de cette production industrielle précise. Ce qui croît avec l'économie se mouvant pour elle-même ne peut être que l'aliénation qui était justement dans son noyau originel.» in Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1967, p. 15-16.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵² *Ibid.*, p. 164.

¹⁵³ «À partir du moment où nous pensons «travailler» sur le réel, il est faux de croire que c'est la vie qui est donnée à comprendre par le spectateur, c'est, au contraire, l'insinuation de la vie par le théâtre.» in «Compte-rendu de la réunion du 24 août 1978 à propos de *Kafka Théâtre Complet*», Archives TNS (citation de D. Muller). «La représentation, l'image, le spectacle, pour parler comme d'autres, ce sont les chaînes du monde moderne, dans la mesure où ils te donnent à voir des choses que tu devrais vivre.» in «*Kafka, Théâtre Complet*», entretien avec André Engel, *Théâtre/Public* N° 27, juin 1979, p. 7. Cette influence situationniste était

scène et en transformant progressivement le spectateur en acteur de ses spectacles, Engel déploie les artifices du théâtre pour essayer de faire prendre conscience de la «spectacularisation» insidieuse qui empêche chacun de parvenir à l'épanouissement de sa personnalité et d'établir un rapport à autrui naturel, non réifié par le corps social. Cette intuition politique et esthétique, dont la force explique probablement l'influence et l'autonomie que le metteur en scène situationniste a su obtenir au sein de l'Ensemble Artistique, se dépose, de *Baal* à *Kafka Théâtre Complet* en passant par *Week-end à Yaïck*, dans une conception théâtrale originale, qui concerne notamment le jeu des acteurs.

LE SPECTACLE DU MONDE

« Comment interpréter l'énigme du théâtre, de cette représentation où l'on paye pour regarder des gens se donner en spectacle ? Comment peut-on être spectateur de théâtre ? Qu'est-ce que l'oeil de théâtre ? Est-il éternellement condamnée à l'esthétisme, ou peut-il condescendre, parfois, à travailler un peu ? Peut-il parfois, si on le traite de manière adéquate, accepter de rester ouvert devant le «spectacle du monde», celui qui n'est pas un spectacle, et faire profiter de son histoire l'autre oeil, l'oeil du réel, celui qui ne rêve jamais ? N'est-il pas temps d'arracher le théâtre à l'histoire de l'art en y faisant entrer l'histoire tout court, celle qui nous cerne ? Peut-on briser la limite enchantée qui sépare le réel et la représentation, le public et le spectacle, la salle et la scène, la rue et la salle, ou bien le théâtre restera-t-il encore longtemps le sanctuaire du rêve, rêve du metteur en scène, rêve de l'auteur, rêve du public ou des publics, rêves de mélomanes vague-à-l'âme ? »

André Engel et Bernard Pautrat, Note dramaturgique du 8 août 1978, Archives TNS.

Suspendre l'acte de montrer consiste à mettre les spectateurs en face d'un théâtre de la vie réelle. Nécessairement étranger à la vie réelle qu'il voit se dérouler devant lui, le spectateur met en question sa propre réalité : troublé dans un théâtre qui est la vie, il est amené à saisir la part de spectacle dans sa propre vie. Suspendre l'acte de montrer consiste donc à refuser les mécanismes classiques de la représentation qui font exister les personnages entre eux sur un plateau. Que reste-t-il ? La vie tout simplement¹⁵⁴ L'enjeu pour les acteurs est de basculer dans la vie en poussant le spectateur dans le théâtre. Engel fusionne théâtre et société au sein du groupe des acteurs. Son exigence de dépouillement complet sur le plateau et la volonté d'établir des relations vivantes entre les «personnages» y ont trouvé un écho particulièrement favorable, d'autant plus qu'elles résultaient d'une préparation de longue haleine¹⁵⁵, fruit des réflexions du trio inséparable que formaient le metteur en scène avec un dramaturge, Bernard Pautrat, et un scénographe, Nicky Rieti. Notons que l'étroite collaboration entre mise en scène et scénographie a été déterminante

déjà au sensible sur *Week-end à Yaïck* : « Le spectacle est le concept post-marxiste le plus riche pour analyser le monde d'aujourd'hui, j'en suis persuadé. Et *Yaïck* était clairement un spectacle sur la mise en spectacle du monde. [...] J'ai simplement essayé de dire ce que je savais de cette réalité du spectacle. » in «Sur *Un week-end à Yaïck...*», *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁴ Cf. note 136, p. 219. Ou encore, plus explicitement : « J'ai demandé une seule chose aux acteurs : de ne jamais s'expliquer, de ne rien montrer, de ne rien vouloir me faire comprendre. De ne jamais rien faire pour le public, de ne pas tenir compte de lui, de rester entre eux, de simplement tenter de s'expliquer entre eux. De ne jamais parler plus fort que ce qu'il faut pour qu'ils s'entendent les uns les autres quand c'est nécessaire. Bref, de faire l'inverse de ce à quoi un acteur est éduqué. Et c'est très difficile à faire quand on est sur scène. Un exercice dangereux, toujours à la limite de la catastrophe. » in André Engel, «L'épreuve par *Penthésilée*», propos recueillis par Georges Banu, *Journal du Théâtre de Chaillot* N°4, février 1982, p. 6.

¹⁵⁵ « Sur les projets d'Engel se constituent un véritable noyau qui établit des liens de nécessaire réciprocité entre dramaturges et comédiens. Des deux côtés se joue l'implication. Pour le metteur en scène, venu sans affirmer l'urgence de la troupe. Pour les acteurs qui trouvent ici façon nouvelle de travailler le groupe.[...] On comprend également la valeur que prend le groupe - le travail ne vaut que par lui. » in André Gunthert, *op. cit.*, p. 22.

pour provoquer la mise en abîme du théâtre comme révélateur de la «société du spectacle». En sortant le théâtre de ses murs et en cassant le mur entre la scène et la salle, Rieti a imaginé les solutions scénographiques adéquates pour rapprocher l'acte théâtral au plus près de la vie¹⁵⁶.

Mais dès la saison 1978-79, Engel et Rieti savent qu'il n'auront plus les moyens de poursuivre l'expérience théâtrale hors-les-murs qu'ils conduisent depuis *Baal*¹⁵⁷. En novembre 1979, ils mettent en scène *Ils allaient obscurs sous la nuit solitaire*, adaptation d'*En attendant Godot* de Beckett, dans « la carcasse d'un vieux monstre la ville de Yaïck [qui] va être recyclée pour devenir un décor. [Cette carcasse] deviendra ce que nous avons toujours souhaité qu'elle ne soit pas au moment de sa construction : une image. »¹⁵⁸ Après une expédition «pyromane» au Festival Mondial de Théâtre de Nancy en été 1980 où ils présentent une adaptation d'après Eschyle de *Prométhée porte-feu*, Engel, Pautrat et Rieti adapte *Penthésilée* de Kleist. Malgré un décor qui s'efforce d'atténuer la séparation entre spectateurs et comédiens — des montagnes de glace transforment le théâtre en une immense banquise figée —, Rieti retrouve la frontalité imposée par la salle à l'italienne après cinq spectacles réalisés hors-les-murs.

Ces derniers spectacles semblent à la remorque de l'élan artistique des premières années de l'aventure strasbourgeoise. Engel et son équipe sont moins prolixes sur leurs intentions artistiques et les contraintes financières écrasent la possibilité d'un nouvel essor. La mise en crise de la société du spectacle par les moyens du théâtre dérive vers une fascination de la représentation pour elle-même, c'est-à-dire une fascination des images. Sur *Week-end à Yaïck*, le support cinématographique était utilisé pour critiquer la représentation du réel¹⁵⁹. Sur *Penthésilée*, les acteurs ne sont plus nécessaires à la mise en scène et à la scénographie pour renvoyer la théâtralité à

¹⁵⁶ La continuité de Pautrat au poste de dramaturgie mérite aussi d'être soulignée car elle tisse un lien entre le travail de Grüber et celui d'Engel. Pautrat collaborait à *Rudi*, spectacle de Grüber sur un texte de Brentano, en même temps qu'il travaillait sur *Kafka Théâtre Complet*. Cf. Bernard Sobel, «Un Songe d'une nuit d'été» [À propos de *Kafka, Théâtre complet* et *Rudi*], *Théâtre/Public* N°27, juin 1979, p. 12-19.

¹⁵⁷ Cf. «*Kafka, Théâtre Complet*», *op. cit.*, 7. Après l'impossibilité budgétaire de présenter *Week-end à Yaïck* à Paris, Engel avait dû réviser à la baisse ses ambitions sur *Kafka Théâtre Complet*. Il voulait initialement présenter aux spectateurs l'attente d'un autre groupe de spectateurs devant un théâtre. Mais l'opération nécessitait une petite centaine de figurants pour être crédible. Il n'en a pas eu les moyens.

¹⁵⁸ Nicky Rieti, «Scénographie», *TNS-Actualité* N°35, novembre 1979. L'évolution des capacités d'accueil pourrait rendre compte de la «vitalité» expérimentale des spectacles d'Engel :

| Spectacle | Baal | Week-end à Yaïck | Kafka Théâtre Complet | Ils allaient obscurs... | Penthésilée |
|-----------|------|------------------|-----------------------|-------------------------|-------------|
| Jauge | 350 | 240 | 100 (x 2 ou 3) | 230 | 370 |

¹⁵⁹ « Nous réservons alors au public la surprise de lui faire rencontrer le *Pougatchev*, au théâtre, sous une forme simplement extrême et extrêmement concrète du théâtre, à une autre échelle : à la télévision d'État, celle que nous connaissons en France. *Pougatchev* aura donc été monté par quelque organisme officiel, étatique, selon des critères précis (il n'est pas de mise en scène sans critères, c'est-à-dire sans dramaturgie), pour être montré à la fois à la population de la ville (si ça l'intéresse, mais c'est à voir) et au public touristique ainsi amené par l'agence de voyage. [...] C'est donc cette mise en scène qui sera mise en spectacle, non pour la refuser purement et simplement (il ne s'agit pas d'une caricature du *Pougatchev*, mais d'une certaine présentation possible du texte), non pas même pour la critiquer, mais pour la démonter : donner à voir comment c'est montré et regardé. » in Bernard Pautrat, «Pourquoi et comment nous montons le *Pougatchev* de Serge Essénine», décembre 1976, brochure-programme de *Week-end à Yaïck*, p. 9. Ce film n'est pas le même que celui réalisé à Djerba pour les répétitions du spectacle.

la vie¹⁶⁰. Des spectateurs en arrivent même à souhaiter que les acteurs se taisent pendant les spectacles pour ne pas perturber la magie des situations créées par le metteur en scène¹⁶¹. Fruit d'une coproduction avec le Centre Dramatique National de Grenoble dirigé par Georges Lavaudant, *Penthésilée* réunit les équipes d'acteurs du TNS et du centre dramatique. Mais on dénombre seulement cinq strasbourgeois — dont trois membres «officiels» de l'Ensemble Artistique — sur une distribution de seize acteurs. Engel et Pautrat partent de Strasbourg dès la fin des représentations du spectacle au TNS en juin 1981 et rejoignent le théâtre de Nanterre-Amandiers à l'invitation de Patrice Chéreau.

¹⁶⁰ « Le brouillard qui enrobe les acteurs plonge également les spectateurs dans la même ambiance. Les spectateurs ne sont plus devant quelque chose, ils sont dans quelque chose. À la fois plus proches mais aussi plus lointains, parce que transportés au cœur d'une action sur laquelle il ne peuvent pourtant pas intervenir. Dans ce cas le «traitement» (minimum!) du public consiste à lui faire sentir encore plus ce qui le distingue des protagonistes, en l'en rapprochant davantage. C'est entrevoir la possibilité pour le théâtre de se nier lui-même par «overdose» de théâtralité. » in André Engel, «L'épreuve par *Penthésilée*», *op. cit.*

¹⁶¹ « Diablement intelligent. André Engel a fait constamment se côtoyer, s'interpénétrer la mythologie et l'Histoire récente. *L'Enfer* de Dante et les camps de la mort. Et tout ça aurait pu marcher si le spectacle était demeuré muet, habité seulement du chant de Ghedalia Tazartes, cette mélodie de peur et d'espoir. Car la littérature, la culture ont brisé l'effet, rompu d'un coup la magie qui nous avait aliénés, transportés ailleurs; qui nous avait coupés de nos identités, de nos racines, de notre passé immédiat de spectateurs en partance pour un «projet théâtral». » in Fabien Gastellier, «ENGEL Strasbourg — Saint-Denis», *Acteurs* N°6, avril-mai 82, 1982, p. 20.

4) Vers un renouvellement de la décentralisation théâtrale ?

À part *Le Misanthrope*, nous avons parcouru en détail toutes les productions théâtrales des deux premières saisons de l'Ensemble Artistique. Nous allons tout d'abord étudier comment Jean-Pierre Vincent et ses collaborateurs se sont heurtés à une logique de production qui leur échappait et à des contraintes économiques de rentabilité qu'ils ont dû se résoudre à assumer.

a) De l'échec d'une prise de pouvoir à l'acceptation d'une mission

La composition «officielle» de l'Ensemble Artistique en 1975-76 présente une vingtaine de personnes alors que les services administratif et technique se composent d'une cinquantaine de personnes, dont une trentaine était déjà en activité sous la direction d'Hubert Gignoux¹⁶². Jean-Pierre Vincent et ses collaborateurs arrivent en position minoritaire dans une structure dont la permanence du personnel d'exploitation est à la fois forte et liée à la génération des premiers âges de la décentralisation théâtrale. Dans ce «rapport de force» qui ne lui est pas favorable, l'Ensemble Artistique se confronte à une équipe sédentaire aux contraintes de travail beaucoup plus rigides. Les comédiens ne sont pas habitués à s'astreindre aux services de répétition traditionnels (14h-18h/20h-24h). S'ils en ont l'énergie et le désir, ils poursuivent leurs recherches tard dans la nuit. Des services entiers de répétitions sont passés à discuter sur des points de dramaturgie, ce qui semble une perte de temps à des techniciens étrangers à cette approche théâtrale (la dramaturgie, introduite en France par Jourdeuil et Vincent, est encore peu répandue dans la pratique). Les décorateurs-costumiers travaillent au fur et à mesure des répétitions et s'adaptent mal aux délais de fabrication¹⁶³. De plus, le TNS termine difficilement une mue institutionnelle commencée en 1968 avec la transformation de la Comédie de l'Est en Théâtre National, et qui bute sur un problème administratif de convention collective – qui ne sera réglé qu'un an après l'arrivée de Jean-Pierre Vincent.

Dès son arrivée, l'Ensemble Artistique remet en cause un «confort» de travail pour prévenir les risques de sclérose et de glissement vers la routine¹⁶⁴. La difficulté

¹⁶² Pour évaluer l'ancienneté, nous avons comparé l'organigramme du TNS de la saison 75-76 à celui de la saison 70-71, dernière saison de Gignoux (cf. *La vie du TNS* N°1, spécial saison 1970-71). On repère 11 anciens sur 22 membres des services administratifs : J. Albert, C. Bacquet, R. Boni, P. Bru, J. Duchesne, R. Fugler, P. Guhl, V. Maillat, M. Privat, C. Singer et R. Wirth; et 21 anciens sur 29 techniciens : R. et C. Bleger, R. Burger, R. Dietz, E. Ernst, A. Fritsch, R. Hugel, J. Jacquemond, R. Jacques, J.-M. Jung, M.-L. Hecker, R. Heintzelmann, B. Lelait, A. Philippon, J.-C. Priel, A. Riemer, J.-P. Soccoja, S. Strosser, G. Vix, B. Waelde et A. Wimmer.

¹⁶³ Certains membres de l'Ensemble Artistique ont d'ailleurs proposé aux autres permanents techniques et administratifs de devenir cadre, de telle sorte que la notion d'heures supplémentaires disparaisse - ce que certains ont finalement accepté (Cf. Entretien avec J. Jacquemond, régisseur, 28 mars 1995 et Entretien avec D. Muller).

¹⁶⁴ « Ici au TNS, où une centaine de personnes travaillent, nous essayons d'éviter toute ossification, d'éviter toute structure définitive, faire en sorte qu'à chaque spectacle tout soit remis en question. C'est la gageure de notre présence ici, son risque permanent. [...] Mais les dangers d'anesthésie sont réels, et l'important est de pouvoir retrouver les voies d'un théâtre «intervenant». » in Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc, «Les quilles de la décentralisation», *Théâtre/Public* N°10, avril 1976, p. 11.

d'harmonisation des relations entre les deux types de permanence illustre la nature des rapports que le collectif entretient avec l'institution culturelle dont l'État est le garant ultime. La situation qu'offre le TNS est très éloignée de la marginalité qui caractérisait le Théâtre de l'Espérance. En dépit de son attitude anti-institutionnelle¹⁶⁵, l'équipe de Vincent doit se confronter à la problématique de l'exercice du pouvoir. Elle a accepté la responsabilité d'un puissant instrument de transformation des consciences, mais il est prêté par l'État. Doit-on faire allégeance à ce dernier si l'on accepte l'instrument ? Cette formulation brutale montre l'enjeu d'intégration sociale et politique qui concerne le théâtre en tant qu'art révolutionnaire, c'est-à-dire un art qui revendique pour le spectateur une prise de conscience politique des mécanismes sociaux. Un gouvernement de «droite» a choisi, par le truchement de son ministre des affaires culturelles, de nommer Vincent à la tête du TNS. Mais il apparaît difficile pour un théâtre qui critique l'aveuglement idéologique et la confiscation du pouvoir dans les mains du «capital», de se soumettre à une tutelle dont le discours politique ne va pas dans le même sens.

L'Ensemble Artistique bouleverse alors toutes les hiérarchies qui présidaient au fonctionnement de l'institution. Aux yeux des tutelles, Vincent est directeur et seul responsable du théâtre. En interne, il joue le jeu d'une prise collective des décisions. À l'occasion de réunions hebdomadaires, l'Ensemble Artistique réfléchit à la gestion du théâtre et transmet ses décisions par l'intermédiaire d'un conseil de direction; certaines séances sont ouvertes à tout le

personnel. La volonté de direction collégiale se heurte cependant très rapidement à la réalité d'Etablissement Public à Caractère Industriel et Commercial du TNS¹⁶⁶. Le directeur ne possède que la responsabilité d'engager les dépenses et doit négocier en permanence avec un agent comptable et un contrôleur financier qui ne dépendent

ABANDON DU COLLECTIF

« Nous sommes passés par plusieurs étapes. Dans un premier temps, le mot «collectif» était mis en avant sans que nous ayons réellement fait l'épreuve de ce qu'est un collectif de travail. Nous avons discuté de trop de questions sans avoir le temps de le faire, essayé de réfléchir tout en courant, ce qui, à un moment donné, a entraîné une certaine incohérence entre nous. [...] Nous n'arrivions même plus à théoriser. C'était bien cela le problème. Du coup, assez sèchement entre nous, nous avons mis de côté ce fonctionnement collectif pour revenir à une organisation plus en rapport avec la réalité de l'entreprise. À chacun ses responsabilités : au directeur la direction, aux dramaturges la dramaturgie, etc., mais de manière que tous puissent s'investir dans la programmation. Et alors que nous étions bloqués, que nous ne savions plus quoi faire ni comment parler entre nous, à partir du moment où a été supprimée la notion de collectif, nous avons pu nous réunir et programmer notre travail pour deux ans et demi comme un seul homme. Depuis, nous travaillons beaucoup mieux ensemble... »

Jean-Pierre Vincent, «Vers un théâtre exemplaire», entretien avec Jacques Poulet, *France Nouvelle* N°1748, 28 avril - 4 mai 1979.

¹⁶⁵ « Incrire quinze artistes, dont la mentalité personnelle était anti-institutionnelle, dans une institution qui avait sa solidité, dont la plupart des éléments avaient connu toute l'aventure d'Hubert Gignoux, a été, au moins pendant deux ans, mais un peu tout au long de l'histoire, un numéro d'équilibrisme humain. » in Jean-Pierre Vincent, «Le Théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public», *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁶ « Autre frein au principe de la direction collégiale : l'agent comptable est nommé par le ministère, en l'occurrence ici, le Trésorier Principal de la Ville et de la Communauté Urbaine de Strasbourg. L'agent comptable n'est donc pas salarié du TNS. [...] Il y a donc séparation de l'ordonnateur et du payeur. Le directeur engage les dépenses et l'agent comptable garantit les crédits et procède à l'ordonnancement des dépenses. À partir d'un certain montant (50 000 francs à l'époque), ces dépenses doivent porter le visa du contrôleur financier — celui-ci travaille à Paris alors qu'il n'y a pas encore de télécopieur ni de téléfax! À défaut de crédit ou de visa, la demande de paiement présentée par le directeur est rejetée. Un tel dispositif empêche donc toute prise de pouvoir par une équipe, même avec l'accord du directeur » in Entretien avec Raymond Wirth, 25 novembre 1996.

pas du théâtre. Après un an et demi de résistance tout au plus, l'Ensemble Artistique prend conscience que la responsabilité des décisions économiques ne lui appartient pas et il renonce à participer collégalement avec Vincent à la direction de la maison¹⁶⁷.

Après le choc du premier contact et les soubresauts qui en ont résulté pendant deux saisons, l'Ensemble Artistique a «ajusté» ses utopies¹⁶⁸. Paradoxalement, l'abandon de la conduite collective de la gestion du TNS semble dénouer une période de crise de la production théâtrale. Au milieu de son deuxième mandat, Vincent a dressé, à l'intention de son ministre de tutelle, un bilan provisoire de son action qui permet de mettre à jour les obstacles de production rencontrés et les solutions apportées par l'Ensemble Artistique. Après quatre saisons, le directeur constate que les frictions entre la permanence artistique et la permanence technique ne sont toujours pas résolues¹⁶⁹. Le principal problème, diagnostiqué dès la première saison par l'administrateur Raymond Wirth, réside dans l'inadéquation entre la volonté de centrer les activités d'une troupe fixe exclusivement sur Strasbourg et des ambitions artistiques qui ne peuvent être financées que par une augmentation du volume global de production. L'Ensemble Artistique, dont les comédiens participent en commun à tous les spectacles pour des raisons de qualité de travail, doit trouver un équilibre entre sa disponibilité à diffuser son travail par des tournées, et ses désirs de création artistique. Dans l'enveloppe des subventions du TNS, ses choix de production ne lui donnent pas les moyens de ses ambitions.¹⁷⁰ Une première solution consiste à renforcer les tournées, ce qui ne peut se faire qu'en augmentant la souplesse de travail du collectif permanent, c'est-à-dire en renforçant son effectif. À subventions bloquées, un renforcement permanent ne peut qu'accentuer les

¹⁶⁷ « Ce qui s'est passé, c'est qu'au bout d'un an et demi, le collectif artistique ne fonctionnait plus. La direction du TNS restait collective mais c'était Jean-Pierre, moi... À moment donné, les acteurs ont refusé d'intervenir sur tout. Au départ, la programmation était faite par le collectif, les distributions, les spectacles invités, le budget. C'était une direction complètement collective - pas officiellement évidemment, le ministère n'aurait jamais accepté. Jean-Pierre jouait le jeu à fond. Au bout de un ou deux ans, c'était devenu un peu formel, car c'était quand même l'administrateur [Raymond Wirth] qui avait un rôle important. » in Entretien avec D. Muller. Cf. aussi Entretien avec René Fugler, 29 mars 1995.

¹⁶⁸ Un exemple d'intransigeance réciproque entre une troupe farouchement anti-institutionnelle et l'institution théâtrale strasbourgeoise illustre comment la situation aurait pu se dégrader si l'Ensemble Artistique avait campé sur des positions inflexibles. À la rentrée de la saison 1976-77, le TNS avait prêté gracieusement sa salle à L'Attroupement, compagnie strasbourgeoise dont le dernier spectacle, *Jules César* d'après Shakespeare, venait de remporter un grand succès au festival d'Avignon. Suite à des conflits relationnels entre les membres de L'Attroupement et le personnel technique du TNS, la compagnie avait finalement arrêté les représentations.

¹⁶⁹ « Je rencontre encore de délicats problèmes d'organisation. Ils tiennent tout d'abord aux difficultés mutuelles d'adaptation entre un ensemble artistique mobilité sur ses propres objectifs et l'appareil permanent de la maison longtemps perturbé par les trop fréquents changements de directeur. Il semble qu'après bien des erreurs, cet aspect connaisse aujourd'hui de sensibles améliorations. Mais ces difficultés sont sans cesse relancées par la précarité de notre situation matérielle, ou plutôt par le décalage constant entre nos ambitions et nos moyens. Le TNS travaille sans cesse au maximum de ses capacités, ce qui n'est pas la meilleure situation pour penser une réorganisation... » in Jean-Pierre Vincent, *Une lutte pour le théâtre 1975 - 1979 - 19...*, rapport à l'intention de Monsieur le Ministre de la Culture et de la Communication, Archives TNS, 1979, p. 4. De larges extraits de ce rapport sont cités in J.-P. Vincent, «Un document exemplaire. Pour un théâtre exemplaire.», *ATAC-Information* N°103, juin-août 1979.

¹⁷⁰ Le manque de moyens financiers peut avoir de graves conséquences sur la production du TNS. La reprise de *Week-end à Yaïck* doit notamment être annulée parce que l'augmentation du budget demandée par Vincent au ministère en 1978 est refusée. « La tutelle devra enfin examiner la situation financière du TNS depuis sa création en 1972, et l'on verra qu'en fait c'est un problème de politique théâtrale. [...] *Est-ce qu'il est possible de faire de la création théâtrale dans ce théâtre ou pas?* Réponse à donner politique par un ou des ministres. » (souligné dans le texte) in «Compte-rendu de la réunion de la direction et des délégués du personnel du TNS du mercredi 7 juin 1978», Archives TNS.

frustrations des comédiens par rapport à leurs ambitions. Plus il y a de comédiens sur place, plus il y a de désirs artistiques à combler. À subvention bloquée, la meilleure solution envisageable semble être de recourir à l'intermittence pour compléter de manière ponctuelle les effectifs de l'ensemble et augmenter la souplesse de travail sans «effet secondaire» notoire¹⁷¹.

Pour desserrer l'étau des contraintes financières, Vincent aurait pu décider de produire un théâtre plus «léger». Il renvoie néanmoins l'État à ses responsabilités politiques en estimant que le TNS n'occupait pas dans le paysage théâtral la place d'une jeune compagnie et qu'il avait besoin d'un espace social et économique à la hauteur des ambitions légitimes d'un Théâtre National. Ce manque de moyens chronique, qui remonte à la transformation de la Comédie de l'Est en TNS, n'est pas reconnu par la tutelle ministérielle¹⁷². Le problème de la diffusion en tournée et celui de la frustration de l'Ensemble Artistique sont liés avant tout à la faiblesse du volume de production et non à une mauvaise rentabilisation de la permanence

artistique¹⁷³. Après avoir mis plusieurs saisons à prendre conscience de la situation, Vincent demande à l'État un déblocage des subventions et accepte que la permanence artistique passe au second plan, alors qu'elle avait fondé tous ses espoirs à son arrivée. La position initiale de repli artistique sur Strasbourg éclate doublement. Vincent reconnaît en effet la nécessité des tournées, et envisage l'ouverture du groupe vers de nouveaux éléments. Il fait l'éloge de la souplesse de l'intermittence, gage de vitalité, et assure que l'éventuelle augmentation de subvention servira essentiellement à la

LA TROUPE : LIMITES ECONOMIQUES

« En terme économique, la troupe permanente du TNS, dans son effectif actuel, ne permet pas une diffusion idéale : les 11 comédiens doivent être au maximum présents sur tous les spectacles, pour des raisons de gestion évidentes, mais aussi pour des raisons artistiques : accumulation commune d'un certain nombre d'expériences qui forment le groupe. Ceci exclut donc la possibilité de diffuser (tourner hors de Strasbourg) durant les répétitions d'un nouveau spectacle. Sur 10 mois et demi de travail : 5 mois de préparation, 2 mois de représentations à Strasbourg, 3 mois de tournées. Pour accroître les possibilités de tournée, il faudrait donc pouvoir disposer d'une troupe plus nombreuse. Troupe réelle ou fictive. Il peut s'agir de comédiens permanents supplémentaires ou d'un potentiel d'engagement de comédiens intermittents venant renforcer en tel ou tel spectacle la troupe permanente répartie entre plusieurs spectacles [...]. Solution intéressante dans la mesure où elle maintient une souplesse et une richesse d'apports de comédiens nouveaux. »

Jean-Pierre Vincent, «Un document exemplaire. Pour un théâtre exemplaire.», *op. cit.*, p. 42.

production (complément par une troupe «fictive») et non pas au fonctionnement (renforcement permanent de l'Ensemble Artistique). L'équation financière admise

¹⁷¹ Cf. analyse détaillée à propos de l'incidence des tournées sur la permanence artistique in Annexe 5, L'Ensemble Artistique au TNS — Les tournées : un passage obligé.

¹⁷² « Nous avons la tare d'être né de la décentralisation et nous avons toujours été considérés comme un «sous-théâtre» national. Nous sommes par exemple subventionnés à la même hauteur que le TEP qui dispose d'un potentiel important de public et qui n'a pas la charge d'une école. L'école, héritée du Centre Dramatique, représente une charge permanente énorme. » in Entretien avec Raymond Wirth, 25 novembre 1996.

¹⁷³ « Le volume de production : Un Théâtre National qui produit chaque année 2 spectacles nouveaux et 1 petit spectacle (ou une coproduction), comme c'est notre cas actuellement, n'est pas réellement un Théâtre National. [...] Lorsqu'un tel théâtre dispose d'une équipe artistique dynamique, pleine de projets divers, le fait de devoir retenir seulement deux projets, au milieu des dix projets immédiatement réalisables, représente un renoncement douloureux qui ne peut à la longue qu'user les forces imaginatives de l'équipe (les mots peuvent difficilement rendre compte de ce moment atroce de la vie artistique). » in Jean-Pierre Vincent, «Un document exemplaire...», *op. cit.*, p. 43.

QU'EST-CE QUI REND L'ART NECESSAIRE ?

« Il faut parler ici du type de vie intellectuelle qu'il y a dans la maison, dans le groupe artistique : toute une série de questions qui visent à la cohérence, à la lucidité, à une clarification, mais en même temps une vie intellectuelle qui tient à rester extrêmement diverse et traversée par un certain nombre de potentialités, de courants. Que ce soit à l'intérieur même du groupe permanent (auteur, acteurs, dramaturges et metteurs en scène) ou avec nos collaborateurs épisodiques (philosophe, historiens ou peintres). L'équipe formée par Engel, Pautrat et Rieti poursuit un travail à la fois lié à la ligne générale, mais aussi tout simplement pensé comme tendance. Et c'est un peu la même chose pour toutes nos initiatives. C'est très important pour la santé, même si c'est parfois difficile à maîtriser, comme beaucoup de choses bonnes pour la santé!... Donc, un ensemble de recherches qui reposent sur l'interrogation suivante : Qu'est-ce qui peut rendre l'art encore nécessaire et possible durant quelques années?... Il ne s'agit plus d'alimenter l'institution artistique, mais de la transformer patiemment. Et cette transformation passe ici par le déplacement vers des questions éthiques, et non plus seulement esthétiques. »

J.-P. Vincent et J. Blanc, «Le Théâtre National de Strasbourg», entretien d'Antoine Wicker, *Travail Théâtral* N°24-25, juillet-décembre 1976, p. 57

reconnaît que le renforcement de la troupe permanente risque d'appeler un accroissement du volume de production, et donc une nouvelle subvention supplémentaire. Notons cependant que cette équation n'est pas insoluble. En effet l'exemple allemand, que le directeur du TNS garde certainement toujours en mémoire, prouve la possibilité de faire fonctionner de grands théâtres avec des équipes artistiques permanentes. Les engagements financiers des pouvoirs publics sont bien sûr beaucoup plus importants.

L'abandon du collectif de direction a lieu au cours de la saison 1976-77 et Vincent évoque le recours à l'intermittence dans un rapport réalisé pendant la saison

1978-79. Mais les modifications significatives du mode de production de l'Ensemble Artistique ne surviennent qu'à partir de la sixième saison, en 1980-81. Tout se passe comme si l'Ensemble Artistique avait résisté pendant cinq saisons avant de lever le pied et d'adopter un mode de production qui se rapproche des modes de production institutionnels standards, basés sur l'intermittence et une diffusion importante.

La participation collective de l'Ensemble Artistique à la gestion de l'instrument de travail entraîne une confrontation interne des points de vue sur les orientations artistiques et culturelles à tenir. Responsabilisé par le pouvoir de décision, sommé de prendre des décisions concrètes pour permettre au théâtre de fonctionner, chacun apporte sa contribution à un débat intensif sur l'institution théâtrale en 1975. La nouvelle esthétique qui s'élabore à travers les premiers spectacles met en crise la représentation théâtrale et choque considérablement la sensibilité du public strasbourgeois. Elle reflète une profonde crise d'identité et traduit le refus d'une pratique théâtrale qui s'épuise. L'Ensemble Artistique applique à la lettre sa politique de «théâtre intervenant» en lutte permanente contre la routine des idées et le confort des habitudes culturelles. Cela consiste à faire table rase des formes et des styles pratiqués jusqu'alors dans la majorité des Centres Dramatiques et à proposer une nouvelle manière d'agir «sur le terrain»¹⁷⁴. Dans quelle mesure peut-on encore parler de théâtre institutionnel ? À la direction d'un Théâtre National, l'Ensemble Artistique critique le théâtre en tant qu'institution culturelle. En introduisant une dimension éthique dans son combat, il ouvre la voie à une «révolution» théâtrale qu'il voudrait poser comme modèle de la décentralisation théâtrale à venir. Le renversement de l'institution théâtrale entraîne un questionnement du statut de spectateur, qui se

¹⁷⁴ Cf. Annexe 5, L'Ensemble Artistique au TNS — Action théâtrale «sur le terrain».

généralise et aboutit à une remise en cause de la relation au public. Vincent et son équipe contestent la notion d'animation culturelle et refusent d'envoyer des animateurs sur le terrain pour rechercher et attirer un public. Ils considèrent qu'une telle relation de séduction ne peut pas échapper à la démagogie puisqu'elle s'appuie sur les désirs de consommation culturelle du spectateur. L'action culturelle ne peut pas être une chose indépendante, elle ne peut se faire qu'à travers la création théâtrale elle-même.

Quand l'Ensemble Artistique prend en main le TNS, il hérite d'une structure du «deuxième âge» de la décentralisation qui a survécu au choc culturel des événements de mai 1968. Mais la société a largement évolué depuis l'après-guerre et la mission de service public théâtral telle que se l'étaient fixés les premiers hommes de la décentralisation a vieilli. L'Ensemble Artistique s'efforce d'en proposer une formulation contemporaine. Le mouvement de décentralisation théâtrale a certes conquis une reconnaissance sur le plan institutionnel, mais l'enjeu n'est plus d'implanter et de diffuser un théâtre de qualité en province. Quasiment l'ensemble du territoire possède une couverture d'équipements culturels susceptibles d'accueillir correctement des spectacles de théâtre. Le répertoire classique commence à montrer de sérieux signes de fatigue. Il s'agit désormais d'initier un vaste mouvement de création théâtrale qui relaie la démarche initiale de la décentralisation et qui revitalise la nécessité sociale du théâtre¹⁷⁵. L'Ensemble Artistique en tant que troupe permanente semble alors jouer un rôle fondamental dans l'articulation entre la transformation de l'instrument de travail et la reformulation des missions de la décentralisation. Dans le laboratoire du TNS, il tente d'inventer des solutions pour transformer une situation qui lui échappe. Par rapport à *La tragédie optimiste*, dernier spectacle du Théâtre de l'Espérance, la charge critique des premiers spectacles de l'Ensemble Artistique à Strasbourg s'est déplacée du contenu à la forme et s'applique aux principes mêmes de la représentation théâtrale. Sur la pièce de Vichnievski, les comédiens avaient certes travaillé à interioriser la critique dans leur jeu, ce qui représentait un aboutissement dans l'évolution de la collaboration entre Vincent et Jourdeuil. Ce jeu «émotionnel-critique» appelait néanmoins une prise de conscience politique de la part du spectateur. L'autocritique théâtrale à laquelle se livre l'Ensemble Artistique balaie toute présupposée idéologique. À travers les premiers spectacles, on devine le travail de deuil des utopies de Mai 68, travail indispensable pour assumer la relève des anciennes équipes de la décentralisation théâtrale¹⁷⁶.

b) Sublimation par le théâtre

Sous la pression de Vincent, l'Ensemble Artistique commence pourtant la seconde saison 1976-77 avec un spectacle conforme à la tradition historique de la

¹⁷⁵ « Dans les années qui suivent ce sursaut unitaire [mai 68] parvient de moins en moins à masquer les points de crise. Maturation, diversification, structuration d'instruments qui grossissent et deviennent des entités en eux-mêmes : tout cela subit une entropie. Et voilà aussi qu'arrivent aux commandes de certains théâtres des gens de la génération de 68; et avec eux des idées ou des recherches de rupture en art. [...] [Après Vilar], le mouvement de décentralisation théâtrale se transforme en mouvement de création théâtrale en France. Il ne s'agit plus de faire progresser quantitativement la connaissance du théâtre, mais de faire avancer le théâtre dans toutes les directions de recherches nécessaires à sa survie en tant qu'art social. » in Jean-Pierre Vincent et Jacques Blanc, « Sur le théâtre, le public, la société », *Théâtre/Public* N°19, janvier 1978, p. 9-11.

¹⁷⁶ Cf. l'analyse de *Germinal* dans le sous-chapitre « Le paradoxe de la troupe », p. 213.

décentralisation théâtrale, *Le Misanthrope*¹⁷⁷. À travers la pièce de Molière, il se penche sur la naissance et la constitution de l'État moderne. « Dans l'exploration que nous avons entreprise de cet *espace imaginaire* de la France que représente l'histoire passée et présente du théâtre, nous avons rencontré la nécessité de remonter à l'heure où l'État centralisé s'installe définitivement (non seulement à travers des fonctionnaires mais à travers des idées, des comportements), où les individus ont pour la première fois à se dépêtrer de ce phénomène. »¹⁷⁸ La production d'un point de vue contemporain s'appuie sur des travaux de Peter Szondi et l'exploration dramaturgique¹⁷⁹ consiste à repérer dans le texte comment l'absolutisme qu'installe Louis XIV renverse l'ordre féodal issu du Moyen-Âge, qui laissait aux nobles une marge de manœuvre dans leur sujétion au monarque. L'asservissement à l'ordre royal se joue en effet à la Cour où chacun doit accepter de perdre des pouvoirs réels au profit de l'arbitraire de l'étiquette; il transforme en profondeur les comportements individuels, ce que Molière décrit en opposant à Alceste une galerie de courtisans.

Cette approche reflète avec une similitude frappante la situation institutionnelle dans laquelle se débat l'Ensemble Artistique au sein du TNS. Alceste courtise Célimène, parfaite représentante de la Cour, mais il est partagé entre son amour pour cette femme et sa haine de la société qui la façonne. De son côté l'Ensemble Artistique travaille dans un des plus beaux instruments de l'institution théâtrale française, mais il est tiraillé entre son désir de posséder des moyens à la hauteur de ses ambitions et son refus de toute normalisation institutionnelle. Dans les deux situations, l'enjeu est un refus de soumission à l'autorité qui exerce le pouvoir. En questionnant l'autoritarisme qui a présidé à la naissance de l'État moderne, l'Ensemble Artistique attaque symboliquement l'institution culturelle dans laquelle il se «dépêtre». Au moment où il semble obtempérer aux pressions institutionnelles en montant un «classique» (alors qu'Alceste résiste et fuit dans le désert), il échappe à la soumission, au moins sur le plan dramaturgique, par une charge critique qui vise sa tutelle. Le spectacle apparaît *a fortiori* comme une sublimation des contradictions qui entravent son épanouissement théâtral. Il semble pourtant que les acteurs ne soient pas parvenus à relier leur travail au brillant discours des dramaturges et que l'enjeu du spectacle n'ait pas été suffisamment mis en relief pour qu'ils réussissent à se l'approprier.

¹⁷⁷ « On s'est rendu compte à la fin de la première année - mais ce n'était pas du tout vécu par nous comme un échec ou comme un compromis avec l'institution - qu'un spectacle comme ça était nécessaire. Jean-Pierre, qui en tant que directeur se prenait tous les coups, avait demandé que l'on monte un spectacle qui remplisse mieux ses fonctions institutionnelles. Rien de mieux qu'un classique, bien entendu. » in Entretien avec D. Muller.

¹⁷⁸ Programme de saison 1976-77

¹⁷⁹ Comme sur *Germinal*, toute l'équipe se plonge dans les recherches et fournit un travail dramaturgique dont on devine l'importance en lisant l'ouvrage collectif *Alceste et l'absolutisme. Essai de dramaturgie sur le Misanthrope*, Galilée, Paris, 1977. Pour Peter Szondi : « Alceste serait soit le critique des hommes purement et simplement, soit, dans le cadre de la monarchie absolue, celui des hommes et des conditions de son temps. [...] Molière, au lieu de confondre haine et colère envers les hommes et de passer ainsi à côté des deux phénomènes, tire profit de leur opposition spécifique et, tout en s'abritant derrière les discours de son personnage contre l'humanité tout entière, et étant ainsi protégé par la valeur relative que prennent et peuvent prendre de tels propos, visait à énoncer par la bouche d'un ennemi des hommes une critique des institutions de son temps, que seul un misanthrope peut formuler sur la scène comme à la cour sans avoir à redouter de sanctions. » (*ibid.*, p. 50)

Répondant à des critiques sur le décalage de leur jeu au fil des répétitions, les acteurs rétorquent : « Si une représentation se décale c'est parce que sans parti pris politique assez fort, le jeu ne devient qu'une technique qui fonctionne plus ou moins bien suivant les soirs. Être tous porteurs de la chose à dire est une garantie de solidité pour la représentation. Ce point de vue sur la chose à dire n'a pas été cerné. Les comédiens se sont retrouvés seuls par rapport à un texte. Pour ces raisons, l'intérêt du spectacle c'est la participation effective des comédiens que nous sommes dans leur rapport à ce texte. »¹⁸⁰ Par cette réaction violente, les acteurs reprochent au projet dramaturgique construit autour du *Misanthrope* de leur être resté abstrait, contrairement à *Baal*, par exemple, qui avait donné naissance à une écriture scénique originale largement redevable à leur travail¹⁸¹. Le questionnement des fondements de l'État apparaît séduisant à mettre en œuvre du point de vue des dramaturges et permet de mettre en phase le propos artistique et la situation culturelle et politique du TNS. À la fin des représentations, les comédiens ne partagent pas le même point de vue et leur critique est sévère : le spectacle est beau mais n'a pas de sens; la multiplication des matériaux dramaturgiques ne leur a été d'aucun secours face au désarroi qui a surgi sur le plateau. L'Ensemble Artistique a certes «prouvé» qu'il pouvait monter un classique mais les comédiens condamnent cette voie artistique. « Tout en étant un outil de production, la dramaturgie s'efforce aujourd'hui de se «désinstrumentaliser», c'est-à-dire de s'affirmer comme forme intrinsèque d'activité, donnant lieu à ces textes qui entretiennent une liberté réelle par rapport à la mise en scène qui, d'autre part, est sortie de ce travail : la dramaturgie comme instrument productif mais aussi comme dépense improductive (égoïste). »¹⁸² Intuitivement, les comédiens rejettent l'abstraction de cette dramaturgie qui atteint une autonomie qu'elle n'aurait pas dû avoir. Le metteur en scène et les dramaturges ont d'ailleurs fini par reconnaître le manque d'enjeu du spectacle¹⁸³.

La crise éclate bien que le spectacle remporte un très grand succès auprès du public. Après deux saisons de travail collectif, les comédiens revendiquent explicitement la nécessité de s'investir pleinement sur des projets qui leur tiennent à coeur et qu'ils soutiennent, plutôt que sur des exercices ponctuels d'habileté dramaturgique¹⁸⁴. La main mise des dramaturges-metteurs en scène sur les spectacles

¹⁸⁰ André Gunthert, *op. cit.*, p. 46.

¹⁸¹ « Si dans *Baal* c'est dans ce sens que le travail s'est construit (Pautrat venant voir une étape des répétitions, non pour vérifier une orientation théorique mais pour la réalimenter au contact du jeu), les autres expériences restent sur ce point en retrait. On a vu que dans *Germinal* le travail s'est fait avec des metteurs en scène-directeurs d'acteurs. » in André Gunthert, *op. cit.*, p. 46 (texte écrit par les comédiens à l'issue des représentations du *Misanthrope*).

¹⁸² *Alceste ou l'absolutisme*, *op. cit.*, p. 10. Les publications d'ouvrages exclusivement composés d'articles dramaturgiques constituent d'ailleurs un indice d'«autonomisation» de la dramaturgie. *Germinal*, auquel les comédiens ont adressé le même reproche qu'au *Misanthrope*, avait donné lieu lui aussi à la publication d'une somme dramaturgique. En revanche, les publications du TNS autour des autres spectacles ne contiennent que les textes des pièces avec de courts avant-propos — à l'exception de *Mémoire pour la peste*, recueil dramaturgique de Georges Didi-Hubermann autour du spectacle *Dernières Nouvelles de la peste* (mais Vincent prend soin d'indiquer qu'il ne s'agit en aucun cas d'une «dissertation» dramaturgique!).

¹⁸³ « Déception par rapport aux thèmes de la *normalisation* qui avaient lancé le travail sur la pièce. On ne voit pas, ou mal, ou pas assez *ce à quoi s'oppose Alceste*. » (Engel) « Une grande qualité générale se dégage, seulement vers par vers, scène par scène. Mais *le tout*? Pourquoi? *La raison de tout ça*? *Le sujet se perd au profit du traitement* et l'ensemble prend un air arbitraire. » in Jean-Pierre Vincent, «Février 1977. Bilan *Misanthrope Dramaturgie*», Archives TNS (Synthèse d'un débat réalisé le 18 août 1977).

¹⁸⁴ « "L'idée théorique des dramaturges, je la fais passer par moi, dit Évelyne Didi : je *l'invente*. Je réécrit les textes dix, quinze fois pour m'en souvenir, raconte Lapalus. C'est comme si j'en devenais le producteur." [...]

fait trop de place à la transposition d'une problématique institutionnelle qui ne les concerne plus et qui n'éclaire en rien la situation de l'art théâtral dans la société. Ils exigent de monter des spectacles sans dramaturge qui pense pour eux. La force de l'Ensemble Artistique réside alors dans le pouvoir qu'il a d'«imposer» des projets hors des sphères d'influence d'Engel et Vincent. Comme le souligne Alain Rimoux, «la permanence des comédiens (nes) dans un lieu fait que se forme malgré tout, et après bien des tâtonnements, un groupe qui réfléchit sur sa pratique et que l'on ne manipule pas sans soi-même se remettre en cause. Un groupe de comédiens (nes) partageant un travail, une pratique sur un long temps, est bien plus dangereux qu'un comédien venu faire un travail épisodique, qui, bien souvent, n'est déterminé que par le cachet proposé et accessoirement par l'intérêt qu'il porte à la pièce ou mieux au metteur en scène. »¹⁸⁵

Assumant intuitivement un rôle de garde-fous, les comédiens anticipent le danger d'une aliénation à l'institution. La meilleure solution pour contrer l'inertie des moyens de production reste, à leur yeux, de couper les liens avec la gestion de l'instrument et d'assumer la liberté de l'artiste. L'Ensemble Artistique dispose dans les faits d'un outil, il lui faut s'en servir et montrer l'exemple par la voie d'une pratique théâtrale originale. Estimant travailler à contre courant et dans un environnement hostile, il se tenait à une ligne théâtrale sans concession au risque de courir à la catastrophe — voire de verser dans l'idéologie. Les remises en cause et l'«auto-critique» des premières saisons auraient pu tourner court sans la présence d'Engel, dont l'approche a consisté, dès le début, à «détourner» l'institution au profit de l'art. L'expérience tumultueuse du *Misanthrope* n'a cependant pas été inutile. Tout d'abord la légitimité de l'Ensemble Artistique à diriger un théâtre national se trouve considérablement renforcée, à la fois vis à vis du public et en regard de la mission de décentralisation que le ministère a confié à Vincent — le pari institutionnel est gagné. Ensuite, une confiance s'établit entre l'Ensemble Artistique et les classiques. Avec *Le Misanthrope*, Vincent a probablement réussi à désarmer les craintes qui empêchait les comédiens de se confronter au répertoire classique¹⁸⁶, qui sera largement utilisé par la suite. L'Ensemble Artistique accepte finalement de jouer le jeu de la relève théâtrale. Il adopte dès la saison 1979-80 une approche pragmatique qui place désormais l'art — et non plus seulement la dramaturgie — au poste de commandement. Vincent doit négocier avec une tutelle qui considère la décentralisation théâtrale comme une «idée dépassée» et qui commence à tenir le discours sur la rentabilité économique de l'art, discours dominant dans les années quatre-vingt¹⁸⁷. Mais pour autant, la crise qui éclate sur *Le Misanthrope* a libéré des énergies qui vont trouver le temps d'explorer de nouvelles pistes théâtrales.

“On ne s'engage plus dans une expérience en disant : qu'est-ce que je joue? mais : sur quel projet on travaille maintenant?”, dit Alain Rimoux. » in André Gunthert, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸⁵ Alain Rimoux, «Les comédiens dans la production théâtrale (suite)», *Théâtre/Public* N°16-17, mai 1977, p. 65.

¹⁸⁶ « Une des conséquences de ce travail a été qu'un certain nombre d'acteurs ont eu une plus grande confiance en eux pour aborder le répertoire classique, comme par exemple Didi. » in Entretien avec D. Muller, le 28/3/95.

¹⁸⁷ À une intervention du ministre de la culture qui propose de rendre le théâtre au marché, Jean-Pierre Vincent répond : « Il s'agit de s'attaquer à l'autonomie de la création théâtrale (au besoin en la couvrant de fleurs), et à celle des établissements culturels en général. Plus rien ne doit échapper à l'économie et à la marchandise, les derniers espaces vont être conquis.[...] Tant pis, il faudra bien que jouent «les mécanismes naturels», c'est ainsi qu'il désigne la soumission progressive à la marchandise. Le libre jeu des capitaux privés et

Pendant la saison 1977-78, Hélène Vincent met en scène *Franziska* en collaboration avec Agnès Laurent. La pièce autobiographique de Wedekind est le prétexte à un spectacle sans dramaturge qui brandit l'émancipation de la femme par rapport aux hommes comme étendard d'une émancipation du comédien par rapport aux dramaturges¹⁸⁸. Mettre la dramaturgie au poste de commandement ne doit pas faire oublier aux metteurs en scène que c'est le comédien qui reste au centre du plateau, que la dramaturgie n'existe que par le comédien au moment de la représentation. Toutefois, les deux femmes écartent plusieurs ambiguïtés troublantes du texte. Dans l'esprit de son auteur, *Franziska* n'est pas une pièce féministe, mais une pièce sur le désir féminin¹⁸⁹. Franziska fait un pacte avec un faux diable et se travestit en homme pour goûter à la liberté et exercer un pouvoir sur les femmes. Elle délivre à son tour un discours machiste sur la condition féminine. Par son interprétation de la pièce, Hélène Vincent illustre les tensions qui parcourent l'Ensemble Artistique et se retrouve finalement dans la situation du metteur en scène-dramaturge qui propose aux comédiens une lecture «orientée». La démarche redonne cependant l'initiative artistique aux acteurs. La démission du collectif de gestion traduisait l'épuisement de la recherche d'un modèle à proposer à la profession. Elle aboutit à une prise de pouvoir sur la programmation des créations du TNS. Les comédiens renoncent à lutter pour la gestion quotidienne d'une structure aussi lourde que celle du TNS et recentrent leurs revendications sur la production de spectacles.

À la suite de *Franziska*, Michèle Foucher interprète *La table*, un monologue qu'elle a travaillé sous le regard d'une actrice, Denise Péron et d'une chorégraphe, Yolande Marzolff. Le monologue apparaît comme la forme la moins appropriée au travail collectif d'un ensemble artistique. C'est de cette manière pourtant que Michèle Foucher parvient à faire aboutir un questionnement qui la tenaille depuis *Germinal* : «Le théâtre classique ou même contemporain ne comporte pas de personnage populaire femme. Il peut exister à partir d'un roman, et je pense là à la Maheude de *Germinal* [...]. Cherchant à jouer au plus proche la Maheude en train de boire une tasse de café, la question incessante pour moi était : que serait cette femme-là aujourd'hui ? Ce personnage-là, je ne le trouvais nulle part, aucune écriture ne me le livrait.»¹⁹⁰ C'est par son corps et ses gestes, seule sur le plateau, que l'actrice cherche à le faire exister, sans recours à une dramaturgie de la condition du personnage populaire. Après deux saisons d'un grand succès public, Michèle Foucher recueillera des paroles d'hommes sur la douleur pour créer en 1980-81 un second monologue construit dans le même esprit, *En souffrance*.

des masses de spectateurs devient la nature éternelle... [...] Pour nous, le théâtre est, et doit rester, un lieu d'émancipation intellectuelle et sensible, de mise en question de l'actualité. «C'est parce que l'art est séparé du processus de production matérielle qu'il peut démystifier la réalité reproduite par ce processus». » in «Utopie et utopie», *TNS-Actualité* N°35, novembre 1979.

¹⁸⁸ « Ces «pauvres» filles étaient sous les yeux de tous ces mâles qui leurs disaient : “Allez-y, faites voir ce que vous savez faire!” » in Entretien avec Alain Rimoux, 15 décembre 1994.

¹⁸⁹ Le parcours de Veit Kunz et Franziska est un reflet autobiographique de la relation de Wedekind à sa épouse de vingt ans plus jeune : Tilly Newes (cf. Frank Wedekind, *Franziska*, trad. Eloi Recoing et Ruth Orthmann, Théâtre Complet VI, Éditions Théâtrales, Paris, 1995).

¹⁹⁰ Citation d'après André Gunthert, *op. cit.*, p. 50.

La troisième voix qui se fait entendre en 1977-78 est celle de Deutsch à l'occasion d'une collaboration avec le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe sur l'*Antigone* de Sophocle dans la traduction d'Hölderlin. Après avoir travaillé sur le texte avec les élèves du groupe XVII la saison précédente, il propose aux comédiens et aux spectateurs un retour sur les racines du théâtre¹⁹¹. La forme et le contenu du spectacle explorent une nouvelle piste théâtrale. Comme une secte qui communierait secrètement dans les faubourgs en ruine de la cité strasbourgeoise, à la recherche de l'incantation théâtrale originelle, le public est invité après le spectacle à suivre Alain Rimoux, qui déclame des poèmes d'Hölderlin, tard dans la nuit à la lueur des projecteurs sur les rives de l'Ill. *Antigone* est l'occasion de concrétiser artistiquement les liens que l'Ensemble Artistique entretient avec l'école de philosophie strasbourgeoise conduite par Georges Didi-Hubermann, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe. Cette ouverture vers le milieu intellectuel strasbourgeois est appréciée par les comédiens car elle procure le sentiment d'échapper à l'omnipotence des dramaturges sur le sens¹⁹². Les recherches entreprises sur *Antigone* se poursuivront en 1982 avec *Les Phéniciennes*, tragédie d'Euripide traduite et mise en scène par Lacoue-Labarthe et Deutsch.

En février 1978, Vincent met en scène, sous forme de diptyque, deux pièces en un acte d'Eugène O'Neill : *Une livre à vue* et *Palais de la guérison*. Mais le nouveau public qui s'est formé autour du noyau des inconditionnels de *Germinal* n'accueille pas favorablement ce retour à une forme traditionnelle¹⁹³. L'Ensemble Artistique dispose cependant des ressources et du temps nécessaires pour rebondir. Pendant la saison 1978-79, Vincent cesse toute activité de mise en scène et remonte sur les planches. Il joue dans *Andréa del Sarto* adapté et mis en scène par ses deux complices, Chartreux et Muller, qui avaient tous les deux précédemment collaboré à la dramaturgie du *Misanthrope* et de *Farces Irlandaises*. Jean-Paul Chambas se joint à l'équipe en tant que décorateur¹⁹⁴. La collaboration des quatre hommes scelle l'acte de naissance de la tendance Vincent-Chartreux-Muller-Chambas au TNS. Mais leur travail sur le répertoire classique piétine¹⁹⁵ — *Andréa del Sarto* reçoit aussi un

¹⁹¹ « Nous avons choisi de jouer *Antigone* ailleurs (de sortir *Antigone*), non pas pour abandonner le Théâtre (tout au plus passons-nous d'un monument à un autre : de la « maison-mère » à ses entrepôts, de la scène à son indécise et vague coulisse, du Parlement restauré à l'Arsenal en ruine), mais pour mettre en route une possibilité plus primitive et plus radicale de refaire du théâtre. » in *TNS-Actualité* N°26, mai 77.

¹⁹² « L'apport de Deutsch, c'est de faire intervenir les deux philosophes Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. C'est capital pour moi, Wilms, Lapalus, Bill Freyd, parce que d'un seul coup on est confronté à des « intelligences ». Ce ne sont pas des dramaturges, mais de véritables penseurs qui nous font découvrir Heidegger et Kant. » in Entretien avec Alain Rimoux, 15 décembre 1994.

¹⁹³ Il semble que Vincent ait voulu faire un spectacle dans la lignée du *Misanthrope*, pour essayer de renouer avec une partie du public que les deux premières saisons avaient éloigné du TNS. « Pour J.-P. Vincent, ce devait être un spectacle rassurant, divertissant qui devait conforter le public. Cela s'est avéré un mauvais calcul, parce que le public qui était présent avait envie d'autre chose. Un spectateur m'avait dit : quand j'arrive chez vous, je m'assois, je boucle ma ceinture et je me demande ce qui va se passer. Là j'ai bouclé ma ceinture et il ne s'est rien passé. » in Entretien avec René Fugler, 29 mars 1995.

¹⁹⁴ Il avait déjà conçu le décor de *Dimanche* pour Muller et c'est à l'occasion du *Misanthrope* qu'il trouve sa place au sein de l'Ensemble Artistique. Patrice Cauchetier participera encore à *Antigone* et *Andrea del Sarto* mais seulement en tant que costumier.

¹⁹⁵ Un an avant la création du spectacle, Vincent et ses collaborateurs prennent le temps de comparer deux versions de la pièce de Musset : la deuxième version est en fait une réécriture de la pièce par l'auteur pour satisfaire aux exigences de la censure. Ne parvenant pas à se déterminer entre les deux versions, Chartreux réalise son premier travail d'adaptation pour l'Ensemble Artistique : un « mixage » à partir des deux textes de Musset. De même que pour *Farces Irlandaises*, les partis pris de mise en scène en semblent pas être étayés par des enjeux particuliers, du moins aucun article n'en témoigne. « Ce petit livre contient quelques textes d'approche autour

L'ÉTERNELLE QUESTION DU REPERTOIRE

« Pour ce qui est de l'écriture, c'était une préoccupation très forte au départ. Nous l'avons un peu mise dans notre poche depuis deux ans et maintenant elle revient à la surface. L'équipe est tout de même forte de deux écrivains. [...] Dans l'état de crise ou de questionnement où se trouve le théâtre, il est certain que la « crise du théâtre » débouchera quand un, ou deux, ou trois auteurs auront produit des textes qui auront été pris en main par des acteurs adéquats à ces textes; quelque chose apparaîtra qui semblera évident. »

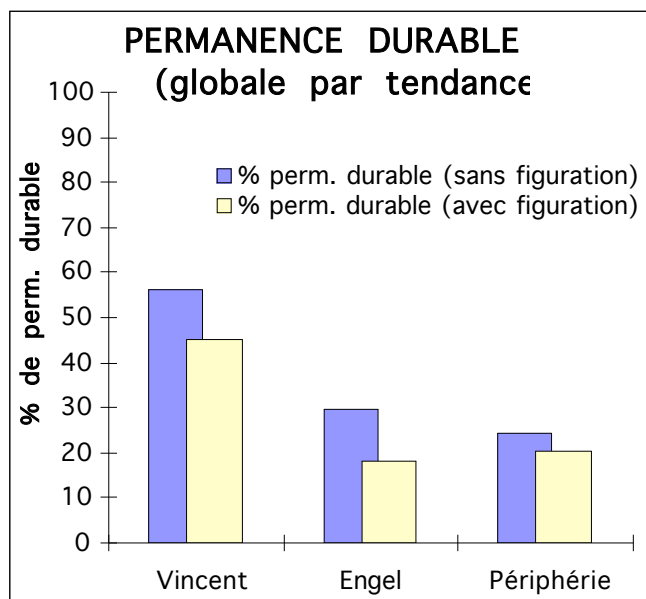
Jean-Pierre Vincent, « Vers un théâtre exemplaire », *op. cit.*, p. 49.

accueil défavorable du public. La vitalité du groupe provient des spectacles des comédiens ou bien de la tendance Engel-Pautrat-Rieti, très active de 1975 à 1979.

Les fortes pressions de production du Théâtre de l'Espérance n'avaient laissé aucun répit à Jourdeuil pour se consacrer à l'écriture. Au TNS, Vincent peut laisser mûrir une intuition, prendre

le temps de réunir des matériaux, s'investir d'une manière différente au sein de l'ensemble. Les dramaturges peuvent se consacrer à l'écriture. La permanence alliée à la diversité des tendances au sein de l'Ensemble Artistique procurent une liberté sur le temps¹⁹⁶. Et progressivement, la question fondamentale du renouvellement de répertoire que Vincent posait comme enjeu de l'aventure strasbourgeoise émerge à nouveau. La crise de la dramaturgie, ouverte cinq années plus tôt, trouve ses premières réponses dans le spectacle que l'équipe de Vincent se prépare à monter en 1979-80 : *Vichy-Fictions*. L'Ensemble Artistique entre alors dans sa cinquième saison d'existence et Vincent arrive à la fin de son deuxième mandat.

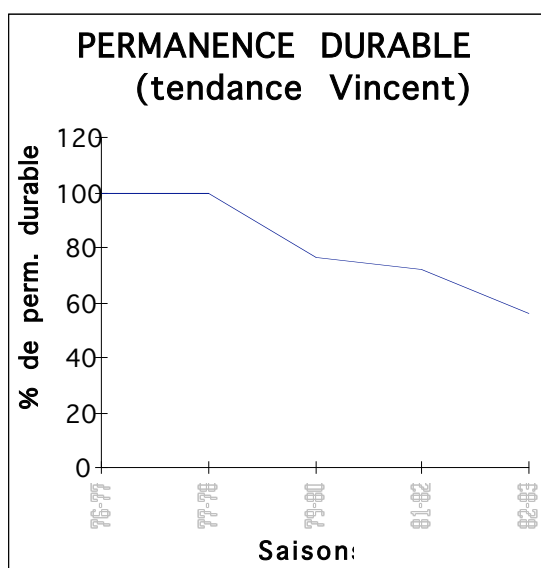
Nous avons comparé l'état de permanence dans les tendances qui ont façonné les productions de l'Ensemble Artistique (cf. annexe 5). Nous avons distingué la ligne conduite par Vincent, celle conduite par Engel et nous avons rassemblé Muller, Deutsch, Foucher et Hélène Vincent sous le terme de tendance « périphérique » (ainsi que la création collective *Germinal*). Ces trois tendances regroupent un nombre égal de spectacle (entre cinq et six de 1975 à 1983), ce qui permet de comparer entre elles les populations de comédiens Permanents et Temporaires. Pour chaque tendance, nous avons calculé le pourcentage des



d'André Del Sarto et d'Alfred de Musset, quelques lettres d'amour du même Musset, ainsi que l'adaptation que B. Chartreux a produit au cours de nos travaux préparatoires. Rien qui explique vraiment ce que dira notre spectacle. Peut-être parce que celui-ci ne *voudra* rien dire..., parce qu'il s'efforcera de receler en lui-même sa propre évidence, sa nécessité. » Préface de Jean-Pierre Vincent in Alfred de Musset, *La mort d'Andréa del Sarto, peintre florentin*, adapt. Bernard Chartreux, Strasbourg, I.R.E.G., 1979 (brochure-programme du spectacle).

¹⁹⁶On trouve par exemple dans les archives du TNS des synthèses de réunions sur *Vichy-Fictions* qui datent de juin 79, juste après les représentations d'*Andréa del Sarto*, alors que le spectacle n'a été créé qu'en mars 1980. « Pas de création signée Vincent cette saison [1977-78]. Il s'accorde un an pour mettre au point un spectacle sur Vichy et Pétain. Autre avantage de l'équipe, on n'est pas toujours sur la brèche, on peut s'accorder le temps de la réflexion. » in Raymonde Temkine, *Mettre en scène au présent*, t. II, *op. cit.*, 1979, p. 249.

comédiens Permanents sur l'ensemble des comédiens concernés (c'est-à-dire le poids relatifs de la permanence durable) — avec la figuration ou sans la figuration. On constate alors que la tendance Vincent constitue la colonne vertébrale de l'Ensemble Artistique sur le plan de la permanence (cf. graphique ci-contre). « Je suis assez fier de pouvoir produire un «chemin personnel puissant», comme on dit, qui ne soit pas entièrement personnel » déclarait Jean-Pierre Vincent¹⁹⁷. La force de l'Ensemble Artistique à Strasbourg est justement d'avoir pu concilier des aspirations artistiques personnelles dans un cadre de production dont l'enjeu était collectif. Si la paternité de l'expérience en revient finalement à Jean-Pierre Vincent, ce n'est pas dû



à sa nomination *intuitu personnae* par le ministère de la Culture, mais à la fidélité qu'il a témoignée aux comédiens de l'Ensemble Artistique. On constate cependant un infléchissement de la permanence durable au fil des spectacles, à partir de 1979-80. Cela coïncide avec la prise de conscience par Vincent de la nécessité d'une ouverture sur les tournées et l'intermittence (cf. p. 231). En outre, il faut noter le fait que Vincent et son équipe ont songé à interrompre leur aventure au TNS à la fin du second mandat (fin 1980). Blanc et Engel s'en vont, mais Vincent choisit de rester pour redresser une

situation financière difficile. Les cinq premières saisons d'intense activité (1975-80) forment ainsi un premier cycle de réalisations et d'explorations qui débouche sur une surprenante série de trois spectacles qui s'étalent sur les dernières saisons de la direction Jean-Pierre Vincent (1980-83).

c) Au seuil de l'exemplarité

Au printemps 1980, l'Ensemble Artistique questionne à nouveau les idéologies et les mécanismes de domination qui s'exercent sur les consciences individuelles. Avec *Vichy-Fictions*, Vincent souhaite approfondir la critique du pouvoir en abordant «le rapport des Français à l'État»¹⁹⁸. Par de nombreux côtés, le spectacle ressemble à *Germinal*. Un important travail de préparation dramaturgique mobilise quasiment toute l'équipe et débouche sur un recours à l'écriture. Il n'y a cependant plus d'ambiguïté au niveau de l'organisation du travail. L'utopie d'une écriture collective a disparu, Chartreux et Deutsch sont directement chargés de la production des futurs textes du spectacle. Les deux dramaturges revendiquent d'ailleurs explicitement une position d'auteur. « D'une certaine manière, nous sommes seuls à pouvoir, à notre

¹⁹⁷ Jean-Pierre Vincent, «Vers un théâtre exemplaire», *op. cit.*, p. 50.

¹⁹⁸ Avec *Le Misanthrope*, les projecteurs étaient braqués vers la genèse de l'autorité d'État. La recherche historique et politique en prise sur son temps marquera particulièrement la critique internationale : « The TNS is perhaps the best example of how French subsidized theater links art and politics. [...] Vincent uses history to create the future — of theatrical forms, primarily, but also of the rapport linking political power to art. » in Judith Gershman, «Revealing the spirit of history : the national theater of Strasbourg (France)», *The Drama Review* vol 27 N°1 (T.97), spring 1983, Cambridge, 1983, p. 17.

modeste échelle, recommencer le travail de Stanislavski avec Tchekhov, de Molière avec une troupe : une écriture efficace, une écriture pour un espace public, qui ne peut être reconquis, comme espace de liberté, que par le théâtre. »¹⁹⁹

L'écriture forme la matrice théâtrale qui intègre la réflexion théorique et la transforme en support de jeu²⁰⁰. Les deux auteurs deviennent porte-parole de l'Ensemble Artistique et fondent un alliage subjectif à partir des matériaux dramaturgiques et historiques. Sur le plateau, les comédiens s'attachent à retrouver un rapport premier à la parole, à effacer les couches de sens induites par les intentions de jeux et les notations psychologiques. Ils s'efforcent de sculpter physiquement par la parole la matière de l'écriture²⁰¹. La représentation donne naissance à un nouveau langage scénique, intimement lié à la production d'une écriture contemporaine qui engage tout le groupe. Résonateur naturel du texte en tant que membre de l'Ensemble Artistique, le comédien dispose d'une grande marge de liberté puisque sa «créativité» est le catalyseur du passage de l'écriture à la représentation. « La directivité du projet ne doit pas entraver l'activité créatrice/politique des comédiens, elle doit justement leur permettre une sécurité telle que les acteurs restent libres de leur parcours dans le spectacle au niveau de son invention. Le spectacle doit reposer [...] sur des performances d'acteur. Forts du «minimum», il faut ré-envisager le maximum, la virtuosité etc... »²⁰² Sur *Germinal*, Deutsch avait produit un texte à la limite du théâtre qui renvoyait l'acteur à sa nudité et à la pauvreté de ses moyens. Sur *Vichy-Fictions*, la coïncidence entre jeu et écriture libère un ruissellement physique de parole et redonne les coudées franches à l'expressivité du comédien.

Dans la foulée de ce spectacle, Dominique Muller émet l'idée de faire un spectacle sur une audience de tribunal. Derrière le tribunal se profile le thème de la Justice avec, en filigrane, la théâtralité qui lui est propre : « Nous nous sommes retrouvés en

UNE PHYSIQUE DU RAPPORT A LA PAROLE

« Nous travaillons trop en prise directe sur un *sens*, un *vouloir-dire* global [...].

Les comédiens se posent déjà la question : «qu'est-ce que je viens faire là ? Comment je vais parler ? » Il faut activer encore cette question cruciale.

Ces «personnes» viennent pour parler. Pour l'instant [...] ce centrage sur la parole s'opère trop naturellement. Elaborer pour chacun *une physique du rapport à la parole*, à la parole passant à travers le filtre de cet univers de voix. Non pas seulement au sens de ce que l'on dit, mais un rapport à la parole en tant qu'acte physique, et en tant que seul reste de Vichy, mise à diverses épreuves par Chartreux et par nos réécriture de textes anciens. »

Jean-Pierre Vincent, Notes sur le premier bout à bout de *Violences à Vichy*, Archives TNS.

¹⁹⁹ Christine Fouché-Friedel, «L'écriture théâtrale au T.N.S. (1974-1979)», *Alternatives Théâtrales* N° 3, février 1980, Bruxelles, p. 19 (Citation de Deutsch).

²⁰⁰ « Nous avons d'abord fait le travail préparatoire, l'analyse du sujet global avec Deutsch et Chartreux, Paul Guérin, Sylvie Muller, Daniel Lindenberg qui a surtout participé à cette phase de débroussaillage des questions. Ensuite, Chartreux et Deutsch, chacun de leur côté, se sont mis devant leur machine à écrire et on s'est retrouvé à la suite de leur travail devant une nouvelle matière, qui n'était plus Vichy mais la *façon dont* Chartreux et Deutsch avaient traversé, dans leur secret intime, le premier travail qu'on avait fait. À ce moment-là, on a fait une deuxième dramaturgie qui n'était plus celle de Vichy mais celle de leur texte. » in Jean-Pierre Vincent, «La paix totale», propos recueillis par Max Denes, *Théâtre/Public* N°34-35, août-septembre 1980, p. 30.

²⁰¹ « Chartreux nous donne *une France à entendre*, un *théâtre parlant*, au sens où la parole n'y est plus commandée par une action, une fable, ou une psychologie de personnage. Les mots y sont la matière brute d'un jeu où est engagé notre imaginaire collectif, fait d'oublis et de mémoires à fleur de peau. » in Jean-Pierre Vincent, «*Violences à Vichy*, mode d'emploi», *TNS-Actualité* N°37, mars 1980.

²⁰² Jean-Pierre Vincent, «Vichy-État, notes et schéma préparatoire», note dramaturgique, Archives TNS.

empathie avec le tribunal. Une audience de justice réactive en nous de très vieilles maladies : juger, interpréter, épuiser le jeu des hypothèses [...].»²⁰³ Vincent souhaiterait en comprendre le phénomène social alors que Chartreux, Sylvie et Dominique Muller s'intéressent à la question de la reproduction du réel de l'audience. « On ne montre pas tout de la Justice, explique Sylvie Muller, mais tout d'une audience. »²⁰⁴ Les dramaturges proposent alors d'utiliser comme support textuel une transcription la plus exacte possible des paroles prononcées par les protagonistes d'audiences du tribunal de Strasbourg. Chaque comédien travaille à retrouver les motivations internes de son «personnage», à saisir le cœur de son discours et de son parcours. Il en reconstitue la trajectoire intime à l'aide de biographies imaginaires. L'utilisation de la méthode de Stanislavski - la recherche du «sens du vrai» -, s'impose étant donné que les comédiens imitent des personnes vivantes²⁰⁵. Nombreux sont les acteurs à observer directement les audiences du tribunal ou à interroger les personnes qu'ils doivent jouer. D'autres privilégient l'imagination, ils aboutissent cependant à un résultat similaire²⁰⁶. Le projet est captivant pour les comédiens parce qu'il s'agit d'imiter la vie même, imitation qui repose quasi uniquement sur leur travail.

Nous avons parlé de rapports existentiel et fonctionnel de l'acteur par rapport à l'interprétation d'un personnage (chez Dullin, cf. p. 66, et chez Planchon, cf. p. 150). On peut ici encore déceler cette dualité du statut des acteurs au fil des projets du Théâtre de l'Espérance et de l'Ensemble Artistique. Nous avons tout d'abord constaté comment l'irruption de l'irrationnel dans le jeu des acteurs avait permis d'assouplir les grilles de lecture dramaturgiques des régisseurs au Théâtre de l'Espérance en vue d'affiner la critique des idéologies. Ce travail s'est poursuivi à Strasbourg avec une remise en question de plus en plus affirmée de l'emprise des dramaturges sur le projet théâtral. D'abord considéré comme un pion au service d'enjeux qui lui paraissaient abstraits, l'acteur affirme peu à peu sa présence sur le plateau dans son irréductible singularité en tant que premier responsable du sens. Cette transformation se manifeste, par exemple, par l'apparition récurrente des notions de biographies imaginaires et de scénario dans les discours dramaturgiques. Sur *Week-end à Yaïck*, Engel avait proposé à ses comédiens de construire des biographies imaginaires autour des personnages du poème d'Essenine. Ce principe de «commentaires» destinés à nourrir la vie du plateau est directement repris sur *Le*

²⁰³ Dominique Muller, «Durant l'hiver 80-81», *TNS-Actualité* N°43, octobre 1981.

²⁰⁴ Citée in André Gunthert, *Le théâtre à l'épreuve du monde. Mimétologie du Palais de Justice du T.N.S.*, 3 vol. dont 2 vol. d'annexes, Maîtrise non publiée, Université de Paris III, Bibl. Gaston Baty, 1983, p. 29.

²⁰⁵ « Il n'était plus question de personnages, cette entité corvéable et taillable à merci, mais de personne. [...] Il fallait, nous comédiens, nous armer pour, au théâtre, reproduire («remake») un naturel théâtralisé par des personnes réelles! [...] Si on a beaucoup improvisé pendant les répétitions, c'était toujours dans les limites du document vécu salle 6. La fréquentation, par définition indispensable, du palais de justice devait pour devenir efficace, être une fréquentation à long terme. » in Claude Bouchery, «Journal des créateurs», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1981-82, sous la direction de J.-P. Sarrazac, Éditions de l'Aire Théâtrale, Paris, 1982 p.18.

²⁰⁶ Michèle Foucher n'est jamais allée au tribunal. « Pour elle, en effet, *Palais de Justice* a été un travail d'invention — elle y a apporté un tel investissement que l'identification s'est produite à l'envers : un membre du barreau strasbourgeois s'est reconnu dans son personnage. [...] Evelyne Didi explique qu'elle n'a vu aucune des affaires retenues, jugées par [la présidente du tribunal], «mais comme je suis allé la voir très souvent, dit-elle, je peux m'imaginer comment elle a fonctionné avec elles. [...] Sa voix, je l'ai attrapée sans le faire exprès. Sans l'avoir jamais travaillée. Et un jour on m'a dit «tu l'imites». » in André Gunthert, *Le voyage...*, *op. cit.*, p. 58-60.

*Misanthrope*²⁰⁷. Les dramaturges imaginent à partir des scènes de la pièce des mises en situation des personnages qui servent de canevas d'improvisation aux comédiens et qui leur permettent de découvrir des richesses «cachées» de l'écriture de Molière. Sur *Kafka Théâtre Complet*, Engel développe l'utilisation du scénario à tel point qu'il finit par tourner avec les comédiens une version cinématographique du spectacle qui porte le titre d'*Hôtel Moderne*. Il avait déjà utilisé le cinéma pendant les répétitions de *Week-end à Yaïck* pour plonger les comédiens dans un rapport spontané à la fable. Cette méthode-cinéma sera à nouveau utilisée pour préparer la reprise de *Penthésilée* au Théâtre National de Chaillot. La tendance Vincent-Chartreux-Muller-Chambas, quant à elle, exploite le scénario comme une forme d'indication scénique²⁰⁸. C'est le moyen d'impulser une dynamique sur le plateau et d'orienter la représentation dans une direction donnée. Dans le programme de *Vichy-Fictions*, on trouve explicitement des biographies imaginaires réalisées par l'historien Henri Rousso pour nourrir l'imaginaire des comédiens. Lorsqu'il est question de produire un texte comme support de *Palais de justice*, et que l'Ensemble ne s'est pas encore décidé à sténographier les audiences, Vincent songe recourir à la «scénarisation»²⁰⁹. Metteurs en scène et dramaturges s'efforcent de placer l'acteur au centre du processus de création en facilitant son travail d'appropriation des enjeux scéniques. Rejetant une position «fonctionnelle» de serviteur du projet dramaturgique, l'acteur devient au fil des spectacles le locuteur d'un langage qui exprime les raisons d'être de l'Ensemble Artistique. Nous reviendrons en détail sur cette transformation (cf. b) L'état d'esprit dramaturgique de l'Ensemble Artistique au TNS, p. 326).

Malgré cette pratique commune de la biographie imaginaire et du scénario, les tendances Engel-Pautrat-Rieti et Vincent-Chartreux-Muller-Chambas entraînent l'Ensemble Artistique sur des voies divergentes. La comparaison entre le second spectacle de la tendance Engel en 1977, *Week-end à Yaïck*, et l'avant-dernier spectacle de la tendance Vincent en 1981, *Palais de justice*, permet de situer l'exemplarité de chacune des démarches. Les deux spectacles sont basés sur des

²⁰⁷ « On a réussi à produire une dramaturgie inventive en «scénarisant» le spectacle; à la différence de la dramaturgie brechtienne qui s'occupait de produire une fable. C'est un travail d'écriture modeste, qui n'a pas d'existence autonome - ces scénarii ne seront pas publiés- mais ça permettait à la mise en scène d'avancer. [...] C'est le point commun entre *Le Misanthrope* et les spectacles d'Engel : c'est comme cela qu'on arrive à mobiliser les énergies. » in Christine Fouché-Friedel, *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁸ « Bernard [Chartreux] rappelle l'expérience d'"Indication scénique" dans *Vichy-Fictions*. La transcription en mots d'une image. Essayer de reproduire un objet esthétique avec un autre matériau, pour parvenir au même effet sensible, à produire le même sentiment. Ici, c'est un événement vrai, pas une photo. » in Jean-Pierre Vincent, «Note de dramaturgie sur Palais de Justice, 28/1/81», cité par André Gunthert, *Le théâtre à l'épreuve du monde...*, *op. cit.*, annexe.

²⁰⁹ « Écrire? Si oui, comment? Imbriquer des épisodes divers les uns dans les autres : montage. L'écriture reviendra toujours à ré-écrire au plus près ce qui s'est passé. Mais plus important : *Scénariser*, c'est-à-dire organiser une dynamique esthétique de tout cela. [...] Imaginer le *trajet* de personnages, leur avant et leur après. Les nourrir d'une mémoire et d'une notion de temps. » citation de J.-P. Vincent in A. Gunthert, *ibid.*, annexe. La notion de scénario a été aussi largement employée par Vincent au moment des répétitions de *Peines d'amour perdues* de Shakespeare avec le groupe XVIII : « Il y a en effet des scénarios imaginaires dans le spectacle [...]. À ces scénarios s'ajoutent pour chaque comédien des scénarios intimes, un système interne d'images qui lui est propre et que je l'invite à avoir. Le jeu «extra verti» n'est que la partie visible de l'iceberg. Ces scénarios intimes que j'invite les comédiens à avoir c'est pour moi l'acquis d'expériences récentes sur d'autres spectacles du TNS où les comédiens ont appris à ne pas laisser leur peau, leur imaginaire véritable au vestiaire; ils ont appris à partir de la vraie personne qu'ils sont pour être porteurs sur le plateau à travers leur vraie taille, leur vrai poids, etc. de quelque chose de plus épais, de plus mystérieux. » in Jean-Pierre Vincent, «Un théâtre de l'écoute», entretien conduit par J.-M. Déprats, *Théâtre/Public* N° 46-47, juillet-octobre 1982, p. 20.

représentations hyperréalistes de situations quotidiennes : la vie d'un petit village soviétique et une séance d'audience du tribunal de justice de Strasbourg. Dans les deux cas, la tentative de revivre ces situations sur le plateau aboutit à un théâtre de «performances» d'acteur. Dans *Week-end à Yaïck*, les biographies imaginaires fonctionnent comme un sur-texte qui permet de plaquer du réel dans la représentation. Le spectacle est emblématique d'une démarche qui vise à recréer des univers suffisamment autonomes et vivants pour déstabiliser les spectateurs. D'une part, la distance critique que le jeu des comédiens doit provoquer dans l'esprit des spectateurs est un moyen de réduire l'effet d'illusion qui laisse la représentation isolée dans sa sphère. D'autre part, les décors de Nicky Rieti exacerbent la problématique de séparation entre le théâtre et la vie. La collaboration entre André Engel et l'Ensemble Artistique donne ainsi naissance à une conception théâtrale qui substitue la séparation à la distanciation, et matérialise une problématique situationniste liée au statut de la représentation²¹⁰. Le risque est grand cependant de glisser insensiblement vers un théâtre dans lequel le comédien est plus au service de la production d'images que partie prenante dans l'élaboration du langage scénique²¹¹.

Dans *Palais de Justice*, les acteurs recourent aux sous-textes des scénarios pour faire renaître des discours retranscrits. La confrontation avec le réel relève de l'élaboration d'un langage scénique délivrant un discours que le spectateur doit écouter pour faire naître les images de l'intérieur²¹². La vie surgit sur le plateau par la force d'évocations et de jugements qui nous renvoient à d'autres bribes d'existence. Il ne s'agit pas d'opposer le réel au spectateur pour secouer sa torpeur, mais d'initier de nouveaux états de conscience qui pourront opposer leur réalité à l'anesthésie du quotidien et de l'oubli. Nourrie du bras de fer incessant que le directeur du TNS n'a cessé de livrer à sa tutelle ministérielle pour préserver la qualité de création à Strasbourg, la permanence artistique induit dans la machine théâtrale des contraintes de résistance productives de sens et d'intelligibilité des mécanismes sociaux. Le combat pour l'existence en tant que contre-pouvoir à l'institution devient alors un enjeu artistique. Avec *Le Misanthrope*, Vincent avait trouvé un texte qui lui permettait de mettre historiquement en cause la puissance centralisatrice de l'État, sans que la réalisation du spectacle ne convainque les comédiens. C'est *Vichy-Fictions* qui livre finalement la clé d'une coïncidence entre la critique historique de

²¹⁰ En octobre 83, en sortant de l'aventure du TNS, cette problématique de la séparation est très claire dans l'esprit d'Engel : « Toujours la même séparation. Et peut-être que je suis un metteur en scène qui cherche à rendre cette séparation sensible, douloureuse, cruelle. À défaut de l'auto-suppression de l'art comme sphère séparée de l'activité humaine, je peux toujours remuer le problème. Soit par un spectacle comme *Week-End à Yaïck* où cette répartition des rôles, ce qu'elle a de scandaleux, d'indécent, constitue la matière même de l'œuvre. Soit par d'autres spectacles, comme *Kafka* ou *Dell'Inferno*, dans lesquels le statut du spectateur est interrogé. Et si on ne produit pas un art qui pose cette question-là, alors on ne fait que produire un maniérisme théâtral de plus. » in Joël Jouanneau, « Engel », *Théâtre/Public* N°55, janvier-février 1984, p. 70-72.

²¹¹ Cf. p. 227. On pourrait se demander si *Palais de justice* n'est pas le spectacle de la tendance Vincent le plus proche du travail d'Engel. Même s'il occulte la question de la participation des spectateurs, *Palais de justice* dresse une critique des mécanismes de la société du spectacle à travers un portrait-miroir de la justice.

²¹² « Depuis notre arrivée ici, c'est-à-dire depuis *Germinal*, dans des modulations esthétiques très différentes et même contradictoires entre elles l'équipe du TNS a mis en oeuvre un travail sur un théâtre de l'écoute. Nous sommes de plus en plus environnés d'images; le théâtre dominant est un théâtre de l'image. Nous cherchons à restaurer un théâtre de l'oreille, de l'écoute et de la compréhension. » in Jean-Pierre Vincent, « Un théâtre de l'écoute », *op. cit.*, p. 21.

l'État et le théâtre²¹³. La tendance Vincent-Chartreux-Muller-Chambas se consacre ainsi à l'élaboration d'un répertoire politique et historique qui se conclue avec une carte blanche donnée à Chartreux pour *Dernières nouvelles de la peste*.

La genèse de ce dernier spectacle est assez proche de celle de *Vichy-Fictions*. Chartreux s'appuie sur un important travail collectif de préparation dramaturgique²¹⁴ et s'inspire d'un ouvrage de fiction de Daniel Defoe autour d'une épidémie pesteuse à Londres, *Le journal de l'année de la peste*. Il développe un thème qu'il affectionne particulièrement : saisir la réalité d'un objet en épuisant exhaustivement sa description. Dans *Violence à Vichy*, une femme décrivait dans un monologue de trois quarts d'heure la composition de la Table des Provinces Françaises du Maréchal Pétain. Dans *Palais de Justice*, Chartreux reproduisait intégralement les paroles d'une audience de tribunal — il s'inspire du personnage de copiste de Borges, qui consacre toute sa vie à récrire le *Don Quichotte* de Cervantès pour en faire sa propre œuvre. Sur *Dernières nouvelles de la peste* enfin, c'est l'ambition démesurée des médecins de la Renaissance de s'approprier la peste en la décrivant dans ses moindres symptômes qui intéresse Chartreux²¹⁵. La continuité du travail d'un auteur à Strasbourg avec l'Ensemble Artistique aboutit à la création d'un embryon de répertoire, consubstantiel à la structure qui lui donne naissance. Mais Chartreux est à la fois auteur et membre de l'Ensemble Artistique, position dont l'ambiguïté transparaît dans la manière dont il considère son métier. D'un côté, l'auteur ambitionne une autonomie du poème dramatique par rapport à sa réalisation scénique²¹⁶. D'un autre côté, le membre de l'Ensemble Artistique revendique une écriture qui procède d'un aller-retour incessant entre la feuille et le plateau, d'une sorte de «bricolage» à partir d'une multiplicité de matériaux extérieurs²¹⁷. Plusieurs

²¹³ « Dès le départ, pour moi, il y avait un double objectif. Primo : monter une entreprise théâtrale, un voyage théâtral sur *Vichy*. Mettre le théâtre en prise directe sur cette époque dont aucun théâtre n'avait parlé. Le deuxième objectif, c'était de faire cela à travers deux projets d'écriture. On avait deux écrivains, dans la maison, certaines pièces d'eux ayant été montées par nous, d'autres ailleurs. En fait, depuis *Germinal*, il n'y avait pas eu un projet qui réunissait le maximum de nos forces, et en particulier celles de l'écriture, sur un projet défini "de l'intérieur" de l'équipe. » in Jean-Pierre Vincent, «La paix totale», *op. cit.*, p. 30.

²¹⁴ « Nous voilà partis tous ensemble (l'équipe permanente du TNS, dramaturges et comédiens) pour la première étape du voyage : la dramaturgie du sujet. On avale tous les livres qui passent à notre portée et qui parlent un tant soit peu de la peste, de ses causes et de ses conséquences. [...] Mais comme Chartreux nous attire sur des terrains adjacents [...] nous explorons aussi ces autres sujets. Nous voici alors chargés d'un certain nombre de matériaux intellectuels. Alors Chartreux disparaît et produit son texte, celui qui figure dans ce livre. [...] Nous avons ensuite, et c'est là où nous en sommes, ce samedi 19 mars 1983, à tracer notre chemin dans la forêt vierge de son travail achevé. Chartreux était l'intercesseur entre la Peste et nous. Nous serons *l'intercesseur collectif* entre Chartreux et le spectateur. » (c'est nous qui soulignons) Préface de Vincent in Bernard Chartreux, *Dernières nouvelles de la peste*, Edilig, Paris, 1983, p. 5.

²¹⁵ « Ce qui est fascinant, dans ces textes médicaux, c'est que, bien entendu, ils sont complètement à côté de la plaque [...] mais que ça ne les empêche absolument pas de penser la peste, de mettre sur pied des constructions complexes et détaillées qui parviennent tout à fait à rendre compte du «tout», à «tout» expliquer. » in Bernard Chartreux, «La fascination des savoirs fictifs», entretien conduit par Bernard Sobel, *Théâtre/Public* N°52-53, juillet 1983, p. 26.

²¹⁶ De même que les peintres du Théâtre de l'Espérance étaient «rétif au théâtre», Chartreux estime que « le mode d'emploi d'un texte, ce n'est pas à son auteur de le notifier, de l'inscrire à l'intérieur de son texte, mais à qui a envie de travailler ce texte, de l'inventer. [...] Ce qui m'intéresse, ce n'est pas d'écrire des poèmes, qui soient aussi dramatiques. Ce que je cherche à écrire c'est un texte autonome, qui n'ait pas à toute force besoin, pour exister, du secours du spectacle. » in *ibid.*, p. 25. Bernard Chartreux se refuse probablement à livrer le «mode d'emploi» de son écriture parce qu'il pressent que l'Ensemble Artistique l'a déjà naturellement intégré.

²¹⁷ Pour Chartreux, la problématique de l'inspiration n'est pas la condition *sine qua non* de la création artistique. À propos d'Heiner Müller qu'il admire, Chartreux déclare : « on peut dire qu'il ne fait que «bricoler» les textes d'autrui, dialoguer avec eux productivement. Et il me semble bien que c'est ça écrire : cet interminable bricolage. » in *ibid.*, p. 28.

voix s'élèvent à l'époque pour remarquer que les pièces écrites par les auteurs de l'Ensemble Artistique semblent être faites pour être jouées exclusivement par les comédiens de ce même Ensemble Artistique²¹⁸. Nous ne pouvons cependant préjuger de l'histoire théâtrale future et nous n'approfondirons pas cette question qui dépasse quelque peu le cadre de notre étude.

Pour se limiter à la comparaison entre les deux principales tendances de l'Ensemble Artistique, on constate que les huit saisons passées au TNS ont permis l'aboutissement de chacune des démarches artistiques par rapport à leur projet initial. Sur la lancée de *Germinal*, un groupe s'est stabilisé en s'assurant par un ensemble de travaux «une autonomie réelle dans l'institution théâtrale, qui lui permette de ne pas dépendre de l'acquiescement des autorités»²¹⁹. Pour Engel, cela correspond à l'accomplissement d'un geste de mise en scène qui prolonge la réflexion qu'il avait entamé avec Klaus-Michaël Grüber et qui entraîne les comédiens aux limites du théâtre. Vincent est l'accoucheur d'un répertoire qui démontre que le théâtre est toujours cet espace privilégié d'interrogations politiques qui émancipent le citoyen. Certes, l'Ensemble Artistique constitue le prolongement institutionnel d'une jeune compagnie «rebelle» fortement critique de la décentralisation théâtrale à l'aube des années soixante-dix. Il apparaît donc comme une transition exemplaire de génération à la tête d'un dispositif culturel relativement jeune (moins de trente ans en 1975). En fin de parcours, l'Ensemble Artistique emporte les suffrages du public (très forts niveaux d'abonnements) et de la profession (Prix de la meilleure création française de la saison 1981-82, décerné par le Syndicat de la critique dramatique à *Palais de justice* ; accueil de *Dernières nouvelles de la peste* dans la Cour d'honneur du Palais des Papes pendant le festival d'Avignon 1983). Mais de quelle exemplarité parle Vincent quand il évoque sous forme de bilan, « cette faculté que le TNS a pu se donner de devenir — avec bien des défauts encore — une sorte de théâtre exemplaire »²²⁰ ?

Comme nous l'avons remarqué dans la dynamique de création de *Germinal*, il semble que le parcours de l'Ensemble Artistique au TNS constitue la conclusion d'une réflexion plutôt que l'ouverture d'un chantier de transformation. Après ses trois premiers spectacles, Engel se retire doucement et part rencontrer d'autres équipes de comédiens. Après les trois dernières créations de la tendance Vincent, la production de répertoire contemporain s'interrompt brutalement et ne trouve pas de rebondissement ailleurs. Le ministère propose à Vincent de prendre la direction de la Comédie Française — celui-ci connaissait la maison de Molière pour y être allé monter *Les corbeaux* d'Henri Becque pendant la saison 1981-82. Après avoir fait le

²¹⁸ « B. Sobel : Deux questions : d'une part cette notion de bricolage ne passe pas encore de façon évidente, d'autre part ne penses-tu pas qu'on ne bricolera pas des oeuvres déjà rebricolées, ce qui peut expliquer que *Vichy-Fictions*, par exemple, ait de faibles chances d'être un jour remontée. » in *ibid.*, p. 28 (en fait, la pièce a été remontée... par Vincent qui a repris *Violences à Vichy* le 16 mai 1995 au Théâtre des Amandiers de Nanterre). Jean-Loup Rivière parle de « caractère expérimental de ce spectacle *unique* : il est le produit singulier du travail d'un collectif d'écrivains-dramaturges-acteurs et, comme un décor, le texte pourrait être cassé après la dernière représentation. Ce théâtre-là accomplit rigoureusement son destin éphémère. » in Jean-Loup Rivière, « Mes éphémérides », *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1982-83, sous la direction de J.-P. Sarrazac, Éditions de l'Aire Théâtrale, Paris, 1983, p. 72.

²¹⁹ Cf. encadré Un répertoire, p. 208.

²²⁰ Jean-Pierre Vincent, « Mourir un peu? » in *1975-1983 Huit saisons avec Jean-Pierre Vincent*, tract du TNS.

point avec l'Ensemble Artistique et constaté qu'il était temps de tourner une page, Vincent devient donc administrateur de la seule troupe institutionnelle, dédiée à la promotion du patrimoine théâtral français. Les années quatre-vingt ne verront pas d'aventures permanentes institutionnelles poursuivre les objectifs de renouvellement du langage scénique et du répertoire fixés par l'Ensemble Artistique. L'exemplarité de l'aventure strasbourgeoise doit donc se lire par rapport au programme de développement que s'était fixé le Théâtre de l'Espérance. L'Ensemble Artistique est l'exemple qui démontre qu'une adaptation française de la réflexion dramaturgique, telle qu'elle était pratiquée à la Schaubühne berlinoise, porte ses fruits. Il est aussi l'exemple d'une réaction générationnelle aux événements des années soixante. Mais il ne parvient pas à induire une transformation, même partielle, des structures de production institutionnelles. Cette singularité dans le paysage théâtral des années soixante-dix est aussi, pour le moins, exemplaire.

B) MARGINALITES DE LA PERMANENCE ARTISTIQUE APRES 1968

La revendication du pouvoir culturel par les artistes dans les années 70 repose sur le succès de la décentralisation théâtrale dans les années 60, qui fait la preuve de l'existence d'un «besoin culturel». Elle naît dès la préfiguration des premières Maisons de la Culture et atteint son paroxysme à l'occasion de la réunion des directeurs de théâtre à Villeurbanne en 1968, qui dresse le constat d'existence d'un «non-public». Cette réunion marque officiellement le début d'une inversion des relations entre le théâtre et ses publics. La production théâtrale apparaît alors comme une offre unilatérale et non plus la réponse à un besoin culturel¹. Au moment où le metteur en scène-créateur s'émancipe, les pionniers des premiers CDN rappellent les limites de la liberté de l'homme de théâtre, tributaire d'un public que la décentralisation a toujours eu pour mission d'élargir au maximum. Il s'agit de l'éternel dilemme entre théâtre populaire et théâtre expérimental tel que le formulait Vinaver dès 1964 (cf. b) Crise de la mise en scène populaire (1962-1965) p. 146). Le metteur en scène peut être en avance sur la sensibilité de son public, mais l'écart se comble progressivement si acteurs et spectateurs partagent *in fine* le même imaginaire collectif. En revanche, si la liberté artistique entraîne le créateur hors des limites d'un imaginaire partagé, « la notion d'écart devient trouble [...] et chacune des parties en cause se replie sur soi, vit en autarcie culturelle ou verse dans un volontarisme impuissant »². C'est une idée que Jean-Pierre Vincent reprendra à son compte à travers la métaphore d'un fil reliant le spectacle au public. Le collectif artistique doit tendre le fil pour solliciter les spectateurs tout en évitant de le rompre par un dialogue trop brutal³. Rétrospectivement, la réunion de Villeurbanne en 1968 semble avoir manqué son but. La mise à jour de la notion de «non-public» devait coïncider, selon son inventeur Francis Jeanson, avec une redéfinition des objectifs culturels de la décentralisation théâtrale et non avec la démission des artistes face à ce public pour lequel le théâtre n'existait pas⁴. Cela supposait de pouvoir se mettre à l'écoute de ce «non-public», avant de formuler des réponses artistiques qui ne se dilueraient pas dans le cadre trop lâche d'une animation socioculturelle.

¹ « Nous sommes tous démocrates, mais si nous voulons appliquer la loi démocratique dans notre secteur, il faut que nous arrêtons tout. Nous sommes dans une situation paradoxale, et, pour répondre à votre question, il faudrait déjà avoir franchi une étape historique et que la demande en art soit une réalité. Il n'y a jamais eu de circulation avec le public, quelqu'un offre l'art, le public le reçoit. » in Roger Planchon, «La terre à ceux qui la cultivent», propos recueillis par Nicole Collet et Max Denes, *Théâtre/Public* N°15, mars 1977, p. 9.

² Hubert Gignoux, «Questions sur la liberté de création», *ibid.*, p. 13.

³ « Le rapport avec le public s'établit en termes de tension. Sans trop souligner le mot. L'image serait celle d'un fil tendu : il faut veiller à ce qu'il le reste mais ne casse pas. Ce n'est pas l'image de la remorque; nous ne sommes pas le bon remorqueur qui tire un public impuissant. Il y a deux partenaires qui tiennent chacun un bout du fil, tantôt nous le tirons, tantôt c'est le public. » in J.-P. Vincent, «Vers un théâtre exemplaire», *op. cit.*, p. 47.

⁴ « De façon très résolue, il s'agissait évidemment de différencier l'action culturelle, tout à la fois d'une nouvelle forme de promotion du spectacle et d'une classique animation socioculturelle. Nous tenions beaucoup à maintenir le lien entre l'expression des problèmes de la population et les ressources de la création.

À Chalon, nous avons entrepris de faire ce genre de travail, dans la préfiguration de la maison de la culture, dès 1967. Nous avons constitué une petite troupe de théâtre pour rencontrer les différentes catégories de la population, y compris bien sûr les travailleurs des entreprises chalonnaises. Nous étions déjà dans ce mouvement-là. [...] Pour un certain nombre de membres du comité, le problème était d'agir vite et ils ne surent pas toujours, ou n'eurent pas le temps, d'en passer par les étapes indispensables. » in Francis Jeanson, «La réunion de Villeurbanne», *La Décentralisation théâtrale* 3. 1968, *op. cit.*, p. 90-92.

De nouvelles pratiques culturelles se sont imposées dans la décentralisation théâtrale après la réussite de la première vague de théâtre populaire. Au contact direct entre troupes permanentes et publics de province s'est progressivement substituée une relation plus complexe, qui conduit à l'émergence de la notion d'animation culturelle : entre l'œuvre et le public se glissent des intermédiaires — associations, animateurs, personnes chargées des relations avec le public, etc. — qui prennent de plus en plus d'importance à mesure que les artistes se «spécialisent» dans la recherche expérimentale en vue de renouveler les formes et le répertoire. Au repli du créateur dans cette recherche correspond un repli du spectateur sur l'expérimentation de ses propres potentialités artistiques. Parallèlement, des enjeux socioculturels émergent progressivement dans le débat ouvert par la médiation de l'animation culturelle face à la création artistique. «L'animation socioculturelle proposera des activités dont l'objet est le processus d'expression des participants. L'animation culturelle partira des œuvres pour proposer une familiarisation, une sensibilisation, une diffusion de l'art. Ces deux domaines se différencient à partir de 1968. Leurs rapports deviennent conflictuels. »⁵

Ces transformations de la relation au public influencent en retour les structures de production théâtrale et la finalité assignée au théâtre. La notion de théâtre populaire est reconsidérée à travers le prisme de l'animation culturelle et de ses ambiguïtés, par de nouvelles compagnies qui n'ont pas participé à la réunion de Villeurbanne. On observe une remise en cause du statut de créateur accordé au metteur en scène. L'acteur s'émancipe, ce qui aboutit à la formation de collectifs de création où toutes les fonctions revendiquent une part égale dans la création des spectacle. Le lent cheminement de la collaboration entre Vincent et Jourdheuil vers une collectivisation de la création par l'abolition de la notion de mise en scène en est un exemple. À l'origine, Vincent et Jourdheuil ont inscrit leurs projets artistiques dans un cadre didactique brechtien qui permettait de répondre, de l'intérieur même du processus de création théâtrale, aux préoccupations d'animation culturelle (Brecht, adaptations de Goldoni et Marivaux). Dès l'accession de Vincent à la direction du Théâtre National de Strasbourg, les ponts sont délibérément coupés avec tous les relais d'animation. En exigeant un rapport direct entre le spectateur et la représentation, l'Ensemble Artistique s'appuie sur une conception socioculturelle du rapport entre le public et la culture. Chaque individu serait potentiellement capable de découvrir le cheminement artistique et de partager les interrogations qui conduisent le travail d'un groupe de comédiens. Une telle démarche suppose que l'Ensemble Artistique soit capable d'exprimer les interrogations collectives qui traversent la société. Le «psychodrame» qui se joue dans le laboratoire du groupe ne produit du sens que s'il reflète un désarroi social, ce qui est le cas de *Germinal* comme deuil des utopies de mai 68. L'intransigeance esthétique de ce spectacle est le premier pas risqué vers un nouveau public, qui plébiscitera en nombre les dernières créations de l'Ensemble Artistique. Si coupure il y a entre l'art et le public, l'Ensemble Artistique décide de l'assumer totalement afin de conserver la responsabilité de son travail dans le dialogue avec les spectateurs.

⁵ Michel Simonot, «La culture en débat», *La Décentralisation théâtrale 3. 1968, Le tournant*, sous la direction de R. Abirached, coll. «Cahiers Théâtre/Education» N°8, Actes Sud-Papier, 1994, p. 29. Michel Simonot rappelle notamment comment l'animation socioculturelle découle des théories psychosociologiques qui apparaissent au début des années soixante.

1) Le Théâtre du Soleil

D'autres compagnies, comme le Théâtre du Soleil (ou encore le Théâtre de l'Aquarium), refusent la notion classique de répertoire, qui constitue le socle de l'animation culturelle, et s'efforcent d'entrer en contact avec des publics *a priori* inaccessibles, par le moyen de l'enquête sur le terrain et par la prise directe de parole.

a) **Renouvellement du dialogue avec le public**

Le Théâtre du Soleil est fondé en 1964 par un groupe de comédiens qui se réunit en coopérative de production autour du metteur en scène Ariane Mnouchkine. Cette mise en commun des forces de création prolonge une première tentative d'Association Théâtrale des Étudiants de Paris (ATEP), fondée en 1959 par Mnouchkine, qui a alors vingt ans. La jeune équipe produit quatre spectacles de 1964 à 1968 : *Les petits-bourgeois* de Maxim Gorki (1964), *Capitaine Fracasse* de Philippe Léotard d'après Théophile Gautier (1965), *La cuisine* d'Arnold Wesker (1967) et *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1968). Après les événements de 1968 auxquels le Théâtre du Soleil participe indirectement en montant un petit spectacle de cabaret joué dans les usines, la compagnie franchit une étape de son développement et s'oriente vers un mode de production fondé sur des principes de création collective. De 1969 à 1975, l'identité du Soleil se forge progressivement à travers l'élaboration de quatre spectacles «collectifs» : de l'incertitude des *Clowns* (1969) à la consécration de *L'Âge d'Or* (1975) en passant par deux spectacles fondateurs, *1789* (1970) et *1793* (1971). L'événement déterminant de cette période est l'installation de la troupe à la Cartoucherie de Vincennes. La troupe dispose alors d'un lieu qui lui permettra de rester indépendante⁶. L'exemplarité de la compagnie

FUSION ENTRE ANIMATION ET CREATION

« Le refus d'une animation venant éclairer ce que la représentation doit produire d'elle-même a conduit certaines équipes théâtrales à ne pas concevoir la représentation comme transposition d'un texte préalablement écrit. Ces formes de production ont été particulièrement bien illustrées par le Théâtre du Soleil, le Théâtre de l'Aquarium ou encore le Théâtre du Campagnol.

[...] Ces équipes, confrontées à la nécessité d'exister collectivement, engagées dans la recherche d'un nouveau public peu sensibilisé à la diffusion de l'œuvre, ont repris les objectifs de l'animation culturelle pour les intégrer à leur processus de création. Le processus de création a pu ainsi déboucher sur des formes très diverses; il présente néanmoins un certain nombre de constantes que je veux indiquer et qui sont de l'ordre des thèmes abordés, de la méthode d'enquête, de la nature du travail collectif et de la fonction du comédien. [...] Il s'agit moins de créer par simple désir d'expression que d'assumer une fonction sociale à travers la création théâtrale. »

Jean Caune, «Créateur/animateur», *La Décentralisation théâtrale 4...*, op. cit., p. 74.

⁶ « À partir du moment où une troupe a un lieu, elle peut toujours, quoi qu'il arrive, continuer à travailler, donc à exister. À cet égard le montage de *L'Âge d'Or* est très révélateur. Les répétitions s'éternisent, le ministère suspend sa subvention. Plus personne n'est payé. On se débrouille, qui en bénéficiant d'un reste de chômage, qui en prenant un travail à mi temps, qui en effectuant des «chantiers», ici ou là, mais le travail se poursuit, jusqu'à ce que Mnouchkine décide que le spectacle est, à peu près, montrable. L'existence de la Cartoucherie, c'est pour cela, aussi, qu'elle est si importante pour Mnouchkine, a permis d'atténuer considérablement, sinon de court-circuiter totalement, l'influence, généralement prépondérante, des autres acteurs de la vie culturelle. » in Laurence

s'impose rapidement aux observateurs de la vie théâtrale française. « Pour une fois, nous nous trouvons en présence d'une véritable *compagnie* théâtrale. D'un collectif qui ne sacrifie pas au mythe de la création et de la vie en commun, mais s'accomplit tout entier dans son travail. Chaque spectacle du Théâtre du Soleil est, en effet, le fruit de plusieurs mois de répétitions et le produit non d'un metteur en scène tout-puissant, mais de toute la troupe. Il est issu d'une nécessité profonde, ressentie par tous. Il s'inscrit dans ce qu'il faut appeler le discours du Théâtre du Soleil. »⁷ À travers l'«épreuve» du travail collectif, la troupe traverse néanmoins des crises d'identité qui conduisent certains membres fondateurs à suivre leur propre chemin (par exemple Philippe Caubère ou Jean-Claude Penchenat).

Ce travail collectif du début des années soixante-dix apparaît plus comme l'aboutissement de recherches que comme un ensemble de conditions préalables qui organiseraient la vie de la troupe et le déroulement des répétitions⁸. Un spectacle

LA COMEDIE NOUVELLE EN 1975

« Peu importe, à la limite, de savoir qui avait le pouvoir de décision (ou d'écriture : c'était assurément Ariane Mnouchkine), ce qui compte davantage, c'est que, avec *1789, 1793* ou *L'Âge d'Or*, le Théâtre du Soleil ait affirmé, voire construit, son identité de groupe - d'un groupe de comédiens. [...] Dans *L'Âge d'Or*, cette affirmation de l'identité du groupe est même, en quelque sorte, fictionnalisée préalablement au spectacle : le Soleil s'est transformé en une troupe de comédiens d'un an 2000 mythique qui se retourne vers les années soixante-dix et raconte ainsi, d'un utopique âge d'or, des «histoires du temps passé», d'un âge où l'or régnait en maître. Ici, le groupe s'est inscrit dans le texte. Il n'en est plus seulement l'interprète ou l'auteur : il est devenu partie de l'œuvre elle-même. »

Bernard Dort, «Le retour des comédiens», *Théâtre/Public* N°36, nov.-déc. 1980, p. 45-46.

comme *L'Âge d'Or* en témoigne de manière éclatante. Après onze années d'existence et plus d'un an et demi de répétition, le Théâtre du Soleil réalise l'ambition fondamentale de Copeau : inventer une forme de Comédie Nouvelle qui permette de renouveler le répertoire contemporain d'une manière populaire⁹. Quels sont les facteurs qui ont permis à Mnouchkine et à son équipe de dépasser les obstacles auxquels s'était heurté le Vieux Colombier ? Malgré la forte personnalité de Mnouchkine, le fonctionnement collectif s'impose à tous. L'épanouissement de chaque

acteur dans la création théâtrale n'est pas «bridé» par l'autorité démiurgique de la

Labrousse, *Le parcours théâtral d'Ariane Mnouchkine. Théories et pratiques du Théâtre du Soleil 1969-1994*, thèse de doctorat, Université de Paris X-Nanterre, 1995, p. 197.

⁷ Bernard Dort, *Théâtre en jeu. Essais de critique 1970-1978*, coll. «Pierres Vives», Seuil, Paris, 1979, p. 65 (article de 1970).

⁸ « Il va de soi que l'instauration d'un véritable travail collectif apporterait une modification décisive dans le mode de production des spectacles, mais, contrairement à ce que trop de jeunes hommes de théâtre, confiants, depuis 1968, dans les vertus miraculeuses de la création collective, ont cru, ce travail collectif ne saurait être au départ du processus de transformation : il en est, en fait, le terme. Il suppose à la fois la constitution d'une véritable équipe, le contrôle réciproque des fonctions différentes exercées au sein de cette équipe et un échange constant entre la représentation et le public. Reconnaissons que l'entreprise théâtrale qui en approche le plus est bien le Théâtre du Soleil, mais celui-ci reste fragile, menacé qu'il est par le refus de l'État de le reconnaître pleinement et par sa propre crainte de devenir une institution aux structures trop établies où la dialectique du travail collectif se trouverait bloquée. » in Bernard Dort, *op. cit.*, p. 56-57 (article de 1974).

⁹ « *L'Âge d'or* n'était-il pas cette «nouvelle comédie improvisée avec des types et des sujets de notre temps», dont a rêvé Copeau sans parvenir à la réaliser? Le Théâtre du Soleil avait opéré là un véritable travail de transposition et de récréation pour nous présenter des «types» contemporains, puisés dans la vitalité et les techniques de la *Commedia dell'arte*. » in Jacqueline de Jomaron, « Une voie irréversible », *Théâtre en Europe* N°9, janvier 1986, p. 10

mise en scène. Le temps et l'expérience des spectacles précédents ont permis à chacun de trouver sa place. La mémoire du groupe est suffisamment riche pour nourrir une biographie collective. Les comédiens se projettent dans l'avenir pour revisiter un passé qui est le présent des spectateurs. Ils critiquent, d'un commun accord idéologique, la société de consommation et l'exploitation capitaliste que la société française avait mises en balance le temps d'un printemps 1968. Après avoir raconté sa version de la Révolution Française dans *1789* et *1793*, la troupe se confronte à l'histoire d'une révolution avortée et constate que l'espoir d'un véritable changement de société relève de l'utopie. En parlant de son histoire au passé, la troupe dresse un bilan historique. Considéré à l'origine comme une «première ébauche», *L'Âge d'Or* n'aura toutefois pas de suite¹⁰.

Ainsi, les années soixante-dix permettent à Ariane Mnouchkine et au Théâtre du Soleil d'établir un cadre de travail qui fonde la raison d'être de la troupe¹¹. La communauté qui en résulte pratique alors le théâtre comme un art de vivre. Les conditions de répétition et d'exploitation sont profondément transformées. Il n'y a pas de distribution préalable des rôles. Chaque membre de la troupe est invité à se confronter à tous les personnages de la pièce travaillée et à inventer les personnages des créations collectives. Les maquillages et les costumes s'élaborent dans le même temps que le jeu des acteurs. Le tout s'insère dans un lieu unique, la Cartoucherie de Vincennes, remodelé à chaque cycle théâtral. À l'instar des autres troupes que nous avons étudiées, les effectifs du Théâtre du Soleil ne sont pas absolument permanents¹². Le rythme des renouvellements — qui s'opèrent sous forme de stages-auditions regroupant plusieurs centaines de personnes — suit les cycles de création théâtrale (les Shakespeare, les tragédies historiques cambodgienne et indienne, les Atrides)¹³. Les comédiens qui restent d'un cycle sur l'autre sont peu nombreux, parce que la rigidité des règles de fonctionnement empêche, paradoxalement, la sclérose de la compagnie. Chaque membre de la troupe est en apprentissage permanent. Les anciens ont les mêmes obligations que les nouveaux, ce qui ne correspond guère à la conception habituelle des prérogatives attachées à l'expérience. Les conditions de production du Théâtre du Soleil recréent à leur manière un environnement d'émulation permanente où la profession de foi

¹⁰ Cette expérience ne condamne pas pour autant le projet «utopique» de Copeau, et l'on peut voir dans l'entreprise menée par Jérôme Deschamps et Macha Makaïef avec leur compagnie Les Deschiens dans les années quatre-vingt, l'élaboration d'une autre forme de Comédie Nouvelle qui dresse un portrait populaire de la société française au jour le jour.

¹¹ « Au Soleil, des principes tels que l'égalité des salaires, l'absence de distribution préétablie, le partage des tâches, le rythme du travail, la ponctualité, la circulation de l'information, le respect dû au travail des autres, ont fonctionné de lois. Ils définissent un cadre précis de la vie et du travail de la troupe, et portent, pour Mnouchkine, la nature même et la raison d'être du Soleil. Entrer au Soleil et y travailler signifie pour Mnouchkine respecter ce cadre, qui est ainsi posé, en une certaine mesure, au-delà du collectif, plus exactement au-delà d'une appréciation et d'une définition collective. » in Laurence Labrousse, *op. cit.*, p. 218.

¹² Le Théâtre du Soleil a maintenant plus de trente cinq ans d'existence et la durée moyenne de résidence des comédiens dans la troupe n'est que de sept ans (cf. Laurence Labrousse, *op. cit.*, p. 29).

¹³ Après le cycle Shakespeare (*Richard II* en 1981, *La nuit des rois* en 1982 et *Henri IV* en 1984), Mnouchkine et sa troupe entament une collaboration avec Hélène Cixous qui va s'avérer déterminante. À *L'histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* (1985) et *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* (1987), succède *La ville parjure* (1994), *Et soudain, des nuits d'éveil* (création collective en harmonie avec Hélène Cixous, 1997). Dans l'intervalle, le Théâtre du Soleil a monté un cycle tragique autour des Atrides (*Iphigénie à Aulis* d'Euripide (1990), *Agamemnon* (1990), *Les Choéphores* (1991) et *Les Euménides* (1992) d'Eschyle) et *Tartuffe* (1995). Pour une analyse détaillée du répertoire du Théâtre du Soleil, nous renvoyons directement le lecteur à la thèse de Laurence Labrousse, désormais publiée aux éditions de l'Harmattan.

d'appartenance à la communauté n'occulte pas la conscience d'une pratique éprouvante soumise aux lois implacables de la concurrence. D'ailleurs les comédiens ne signent pas de contrat avec Ariane Mnouchkine, ils concluent un pacte non écrit, qui les lie plus à eux-mêmes qu'à des obligations professionnelles¹⁴.

Tous ces facteurs placent résolument le Théâtre du Soleil en dehors de tout cadre institutionnel. Pourtant la troupe n'échappe pas, avec le temps, à un processus de normalisation. L'adaptation du roman de Klaus Mann, qui débouche sur la création de *Méphisto, le roman d'une carrière* (1979), marque l'abandon définitif de la création collective. Dans la foulée, Mnouchkine s'attelle à l'écriture en solo d'une pièce sur le Cambodge, mais la tentative n'aboutit pas. La troupe met alors sur pied les Shakespeare, d'abord envisagés comme un exercice de ressourcement sur la forme du drame historique. À cette occasion, le Théâtre du Soleil est renouvelé en profondeur et son fonctionnement se stabilise dans un mode de gestion collective centrée autour de la personnalité rayonnante d'Ariane Mnouchkine¹⁵. La difficile transition vers les Shakespeare apparaît rétrospectivement comme l'épreuve qui a décidé de la longévité extraordinaire de la compagnie¹⁶. « Le fonctionnement du Théâtre du Soleil n'est pas posé sans le libre accord de ceux qui travaillent avec Mnouchkine, mais, en même temps, il dépend d'elle. Au même titre, les règles qui le régissent ont été inventées, non théoriquement, dans la solitude d'une élaboration intellectuelle, mais en fonction d'une pratique commune et de l'écho intime de cette pratique chez un individu précis. Ce sont des réponses tirées de l'expérience, donc des actes, des attitudes, des idées, des propositions, des autres, mais ce sont les réponses de Mnouchkine. Si l'on veut définir un autre cadre à la recherche, sans l'accord de Mnouchkine, si l'on veut faire autrement, il faut le faire ailleurs et avec quelqu'un d'autre. »¹⁷ En respectant des lois qui la dépassent, Mnouchkine imprime, à partir des Shakespeare, une marque de plus en plus personnelle au travail du Soleil. Tout en préservant la liberté fondamentale de l'acteur, le metteur en scène recourt à des « préimages » pour communiquer une impulsion créatrice à l'ensemble de la troupe. Il est frappant de constater par ailleurs, qu'en dehors d'un répertoire constitué de grands textes du passé, Mnouchkine n'a collaboré qu'avec un seul auteur contemporain, Hélène Cixous. L'épanouissement esthétique de l'univers du metteur en scène dans les Shakespeare, est prolongé par une collaboration fructueuse avec un auteur, qui permet de saisir la société et l'histoire au présent. Mnouchkine et le Théâtre du Soleil accomplissent le désir de renouvellement du répertoire ardemment manifesté autrefois par Dullin et l'Atelier. La troupe a trouvé son auteur.

¹⁴ « L'absence de contrat écrit au Soleil signale clairement que l'engagement ainsi entériné ne relève nullement du seul domaine professionnel et que le théâtre n'y est pas considéré comme un métier semblable aux autres. [...] En tant que contrat moral, il confronte l'une et l'autre partie à une liberté de fait, en même temps qu'à une obligation très forte et difficile à gérer : celle de la parole donnée. Ce que pose toujours un contrat moral, ou une loi morale en général, et le Soleil ne fonctionne que là dessus, c'est la liberté et la responsabilité de l'individu qui n'est lié qu'à sa propre parole et par sa propre parole. Par définition une parole donnée lie beaucoup plus à soi-même qu'à l'autre. » in *ibid.*, p. 236-237.

¹⁵ « Au terme des années 70, sont posées les règles du fonctionnement en collectif de la troupe et de son mode de création. On peut considérer qu'elles sont stables, depuis que Mnouchkine les a posées et formulées en termes clairs, peu avant le montage des *Shakespeare*. » in Laurence Labrousse, *op. cit.*, p. 207.

¹⁶ Mnouchkine a dépassé ses Maîtres : l'Atelier de Charles Dullin n'a duré qu'une vingtaine de saisons.

¹⁷ *Ibid.*, p. 219.

b) Une résurgence éphémère de la permanence artistique

L'évolution du Théâtre de l'Espérance a montré comment l'accomplissement du projet théâtral dépendait d'une prise en charge de la dramaturgie par le corps des acteurs. De la même manière, l'improvisation, qui constitue le matériau des spectacles du Théâtre du Soleil à partir de 1969, transforme l'acteur en producteur incontournable de la représentation. Cette liberté momentanément reconquise des comédiens amène les acteurs des collectifs artistiques à mettre les spectacles à l'épreuve de leur pouvoir, c'est-à-dire à jouer de la théâtralité comme d'un moyen de dénonciation théâtrale. « Au lieu de masquer le théâtre, de l'effacer sous le naturel, l'acteur le dévoile : il souligne sa propre responsabilité dans la représentation, et la facticité de celle-ci. [...] Ce mode de représentation [...] suppose toutefois un accord préalable entre le groupe des comédiens et le public. Celui-ci doit pouvoir s'intéresser non seulement à la lecture que la troupe donne de l'œuvre, mais encore au fait même de cette lecture. Un tel accord ne va pas de soi. Sans doute, pour le Théâtre du Soleil, s'est-il enraciné dans une expérience fondamentale, commune à la troupe et à son public de la Cartoucherie : celle de Mai 1968 vécue comme une révolution sauvage, issue du peuple, qui, pour s'être soldée par un échec, n'en garde pas moins la valeur d'une utopie [...]. Entre le récit du Théâtre du Soleil qui reprend en charge, du point de vue de comédiens d'aujourd'hui, l'expérience des sectionnaires de 93 "qui se racontent la révolution" et le public de la Cartoucherie, l'entente ne fait pas problème. »¹⁸ On peut, d'ailleurs, mettre en parallèle ce qui se joue pour le collectif du Soleil dans *1793*, avec *Germinal*, le premier spectacle de l'Ensemble Artistique de Vincent à Strasbourg : chacune des équipes réinterroge à sa manière les enjeux de mai 1968. Et les spectacles qui résultent de ces réflexions sur la société, notamment sur la position de chaque acteur dans la société, sont le produit d'une lente maturation des formes théâtrales nourries dans la permanence d'un groupe d'acteurs de la génération qui a « fomenté » la révolution. Dans les deux cas, les équipes mobilisent une réflexion artistique de plusieurs années pour formuler à haute voix les bouleversements sociaux qui ont, sinon transformé la société, du moins mis à l'épreuve du réel une tentative « révolutionnaire ».

Après respectivement *Les clowns* et *Germinal*, chaque aventure trouve son accomplissement dans les grands succès publics que sont *L'Âge d'Or* et *Palais de justice*. Par la suite, on constate que le Théâtre du Soleil clôt la phase des créations

BLOCAGE DE LA PRATIQUE THEATRALE

« Ici, la question de l'institution resurgit. Elle ne se pose plus en termes d'idéologie ou de conquête du terrain. Elle touche à la possibilité concrète de cette médiation par le comédien. Car une pareille pratique suppose un groupe ou une troupe assurés d'une existence d'une certaine durée. Or, cela, les conditions mêmes de fonctionnement dans la plupart des théâtres, l'excluent. L'an dernier, Roger Planchon a même mis fin à ce qui restait de sa troupe. Dès lors, le tête-à-tête, déséquilibré et provisoire (du moins du côté des acteurs) des comédiens et du metteur en scène ne peut tourner qu'à l'avantage de celui-ci. De plus l'organisation du système des subventions, en France, ne prend en considération que le metteur en scène : c'est à lui que vont les sommes versées par l'État, c'est lui qui en est responsable. Le pouvoir appelle le pouvoir. L'inertie de l'infrastructure risque de bloquer une transformation de la pratique théâtrale. »

B. Dort, «Le retour des comédiens», *op. cit.*, p. 46-47.

¹⁸ *Ibid.*, p. 219-224 (article de 1977).

collectives pour entamer une collaboration avec Hélène Cixous. En revanche, *Palais de justice* est l'un des derniers spectacles de l'Ensemble Artistique, qui se dissout définitivement après 1982. Il faut explorer la nature de *Germinal* pour trouver une explication à cette différence de longévité. Le premier spectacle de l'Ensemble Artistique est une mise à l'épreuve, face à l'institution, des hypothèses qui fondaient le Théâtre de l'Espérance depuis *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço*. En effet, la comparaison du Théâtre du Soleil avec l'Ensemble Artistique de Strasbourg bute sur la question de l'institutionnalisation et des contraintes que celle-ci fait peser sur la pratique artistique. *Germinal* fixe un cadre limite à ne pas dépasser dans la mise en doute de la théâtralité et des pouvoirs du théâtre. En un sens, l'Ensemble Artistique ne dure que le temps d'épuiser toutes les voies ouvertes par l'adaptation du roman de Zola. Au Soleil, le travail des années soixante-dix façonne l'esprit d'une troupe, dont Mnouchkine n'épuisera finalement les possibilités qu'à partir des années quatre-vingt. Vincent prend acte de l'impossibilité d'imposer un nouveau mode de production dans l'institution. Mnouchkine construit patiemment une armature de production qui lui donnera l'indépendance indispensable pour mener à terme son idée du théâtre.

Parallèlement à ce type de travail collectif, la décentralisation théâtrale poursuit son développement dans la logique d'implantation sédentaire, de développement d'un marché de comédiens et de recentralisation autour du marché parisien des subventions. Dès 1976, Jeanne Laurent s'insurge violemment contre la disparition des troupes qui s'apparenterait à un «détournement» de la mission initiale de diffusion du théâtre au cœur de la province¹⁹. La fragilisation du secteur artistique face à la permanence technique et administrative dans les institutions théâtrales diminue le pouvoir que les comédiens avaient regagné dans le cadre des collectifs de création. Les jeunes compagnies imputent au manque de pérennité du travail théâtral la crise qui semble atteindre la pratique théâtrale à la fin des années soixante-dix²⁰. Les comédiens constatent une «prolétarianisation» de leur statut de salarié, employé au coup par coup par un patron-metteur en scène²¹. Au Théâtre du Soleil, comme à l'Aquarium, la volonté de partager une pratique et un discours qui impliquent chaque membre au-delà du seul fait théâtral, permet d'échapper aux obstacles posés par la mainmise des metteurs en scène sur la création. Les objectifs politiques et artistiques convergent pour harmoniser toutes les énergies dans un travail de longue haleine²².

¹⁹ « S'il n'y a pas de foyer permanent de création dans des villes de province, entraînant un enrichissement constant de la vie culturelle par le contact de la population avec des artistes, travailleurs particuliers au milieu des autres travailleurs; si cette réalité fait défaut, l'emploi des crédits de centralisation revêt le caractère d'un détournement de fond. » in Jeanne Laurent, «1946-1976», *Théâtre/Public* N°10, avril 1976, p. 7.

²⁰ « Aujourd'hui, la pérennité du travail théâtral, la possibilité économique de produire sont mises en cause de telle manière qu'un travail régulier et permanent avec les comédiens ne peut plus se faire. Un comédien qui travaille trois mois dans une entreprise sait qu'ensuite il va connaître le chômage. De l'autre côté, l'entreprise monte un spectacle, après quoi il n'y a rien non plus. En additionnant ces éléments de contradiction, on en arrive à la crise actuelle. » *Les comédiens dans la production théâtrale*, table ronde, *Théâtre/Public* N°15, mars 1977, p. 20 (citation d'Armand Badyan, président de l'Association pour le Jeune Théâtre).

²¹ « Les metteurs en scène qui parlent d'un travail collectif dissimulent en général les conflits inhérents au processus de production et entretiennent sur ces questions une mystification totale. Là-dessus les comédiens sont aussi réduits au silence. En définitive, je trouve que ce silence recouvre la place de pas mal de salariés. Le comédien, bien qu'il ne se l'avoue pas toujours, est, sur ce terrain-là, prolétarianisé. » in *ibid.*, p. 20 (citation de Jean Badin).

²² « Dans notre pratique, aucune fonction ne demeure. Ceci dit, la demande du metteur en scène, celle du directeur d'acteur, même celle de l'auteur subsistent... [...] Il ne s'agit pas uniquement d'un débat sur le pouvoir et la démocratie à l'intérieur de l'institution théâtrale, il s'agit du choix d'un théâtre différent. Avec une telle

Dans le réseau institutionnel des structures de la décentralisation théâtrale, les comédiens qui constituaient le fer de lance des groupes de création collective doivent se résigner à constater que la permanence artistique n'a plus sa place²³.

2) Retour de la prééminence du metteur en scène

a) Le point de vue des metteurs en scène

En août 1981, Jeanne Laurent, principale animatrice de la décentralisation dramatique à ses débuts, écrit une lettre ouverte au nouveau ministre de la culture Jack Lang pour déplorer l'absence généralisée de troupes permanentes et réclamer que des efforts soient entrepris pour permettre leur renaissance. Son analyse précise les reproches qu'elle formulait déjà en 1976 (cf. note 19 p. 255) et fait écho à la transformation du champ théâtral que nous avons précédemment décrite. Le ministère saisit l'occasion pour ouvrir un débat sur la permanence artistique, et demande aux directeurs des institutions théâtrales publiques de répondre à la lettre accusatoire²⁴. Jeanne Laurent avance tout d'abord des éléments d'explication à la disparition des troupes. La politique de relance de la décentralisation menée par Malraux a «perdu de vue», selon elle, la nécessité d'une présence théâtrale permanente en province. La lourdeur administrative des Maisons de la Culture a contaminé les Centres Dramatiques Nationaux (CDN), rendant les coûts de fonctionnement exorbitants. Après les événements de 1968, les metteurs en scène ont pris le pouvoir culturel; ils ont abandonné leurs responsabilités de chef de troupe pour devenir «patrons» d'entreprise. Par conséquent, le comédien a perdu toute influence sur le fonctionnement des CDN. Par leurs choix esthétiques, les directeurs ont exprimé «moins le désir de répondre aux aspirations de la région où ils travaillaient que de servir leur carrière personnelle en cherchant à plaire à la presse parisienne». Jeanne Laurent envisage ensuite pourquoi et comment recréer des troupes permanentes. Elle fonde sa réflexion sur un modèle de troupe «traditionnelle» et s'appuie sur les exemples de Baty, Dullin, Jovet et Vilar pour démontrer la valeur d'une telle structure. Selon elle, la troupe permet de «travailler

pratique, les problèmes de distribution, de répertoire sont modifiés. Il n'y a pas un metteur en scène qui choisit un comédien en fonction d'idées qu'il a sur le rôle, etc... Nous, nous créons en fonction d'un objectif politique et artistique et des gens qui sont à l'intérieur de la troupe. Je ne cite pas notre expérience comme exemplaire. Je me contente seulement d'observer que la voie que nous avons choisie implique une annulation des problèmes liés à la division du travail. » in *ibid.*, p. 23 (citation de Didier Bezace, membre du Théâtre de l'Aquarium).

²³ « À partir du moment où s'est constitué un fond commun de discours, de réflexion dramaturgique, réemployer un comédien, c'est assurer une plus grande efficacité, fondée sur une certaine complicité, un consensus. D'un autre côté, certains comédiens permanents, ou qui travaillent depuis longtemps dans la même entreprise, vivent leur permanence comme une humiliation. Il faudrait bien comprendre de part et d'autre, qu'au centre de l'enjeu théâtral, il y a le fait de la permanence, qu'elle n'est pas humiliante mais qu'à ce stade de l'histoire du théâtre, elle est au contraire devenue une nécessité impérieuse. » in *ibid.*, p.24 (citation d'André Marcon).

²⁴ Plusieurs responsables se soumettent à l'exercice : un directeur de théâtre national (Jean-Pierre Vincent à Strasbourg), quatre directeurs de CDN (Gabriel Garran à Aubervilliers, Jean-Pierre Laruy à Limoges, Jean-Pierre Miquel à Reims et Xavier Pommeret à Nanterre), un directeur de CDN pour l'Enfance et la Jeunesse (Maurice Yendt à Lyon), l'ancien directeur de la Comédie de Saint-Étienne, Jean Dasté, et Michel Humbert, directeur du théâtre du Château de Gilly (centre de création régional de Bourgogne). Nous avons eu accès à l'intégralité de ces réponses par l'intermédiaire de la Direction du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture. La lettre de Jeanne Laurent et des extraits des réponses des directeurs ont été publiés, par ailleurs, dans *Acteurs* N°1, janvier 1982.

mieux et davantage», elle responsabilise chaque membre, permet de lutter contre la centralisation, de faire des économies, de développer et d'entretenir les dons de l'acteur. Pour remédier à la lourdeur administrative, elle conseille de revenir à des équipes de création plus légères ou bien de recourir à des techniciens municipaux volontaires. Les coûts devraient être diminués en trouvant des solutions esthétiques moins imposantes pour les décors.

Les réponses peu nombreuses des directeurs sollicités par le ministère replacent la problématique de la troupe permanente dans le contexte culturel contemporain. Jean-Pierre Vincent évoque tout d'abord la hausse des coûts de production du «spectacle vivant» (en se référant à la loi de Baumol, cf. p. 158). Il rappelle que la permanence se paie et qu'il incombe à la société d'affirmer ses choix en les finançant par des subventions adéquates. Il souligne, avec Jean-Pierre Miquel, la «place exorbitante» qu'occupe désormais la télévision dans le paysage culturel et prend acte d'une société contemporaine qui n'est plus celle des années cinquante ou soixante. Avec quelques nuances, tous les directeurs reconnaissent toutefois les qualités inhérentes à la structure de troupe et la nécessité de maintenir une forte présence artistique au cœur des institutions théâtrales. Xavier Pommeret met en garde contre le danger de faire de la troupe une référence absolue en matière de structure de travail. Pour Gabriel Garran, la présence permanente d'acteurs est une «bonne nécessité», mais elle ne passe pas forcément par «une permanentisation systématique des mêmes». Il apparaît à tous nécessaire de redéfinir la mission de la décentralisation théâtrale et d'envisager le rôle que peut y remplir la structure de troupe. Les directeurs récuse cependant l'analyse qui met la responsabilité de la «crise» de la décentralisation sur le compte de la disparition des troupes.

Le point de vue de Jeanne Laurent en 1981 s'attache avant tout à la mise en œuvre d'une décentralisation théâtrale qui puisse se passer de Paris. Il semble d'ailleurs que la Direction du Théâtre et des Spectacles, alors dirigée par Robert Abirached, ait avancé le même argument d'un renforcement de la régionalisation pour inciter les Centres Dramatiques de province à favoriser la permanence artistique, dans la mesure du possible²⁵. Cette position diffère de la politique officielle de sensibilisation au risque artistique, menée pendant les années soixante-dix, contre laquelle s'insurgeaient Vincent et ses collaborateurs (cf. a) Une installation tumultueuse, p. 207). Il ne s'agit plus de dissoudre les troupes permanentes pour accélérer le renouvellement des équipes. Il s'agit de reconstituer des foyers de création qui jouent la carte d'une implantation dans les régions et les villes qui accueillent les CDN.

Les troupes sont peu présentes dans le paysage théâtral en 1982. Il y a le TNS et la Comédie Française, parmi les théâtres nationaux. Planchon a définitivement liquidé

²⁵ « Si le directeur du Théâtre et des Spectacles a lui-même redit à plusieurs reprises qu'il encourageait tout à fait les Centres à se doter d'une troupe, c'est aussi, ne l'oublions pas, parce que la régionalisation est en œuvre, cette fois de façon résolue. La vocation d'un Centre est de s'intégrer et d'animer ville et région, de s'implanter. Les habitudes, les reconnaissances, ne se font pas seulement autour d'un certain metteur en scène, d'un certain type de travail, ces reconnaissances se font aussi (et ce d'autant plus que le public est frais) autour du nom des comédiens, des visages des comédiens : il est très important, pour l'accès au théâtre d'un certain nombre de personnes, que des habitudes se prennent et que le public puisse développer à l'endroit des comédiens un rapport de possession : nos comédiens, notre troupe... Voilà pourquoi, sans nul doute, Jeanne Laurent a soulevé un problème qui intéresse tout le monde : le médiateur du théâtre, c'est l'acteur. » in Armelle Heliot, «En route, les troupes!», *Acteurs* N°4, avril 1982, p. 36.

la sienne. Maréchal maintient une permanence à Marseille. Les jeunes compagnies continuent de privilégier ce mode de fonctionnement, souvent par nécessité. Comme le résume alors Roland Bertin, sociétaire de la Comédie Française, qui a fait ses premiers pas en Bourgogne dans la troupe de Jacques Formier, puis a collaboré avec Patrice Chéreau, le metteur en scène semble inéluctablement devoir se détacher de la permanence : « Quand Ariane, Planchon, Chéreau, qui sont des demiurges, naissent, les premières équipes sont les plus pures, celles qui servent le mieux leurs desseins et leurs dessins. C'est la naissance d'une troupe. Ensuite, le talent du metteur en scène est reconnu, il est amené, sans qu'il le veuille, à abandonner ceux qui le servaient. Les metteurs en scène ne se rendent pas bien compte qu'une famille, c'est l'essentiel. De grands talents, placés les uns à côté des autres, sans communion d'esprit, ne peuvent pas donner les mêmes résultats que ceux avec qui le langage est aisé. »²⁶ Roland Bertin oppose la liberté conquise par le metteur en scène aux exigences de cohérence minimale du langage artistique.

À l'aube des années quatre-vingt, la volonté de liberté artistique des metteurs en scène s'accommode plutôt mal avec l'idée de permanence artistique, qui apparaît comme un carcan et non comme un tremplin à la création. Une enquête réalisée en 1982 sur le thème de la distribution des spectacles permet de mesurer ce divorce à partir d'un échantillon représentatif de la mise en scène française²⁷. La majorité des metteurs en scène opposent les impératifs de création artistique à ce qui constitue à leurs yeux une contrainte de création. « Lorsque l'effet de troupe, qui me paraît positif, devient une entrave, il faut se défaire de la troupe. » (Philippe Adrien). « La permanence des comédiens constitue d'abord une liberté, puis une entrave, puis une liberté, etc. » (Jean Jourdeuil). « Il y a des comédiens de familles,

DISTRIBUER : UN ACTE FONDAMENTAL

« Distribuer un spectacle c'est le moment essentiel. Dans l'espace et le temps de la représentation, le moindre réseau opaque arrêtera la circulation du matériau commun entre les acteurs, ou fera obstacle à ce passage entre le texte et le public - le texte ou plutôt l'inconscient qui a précédé et accompagné l'écriture et qu'il faut restituer. Par ailleurs, si les signes ne sont pas justes, les repères pas clairs le public se perdra. Et encore : si la part de création est plus faible chez l'un ou l'autre, la représentation, suspendue au seul imaginaire, s'écroulera. Un coin qui s'écroule écroule le tout. Distribuer c'est aussi important que l'acte d'écrire. »

C. Régy, «Le journal des créateurs», *op. cit.*, p. 29.

²⁶ Roland Bertin, «Entre dieux et diables», propos recueillis par Bruno Villien, *ibid.*, p. 63-65. Les acteurs interrogés par la revue *Acteurs*, dans ce N°4 consacré aux troupes en avril 1982, s'accordent pour témoigner que le passage dans une troupe reste pour eux une expérience marquante et profondément nécessaire. En sortant d'une telle expérience, les acteurs éprouvent le besoin d'un retour sur eux-mêmes. Dans tous les cas, ils ont été principalement formés au sein de même de la troupe, de telle sorte qu'ils doivent renier une partie d'eux-mêmes quand ils intègrent d'autres équipes. La nostalgie de la première famille pèse comme une angoisse à chaque nouvelle rencontre. Que les témoignages décrivent des compagnies de création collective ou des troupes plus traditionnelles, l'autorité du chef de troupe — systématiquement metteur en scène — apparaît comme la clef de voûte de l'instrument de production

²⁷ L'enquête concernait cinq metteurs en scène responsables d'institutions théâtrales (CDN ou Théâtre National) : Michel Dubois (Caen), Alain Françon (Lyon), Jean-Pierre Vincent (TNS), Antoine Vitez (Théâtre National de Chaillot), Claude Yersin (Angers); et six directeurs de compagnies hors-commission : Philippe Adrien, Jean Jourdeuil, Jacques Lassalle, Daniel Mesguich, Jacques Nichet, Claude Régy. Les questions 3 et 4 du questionnaire ont particulièrement retenu notre attention : « 3) Pensez-vous qu'il y ait des familles de comédiens? Personnellement, vous sentez-vous attaché à l'une de ces familles? 4) Trouvez-vous un bénéfice à travailler avec les mêmes comédiens de saison en saison? La permanence des comédiens au sein d'un groupe artistique vous paraît-elle constituer une entrave ou une liberté? » in «Journal des créateurs», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1982-1983, *op. cit.*, p. 10.

expériences, histoires, très différentes, mais que l'on peut amener à se rejoindre dans une même attitude ou démarche d'adhésion à un projet. Et qui forment une communauté provisoire sur ce projet. » (Alain Françon). La permanence artistique peut apparaître au passage comme un plaisir pour le public. « C'est le public qui aime *revoir* les acteurs de saison en saison, dans des rôles différents. C'est le plaisir de la déclinaison. » (Antoine Vitez). L'acte fondamental reste la distribution d'un spectacle, qui doit s'affranchir de tous les obstacles. Le metteur en scène se considère alors comme un compositeur qui doit choisir les instruments adéquats pour créer la représentation d'une pièce, et non comme un chef d'orchestre qui interpréterait un répertoire de pièces avec une même formation musicale. De même qu'il est peu probable de rencontrer un compositeur qui n'écrirait que pour une formation de quatuor, il devient très rare de trouver des metteurs en scène qui travaillent avec la même équipe d'acteurs.

À l'inverse, pour les quelques compagnies qui revendiquent la permanence, le groupe des comédiens constitue le socle de tout travail théâtral. Il forme la « figure poétique centrale du spectacle naissant. Un groupe n'est pas seulement une juxtaposition de comédiens. Il existe aussi en tant que tel, et, en tant que tel, il fait déjà figure. La plupart du temps, on choisit les interprètes selon les personnages. Ici, l'ensemble des interprètes déjà réunis forme une distribution préalable qui est "la matrice du spectacle" (avant même la répartition des rôles individuels) », comme le déclare Jacques Nichet, metteur en scène du Théâtre de l'Aquarium. Les contraintes de distribution, loin d'entraver la liberté artistique du metteur en scène, contribuent au contraire à enrichir le sens des spectacles et à approfondir le parcours artistique de la compagnie. « Le partage par un groupe de comédiens d'une suite de projets me semble apporter des résultats individuels et collectifs exceptionnels. La quasi totalité des spectacles produits par le TNS aurait été *impossible* à entreprendre sans cette équipe permanente de comédiens *accumulant* les expériences (bonnes ou moins bonnes). » (Jean-Pierre Vincent et l'Ensemble Artistique du TNS). Dans l'entre-deux entre la permanence et la volonté d'une liberté sans entrave apparente, quelques metteurs en scène soulignent les difficultés d'entretenir une «troupe» dans un contexte global qui ne s'y prête guère. Le groupe d'acteurs permanents apparaît alors comme l'interlocuteur du metteur en scène, dans un état d'esprit qui stimule la recherche artistique. Sous cet angle, le choix des pièces par le metteur en scène doit bien sûr tenir compte de la nature de la troupe²⁸. La permanence des comédiens constitue « à la fois un avantage : ils sont là, on les a choisis, on les connaît bien avec leurs qualités et leurs défauts, tout comme ils connaissent les vôtres; les risques d'erreur ou de malentendu sont plus limités; cela donne la possibilité de tenter des "aventures de distribution" hors du conventionnel; et un inconvénient : il *faut* les employer, et de manière satisfaisante pour eux (d'où des contraintes de choix de répertoire, ou "forçage" excessif de contre-emplois). » (Claude Yersin). Les metteurs en scène sont rebutés par cette contrainte inéluctable et préfèrent s'en remettre à la fluidité du marché des comédiens. Ils n'en manifestent pas moins la

²⁸ « Un groupe artistique permanent (acteurs et actrices, mais aussi metteurs en scène, scénographes, dramaturges) n'est certainement pas pour moi une entrave. Une liberté? Non plus. Avec un groupe, il faut toujours négocier mais ce dialogue m'est une nécessité, un stimulant qui, mettant en cause parfois mes choix et mes désirs, m'oblige à en aborder mieux les raisons, les pertinences et les intensités. » citation de Michel Dubois in *ibid.*, p. 15.

volonté de parvenir aux résultats qui découlent de la mise en troupe, notamment la recherche de l'unité d'ensemble²⁹. On observe ainsi une tendance des metteurs en scène à revendiquer l'esprit de troupe sans en pratiquer la lettre. Tout se passe comme si le court espace des répétitions permettait de recréer l'ambiance de travail propre à une équipe qui se connaît bien. Les liens de fidélité qui attachent un metteur en scène à une famille d'acteurs semblent garantir la cohérence d'un parcours artistique³⁰.

L'importance du metteur en scène dans le dispositif théâtral ne cesse de s'accroître au fil des années quatre-vingt. La permanence à laquelle il est confronté dans les institutions ne concerne plus désormais que le personnel administratif et technique³¹. L'intermittence des comédiens a supplanté les anciennes troupes permanentes.

b) L'intermittence comme norme du travail des comédiens

Une profonde transformation des structures de production de la décentralisation théâtrale est ressentie dès le milieu des années quatre-vingt. Il apparaît alors clairement que les choix esthétiques des hommes de théâtre contribuent à fragiliser leur position économique face à leur principal bailleur de fond, l'État. Alain Busson a évalué les interactions entre l'évolution de l'esthétique théâtrale et les conditions économiques de sa mise en œuvre, à travers les effets conjoints de la professionnalisation, l'optimisation des structures de production face au sous-emploi des comédiens, la prise en compte de l'influence du marché parisien, la sédentarisation et la course aux subventions qui implique une production d'écart,

²⁹ « La *cohérence* m'importe plus comme conquête que comme préalable. J'aime bien partir d'un groupe a priori composite, en explorer les différences, les contradictions, les possibles tensions, pour atteindre à l'*unité* de la représentation, unité jamais tout à fait acquise, toujours traversée par de sourdes vellétés de déstabilisation. Il s'agit à tous les sens du mot de préserver «le jeu». La représentation, comme le bois sous la lumière des projecteurs, travaille. » citation de Jacques Lassalle in *ibid.*, p. 19. Ce dernier ne reconnaît d'ailleurs « en France qu'une seule vraie troupe permanente par son ampleur, son histoire, ses modes de recrutement et de fonctionnement, et la diversité d'obligations d'un cahier des charges dont l'alternance quasi quotidienne n'est qu'un des aspects. C'est la Comédie Française. » in *ibid.*

³⁰ Nous écrivions à propos des Fédérés de Montluçon : « Ainsi l'idée de la troupe guide l'action et motive fondamentalement le travail de ces trois hommes de théâtre. Pourtant cette idée n'intègre pas une des caractéristiques principales de la troupe «traditionnelle» : la permanence. Jean-Louis Hourdin, Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel refusent tous les trois d'envisager le travail avec un groupe d'acteurs stable sur un trop long terme. Ces trois exemples reflètent pourtant des conceptions théâtrales qui présentent plusieurs points communs : la nécessité d'établir une communauté de parole et de travail pendant les répétitions en veillant à ce qu'un véritable dialogue s'établisse entre les comédiens; la volonté de bâtir une relation entre la communauté des comédiens et la communauté des spectateurs qui se réunissent pour un soir de représentation; la tentative de répondre à une interrogation, qu'elle porte sur l'implantation d'un théâtre dans la cité, pour Jean-Paul Wenzel, la possibilité de renouer un contact avec ses origines, pour Olivier Perrier, ou bien l'énigme que contient tout poème, pour Jean-Louis Hourdin. » in Georges Gagneré, «Les Fédérés», *Les Cahiers* N°10, hiver 1993-94, p. 80.

³¹ « Pour un théâtre, en France, la permanence, c'est maintenant celle d'un personnel administratif et technique, d'un appareil de production conséquent et d'un budget dix fois plus important. Cela s'appelle une *entreprise* : un théâtre, aujourd'hui, c'est une entreprise [...]. *Le passage du chef de troupe (ou de l'animateur-directeur) au chef d'entreprise suppose un autre métier, un savoir spécifique, l'apprentissage d'une technicité.* » in «État des lieux de la décentralisation théâtrale», synthèse des Rencontres du quarantième anniversaire de la Comédie de Saint-Étienne, *Théâtre/Public* N°80, mars-avril 1988, p. 78 (intervention de Jacques Blanc, «Pour une nouvelle décentralisation»).

sous-tendue d'une logique de la différence³². Cette photographie économique confirme notre analyse de la transformation du champ théâtral qui s'opère dès la fin des années cinquante³³. L'évolution vers l'intermittence satisfait à la fois les employeurs et les comédiens. « Les intérêts de tous semblent donc convergents : les metteurs en scène conservent une marge de manœuvre importante dans le choix de leur interprètes et économisent également une partie de leurs ressources; les artistes, de leur côté, conservent leur liberté. »³⁴

La donne économique est telle que les recherches du metteur en scène peuvent désormais librement s'épanouir en dehors des contraintes inhérentes à la permanence artistique³⁵. L'homme de théâtre des années quatre-vingt concrétise ses ambitions artistiques dans un système qui n'a plus besoin de la troupe, structure «archaïque» qui avait néanmoins permis l'épanouissement des metteurs en scène du Cartel et de la première décentralisation. Le débat entre intermittence et permanence n'a jamais manqué de contradicteurs (cf. cadre ci-contre). Un repli trop fermé sur une troupe conduit à une double sclérose du processus théâtral. D'un côté, les acteurs sont tentés de céder à la facilité d'un style ou d'une technique de jeu, ce qui met en péril l'adéquation à l'univers d'un texte. D'un autre côté, l'artisanat poussé dans une logique corporatiste fige la nécessaire circulation des comédiens. Du point des créateurs, il vaut mieux stabiliser des pôles d'expérimentation en fixant simplement des équipes à partir d'un marché fluide des comédiens, que l'inverse, c'est-à-dire provoquer une circulation vitale des comédiens à partir d'un champ fortement structuré autour de troupes fixes. C'est un des enjeux du passage du corporatisme au libéralisme dans le domaine économique. À partir des années quatre-vingt, l'intermittence s'impose à l'ensemble des structures subventionnées de la décentralisation théâtrale.

L'intermittence des comédiens n'est cependant possible que parce qu'elle est garantie par un système spécifique de caisse d'assurance-chômage. « Fondé sur les annexes 8 [cinéma] et 10 [spectacle vivant] du règlement interne du régime d'assurance-chômage, qui datent respectivement de 1964 et 1969, le dispositif est

LES TROUPES D'AUTREFOIS

Pour en revenir aux avantages des troupes fixes, que valait cette homogénéité dont on nous rebat les oreilles ?

“Se sentir les coudes”, c'est tout bonnement connaître à fond ses partenaires, ne rien ignorer de leurs qualités, de leurs faiblesses, de leurs tics. “Se sentir les coudes”, c'est l'art de se faire ressortir réciproquement, de se prêter aide et assistance, se repêcher au besoin. Tout cela repose uniquement sur les ficelles du métier : jeux de scène, traditions, effets de mémoire... Il arrive qu'à la longue, ces ficelles deviennent des cordes qui garrontent l'interprétation, annihilent les recherches individuelles, apparaissent aux spectateurs et ruinent la spontanéité des vrais comédiens. À la vérité, “se sentir les coudes” c'est peut-être la plus sûre manière de ruiner une troupe, du point de vue le plus élevé de l'art dramatique. »

Henri Bourrelier, *La semaine à Paris* N° 247, 18 au 25 février 1927.

³² « Les institutions théâtrales françaises financées sur deniers publics sont non seulement victimes de la loi Baumol sous sa forme la plus simple, mais encore le type de produit fabriqué ainsi que les conditions mêmes de la fabrication ont subi des évolutions de nature à renforcer le processus. » in Alain Busson, *Le théâtre en France. Contexte socio-économique et choix esthétiques*, coll. «Notes et études documentaires», La Documentation Française, Paris, 1986, p. 120.

³³ Cf. p. 154 : C) Abandon de la permanence artistique au sein de la décentralisation.

³⁴ *Ibid.*, p. 109

³⁵ L'évolution de Roger Planchon et du Théâtre de la Cité en constitue l'exemple le plus marquant (cf. 3) Le Théâtre de la Cité : nouveau visage de la décentralisation, p. 131).

demeuré marginal pendant une longue période. Il n'a pris son essor que dans les années 80, à une époque où émerge l'exigence de la flexibilité dans les milieux patronaux. »³⁶ Ce dispositif prend une importance de plus en plus grande à mesure que le secteur du spectacle vivant s'accroît. C'est le cas en 1982 avec l'injection de fonds substantiels par l'État et, indirectement en 1986, avec la privatisation de l'audiovisuel. « L'intermittence n'a pas été simplement une réponse conjoncturelle à la multiplication des entreprises et des projets artistiques et culturels, mais correspond à une recherche structurelle de flexibilité dans l'organisation de la production. Elle est apparue comme la forme d'emploi la plus économique pour faire face à deux exigences contradictoires : abaisser les coûts de main-d'œuvre et disposer en permanence des effectifs artistiques garants de la flexibilité du système de production. »³⁷ Cette flexibilité semble avoir été encouragée par l'État³⁸. Elle a cependant un coût qui met en péril l'équilibre de répartition des cotisations-chômage du secteur privé³⁹. De plus, la croissance du secteur contribue à amplifier la fragilité du dispositif d'intermittence : « le déficit du régime d'assurance chômage propre aux salariés intermittents du spectacle a ceci de paradoxal qu'à rebours du régime général, il s'est amplifié sous l'effet même de la croissance du secteur : c'est que le volume de la demande de travail a, de par la fragmentation du travail en engagements intermittents, provoqué une croissance plus vive encore du nombre d'artistes, cadres et techniciens temporairement ou durablement professionnalisés dans ce secteur d'activité et candidats à l'indemnisation des périodes non-travaillées. »⁴⁰

Un tel dispositif remodèle donc en profondeur l'ensemble du marché des comédiens. Il permet de matérialiser l'utopie de la troupe de deux cents comédiens dont rêvait Copeau dès les années vingt (cf. p. 40). La flexibilité est assurée par la prédominance d'une logique de réseau qui permet une adaptation rapide aux besoins de production. Cette logique s'appuie sur la forte concentration des comédiens en région parisienne et fournit « des éléments de stabilité qui sont la nécessaire contrepartie de la recherche permanente de souplesse et de réactivité propre à ce secteur du marché du travail artistique, parce que les réseaux facilitent les recrutements par cooptation et l'identification des compétences et des talents sur la

³⁶ Alain Lebaube, «Les intermittents du spectacle en précurseurs», *Le Monde*, 18 décembre 1996, supplément Emploi, p. I. Ce dispositif concerne les comédiens qui ont effectué un quota d'heures de travail sur une année (507 heures en 1999). Après avoir «décroché» son statut, un intermittent du spectacle est indemnisé sur toutes ses périodes de chômage pendant un an, durée au bout de laquelle ses droits sont étudiés à nouveau.

³⁷ Pierre-Michel Menger, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG, DEP, Paris, 1997, p. 193.

³⁸ « Il n'est pas exclu que la puissance publique ou les institutions publiques aient elles-mêmes contribué plus ou moins volontairement au gonflement de l'intermittence : le financement au projet plutôt qu'au fonctionnement n'a-t-il pas joué en ce sens? Le recrutement des personnels intermittents dans des structures aidées ne se heurte-t-il pas à des barrières financières moins infranchissables que le subventionnement d'emplois permanents? » Citation de J. Marimbert, *Note d'étape sur les conditions de travail et d'emploi des intermittents du spectacle*, ministère du Travail, Paris, 1992 in Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 20.

³⁹ En 1995, on constate que 619 millions de cotisations ont été perçues contre 2,8 milliards de prestations versées à 39900 intermittents. Ce déficit ne prend en compte que les cotisations des intermittents qui ont reçu une prestation, et non l'ensemble des permanents qui travaillent dans le secteur culturel, ce qui doit sensiblement redresser les chiffres. « En bonne logique, et s'agissant d'une subvention déguisée à une profession, il devrait être pris en charge par le budget national et être alimenté par l'impôt. Le soutien à la culture et au spectacle étant jugé d'intérêt général, profitant à l'ensemble des citoyens et pas seulement aux cotisants de l'Unedic, la dépense devrait figurer dans l'enveloppe du ministère de la culture. » in Alain Lebaube, «Une subvention financée par les cotisations salariales», *Le Monde*, 18 décembre 1996, supplément Emploi.

⁴⁰ Rémi Debauvais, Pierre-Michel Menger, François Piettre et al., *Le spectacle vivant*, coll. «Contrats d'études prospectives», La Documentation Française, Paris, 1997, p. 192.

base des réputations individuelles et évitent de recourir aux procédures trop lentes et trop coûteuses de prospection, de sélection et d'embauche habituellement pratiquées sur le marché du travail qualifié. »⁴¹ Le théâtre sert alors de plate-forme de diversification pour le comédien qui cherche à travailler dans le cinéma ou l'audiovisuel, deux secteurs qui exacerbent le phénomène d'intermittence par la brièveté des périodes de production⁴².

Les comédiens intériorisent alors comme indice de leur épanouissement « artistique » les valeurs de renouvellement et de mobilité sur lesquelles repose le dispositif flexible de l'emploi intermittent. « L'accomplissement de soi y équivaut à l'incessant développement de soi, moins à la façon dont un être riche de toutes sortes de virtualité contenues dès l'origine en lui ne ferait littéralement que les exprimer, les déplier et les déployer (c'est la formule aristotélicienne de l'action créatrice comme actualisation de ce qui est virtuel), mais bien parce que c'est en situation de travail que le développement se fait, au contact d'autrui, dans les défis imposés par de nouveaux textes, de nouveaux modes de jeu, de nouvelles exigences de mise en scène. »⁴³ Cette adaptation explique en quoi la majorité des comédiens plébiscitent le travail intermittent, alors même qu'il contribue à fragiliser l'équilibre du marché de l'emploi. Ce qui semblait préjudiciable à Copeau et Dullin est devenu avantageux pour les metteurs en scène des années quatre-vingt. Du temps de Vilar et des premières troupes, le milieu théâtral parisien présentait déjà une grande flexibilité de l'emploi. Mais cela n'apparaissait pas alors comme la meilleure garantie à l'épanouissement d'une aventure artistique. Aujourd'hui, pour les comédiens qui « réussissent » — c'est-à-dire qui travaillent régulièrement — le renouvellement devient désormais un gage de professionnalisme. L'intermittence n'est pas vécue comme une contrainte de formation ou d'insertion, bien au contraire⁴⁴. En 1994 par exemple, seul 1% des comédiens interrogés dans le cadre d'une enquête sur la profession de comédien font référence à la disparition des troupes permanentes pour expliquer les difficultés de la situation contemporaine. Le retour à l'artisanat de la troupe permanente apparaît comme une utopie visant à protéger les comédiens de la forte concurrence qui règne en pratique sur le marché de l'emploi et des dérives qui en découlent. L'artisanat apparaît alors comme une valeur rétrograde qui marque un retour en arrière de la production théâtrale.

La généralisation de l'intermittence présente pourtant des limites économiques et artistiques. « Le paradoxe de l'indemnisation du chômage est tout entier contenu

⁴¹ Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, p. 31.

⁴² On constate paradoxalement que la notion d'« emploi » resurgit dans ces secteurs qui recrutent à partir d'une palette de comédiens très variée : « Le corps du comédien de cinéma ou de télévision ne se singularise ni ne se valorise de la même manière que le corps du comédien de théâtre. Les comédiens de cinéma sont ainsi identifiés beaucoup plus fréquemment à un emploi type : 37% d'entre eux se déclarent spécialisés dans une catégorie de rôle alors qu'ils ne sont que 24% parmi les comédiens de théâtre. Tout aussi remarquable est l'évolution de cette identification durant la carrière : le taux de spécialisation s'élève avec l'âge et un comédien paraît ne pouvoir se maintenir et réussir au cinéma qu'au prix d'une spécialisation croissante, alors que les carrières au théâtre sont plus ouvertes et ne fixent dans une spécialité qu'un tiers des comédiens parvenus à la maturité professionnelle. » in *ibid.*, p. 238-239.

⁴³ *Ibid.*, p. 370.

⁴⁴ « Dès que l'accumulation des expériences de travail est assez grande pour permettre au comédien de prendre la mesure de cette variété, l'attrait pour la nouveauté des situations et des relations de travail, et pour celle des œuvres et des exigences de jeu constitue le socle de la satisfaction professionnelle, celui que citent en proportions égales les comédiens de tous âges, quand ils ont dépassé la trentaine. » in *ibid.*, p. 373.

dans ce jeu déséquilibré : il procure une assurance contre le risque dans un système d'emploi qui démultiplie ce risque et qui, parce que les employeurs anticipent le versement de revenus de remplacement, conduit à l'accroître. »⁴⁵ Magiquement, la responsabilité sociale de l'employeur s'évapore. Le metteur en scène bénéficie d'une flexibilité financée par la collectivité. La fraction des acteurs intermittents qui parviennent à travailler longtemps et régulièrement reste largement minoritaire, comme dans tout système basé sur une forte concurrence entre agents. En grande majorité, les comédiens sont confrontés à une précarité qui met en péril la possibilité même de vivre de son métier. L'équilibre entre permanence et flexibilité apparaît finalement comme un des enjeux fondamentaux de la décentralisation théâtrale à l'aube des années quatre-vingt-dix. Cette décennie consacre l'émergence d'une nouvelle génération de metteurs en scène qui n'a pas directement connu le modèle de la troupe et pour qui la permanence artistique est un terrain tout à la fois séduisant et contraignant. L'exemple de Christian Schiaretti à Reims va nous servir de fil conducteur pour éclaircir le revirement d'attitude qui semble progressivement avoir lieu.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 329.

C) LA COMEDIE DE REIMS DIRIGEE PAR CHRISTIAN SCHIARETTI

1) Une alternative à l'intermittence des comédiens

Il s'agit tout d'abord de préciser les circonstances qui ont présidé à la nomination de Christian Schiaretti à la tête du Centre Dramatique National de Reims au 1er janvier 1991. Après une formation philosophique, Christian Schiaretti a suivi les cours de Bernard Dort et Jacques Lassalle à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III. Dans le cadre d'une maîtrise sur le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD) sous la direction de Bernard Dort, il devient auditeur libre dans les classes d'Antoine Vitez, Jacques Lassalle et Claude Régy. Sa première mise en scène est la création d'*Ariakos* de Philippe Minyana au théâtre «alternatif» parisien du Quai de la Gare en 1983. Deux ans plus tard, il fonde sa compagnie et s'installe avec les compagnies d'Agathe Alexis et Robert Cantarella au Théâtre de l'Atalante. Enterrée dans les sous-sols du Théâtre de l'Atelier, cette association de jeunes compagnies instaure une solidarité professionnelle à travers le partage des maigres moyens en jeu, et revendique une politique de production et de diffusion à l'opposé des normes du théâtre richement subventionné. Dès 1985, la presse remarque la mise en scène du *Journal d'un chien* d'Oskar Panizza. Puis *Rosel* d'Harald Mueller en 1988 et *Le laboureur de Bohème* de Johannes von Saaz en 1990 placent le jeune metteur en scène dans le peloton de tête de la relève théâtrale.

a) Contre une «esthétique de la production»

Ayant été amené à enseigner au Centre Dramatique National de Reims pendant la direction de Jean-Pierre Miquel puis à collaborer avec le directeur suivant, Denis Guénoun, Christian Schiaretti connaît bien la vie culturelle rémoise. Aussi réagit-il à la crise financière et institutionnelle qui frappe le CDN en juillet 1990 en posant sa candidature à la direction artistique par l'intermédiaire d'une lettre qu'il remettait en août 1990 à Bernard Faivre d'Arcier, directeur du théâtre et des spectacles au Ministère de la Culture. L'initiative apparaît iconoclaste au regard de l'attitude d'une nouvelle génération d'hommes de théâtre qui se tient à la marge d'une institution théâtrale, honnie pour ses lourdeurs et ses scléroses. Le jeune metteur en scène de 35 ans pose alors les jalons du combat théâtral qu'il entend mener pour redonner un sens à une institution théâtrale, jugée en profonde dérive. « Tout se passe aujourd'hui comme si ce métier, et avec lui ses institutions, n'avait su préparer son avenir, c'est-à-dire le former, c'est-à-dire y être attentif, c'est-à-dire replacer chaque création dans un mouvement plus général mais aussi plus essentiel, celui de l'histoire théâtrale. Qui aujourd'hui dans ma génération considère sincèrement les Centres Dramatiques comme un héritage historique ? »¹ Christian Schiaretti assume d'emblée la prise en main d'un héritage qui revient de droit à sa génération, et qu'il estime avoir à transmettre à son tour dans de bonnes conditions². Critiquant en vrac

¹ Christian Schiaretti, «Itinéraires», *Alternatives Théâtrales* N° 38, juin 1991, p. 35.

² « Je suis le plus jeune directeur de CDN : en soi c'est un programme. Je veux réunir les gens de ma génération, faire notre bilan : en soi c'est aussi un programme. Je veux dès aujourd'hui m'occuper de la relève :

le «parisianisme» de la profession, ses tentations élitistes, le poids des carrières, l'influence des médias, il met en avant la volonté de revenir à une définition essentiellement artisanale de la pratique théâtrale : « Je pense, et cela est aussi affaire de morale, que la mise en scène doit partir des moyens offerts et les négocier avec intelligence, c'est cela un spectacle, il ne s'agit jamais d'être génial, toujours d'être ingénieux; la mise en scène devient alors un travail, le metteur en scène un artisan, le terme de créateur à l'Atalante ne pouvait se régaler d'un égocentrisme prétentieux car la présence de l'autre et la gestion de tous les postes qui rendaient chaque soirée de représentation possible était une limite obligée à l'affirmation débordante de soi. Et c'est cela, qui n'est rien d'autre que la définition du métier théâtral, qui devint exemplaire et conquit un public. »³

La revendication de l'*artisanat* est présentée comme un cadre éthique susceptible d'entraîner une solidarité professionnelle et de provoquer une transformation de l'institution⁴. Christian Schiaretti cherche à définir un cadre de production qui lui

LE THEATRE COMME UN GYMNASSE

« Au lieu que quelqu'un vienne avec son spectacle bouclé me demander une coproduction, je vais salarier deux metteurs en scène invités dans la maison pour cinq mois. Le problème d'un artiste, c'est d'abord de pouvoir vivre. [...]

Je souhaite continuer à me mettre en position d'inventer les moyens de résoudre les problèmes que me pose la scène, et pas seulement d'*acheter* les réponses. Il faut inventer de nouveaux schémas. J'imagine assez bien qu'un CDN puisse fonctionner comme un gymnase au sens aristotélicien; c'est-à-dire un lieu d'entraînement où l'équipe pendant les trois mois de sa création vivrait une expérience qui créerait forcément des frottements, des rencontres. »

Christian Schiaretti, «Le théâtre comme gymnase», propos recueillis par Sylviane Gresh, *Révolution* N° 554, 12 octobre 1990.

donnera une maîtrise de l'économie du théâtre et qui permettra d'établir de nouvelles relations avec les autres centres de production en vue de favoriser l'éclosion de formes nouvelles. « Nous devons regagner l'indépendance. Je milite pour une réinvention de moyens artisanaux, où la relation entre le spectacle, le public et celui qui gère l'ensemble s'inscrit dans des dimensions humaines, et pas dans ces économies mégalomaniaques où l'on ne voit plus rien, ni les tenants ni les aboutissants, et on ne sait plus pourquoi on est là. »⁵

Le jeune directeur envisage tout

d'abord la création d'une école d'assistantat (pour concrétiser sa volonté d'assurer la «relève»), qui reste, dans un premier temps, à l'état embryonnaire⁶. Dans la première demi-saison de son mandat, il souhaite aussi poursuivre la politique de partage des moyens qui caractérisait le fonctionnement de l'Atalante. Il envisage donc d'utiliser une partie du budget de création du CDN pour salarier des metteurs en scène et leurs

ceci enfin peut être considéré comme un programme. » in Chantal Aubry, «Christian Schiaretti, l'oiseau rare», *La Croix*, 14 novembre 1990.

³ Christian Schiaretti, «Itinéraires», *op. cit.*, p. 37.

⁴ « J'espère bien d'ailleurs que cette possible nomination sera la manifestation d'un mouvement plus important, significatif d'une politique qui me dépasse largement, que mon expérience ne restera pas solitaire, m'assurant de n'être pas l'agneau sacrifié sur l'autel du nécessaire changement dans la triste continuité. », in *ibid.*, p. 40.

⁵ Christian Schiaretti, «Réinventer l'indépendance», propos recueillis par Colette Godard, *Le Monde*, 30 mai 1991.

⁶ Elle ne concerne qu'une seule personne, Ludovic Lagarde, qui a obtenu les moyens de créer un spectacle dès 1992 (cf. annexe 6, saison 1992-93).

équipes le temps d'une résidence, afin de créer des espaces de rencontre et de réflexion.

Mais un centre dramatique n'est pas une petite compagnie, quels que soient les désirs de son directeur. Jusqu'à sa nomination à Reims, la renommée de Christian Schiaretti s'était forgée à partir de formes théâtrales légères. Avec la prise en main d'un CDN, il quitte le cadre de l'Atalante et «hérite» d'un personnel technique et administratif qui sort d'épreuves difficiles, plus habitué à accueillir des spectacles qu'à mettre en œuvre une politique de création théâtrale⁷. La douloureuse création d'*Ajax et Philoctète* à l'Odéon en hiver 1991-92 et le piètre accueil des critiques vont précipiter la décision de transformer plus radicalement les schémas de production du centre dramatique, en vue de se donner les moyens de mener une véritable politique de création artisanale⁸. Dès la fin de cette seconde saison, il apparaît au *créateur* qu'il doit assumer pleinement une fonction de *directeur* pour faire bouger l'institution. « En cumulant les deux fonctions il me semble à moi qu'elle ne forme qu'une seule et qu'elle me renvoie tout simplement à la noble fonction de régisseur, de chef de troupe et qu'en matière de mise en scène, je résous les contradictions du directeur, et en tant que directeur je porte haut les errances du metteur en scène. »⁹ L'idée d'ancrer une équipe de comédiens à Reims se fait peu à peu jour, et va devoir trouver sa place par rapport aux autres permanences technique et administrative.

Une profonde crise du statut des intermittents du spectacle s'inscrit en toile de fond de l'émergence de la permanence artistique rémoise. La saison 1991-92 est caractérisée par une mobilisation de toute la profession — notamment pendant le festival d'Avignon 1992 — pour défendre la spécificité de ce statut particulier, régi par les annexes 8 et 10 du régime général, et dont la caisse de chômage est fortement déficitaire¹⁰. Aux difficultés de l'emploi intermittent chez les comédiens, la Comédie de Reims répond par le salariat de douze comédiens sur un contrat de dix mois, renouvelable. Dans une structure où la permanence est assurée par une trentaine de salariés s'occupant des charges techniques et administratives de l'ancienne Maison de la Culture André Malraux, l'irruption d'artistes salariés à l'année bouleverse l'équilibre des «forces en présence». Aussi la Comédie de Reims accueille-t-elle le 5

⁷ « Fragile. [le théâtre] se fait surtout avec ceux qui le servent au quotidien, dans l'obscurité le plus souvent, avec une fidélité et une patience qui tendent au dévouement. Compagnons d'aventure, ils sont aujourd'hui nombreux avec moi, ceux qui m'ont ici les premiers accueilli, ceux qui plus tard m'ont rejoint, eux tous enfin qui chaque jour et certaines nuits si bien m'entourent que je ne sais plus être le centre: qu'ils soient pour ce parcours déjà accompli remerciés, le théâtre est affaire d'équipe. » in Christian Schiaretti, «Éditorial», programme de la saison 1991-92 de la Comédie de Reims, août 1991.

⁸ « L'expérience dernière de l'Odéon, me fut, vous le savez douloureuse, mais elle m'a appris que j'avais concrètement ici un centre, et que si le pourquoi du théâtre là où l'on est attendu, n'est pas toujours facile à nommer, le pour qui et le avec qui est une réponse déjà suffisante là où on le fait. Nous avons ici un bel outil, des moyens, je pense une équipe, je m'accorde le temps. Nous verrons bien. Avançons, ne vieillissons jamais, plus d'art au quotidien dans la maison. » in Christian Schiaretti, «Anniversaire donc», lettre au personnel, 6 mars 1992, inédit.

⁹ Christian Schiaretti, «Le Théâtre et la Cité», 28 mars 1992, cité in Florence Leterme, *La Comédie de Reims. Vers une nouvelle définition des centres dramatiques nationaux?*, mémoire de maîtrise dirigé par Robert Abirached, Université Paris X - Nanterre, octobre 1994, annexe 2.

¹⁰ Cf. chapitre précédent. Cette mobilisation a provoqué dès l'automne 1992 une concertation réunissant les organisations professionnelles et les pouvoirs publics. En juin 1993, une Commission paritaire nationale emploi formation du spectacle vivant (CPNEF-SV) est créé et initie un Contrat d'études prospectives (CEP). Ce contrat débouche en juin 1997 sur une description précise et une analyse en profondeur des mécanismes complexes du marché du travail des entreprises du spectacle vivant (cf. Rémi Debauvais, Pierre-Michel Menger, François Piettre, *op. cit.*).

octobre 1992, une réunion d'information sur les intermittents et invite Michel Elec, délégué national du Syndicat Français des Artistes, pour débattre de cette épineuse question. Par cette invitation éminemment symbolique, le «patron» du CDN s'efforce de prévenir les résistances internes du personnel technique et administratif qui pourrait s'opposer à la transformation de l'outil de production¹¹. Cette influence, prise par la permanence non artistique, ne reflète, selon Christian Schiaretti, qu'une démission des artistes. « L'abandon par les metteurs en scène du rêve institutionnel, en faisant des outils des bases de production (une production par an, intermittence des artistes) a abouti au renforcement des personnels permanents non artistiques qui ont obtenu syndicalement l'assurance de leur permanence en regardant passer les directeurs. On pense que l'institution c'est cela, mais c'est faux : cela est une saisie momentanée de son histoire. »¹²

La permanence de douze comédiens au sein du CDN permet alors de faire entendre une voix oubliée et de recentrer l'enjeu des luttes syndicales. Par exemple, en 1994, l'élection d'un comédien comme délégué du personnel — fait rare dans l'institution théâtrale française — a provoqué des réactions négatives de la part du personnel technique et administratif¹³, démontrant rétrospectivement la justesse stratégique d'une recherche officieuse de «garanties» syndicales au moment de la crise des intermittents. Indépendamment des circonstances propres à la vie de la Comédie de Reims, le rejet du comédien-délégué confirme le clivage qui s'est creusé entre permanents techniques et administratifs d'un côté, et acteurs de l'autre. Mais la situation critique des intermittents au niveau national permet à Christian Schiaretti d'imposer la transformation de l'outil de production.

¹¹ Le torchon brûle depuis 1968 entre les directeurs des institutions théâtrales et le personnel permanent non artistique. Après avoir accepté les difficiles conditions économiques d'une implantation de la décentralisation théâtrale, techniciens et administratifs ont exigé, à la fin des années soixante, une juste contrepartie à l'effort qu'ils avaient fourni aux côtés des comédiens. Au moment des événements de mai 1968 : « L'exercice syndical sera systématisé, ce qui est un bien au regard d'une pratique qui devait passer à l'âge adulte : on ne pouvait continuer à demander tout et n'importe quoi au personnel, comme on le faisait du temps des pères-patrons. Il y avait une maturation de ce milieu et l'on ne peut trouver scandaleux que le personnel ait réclamé un certain nombre de droits pour lesquels il s'était battu. Le revers de la médaille c'est qu'on perd la dimension familiale et militante et qu'on entre dans un système où tout est travail, et travail comptabilisé en temps horaire et en salaires correspondant à des grilles. Et à partir de ce moment-là le souffle des origines est perdu. », intervention de Marie-Ange Rauch in *ibid.*

¹² Christian Schiaretti, entretien avec Florence Leterme, 21 novembre 1993, in Florence Leterme, *op. cit.*, annexe 4. Structurellement dans les CDN et conjoncturellement dans les compagnies, l'emploi non artistique a tendance à se renforcer sous l'effet d'un «épaississement institutionnel» : « Là encore, le poids relatif de l'emploi artistique diminue lentement depuis 1985, ce qui peut correspondre soit à l'épaississement institutionnel des organisations, soit à une modification de la nature des spectacles (spectacles plus ambitieux, plus complexes), soit à une diversification de l'emploi liée à la multiplication des fonctions pour répondre à l'essor des activités et pour chercher à pérenniser l'entreprise. » in Rémi Debauvais, P.-M. Menger, François Piettre, *op. cit.*, p. 114.

¹³ « Au début de ma permanence à Reims, un de mes acteurs venait de la Comédie-Française. Il est devenu délégué du personnel. C'était la première fois en France qu'un acteur devenait délégué du personnel et, en dehors de la Comédie-Française, il était le seul délégué acteur. À la première réunion, les techniciens se plaignent du camion qui n'est pas suffisant et qu'il faut équiper. Les administratifs réclament de nouveaux ordinateurs. Il intervient pour signaler qu'il n'y a pas de rideaux dans les douches. Ainsi, parce qu'il utilisait l'outil quotidiennement et non plus occasionnellement comme les acteurs de passage, il pouvait faire entendre que l'espace de vie des acteurs devait lui aussi être pris en considération. Ce «frottement» est très important. » in Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *La décentralisation théâtrale 1947-1997, Enjeux et perspectives*, actes du colloque organisé par l'association Théâtre et Compagnie le 22 et 23 novembre 1997 à Strasbourg, Théâtre et Compagnie, Strasbourg, 1999, p.48-49. Sur la saison 1993/94, par exemple, La masse salariale de la Comédie de Reims représente environ 8 millions sur les 12 millions de charges fixes, dont seulement 1,7 millions pour les comédiens permanents.

Le point de vue du jeune directeur consiste à renvoyer le produit théâtral aux conditions de sa genèse. De même que Copeau, le Cartel ou Vilar ont promu de nouvelles écoles de pensée théâtrale en se repliant sur des troupes, Christian Schiaretti instaure une permanence artistique à Reims, alors que le contexte théâtral ne se prête guère au retour de cette forme d'artisanat. La courte expérience de Christian Schiaretti dans l'institution pendant une saison et demi le conduit à refuser en bloc la logique de production des années quatre-vingt, celle-là même qu'il avait combattue lorsqu'il travaillait encore à l'Atalante. En

L'ESTHÉTIQUE DE LA PRODUCTION

« Ce que permet le regroupement c'est d'échapper à la précarité et à l'esprit de performance liés inévitablement à un mode de production devenu aujourd'hui classique. Outre que la permanence demande à une institution d'être une maison, un théâtre tout simplement, elle offre la jouissance du long terme et du jeu avec le vide, on passe alors de l'esthétique de la production à l'esthétique de la fabrication, la faiblesse devenant une force, l'erreur une solution, le manque une nécessité. Par capillarité l'idéologie marchande s'est peu à peu insinuée non seulement dans nos morales mais dans nos pratiques esthétiques, donnant comme règle un ciment qui jour après jour ne fait que la solidifier. C'est la fierté d'un état, d'une région, d'une ville de permettre à un lieu comme le nôtre de résister à une vision du monde étroite dans lequel seul ce qui se vend, s'échange et se pèse à une valeur. C'est du moins le sens que nous donnons à l'effort des subventions qui nous sont accordées : encourager notre résistance. »

Christian Schiaretti, «Éditorial», août 1993, programme de saison 1993-94

s'appuyant sur l'Histoire, Christian Schiaretti inscrit l'aventure rémoise naissante en rupture avec les modes de production dominants dans l'espoir de créer un terrain favorable à l'émergence d'une nouvelle esthétique. Il postule que la rupture économique est un préalable au renouvellement esthétique. Du point de vue de la logique dominante, le retour à la troupe permanente — celle des pionniers de la décentralisation théâtrale dont se réclame ouvertement Christian Schiaretti en renommant le centre Comédie de Reims dès son arrivée —, pouvait être ressenti négativement comme un retour en arrière proche de celui de Jeanne Laurent en 1981 (cf. p. 256). D'autant plus que la prudence des choix de répertoire de la première saison de la troupe conforte l'idée d'une prédilection pour les révolutions du passé. En réalité, il faut plutôt lire le retour vers Pirandello, Brecht, Vitrac et Witkiewicz comme la volonté de rechercher des appuis pour la fragile construction qui émerge. Une rupture économique n'est pas une fin esthétique en soi. Il faut la nourrir d'un regard sur l'art et sur la société, et cette démarche prend du temps¹⁴.

Loin d'être «réactionnaire», le combat qu'entend mener Christian Schiaretti s'appuie sur une analyse du dispositif qui a permis, entre autres, la croissance du secteur du spectacle vivant. Il critique d'abord les acteurs intermittents dans leur tentation permanente de promouvoir leur cote économique par les projets artistiques. « En atomisant ses différentes fonctions en autant de services privés, le théâtre a vu disparaître l'effet de solidarité sauvage du travail d'équipe, chacun défendant en même temps sur le plateau le vecteur esthétique du spectacle et son propre vecteur

¹⁴ « Nous avons décidé, en accueillant pour dix mois douze comédiens, de nous mettre en communauté de pensée, de travailler à plusieurs, et de faire se rejoindre dans notre maison les moyens de l'institution avec l'esprit aventureux de la compagnie. Il fallait pour que l'aventure prenne chair, s'inventer un répertoire ouvert aux opportunités contradictoires de la troupe; partir des moyens humains pour aller vers la réalisation de l'objet. Un répertoire comme celui des dramaturgies avant-gardistes du début de ce siècle répondait à un besoin d'invention et d'insolence compris dans ces textes mêmes. » in Christian Schiaretti, «Genèse du projet des Avants-Gardes», novembre 1992, Cahier dramaturgique sur *L'homme, la bête et la vertu*, Comédie de Reims.

économique. Les productions n'ont alors plus d'autre objet qu'elles-mêmes, chaque artiste plus de valeur qu'en soi. »¹⁵ La contrepartie à la flexibilité induite par l'intermittence des comédiens s'accumule alors sous la forme d'un invisible «refoulé économique» qui transforme les relations entre acteurs et metteur en scène sur le plateau. Comment pouvoir établir un dialogue serein lorsque tout échange participe d'une stratégie de justification de disparités salariales qui atteignent des proportions considérables¹⁶ ? La permanence apparaît dans un premier temps comme le moyen pratique d'éviter de travailler dans la névrose induite par ce refoulé. Mais peu à peu, elle va permettre au directeur d'opposer un exemple concret à la logique de production qui repose sur le dispositif d'intermittence (dont nous avons esquissé les grandes lignes dans le chapitre précédent). Avec l'expérimentation de la troupe, Christian Schiaretti souhaite gripper la mécanique bien huilée de la sous-traitance du produit théâtral en tant que marchandise culturelle. « Appliquée au théâtre la communication fit comme ailleurs ses imbéciles ravages. Sur les spectacles et sur la presse aussi. Une flambée de services embarrassa l'exercice déjà difficile de notre pensée. Agents de toutes sortes, stratèges conjoncturels, conseillers en machins : des parasites prétentieux anesthésièrent définitivement notre capacité à l'indignation et l'on vit une profession hier encore irréductible s'allonger, statuettes et nominations à l'appui, dans le lit du consensus télévisuel. »¹⁷

L'ambition de Christian Schiaretti est de construire une aventure théâtrale en jouant la carte d'une implantation à Reims. Selon lui, l'acte artistique doit être pensé à travers le prisme de l'artisanat pour échapper au risque de la standardisation. Il ne s'agit pas de refaire à Reims ce qui se fait à Paris. Le combat rémois contre le libéralisme au théâtre rejoint un combat plus large contre la libéralisation des marchés consécutive à un phénomène de «mondialisation» de l'économie. La critique de l'institution théâtrale reflète les critiques adressées à un système qui prône la flexibilité dans une situation de l'emploi catastrophique. Le recours à la permanence prend alors à contre-pied tous les discours qui érigent en règles incontournables les conséquences économiques inhérentes à tout secteur non productif. Pour le metteur en scène comme pour les acteurs, le choix de la troupe est coûteux et renverse les habitudes acquises. Le dispositif d'intermittence profitait à l'employeur (par les économies réalisées) comme au salarié (par la liberté de circulation sur le marché). À Reims, la troupe impose des coûts de fonctionnement qui entament sérieusement les budgets habituellement consacrés aux décors et aux costumes. Ce choix contraint le metteur en scène dans ses ambitions esthétiques. De leurs côtés, les comédiens doivent jouer la carte d'une permanence en «province», ce qui les coupe du marché

¹⁵ Christian Schiaretti, «Éditorial», août 1994, programme de saison 1994-1995.

¹⁶ « La pratique dominante consiste, pour un metteur en scène, à monter un projet lourd dans l'année. Pour le réaliser il va chercher des acteurs. [...] Il en réunit sept à dix et négocie leur salaires avec leurs agents respectifs, qui défendent chacun leur intérêts. Ce système engendre des disparités financières sur le plateau. Il peut arriver qu'il y ait des salaires de 80.000, voire de 100.000 francs, et d'autres de 25.000. Ces différences inavouables, ce refoulé économique terrible engendrent inévitablement des conflits plus ou moins latents. S'y ajoutent, étant donné la diversité d'origine ou de formation des comédiens, des disparités de pensée ou d'école esthétique. Comment travailler dans ces conditions incohérentes? J'ai été confronté à cette situation quand j'ai montré Ajax et Philoctète à l'Odéon en 1992. Sur le plateau, il y avait des tensions qu'on pouvait prendre pour de l'art : on discutait pendant des heures, il y avait des crises... On avait l'impression de créer. On ne créait pas, on gérait des névroses réciproques. » in Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ Christian Schiaretti, «Jeunesse» [texte d'avril 1994] in Florence Leterme, *op. cit.*, annexe.

parisien. La résonance politique du projet rémois découlait immédiatement de la marginalité de la permanence artistique dans l'institution théâtrale. Ses conséquences artistiques et esthétiques vont se dessiner progressivement au fil des spectacles et des saisons. Nous allons élargir le champ de notre analyse au delà des seules déclarations et points de vue de Christian Schiaretti pour pouvoir en rendre compte. Les contraintes de production influencent l'identité du groupe en marquant la mémoire collective qui se tisse progressivement dans l'expérience d'une pratique quotidienne. Nous décrivons tout d'abord la mise en place de la troupe pendant sa première saison. L'intensité du travail et l'impossibilité de parvenir à une répartition équitable des rôles provoquent les premières transformations de l'équipe permanente.

b) Constitution et exploitation d'un répertoire

Les acteurs et les actrices réunis par Christian Schiaretti ont reçu des formations très différentes (du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique au théâtre amateur) et ils sont issus de multiples horizons théâtraux (de la compagnie *C'est la nuit* implantée à Reims à la Comédie Française dirigée par Vitez). Sur les douze membres de l'équipe, deux sont rémois et les autres viennent de Paris¹⁸. La jeune troupe est donc hétérogène. Avec douze personnes engagées pour dix mois, la Comédie de Reims dépasse largement le quota minimum d'engagement de comédiens inscrit à son cahier des charges de Centre Dramatique National¹⁹. Les deux premières pièces inscrites au répertoire de la troupe sont *L'homme, la bête et la vertu* de Pirandello et *La noce chez les petits bourgeois* de Brecht. Sans que les distributions ne soient établies, les acteurs travaillent d'abord sous forme d'improvisations en permutant régulièrement les rôles. Une troisième et dernière pièce, *Les mystères de l'amour* de Vitrac doit être mise en chantier ultérieurement. Mais en novembre 1992, au moment de fixer définitivement les distributions, Christian Schiaretti et une majorité de la troupe décident de mettre au programme une quatrième pièce, *La poule d'eau* de Witkiewicz, pour parvenir à un équilibre des rôles satisfaisant chaque comédien²⁰. Partie avec deux pièces à son répertoire, la troupe se retrouve au bout de quelques mois avec un lourd répertoire de quatre pièces à mettre sur pied en à peine neuf mois, sans compter une mise en scène de l'ancien assistant de Christian Schiaretti, Ludovic Lagarde, qui crée *L'hymne* de Schwajda avec cinq membres de l'équipe permanente.

Pour une minorité de comédiens, l'annonce des distributions de l'*Europe des Avant-Gardes*, tel est le nom du cycle que forment les quatre pièces, brise le pacte tacite sur lequel semblait reposer l'aventure rémoise. Dès le départ, les contraintes de la troupe ne priment pas, selon eux, sur les intérêts individuels et le groupe se limite à

¹⁸ Les informations sur la Comédie de Reims sont rassemblées et détaillées en annexe 6 : La Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti.

¹⁹ « Article 9. [...] Cent mois de salaires au moins seront distribués [aux artistes-interprètes] chaque année, sauf disposition contraire. », arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique in *Spectacles Réglementation - protection sociale - fiscalité*, publication du Journal Officiel de la République Française, Paris, juin 1995, p. 494.

²⁰ Cf. Répétition du 16/11/1992 (Chronique N°8) in Georges Gagneré, *Incidence de la notion de troupe...*, op. cit., p. 104.

la somme exacte des individualités qui le composent²¹. Etant donné que ce groupe est réuni *ex nihilo* par Christian Schiaretti, il aurait été naïf d'imaginer une transformation soudaine de la part d'acteurs qui étaient tous auparavant intermittents du spectacle, simplement parce qu'un metteur en scène décidait de fonder une troupe. Les réflexes de survie économique du régime d'intermittence sont les conditions dans lesquelles la Comédie de Reims démarre son aventure. Pour lui donner le meilleur départ, son directeur est confronté à un dilemme : satisfaire tous les acteurs pour garantir un bon fonctionnement de l'équipe ou bien respecter le principe de troupe qui soumet parfois les acteurs à l'inégalité des distributions. Le metteur en scène fait alors d'une pierre deux coups en choisissant la première solution et en posant un défi que seule une troupe peut relever : créer cinq spectacles sur la saison. En pariant sur la troupe, il instaure une dynamique de fuite en avant. « L'œuvre accomplie sera dans cet aller-retour d'une œuvre à l'autre, la même équipe de comédiens passant d'un petit rôle ici, à un grand rôle là, en retrouvant la légèreté du travail partagé. Pirandello, Brecht, Vitrac, Witkiewicz sont pour nous matière à jeu, seul, l'esprit de troupe autorise une telle aventure, seul cet esprit permet en abordant un texte de ne pas «savoir» a priori, d'être au bord du vide et de jouir de cet état d'innocence propice à la vraie création. »²²

Malgré la répartition équilibrée des rôles, la démesure du répertoire de la première saison contrarie l'organisation du travail. Pirandello et Brecht sont travaillés simultanément de septembre à novembre 1992. Puis Vitrac et Witkiewicz sont mis en chantier dès fin novembre sous forme d'ateliers préparatoires avec les comédiens les plus disponibles. Mais la création puis l'exploitation en tournée du Pirandello à partir de janvier 1993, la reprise de *L'hymne* en avril, la création puis l'exploitation du Brecht à partir de fin mai, viennent à chaque fois perturber le travail sur les deux autres pièces du cycle. Il reste peu de temps pour approfondir une préparation qui s'est finalement étalée sur plus de sept mois. *La poule d'eau* est créé vers deux heures du matin dans la nuit du 27 juillet 1993 où les quatre pièces sont données en intégrale. La surcharge de travail multiplie les indisponibilités et enlève du temps au temps, d'autant que chaque pièce mobilise quasiment l'ensemble de la troupe. La frénésie d'activité de la première saison reflète la volonté d'éviter à tout prix une situation de sous-emploi, insidieux facteur de démotivation et de déstabilisation. Et le pari de la fuite en avant est gagné le 22 juillet 1993 pendant l'intégrale où l'équipe des comédiens permanents trouve l'énergie et la grâce de résumer l'histoire d'une saison d'existence. « Au niveau des dates importantes, il y a eu [...] Avignon, particulièrement l'intégrale. Au delà de la performance, cela a permis de créer un lien entre les techniciens et les comédiens, qui fait que maintenant les choses ne sont pas tout à fait pareilles. C'est important pour la vie de la troupe. »²³ Les comédiens et le

²¹ « L'aventure telle que je la pensais, c'était une règle du jeu claire au départ qui était que les gens venaient pour trois pièces et pas pour des rôles et qu'on travaillerait dans l'état d'esprit qui s'était mis en place sur le Pirandello, c'est-à-dire tout le monde fait tout, puis d'un seul coup, quelque chose se dessine. Ce qui, en fait, s'est passé du côté des acteurs, c'est que certains ont dit qu'ils n'avaient pas assez de matière, et que Christian ait accepté. C'était inévitable que ça change la règle du jeu. Et pour moi, ça a été assez décevant. » in Entretien avec Laurent Poitrenaux, 11 mars 1994 (cf. annexe 6).

²² Christian Schiaretti, Programme de *L'homme, la bête et la vertu*, janvier 1993.

²³ in Entretien avec Laurent Poitrenaux, 11 mars 1994. De nombreux témoignages confortent ce jugement : « Invités au festival sur la base de notre expérience, quelque chose de notre année se joua la nuit de l'intégrale de nos quatre spectacles. Hors temps et hors norme, nous avons vécu là un rare moment de théâtre qui à lui seul justifiait toute notre démarche. » in Christian Schiaretti, «Éditorial», août 1993, programme de saison 1993-

metteur en scène ont évité de justesse l'asphyxie. De nouvelles solutions s'esquissent pour écarter le spectre de sous-activité tout en satisfaisant les désirs de chacun.

Après quelques jours de vacances en août, les Comédiens de la Comédie se remettent à la tâche sur deux projets séparés. Christian Schiaretti répond à l'invitation de Jacques Lassalle, alors administrateur de la Comédie-Française, de venir inaugurer le Théâtre du Vieux Colombier, seconde et nouvelle salle de la troupe, en montant *Aujourd'hui ou les Coréens* de Michel Vinaver. Le projet mélange les deux équipes : sept comédiens de la troupe prestigieuse, et sept comédiens de la toute jeune équipe rémoise. Sous la direction de Gigi Dall'Aglio, les cinq autres Comédiens de la Comédie travaillent à Parme une pièce de Goldoni, *La banqueroute*. Enrichis par deux expériences extérieures à la Comédie de Reims, les membres permanents se retrouvent en décembre 1993 et font le point sur le travail accompli. Que ce soit à Paris ou à Parme, les rencontres avec les autres troupes ne semblent pas avoir donné les fruits escomptés. Les lourdeurs de la Comédie-Française ont quelque peu freiné l'essor des *Coréens*; la collaboration avec l'équipe italienne s'est heurtée à la barrière de la langue et aux coups du sort²⁴. En revanche, « les retrouvailles en décembre ont permis de constater que l'équipe avait mûri, qu'elle parlait de ses problèmes. Chacun avait un point de vue à défendre sur l'avenir, sur les choses à construire, sur les choses qu'on avait laissées de côté à cause du manque matériel de temps. »²⁵ La réflexion commune insiste particulièrement sur le manque de présence de l'équipe à Reims et l'impossibilité de prendre le temps de mener une politique de terrain et de renforcer les liens avec le public rémois. En amenant l'acteur à procéder à des choix et donc à se responsabiliser, la dispersion de l'équipe permet au groupe de renforcer son identité. Elle permet aussi à chacun de se régénérer et de s'enrichir d'expériences étrangères pour mieux nourrir le travail à venir. Paradoxalement, la dispersion et l'intensité du rythme de travail sont deux facteurs qui, tout à la fois, éprouvent et fortifient le groupe.

Les principales décisions prises en décembre consistent donc à recentrer l'activité de la troupe sur Reims. Un projet d'exploitation de *L'Europe des Avant-Gardes* à Évry à la rentrée en automne 1994 est abandonné. En 1992-93, la troupe a créé les quatre spectacles du cycle à l'extérieur de la Comédie de Reims. Pour la suite de la saison 1993-94, la tournée des quatre spectacles suit son cours et Christian Schiaretti programme la création d'*Ahmed le subtil* d'Alain Badiou pour le festival d'Avignon (deux avant-premières du spectacle sont présentés au public rémois en juin 1994). Ces cinq spectacles permettent, à une ou deux exceptions, une répartition équilibrée

1994. « L'unité du projet de Schiaretti tient d'abord dans la troupe de douze comédiens qu'il a réunis au Centre dramatique de Reims et qui jouent les quatre pièces. A l'heure du Witkiewicz, la dernière du cycle, qu'il n'avait encore jamais présentée en public (et qui manque un peu de répétitions), ils jouaient, par delà la fatigue, comme KO debout, «sans affectation, sans mettre les tripes sur la table, même aux moments les plus pénibles», comme le recommande Witkiewicz (conseil qu'ils auraient avantageusement dû suivre en jouant Vitrac). Et un tel jeu pour cette pièce-là, en cette heure hallucinée, c'était quelque chose de formidablement witkiewiczzein. Le public ne s'y est pas trompé qui, sur le coup de 4 h 20 du matin, leur fit — et se fit — une ovation méritée. » in Jean-Pierre Thibaudat, «Dernières nouvelles de l'inconscient», *Libération*, 30 juillet 1993

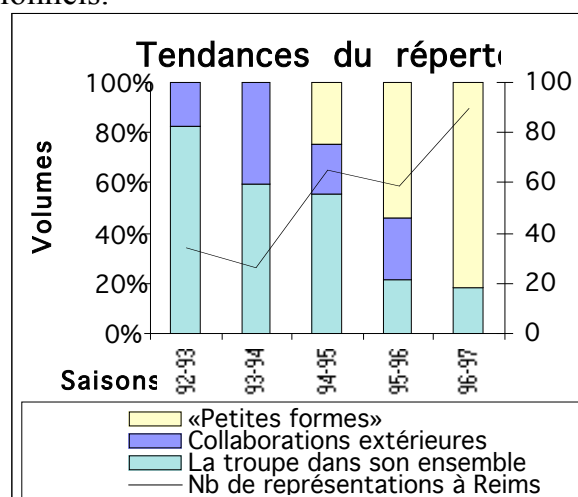
²⁴ Il semble notamment que l'équipe des soldats français, joué par les cinq Comédiens de la Comédie n'ait pas réussi à trouver — ou à imposer — la vigueur de son style de jeu. D'autre part, la première représentation de *La banqueroute* à Parme a dû être interrompue par suite d'un accident de l'acteur principal italien.

²⁵ Cf. Entretien avec Loïc Brabant, 9 mars 1994.

de la charge de travail sur l'équipe des comédiens. Mais lorsque la saison 1994-95 commence, le problème se pose à nouveau. En écho au partage de la troupe avec l'extérieur, des initiatives de comédiens instituent un partage interne de l'outil de création. D'un côté, Jean-Louis Benoît, directeur du Théâtre de l'Aquarium, travaille avec cinq comédiens *Scènes de la vie cynique*, une «petite forme» rassemblant trois courtes pièces de Strindberg. Ce premier contact en octobre 1994 débouche au printemps suivant sur la création de la pièce d'Henri-René Lenormand, *Les ratés*, principalement produite par la Comédie de Reims qui «prête» six acteurs au metteur en scène parisien. D'un autre côté, plusieurs comédiens travaillent sous le regard de Christian Schiaretti plusieurs «petites formes» qui verront le jour la saison même ou la saison suivante : *La mort de Judas* et *Le point de vue de Ponce Pilate* de Claudel, *Alexina B.* d'après Herculine Barbin.

Le partage de l'outil de travail à l'initiative d'un metteur en scène extérieur ou bien d'un comédien de la troupe répond au même souci de diversifier l'expérience de chaque comédien en vue de son épanouissement personnel, et de permettre de mobiliser au mieux les ressources offertes par la permanence d'une douzaine d'acteurs. Pourtant, les collaborations avec l'extérieur soulèvent plus de difficultés d'organisation qu'elles n'induisent de dynamisme dans le travail de la troupe. Il n'a pas été donné suite à l'expérience menée par Ludovic Lagarde avec *L'hymne*. Cette première apparition publique des comédiens permanents interfère avec la fin des répétitions de *L'homme, la bête et la vertu*. Le départ de l'ancien assistant du directeur de la Comédie de Reims est le prélude au départ de deux comédiens : Laurent Poitrenaux et Jean-Philippe Vidal quittent la Comédie de Reims en décembre 1994 pour participer à la création de *Platonov* et *Ivanov* de Tchekhov, mis en scène par Ludovic Lagarde avec sa propre compagnie. De la même manière, la collaboration avec Jean-Louis Benoît n'a pas débouché sur un approfondissement des rapports entre la Comédie de Reims et le Théâtre de l'Aquarium. Chloé Réjon, Éric Bergeonneau et Cécile Pillet, qui ont participé aux *Ratés*, ont quitté la permanence rémoise dans la foulée. Les changements de metteurs en scène soumettent la troupe à l'épreuve de sa désagrégation, et nous verrons ultérieurement comment s'est opéré le renouvellement (cf. p. 279). Bornons nous à vérifier encore une fois que la troupe n'est pas un groupe figé, mais qu'elle repose sur des équilibres en mouvement perpétuel. La liberté du régime d'intermittence correspond, comme nous l'avons déjà souligné (cf. 263), à un mode de travail intériorisé par les acteurs et qui offre d'autres solutions pour maintenir les équilibres relationnels.

En revanche, les «petites formes» initiées par les comédiens remportent un franc succès et prédominent en volume de représentations dès la quatrième saison en 1995-96 (cf. graphique page suivante). Elles trouvent un lieu d'exploitation adéquat avec la création du studio des Ateliers - inaugurée en 1992 avec *L'hymne*. L'autre petite salle de deux cents places est par ailleurs réaménagée pour permettre de plus longues séries



d'exploitation. Il s'agit d'« assurer avec un théâtre comme celui-ci, grâce à la présence d'acteurs comme la nôtre, le plus de représentations possibles dans notre ville. Il nous faudra dans les semaines, les mois, les années qui suivent inventer la vocation de ce lieu, en espérant sans doute d'entendre un jour enfin le théâtre en permanence. »²⁶ Les «petites formes» permettent d'employer les comédiens sans grever le budget de création du centre dramatique. « Dans un espace financier comme le nôtre, les solutions ne s'achètent pas, elles s'inventent, alors qu'ailleurs on les achète. Les idées que l'on a sont les plus mauvaises. Les meilleures sont celles qui viennent. La disponibilité et la tranquillité avec lesquelles on peut aborder le plateau sont la condition de toutes les émergences possibles. »²⁷

L'équipe permanente rémoise trouve peu à peu un rythme de fonctionnement qui lui permet de puiser dans ses ressources pour enrichir son parcours artistique. Les «petites formes» s'inscrivent en complémentarité des spectacles qui mobilisent l'ensemble de la troupe. Elles lui permettent de concevoir des spectacles adaptés à des publics plus larges (*Ahmed philosophe* et *Grands et petits* sont destinés au jeune public) et de renforcer la fréquence des représentations à Reims²⁸ tout en restant présente sur le plan national par les tournées. Leur légèreté technique facilite leur diffusion. La volonté de concilier permanence et présence à Reims trouve une concrétisation dans la manière d'investir l'immense navire que représente l'espace

LE THEATRE EN LIBERTE

« Il s'agissait d'échapper au rythme assoupi des programmations saisonnières. D'offrir au plus grand nombre la plus belle qualité possible. Donc de pratiquer des tarifs réellement accessibles. De retrouver l'impromptu de la générosité et de la fête. D'affirmer à Reims, une troupe, un répertoire, un public nombreux. Bref il s'agissait de retrouver les vertus originelles de la décentralisation. [...] Les comédiens de La Comédie ont pendant quatre ans construit un répertoire, affirmé un auteur, travaillé la farce et la poésie, réfléchi le monde et pensé les enfants. C'est tout ce travail, qu'avec vous nous partageons, que nous voulons vous offrir. Ce travail et quelques amis aussi. La légèreté de notre fonctionnement nous permet de systématiser le demi tarif et parfois même de le diviser. »

Christian Schiaretti, «Le Théâtre en Liberté», 15 octobre 1996, tract de la Comédie de Reims

André Malraux, ex-Maison de la Culture et siège actuel du Centre Dramatique National. L'accumulation des créations forme progressivement un répertoire dont la variété permet d'envisager des programmations à la saison dans le cadre d'une politique tarifaire très accessible. La nature même de la permanence artistique facilite, à un moindre coût, la reprise de spectacles et la création d'impromptus théâtraux. Ainsi la troupe met sur pied, en 1996-97, l'opération Théâtre en Liberté, qui combine richesse du répertoire et facilité de l'alternance pour transformer la présence de la Comédie dans la vie culturelle rémoise (cf.

²⁶ Allocution de Christian Schiaretti faite au public le 4 octobre 1994, à l'occasion de la réouverture de la petite salle du CDN après des travaux effectués pendant l'été 1994, cité in Florence Leterme, *op. cit.*, p. 90.

²⁷ Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *op. cit.*, p. 50.

²⁸ Voici les pourcentages du nombre de représentations données à Reims par saison : 24% en 1992-93, 19% en 1993-94, 63% en 1994-95, 30% en 1995-96, 42% en 1996-97 (cf. annexe 6 : La Comédie de Reims dirigée par Christian Schiaretti). Le fort résultat de 1994-95 traduit la volonté de recentrer l'activité sur Reims après deux saisons de «dispersion». Même si le rayonnement vers l'extérieur reprend les saisons suivantes, il est en moyenne deux fois moins élevé que sur les deux premières saisons.

cadre ci-dessus)²⁹. La multiplication des «petites formes» et leurs succès traduisent un affermissement de la confiance et de la complicité entre le metteur en scène et les comédiens. Christian Schiaretti délègue peu à peu la responsabilité artistique des recherches théâtrales en s'appuyant sur l'imagination et l'énergie de chaque membre de l'équipe. La permanence offre donc la possibilité à la troupe de se déployer dans de multiples activités sans perdre la cohésion de son aventure. Les deux premières saisons de travail intensif ont permis de trouver une direction commune, prolongée par chaque comédien dans des expériences qui enrichissent l'histoire de la troupe.

²⁹ En 1996-97, *Ahmed le subtil*, créé en 1993-94, est remis à l'affiche, et deux petites formes créées en 1994-95 sont reprises à Reims et en tournée. Pour plus de détail sur cette opération, se reporter à l'annexe 6 — Dates de représentation — saison 196-97.

2) La troupe et son auteur

a) Les Comédiens de la Comédie

Le metteur en scène qui engage une équipe d'acteurs dans une logique de permanence rencontre un jour ou l'autre des difficultés de distribution, dans la mesure où il ne se cantonne pas dans l'exploitation d'une forme théâtrale susceptible de fournir une grande variété de pièces faisant appel à la même structure des personnages - comme par exemple la comédie française classique ou le répertoire élisabéthain. Christian Schiaretti engage à l'origine sept acteurs et cinq actrices dont la moyenne d'âge est relativement basse - 28 ans en 1992-93. Les deux premiers spectacles (Pirandello et Brecht) ont en partie été choisis pour utiliser la troupe aux mieux de ses potentialités. Certains membres de l'équipe acceptent des petits rôles - voire des rôles de figuration comme «L'ange» joué par Gisèle Torterolo dans *L'homme, la bête et la vertu*. Il faut faire preuve d'une patience et d'un état d'esprit que n'aura pas l'ensemble de la troupe, comme le montre l'épisode de la programmations de *La poule d'eau* (cf. p. 271). Parallèlement à la question de l'importance des rôles, la nature des personnages place chaque comédien devant le risque d'une confusion entre le caractère du rôle et sa propre personnalité. Christian Schiaretti fait appel à de jeunes acteurs sans se préoccuper *a priori* de la crédibilité des rapports d'âge entre personnages. L'économie de la troupe est privilégiée par rapport à la justesse des rapports individuels.

Cet affranchissement des contraintes de distribution est relayé par une méthode de travail par improvisation qui amène le metteur en scène à mettre en valeur la singularité de chaque comédien plutôt que l'évidence d'un «réalisme» des personnages. Les douze membres de l'équipe permanente ont d'abord été choisis par rapport à leur nature d'acteur et non dans l'esprit d'une distribution à faire. Il est ainsi évoqué, au cours des répétitions de la première saison, de procéder à une distribution aléatoire de *La noce chez les petits bourgeois* avant chaque représentation³⁰. Une telle initiative vise à replacer la relation aux personnages dans une logique d'interdépendance entre les acteurs et non plus dans un soliloque de chacun avec son imaginaire. Cette approche extrême pour favoriser le travail d'équipe est strictement impossible dans une logique de production habituelle. Idéalement, Christian Schiaretti souhaite que le Brecht soit le laboratoire d'un travail de groupe et non l'expression d'un travail individuel cumulatif³¹. Dans le même esprit, les deux premiers mois de travail sont consacrés à des expérimentations sur *L'homme, la bête et la vertu* avec des distributions tournantes. D'un côté, le partage de rôles par les mêmes comédiens contribue à renforcer les liens entre des gens qui ne se connaissaient pas. Il permet aussi d'enrichir la recherche sur chaque personnage en multipliant les points de vue. D'un autre côté, une telle pratique trouve rapidement ses limites si elle ne s'insère pas dans un cadre de travail adéquat. La première saison ne l'a pas offert, car dès la mi novembre, les distributions définitives sont arrêtées, ce qui remet chacun sur la voie d'un apprentissage

³⁰ Répétition du 15/10/92 (chronique N°3) in Georges Gagneré, *Incidence de la notion de troupe...*, op. cit., p. 97 et Répétition du 1/12/92 (chronique N°12) in *ibid.*, p. 117.

³¹ Répétition du 17/11/92 (chronique N°9) in *ibid.*, p. 108. Cf. aussi *ibid.*, p. 68-71.

traditionnel. La charge de travail empêche de faire aboutir un travail sur les distributions aléatoires du Brecht.

Le Pirandello offre une pièce exemplaire pour déployer les avantages de la troupe. L'utilisation d'une fanfare, la mise en abîme du théâtre sur une estrade foraine, des maquillages dissolvants les particularités physiques de chacun, permettent à la troupe de poser les jalons d'une recherche sur la farce³². La mise en scène de *L'homme, la bête et la vertu* exalte la veulerie du «héros», l'instituteur Paolino, pour offrir le manifeste d'une insolence contemporaine. Sous cet angle, Brecht répond à l'auteur sicilien en stigmatisant la normalité du statut de petit bourgeois — « Nous sommes tous des petits bourgeois » affirme crûment le metteur en scène. D'un point de vue plus général, Pirandello, Brecht, Vitrac et Witkiewicz sont tous les quatre inventeurs de formes nouvelles qui détournent, en les parodiant, les schémas de la comédie du vingtième siècle, c'est-à-dire du théâtre de boulevard ou de la comédie de mœurs. Les exigences d'une expérimentation artistique marquée au sceau poétique d'écritures «révolutionnaires» éloignent la troupe du risque de sclérose dans une forme donnée. Après avoir expérimenté un travail collectif sur les deux premiers spectacles, les deux derniers reprennent la voie des processus de création habituels³³. La recherche formelle retourne insensiblement sur un terrain esthétique, qui pourrait se passer de la troupe si la possibilité même des spectacles ne dépendait pas, au final, d'un soubresaut collectif. La cohérence du parcours artistique, malgré le titre séducteur d'Europe des Avant-Gardes, est soumise à rudes épreuves. La volonté d'affirmer des choix de répertoire plus lisibles sur une, voire plusieurs saisons, amène alors Christian Schiaretti à collaborer avec un auteur contemporain, Alain Badiou, comme nous l'analyserons au chapitre suivant.

Dès la seconde saison, la poursuite de l'exploration de la comédie, comme forme traditionnelle facilement conciliable avec l'esprit de troupe, bute sur le déséquilibre entre les sexes dans les distributions. L'adaptation des *Fourberies de Scapin* par Alain Badiou n'offre que trois personnages féminins. En proposant à deux actrices une alternance sur un personnage, Christian Schiaretti ne condamne qu'une seule actrice à l'inactivité. On note en revanche une polarisation des acteurs masculins autour de figures qui vont rapidement s'avérer récurrentes. Plusieurs «emplois» constituent le matériau de base de la grammaire dramatique déployée par l'auteur : Loïc Brabant-Pompestan, Didier Galas-Ahmed, Camille Grandville-Fenda, Jean-Michel Guérin-Rhubarbe, Patrice Thibaut-Moustache déclinent les impostures contemporaines dans une ville où une boulangère a été acquittée malgré l'assassinat du jeune maghrébin qui l'avait agressée³⁴. Ils sont épaulés par quatre acteurs dont les parcours de rôles sont polyvalents : Arnaud Décarsin, Hélène Halbin, Julien Muller et Gisèle Torterolo. Ainsi sur douze comédiens, cinq trouvent un point d'ancrage dans l'univers d'un auteur et les désirs d'un metteur en scène. Les sept autres s'efforcent plus difficilement de trouver leur place au fil des spectacles. La

³² Cf. *ibid.*, p. 73-74.

³³ « Le Pirandello et le Brecht ont été travaillés d'une certaine manière avec un travail senti de troupe : pendant deux mois, on ne sait pas qui fait quoi. Là il y a une recherche. Le Vitrac et le Witkiewicz ont été monté en un mois et demi. On est revenu d'un seul coup dans un rapport de production normale. » in Entretien avec Laurent Poitrenaux, 11 mars 1994.

³⁴ La lecture d'*Ahmed le subtil* par Alain Badiou à la Comédie de Reims le 16 novembre 1992 était dédiée à ce jeune maghrébin.

crystallisation de la création sur des «petites formes» coïncide cependant avec une progressive organisation des douze Comédiens de la Comédie autour d'affinités qui structurent la famille des personnages du répertoire de la troupe³⁵.

Laurent Poitrenaux et Jean-Philippe Vidal partent en cours de troisième saison. Le premier s'en est expliqué en évoquant sa déception par rapport au manque d'implantation de la troupe et au sentiment que la règle du jeu collectif n'avait pas été respectée par ses camarades³⁶. On peut aussi avancer que ces deux comédiens n'ont pas trouvé leur bonheur dans la carte des emplois que la comédie d'Alain Badiou dessinait en filigrane — Jean-Philippe Vidal jouait, selon le désir de Christian Schiaretti, une figure de contremaître raciste³⁷. À son départ, Laurent Poitrenaux est remplacé par Julien Muller, et Jean-Philippe Vidal par Philippe Duquesne puis Patrice Thibaut.

PORTRAIT DE LA TROUPE DE LA COMEDIE DE REIMS AU FIL DES SAISONS

| 1992-93 | 1993-94 | 1994-95 | 1995-96 | 1996-97 |
|---------------------------|--------------------|---------------------|-----------------|------------|
| Éric Bergeonneau | id. | id. | Salem Guermat | id. |
| Loïc Brabant | id. | id. | id. | id. |
| Arnaud Décarsin | id. | id. | id. | id. |
| Didier Galas | id. | id. | id. | id. |
| Jean-Michel Guérin | id. | id. | id. | id. |
| Laurent Poitrenaux | id. | Julien Muller | id. | id. |
| Jean-Philippe Vidal | id. | (Philippe Duquesne) | Patrice Thibaut | id. |
| Hélène Halbin | id. | id. | id. | id. |
| Gisèle Torterolo | id. | id. | id. | id. |
| (Catherine Pietri) | Camille Grandville | id. | id. | id. |
| Cécile Pillet | id. | id. | David Bouvret | id. |
| Chloé Réjon | id. | id. | Emmanuelle Dézy | id. |

Entre parenthèses : membres qui ne sont restés qu'une seule saison à la Comédie de Reims.

En gras : membres qui ont participé aux cinq premières saisons de la Comédie de Reims.

À partir de la saison 1995-96, des difficultés économiques entraînent une réduction partielle de la troupe. A leur départ, Eric Bergeonneau, Cécile Pillet et Chloé Rejon ne sont pas remplacés. L'équipe des Comédiens de la Comédie s'organise alors autour d'un noyau de neuf comédiens et comédiennes : Loïc Brabant, Arnaud Décarsin, Didier Galas, Jean-Michel Guérin, Julien Muller et Patrice Thibaut du côté des hommes, et Camille Grandville, Hélène Halbin et Gisèle Torterolo du côté des femmes. En complément, Christian Schiaretti propose à trois jeunes stagiaires de Reims d'entrer en formation dans la troupe, notamment en assistant au travail et en reprenant ou créant des petits rôles pour compléter des distributions. David Bouvret, Emmanuelle Dézy et Salem Guermat sont donc engagés pour deux ans sur des contrats de qualification. Le noyau des comédiens professionnels dont la

³⁵ Pour plus de renseignements sur la structuration en emploi : cf. annexe 6 : Adéquation entre composition de la troupe et répertoire.

³⁶ Cf. note 21 p. 272 et entretiens avec Laurent Poitrenaux, 11 mars 1994 et 28 février 1995.

³⁷ « Initialement, *Ahmed* devait être une coproduction avec le Théâtre National de Belgique et Christian aurait dû faire jouer la moitié des personnages par des comédiens belges. Finalement ça ne s'est pas fait, donc Christian ne pouvait faire le spectacle qu'avec les comédiens de la troupe. Étant donné que je partais, je ne devais pas être dans initialement dans la distribution. Bien sûr j'étais prêt à jouer, mais je ne pouvais pas faire la tournée. Je pensais qu'il allait me donner un rôle léger, Alexandre par exemple, c'était plus logique en terme de remplacement.. Finalement Arnaud a eu envie de faire Alexandre, et j'ai fait Antoine.

Pour Jean-Philippe, le même problème se posait. Mais Christian tenait absolument à faire jouer Moustache par Jean-Philippe, parce qu'il avait l'idée de construire un Moustache pas du tout dans le style beauf à la Cabu, mais plutôt dans le style ferrailleur Front National, cheveux long, longues moustaches, qui écoutaient les Chaussettes Noires dans leur jeunesse. » in Entretien avec Laurent Poitrenaux, 28 février 1995.

rémunération — égale pour tous — s'élevait auparavant à environ 12 000 francs brut reçoit alors environ 15 000 francs brut³⁸. Cette revalorisation prend en compte l'expérience acquise après trois saisons de permanence, ainsi qu'une nouvelle mission de formation interne.

L'arrivée des trois stagiaires coïncide, en effet, avec la mise en place d'une école dans les murs de la Comédie. Dirigée par Françoise Roche, directrice artistique de la compagnie rémoise *C'est la nuit* (dont Gisèle Torterolo et Jean-Michel Guérin faisaient partie avant de travailler à la Comédie), elle concerne une dizaine d'élèves sur un cursus de trois ans. L'école offre la possibilité aux comédiens permanents d'exercer leur compétence de pédagogues et permet d'améliorer la répartition du travail dans la troupe. En dépit de la réorganisation de l'équipe des comédiens autour de «petites formes», cette répartition de charge n'était pas encore optimale. Le succès des spectacles n'étant pas prévisible, certains sont plus joués que d'autres, ce qui entretient un déséquilibre dans les participations à chaque saison³⁹. Les comédiens qui travaillent moins sur une saison donnée s'investissent alors dans l'école ou animent des projets dans des «quartiers difficiles» (ce fut par exemple le cas de Loïc Brabant avec *Trans'Orient Omnibus*). L'école de la Comédie s'efforce de combler une lacune dans la formation théâtrale en France, qui, selon Christian Schiaretti, néglige la strate intermédiaire d'éducation entre le cours amateur et les écoles nationales (Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique ou école du Théâtre National de Strasbourg). De même que Saint-Étienne, Cannes ou Rennes, Reims assure une formation régionale de qualité qui constitue une alternative crédible aux cours privés parisiens. Ainsi, à l'issue des trois années, trois jeunes élèves, Grégory Dominé, Fabien Joubert et Émilie Weiss ont intégré la troupe permanente en 1997-1998⁴⁰. La présence d'élèves dans la maison permet au metteur en scène de reprendre son projet initial de formation à l'assistantat à la mise en scène (cf. p. 266). Cette fonction est en effet progressivement prise en charge par les élèves-comédiens et l'économie qui en résulte sur les budgets de production n'est pas négligeable.

La réduction du noyau des comédiens professionnels, initialement composé de douze membres, traduit une modification des «besoins» artistiques de Christian Schiaretti. La présence des stagiaires renforce ainsi la dimension d'équipe à géométrie variable qui avait conduit à l'éclatement de la troupe sur plusieurs projets au cours des deux saisons antérieures. La logique de permanence et d'alternance sur un long terme nécessite la mise en place d'une équipe qui entretienne sa propre formation et qui s'appuie sur une transmission de l'expérience. Ce sont les caractéristiques du renouvellement d'un organisme complexe entretenant un esprit

³⁸ Cette revalorisation dans un contexte de difficultés économiques doit être éclaircie. En fait, les Comédiens voulaient obtenir une revalorisation de leur salaire après trois saisons d'existence. Le compromis économique consiste donc à réduire la troupe pour pouvoir augmenter chaque comédien. Au lieu d'avoir à déboursier 180 000 francs brut de salaire (hors charges) par mois pour 12 comédiens à 15 000 francs, la Comédie de Reims ne dépense que 135 000 francs bruts pour 9 comédiens en 1995-96, contre 144 000 francs bruts pour 12 comédiens la saison précédente. Les stagiaires sont engagés sous des formules d'emploi-formation qui sont directement prises en charge par l'Etat.

³⁹ Cf. annexe 6, intensité de participation.

⁴⁰ On peut signaler que les autres élèves de cette première promotion ont tous trouvé du travail dans les compagnies théâtrales implantées à Reims ou dans sa région : *L'Étrange-Peine Théâtre* de José Renault, *C'est la nuit* de Françoise Roche, *L'Alliage Théâtre* de Jean Deloche.

de travail. Le besoin d'une structuration du groupe par degré d'expérience est probablement ce qui a poussé Loïc Brabant à assumer une délégation de représentation du personnel (cf. p. 268). Le comédien peut prendre la parole au nom du groupe parce que sa formation à Chaillot dans l'école dirigée par Vitez, son expérience dans la troupe de la Comédie Française, et son âge, lui confèrent l'assurance et l'autorité nécessaire pour dialoguer avec la direction artistique — et les autres représentants de la permanence technique et administrative⁴¹. Il était utopique de vouloir placer initialement tous les comédiens sur un pied d'égalité. En outre, le rééquilibrage des effectifs de la troupe au profit des garçons confirme rétrospectivement la sur-représentation des filles dans l'équipe initiale.

On peut souligner, au passage, l'ambiguïté de la notion d'égalité des comédiens dans une troupe. Jusqu'à présent, nous avons toujours été confrontés à une hiérarchisation des fonctions qui faisait apparaître à un moment donné un «chef» assumant les destinées artistiques de la troupe. On peut cependant imaginer une égalité de chaque membre dans l'organigramme de fonctionnement de la structure, qui soumettrait toutes les décisions au vote, dans le cadre d'une politique de salaires égaux. Cette égalité ne peut pourtant pas s'appliquer à la formation et à l'expérience. De même, on peut décréter que l'importance de tous les rôles est égale dans une distribution, ce n'est pas ce que pensera tout comédien placé devant l'alternative de jouer Hamlet ou une figuration muette. Nous nous bornons à constater que l'égalitarisme des débuts de la troupe de Reims, qui confondait plusieurs plans largement distincts, ne pouvait qu'être remis en question. Notons, par ailleurs, que cet égalitarisme se pensait dans un cadre hiérarchique dominé par le metteur en scène, et que, malgré une volonté de prendre les décisions en commun, la responsabilité finale appartenait seulement à Christian Schiaretti.

Le choix initial des Comédiens de la Comédie a profondément déterminé la marge de manœuvre de la troupe dans l'élaboration de son répertoire. Étant donné la pression politique et médiatique à tenir des engagements sans concession concernant la permanence artistique, Christian Schiaretti n'a pas pu se donner les moyens d'une certaine souplesse dans les choix de distribution. Tout démarrage de troupe est périlleux en cela qu'il contient par avance la remise en cause de l'intégrité du groupe. Il n'existe pas d'exemple de troupe complètement fermée sur elle-même ne faisant jamais appel à des acteurs extérieurs. Une troupe doit aussi se nourrir d'instabilité, ce que reconnaîtra Christian Schiaretti quelques saisons plus tard⁴². Ainsi, parallèlement au renouvellement de la troupe par des comédiens stagiaires, Philippe Duquesne, travaillant habituellement avec Jérôme Deschamps, passera la saison 1994-95 à Reims, et ultérieurement, Jean-Claude Frissung, puis Christianne Cohendy participeront à des projets de la Comédie (respectivement *Polyeucte* de Corneille en 1997-98 et *D'entre les morts* de Jean-Pierre Siméon en 1998-99). L'isolement de Reims incitait à une intransigeance dont les conséquences ont modelé les enjeux artistiques et l'identité de la troupe. S'il est difficile d'adapter une

⁴¹ Cf. Entretien avec Laurent Poitrenaux, 11 mars 1994. L'acteur explique pourquoi il était d'emblée impossible de placer tous les acteurs de la troupe sur un même plan. L'initiative respectable de Christian Schiaretti s'était rapidement révélée inapplicable dans la pratique quotidienne.

⁴² « En fait les deux systèmes : acteurs permanents d'une troupe et acteurs occasionnels peuvent cohabiter et ils sont "justes" s'ils cohabitent dans un très bon rapport. Mais aujourd'hui ce rapport est déséquilibré. » in Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *op. cit.*, p. 55.

troupe à un répertoire éclectique, il est en revanche plus facile d'adapter le répertoire à la troupe, ce que vont progressivement faire Christian Schiaretti et les Comédiens de la Comédie en collaboration avec l'auteur Alain Badiou.

b) Philosophie mise en scène

L'inflexion du répertoire de la première saison vers une thématique centrée sur l'idée de révolution esthétique n'empêche pas durablement la continuation des recherches entreprises par la troupe sur la farce. Cette parenthèse imprévue, l'*Europe des Avant-Gardes*, commandée en partie par les récriminations de la troupe, traduit symboliquement les difficultés d'insertion de la Comédie de Reims dans le champ théâtral dominant. Mettre à son programme l'étude de quatre dramaturgies qui ont profondément influencé leur époque apparaît comme un moyen de stimuler l'imaginaire de la troupe vers la recherche d'un style qui lui soit propre. En partant à Reims, Christian Schiaretti s'efforce avant tout de préserver la singularité d'un travail. Néanmoins, il espère attirer les faiseurs d'opinion parisiens autour des productions de la troupe, qui, selon lui, n'auront de sens que dans un lieu donné et pour un public fidélisé⁴³. Pour réussir à s'imposer sur un plan esthétique, il faudrait que la troupe retrouve l'audace des «découvreurs» du début de ce siècle, Pirandello, Brecht, Vitrac ou Witkiewicz.

| TENDANCES DU RÉPERTOIRE DE LA COMÉDIE DE REIMS DE 1992 À 1997 – CRÉATIONS | | | |
|--|--|--|---|
| Saison | Collaborations avec l'extérieur | La troupe dans son ensemble | «Petites formes» |
| 1992-93 | <i>L'hymne</i> | <i>Le grand théâtre du monde</i> <i>L'homme, la bête et la vertu</i> <i>La noce chez les petits bourgeois</i> <i>Les mystères de l'amour</i> <i>La poule d'eau</i> | |
| 1993-94 | <i>La banqueroute</i> <i>Aujourd'hui ou les Coréens</i> | <i>Ahmed le subtil</i> | |
| 1994-95 | <i>Scènes de la vie cynique</i> <i>Les ratés</i> | | <i>Mort de Judas</i> <i>Alexina B. Confessions</i> <i>Ahmed philosophe</i> |
| 1995-96 | | <i>Ahmed se fâche</i> <i>Les citrouilles</i> | <i>Le point de vue de Ponce Pilate</i> <i>Fille du ciel et de la terre</i> <i>Les trois prières du Mystère...</i> |
| 1996-97 | | | <i>Grands et petits</i> <i>Cabaret Brecht</i> |

De plus, il est souhaitable que le public soit réceptif à des formes nouvelles, d'où la volonté pédagogique de proposer au spectateur des dramaturgies de plus en plus difficiles : partant d'une parodie de la comédie de mœurs bourgeoise avec Pirandello, Christian Schiaretti aboutit à l'univers déroutant de Witkiewicz. Puis, parallèlement aux «petites formes», la troupe se réunit dans son ensemble sur des spectacles plus importants qui indiquent la tendance artistique de fond. La collaboration avec Alain

⁴³ La «soupe» qui se prépare dans la marmite rémoise ne livrera jamais sa recette et ne pourra qu'être goûtée sur place. À propos du travail en troupe, Christian Schiaretti déclarait : « La mise en scène se fait comme une soupe. On mélange toutes sortes d'ingrédients pour faire une bonne mixture. En fin de compte, le résultat est délicieux, on reconnaît les ingrédients utilisés mais on ne connaît pas leurs proportions exactes. » in Georges Gagneré, *Incidence de la notion de troupe...*, op. cit., p. 94 (Répétition du 6/10/92 – chronique N°1).

Badiou de 1994 à 1997 en constitue la colonne vertébrale - *Les citrouilles* formant le creuset théâtral des deux dernières saisons de notre période d'étude. Alain Badiou et Christian Schiaretti se sont rencontrés par l'intermédiaire du secrétaire général et directeur délégué de la Comédie, Jean-Pierre Jourdain. Ancien collaborateur de Vitez à Chaillot, celui-ci y avait côtoyé le philosophe à l'époque où Vitez mettait en scène *L'écharpe rouge* sous forme d'opéra. En 1987, *Ahmed le subtil* était présenté en lecture par Vitez, qui manifestait alors l'intention de monter l'adaptation moliéresque. Le projet ne s'est pas réalisé suite à la nomination du metteur en scène au poste d'administrateur de la Comédie-Française.

En tant que dramaturge et théoricien du théâtre, Alain Badiou défend l'idée de la permanence artistique dans le service public théâtral. En prenant exemple sur la Comédie Française, il propose « d'établir, dans chaque préfecture, une succursale, un Théâtre français départemental, doté de moyens adéquats, d'une troupe permanente, d'un administrateur nommé par le pouvoir politique, etc. »⁴⁴ Plus encore que d'une défense théorique de la permanence artistique, l'accord entre Christian Schiaretti et Alain Badiou se nourrit de références partagées dans le domaine philosophique - le premier a eu le second comme professeur pendant ses études. La place particulière qu'accorde le philosophe à l'acteur dans le processus de création théâtrale (cf. cadre page suivante) reflète les préoccupations exprimées par le metteur

ÉTHIQUE DE L'ACTEUR

« La vertu centrale de l'acteur n'est pas technique, elle est éthique. Il faut se tenir constamment dans l'en deçà de la recherche d'un effet, car tout effet présume que l'imitation est simple, qu'elle dispose d'un objet. Il faut se tenir au bord du vide, au bord du gouffre, contre lequel rassure d'invoquer, justement, la puissance des effets. Il faut être à tout instant singulier. La singularité est beaucoup plus difficile que l'originalité, car un simple original finit par se jouer lui-même, par devenir la nature d'appui des différences. La singularité est une composition sans concept. Il en résulte qu'il n'y a pas de « bon acteur », si l'on entend pas là un acteur « garanti », quelles que soient les circonstances scéniques. Cette garantie ne pourrait être que technique. Ce n'est que dans l'événement scénique qu'un acteur, une actrice, peuvent exceller, quand la virtualité éthique du jeu trouve à s'accomplir. Mais l'événement scénique à son tour exige la conjonction de deux artistes : l'écrivain de théâtre et le metteur en scène; un acteur, une actrice sont finalement l'entre-deux éthique de deux propositions artistiques. »

Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, op. cit., p. 93.

en scène à propos du statut de l'acteur intermittent dans le cadre d'une démarche créative (cf. p. 270). Le directeur de la Comédie de Reims inscrit avant tout la permanence dans un geste éthique qui consiste à redonner ses lettres de noblesse à une décentralisation en dérive. Tel est aussi le message que dessine Alain Badiou au fil d'une réflexion sur la pratique théâtrale qu'il publie en 1990 : *Rhapsodie pour le théâtre*. Le rejet de la toute puissance de l'acteur constitue le socle raisonné d'une connivence entre le metteur en scène et l'auteur⁴⁵, et induit une complémentarité au service d'un théâtre des Idées. « — Ou le théâtre est une machinerie

⁴⁴ Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, coll. «Le Spectateur Français», Imprimeries Nationales, Paris, 1990, p. 121. Cette proposition ressemble au concept de «préfectorat artistique» tel que l'avancé Dullin dans son rapport de 1937 (cf. p. 84).

⁴⁵ « Ni l'acteur ni le jeu ne se suffisent, quand l'orientation du théâtre n'est pas fixée par les poèmes, et déployée par les maîtres de théâtre que sont les metteurs en scène et les professeurs de jeu. L'essence artistique et historique du théâtre, le mouvement temporel des idées qu'il produit, s'espace entre le poète et le metteur en scène. L'acteur est une médiation, jamais une source, ni une fin. C'est la raison pour laquelle, s'il y a un art de l'auteur ou du metteur en scène, il y a une éthique du jeu, un impératif de la présence pure, qui est au service de quelques incorporels. » in Alain Badiou, «Antithèse sur le théâtre», *Les Cahiers* N°17, automne 1995, p. 117.

captatrice d'identifications désirantes, et sa portée est analogiquement psychanalytique. Il transfère, déplace, filtre et purifie ce que l'envers sexuel de l'être parlant y accroche de significations latentes. — Ou le théâtre est un appareil pédagogique perfectionné, et sa portée est analogiquement philosophique. Il décale l'Idée dans le voile de la représentation, et nous contraint à une élucidation dont si nous n'avions pas pour la susciter le mirage des voix et des corps, nous n'aurions pas même cure de savoir qu'elle peut exister. »⁴⁶

Ahmed le subtil scelle la rencontre entre un metteur en scène et un philosophe. La pièce permet d'abord à la Comédie de Reims de poursuivre sa réflexion sur les pouvoirs de la farce pour parler du présent. Sa mise en scène interroge les possibilités contemporaines de la Comédie Nouvelle et la pertinence d'adapter une pièce de Molière pour décrire la société des années quatre-vingt (la pièce porte d'ailleurs le sous-titre de *Scapin 84*). Elle se situe dans la lignée des recherches de Copeau ou de Mnouchkine sur *L'Âge d'Or*⁴⁷. Pour Alain Badiou, *Ahmed le subtil* repose sur la transposition des types classiques de la *Commedia dell'arte* à notre société, notamment du type pivot par lequel la comédie peut remplir sa fonction de critique sociale, à savoir le « valet fourbe », l'« esclave subtil ». L'auteur construit sa transposition sur l'hypothèse qu'Ahmed, l'ouvrier arabe, peut prendre la place de Scapin, le valet de comédie. Une telle approche ne pouvait que séduire un metteur en scène à la recherche des mots pour dénoncer l'hypocrisie d'un système dominant. Ainsi, l'ouvrier Ahmed, marginal social, combat par le langage, et déjoue les pièges de la rhétorique politicienne et syndicaliste. Il incarne l'utopie d'une marge qui dévoile les illusions du pouvoir par un regard lucide.

AHMED OU LA DIAGONALE DISSOLVANTE

« L'éternité latente au texte de comédie dessine un répertoire de fonctions, un trésor symbolique fixe et immémorial, le Père barbon, l'Amoureux, le Parasite, la Mégère, le Soldat fanfaron, le Pédant, l'Avare, etc. : tout le « il y a » de la signification sociale générique. L'instant l'épingle à la scène. L'effet d'orientation temporelle résulte de ce que les fonctions et emplois entrent en rapport avec ce qu'on peut appeler un personnage diagonal, qui est moins une fonction que le point nul où toutes les fonctions sont réfléchies comme telles. Il s'agit de l'esclave subtil, du valet fourbe, chargé de dissoudre sous nos yeux la connexion fixe des significations, par le moyen d'un savoir social infini. Une comédie moderne devrait nous dire où nous en sommes du sérieux social et de sa dissolution. Malheureusement, le social est, dans nos régimes, tabou. Il est devenu une catégorie étatique, il est l'objet d'innombrables garanties. Or il ne saurait y avoir de comédie inoffensive, je veux dire : de comédie qui n'offense personne. »

A. Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, op. cit., p. 124.

⁴⁶ Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, op. cit., p. 104-105. Cette élucidation impose des exigences esthétiques que Christian Schiaretti s'est toujours efforcé de réunir. « Le but de sa pratique de metteur en scène est d'obtenir pour le contenu de chaque œuvre une articulation formelle en profondeur, articulation qui s'étend jusqu'au moindre détail. C'est à travers cette articulation que les effets scéniques, le jeu des comédiens et le texte se constituent en une unité qui est plus que la somme des moyens esthétiques employés. Pour Christian l'articulation et l'unité sont fonction de la vérité qu'il s'agit de trouver sur la scène. L'esthétique est fonction de l'éthique : c'est ce qui explique son intransigeance, sa haine viscérale à l'égard d'un théâtre qui cache sa futilité en multipliant les effets. » in Dieter Welke, « Il n'y a pas de vraie vie dans la fausse », *Alternatives Théâtrales* N°38, juin 1991, p. 42..

⁴⁷ « Il existe en France, une filiation que l'on repère bien, celle du théâtre de forme, celui de la recherche de la typification contemporaine. C'est la filiation Copeau-Vilar-Vitez-Mnouchkine, cette lignée de gens qui se sont posés la question d'une comédie du monde, d'une comédie dans laquelle le simulacre est nécessaire et le service public évident. » in Christian Schiaretti, « Une sorte de sauvagerie humaniste », propos recueillis par Chantal Boiron, *Théâtre/Public* N° 129, mai-juin 1996, p. 66. Cf. p. 251, le travail du Théâtre du Soleil sur *L'Âge d'Or*.

Bien que placée sous le signe du hasard, la rencontre d'Alain Badiou et de la Comédie de Reims sur *Ahmed le subtil* réunit déjà tous les ingrédients qui permettront à l'aventure de s'épanouir⁴⁸. Le philosophe cherchait un personnage qui puisse dissoudre les apparences du langage dominant afin de transmettre au public quelques idées-théâtre. Si l'hypothèse de l'ouvrier semblait séduisante, encore fallait-il en trouver la matérialisation scénique. Le masque offre la distance nécessaire entre le réel et sa représentation afin que l'idée émerge. Didier Galas l'anime avec une habileté époustouflante et donne vie à l'idée. Son bâton de comédie lui confère une rhétorique qui frappe les esprits. Cette possibilité de rendre vivante une tradition oubliée est une conséquence directe de la permanence rémoise⁴⁹. L'acteur est au centre du théâtre, mais sa présence repose sur une transmutation de la chair par le masque. Inversement, dans le dialogue qui se noue entre la philosophie, la politique et le théâtre, la troupe offre un matériau qui donne chair à l'idée. Malgré un accueil très favorable du public en juillet 1994 en Avignon, *Ahmed le subtil* est boudé par la critique parisienne et la profession théâtrale. Dans un des colloques qui diagnostiquent pendant le festival l'état du théâtre en France, Alain Badiou justifie ainsi son adaptation des *Fourberies de Scapin*. « L'obstacle sur la voie d'une énergie comique contemporaine est le refus consensuel de la typification. [...] Le théâtre a pour devoir de recomposer sur scène des situations vives, articulées à partir de quelques types essentiels. Et de proposer pour notre temps l'équivalent des esclaves et domestiques de la comédie, gens exclus et invisibles qui soudain, par l'effet de l'idée-théâtre, sont sur scène l'intelligence et la force, le désir et la maîtrise. »⁵⁰ En affirmant quelques principes sur la pratique théâtrale contemporaine, le philosophe ouvre une polémique qui projette le travail de la Comédie de Reims dans un registre résolument engagé. À l'isolement d'une entreprise théâtrale basée sur la permanence répond l'ostracisme sur un auteur. Mais la solidarité⁵¹ et la complémentarité qui se dégagent entre l'auteur et la troupe permettent à Christian Schiaretti de résister à cette adversité médiatique. Les deux marges s'épaulent mutuellement. « Convaincus de la nécessité de résister aux modes de production dominants, nous étions militants de la permanence artistique dans les théâtres, mais notre permanence n'était que réactive, elle avait besoin pour se projeter d'un geste et d'une pensée qui la dépasse. Alain Badiou nous a apporté l'un et l'autre, calmant notre impatience et révélant notre manque. »⁵²

⁴⁸ « Cette adversité que nous avons ressentie en Avignon (du moins de la part des sièges réservés) et, en même temps, l'énorme succès public du spectacle, nous ont donné envie de continuer à travailler sur le personnage d'Ahmed, d'affirmer le besoin de typification, de fouiller le rapport au masque d'un point de vue théorique et d'un point de vue littéraire, d'aller plus loin parce que la rencontre, finalement, avait été hasardeuse. » in Christian Schiaretti, «Une sorte de sauvagerie humaniste», *op. cit.*, p. 68

⁴⁹ « Je pense que le théâtre public a perdu la moralité de sa fabrication. J'essaie de la retrouver. Je résous beaucoup de choses par la permanence des acteurs et par l'artisanat. Il est certain que le travail que Didier fait sur le masque serait impossible dans une autre maison, parce que cela exige quatre mois de travail et de la gratuité. [...] Un acteur travaillant tous les jours, étant tous les jours à l'exercice dans son emploi, est un acteur qui travaille, qui travaille vraiment. Et cela ne sert à rien dans le champ de l'emploi télévisuel. » in Christian Schiaretti, «Une sorte de sauvagerie humaniste», *op. cit.*, p. 68.

⁵⁰ Alain Badiou, «Dix thèses sur le théâtre», *Les Cahiers* N°15, printemps 1995.

⁵¹ La permanence rend possible la solidarité : « Comment, sans une équipe d'acteurs fidèles, qu'on peut réengager, et sans garantie de pérennité des spectacles, soutenir un auteur considéré comme dangereux pour la sécurité de l'espace littéraire dans lequel nous vivons? La fidélité à cet auteur s'arrêtera avec le premier mauvais article de presse. » in Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *op. cit.*, p.48.

⁵² Christian Schiaretti, «Éditorial», août 1994, programme de saison 1994-1995.

3) Le geste artistique induit par le combat politique

Le cycle Badiou (*Ahmed le subtil*, *Ahmed philosophe*, *Ahmed se fâche* et *Les citrouilles*) permet à la troupe et à son metteur en scène d'expérimenter un mode de travail qui repose essentiellement sur l'improvisation. La manière de répéter n'évolue pas linéairement de spectacle en spectacle. Elle tient compte d'influences réciproques entre la dramaturgie et le plateau, qui trouvent un aboutissement dans le quatrième et dernier spectacle du cycle. Nous allons rendre compte des divers chemins empruntés par la troupe, des impasses rencontrées, des états de symbiose entre les différents collaborateurs, en essayant de dégager les singularités du style de la Comédie de Reims.

a) A la recherche de types comiques contemporains

À ses débuts, la troupe tâtonne pour trouver une méthode d'approche dramaturgique qui rende compte de la richesse d'une mémoire collective. Vouloir codifier par avance la dramaturgie des spectacles conduirait, selon Christian Schiaretti, à la sclérose du processus créatif. Le travail à la table n'est donc pas considéré comme un préalable à la mise en jeu. Le metteur en scène s'appuie sur la grande disponibilité des comédiens permanents pour matérialiser intuitivement chaque pièce de *L'Europe des Avant-Gardes*. Le recours à l'improvisation et à tous les détours qu'elle implique porte ses premiers fruits, mais le travail n'est pas abouti, étant donné le cahier des charges démesuré de la première saison. En revanche, le climat d'urgence qui apparaît en fin de saison incite les comédiens à se fier à la justesse de leurs intuitions. La cohérence esthétique repose entièrement sur la manière dont ils habitent les scénographies imaginées par le metteur en scène. L'intensité du rythme de travail et l'obligation de livrer les spectacles aux dates de premières les galvanisent. Comme ils n'ont plus le temps d'approfondir leurs recherches ou de s'appesantir sur leurs erreurs, les formes du Vitrac et du Witkiewicz se trouvent dans le style de l'esquisse.⁵³

Avec *Ahmed le subtil* s'ouvre un nouveau chantier d'improvisations. Forte de l'expérience de *L'Europe des Avant-Gardes*, la troupe se consacre uniquement à la pièce d'Alain Badiou un mois et demi avant les premiers filages publics à Reims en juin, et donc deux mois et demi avant la présentation au festival d'Avignon 1994. Dès la première lecture de la pièce, Christian Schiaretti élabore une méthode de répétition qui repose sur une partition des personnages entre Ahmed, les «vieux» (la députée Mme Pompestan, Lanterne, maire de Sarges-les-Corneilles, Moustache, contremaître chez Capitou-Nuclée et Rhubarbe, syndicaliste et animateur culturel), et les «jeunes» (Camille, Fenda, Sabine, Alexandre, et Antoine). Le planning de travail est déterminé par l'alternance des répétitions entre ces trois groupes et débute par un mois de

⁵³ « Comme disaient Claudel et Vitez, on travaille vite et mal. On fait beaucoup d'essais et quand on trouve quelque chose d'intéressant, on tire le fil puis on tisse la toile. C'est une bonne méthode de travail. On ne se fourvoie pas, on se donne le droit à l'erreur pendant le temps de répétition. C'est très important. On évacue beaucoup de choses et j'espère qu'au bout du compte on aura évacué assez de choses pour qu'il ne reste plus qu'un cristal, quelque chose de vraiment nécessaire. [...] En plus, comme on est pressé, on se parle le plus simplement possible, on va à l'essentiel. » in Georges Gagneré, *Incidence de la notion de troupe...*, op. cit., p. 55 (Entretien avec Loïc Brabant, 24 novembre 1992).

travail cloisonné. Les «jeunes» ne voyaient pas ce que faisaient les «vieux» et réciproquement, alors qu'Ahmed assistait à toutes les répétitions⁵⁴. Le metteur en scène rend opératoire dans la préparation du spectacle l'effet de diagonale dissolvante que doit remplir Ahmed. Les répétitions en huis-clos de Didier Galas avec Christian Schiaretti consistent à réinvestir la technique du masque de la *Commedia dell'arte*, c'est-à-dire une technique qui repose sur la maîtrise d'un artifice qui dissimule la matérialité de l'acteur. Le masque transfigure le visage de l'acteur et le rend impénétrable aux contingences de la représentation. Le premier choc entre Ahmed et le groupe des «vieux» est rude. Déroutés, ces derniers ne peuvent pas jouer, et Didier Galas doit enlever un temps sa protection théâtrale. Il est vrai que Pompestan, Rhubarbe et leurs comparses se livraient dans la nudité de personnages essentiellement composés à partir de pures improvisations. Christian Schiaretti avait demandé aux acteurs de chaque groupe d'établir la fiche d'identité la plus précise possible de leur personnage en fonction de leurs opinions politiques, de leurs responsabilités politiques ou de leur statut social, en insistant sur le thème suivant : qu'est-ce qui fait rêver vos personnages ? Qu'est-ce qu'ils voudraient faire ? En fin de course, les comédiens ont recréé en les typant les représentants des habitants de Sarges-les-Corneilles. Évoluant dans un univers qu'ils ont patiemment recomposé en épuisant le plus grand nombre d'improvisations, ils sont confrontés à un étranger qui se permet des adresses au public et qui mène l'intrigue où bon lui semble⁵⁵. Le travail séparé entre le groupe des «jeunes» et des «vieux» a permis par ailleurs de nourrir le clivage des générations entre les enfants et les parents.

Ainsi, la dramaturgie du spectacle se confond avec la vie même de la troupe pendant les répétitions. Le spectacle est quasiment prêt un mois avant la première et la troupe prend le temps de l'affiner, d'en trouver l'énergie et de faire résonner au plus juste toutes les strates de travail accumulées. Une telle démarche illustre l'esthétique de fabrication artisanale revendiquée par Christian Schiaretti au début de l'aventure. On peut néanmoins interroger la réussite du projet de comédie moderne échafaudé par le philosophe et le metteur en scène, notamment sous l'angle d'une critique de la société par l'élaboration de types contemporains.

Ahmed le subtil a été écrit en 1984 à la suite d'événements pendant l'été 1983 où des jeunes avaient été abattus dans les banlieues sans aucune réaction de la classe politique. La pièce s'attache à décrire les manipulations du pouvoir en montrant des types comiques qui se prennent dans les filets rhétoriques de l'ouvrier arabe. Elle substitue au clivage entre les parents et les enfants, celui entre des notables obsédés par le pouvoir et une jeunesse banlieusarde en pleine errance. On constate, au final, que la troupe s'approprie plus facilement les types des «vieux», et que la description du malaise social vécu par les «jeunes» s'en trouve éclipsée⁵⁶. La jeune troupe

⁵⁴ Cf. Annexe 6, Entretien avec Valérie Moreigneaux, assistante mise en scène sur *Ahmed le subtil*. 20 février 1995.

⁵⁵ « Au début on n'osait pas le toucher. Et puis Ahmed s'adresse souvent au public, alors que nous, les jeunes, contrairement aux vieux, on ne pouvait pas fonctionner sur ce mode. Ahmed jouait face public, et les jeunes jouaient comme s'il y avait un quatrième mur. » in Annexe 6, Entretien avec Laurent Poitreux, 28 février 1995.

⁵⁶ Mme Pompestan, Rhubarbe et Moustache (trois personnages sur les quatre du groupe) continueront d'exister parmi les «vieux» des autres pièces du cycle, contre seulement Fenda et Camille parmi les «jeunes» (deux personnages sur un groupe de cinq - et encore : Camille disparaîtra après *Ahmed se fâche* et Fenda se transformera en Soubrette dans *Les citrouilles*).

rémoise bute sur l'élaboration de types théâtraux qui puissent en rendre compte, alors même qu'elle se sent proche de cette jeunesse banlieusarde en dérive. Les improvisations des «jeunes» ne trouvent pas d'aboutissement dans le spectacle. Elles sont abandonnées en chemin pour laisser place à une langue brillamment écrite par le philosophe⁵⁷. L'auteur et le metteur en scène accentuent la thématique politique : les «vieux» sont d'abord des acteurs de la vie publique avant d'être parents de jeunes banlieusards en dérive. La comédie moderne qui s'esquisse se concentre sur la magnificence captieuse du politique. Elle esquivait la difficulté qu'il y avait à rendre compte du déséquilibre des jeunes par rapport à la langue. *Ahmed le subtil* enseigne qu'il est difficile de faire exister Alexandre, Sabine ou encore Antoine. Leurs natures ne parviennent pas à s'exprimer dans la langue forgée par Badiou et c'est un obstacle qui ouvre de nouvelles perspectives aux recherches de la troupe. Le théâtre doit combattre la tentation du silence, il doit se poser avant tout comme l'affirmation d'une langue, et doit convaincre de la nécessité de cette affirmation.

La réussite de la composition des «vieux» ou bien de Fenda tient à la distance que les acteurs parviennent à entretenir par rapport à leur personnage. Le travail des improvisations s'appuie sur la différence d'âge qui sépare Éric Bergeonneau, Jean-Michel Guérin et Jean-Philippe Vidal de Lanterne, Rhubarbe et Moustache⁵⁸. Les méandres de la typification passent aussi par la différence des sexes et des ethnies. Au début des répétitions, la distribution d'*Ahmed le subtil* n'est pas terminée. Comme sur le Pirandello et le Brecht, les comédiens échangent leurs personnages et une évidence apparaît lorsque Loïc Brabant se travestit en femme pour jouer le rôle de Mme Pompestan, députée du PRRRF. Un tel subterfuge accentue le déficit en rôle féminin qui frappe déjà la troupe rémoise. En effet, cinq comédiennes n'ont plus qu'à se partager trois rôles. Mais la proposition improvisée de Loïc Brabant s'accorde parfaitement avec l'esprit de comédie moderne et de typification recherché par Alain Badiou⁵⁹. Ce dernier a aussi inventé un personnage de jeune femme noire dont la langue a la musicalité de l'Afrique. L'actrice qui joue Fenda n'est pas noire. La question d'une transposition par le recours au masque, comme pour le maghrébin Ahmed, est évoquée. Mais les fonctions des deux personnages diffèrent. Fenda revendique un statut social en essayant d'obtenir sa carte de séjour, elle est prise dans la comédie à l'égal de ses camarades qui s'efforcent d'arracher des bribes

⁵⁷ « Ce qui s'est passé pour Antoine, c'est qu'en improvisation, le personnage était plutôt avachi, très sympathique mais pas du tout enthousiaste, représentant de la bof-génération. J'avais en traînant les jambes, le dos voûté, avec de grosses tennis bleues. Ça fonctionnait très bien en improvisation. Quand j'ai eu le texte de Badiou en bouche, l'Antoine que j'avais construit en improvisation pure ne pouvait pas exister en terme d'énergie. Le texte était très brillant, dans un style très classique. Pendant une semaine, j'étais un peu perdu. Quand on a continué à travailler sur le texte, j'ai fait une coupure complète entre l'Antoine que j'avais trouvé en improvisation et celui de la pièce. » in Entretien avec Laurent Poitrenaux, 28 février 1995.

⁵⁸ « Je pense au contraire que le travail d'improvisation a été beaucoup plus efficace dans le groupe des vieux. En plus, ils avaient tous à construire la composition de l'âge et des traits de caractères bien marqués. Du coup, ils avaient une marge de manœuvre beaucoup plus importante et la marge de manœuvre qu'ils ont trouvée en improvisations sur les rapports entre les personnages leur a servi. Ce qui a été utile, pour les jeunes, c'était de travailler la cohésion du groupe. » in Entretien avec Laurent Poitrenaux, 28 février 1995.

⁵⁹ Elle s'appuie sur une des idées fondamentales qui nourrissent ses positions sur le théâtre. « L'homme imite l'imitation, et cela seul fait l'acteur, donc le théâtre. On peut du reste dire qu'un acteur, en ce point qu'il soit homme ou femme importe peu, est d'abord celui qui *imite une femme*, parce qu'il imite l'imitation. Tout le monde sait qu'un homme qui joue la femme, c'est du théâtre, ce que n'est pas, par soi-même, une femme qui joue l'homme. » in Alain Badiou, *Rhapsodie pour le théâtre*, op. cit., p. 85-86.

d'existence à des parents qui encombrant l'horizon social. Ahmed, quant à lui, ne revendique rien. Il révèle les stratagèmes d'autrui par la lucidité de son regard, la ruse de sa parole et la force de son bâton⁶⁰. Le masque est son apanage.

Ahmed le subtil ébauche ainsi les silhouettes de types comiques contemporains à partir d'une dramaturgie inspirée de Molière et de la *Commedia dell'arte*. Dans la foulée, *Ahmed philosophe* tire le fil de la comédie vers un inventaire des pouvoirs d'Ahmed et de la langue que lui a forgée Alain Badiou. Ce spectacle a pour enjeu, comme toute comédie, d'enseigner la philosophie en faisant rire. Conçu pour des enfants, *Ahmed philosophe* est composé de petites pièces dont Ahmed est le héros et les sujets : *L'infini*, *Le temps*, *Le langage*, *Le sujet*, *La poésie*, *L'événement*, *La cause et l'effet*, *Le multiple*, *Le hasard*, *La morale*, *Dieu*, etc. Ahmed se transforme en chevalier de l'analyse et du paradoxe. Il embrouille la confusion de Rhubarbe, il trouble la séduction de Fenda et violente la colère de Moustache. Le canevas de chaque petite pièce épuise un argument ou une proposition philosophique en mettant en conflit Ahmed avec son ombre ou avec les types comiques qui ont résisté à l'épreuve d'*Ahmed le subtil*. Le spectacle joue du complexe de l'immigré, celui qui jongle avec les mots d'autrui pour s'approprier une existence. Le projet de comédie moderne s'affermirait en donnant corps à des types qui s'affranchissent du canevas moliéresque. Le dispositif scénique est très léger et rend le spectacle facile à tourner. *Ahmed philosophe* devient l'emblème de la Comédie de Reims. Créé en avril 1995, il tournait encore à la saison 1999-2000.

b) La Comédie en révolte

Quelles sont les modalités de la relation entre Alain Badiou et les Comédiens de la Comédie ? Responsable de l'orientation esthétique et artistique de la Comédie de Reims, le metteur en scène prend la parole au nom du groupe. On peut cependant dégager un réseau d'influences réciproques entre le producteur du texte et les producteurs de la représentation, qui se nourrit d'une confrontation permanente des sensibilités artistiques. On constate tout d'abord que l'élaboration du cycle Badiou, exploité sur quatre saisons, s'est accommodé des transformations de l'équipe des comédiens permanents. Il y a eu des passations de rôles, notamment Moustache, qui a été successivement joué par trois acteurs. Les types qui ont traversé l'ensemble du cycle (Ahmed, Pompestan, Rhubarbe) ont été joués par les mêmes comédiens. Mais le départ de Didier Galas en fin de saison 1997-98 n'a pas mis en danger l'exploitation du succès d'*Ahmed philosophe*. Christian Schiaretti a fait appel à un jeune élève de l'école pour jouer le héros de Sarges-les-Corneilles : Fabien Joubert a repris le rôle à l'occasion d'une tournée en Amérique du Sud en début de saison 1998-99. Selon le

⁶⁰ « Camille Grandville a beaucoup travaillé sur le corps par l'observation de l'expression et de la gestuelle des africains. Par exemple, au niveau du type de contact du bout des doigts qu'ont les africains entre eux. La manière dont le texte était écrit indiquait un jeu qui était totalement dans la musicalité et le corps de l'Afrique.

On aurait pu choisir le masque pour tous les personnages. Mais cette possibilité a été « évacuée » dès le début des répétitions. Il fallait trouver un statut à Ahmed, le statut de l'étranger qui va permettre par sa présence de révéler les dysfonctionnements de la société et de la politique, de ce que les jeunes cautionnent par leur non-activité et leur non-engagement et de ce que les vieux manigancent poussés par leur obsession du pouvoir. Autant la problématique de Fenda est d'obtenir des faux papiers, autant Ahmed n'est pas là pour revendiquer quelque chose. Il est là comme révélateur, pour poser des questions sur la politique. » in Entretien avec Valérie Moreigneaux, 20 février 1995.

témoignage des autres acteurs du spectacle, cette reprise n'a pas modifié le caractère du personnage. Ils ont retrouvé la figure familière d'Ahmed, telle qu'il l'avait toujours connue. Le masque s'est joué de l'acteur qui l'habitait. En échappant aux aléas du temps, il permet au projet idéal de Christian Schiaretti de se réaliser. La mémoire collective de la troupe est devenue plus marquante que la singularité des personnalités qui l'ont construite. Le tout est devenu plus grand que la somme des parties.

UN OPERATEUR THEATRAL

« À la différence de la première pièce qui a été écrite en solitaire, les trois autres ont été écrites pour une situation théâtrale déterminée, en pensant à un groupe de comédiens, à Christian Schiaretti, à la figure masquée du personnage, et finalement, à l'acteur lui-même, Didier Galas. [...] Maintenant, quand j'écris, autour ou à partir du personnage d'Ahmed, ce n'est plus simplement, pour moi, un nom propre. C'est déjà une sorte d'opérateur théâtral. Je sais de quoi il est capable. Par contre, je sais qu'il ne faut pas lui proposer ce qui serait trop éloigné de sa situation d'acteur masqué. Donc ces pièces sont vraiment écrites en liaison avec la matérialité du théâtre, avec le corps de l'acteur et le poids du masque. »

Alain Badiou, «Un opérateur théâtral», *Théâtre/Public* N° 129, mai-juin 1996, p. 54.

Réciproquement, les acteurs influencent l'auteur, qui écrit *Ahmed philosophe*, *Ahmed se fâche* et *Les citrouilles* pour la troupe de Reims (cf. cadre page suivante). L'intrication de l'écriture, de la mise en scène et du jeu des acteurs permet au directeur du Centre Dramatique National de déclarer : « Avec Badiou, ce n'est pas de la simple découverte d'un auteur contemporain qu'il s'agit, mais d'un rapport organique entre une écriture et le mode de production choisi dans une institution qui inclut notamment la permanence d'acteurs. »⁶¹ Du point de vue de l'auteur, la commande d'écriture par le metteur en scène est un tremplin pour l'imagination. La question d'élaboration des formes est reléguée au second plan. La troupe a inventé un langage dont il se saisit pour délivrer un discours. La connaissance réciproque de la troupe et de l'auteur assure la cohérence nécessaire à l'émergence d'un sens. L'existence préalable d'un cadre adéquat à la pensée dramaturgique stimule l'invention du contenu. À propos des *Citrouilles*, Alain Badiou écrivait : « Évidemment, je me suis mis à écrire en sachant plus ou moins que c'était tel ou tel acteur qui certainement, probablement, jouerait ce rôle... que ce serait Didier Galas avec son masque qui jouerait Ahmed, etc.... ceci entre dans l'écriture. Je voudrais soutenir l'idée que, là encore, la liberté de l'écriture augmente et non pas diminue, lorsqu'on peut penser plus près du théâtre. Cela permet de puiser dans le théâtre lui-même des idées que l'écriture toute seule n'aurait finalement pas eues. Je voudrais insister sur ce point que le travail avec La Comédie de Reims, le régime de la commande ont augmenté ce que j'avais toujours trouvé dans l'écriture de théâtre : une liberté. »⁶² Mais dans la subtile dialectique qui s'établit entre la «forme» élaborée par le metteur en scène avec les acteurs, et le «fond» inventé par l'auteur, se pose la question de la circulation de la pensée d'Alain Badiou parmi l'ensemble de la troupe et non pas à travers le seul personnage d'Ahmed.

Quelle est la capacité de Pompestan ou Moustache à induire une réflexion sur les dérives politiciennes ou racistes ? Ils incarnent des types qui s'offrent naïvement à la

⁶¹ «Stage de Christian Schiaretti : *Le politique*, juin 1995», notes de Dimitra Panopoulos, non publié, p. 5.

⁶² Alain Badiou, Programme des *Citrouilles*, mars 1996.

critique rusée d'Ahmed. « Quels sont les vrais types comiques de notre temps ? Je soutiens que se sont les parlementaires, spécialement les municipaux, les syndicalistes, animateurs sociaux, curés laïques en tout genre. Ce sont aussi les hommes réactifs, les costauds porteurs de moustaches, et les femmes «libres» du féminisme bourgeois. Il s'agit d'en faire des types, aussi stables que Pantalon ou Arlequin. »⁶³ Il s'avère que l'exposition de ces types ne suffit pas à produire la comédie; celle-ci appelle une contradiction, une mise en abîme qui ne survient que par Ahmed. Les acteurs qui jouent les rôles qui entourent Ahmed sont invités à endosser les éléments de jeu qui serviront à la démonstration d'idées-théâtre par Ahmed. Et l'instrumentalisation des acteurs, que nous avons déjà diagnostiquée dans le travail des troupes de Dullin, Planchon ou encore Vincent, ressurgit. Si l'acteur devient le vecteur d'idées-théâtre sur lesquelles il n'a pas vraiment prise, le risque est grand d'un épuisement des ressorts de la comédie. Lorsque Copeau s'évertuait à inventer sa Comédie Nouvelle, l'intuition le guidait vers un travail centré sur la capacité des acteurs à typer leurs contemporains et à improviser les situations archétypales de la société moderne (cf. p. 33). La Comédie Nouvelle devait naître du plateau, comme l'a montré le Théâtre du Soleil (cf. p. 251).

C'est le choix qui est fait pour *Ahmed se fâche*. Alain Badiou travaille au plus près de la troupe et du plateau, il s'inspire des improvisations des comédiens⁶⁴ et improvise sur les déboires médiatiques de la Comédie de Reims et le refus de la profession de reconnaître en Ahmed un véritable «opérateur théâtral». La pièce était conçue à l'origine comme un monologue qui ferait fonction de manifeste théâtral⁶⁵, en écho à la réception tumultueuse d'*Ahmed le subtil* en Avignon. Alain Badiou prédisait à juste titre que la comédie moderne ne pouvait être «inoffensive» (cf. cadre p. 284), et pose directement la question de la possibilité de renverser les valeurs dominantes du champ théâtral. *Ahmed se fâche* commence étrangement par une dispute entre Ahmed et sa Doublure. Le titulaire reproche à son remplaçant d'avoir trahi les lois de l'interprétation au masque, alors que la Doublure explique la colère d'Ahmed de manière beaucoup plus triviale « Mon vieux, il n'y a pas qu'un seul Ahmed au monde ! Le poète écrit pour une infinité successive d'acteurs, et non pour toi personnellement ! »⁶⁶ La dispute place sur la sellette un problème interne à la troupe : la prééminence d'Ahmed. « J'avais tort de ne pas avouer plus tôt que j'étais le maître du théâtre. »⁶⁷ avoue ce dernier dans un accès de mégalomanie. Cependant,

⁶³ Alain Badiou, Programme d'*Ahmed le subtil*, juin 1994.

⁶⁴ « Par exemple, pour *Ahmed se fâche*, j'ai pu suivre, de temps à autres, des exercices d'improvisation, avant même qu'on entre dans les répétitions de la pièce, au sens habituel. Déjà, par fragments, par propositions, on pouvait éprouver théâtralement la pièce. » in Alain Badiou, «Un opérateur théâtral», propos recueillis par Chantal Boiron, *Théâtre/Public* N° 129, mai-juin 1996, p. 58.

⁶⁵ « La construction de ce monologue devra se faire de l'intérieur d'une question ou d'une idée sur le théâtre. On estime sa durée idéale à 45 mn. L'accent serait porté sur la virtuosité, sur la dimension visible de la performance théâtrale. On envisage qu'il fonctionne comme un manifeste du théâtre. » in « Première discussion sur le projet d'*Ahmed philosophe*, *Ahmed se fâche*, et *Les citrouilles*, janvier 1995», notes établies par Dimitra Panopoulos, non publié. « Ensuite, il y a eu la commande que nous nous fîmes à nous-mêmes d'une sorte de *Critique de l'École des femmes*, une espèce de réponse à ce que nous avons pu vivre en Avignon et la volonté d'entrer de plain-pied dans la polémique. Ce fut *Ahmed se fâche*. Nous étions alors dans une question tâchant d'exprimer l'incapacité d'aujourd'hui, la problématique anémiée du Petit Théâtre, pourrait-on dire. [...] Ce qui est formidable, c'est qu'Alain et moi, nous sommes fondamentalement d'accord. D'accord pour prendre les mêmes risques, pour aller jusqu'au bout de notre radicalité. » in Christian Schiaretti, «Une sorte de sauvagerie humaniste», *op. cit.*, p. 68

⁶⁶ Alain Badiou, *Ahmed philosophe* suivi de *Ahmed se fâche*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1995, p. 107-108.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 116.

cette troublante confrontation avec un autre soi-même est rapidement étouffée par l'affrontement avec un critique de théâtre, Pierre Bétilarion (anagramme d'un grand quotidien national). A nouveau, la pièce renvoie directement à l'aventure rémoise en évoquant les relations difficiles que Christian Schiaretti entretient avec la presse⁶⁸. Ce conflit larvé est résumé dès les premières répliques par une attaque de Bétilarion livrant ses notes sur un « spectacle qu'on dirait du Brecht réchauffé... Didactique, volontariste, raide... Ahmed en héros, on attend la victime, la souffrance, la rage, le cri... Rien. Insupportablement vivant. Idée stupide : qu'il y a de la joie dans ce Ahmed, de la pensée. Et même de l'affirmation. Un comble ! Théâtre artisanal, théâtre traditionnel... Gros effets simples... Les femmes absentes. En dehors d'une louloute à vomir. Pas par hasard. La femme toujours plus proche du corps désirant, du doute, de ce qui est mortel. Tout ce que cette pièce rate. Banlieue invraisemblable. Nous fait croire qu'il y a là de la ressource, de la force, du désir maîtrisé. Alors qu'on espère l'impasse, la haine, le cul-de-sac de l'existence. Spectacle à fuir. »⁶⁹

Bétilarion s'attaque à plusieurs aspects du spectacle : le recours à une « violence affirmative », la pauvreté artisanale des moyens mis en œuvre, le refus de « faire descendre sur un public hypnotisé les anges de la déréliction », la caricature de la description du malaise des banlieues. En un mot, le critique fustige une conception du théâtre qu'Ahmed va s'attacher à défendre, bien qu'il vienne juste de faire des reproches à l'interprétation de la Doublure. Il y aurait donc un malentendu qu'il faut éclaircir. La Doublure n'a pas réussi à faire exister le masque par lequel la vérité du théâtre advient. D'un côté, Ahmed livre le mode d'emploi des idées-théâtre. « Le faux du théâtre. Le tout-faux. L'idée-théâtre vient toute vraie dans le tout-faux. Tiens tiens ! Par quoi ça commence ? Par un plancher. »⁷⁰ S'ensuit une description des éléments du théâtre. D'un autre côté, Ahmed combat une fausse interprétation de son personnage par un autre lui-même. Cette introspection prend la forme d'une lutte à mort entre Ahmed et sa Doublure pour conquérir le cœur de la belle Camille. La Doublure éprouve pour Camille un désir charnel, auquel Ahmed oppose, avec toutes les ressources de son personnage, « un désir qui pense ». Le théâtre devient combat pour l'affirmation d'un désir métaphysique. Dans un premier temps, Ahmed s'acharne à massacrer sa Doublure, qui ressuscite à chaque fois. Puis ce combat grotesque, fermé sur lui-même, cède la place à une ultime tentative de séduction. Il ne s'agit plus de tuer le désir charnel mais de convaincre Camille de la supériorité du désir qui pense. Pour y parvenir, Ahmed se tue et force l'éveil de Camille : « Bavard, tu proclamais les vertus du silence, acteur, celles de la sincérité, duplice, de la droiture. Mais n'était-ce pas le plus invariable de tes rôles ? Homme du faux-semblant, une part de toi-même enseignait l'authentique. Mais en quelle proportion ? Homme des costumes, tu désignais la nudité. Mais nul n'a jamais pu voir, dans la lumière et dans l'action, ton visage vraiment nu. Homme de l'esquive, tu étais aussi

⁶⁸ Dans une lettre au quotidien *Libération*, Christian Schiaretti exprimait son désir de ne pas inviter un journaliste de théâtre au spectacle *L'homme, la bête et la vertu*, suite à une critique concernant la nomination du jeune metteur en scène au CDN de Reims : «[...] il me semble qu'en un certain papier vous m'avez publiquement suspecté de quelque obscure habileté m'autorisant la légitimité d'être là où j'en étais, pardonnez-moi mais ce jugement dépassait largement votre autorité critique, certains même la nommèrent diffamante; la conséquence voudrait donc que pour nos relations nous en restions là. » cité in Florence Leterme, *op. cit.*, annexes.

⁶⁹ Alain Badiou, *Ahmed philosophe...*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 121.

le plus présent. Mais qui se tenait là ? Je n'ai jamais pu le savoir. Je n'ai jamais pu, te concernant, en venir à une franche décision. Et cependant, par toi, parfois, je savais qu'en ce monde, où rien ne vaut, il est toujours possible d'affirmer, de confirmer. »⁷¹

On comprend alors pourquoi Ahmed s'opposait si farouchement à sa Doublure. Il refuse la matérialité d'une incarnation et le masque sert fondamentalement à maintenir un écart permanent. Ahmed ne donne pas de réponse. Il pose des questions. Le paradoxe est que cette démarche prend forme par l'affirmation de vérités et non par le doute. *Ahmed se fâche* est le moment où la troupe tâtonne à la recherche des moyens d'exprimer cette conception du théâtre et de la vérité du théâtre. Le spectacle entre en convulsion à la fois contre ses détracteurs et contre lui-même. De même qu'Ahmed abandonne le combat stérile contre sa Doublure pour séduire Camille, la troupe de Reims abandonne une recherche sur les formes théâtrales susceptible de s'emparer du réel afin de se concentrer sur le théâtre et l'attention que le public doit lui accorder. Il ne s'agit pas seulement de faire rire le spectateur, il faut le rendre exigeant pour que son rire soit un rire qui l'élève vers plus de lucidité. La pièce renforce la mise en abîme du théâtre par un public fictif qui intervient à travers quelques personnages. « Ainsi solitaire, sur la scène du monde, je m'avance masqué. Je vous regarde. Car sans vous, je suis incomplet. Et vous aussi, [...] sans Ahmed, sans votre Ahmed intérieur, vous êtes incomplets, mutilés, écartés de votre propre et libre puissance. Heureusement, il existe pour chacun une circonstance de la vie où il peut découvrir, déclarer son Ahmed intérieur. Chacun, s'il accueille la circonstance déracinante, peut laisser venir au jour l'Arabe clandestin qu'il est, sous la carapace de la convenance. Car l'Arabe intérieur de chacun est la possibilité inaltérable qu'il détient de devenir, un jour, soudain, le nomade conquérant de son propre désert. »⁷² L'improvisation et le masque sont deux moyens de rendre le spectateur actif et de provoquer un éveil à soi-même⁷³.

En s'approchant du cœur du théâtre, Ahmed se dépouille des attributs qui fondaient son type comique — l'ouvrier-esclave qui s'oppose aux notables. Il devient l'artisan d'un rapport à la langue qui repose sur l'affirmation des pouvoirs du théâtre. Mais si Ahmed n'est plus l'ouvrier arabe qui déjoue subtilement les pièges, qui est-il ? « Xanthias ou Scapin ? Sganarelle ou Arlequin ? Figaro ? Je suis Ahmed. Et vous croyez que je vais mourir ? Jamais ici, en tout cas... Car je suis, ici, le corps immortel des vérités successives. Ahmed, seul en ce monde, est du bois (*Il montre son masque.*) dont se font les mensonges de la vérité. »⁷⁴ Ahmed s'efforce de devenir une pure fonction de révélation théâtrale. C'est un combat obstiné qui

⁷¹ *Ibid.*, p. 152.

⁷² *Ibid.*, p. 147.

⁷³ « Le masque produit de la pensée mais il n'y parvient pas tout seul, c'est aussi le fait de la projection sur lui qui procède de l'énergie de la salle. Or cette idée est très simple, c'est tout simplement vivant. Il y a un gouffre entre l'idée et le sens. [...] Dans l'improvisation, si c'est si vivant, c'est que l'on est disponible au théâtre. Tout est faux, donc il est impératif que tout le monde ait conscience du simulacre pour que ce soit actif et que le théâtre pense, en effet. De même avec le poème, si l'on y est ouvert, il y a de l'idée comportant aussi éventuellement de l'émotion mais pas seulement. Si l'on est fermé au poème, on sera dans la position du commentaire, on n'y verra alors qu'une production de discours et de sens. Or un poème ne produit pas de discours mais de l'idée, donc une animation de l'esprit, une disponibilité du lecteur qui se combine à la disponibilité du poète. » in *Ahmed se fâche*, notes de répétitions, par Dimitra Panopoulos, juillet-sept. 1995, non publiées, p. 31-32.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 153.

entraîne le héros sur les crêtes solitaires d'une réflexion existentielle⁷⁵. D'une certaine manière, Ahmed-Didier Galas doit parvenir à la conclusion qu'il doit se nier en tant qu'acteur pour faire éclater la vérité. Il s'agit de faire exister l'impossible : un masque de bois vivant. Et cette quête impossible renvoie Alain Badiou, Christian Schiaretti et l'équipe des Comédiens de la Comédie à leur propre aventure : l'existence d'une troupe autour d'un auteur et d'un metteur en scène au service d'un répertoire de comédies contemporaines. À la solitude et l'obstination d'Ahmed répond la persévérance acharnée du metteur en scène à maintenir dans la réalité des conditions de production incompatibles avec le système dominant. *Ahmed se fâche* devient emblématique de la difficulté qu'il y a à lutter contre la norme, à se lever pour crier son désaccord et provoquer un improbable renversement de situation.

C'est après ce spectacle que prend place l'infléchissement du répertoire vers les «petites formes», que nous avons déjà signalé (cf. p. 274). En théorie, Christian Schiaretti place l'acteur au premier plan dans la fabrication organique (improvisée) de l'acte théâtral. Dans les faits, la dramaturgie inventée par Alain Badiou ne fournit pas à l'acteur les moyens de déployer pleinement son personnage. Ahmed doit disparaître derrière son masque et les autres personnages deviennent autant de miroirs qui réfléchissent les hésitations d'une introspection théâtrale. Certains acteurs se prennent alors en main et proposent à travers les «petites formes» d'autres matériaux au metteur en scène. Après trois saisons de recherche, un équilibre s'installe progressivement dans le parcours artistique de la troupe. Premier responsable de la forme dramaturgique proposée à la troupe, l'auteur tire la leçon d'*Ahmed se fâche* et choisit d'appliquer la méthode qui avait réussi avec *Ahmed le subtil*. Il prend à nouveau un auteur classique comme modèle, choix qui coïncide avec le besoin de retrouver une distance avec la troupe. « Je voudrais qu'il y ait, à la fois, des choses faites dans une collaboration continue et très étroite, des choses faites par tentatives successives, et d'autres choses où, si je puis dire, l'écart entre l'écriture et la mise en scène est, au départ en tout cas, nettement marqué. »⁷⁶ *Les citrouilles* sont donc une adaptation des *Grenouilles* d'Aristophane, où Ahmed se substitue à l'esclave Xanthias, Eschyle et Sophocle sont remplacés par Brecht et Claudel, et les Enfers sont ceux du théâtre. Après *Ahmed se fâche*, la troupe est désormais prête à éclairer de ses lumières la crise qui secoue le paysage théâtral depuis le début des années quatre-vingt-dix.

⁷⁵ « Je me suis dit, à revoir *Ahmed se fâche*, que cette pièce faisait percevoir la nécessité pour Ahmed d'être toujours dans le courage ou dans l'obstination. Les autres sont portés par leurs rôles, par leurs habitudes, leurs manières d'être alors que lui maintient les choses par sa volonté. Cette volonté affirmative, cette volonté courageuse, je pense qu'elle est solitaire. Et la question de savoir si cela vaut la peine est une question qui visite tout de même Ahmed. » in Alain Badiou, «Un opérateur théâtral», *op. cit.*, p. 56.

⁷⁶ Alain Badiou, «Un opérateur théâtral», *op. cit.*, p. 58.

c) Affirmation d'un théâtre engagé

Dans la polémique théâtrale ouverte par *Ahmed le subtil* et entretenue sur *Ahmed se fâche*, Christian Schiaretti oppose le courant «angélique» défendu par Bétiliarion au courant «militant». « Ce que je voudrais : que le théâtre soit un bras de levier, quel que soit le point choisi, on lève et l'on fait basculer. Sans illusion sur notre incapacité fondamentale : cela est acquis. »⁷⁷ La trajectoire suivie par la troupe sur les premiers spectacles conduit Alain Badiou à l'intuition que les combats engagés pour mettre en place une permanence artistique confèrent suffisamment d'autorité à la troupe de Reims et à son metteur en scène pour parler du théâtre. Le projet de comédie moderne doit alors s'emparer de l'acte théâtral lui-même et donner aux spectateurs les moyens de porter un regard différent.

L'adaptation d'Aristophane place ainsi au centre de l'intrigue la nécessité de résoudre la crise du théâtre en France. Mme Pompestan, devenue ministre de la Culture, fait appel à Ahmed, son conseiller occulte, pour traiter de cet épineux problème. Accompagné de la «ministresse» et de sa propre doublure, le rusé valet décide d'aller directement

chercher la solution aux Enfers du théâtre en prenant conseil auprès des auteurs classiques. Le premier acte de la pièce expose les objectifs de la quête officielle (trouver une solution à la crise du théâtre en France), les objectifs inavoués d'Ahmed (rencontrer son illustre ancêtre Scapin), et présente l'entrée aux Enfers par la porte gardée par l'animateur culturel Rhubarbe. Dans le second acte, Ahmed, sa doublure

UN COURAGE AFFIRMATIF

« Je ne crois pas que la principale question de notre temps soit l'horreur, la souffrance, le destin ou la dérégulation. Nous en sommes saturés, et en outre, la fragmentation de tout cela en idées-théâtre est incessante. Nous ne voyons que du théâtre choral et compassionnel. Notre question est celle du courage affirmatif, de l'énergie locale. Se saisir d'un point, et le tenir. Notre question est donc moins celle des conditions d'une tragédie moderne, que celle des conditions d'une comédie moderne. »

Alain Badiou, «Dix thèses sur le théâtre», *Les Cahiers* N°15, printemps 1995, p. 39

et Pompestan franchissent les premiers cercles infernaux et y rencontrent leurs premières épreuves : séduire le fantôme de la grande Sarah Bernhardt et triompher des citrouilles télévisuelles, vaincre son propre démon intérieur ou bien encore jouter avec le grand Pirandello. Le troisième acte décrit l'affrontement verbal de Brecht et Claudel pour la place de meilleur auteur du vingtième siècle. Ahmed et Pompestan prètent tour à tour leur concours à chacun; ils interprètent des extraits choisis de leurs illustres œuvres afin d'éclaircir le jugement des Géants de la Montage, jury de l'affrontement. Le déroulement de ce troisième acte repose sur d'incessantes interruptions qui brouillent la sérénité de la joute entre les poètes dramatiques. Comme sur *Ahmed le subtil*, Christian Schiaretti a séparé le travail en deux groupes. Pendant la majeure partie des répétitions, Didier Galas (Ahmed), Loïc Brabant (Pompestan), Arnaud Décarsin (La doublure) et Hélène Halbin (Sarah Bernhardt)

⁷⁷ C. Schiaretti, «Une sorte de sauvagerie humaniste», *op. cit.*, p. 70. « Artistiquement, outre les formes qu'il souhaite comme manifestes (simplicité, effacement du metteur en scène, épure du plateau), il partage volontiers la profession en deux courants : le courant angélique, hostile à toute volonté communicative, à tendance morbide, et le courant militant au geste enthousiaste mais désespéré. » in Florence Leterme, *op. cit.*, p. 88.

travaillent les deux premiers actes alors que Julien Muller (Brecht) et Jean-Michel Guérin (Claudel) improvisent sur le combat des poètes, devant le chœur des Géants de la Montagne, composé de Gisèle Torterolo (Choryphée) et des trois élèves-stagiaires. Quinze jours avant la première, le metteur en scène plonge Ahmed et Pompestan dans l'affrontement entre Brecht et Claudel, mais les deux univers se marient difficilement. La pièce n'est pas écrite à partir d'improvisation et les situations inventées par l'auteur posent des difficultés au metteur en scène, ce qui force la Comédie de Reims à retarder la création de deux jours.

Au début du spectacle, Ahmed résume pour la «ministresse» de la Culture la crise qui semble affecter le théâtre public : « Imaginez une grande colline dans le soleil couchant, une colline douce et laineuse comme la bosse d'un dromadaire. Sur le flanc de cette colline, exactement alignés, du bas vers le sommet, il y a cinq arbres. Leur alignement et leur taille sont si bien calculés que l'observateur situé dans la plaine à l'aplomb des arbres n'en voit qu'un, le premier. [...] Cet arbre est celui des poèmes du théâtre, les grands poèmes qui composent un siècle, ou un moment, ceux qui ont su porter leur temps, par les ressources de leur écriture et de leurs personnages, à la hauteur de l'éternité. »⁷⁸ Les quatre autres arbres de cette parabole sont respectivement celui du public, celui des gens de théâtre, artistes et techniciens, celui des producteurs et de l'État, et enfin l'arbre « indispensable et chétif, malingre et brillant, impavide et versatile » de la critique. Ahmed explique alors que les quatre premiers arbres sont très malades et que seul le dernier, visible à l'observateur, murmure : « le théâtre se meurt, le théâtre est mort. Donc, tout théâtre véritable doit nous montrer la mort du théâtre. À bas la représentation ! À bas l'énergie du siècle ! Le théâtre doit une fois pour toutes brûler son bois mort. »⁷⁹ Pour contredire cette dernière assertion, il s'agit de replanter l'arbre des poèmes, et Alain Badiou nous présente le combat entre Brecht et Claudel, à la fois pour nous faire aimer le théâtre et

pour nous indiquer les voies à suivre pour inventer de nouvelles dramaturgies. Au passage, le philosophe stigmatise l'abandon de la permanence artistique (cf. cadre ci-contre).

POURQUOI L'ARBRE DES ARTISTES SE MEURT

« [L'observateur] se dit : Voilà ! Prenons des acteurs éclatants et notoires, un vieux texte éprouvé, un metteur en scène établi, mélangeons le tout, secouons un instant, et nous avons de quoi rivaliser avec les professionnels les plus cotés du spectacle universel. Mais, chose étrange, les artistes du théâtre, s'ils ne sont pas longuement réunis dans le service d'une pensée commune, s'ils ne sont rassemblés que pour la montre, s'ils ne traversent pas l'invention des poèmes de leur propre époque, déclinent sûrement. Ils deviennent une sorte d'imitation racornie d'eux-mêmes. L'arbre semble un instant scintiller, mais c'est l'argent de la moisissure, le vert-de-gris d'un pur semblant. L'arbre des artistes meurt à l'intérieur de son éclat superficiel. »

Alain Badiou, *Les Citrouilles*, op. cit., p. 15.

En avançant dans son périple infernal, Ahmed répond point par point aux hésitations décelées dans *Ahmed se fâche*. Il rencontre tout d'abord son propre démon intérieur. C'est l'ultime confrontation du personnage avec lui-même. Dans le précédent spectacle, Ahmed s'identifiait à cet arabe des banlieues supposé ouvrir chaque spectateur à un nouveau regard sur lui-même puis

⁷⁸ Alain Badiou, *Les Citrouilles*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1996, p. 13.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 15-16.

sur le monde. Il revendiquait l'empoisonnement de la conscience du public par les idées-théâtre afin de conjurer la haine de l'autre. Dans les Enfers du théâtre, Ahmed sacrifie sa propre haine et la soumet aux exigences de l'expression politique. Pour vaincre son démon, il lui fait une piqûre de politique⁸⁰. Mais, s'il n'y a plus d'«arabe des banlieues», on peut alors poser à nouveau la question de l'identité d'Ahmed. À la recherche de Scapin, Ahmed apprend de la bouche du grand Brecht qu'il est celui-là même qu'il recherchait : Scapin. La boucle ouverte par *Ahmed le subtil* se referme symboliquement sur elle-même. Le cycle Badiou a accompli sa révolution.

Les citrouilles permet à la Comédie de Reims de réaliser le spectacle-manifeste qui était en gestation dans *Ahmed se fâche*. Le spectacle est un vigoureux plaidoyer pour la défense et le renouvellement du répertoire contemporain dans lequel Alain Badiou invite le spectateur à un jeu incessant de comparaison entre passé et présent démontrant les vertus du détournement en art et l'insolence nécessaire à sa mise en œuvre. En tant que conseiller officieux du pouvoir culturel, Ahmed s'efforce d'ouvrir les yeux à Pompestan sur les pistes à suivre pour mettre en œuvre un nouveau théâtre populaire. L'ensemble de son discours incite le spectateur à prendre conscience de sa force, et à exiger du théâtre qu'il l'éclaire lucidement dans sa recherche de vérité sur le monde, et non pas qu'il le trouble par une dramaturgie mortifère. Le principal enjeu de la pièce consiste finalement à justifier la pratique d'un théâtre engagé. Mais le message d'Ahmed n'est justement pas de nature partisane, il exhorte le public à se forger une conscience au contact des doutes et des interrogations que les dramaturges contemporains sont en devoir de formuler. Dans son geste final, Ahmed suspend son choix entre Brecht et Claudel et propose au jury des Enfers d'élire et Brecht et Claudel et Pirandello sur le trône du meilleur auteur du siècle ! Cette dernière création du cycle Badiou est grosse des évolutions futures de la troupe. D'un côté, la référence à Brecht confirmait l'importance de l'auteur allemand dans les recherches de la troupe depuis la création de *La noce chez les petits bourgeois*. D'un autre côté, la pièce annonce le retour de la troupe au répertoire classique - avec les créations de *Polyeucte* et *La place royale* de Corneille durant la saison 1997-98⁸¹. En outre, la fin du cycle Badiou ne signifie pas l'abandon d'une collaboration avec des auteurs vivants. Bien au contraire, Christian Schiaretti instaure à la Comédie de Reims une réflexion sur la place de la poésie dans le paysage théâtral (c'était l'enjeu de la manifestation intitulée *Les Langagières*, qui s'est tenue à Reims en décembre 1998, et dont la troisième édition aura lieu en décembre 2000) et il poursuit sa collaboration avec un auteur, le poète Jean-Pierre Siméon, dont *Stabat mater furiosa* et *D'entre les morts*, ont été créés par la troupe pendant la saison 1998-99.

⁸⁰ « Mon petit Ahmed, mon petit barbare du dedans de la nuit ! Jeunesse intérieure du démon calamiteux ! Il est bien vrai qu'il faut tracer dans ce monde une diagonale de fureur ! Mais la pensée et la langue doivent seller et soumettre le cheval noir de l'émeute. Il faut, mon cher démon, que je te fasse une piqûre de politique. » in *ibid.*, p. 44.

⁸¹ *Polyeucte* est explicitement cité dans les *Citrouilles* dans la scène du haut-parleur.

4) Un «échec» ouvert sur l'avenir

Après quatre saisons de fonctionnement, Christian Schiaretti déclarait en mars 1996 : « Je voudrais préciser une chose. Je n'ai jamais parlé de troupe. J'ai toujours parlé de permanence ou d'hypothèse de troupe. La figure organisée à Reims est une figure instable. Je veux interroger le mode de production certes, mais tout en affirmant le danger des troupes. Bien entendu, ce danger est celui de leur fossilisation. Il est important de fédérer des gens à l'intérieur d'une pensée sur le théâtre, mobile et vivante, de réussir à faire une structure qui permette aux gens de partir et de revenir, s'ils le désirent. »⁸² Est-ce un revirement brutal du directeur de la Comédie de Reims ou bien la mise en perspective de son expérience dans le paysage théâtral ? En fait, Christian Schiaretti replace l'aventure rémoise dans son contexte initial de questionnement expérimental du système de production théâtral. La permanence artistique à Reims doit d'abord être envisagée comme une alternative à un système d'intermittence qui a montré ses défaillances, et non comme l'affirmation idéologique d'un retour à la notion de troupe immobile, telle que les mythes du Vieux Colombier et de l'Atelier nous l'ont fallacieusement transmise. En ce sens, l'expérience tentée à la Comédie de Reims constitue une pierre de touche idéale pour évaluer la possibilité de la permanence dans un cadre institutionnel dans les années quatre-vingt dix.

a) Bilan provisoire

À l'aube de cette décennie, la notion de permanence revient sur le devant de la scène théâtrale. En 1991, Daniel Mesguisch a tenté de recréer une troupe à La Métaphore de Lille (Centre Dramatique National du Nord-Pas de Calais). Mais l'expérience n'a brillé de ses feux éclatants que pendant une saison. Peu de temps après, une coordination informelle de sept CDN se met en place pour s'atteler au problème de l'emploi intermittent chez les comédiens. La question de la permanence transparaît en filigrane à travers la volonté d'offrir aux comédiens, par la constitution d'un réseau de connaissance, des gages de plus grande stabilité dans la recherche perpétuelle d'emploi, qui est le lot quotidien de l'acteur intermittent. Cette initiative se limitera cependant à l'organisation d'auditions devant des représentants de l'ensemble des sept CDN - dont la Comédie de Reims tout juste naissante⁸³. Michel

⁸² Christian Schiaretti, «Une sorte de sauvagerie humaniste», *op. cit.*, p. 69.

⁸³ Les six CDN qui se réunissent de manière informelle avec la Comédie de Reims à partir de 1991 sont La Comédie de Caen dirigée Michel Dubois, le CDN de Besançon dirigé par René Loyon, le Théâtre du Campagnol de Jean-Claude Penchenat (installé alors à Corbeil-Essonnes), le Théâtre des Treize Vents dirigé par Jacques Nichet à Montpellier, la Comédie de Saint-Étienne dirigée par Daniel Benoin et Nouveau Théâtre d'Angers dirigé par Claude Yersin. L'objectif des Journées de Février (tel est le nom donné aux auditions) est la « rencontre de comédiens et comédiennes qui se sont déclarés intéressés par le type de travail qu'effectuent nos maisons, comédiens que nous ne connaissons pas ou que certains connaissent et qu'ils voudraient faire découvrir à d'autres, [...] proposer un écho critique et pratique au marché des journées du Conservatoire » (extrait de la déclaration d'intention rédigée par Jean-Yves Lazennec, attaché à la direction artistique du CDN de Caen, et coordinateur de l'initiative). Dans l'utopie initiale d'une généralisation de la permanence artistique à l'ensemble du système de production théâtrale, Christian Schiaretti espère alors que si quatre, sur les sept CDN des journées de Février, franchissaient le pas et fondaient une troupe, quarante à cinquante comédiens seraient embauchés comme permanents. Une des dernières réunions rassemblant le groupe des sept CDN aura lieu le samedi 19 février 1994 au Théâtre de l'Aquarium.

Dubois, à la Comédie de Caen, manifeste alors sa volonté de renforcer la présence artistique dans le CDN, mais la concrétisation de la troupe n'aura finalement pas lieu. Plusieurs metteurs en scène de la troisième génération de la décentralisation théâtrale sont donc tentés par la permanence artistique, mais aucune aventure n'inscrit explicitement la troupe dans ses structures de production⁸⁴. L'initiative rémoise est un pavé dans la mare des bonnes intentions.

Après plusieurs saisons de fonctionnement, des conclusions pratiques sont tirées. « Tous les centres dramatiques peuvent avoir, aujourd'hui, au moins, sept à huit acteurs permanents. Ils le peuvent financièrement. Tout dépend évidemment des salaires et du coût des productions, mais ce qui se fait à Reims peut se faire partout.

Seulement, cela représente beaucoup d'énergie : dix heures de plateau par jour. »⁸⁵ Christian Schiaretti a demandé un audit de la production au commissaire aux comptes de la Comédie pour comparer le système de recours au intermittent et le dispositif de permanence des comédiens. En résumé, le commissaire constate qu'à activité égale, la troupe n'est pas plus coûteuse qu'un régime d'intermittence. Cependant, elle entraîne un niveau intensif d'activité, pour employer au mieux tous les comédiens, qui accentue le déficit du CDN dans un contexte global de flexibilité. Pour maîtriser ce déficit, il faut donc se résigner à recourir à l'intermittence. Il est évident qu'il n'est pas envisageable de transformer chaque CDN en

CONCLUSIONS D'EXPERT

« Il ressort de l'analyse de la formation des résultats de la société que ses déficits ont un caractère structurel eu égard à son niveau d'activité artistique. En fait, l'enveloppe budgétaire disponible, après constatation des charges fixes liées au théâtre en ordre de marche, n'est pas suffisante pour faire face à ce niveau d'activité. [...]

Les indicateurs d'activité montrent que le nombre de créations artistiques du CDN (montages et exploitations de spectacles) est supérieur aux seuils minima prévus dans le contrat de décentralisation. [...]

Cette pleine utilisation de « l'outil » est nécessairement génératrice de marges négatives supplémentaires dans une organisation subventionnée.

Au plan organisationnel, l'activité de création et les autres missions artistiques du CDN ont été réalisées par l'utilisation d'une troupe de comédiens permanents. Les résultats de la société auraient été probablement peu différents si, à niveau d'activité identique (mais nonobstant tout jugement qualitatif), la mission de la société avait été réalisée avec des comédiens intermittents.

« Rapport sur la situation financière de la Comédie de Reims », février 1997, non publié

Comédie Française pratiquant l'alternance d'un répertoire pendant quasiment toute l'année. Christian Schiaretti imagine cependant qu'il serait possible de renverser l'ordre des choses si un minimum de solidarité professionnelle permettait de faire émerger un réseau de production alternatif. Ce n'est pas la troupe qui est impossible sur un plan économique, mais la troupe isolée dans un contexte de flexibilité qui impose à l'institution d'économiser ses dépenses artistiques. « Au lieu de vendre un spectacle pour quatre ou cinq représentations, on peut très bien imaginer d'aller dans une ville et d'y jouer plusieurs spectacles durant tout un mois (un mois de

⁸⁴ Citons comme dernier exemple cette velléité de Jean-Marie Villégier, alors directeur du Théâtre National de Strasbourg, qui n'aura pas de suite : « En respectant cet outil (La salle du TNS), en repartant de l'idée d'école nourrissant un théâtre (c'était celle du fondateur, Hubert Gignoux), on peut revenir à l'idée de troupe. Pas forcément une troupe permanente comme au Français, avec des sociétaires qui en sont à leur troisième infarctus. Mais un ensemble de jeunes acteurs porteurs d'un répertoire et capable de le présenter en alternance. » in « Jean-Marie Villégier au TNS », *Le Monde*, 8 octobre 1992, supplément Arts et Spectacles.

⁸⁵ Christian Schiaretti, « Une sorte de sauvagerie humaniste », *op. cit.*, p. 68.

salaires pour tous les comédiens de la Comédie égale le coût de l'achat de quatre représentations dans la grande salle de notre maison). Si d'autres faisaient le même chose que nous, nous pourrions ensemble créer une véritable alternative au rythme essoufflé des accueils dans les théâtres. Nous pourrions également calmer notre peur du vide, peur de la production introuvable, peur de la vente improbable, peur de l'article tout puissant. La permanence permet une autonomie, donc une dignité. »⁸⁶ La collaboration avec Jean-Louis Benoît donne un moment l'espoir d'une mise en place d'un réseau entre Reims et Paris. Il est question que la Comédie de Reims viennent présenter le cycle Badiou au Théâtre de l'Aquarium pendant tout un mois au printemps 1996. Mais le projet capote pour des raisons financières. Le Théâtre de l'Aquarium doit cesser toute activité pour éponger ses déficits et ne peut accueillir personne !

Même isolée, la troupe présente un avantage non négligeable qui permet d'atténuer l'impossible compétition avec une politique de sous-activité au coup par coup. En effet, l'organisation des tournées est favorisée et optimisée puisque la Comédie de Reims peut les envisager jusqu'à une ou deux saisons à l'avance⁸⁷. L'isolement de Reims parmi l'ensemble de la décentralisation théâtrale se traduit cependant par une marginalisation économique des comédiens permanents dans le dispositif global d'intermittence. Dans le système d'indemnisation tel qu'il existait à l'époque, un comédien qui acceptait un principe de permanence dans la rémunération de son travail, voyait chuter son taux d'indemnisation à la sortie de l'expérience, sortie qui ne pouvait manquer d'arriver à un moment donné. Un comédien n'avait donc aucun intérêt à se plier aux contraintes qui s'attachent à la permanence⁸⁸. Après cinq saisons de résistance acharnée, Christian Schiaretti doit admettre que l'institution n'offre pas les moyens adéquats à la permanence artistique. En février 1997, il redonne alors un statut d'intermittent à ses comédiens, sans pour autant changer leur mode de participation à la vie du CDN, ce qui revient à tricher ouvertement après avoir mis les tutelles en face de leurs responsabilités⁸⁹. La

⁸⁶ Christian Schiaretti, «Une sorte de sauvagerie humaniste», *op. cit.*, p. 69.

⁸⁷ « On a tourné pas mal, d'abord parce que c'était des spectacles de Schiaretti. Le spectacle est bon, c'est Schiaretti, ça fait vendre. Ce qui a joué aussi, c'est que Christine Schmitt, qui s'occupe des tournées, a pu proposer des spectacles pour la saison suivante, sans se poser la question de la disponibilité des comédiens. Il y avait la possibilité de proposer des spectacles une ou deux saisons en avance ! » in Entretien avec Pascal Gilbert, 18 juin 1997.

⁸⁸ « Le système est absurde car lorsqu'on est permanent, on se retrouve à la sortie avec moins d'ASSEDIC que des comédiens qui travaillent pourtant moins. Il faudrait changer les statuts pour les adapter au travail permanent. On peut imaginer que des compagnies souhaitent salarier des comédiens sur six mois par exemple. Il faudrait que l'indemnisation-chômage, à la sortie de ces périodes, tienne compte du salaire mensuel et non pas seulement des cachets. Il faudrait qu'elle tienne compte de l'effet de permanence. » in *ibid.* Cf. note 36, p. 261. Le calcul de l'indemnité journalière d'un intermittent du spectacle est établi à partir du salaire horaire moyen des périodes de travail. Un comédien permanent est donc défavorisé car son salaire horaire moyen est forcément très bas, alors qu'il a autant travaillé que les comédiens intermittents. Prenons ainsi l'exemple de deux comédiens qui jouent 10 représentations d'un spectacle sur un mois dans le système d'indemnisation tel qu'il existait à l'époque. Le comédien qui travaille dans un cadre de permanence touche 10 000 francs (brut ou net, c'est sans importance pour notre comparaison) pour 30 jours de travail déclaré. Le comédien intermittent touche également 10 000 francs qu'il déclare aux ASSEDIC sous la forme de 10 cachets de 1000 francs. L'ASSEDIC lui versera alors une somme complémentaire correspondant à 20 fois son indemnisation journalière, soit par exemple 20*250 francs=5000 francs. Le comédien intermittent touchera donc 1,5 fois ce que touche le comédien permanent pour le même travail. De plus, les indemnités ultérieures seront calculées sur un salaire journalier moyen de 1000 francs pour l'intermittent, contre 333 francs pour le permanent, ce qui représente au final une indemnité beaucoup moins importante.

⁸⁹ « À la Comédie de Reims, nous pratiquons le recours aux ASSEDIC en le dénonçant tout haut comme un système absurde et scandaleux. La saison prochaine, les comédiens seront toujours présents dans la maison, mais

Comédie de Reims arrête de partager avec la caisse d'assurance-chômage le véritable coût économique de la flexibilité des comédiens. Pourtant le directeur n'a pas ménagé ses efforts pour faire prendre conscience des contradictions d'un tel système à l'ensemble de la profession. De septembre 1994 à juillet 1996, il accepte en effet la présidence du Syndicat National Des Entreprises Artistiques et Culturelles (SYNDEAC), et reconnaît avoir eu des difficultés à maintenir de front la direction artistique du CDN et la présidence du SYNDEAC, d'autant plus que cette charge syndicale lui conférait un double statut d'artiste et de syndicaliste dans une maison qu'il entreprenait de transformer en profondeur (cf. p. 267). En revanche, ces deux ans de présidence ont permis de faire connaître à l'échelon national l'expérience rémoise, et coïncident avec un rajeunissement du Bureau National du syndicat, dans lequel des metteurs en scène, qui considéraient l'institution d'un œil plutôt méfiant, acceptent désormais de prendre des responsabilités⁹⁰. Dans un premier temps cependant, l'institution reste insensible au discours de Christian Schiaretti sur la nécessité de repenser les modes de production théâtrale.

Jusqu'au début des années quatre-vingt dix, la permanence des comédiens était unanimement prohibée dans les structures subventionnées pour des raisons économiques. La question, «pourquoi les troupes permanentes ont-elles disparu ?», obtenait toujours une réponse impliquant les coûts exorbitants des comédiens permanents. Et c'est bien le propre d'un système de pensée dominant de faire accroître comme vérités incontournables ce qui ne relève que de choix idéologiques. On trouve en effet dans de nombreuses analyses de la décentralisation dramatique l'argument du coût de la troupe pour expliquer sa disparition. Or, si les conditions de survie économique d'une structure artistique sont étroitement liés aux modes de production qu'elle s'est choisis, il n'en résulte pas que l'activité artistique soit totalement déterminée par des contraintes de survie économique. Par exemple, les théâtres du Cartel ou les premières troupes de la décentralisation n'ont pas produit des spectacles pour assurer leur survie; ils ont néanmoins produit des spectacles dans les conditions que leur imposait la survie économique. En d'autres termes, le choix d'un mode de production donné est toujours possible si l'on assume — voire revendique dans le cadre d'un combat esthétique — les modifications que la survie économique impose à la représentation théâtrale. Ainsi le choix de la permanence — dans un cadre institutionnel — est toujours possible. Bien entendu, la notion de troupe n'a pas été inventée à Reims en 1992. Christian Schiaretti et la Comédie de Reims ouvrent néanmoins la voie à un renversement des points de vue sur la permanence artistique dans les théâtres nationaux et les CDN.

Jean-Pierre Vincent par exemple, réfléchit dès la fin de la saison 1993-94 pour réintroduire une permanence artistique au Théâtre de Nanterre-Amandiers, et invite dès la saison suivante, le jeune metteur en scène Stanislas Nordey avec sa troupe pour l'associer aux activités du théâtre⁹¹. L'expérience a duré quatre saisons avant

dans le cadre d'un statut officiel d'intermittent. Cela ne changera pas beaucoup leurs conditions de travail. » in *ibid.*

⁹⁰ Stéphane Braunschweig, directeur du CDN d'Orléans depuis 1993, et Alain Françon, futur directeur du Théâtre National de la Colline, entrent au Bureau National en 1995.

⁹¹ « C'est officiellement à partir du 1^{er} janvier 1995 que Stanislas Nordey, son décorateur Emmanuel Clolus, et douze de ses comédiens nous rejoignent pour changer la vie dans et hors les murs des Amandiers. Une troupe

que Stanislas Nordey ne vole de ses propres ailes en prenant la direction du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis en janvier 1998, toujours avec sa troupe de comédiens. En 1994, Jean-Louis Martinelli, nouveau directeur du Théâtre National de Strasbourg, reconstitue une troupe permanente mêlant d'anciens compagnons de route à de nouvelles recrues⁹². Georges Lavaudant fait de même à son arrivée au Théâtre National de l'Odéon en 1996, reconstituant alors de manière officielle la troupe de comédiens qui lui était fidèle quasiment depuis le début de l'aventure du Théâtre Partisan à Grenoble en 1968⁹³. La notion de permanence artistique est aussi utilisée comme un argument pour promouvoir des candidatures aux postes de direction des CDN. Ainsi Stéphane Braunschweig bâtit son projet artistique pour le Théâtre du Nord autour d'un studio de théâtre impliquant la permanence d'une douzaine de jeunes comédiens sur une durée d'au moins un an. Candidat malheureux, puisque ce sera finalement Stuart Seide qui succédera à Daniel Mesguich, l'ex-directeur du CDN d'Orléans n'en continue pas moins de nourrir des projets autour de la permanence d'une troupe d'une dizaine d'acteurs⁹⁴.

Ces quelques exemples illustrent un renouveau de la permanence artistique dont on ne peut nier que Christian Schiaretti a été à plusieurs titres un catalyseur : en se confrontant aux contraintes institutionnelles que posait la permanence artistique, il a d'abord démontré qu'une volonté politique pouvait en venir à bout. Ensuite, en tant que président du SYNDEAC, il n'a pas cessé d'encourager les directeurs de CDN à prendre leur responsabilités d'employeurs. L'exemplarité de l'expérience rémoise ne pourra cependant se mesurer qu'à l'aune de l'Histoire. Il est déjà frappant de constater que l'obstination dont ont fait preuve le metteur en scène et ses comédiens est très proche de celle de Dullin et de l'Atelier, de celle de Vilar et du TNP ou encore de celle de Roger Planchon et du Théâtre de la Comédie. On retrouve d'ailleurs les mêmes accents teintés d'amertume dans le constat de l'immense inertie qui semble frapper la société (cf. p. 86). « Au fond, tout le système se tient, depuis sa formation jusqu'à sa promotion. Il est sans doute bien difficile, sinon impossible, de le combattre sans que la société dans son ensemble se pose la question brûlante de son esthétique. Nous en sommes loin. La société dans son ensemble, c'est pour

permanente dans un théâtre, c'est comme une évidence. [...] Quand des artistes permanents ne sont pas, ou pas assez, au centre d'un théâtre, cette raison première de notre activité peut se perdre. Alors, le théâtre peut se mettre à ressembler à toute autre entreprise. Ce n'est pas bon pour le théâtre. Il doit se situer ailleurs, inventer et réinventer d'autres modes de relation et de production. C'est sans doute l'absence de groupes artistiques permanents dans les théâtres qui secrète cette contradiction moderne entre ce qu'il est convenu d'appeler des « institutions » et des groupes ou des individus francs-tireurs, appelés créateurs. » in Éditorial de Jean-Pierre Vincent, *Le journal de Nanterre-Amandiers* N°8, saison 1994-95.

⁹² « Je crois vraiment qu'une vie théâtrale n'est réellement de qualité que si elle peut s'appuyer sur une famille d'artistes, qui, ensemble, essaient de questionner le théâtre et le monde. Un nouvel art de la scène passe nécessairement par un nouvel art de produire. Outre les membres du conseil artistique [dont font partie Charles Berling, Jean-Marc Bory, Jean-François Perrier], la troupe se constituera à partir des acteurs avec lesquels je travaille depuis quelques saisons : Alain Fromager, Jean-Claude Bolle-Reddat, Georges Mavros, Sylvie Milhaud sont les premiers à nous rejoindre. La troupe s'enrichira pour chacun des spectacles, des acteurs de la famille, notamment : Martine Schambacher, Christine Gagnieux, Jean-Pierre Sentier, Charlotte Maury, Gérard Barreaux, Christine Vézinat, Anouk Grinberg. » in Jean-Louis Martinelli, « Une troupe pour le TNS », programme de saison 1994-95 du TNS.

⁹³ On peut citer entre autres Philippe Morier-Genoud, Marie-Paule Trystram, Marc Betton, Gilles Arbona, Sylvie Orcier, Anne Alvaro.

⁹⁴ Directeur du Théâtre National de Strasbourg depuis le 1^{er} juillet 2000, Stéphane Braunschweig va salarier sur une période de 18 mois continus à partir de janvier 2001, 8 acteurs permanents, auxquels s'adjoindront progressivement des comédiens directement sortis de l'École du TNS.

nous le public. »⁹⁵ C'est bien cette passivité que l'art théâtral ne doit jamais cesser d'ébranler.

b) Au service de la langue

Source d'isolement, la troupe constitue aussi un havre de paix pour le metteur en scène. Elle lui permet de construire une démarche artistique à l'abri des pressions médiatiques ou professionnelles. En dehors même du fait d'avoir servi de support à l'imaginaire d'Alain Badiou, elle est la condition qui a permis de monter successivement quatre pièces du même auteur dans un contexte plutôt hostile. L'effort entrepris envers le public permet alors à la Comédie de Reims de renouer des liens d'exigences mutuelles. La continuité d'existence de la troupe rend possible le dialogue avec la communauté des spectateurs. « Si nous devons être au service du public, le public se doit d'être à notre écoute. Un théâtre public bien compris ne peut voir se transformer le service en servitude ni l'écoute en lassitude. Le chemin est commun. Il faut de la prudence dans son appréciation mutuelle, envisager autre chose entre l'élite et le populisme, et pourquoi pas, voir poindre sans honte ni ironie le joli mot de populaire. »⁹⁶ Christian Schiaretti s'efforce d'échapper à la fuite en avant qui consiste à considérer le spectateur comme un consommateur de produits culturels plus ou moins attractifs selon la politique de marketing mise en œuvre. Si la troupe inscrit l'art au cœur de son travail, le public doit faire preuve de patience et d'écoute⁹⁷. La notion de théâtre populaire trouve alors une nouvelle définition qui échappe à la confusion entre le nombre et la qualité. Est populaire le théâtre qui permet au spectateur de nourrir un véritable dialogue avec l'art.

La permanence artistique permet à la Comédie de Reims de construire une politique de répertoire où s'équilibrent créations contemporaines et classiques. Christian Schiaretti situe les mises en scène des textes classiques dans un rapport au public qui privilégie la dimension « ordinaire », voire « banale » du théâtre. La Comédie de Reims inscrit dans sa mission de service public le retour aux textes qui

fondent l'usage contemporain de la langue. Monter Claudel, Péguy, Delteil ou Corneille devient une obligation nécessaire pour affermir le lien de chaque spectateur

« GARDER SA NECESSITE »

« C'est ce que doit nous garantir le théâtre public : l'exercice d'une constance régulière. Même si elle n'est pas par tous partagée. Car l'homme des budgets annulés n'est pas le seul danger, et bien des artistes laissant leurs convictions au repos laissent filer l'idée. Travailler tous les jours, artistes et public mélangés, sans prétendre à l'exception mais en faisant plutôt l'éloge de notre banalité. Nous maintiendrons ici à Reims une permanence artistique, à tout prix, malgré nos difficultés. Quitte même à tricher. Le profit triomphant doit redouter nos audaces et nos subtilités. Il ne peut être pour nous un modèle, encore moins le lieu de notre mendicité. Nous serons fiers et garderons pour mission de connaître notre théâtre vivant dans son activité. Contre tout. Et la belle mission que d'exister. »

Christian Schiaretti, «Éditorial», juillet 1997, programme de saison 1997-1998)

⁹⁵ Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *op. cit.*, p.52.

⁹⁶ Christian Schiaretti, «Éditorial», août 1996, programme de saison 1996-1997.

⁹⁷ « J'estime qu'à côté de la troupe, deux choses sont importantes : le répertoire et l'alternance. Les spectateurs doivent eux aussi être formés à cette école-là. Ils doivent se familiariser avec l'idée qu'un acteur peut aussi bien jouer la farce que la tragédie. C'est cet entraînement gymnique collectif qui constitue l'art théâtral. » in Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *op. cit.*, p.54.

au répertoire du passé. Le texte classique n'est plus le support d'actualisation d'un discours, dont la mise en scène servirait un enjeu médiatique de reconnaissance artistique. Il est le moyen d'une transmission banale du théâtre. Ainsi les textes entrés dans le répertoire vivent des carrières inhabituellement longues pour des productions de CDN⁹⁸. En parallèle, la Comédie de Reims collabore avec les auteurs vivants. Inscrivant la création contemporaine dans une logique de l'exceptionnel, la troupe devient le fer de lance qui permet à de nouvelles écritures de trouver une audience et une reconnaissance. Le festival *Les Langagières*, lancé à partir de la saison 1998-99 (cf. p. 298), marque un aboutissement de cette politique. La pédagogie que souhaitait mettre en place Christian Schiaretti sur les spectacles de la première saison trouve une respiration plus ample, à l'échelle d'une, voire de plusieurs saisons. Les spectateurs rémois sont invités à fréquenter Claudel et Corneille avec simplicité, Badiou et Siméon avec curiosité. Cette dialectique entre le banal et l'exceptionnel rejoue à sa manière la conciliation entre la familiarité d'un patrimoine théâtral connu et la surprenante nouveauté qu'introduisent les dramaturgies contemporaines, nécessaire conciliation dont Michel Vinaver avait posé les jalons dans la queue de comète du théâtre populaire de l'après-guerre. Cette dialectique est d'autant plus opérante qu'elle influence les choix de répertoire de la troupe : Alain Badiou adapte Molière, puis il s'inspire entre autres de Brecht et Claudel, déjà inscrits au répertoire de la troupe, pour écrire les *Citrouilles*. Ce spectacle introduit des références à Corneille sur lesquelles rebondit Christian Schiaretti pour monter *Polyeucte* et *La place royale*. Enfin Jean-Pierre Siméon, nouvel «auteur-maison» de la Comédie de Reims, écrit directement *Stabat mater furiosa* en écho au travail de Gisèle Torterolo dans *Les trois prières du Mystère de la Vocation*.

Habituellement considérées comme secondaires, les «petites formes» (cf. 274) n'en ont pas moins procuré une marge de manœuvre à Christian Schiaretti et à sa troupe pour proposer une alternative à «l'esthétique de la production». *Fille du ciel et de la terre* de Delteil condense toutes les transformations qui permettent à la troupe de façonner un nouveau mode de production. Le spectacle se construit par défaut, en retrait du théâtre. À l'automne 1995, Christian Schiaretti n'a plus de moyens pour produire un spectacle, hormis les comédiens permanents, les murs du théâtre et le matériel de la Comédie de Reims. Qu'à cela ne tienne, la troupe fera théâtre de rien. *Fille du ciel et de la terre* repose avant tout sur le désir d'un metteur en scène pour un texte et une actrice. Tout procède de ce désir par lequel se métamorphosent les moyens du théâtre : la servante qui se fait ange, les tenues de travail abandonnées par les techniciens qui deviennent armures, les porte-projecteurs qui deviennent forteresses et les guindes qui s'enroulent en volutes de bûcher. Le spectacle n'aura coûté que 5000 francs sans compter les salaires de l'actrice, de l'éclairagiste et du metteur en scène⁹⁹. On fait alors le reproche au directeur d'utiliser le CDN comme le ferait une compagnie sans moyen, invitée le temps d'une résidence. Christian Schiaretti prend la critique comme un compliment. Il est paradoxal de prendre un monologue comme exemple d'accomplissement théâtral

⁹⁸ *Les trois prières du Mystère de la vocation* de Péguy, créé en décembre 1995 sera repris en 1999-2000 au Théâtre National de la Colline. *Les visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin présenté au public rémois en juillet 1997 est repris en 1998-99 et une tournée s'amorce pour la saison 1999-2000. C'est aussi le cas du dyptique cornélien : *Polyeucte* et *La place royale*.

⁹⁹ Cf. Christian Schiaretti, «L'esthétique des modes de production», *op. cit.*, p. 50 et 57.

INSCRIPTION VERTICALE DE LA TROUPE

« Schiaretti n'est pas un metteur en scène du spectaculaire ni même de la frontalité. À l'instar d'Antoine Vitez dans ses premières années [...], il éprouve la nécessité esthétique et morale de conjuguer proximité et distance, vision d'ensemble quasi aérienne et zoom sur tel détail, telle expression, tel geste ou tel objet quasi microscopique (l'importance du sol, seul «décor» des spectacles de Vitez jusqu'à *Mère Courage*... Toujours le labyrinthe !). Schiaretti — comme Vitez, après Vitez, mais pas dans l'imitation, car il s'agit de maintenir un cap et non un style — me semble appartenir à ces artistes qui, au théâtre, s'attachent primordialement, selon une préoccupation qui fut aussi celle de Brecht, à rendre compte d'une histoire, des possibles de l'histoire d'une communauté. Et c'est pourquoi il détermine toujours avec une justesse, une rigueur, une sensibilité maximale le lieu et le point de vue d'où raconter cette histoire. »

Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi, théâtres du monde*, coll. Villégiatures/essais, Éditions Médiannes, Rouen, 1995, p. 327 (article de 1994)

de la troupe — ce que nous avons aussi fait à propos de *La table*, monologue joué par Michèle Foucher, membre de l'Ensemble Artistique du TNS (cf. p. 237). C'est néanmoins dans l'intimité d'une relation entre l'acteur et le metteur en scène, souvent en dehors des contingences liées aux productions plus importantes, que se cristallisent les principes qui travaillent la troupe en profondeur.

Comme l'indiquait de manière prémonitoire Jean-Pierre Sarrazac dès 1994, la troupe a permis à Christian Schiaretti de rebondir sur les contraintes de production que le salariat de douze comédiens a imposées à la Comédie de Reims.

L'obligation d'un dépouillement scénique sur *Fille du ciel et de la terre* accentue la subjectivité de la mise en scène qui ne s'affirme qu'à travers le corps en mouvement d'une actrice sur un plateau nu. Le regard du spectateur ne vient plus buter contre la frontalité d'une image habitée par des personnages, il est invité à repérer la verticalité de déambulations sur la scène. L'idée même que la troupe peut suppléer à l'absence d'un décor n'est pas nouvelle. C'était une des intuitions fondamentales de Copeau. Parallèlement à la recherche d'une forme dramatique pour habiter le «tréteau nu», le fondateur du Vieux Colombier s'était attaché à construire une architecture scénique fixe qui fasse écho à l'unité de la troupe. Que ce soit dans une formule dépouillée, ou dans sa transposition architecturale, la troupe subsume l'espace scénique. Elle en est à la fois le principe moteur et le révélateur. C'est dans l'optique des tréteaux de la farce que Christian Schiaretti construira la scénographie du premier spectacle de la troupe, *L'homme, la bête et la vertu*. Les trois autres spectacles du cycle déclineront trois autres manières d'habiter l'espace. Dans *La noce chez les petits bourgeois*, la troupe construit le décor de ses propres mains en dressant la table du banquet sur le carré noir d'un tapis de danse posé à même les planches de la scène. *Les mystères de l'amour* balancent entre les duels des protagonistes exposés sur un proscenium en bord de fosse et les reconstitutions fugitives d'univers oniriques dans le drapé des pendrillons de la cage de scène. Enfin *La poule d'eau* présente une esquisse de décor où les fuites de perspectives sont matérialisées par des fils. La fragilité du décor prolonge la folle précipitation d'une création dans l'urgence.

L'Europe des Avant-Gardes s'appuyait sur des options scénographiques clairement identifiables qui s'adossaient à une volonté de cohésion d'équipe. Mais l'idée d'une esthétique qui procéderait de l'inscription des parcours d'acteurs sur le sol du théâtre n'est pas encore précisément définie. Pour *Ahmed le subtil*, le projet scénographique initial qu'ont dessiné Christian Schiaretti et son scénographe Renaud de Fontenieu était celui d'un palais du XVIII^{ème} siècle posé sur un parking

d'une cité des banlieue. Le palais restera dans la version finale, mais avec un impact purement décoratif, le jeu des acteurs prenant essentiellement place autour d'un simple banc sur le proscenium. La troupe rémoise semble rejeter organiquement l'élément scénographique qui lui impose une logique externe de déploiement. La solution du tréteau nu utilisée dans *L'homme, la bête et la vertu* est alors reprise sur *Ahmed philosophe*, mais c'est seulement à partir des *Citrouilles* que le plateau nu devient la page sur laquelle Christian Schiaretti et à sa troupe écrivent leur mise en scène. Les *Corneille* et les deux pièces de Jean-Pierre Siméon qui seront créés pendant les saisons 1997-98 et 1998-99 en radicalisent l'emploi. La mise en scène s'épanouit dans la limite exacte du corps de la troupe. Elle sculpte la langue du poème dramatique en travaillant à partir de l'énergie des entrées, des présences et des groupements d'acteurs dont la lisibilité découle d'une écoute mutuelle attentive, d'une cohésion accomplie qui n'émousse pourtant pas la violence des rapports humains. À l'utilisation du microcosme de la troupe pour matérialiser les accidents du macrocosme social — à la manière de Brecht et de ses arrangements —, se superpose la volonté de dépouiller la troupe des apprêts d'une mise en scène frontale et imposante, afin d'élever le théâtre vers une célébration de la langue. De même que le poème nous parvient directement par la lecture de l'écrit déposé sur la page, l'ambition de Christian Schiaretti vise à faire entendre le poème dramatique par le spectacle du corps de la troupe sur le plateau du théâtre.

V) CONSIDERATIONS TRANSVERSALES

Dans l'étude plus ou moins détaillée du Vieux Colombier, de l'Atelier, du TNP, du Théâtre de la Comédie puis du Théâtre de la Cité, du Théâtre de l'Espérance puis de l'Ensemble Artistique du TNS, du Théâtre du Soleil, et de la Comédie de Reims, nous avons exposé les conceptions théâtrales des metteurs en scène et la manière dont elles étaient mises en œuvre par la structure de production permanente. Que ce soit par la collaboration avec des auteurs, par l'affirmation de la maîtrise d'un langage scénique, ou par la mise en œuvre d'une méthode dramaturgique, chacune des aventures permanentes a tenté d'apporter sa solution à la problématique spécifique d'homogénéité de la représentation théâtrale, c'est-à-dire de l'adéquation entre une écriture et un style de jeu. A chaque fois, la permanence artistique revêt des formes dont l'évolution devrait nous aider à comprendre la dynamique de transformation des conceptions scéniques au fil du temps.

Parallèlement, la comparaison de ces différents exemples fait apparaître la récurrence de préoccupations liant les acteurs, les auteurs, le metteur en scène et le public, où la permanence artistique joue un rôle privilégié aux côtés de la question du répertoire. Nous essaierons de clarifier la logique d'agencement des facteurs du processus théâtral (sur le court terme de la création, mais aussi sur le long terme de l'exploitation), avant de préciser le rôle de contrepoids que la permanence nous semble jouer dans le fragile dispositif de la décentralisation théâtrale.

A) LA QUESTION DU LANGAGE SCENIQUE

Nous allons tout d'abord situer la question de la permanence artistique dans le cadre des relations entre l'auteur et le metteur en scène, nouveau moteur de l'art théâtral depuis le début du vingtième siècle. Bien évidemment, un auteur n'est pas nécessairement metteur en scène. Il l'est dans la mesure où il se confronte à la problématique spécifique de la représentation de son texte. L'écriture d'un texte et sa mise en forme dans l'espace sont deux fonctions distinctes, dont l'interaction est difficile à décrire. Henri Gouhier constate que la représentation dépasse le texte parce qu'elle fait intervenir d'autres éléments. Synthèse d'art, le théâtre fait appel à un art de la synthèse dont le metteur en scène est le garant¹. En étudiant la condition esthétique de la mise en scène, André Veinstein parle de complémentarité pour décrire la suppléance du metteur en scène à l'auteur en vue de la représentation. Pourtant, après avoir démontré l'insuffisance de toutes les présupposées qui inféraient la représentation à l'écriture, il s'appuie sur une notion, l'«inspiration commune»², qui transcende chacune des fonctions qui concourent à la représentation théâtrale.

¹ Cf. citation d'Henri Gouhier p. 14.

² André Veinstein conclut ainsi sa réflexion en admettant que « cette œuvre commune, bien que composée en deux temps et par des esprits différents, suppose nécessairement chez l'auteur, le metteur en scène et les autres interprètes, pour reprendre cette expression imprécise, une «inspiration commune». » in André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, 3ème éd. rev et augm., Librairie Théâtrale, Paris, 1992, p. 344.

Le lien impalpable de l'écriture au plateau doit d'abord être reformulé dans le cadre de la problématique d'homogénéité de la représentation théâtrale. Toutes les aventures artistiques que nous avons abordées ont utilisé la permanence artistique comme un moyen d'affermir ce lien. Nous précisons en premier lieu comment s'élabore un esprit de troupe qui serait le fondement de ce que nous avons appelé une poétique de la troupe. Puis nous analyserons comment cette poétique qui constituait le ciment invisible de la troupe se décompose sous l'influence du metteur en scène qui lui substitue la notion «analytique» de langage scénique. Enfin, nous reprendrons le détail de l'aventure de l'Ensemble Artistique de Strasbourg pour décrire comment la dramaturgie est employée pour insuffler à nouveau un état d'esprit qui cimenterait la nécessité du travail de tous les acteurs — au sens large — de la représentation théâtrale.

1) Une poétique de la troupe

Un des fondements de la pensée théâtrale de Copeau et de ses successeurs du Cartel est de considérer le texte comme unique source de la représentation. « La vie d'un grand ouvrage n'est pas du tout une question de somptuosité dans la mise en scène, ni une question d'interprétation à grand orchestre, mais pour faire justice à une belle œuvre bien équilibrée dans toute ses parties, il importe que le mouvement et les relations d'ensemble de la représentation dramatique reproduisent sur la scène l'image, comme je l'ai dit déjà, la pure configuration de cette œuvre. »³ Est-ce que la représentation procède de l'écriture dramatique ? En quoi le metteur en scène est un créateur par rapport à la création de l'auteur ? La relation entre l'écriture et le travail des acteurs et du metteur en scène confronte la matière vivante et éphémère de la représentation et l'immobile matériau textuel. Nous allons d'abord étudier comment la permanence artistique, dans notre première période d'étude, pourrait constituer un moyen de structurer cette relation, et puis nous considérerons les limites de toute structuration qui hiérarchise représentation et écriture, en prenant appui sur le travail d'Artaud.

a) Du texte à la troupe

Même lorsqu'ils proclamaient leur fidélité au texte, les metteurs en scène de l'entre-deux guerres prenaient progressivement conscience d'une autonomie de leur art par rapport à celui de l'écriture. Copeau, puis les membres du Cartel, ont pressenti que la «fusion» du texte dans une mise en scène relevait d'une création artistique à part entière. « Créer par le verbe une œuvre dramatique et la mettre matériellement sur la scène par le moyen de l'acteur ne sont que les deux temps d'une seule et même opération de l'esprit. »⁴ Le metteur en scène accède à un statut de poète de la scène dont le matériau n'est pas tissé de mots mais de gestes et de paroles. Mais cette dimension poétique propre à la représentation semble insaisissable alors que la

³ Jacques Copeau, «En quête d'un renouveau dramatique», Conférence inédite de 1922, *Les Cahiers* N°7, printemps 1993.

⁴ Citation de Copeau in *ibid.*, p. 327.

matérialité de l'écriture facilite l'étude séparée du texte et offre plus facilement la possibilité au lecteur de nourrir une réflexion sur la dimension poétique de l'écrit littéraire. On ne peut nier que les mouvements des corps et le jeu des acteurs possèdent une matérialité, mais elle beaucoup plus difficile à fixer. Brecht considérait, par exemple, comme de la plus grande importance le dispositif des corps des acteurs dans l'espace. En tant que poète et metteur en scène, il est un des premiers à avoir mis la photographie au service de la captation des représentations (cf. a) Brecht : un modèle p. 172). L'objectif était de fournir des modèles de représentation afin de restituer ultérieurement l'esprit d'un travail scénique⁵. Cette réduction de la représentation par le moyens de l'écriture, de la photographie, voire de la vidéo, ne peut rendre compte de l'acte théâtral. Mais l'intuition de Brecht nous met sur la piste d'une recherche des conditions matérielles qui favoriseraient l'émergence d'une poésie scénique.

L'essence du théâtre consiste à fusionner des matériaux considérés *a priori* comme hétérogènes. « Le mouvement est intention. Le geste est pensée. Dire que le théâtre est né du mouvement et du geste, c'est dire qu'à son principe se trouve l'acte dans son unité, esprit et corps.

L'acte réflexe est senti en même temps qu'achevé. L'acte est vu en même temps que voulu. »⁶ On doit donc bien imaginer une résonance de la poésie du texte avec la représentation qui l'englobe. Cette résonance s'accorde avec les autres moyens du théâtre au diapason éphémère de chaque moment de la représentation. Nous sommes donc conduit à étudier un processus de représentation plutôt qu'une trace d'écriture, et à atteindre l'immatérialité d'une présence en rebondissant sur les matériaux inertes du théâtre. Ainsi, de même que nous avons esquissé

UN SECOND POETE

« Celui que l'on appelle «régisseur» en Europe centrale et «metteur en scène» en France, Jacques Copeau lui donna un jour son vrai nom : «animateur dramatique». Il ne suffit pas, en effet, de parler de fidélité pour définir sa tâche; ou plutôt, il s'agit de cette fidélité très particulière qui s'attache à l'esprit : une nouvelle pensée du tout doit restituer à la lettre son esprit, à des personnages une âme, en laissant à ces mots «esprit» et «âme» leur double signification vitale et spirituelle. Recréer ne peut être qu'une espèce de création, non création du drame mais création inspirée par le drame; la fidélité au texte agit comme une inspiration qui unit le metteur en scène au poète et, en même temps, excite son imagination; Cette fidélité créatrice fait de «l'animateur dramatique» un second poète. »

Henri Gouhier, *L'essence du théâtre*, nouv. éd., Éd. Aubier-Montaigne, Paris, 1968, p. 87

un paradoxe de la troupe en analysant l'homologie entre le macrocosme social et le microcosme dramatique et en mettant à jour un «être-communauté» de la troupe (cf. b) Le paradoxe de la troupe p. 213), nous mettrons en relation la dimension poétique d'un texte dramatique et la présence poétique d'une troupe⁷. Si l'on suppose une équivalence des éléments du théâtre (lieu, texte, metteur en scène, acteurs, décor, costumes, public), on peut effectivement se demander comment la *qualité* poétique

⁵ L'étude que j'ai conduite en annexes sur quelques troupes s'apparente à une étude des sources pour un texte. Nous avons établi de quel matériau les troupes étaient constituées, et comment se matériau travaillait à travers, entre autre, les parcours d'acteurs, les affinités de personnages, des contraintes économiques. Cette étude ne permet pas cependant d'aborder la poétique même de la troupe car il faudrait travailler sur la trace de la représentation, qui n'existe pas sans nier l'acte théâtral lui-même.

⁶ Henri Gouhier, *op. cit.*, p. 72.

⁷ Nous employons ici le mot de troupe pour désigner l'équipe des acteurs, sans préjuger de sa permanence (cf. La «troupe» et la permanence, p. 8).

d'un texte dramatique se transpose à l'équipe des acteurs. Il ne s'agirait finalement que de reprendre la problématique unilatérale de la fidélité de la scène au texte, en l'élargissant à une problématique d'interdépendance entre l'auteur, les acteurs, le metteur en scène et ses collaborateurs.

En considérant le phénomène théâtral comme l'émergence éphémère d'une pensée dans l'espace, on peut dégager trois champs d'interactions qui informent la représentation et se combinent pour lui donner une existence. Il y a le canevas de la pensée, l'architecture de l'espace et le mouvement des acteurs. L'image est la fusion de la pensée dans l'espace. La parole est la fusion de la pensée dans le mouvement. La présence de l'acteur est la fusion de l'espace et du mouvement dans la pensée. Si l'écriture et l'architecture sont les mémoires de l'auteur et du scénographe., l'inscription d'une équipe d'acteurs dans le temps permet alors de développer une mémoire du mouvement. On analyse souvent le jeu de l'acteur en tant que jeu d'un individu isolé. Nous cherchons ici à rendre compte de la spécificité du jeu *des* acteurs. La permanence d'une troupe donne à l'artiste les moyens de développer un art du mouvement des acteurs, de travailler un matériau apte à la fusion avec une pensée et un espace dans le but de la représentation. La démarche de Copeau consistait, par exemple, à revenir à un état d'équilibre des trois champs où le mouvement des acteurs primait sur l'écriture et l'espace, c'est-à-dire à retrouver l'art de la *Commedia dell'arte* — où la pensée n'était qu'un canevas et l'espace un tréteau. Pensée, espace et mouvement se matérialisent donc dans une langue, un décor illuminé et une présence vivante. Il en résulte des contraintes physiquement représentées par l'auteur, le scénographe et les acteurs, qui réduisent singulièrement l'autonomie artistique du metteur en scène. La troupe permanente offre au metteur en scène la possibilité d'«apprivoiser» la présence des acteurs en fonction de ses projets artistiques, et réciproquement, elle impose à l'artiste un matériau de travail qui doit être fusionné avec la matérialité d'un texte ou d'une scénographie. La troupe permanente est donc un moyen d'affirmation des libertés du metteur en scène et un obstacle à l'affirmation d'une autonomie.

À l'instar de Veinstein avec la mise en scène, on pourrait dresser un rapide inventaire des conditions esthétiques de la troupe — en tant que processus de création. De la même manière que le mot ne suffit pas à la poésie d'un texte, le jeu isolé d'un acteur ne donne pas une présence à la distribution d'un spectacle. L'accord d'une troupe à la poésie d'un texte impose de travailler à une unité de jeu. C'est à cette tension dialectique entre le texte et le plateau que Copeau et les metteurs en scène du Cartel ont travaillé. Les reproches de trahison adressés au metteur en scène, usurpateur de la création d'un auteur, accompagnent l'émergence d'un art théâtral qui s'affranchit de la littérature et qui s'attache avant tout à réunir les conditions matérielles de son épanouissement. L'acharnement de Copeau et de ses successeurs à susciter par la permanence artistique une solidarité matérielle et une communauté spirituelle dans leur troupe a pour but de faire naître cette «inspiration commune», garante d'une création scénique à la hauteur du poème dramatique. On pourrait alors mettre en correspondance la poésie d'un texte et l'esprit d'une troupe. Cet *esprit de la troupe* serait le facteur qui permettrait à la troupe de fusionner avec le texte dans le creuset de l'œuvre représentée. De même qu'il y a continuité de travail chez un auteur à travers ses productions successives,

l'esprit d'une troupe s'aiguise au fil du temps et traduit l'affirmation de plus en plus marquée d'une maîtrise d'un art théâtral.

b) Détermination historique de l'esprit de troupe

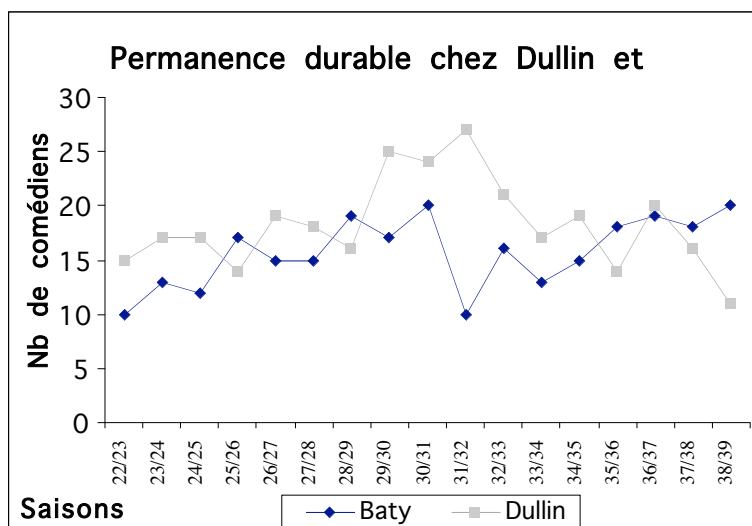
On comprend dès lors comment se nourrit une certaine idée de la troupe à partir de la manière dont le texte est considéré par le metteur en scène. Si le metteur en scène pense que l'auteur a déposé dans son écriture la vitalité de la représentation à venir, il devra construire avec les acteurs une cage de résonance qui sera fidèle à la pièce et qui restituera la pensée originelle, la seule considérée comme créatrice, la seule qui mérite donc de parvenir au spectateur. Et naturellement, une certaine idée de la structure théâtrale, basée sur cette fidélité au texte, disparaîtra lorsque l'auteur et son texte se trouveront marginalisés dans le processus de création théâtrale. Gordon Craig, par exemple, en arrive à remplacer l'acteur permanent par une marionnette, pas seulement parce qu'il pense que l'acteur, même le plus discipliné, restera de toute façon indocile à ses volontés, mais surtout parce qu'il n'accorde plus autant d'importance au texte (cf. a) *Projet d'une Comédie Nouvelle*, p. 28). Il abandonne l'idée de la troupe permanente au service d'un répertoire, telle que la défendait André Antoine, Copeau et leurs successeurs, pour une troupe de bois instrumentalisée par le metteur en scène et entièrement au service de son imagination.

Chez Dullin, l'harmonie de la représentation se fonde sur une fidélité à l'auteur et sur une dissolution de l'individualité de chaque acteur dans une troupe permanente, qui ne répond pourtant qu'à une volonté de metteur en scène et n'émane pas de nécessités imposées par l'écriture. La troupe permanente est un moyen d'harmonisation marqué au sceau de l'esprit créateur de Dullin, qui se place en pratique sur un pied d'égalité avec l'auteur tout en lui reconnaissant en théorie la prééminence dans le geste créateur. Cette contradiction se traduit pour le metteur en scène par l'impossibilité de trouver des auteurs de «qualité» que l'Atelier pourrait servir. Dans les premières années de l'Atelier, Dullin a trouvé la parade en mettant sur pied un répertoire classique. La question de la fidélité à l'auteur était facilitée par l'absence de ce dernier, et pouvait se confondre avec l'évidence d'un point de vue intériorisé sur des textes fondateurs⁸. Après une dizaine d'années de vaines recherches d'un auteur contemporain pour sa troupe, Dullin se replie de nouveau sur le répertoire classique. Au même moment, il critique l'homogénéité fade de la troupe telle qu'il la défendait à l'origine de l'Atelier, et regrette l'acteur-héros des temps du mélodrame. On peut se demander si cet acteur-héros, statut que Dullin s'est efforcé d'incarner personnellement au sein de sa propre troupe, n'est pas l'équivalent de la Sur-Marionnette rêvée par Gordon Craig. L'idée d'une troupe au service du texte n'est plus satisfaisante, car Dullin n'a plus besoin d'un instrument révélateur de l'essence d'un texte. Il recherche désormais un matériau riche sur lequel il puisse projeter ses intuitions artistiques, un matériau qui relaie son imaginaire de créateur. En porte-à-faux, Dullin voudrait garder le texte comme moteur du geste créateur, alors qu'il a la capacité de s'affirmer comme metteur en scène-créateur. Cette position rend caduque le recours à la troupe permanente pour féconder un projet artistique, et explique l'amertume grandissante qui caractérise ses écrits théoriques des années

⁸ Nous avons succinctement abordé cette hypothèse en soulignant le travail d'adaptation de Dullin sur les classiques avec l'aide d'auteurs qui lui étaient proches, réécriture qui déplaçait la question de la fidélité.

trente. Il lui est devenu impossible de franchir le pas d'une autonomie créatrice sans avoir l'impression de renier une éthique théâtrale. Dans son projet de décentralisation théâtrale, Dullin met alors en avant la fonctionnalité de la troupe permanente concernant un répertoire précis et une mission d'éducation théâtrale. La structure en elle-même n'est plus porteuse d'ambitions esthétiques.

L'approche des conditions pratiques de répétition de l'Atelier donne un aperçu de ce que pourrait être l'«esprit artisanal» d'une troupe permanente. Un climat d'improvisation généralisée caractérise les relations entre Dullin et ses comédiens. «Aucune méthode. À la veille d'une «générale», Dullin refait toute sa mise en scène si cela lui semble bon. Ses acteurs ? Des marionnettes... Pitoëff, Baty, Jouvet savent ce qu'ils veulent en scène; Dullin, jamais. Un impulsif ? non, un malade ! »⁹ Un tel comportement indique une grande confiance dans la capacité des acteurs à improviser¹⁰. Les indications que Dullin donne aux acteurs ne sont pas très précises mais elles mettent l'acteur en confiance et stimulent son travail de création¹¹. L'Atelier travaille dans une urgence qui étonne même les professionnels les plus aguerris. Mais la méthode donne des résultats étonnants : «la troupe obéit à l'impulsion du metteur en scène avec un zèle qu'on ne trouve plus que dans les compagnies d'acteurs qui ont pour elles la jeunesse et la pauvreté »¹². Cet état d'esprit entraîne le groupe à faire œuvre commune sous la direction de son chef. Il participe de l'impulsion idéale insufflée par la *Commedia dell'arte*. Ayant buté sur des conditions de production impossibles, les recherches sur l'improvisation menées par Dullin n'en ont pas moins continué à résonner dans le travail de la troupe tout au long de son existence, comme une onde de choc souterraine.



La permanence artistique ne caractérise pas seulement le travail des metteurs en scène qui, tels Copeau ou Dullin, affichent une entière fidélité au texte dramatique. Elle s'applique aussi au travail de Gaston Baty, dont les audaces scéniques ont largement alimenté le débat sur la trahison de l'auteur par le metteur en scène. L'analyse

⁹ Artaud cité par Jean Hort, *La vie héroïque des Pitoëff*, p. 187 cité in M. Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 253-254.

¹⁰ « Lucien Arnaud insiste sur le fait que les mises en scène de Dullin étaient sans cesse remises en question. Il souhaitait toujours trouver mieux et modifiait ce qui avait été longuement répété. Les comédiens jouaient, alors dans une mise en scène qu'ils connaissaient peu. C'est pourquoi, en dépit d'un long travail, ses spectacles semblaient toujours improvisés. » in M. Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 260-261. L'auteur cite des anecdotes qui illustrent ce climat permanent d'improvisation. Raymond Cogniat, secrétaire général de Dullin, parle de la troupe « comme d'un instrument dont [Dullin] expérimente sur place les possibilités et parmi lesquelles il trouve des suggestions ». Selon Darius Milhaud, « Dullin travaillait à pleine vie. Oubliant ce qu'il avait préparé, il essayait directement, il remaniait, il reprenait sans cesse rarement satisfait. » cf. M. Surel-Tupin, *op. cit.*, pp. 253 à 261.

¹¹ Cf. séance de répétition de *Cinna* de Corneille avec Éléonore Hirt in M. Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 221.

¹² J. Copeau, « *Richard III* à l'Atelier », Les Nouvelles Littéraires, 18 novembre 1933 cité in M. Surel-Tupin, *op. cit.*, p. 424. Ce fut aussi le cas avec la création du *Faiseur*, deuxième gros succès public de l'Atelier, qui permit à Dullin d'échapper de justesse à la faillite (cf. article de Pierre Scize in *Comoedia*, 4 décembre 1935).

de la troupe de Baty présente une forte similarité avec celle de la troupe de l'Atelier (cf. graphique ci-dessous et détail de l'analyse en annexe 3). Tout au plus remarquait-on une tendance chronique à recourir plus intensivement à la permanence temporaire. Baty nourrit la problématique de la fidélité au texte en affirmant que celle-ci ne doit pas entraver l'incarnation du texte à travers le corps des acteurs et leur mise en scène. Il s'efforce d'exprimer la vérité de l'univers d'un auteur, tel que celui-ci le livre dans un texte. Tous les moyens de la scène doivent concourir à recréer la cosmogonie imaginée par l'auteur-démiurge, ce qui appelle un dépassement du matériau purement littéraire. La troupe donne accès à cette transcendance du texte par le théâtre. Elle est la chair qui croît autour du noyau textuel et qui obéit à l'esprit d'une mise en scène. « Les groupements humains ont une vie propre, différente de celle des individus qui les composent. Aussi bien qu'un caractère personnel, les communautés sont des entités dramatiques : le métier, la cité, la classe, la nation, la race. Non point réunion de plusieurs êtres : chaque fois un être nouveau, polycéphale, existant en soi. »¹³ En tant que marque de l'intelligence humaine, le texte a ses limites que doit compléter la mise en scène¹⁴. Gaston Baty imagine alors la troupe comme une cage de résonance des énergies souterraines qui donnent cohérence aux communautés humaines. Il offre un exemple d'interprétation du paradoxe de la troupe, qui mise sur le rassemblement d'une communauté de comédiens pour atteindre aux secrets des ressorts de la civilisation.

La démarche théâtrale d'Antonin Artaud, jeune comédien issu de l'école de Dullin (cf. p. 59) et fervent admirateur des productions de l'Atelier et de la troupe de Gaston Baty à leurs débuts éclaire cependant les ambiguïtés de la fidélité ostentatoire à l'auteur manifestée par le Cartel. Sa filiation à Copeau et Dullin transparaît d'abord dans la volonté de construire une métaphysique théâtrale qui appelle un acteur nouveau. Cette métaphysique est directement inspirée des voies nouvelles que le recours à l'improvisation «pure» ouvre dans l'espace théâtral. Fasciné par le travail des élèves de Dullin, Artaud est rapidement déçu par les limites que la troupe de l'Atelier s'impose pour construire un répertoire attractif. À l'instar de Baty, il s'appuie alors sur une mystique de la scène pour faire advenir sur le plateau du théâtre la vérité cosmique de l'univers¹⁵. Mais sa trajectoire l'amène peu à peu à mettre en crise l'esthétique des troupes du Cartel et leur rapport de fidélité au texte théâtral. Comme ses prédécesseurs, Artaud est à la recherche du principe originel qui permet de montrer la vie à travers le théâtre. La fulgurance d'un tel principe transparaît dans le recours au cri, mais elle ne peut pas s'inscrire dans la temporalité d'une permanence artistique. La recherche d'une expression de la vérité vitale ne peut se faire que dans l'éphémère d'un instant, et toute construction qui tend à figer l'instant, comme un texte ou bien une troupe permanente, est en contradiction essentielle avec elle. Cette métaphysique théâtrale ne pouvait donc que buter contre

¹³ Postface de Gaston Baty in Henri Gouhier, *op. cit.*, p. 230-231.

¹⁴ « Le rôle du texte au théâtre, c'est le rôle du mot dans la vie. Le mot sert à chacun de nous pour se formuler à soi-même et communiquer éventuellement aux autres ce qu'enregistre son intelligence. [...] Mais le domaine du mot a ses limites. En deçà comme au-delà de l'intelligence humaine, des territoires immenses lui sont interdits. Lorsque nous communions avec la vie végétale ou animale, lorsque nous entrons en contact avec les choses, le climat, la nature nous subissons des joies ou des souffrances profondes, obscures, trop simples pour que puisse mordre sur elles l'analyse intellectuelle; la couleur, la lumière et les formes les exprimeront peut-être, non le mot... » in Gaston Baty, *Le masque et l'encensoir*, *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁵ Cf. Henri Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, Paris, 1974

la matérialité artisanale du théâtre de son époque. Artaud n'a pas su inventer un cadre de production adéquat à son Théâtre de la Cruauté, et son «échec» fait écho au départ de Copeau pour Pernand-Vergelesse. Ces deux épisodes concluent les combats malheureux d'ambitions artistiques en avance sur le développement historique de l'artisanat théâtral.

Copeau s'était réfugié dans le mythe de l'auteur qui trouve une forme pérenne à l'utopie de la vie, miracle du génie dramatique que ne peut compenser le metteur en scène à l'époque du Cartel. L'exemple d'Artaud montre un homme qui s'effondre physiologiquement quand il doit écrire, mais qui perçoit avec souffrance l'existence d'une vérité qui le dépasse et qui nous englobe tous. Le théâtre devient alors l'instrument du partage de cette vérité, car malgré le danger de la routine, il reste le lieu d'une mise à l'épreuve du vivant sur un plateau. Laboratoire de fixation d'éternité dans l'éphémère de la création humaine, le théâtre peut compenser l'impuissance du dramaturge devant la vie. Artaud indique une voie qui s'affranchit du texte mais pas de l'acte théâtral en tant qu'acte de vie et de participation collective à la révélation d'une vérité. La tradition de fidélité au texte du Cartel s'efface devant la réaffirmation de la spécificité vivante du théâtre. Cumulant les fonctions d'auteur et de metteur en scène, Artaud est en quête de l'«essence du théâtre». Il préfigure le metteur en scène intégral, qui fait du plateau le lieu d'expression d'une vision personnelle du monde se passant des mots. Il n'a pas besoin de troupe permanente pour concilier l'utopie du théâtre d'auteur et celle du théâtre de metteur en scène, car la communion théâtrale est dans l'instant ou n'est pas. Pour le Cartel, la troupe servait à matérialiser l'utopique fidélité à l'auteur. Pour Artaud, elle impliquait une dégradation inéluctable de l'utopie d'une recreation du vivant sur scène.

2) De l'esprit de troupe à la notion de langage scénique

Les grandes avancées esthétiques de la mise en scène dans l'entre-deux guerres vont peu à peu décentrer la problématique de la fidélité à l'auteur dramatique vers la volonté de faire de la mise en scène une création à part entière, qui puisse faire jeu égal avec la création littéraire. En s'efforçant d'éclaircir la condition esthétique de la mise en scène théâtrale, André Veinstein démontrait au passage que cette fonction avait existé de tout temps aux côtés de la fonction d'écriture. Les raisons de l'avènement du metteur en scène moderne au XX^{ème} siècle restaient dans l'ombre. Pour les mettre en lumière, Bernard Dort s'est penché sur les notions de convention théâtrale et de mise en scène, sous un angle sociologique. Sa démarche consiste tout d'abord à interroger la notion d'hétérogénéité de l'art théâtral, telle que Louis Becq de Fouquières la formulait à la fin du siècle dernier pour expliquer la disparition des troupes permanentes. Selon ce théoricien, auteur d'un traité sur la mise en scène¹⁶, l'hétérogénéité esthétique de l'art théâtral a entraîné une multiplication des rôles qui a fait éclater le cadre traditionnel des emplois. Par conséquent, les effectifs des troupes ont dû augmenter, ce qui a entraîné la disparition des troupes en province et la constitution d'une seule grande troupe à Paris. L'histoire du renouveau des troupes, d'André Antoine au premier âge de la décentralisation théâtrale, montre que Becq de Fouquières n'explique pas la disparition de la structure de troupe en général, mais la disparition d'une structure permanente historiquement déterminée. Il semble par ailleurs que le théoricien confonde la cause et l'effet d'un phénomène plus général : l'industrialisation du spectacle vivant. Comment expliquer la multiplication des emplois qui traduit l'éclatement esthétique du théâtre ? À partir de 1864, la possibilité de faire des profits¹⁷ a transformé la pratique théâtrale et suscité de nouveaux besoins chez les spectateurs et non pas l'inverse. L'accroissement d'hétérogénéité n'est pas un phénomène esthétique interne au champ théâtral. Il exprime la modification d'un rapport au public. La disparition des troupes que décrit Becq de Fouquières correspond au moment où la représentation devient un produit qui s'adapte à des publics précisément ciblés. L'industrialisation du théâtre a donc

eu des conséquences sociologiques (diversité des publics) et esthétiques (structure du répertoire) qui ont elle-même modifié les structures de production (disparition de la troupe).

Dort rebondit sur les raisons de l'hétérogénéité esthétique formulées par Becq de Fouquières pour éclaircir l'avènement de la figure nouvelle du metteur en scène. Certes, le progrès technologique explique le phénomène

UNE PERTE DE LA SIGNIFICATION ETERNELLE ?

« C'est parce que, face à un public changeant et varié, l'œuvre n'a plus de signification éternelle mais seulement un sens relatif, tenant au lieu et au moment, que l'intervention d'un metteur en scène est devenue nécessaire. Auparavant, un certain ordre régissait les échanges de la salle et de la scène; maintenant, cet ordre varie avec chaque spectacle et il revient au metteur en scène de l'établir, de déterminer de quelle manière l'œuvre sera reçue et comprise par le public. »

Bernard Dort, *Théâtre réel*, Seuil, 1971, p. 64 (article de 1967).

¹⁶ Louis Becq de Fouquières, *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, réédition, Éditions Entre/Vues, Marseille, 1998

¹⁷ Cf. note 209 page 158.

d'autonomisation des fonctions théâtrales et la nécessité qu'une personne prenne en charge la représentation. Mais, selon lui, le comédien, le décorateur ou l'auteur auraient pu remplir cet office aussi bien que le metteur en scène. L'hétérogénéité du théâtre reflète donc un éclatement sociologique du public, qui va devenir, pour Dort, le principal obstacle à l'établissement d'une convention garantissant les échanges entre la salle et la scène. C'est au metteur en scène de garantir cette relation à chaque représentation. On peut en effet imaginer que les publics de théâtre dans le courant du XIX^{ème} siècle aient pu s'organiser dans une apparente homogénéité. Le cloisonnement des genres dramatiques, ancrés dans des théâtres précisément localisés, a probablement induit une homogénéité partielle de chaque fraction du public, à l'intérieur de chaque genre et selon une convention adéquate. Mais cela n'implique pas pour autant d'homogénéité globale. Dans le Paris de Molière, pouvait-on garantir une homogénéité du public de *Tartuffe* ?

a) Sens de l'interprétation

En comparant schématiquement Molière avec André Antoine ou Copeau, on s'aperçoit que le premier invente d'abord une langue, alors que les deux autres disposent de moyens scéniques plus larges et utilisent en les modifiant à peine des textes produits par d'autres auteurs. Copeau est même un des premiers à recourir à des textes classiques en remontant directement à la source, sans passer par une adaptation. Molière s'appuyait aussi sur des classiques mais il les «remodelait» en de nouvelles pièces pour actualiser le rapport à son public contemporain. Le progrès technologique, qui rend artistiquement malléables de nouveaux moyens scéniques, élargit à l'espace et à la lumière la palette du metteur en scène, la représentation échappant de ce fait à la sphère purement littéraire de l'auteur. Cette évolution est concomitante à un repli de la littérature dramatique dans le cabinet des auteurs, ce dont Copeau et Dullin se sont notoirement plaints. En prenant des textes classiques, Copeau avait trouvé un point de ralliement pour un public varié. Mais dans ce cas particulier, c'est de la confrontation à la dimension classique d'un texte, et non pas à l'hétérogénéité du public, que se renforce la nécessité de la mise en scène. Fondamentalement tout public est hétérogène si l'on considère les spectateurs pris individuellement, et homogène en tant que fraction de la société réunie dans une salle — on dit bien «le public».

La mise en scène d'un texte classique ou produit par un auteur contemporain qui n'est pas le maître d'œuvre de la représentation, s'inscrit aussitôt dans une problématique d'interprétation du sens (actualisation du contexte historique) et de mise en forme d'un style (modification historique des sensibilités esthétiques, irruption de nouveaux moyens scéniques à mettre à son service). Mais c'est d'abord sa propre position que le metteur en scène doit formuler pour matérialiser un point de vue, comme est amené à le faire chaque spectateur ultérieurement dans le moment de la représentation. Dort a circonscrit implicitement son explication de la naissance de la mise en scène à un contexte d'interprétation des classiques - les textes à «signification éternelle»¹⁸. Il faut élargir le raisonnement qui impute l'hétérogénéité

¹⁸ L'analyse de Dort est biaisé par l'influence de Brecht, à savoir la lutte des classes et la nécessaire division du public. « Comment [...] la scène et la salle peuvent élaborer ensemble une conscience nouvelle de la réalité

esthétique de l'art théâtral à l'hétérogénéité sociologique des publics, et mettre à jour une hétérogénéité de plus en plus manifeste des matériaux même de la représentation, et en particulier du texte. L'avènement du metteur en scène coïncide avec le moment où le texte est ravalé au rang de la lumière et de l'espace. Mais il ne s'agit nullement d'une transformation révolutionnaire du champ théâtral. Par la présence de l'acteur, la lumière et l'espace ont toujours sous-tendu la représentation, mais dans une évidence qui égarait les hommes de théâtre sur l'importance du matériau littéraire dans le processus théâtral. Le bouleversement des données techniques et l'éloignement inéluctable entre les auteurs et le plateau, pour raisons de spécialisation, ont brutalement mis à jour la fonction de mise en scène, indissociable de toute représentation devant un public.

L'acteur, par ses actes et ses paroles établit un contact direct avec le spectateur, mais il participe avant tout à la construction d'une forme, il est partie prenante d'un ensemble de signes qui produisent du sens et des émotions dans l'esprit du spectateur. La cohérence de la

forme détermine la possibilité du sens et crée ainsi les conditions d'un dialogue avec le public. Le groupe des comédiens doit s'efforcer de maîtriser un langage scénique, matière de la représentation et support d'un discours que l'ensemble des personnes qui concourent à la représentation livre aux spectateurs. Dans la plupart des cas, un texte de théâtre est à l'origine du travail et constitue par

UNE INTERPRETATION TRANSPARENTE ?

« L'essentiel gît sans doute dans cette volonté de ne pas faire écran, de ne pas déposséder le spectateur de sa propre capacité à lire, regarder, entendre une pièce, de ne pas lui imposer d'en passer par la prise en considération de la «grille» utilisée par le metteur en scène, mais au contraire de faire en sorte qu'il puisse lui-même, et non par délégation en célébrant l'intelligence et le goût raffiné de ce metteur en scène, hasarder quelques associations réflexives ou imaginatives. »

Jean Jourdeuil, *Lecture de Gorki*, in *Travail Théâtral* N°24-25, juillet-décembre 1976, p. 14-15

la suite un des éléments de la représentation. Mais le texte constitue lui-même un discours spécifique, celui que l'auteur écrit en vue d'être joué. L'interprétation théâtrale suit donc une double direction, vers l'œuvre et vers le public. L'interprète doit pouvoir saisir la cohérence d'une œuvre, et la transmettre de façon cohérente au public. Le discours scénique doit permettre le travail du spectateur.

Pendant le travail des répétitions, les comédiens et le metteur en scène s'efforcent d'investir le texte de l'auteur dans de multiples directions, de se l'approprier pour en donner une représentation au public. Ils se confrontent tout d'abord à une forme littéraire qui par un certain langage délivre un discours dont le référent est fortement déterminé par la personnalité de son auteur et l'époque de l'écriture, puis ils l'actualisent dans la forme théâtrale vivante de la représentation. Pour un lecteur, la pièce présente une linéarité trompeuse. L'auteur dépose en effet dans le moule de l'écriture un matériau qu'il sait devoir être projeté sur l'espace de la scène. Cette complexité virtuelle du texte est interprétée par les acteurs, et la représentation passe

qui leur est commune afin que, non dans l'édifice théâtral mais dans la société elle-même, cette nouvelle conscience se transforme en action. » in Bernard Dort, *Théâtre réel*, op. cit., p. 26 (texte d'avril 1968). Mais l'interprétation des pièces classiques n'est pas seulement subordonnée à la possibilité de rendre le public conscient, c'est-à-dire de lui faire prendre conscience d'un message d'action par delà la division des classes.

par le fil du regard des spectateurs. Le metteur en scène garantit alors la possibilité d'émergence des sens, le sens d'une interprétation d'une œuvre et l'interprétation d'un sens de la représentation. Il s'agit bien d'un sens car le texte n'est pas le signifié dont la représentation serait le signe. Les modes d'existence du théâtre, dans le livre ou sur le plateau, constituent des discours qui sont difficilement superposables et encore moins réductibles l'un à l'autre. Comme l'explique Henri Gouhier, la notion de création est « altérée par une confusion avec la notion de causalité. »¹⁹ On ne peut pas considérer la représentation comme un effet dont la cause serait le texte, préexistant par nature. Mais si le sens n'est pas unique, il n'en demeure pas moins le médiateur essentiel du texte à la représentation. L'émergence du metteur en scène est lié à la dissociation des deux opérations d'interprétation et de création d'un langage scénique. L'hétérogénéité du public, qu'invoquait Bernard Dort, est la même que celle des acteurs, elle ne résulte que du champ ouvert par l'interprétation en soi. Le recours aux textes classiques, considérés comme des modèles, traduit le désir de consolider des représentations du monde incomplètes ou insatisfaisantes. Le spectateur doit pouvoir saisir un sens du discours que livre l'auteur, par la médiation d'un groupe de comédiens capable d'actualiser la complexité des situations contenues dans le texte et les didascalies. Pour qu'un langage scénique puisse émerger afin de transposer le discours de la pièce, ne faut-il pas apprendre collectivement à déchiffrer le langage de l'auteur ? Pour produire un langage scénique, ne faut-il pas s'efforcer de construire collectivement une grammaire qui s'accorde à celle du poème dramatique ?

Le langage scénique n'existe que déployé dans le temps²⁰. Le sens qui émerge en ne cessant de se dérober dans le déroulement de la représentation suit le mouvement vivant des comédiens sur le plateau, écho lointain du moment d'écriture de la pièce. La trace textuelle qui subsiste n'est qu'une matière inerte à laquelle il faut redonner vie. Les comédiens doivent faire battre à nouveau le cœur du poème dramatique, dépôt dans la langue de l'auteur d'un principe qui conditionne la temporalité du langage scénique sans pour autant la déterminer. Nous saisissons habituellement la langue du poète comme un bloc d'écriture. Mais l'œil, qui l'appréhende de l'extérieur, ne peut saisir son principe de développement, dont il ne fait *a priori* que deviner la présence cachée. Ne faut-il pas essayer de l'appréhender collectivement dans l'accord d'une écoute commune, au lieu de superposer anarchiquement des points de vue subjectifs et arbitraires ? Si le cœur du poème dramatique insuffle une vie secrète dans l'épaisseur mystérieuse du texte, ne faut-il pas s'accorder à son battement en trouvant l'état d'esprit qui insufflera à son tour la vie dans la représentation ? L'appréhension mouvante du sens coïncide avec l'émergence d'un point de vue d'interprétation nécessairement commun au groupe des acteurs. Pour le groupe d'acteurs qui s'efforce d'entendre les pulsations du langage dramatique,

¹⁹ Henri Gouhier, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris, 1989. Cf. p.309, a) Du texte à la troupe.

²⁰ « Dans l'existence des oeuvres à deux temps, explique Henri Gouhier, ce qui se passe dans le second temps est objet de création sans être création d'objet. C'est pourquoi toute re-création a une existence éphémère. La re-création n'est pas pensable sous la catégorie du définitif avec l'exclusivité que celle-ci implique. » in *ibid.*, p.72.

l'écoute est rendue possible par l'accord rythmique des tempos d'interprétation de chaque exécutant²¹.

b) Conditions d'élaboration d'un langage scénique

Le metteur en scène doit garantir la cohérence de l'écoute collective des acteurs pour rendre possible un jeu d'ensemble lisible par les spectateurs. La représentation convoque aussi des moyens scéniques autres que le jeu des acteurs. Comme nous l'avons analysé (cf. c) Triomphe du langage scénique (1959-1962), p. 138), le travail de Roger Planchon au début des années soixante constitue un bel exemple d'épanouissement d'un langage scénique qui englobe les questions de jeu, de scénographie et de lumière, au service d'une relecture des classiques. Les partitions de toutes ces matières qui concourent à la représentation obéissent à une dynamique qui permet l'émergence d'un langage scénique au service du poète-metteur en scène. On peut cependant étudier en détail une conduite de régie de scène, de régie lumière ou bien les notes de déplacements des acteurs prises par l'assistant à la mise en scène, il reste difficile d'imaginer la représentation. L'absence de codification des moyens scéniques autre que l'écriture confère une apparente liberté au metteur en scène. Malgré cette difficulté, il nous faut étudier les moyens dont il dispose pour maîtriser cette liberté et la mettre au service de son art.

Quels sont les facteurs susceptibles de faciliter l'élaboration d'un langage scénique au niveau du jeu des acteurs ? On pourrait imaginer que les conventions théâtrales par le passé - c'est-à-dire avant la fin du XIX^{ème} siècle - permettaient aux comédiens d'atteindre «naturellement» une homogénéité dans le jeu. En édictant de strictes règles dramaturgiques et esthétiques, elles auraient imposé l'unité nécessaire pour rendre une représentation «compréhensible», en déterminant aussi bien le jeu des comédiens que la manière de voir des spectateurs. Les comédiens auraient alors intériorisé les conventions de jeu par l'intermédiaire de leur éducation théâtrale. Mais un tel scénario s'accommode assez mal des conditions théoriques et matérielles de la pratique théâtrale. Comment peut-on parler de convention dramatique sans moyen de codification autre que l'écriture ? Si l'on peut raisonnablement penser qu'une convention théâtrale n'est rien d'autre qu'un langage scénique temporairement figé, comment en assurer la transmission autrement que par une pâle et insipide réplique, sans intérêt pour l'art théâtral ? N'est-ce pas plutôt à cause d'une organisation des troupes autour de principes de jeu nettement différenciés que les représentations accédaient alors à une homogénéité appréciée par le public ?

Tant que la troupe constituait le seul moyen pour les comédiens de pratiquer leur art de manière professionnelle, la formation théâtrale assurée par un apprentissage sur le tas constituait un facteur important d'homogénéité du travail, notamment en ce qui concerne le style de jeu des comédiens au sein de la troupe. À partir du moment où la circulation des acteurs de troupe en troupe aboutit finalement à créer un marché

²¹ En poursuivant cette métaphore musicale, on pourrait dire que la possibilité de saisir le sens dépend de l'accord harmonique des fréquences. L'accord immédiat et permanent des rythmes et des fréquences harmoniques sont deux conditions nécessaires à l'exécution d'une pièce musicale qui ne déterminent pourtant pas l'amplitude des nuances. L'accord rythmique n'implique pas une focalisation sur un même tempo, il suppose au contraire un principe dynamique d'écoute et d'anticipation qui permet par exemple à l'orchestre de réaliser d'une seule voix un *ralentendo*. De même, la justesse des fréquences ne signifie pas qu'une seule note est jouée par l'orchestre mais que les instrumentistes trouvent en permanence l'accord qui leur permet de balayer un large spectre sonore.

des travailleurs du spectacle, on assiste globalement à l'autonomisation et à la standardisation des moyens de formation²². Il en résulte une uniformisation du jeu d'acteur, accentuée au XXème siècle par le poids de plus en plus grand que prennent le cinéma, puis la télévision en tant qu'employeurs. Cette évolution semblerait *a priori* favoriser l'homogénéité du jeu des acteurs au sein des équipes théâtrales. Ce n'est pourtant pas ce qui se passe matériellement. D'une part, le vedettariat, facteur de compétitivité produit par le marché du travail, vient fortement perturber l'équilibre des distributions. On constate, d'autre part, que les troupes des théâtres d'art du début du XXème siècle éprouvent le besoin de se démarquer de l'uniformisation ambiante en explorant de nouvelles conceptions du jeu d'acteur et de la mise en scène. La troupe est redevenue le cadre privilégié où s'élaborait une nouvelle manière de jouer ensemble, souvent pour faire entendre des discours «révolutionnaires» en opposition aux habitudes théâtrales de l'époque, comme ce fut le cas d'André Antoine, de Copeau ou du Cartel, en réaction au théâtre commercial parisien.

L'école apparaît alors comme le moyen le plus approprié pour former des comédiens susceptibles de constituer un groupe homogène. Nombreux sont les metteurs en scène qui en ont dirigées dans l'intention de disposer d'un réservoir potentiel d'acteurs préparés à prendre un jour leur place dans la troupe²³. En effet, l'école est un levier puissant pour influencer les dispositions des acteurs à participer à des aventures théâtrales singulières. En prenant de jeunes élèves, un metteur en scène peut façonner leur *illusio* théâtrale pour les mettre en symbiose avec l'état d'esprit régnant dans la troupe²⁴. C'est une des principales caractéristiques des formations «sur le tas», où l'ambiance de travail joue un rôle aussi important que la transmission des savoirs. L'école offre la possibilité au metteur en scène d'influer indirectement sur les *habitus* des acteurs du champ théâtral, en amont d'une «conscientisation» qui ferait perdre toute grâce à l'interprétation. Elle modèle directement les codes implicites qui fondent une pratique, et en réserve, une esthétique²⁵. La démarche pédagogique est cependant soumise à la tentation de la manipulation démiurgique. Ressurgissent alors Gordon Graig avec sa théorie de la Sur-Marionnette ou Copeau avec son école de la Comédie Nouvelle tournée vers de jeunes enfants à qui il voulait tout apprendre. Dès lors qu'il y a éducation, l'épanouissement de la personnalité de l'élève est en balance, car il s'agit de former

²² Cf. b) Erosion de la permanence et phénomène de standardisation, p. 160. Ce n'est qu'au XXème siècle que les écoles de comédiens se sont progressivement détachées de la pratique professionnelle et sont devenues autonomes.

²³ Dullin est un partisan exemplaire de cette méthode qui lui a permis d'entretenir une troupe homogène pendant plus de vingt ans. « L'esprit de l'Atelier a été sauvegardé parce qu'à côté du travail pratique, j'ai toujours gardé une école où l'enthousiasme des nouveaux venus compensait les défaillances. » in Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, op. cit., p.247. Auparavant, Copeau dirigeait l'école du Vieux Colombiers dans le même esprit.

²⁴ À propos de cette notion empruntée à Pierre Bourdieu, cf. p. 17, Du champ théâtral au théâtre de la société.

²⁵ « À la façon d'une langue, ce code constitue à la fois une *censure*, par les possibles qu'il exclut en fait ou en droit, et un *moyen d'expression* enfermant dans des limites définies les possibilités d'invention infinie qu'il procure; il fonctionne comme un système historiquement situé et daté de schèmes de perception, d'appréciation et d'expression qui définissent les conditions sociales de possibilité - et, du même coup, les limites - de la production et de la circulation des oeuvres culturelles, et qui existent à la fois à l'état *objectivé*, dans les structures constitutives du champ, et à l'état *incorporé*, dans les structures mentales et les dispositions constitutives des *habitus*. » in Pierre Bourdieu, op. cit., p. 375.

un acteur qui mobilisera *naturellement* des connaissances et des techniques *acquises*.

Inversement, l'école peut influencer les dispositions des acteurs sans être directement au service des ambitions artistiques d'un metteur en scène. Un exemple éclatant est fourni par le rôle de l'École du Théâtre National de Strasbourg à la fin des années soixante dans la formation de la compagnie du Théâtre de l'Espérance de Jean-Pierre Vincent et Jean Jourdheuil. On a démontré

UNE ECOLE POUR L'ACTEUR FUTUR

« Le problème essentiel de l'école est lié à l'état actuel du théâtre en France. Il y a dix ans, sans trop idéaliser la situation, Strasbourg était l'école de la décentralisation. Celle-ci avait des troupes, un répertoire, une idéologie, un certain style, même s'il y avait des différences personnelles. Il s'agissait alors de former un acteur capable d'entrer dans cet univers-là. La décentralisation s'est différenciée, elle est entrée en crise. La surproduction brouillonne du théâtre français, la diversité de ses lignes font qu'une école ne peut plus former tel ou tel type d'acteur. C'est à l'école elle-même de donner le *la* en formant ce qu'elle estime être l'acteur nécessaire au théâtre qui devrait se faire. »

Jean-Pierre Vincent, «Vers un théâtre exemplaire», *op. cit.*, p. 48.

comment l'enseignement dispensé à Strasbourg avait favorisé la réunion d'acteurs et de dramaturges qui allait constituer l'Ensemble Artistique du TNS (cf. p. 184). Dans un autre registre, l'école fondée par Christian Schiaretti à la Comédie de Reims s'efforce à la fois de nourrir la troupe permanente du Centre Dramatique National et de remplir une mission nationale de formation théâtrale, deux objectifs qui ne sont *a priori* pas contradictoires. Ambition récurrente des chefs de troupe, l'école s'inscrit en complémentarité d'une structure permanente qui veut se donner les moyens d'une authentique alternative théâtrale. Mais la cohésion d'ensemble d'une représentation ne se réduit pas à une problématique d'homogénéité des techniques de jeu. La technique en soi est une coquille qui ne demande qu'à s'emplier de sens. L'école formalise la grammaire qu'elle dispense, à partir de l'esprit de la troupe qu'elle épaulé. On peut aussi imaginer que l'équipe des acteurs soit à elle-même sa propre école et que la réflexion sur le langage scénique se déploie collectivement dans le cours des répétitions. C'est ce que nous allons étudier maintenant avec l'apparition de la notion de dramaturgie et son intégration dans le processus de création théâtrale.

3) Langage scénique et dramaturgie

L'exemple du Théâtre de l'Espérance va nous servir de point d'appui pour généraliser à grands traits les modalités d'élaboration d'un langage scénique à partir de la mise en œuvre d'une méthode dramaturgique.

a) La méthode dramaturgique

Le dramaturge intervient en amont des répétitions et effectue avec le metteur en scène un travail de préparation sur le texte afin de repérer les thèmes importants, d'appréhender le contexte historique dans lequel la pièce a été écrite et de mettre en rapport ces informations avec leurs propres préoccupations contemporaines. Les deux hommes élaborent conjointement un champ d'idées qui informe le texte dans les domaines philosophique, historique, politique, social, littéraire et esthétique. Cette réflexion appelle une réalisation sur le plateau en vue de constituer l'objet scénique que constitue la représentation théâtrale. Le champ de tensions qui se dessine alors des idées aux actes contient les clefs de la division du travail théâtral qui sépare metteur en scène et dramaturge des comédiens. Chaque moment de la représentation se justifie par une interprétation que le metteur en scène et l'équipe de création ont élaborée au fil des répétitions. Mais le metteur en scène et le dramaturge, en tant que regards extérieurs, interprètent-ils la succession des actes que proposent les comédiens, ou inversement, les comédiens interprètent-ils le schéma de la représentation préconçu par le metteur en scène et le dramaturge ? Nous savons que l'acte d'interprétation n'est pas réductible à un rapport de causalité. En revanche, chaque membre de l'équipe de création agit en premier lieu d'après le point de vue qu'il s'est forgé sur ce qu'il doit jouer. Assurer la cohérence des multiples points de vue qui éclosent au fil du travail devient alors une condition nécessaire pour que le metteur en scène puisse dégager un point de vue global sur la représentation. Cette cohérence s'établit dans un incessant va-et-vient entre les intentions de travail et leurs réalisations sur le plateau.

Lorsque le dramaturge propose un sens possible pour une scène, il suscite nécessairement une multiplicité de compréhensions et de commentaires qui résultent de la diversité des points de vue des acteurs sur la scène considérée. Cette multiplicité ne converge pas sous la férule d'une quelconque autorité du sens que détiendrait arbitrairement le dramaturge. Il ne s'agit pas de fonder une certitude mais de faire des hypothèses et d'en vérifier la pertinence sur le plateau. Chaque point de vue est légitime et le travail du dramaturge consiste à les rassembler dans une même direction, c'est-à-dire à favoriser une synthèse des intentions de jeu et de mise en scène pour en explorer un sens possible sur le plateau. Dès lors qu'il n'y a pas d'autorité qui secrète des certitudes, un dialogue critique s'instaure et se fonde potentiellement sur des divergences. Il s'agit alors de les débusquer pour les rendre productives au lieu de les laisser miner et mettre en péril la motivation du travail. La synthèse préalable des points de vue ne suffit cependant pas à assurer la cohérence des réalisations sur le plateau. Après avoir veillé à la convergence des intentions de travail, le dramaturge prend la position du spectateur pour lire la cohérence du travail accompli sur le plateau. Ce travail doit permettre qu'un sens surgisse et s'offre à la

subjectivité de chaque spectateur. Cette possibilité du sens n'est pas pour autant arbitraire, elle s'est construite au fil des répétitions et s'appuie sur les intentions que le dramaturge a su guider jusqu'à l'approbation commune du groupe.

Dans le processus d'élaboration du spectacle, le dramaturge doit être totalement mobilisé mais sa présence aux répétitions n'est pas forcément requise. Comme observateur intermittent, le dramaturge constate l'avancement du travail. Il est le témoin privilégié de l'évolution de la réalisation en accord ou non avec les idées avancées au moment de la préparation²⁶. La difficulté consiste à garder la souplesse nécessaire pour accorder le point de vue porté *a priori* sur le texte avec le travail réalisé par les comédiens. Le travail de préparation avec le metteur en scène, de dialogue et de synthèse avec les comédiens n'est pas normatif. L'objectif n'est pas de «prémâcher» le travail dans le but de gagner du temps pendant les répétitions, mais de tisser progressivement le fil directeur d'un point de vue susceptible d'être remis en cause à tout moment. Le dramaturge travaille sur un sens en mouvement, sa tâche consiste alors à relier l'intériorité du travail des répétitions à l'extériorité de son regard. À chaque contact avec les comédiens, il assume la séparation fondamentale qui caractérise la position du spectateur, ce que ne peut plus faire le metteur en scène immergé dans la construction de la représentation. Arpenteur vigilant de la tension entre le spectateur et la représentation, le dramaturge mesure la résonance dans la vaste chambre du monde extérieur d'un travail qui s'élabore à l'intérieur des répétitions entre le metteur en scène et les acteurs. Il fait en sorte que le langage scénique élaboré par le metteur en scène et les comédiens rayonne d'un point de vue cohérent, intelligible par le spectateur et rendant compte du point de vue adopté par l'équipe sur le spectacle.

On constate que dans le dialogue qui s'installe entre le dramaturge et les comédiens, le metteur en scène joue souvent un rôle d'intermédiaire et se fait le passeur des propositions de la dramaturgie vers le plateau. La cohérence des points de vue ne va pas de soi²⁷. Lorsque que le metteur en scène et le dramaturge considèrent la relation entre les actes des comédiens et un sens, donné ou à venir, ils assument une responsabilité envers le spectacle, la responsabilité de présenter publiquement un discours — scénique — aux spectateurs. Les tenir pour seul comptable de cette responsabilité reviendrait à infantiliser les comédiens ou à les rabaisser au rôle de pions manipulés par le metteur en scène. Chaque acteur est bien sûr un auteur responsable du spectacle. Par les actes qu'il accomplit sur le plateau, il engage la représentation dans une direction de sens. Ces multiples directions doivent converger pour rendre possible l'émergence d'un langage scénique.

²⁶ « Important qu'il y ait des personnes en dehors des répétitions (dramaturges); cela permet en même temps le recul par l'absence et, la proximité détournée par le travail continu sur la production de textes autour et sur le spectacle, de faire très précisément le point sur les acquis et les manques du travail, ce qu'il faut développer, ce qu'il reste à investir. » in Alain Rimoux, «Les comédiens dans la production théâtrale (suite)», *Théâtre/Public* N°16-17, mai 1977, p 65.

²⁷ « Le metteur en scène est d'une certaine façon [...] le traducteur universel des positions dramaturgiques, dans un langage possible pour déclencher l'imaginaire dans le corps et la sensibilité de l'acteur. Un acteur ne peut pas travailler sur des commandements abstraits. Le déclenchement de l'acteur pour réaliser un certain nombre de choses dites en dramaturgie ne se fait pas seulement en lui disant la dramaturgie. Il faut la traduire, il faut raconter des histoires, il faut imaginer ces abstractions et ruser aussi, faire parfois de longs détours pour y arriver. Ça c'est l'art de la direction d'acteur. » in Bernard Chartreux, Jean-Pierre Vincent, «Celui qui est dehors tout en étant dedans», *Théâtre/Public* N°67, janvier-février 86, p. 46

Généraliser l'activité dramaturgique à tous les niveaux de la production théâtrale crée alors un état d'esprit susceptible de faire naître dans la conscience de chaque membre de l'équipe la nécessité de partager collectivement la responsabilité des enjeux artistiques — la dramaturgie ne limite pas son objet au sens, mais elle doit prendre en compte toutes les dimensions du langage scénique²⁸.

Ce partage de responsabilité est le moyen de placer chacun dans une disposition d'esprit qui favorise l'accord avec le groupe. Chaque responsabilité garantit un sens qui lui reste propre. Imprégné d'un état d'esprit dramaturgique, le groupe n'en continue pas moins de travailler à la convergence des sens. L'enjeu est la recherche d'un sujet, dans sa double acception : le sujet-locuteur et le sujet-contenu du discours scénique²⁹. La formulation du discours scénique est liée étroitement à un langage qui, paradoxalement, ne préexiste pas au discours car il est en partie déterminé par le langage de l'auteur. Ce qui préexiste, avec la notion d'état d'esprit dramaturgique par exemple, c'est la capacité à prendre en charge le travail collectivement et à établir rapidement les conditions de cohérence. Non normatives — il n'y a pas une unique méthode dramaturgique — ces conditions décrivent un univers de travail dont les composantes diversifiées s'efforcent de fusionner dans un tout-sujet qui les dépasse et qui investit le poème dramatique.

La notion même d'état d'esprit apparaît comme un facteur dont la présence est nécessaire pour établir un langage scénique, et donc permettre le dialogue entre le comédien et le public. Nous sommes très proche d'un phénomène de tropisme qui s'appliquerait à l'ensemble d'une équipe et dans lequel l'état d'esprit serait le facteur «réflexe» qui permettrait au groupe de converger dans une même direction sous l'excitation d'une motivation «extérieure», dépassant chaque individu, et déterminée en partie par le poème dramatique³⁰. La notion de tropisme illustre en effet l'imbrication essentielle du langage et du discours sur le plan scénique. Pour exister comme langage, la mise en mouvement de chaque comédien doit prendre une direction qui donne sens. En l'occurrence le groupe est attiré vers un point insaisissable sous l'influence d'une excitation palpable. La direction se révèle au spectateur parce qu'il y a mouvement d'ensemble, mais elle semble aussi motiver

²⁸ Au TNS, « la dramaturgie est aujourd'hui un des éléments de la collectivisation du travail théâtral, qui nous éloigne du règne du metteur en scène-auteur pour nous amener comme en d'autres domaines, à la fonction-auteur assumée par l'ensemble des participants. » in *Alceste et l'absolutisme*, *op. cit.*, p. 10. Pour Dort, l'état d'esprit dramaturgique découle essentiellement de ce partage de responsabilité. « Cette responsabilisation du comédien est un phénomène général aujourd'hui. Les acteurs se refusent de plus en plus à n'être que de simples exécutants dans des spectacles dont la conception leur échapperait entièrement. [...] Ils sont partie prenante d'un ensemble qui est, précisément, la représentation. En tant que tels, ils portent, ensemble, la responsabilité de cette représentation. Ils la partagent. » in Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public* N°67, janvier-février 86, p. 10.

²⁹ « La dramaturgie au TNS c'est moins un travail normatif recherchant un certain nombre de concepts à appliquer que l'immersion globale d'un groupe dans un sujet. Il y a partage de la dramaturgie par l'ensemble du groupe, il n'y a pas « cours de dramaturgie » par les dramaturges. [...] Il y a un travail dramaturgique des comédiens et un travail dramaturgique des dramaturges et, éventuellement, un frottement entre ces deux modes de travail. Il n'y a jamais tentative pour faire entrer tout le monde dans le même moule, dans un cadre dramaturgique unique. Notre rigueur est ailleurs : elle porte sur le *sujet* du travail. » in Jean-Pierre Vincent, « Un théâtre de l'écoute », *op. cit.*, 22.

³⁰ Cette notion d'état d'esprit rend compte à sa manière de l'inextricable imbrication de l'individu et du groupe dans le processus social, telle que l'a brillamment formulée Norbert Elias : « On dit peut-être que l'homme parcourt un processus comme on dit aussi que le vent souffle, bien que le fait de souffler *soit* le vent lui-même. » (cité in Nathalie Heinich, *La sociologie de Norbert Elias*, La Découverte&Syros, Paris, 1997, p. 106)

RESORPTION DE LA DRAMATURGIE

« Étudiant et travaillant le texte de la pièce, la dramaturgie assimile sa fonction à celle de l'écriture, décomposant le texte pour le recomposer, l'adaptant, se hasardant quelquefois à lui faire violence. Dans un deuxième temps, par rapport au décor, à la mise en scène et aux acteurs, se présentant comme lecture d'une pièce à l'intérieur du processus de sa réalisation en spectacle, elle a pour objet la production d'une «écriture scénique», d'une «économie signifiante», bref, d'une esthétique, et cela dans la mesure où elle a vocation à s'abolir dans le spectacle achevé. »

J. Jourdheuil, «L'artiste à l'époque de la production», *Travail Théâtral* N°20, juillet-octobre, p. 4.

rétrospectivement le mouvement de chacun. De plus, le facteur qui permet le mouvement disparaît dans le mouvement lui-même et ne lui survit pas. D'un point de vue extérieur, la cause est absorbée dans l'effet. Notons bien que l'effet se manifeste par une attraction, mais que la forme du mouvement lui échappe, car elle est déterminée par la nature des individus soumis au phénomène de tropisme. Cela signifie que si l'état d'esprit dramaturgique est le facteur qui relie la cause à l'effet, c'est-à-dire le

sens du poème au sens de la représentation, la représentation ne résulte pas nécessairement du poème car elle est déterminée par un groupe de personnes extérieur au poème.

Pratiquement, le dramaturge voit lui échapper le monopole des préoccupations dramaturgiques dans la mesure où elles sont directement prises en charge par les comédiens. Sa fonction se vide de substance en se diffusant dans le collectif artistique. Pendant les répétitions, le dramaturge tente de formuler la problématique de séparation entre le spectateur et la représentation. Mais la généralisation des préoccupations dramaturgiques à l'ensemble de l'équipe fait prendre directement conscience à chaque comédien des moyens pour dépasser cette séparation. La dramaturgie se résorbe complètement dans la représentation, donnant naissance en cas de succès à un discours scénique homogène. D'une certaine manière le degré de cette résorption de la dramaturgie pourrait être un indice de la mise en place fructueuse d'un état d'esprit dramaturgique³¹.

b) L'état d'esprit dramaturgique de l'Ensemble Artistique au TNS

Si la question de l'émergence d'un sens est directement liée à la problématique de l'interprétation et suppose un accord avec le poème dramatique, la notion de point de vue porté sur un texte peut néanmoins orienter la démarche interprétative. Au départ, la dramaturgie selon Brecht a plus à voir avec une réappropriation d'un texte suivant un point de vue politique, qu'avec l'interprétation de la pensée de l'auteur dans un souci de la fidélité. Elle devait permettre de transformer le théâtre en le réinsérant dans les combats sociaux et nourrir la formation politique du comédien. Dans une société en pleine évolution scientifique, elle introduisait une division du travail artistique qui diminuait la complexité de la tâche à accomplir — rapprocher le

³¹ « Impossible de circonscrire au théâtre un domaine dramaturgique. Aussi, plutôt que de travail dramaturgique, parlerai-je d'état d'esprit dramaturgique. C'est-à-dire, d'une certaine attention aux modalités du passage du texte à la scène. D'une réflexion sur ses virtualités. [...] La dramaturgie est un état d'esprit. Une pratique transversale. Non une activité en soi. » in Bernard Dort, «L'état d'esprit dramaturgique», *op. cit.*, p. 8.

théâtre de la société et rendre compte des soubresauts de l'Histoire. Après s'être penché sur les conditions d'avènement de la mise en scène³², Bernard Dort a continué de décrire l'évolution de cette fonction centrale du processus théâtral. Il explique ainsi que la notion de dramaturgie est venue épauler la mise en scène pour remédier, non seulement à l'hétérogénéité du public, mais surtout à l'explosion de tous nos modèles de représentation du monde. « Les règles qui régissaient l'écriture d'une pièce classique se référaient, sans que cela soit expressément dit, à des modèles de représentation. [...] Le genre et la forme de la pièce inscrivaient déjà la scène dans le texte : modèles littéraires et modèles scéniques, ainsi, ne faisaient qu'un. Le grand changement, c'est que, depuis un siècle environ, nous avons récusé tout modèle. Non seulement les catégories textuelles et les catégories scéniques ne se répondent plus, mais ces catégories elles-mêmes n'existent pour ainsi dire plus. [...] Là où la dramaturgie classique constatait un accord (l'accord de la pièce et de son mode de représentation), notre dramaturgie essaie de construire, à chaque fois, pour chaque texte et en vue de chacune de ses représentations, cet accord. »³³ Cette notion d'accord ou bien celle évoquée plus haut de responsabilisation de l'acteur ne suffisent pourtant pas à rendre compte du dynamisme de groupe qui permet de faire émerger un langage scénique à part entière.

Un modèle de représentation n'existe pas en soi, il ne reflète qu'une conscience plus ou moins claire de l'état du monde. Les textes classiques semblent renvoyer à des modèles de représentation parce qu'ils traduisent — rétrospectivement — une claire vision de leur auteur sur l'état de la société à leur époque. En dehors des idéologies, cette apparente clarté du rapport au monde semble avoir disparu. Il apparaît cependant que la clarté peut faciliter la cohérence des points de vue pour faire émerger un sens. Si elle n'existe pas, il faut la créer de manière artificielle pour donner l'élan à une vision possible et revenir éventuellement sur ses pas pour corriger les distorsions idéologiques. Plutôt que d'accorder la représentation et le texte, il s'agit avant de tout d'établir un «accord» entre l'équipe de création et le «monde». L'apparition de la dramaturgie résulte de la crise moderne du sens. Loin d'être une analyse froide qui met à jour une vérité du texte, la dramaturgie propose un point de vue arbitraire qui doit d'abord trouver sa légitimité dans le groupe qui le met en œuvre. L'arbitraire d'une réappropriation est nécessaire pour fonder le groupe. La mise en œuvre de la dramaturgie est un moyen d'initier une dynamique d'ensemble au niveau de la représentation par la maîtrise du sens. Elle provoque la prise de points de vue et les harmonise pour rendre possible l'écoute du poème dramatique et assurer la cohérence de la représentation pour les spectateurs. À l'origine du projet artistique, la dramaturgie violente le poème et fixe des enjeux à la représentation, qui permettront de faire naître un enjeu commun en impliquant un point de vue du groupe sur le monde. Ce processus chaotique et planifié se construit dans le temps.

On s'aperçoit alors que l'état d'esprit dramaturgique ne se décrète pas, il se construit progressivement. Cette construction sous-tend le travail de Jean-Pierre Vincent depuis les débuts de sa collaboration avec Jean Jourdeuil jusqu'à son départ du TNS en 1983. De 1968 à 1971, les deux hommes se sont efforcés de

³² Cf. p. 316.

³³ Bernard Dort, *ibid.*, p. 8.

comprendre et d'appliquer les principes de la dramaturgie brechtienne. Ils ont procédé en deux temps dans leur travail de réappropriation des classiques : le travail de réécriture et d'adaptation se faisait tout d'abord sous la conduite du dramaturge, puis la représentation des intentions didactiques du projet incombait au metteur en scène, aussi bien au niveau de la direction des acteurs que de la coordination esthétique des moyens scéniques³⁴. À la fondation du Théâtre de l'Espérance, ils n'ont pas encore l'expérience suffisante pour formuler clairement le rôle que doit jouer la dramaturgie dans le mode de production. C'est par intuition, en s'inspirant de la collectivisation du travail réalisée à la Schaubühne par Peter Stein, qu'ils mettent en place leur structure de production. Le méthode de travail s'établit sur la base de la motivation de chaque comédien à s'investir sur les projets — et par conséquent chacun reste libre de quitter l'aventure à tout moment. Elle abolit la limite entre mise en scène et dramaturgie dans l'équipe de direction artistique en recourant à la notion de régie de telle sorte qu'un dialogue critique s'établisse et permette le renouvellement et la continuité des initiatives. Il s'agit des premiers essais de généralisation de la dramaturgie au rang d'état d'esprit. Dramaturgie et mise en scène ont donc d'abord cohabité en délimitant chacune leur propre terrain, avant de se fondre dans la fonction de régie, pour finalement se dissocier à nouveau, la dramaturgie se rapprochant alors de l'écriture. De spectacle en spectacle, Vincent et Jourdheuil ont exploré de plus en plus radicalement la problématique d'élaboration d'une représentation de théâtre. Les questions successivement posées se sont dépouillées de leurs oripeaux idéologiques pour atteindre une dimension quasi «existentielle». Portant d'abord sur le sens du contenu de la représentation, elles se sont déplacées sur la représentation elle-même : le dramaturge critique alors la mise en scène, il interroge la prétention du metteur en scène à représenter le réel, et donc la possibilité même du théâtre.

L'évolution du Théâtre de l'Espérance a montré comment la compagnie était passée d'un mode de travail qui s'appliquait à régler le trajet des personnages pendant la représentation à un mode de travail qui réglait principalement le comportement des membres de la compagnie pendant le travail des répétitions. Le déplacement du point d'application de la règle avait permis l'apparition d'une richesse insoupçonnée au niveau de la matière théâtrale elle-même. En retour, elle avait conduit à la rupture avec le dramaturge Jean Jourdheuil. Nous avons constaté une évolution de la dimension critique de la représentation dans le sens d'une intériorisation des questionnements par le jeu des acteurs. La volonté de délivrer un «message», étayée par une conscience précise de la fonction du théâtre dans la société, s'est peu à peu transformée en une recherche d'un langage scénique approprié. Pour faire aboutir cette recherche, le groupe revendique la permanence artistique à Strasbourg et le lent travail de la dramaturgie se poursuit. En renversant toutes ses certitudes idéologiques, l'Ensemble Artistique voit apparaître les prémisses d'un langage scénique à travers la chrysalide de *Germinal*. Initialement, la

³⁴ Cette approche suppose une dissociation, voire une distinction des phases de travail. Au départ, c'est par la lecture que Vincent et Jourdheuil se familiarisent avec les théories brechtiennes et c'est «à la table» qu'ils construisent leur projet de mise en scène. Ils entrent ensuite en contact avec une troupe de comédiens qu'ils ne connaissent pas et construisent un objet théâtral dont la fonction est clairement formulée dans le texte des programmes. Puis la pièce est représentée devant des publics qui ne connaissent rien *a priori* des précédents travaux de la compagnie : la clarté des intentions est donc une des conditions de la bonne «réception» du spectacle par le spectateur.

mise en œuvre de l'état d'esprit dramaturgique se nourrit d'un point de vue politique sur le monde. Elle est facilitée par la convergence des cercles d'influences qui structurent la compagnie du Théâtre de l'Espérance depuis sa fondation. À Strasbourg, l'équipe de Vincent adopte un mode de gestion collective de l'institution. Cette prise de pouvoir interne montre rapidement les limites d'une brutale confrontation avec le monde. Elle résonne comme l'écho amplifié de l'utopie démocratique d'une abolition de la mise en scène au profit de la notion globale de régie. À marche forcée, l'Ensemble Artistique met à l'épreuve la cohérence des points de vue de chacun de ses membres. Et la gestion de l'institution est abandonnée au moment où émergent les possibilités d'élaborer un langage scénique reflétant les positions politiques du groupe.

Dans *Vichy-Fictions*, Deutsch et Chartreux assument les fonctions de poètes de la troupe. Par l'intermédiaire de ses auteurs, l'Ensemble Artistique parvient à intégrer une pensée et une histoire dans le mouvement d'une production interne. La traduction des enjeux que la dramaturgie fait ressortir passe par l'auteur. Ainsi se trouve résolue la contradiction fondamentale avec laquelle les acteurs se débattaient régulièrement : investir sur le plateau des injonctions de sens qui leur étaient données par des observateurs «extérieurs» et traduire concrètement des indications dramaturgiques. Le travail de l'écriture a opéré une transmutation de la réflexion collective en texte de théâtre. L'Ensemble Artistique peut donc faire l'économie d'une recherche de sens et d'enjeux à partir d'un matériau qui lui est étranger. L'appareillage dramaturgique entre le texte et le jeu s'efface derrière l'expression d'un rapport au monde.

Dans *Palais de justice*, l'Ensemble Artistique éprouve la vitalité du langage scénique qu'il est capable d'élaborer. Il n'y a pas de discours dramatique à déchiffrer. Le matériau du spectacle est un morceau de réalité dont la trace écrite est pauvre et ne reflète que très partiellement la complexité. L'enjeu du travail consiste à élaborer un langage scénique qui fera sens par sa vie-même. Il n'est pas de reproduire fidèlement la vie mais de vivre fidèlement une reproduction. «Faire-avoir-lieu-à-nouveau-pour-la-première-fois», tel est le pari du spectacle selon Bernard Chartreux. Il n'y a donc pas besoin de dramaturges-auteurs mais d'acteurs-dramaturges. Les acteurs sont en effet laissés à eux-mêmes pour élaborer le langage scénique sous le regard du metteur en scène. Sur le plateau, le sens passe quand la forme est maîtrisée, ce qui n'est pas le cas chaque soir³⁵. Les décalages révèlent l'envers d'un spectacle qui devrait se dérouler «naturellement». Les performances que réalisent les acteurs de *Palais de justice* doivent rester subordonnées à une cohérence collective. C'est elle qui permet d'obtenir un résultat aussi spectaculaire dans le travail des parties «muette», c'est-à-dire les parties sans texte retranscrit, qui s'insèrent entre les audiences. La représentation apparaît alors comme un iceberg dont la partie émergée — qui semble déjà infiniment complexe — laisse supposer un travail souterrain herculéen. Pourtant, à partir du moment où l'idée du spectacle a été clairement définie et le matériau textuel collecté, les répétitions se sont déroulées vite

³⁵ Comme Bernard Dort a pu le faire remarquer : « parfois cela touche à la facilité et à la mauvaise foi : l'acteur cligne de l'œil au spectateur, par-dessus la tête du pauvre hère qu'il représente. » in Bernard Dort, «Entre le monde et le théâtre...», *Annuel du théâtre*, Saison 1981-82, *op. cit.*, p. 71.

et bien³⁶. La notion abstraite d'état d'esprit dramaturgique trouve un équivalent auprès des comédiens dans la notion de pratique commune. En terme de jeu, cette dernière garantit la cohérence d'un langage scénique qui se nourrit d'éclats, de pleurs, de silences, qui s'enrichit des inflexions de chaque performance individuelle. Imprégnés d'une mémoire collective, les acteurs peuvent par moment s'arracher à l'ensemble sans perturber la cohérence de jeu. Cette pratique commune livre aux comédiens le mode d'emploi «naturel» des textes qui sont produits de l'intérieur du groupe, tel *Dernières nouvelles de la peste*.

UNE PRATIQUE COMMUNE

« Une pratique commune pendant sept ans, spectacle après spectacle, sur le plateau ou dans tous les «ailleurs» que nous avons fréquentés, cela conduit au moins à un haut niveau de connaissance et de compréhension réciproques. On sait ce qu'on partage (pour le meilleur et pour le pire) aussi bien dans le tissage des laines de fond que dans la mise en lumière d'une individualité quand le projet le demande. Et si l'individualité c'est l'un ou l'autre de la bande des huit, [...] toute l'expérience commune antérieure - réussite ou échecs - soutient la performance personnelle et s'y alimente à son tour dans un échange qui n'a pas la précarité de l'éphémère. Dans tous les cas, à travers les mises en scène [...], cette pratique commune donne à la représentation (sauf accident, cela arrive), un certain rendu, une matière dont la coloration peut changer d'un projet à l'autre, mais qui garde l'empreinte de ce travail, le nôtre depuis sept ans. «Matière» qui permet aux critiques - soulageons-nous de cette écharde! - d'expédier souvent les comédiens avec un refrain d'une ligne sur la cohésion de l'ensemble. »

Claude Bouchery, «Journal des créateurs», *L'Annuel du Théâtre*, saison 1981-82, *op. cit.*, p. 15.

Nous avons donc présenté comment la problématique d'unité d'ensemble au service du poème dramatique nous semblait induire une poétique de la représentation liée à la notion d'esprit de troupe. Avec l'achèvement de la division du travail théâtral entre le producteur d'écriture et le producteur de formes, la notion de langage scénique s'affirme tout en s'inscrivant en parfaite continuité avec la problématique d'homogénéité de la représentation. Le positionnement de la démarche du metteur en scène par rapport à celle de l'auteur, qui découlait de la notion de fidélité au texte, perd tout fondement dès lors que le texte est considéré comme un matériau de la représentation, parmi les autres. Le metteur en scène apparaît alors comme le principal artisan du langage scénique, consécration illustrée par le parcours de Roger Planchon au Théâtre de la Cité. L'instauration d'une permanence artistique conduit les différents acteurs de la représentation théâtrale, auteurs, comédiens, metteurs en scène, etc., à positionner leurs contributions réciproques dans une logique d'adéquation au processus de création. Au lieu de situer la fidélité d'une démarche de mise en scène par rapport à l'aboutissement d'une écriture, considérée comme référent, la permanence artistique conduit à remonter des matériaux constitués aux processus de création de ces mêmes matériaux, que cela soit du jeu ou du texte, afin de les imbriquer en amont. Cela explique pourquoi l'idéalisation du texte par Copeau ou Dullin vole en éclat, et pourquoi la fuite en avant vers un renouvellement formel du langage scénique dans les années soixante se retrouve dans l'impasse. Considérer le texte comme un pur matériau revient à nier le processus même d'écriture et à figer la dynamique

³⁶ À cette occasion, l'Ensemble Artistique dévoile la complicité qui le lie à l'équipe technique qui collabore à tous les spectacles. « L'intégration réussie des techniciens TNS dans le jeu - un pari qui n'allait pas de soi - est bien le signe que le moteur de cette mécanique tournait rond. » citation de Claude Bouchery in *Journal des Créateurs*, *op. cit.*, p. 15.

d'harmonisation des moyens scéniques, en entravant l'adéquation des processus de création.

Il est probable que la décomposition de la poétique de troupe en ses différents éléments ait nécessité pendant un temps une exploration dissociée des pouvoirs de la scène, dans le prolongement des développements esthétiques proposés par les metteurs en scène du Cartel. Planchon se tourne cependant vers l'écriture au moment même où il atteint la plus grande maîtrise de son outil théâtral. Remodelant la troupe en profondeur, il doit alors adapter la permanence artistique du Théâtre de la Cité aux exigences de distribution que lui impose le répertoire de ses propres pièces. De son côté, la démarche de l'Ensemble Artistique se donne les moyens de placer dès les premiers spectacles l'écriture au centre du processus de création. L'approche dramaturgique permet l'émergence d'une réflexion commune qui puise intégralement ses moyens d'expression dans la structure de production : jeu, mise en scène, écriture, scénographie. Passant d'un travail formel à partir d'un matériau dramatique produit de l'«extérieur», vers la production d'un répertoire de l'«intérieur» du collectif, Jean-Pierre Vincent réalise le rêve de Dullin : mettre sur pied une permanence artistique qui possède ses propres auteurs. Après l'«épuisement» de la troisième génération de la décentralisation à la fin des années quatre-vingt, la réflexion politique de Christian Schiaretti retourne aux modèles du passé pour recréer les conditions favorables à l'expression théâtrale d'une langue en prise sur le monde. Fort des expériences du passé, le metteur en scène assume son pouvoir et reconnaît ses responsabilités, ce qui ne l'empêche pas de collaborer étroitement avec des auteurs contemporains qui alimentent directement le répertoire de la troupe. Chaque exemple étudié met ainsi en œuvre des moyens de production qui s'appuient sur différentes conceptions de la permanence artistique au service d'une même volonté de construire un langage scénique en accord avec un discours dramatique contemporain. Comment expliquer cette récurrence du désir de renouveler le répertoire dans le cadre d'une permanence artistique ?

B) RENOUVELLEMENT DU REPERTOIRE ET DES STRUCTURES DE PRODUCTION

1) Crises du répertoire et de la permanence artistique

Nous avons progressivement établi que notre objet d'étude ne pouvait pas être circonscrit à un mode de production impliquant un modèle de permanence artistique. En revanche, nous avons constaté qu'un rapport dialectique entre permanence et flexibilité conditionnait la pratique théâtrale et se figeait parfois dans des modes de production qui influençaient profondément l'histoire de l'art dramatique³⁷. Les metteurs en scène du Cartel ont, par exemple, fortement contribué à la naissance de la décentralisation théâtrale après-guerre. Mais le mode de production de cette décentralisation est profondément différent du leur (la notion d'alternance a quasiment disparu et les questions esthétiques ne se posent pas de la même manière par rapport aux infrastructures). Le répertoire choisi résulte certes d'une réflexion initiée par le Cartel, mais il ne s'adresse pas au même type de public. Ainsi, lorsqu'on évoque la disparition des troupes, le constat est juste si le mot troupe désigne un état historiquement marqué des conditions de production. Mais les compagnies permanentes de la première décentralisation ont été remplacées par d'autres compagnies caractérisées par d'autres formes de permanence artistique. Les critiques formulées par Jeanne Laurent en 1981 pour alerter l'État sur la question de la disparition des troupes ne sont pas fondées si elles s'appuient sur les exemples des troupes de Copeau, Dullin, Jovet ou bien Vilar (cf. p. 256). L'initiatrice institutionnelle de la décentralisation théâtrale pointe cependant à juste titre une transformation importante du contexte de décentralisation théâtrale dont il faudra évaluer en détail l'impact sur les moyens de production. On constate tout d'abord, à chaque époque, une relation entre la remise en cause du système de production dominant et le renouvellement du répertoire par de nouvelles écritures.

a) Des connexions récurrentes

Tout en imposant une conception autoritaire de la troupe aux ordres du metteur en scène, André Antoine se voulait au service des auteurs en vue de la rénovation de l'art dramatique. Il s'agissait d'abord de rendre l'outil théâtral adéquat à la réalisation d'un impératif esthétique d'homogénéité pour promouvoir de nouveaux auteurs. La disparité des auteurs joués par le Théâtre Libre a finalement abouti à un échec sur le plan du répertoire, mais la rénovation dramatique s'est tout de même enclenchée sous l'angle de la mise en scène. Chez Copeau et Dullin, le projet de la troupe est antérieur à l'élaboration d'un nouveau répertoire. On note avant tout une volonté de rénovation théâtrale qui doit s'appuyer sur un esprit et un comédien nouveaux.

³⁷ « Suivant le postulat méthodologique, constamment validé par l'analyse empirique, qu'il existe une relation d'homologie entre l'espace des prises de position (formes littéraires ou artistiques, concepts et instruments d'analyse, etc.) et l'espace des positions occupées dans le champ, on est ainsi conduit à historiciser ces produits culturels qui ont tous en commun de prétendre à l'universalité. Mais les historiciser, ce n'est pas seulement, comme on le croit, les relativiser, en rappelant qu'ils n'ont de sens que par référence à un état déterminé du champ de luttes; c'est aussi leur restituer leur nécessité en les arrachant à l'indétermination qui résulte d'une fausse éternisation et en les rapportant aux conditions sociales de leur genèse, véritable définition génératrice. » in Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 410.

L'École est un moyen de réalisation, et l'alternance d'un répertoire classique, un mode d'exploitation et de rencontre avec le public. Après avoir reconnu qu'ils ne pouvaient cependant pas se substituer à l'auteur, les deux metteurs en scène déplorent une crise de l'écriture contemporaine et recourent à la troupe pour tenter d'y remédier³⁸ (cf. p. 70).

Au début de la décentralisation théâtrale, la troupe s'affiche d'abord comme le moyen de sillonner de l'ensemble du territoire français, au service d'une politique culturelle basée sur un répertoire principalement classique. Aux fortes contraintes structurelles liées à la nature du répertoire et à l'exploitation en tournées correspond une «idéologie» de la troupe qui se trouve bientôt balayée par le succès de l'opération. On ne peut d'ailleurs pas considérer que la structure permanente des troupes de la décentralisation ait réussi à s'imposer à l'ensemble du paysage théâtral, alors essentiellement dominé par Paris, du seul fait de la réussite d'une politique de démocratisation d'un art théâtral de qualité à l'échelle nationale. Vilar débute sa carrière sur le constat d'un manque crucial de dramaturgies contemporaines (cf. p. 93). Mais l'instrument de théâtre populaire qu'il construit patiemment au centre de la capitale ne parviendra pas à renverser le cours des choses et Vilar quittera Chaillot peu de temps après l'expérience malheureuse du Théâtre Récamier. Le Théâtre de la Comédie de Roger Planchon débute dans la misère et n'a pas d'autres choix que la communauté de résistance. Dès le départ, la troupe se construit dans l'effervescence de la recherche de nouvelles dramaturgies pour donner un second souffle à la décentralisation théâtrale. Lorsque le Théâtre de la Cité obtient des moyens non négligeables, Roger Planchon se tourne vers l'écriture et abandonne sa première troupe. Nous avons établi qu'il s'agissait alors pour l'auteur-metteur en scène d'instaurer un nouveau rapport avec ses acteurs pour saisir une société en pleine transformation (cf. p. 150). Le premier âge de la décentralisation doit laisser place à des structures promouvant de nouvelles dramaturgies. Le modèle des troupes du Cartel a montré ses extraordinaires capacités de résistance mais aussi ses limites à confronter la société à ses contradictions. La «révolution» brechtienne en France conduit alors à de nouvelles solutions.

Mai 68 intronise la notion de création collective. Il s'agit de rester sur le fil d'une création partagée par tous, ce qui se traduit finalement par la recherche obstinée d'un état d'improvisation permanent. On observe un regain des formes traditionnelles, que cela soit le masque ou la *Commedia dell'arte*, dans le cadre de communautés de travail dont la rigueur et l'organisation rappellent les troupes de Copeau ou Dullin. L'utopie du directeur du Vieux Colombier se réalise d'ailleurs en partie à travers *L'Âge d'Or*, création du Théâtre du Soleil, et spectacle symbolique de l'épanouissement de la troisième génération théâtrale d'après-guerre. En dépit de l'avènement de nouvelles dramaturgies, souvent circonscrites aux groupes de création qui en sont à l'origine, le répertoire de la décentralisation dramatique continue de recourir essentiellement aux classiques, au risque de décourager définitivement les quelques auteurs contemporains qui s'efforcent d'apporter un peu d'oxygène. Planchon-auteur n'est d'ailleurs monté que par Planchon-metteur en

³⁸ Chez des metteurs en scène comme Gaston Baty ou Louis Jouvet, l'interrogation des structures de production ne semblent pas avoir fait l'objet d'une réflexion aussi poussée. La troupe semblait aller de soi et les deux metteurs en scène ont trouvé des auteurs pour nourrir leur travail — Lenormand ou bien Giraudoux.

scène. Dans l'Ensemble Artistique du TNS, la mise de la dramaturgie au centre du processus de création aboutit à une écriture collective, ou plutôt à la cristallisation d'une écriture via la plume de Bernard Chartreux et Michel Deutsch. Le travail d'un André Engel, viscéralement metteur en scène et paradoxalement situationniste, précise la nécessaire complémentarité qui doit s'instaurer entre la recherche de formes nouvelles et le renouvellement du répertoire pour rendre exemplaire l'aventure strasbourgeoise.

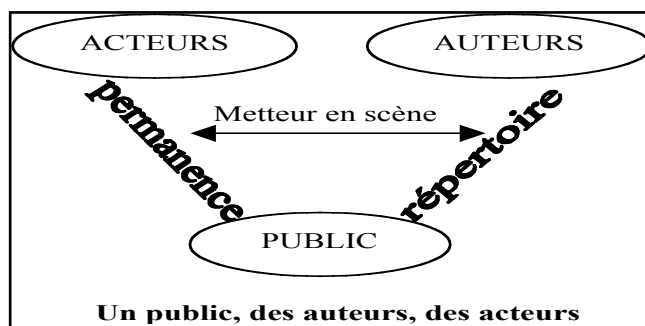
À l'aube des années quatre-vingt dix, le volontarisme inhérent à la fondation d'une troupe à Reims par Christian Schiaretta se nourrit du principe que l'histoire et l'identité d'un travail artistique se lisent dans la pratique quotidienne et non dans le mythe qui se construit autour de quelques personnes (metteurs en scène ou vedettes). Un parcours artistique suppose un dépôt dans le temps d'habitude et d'éthique. Ainsi la troupe rencontre très rapidement un auteur qui va trouver les mots d'un combat mené contre une décentralisation théâtrale jugée en dérive. Encore une fois, bien après André Antoine, Copeau, Dullin ou Vilar, le projet de permanence artistique embrasse le souci d'un renouvellement de la mémoire même du théâtre, à savoir son répertoire.

On assiste donc à des prises de conscience cycliques de la difficulté à produire de nouvelles dramaturgies, dont la période épouse le renouvellement des générations théâtrales à la tête de la décentralisation. Cette question du renouvellement du répertoire ne concerne bien sûr pas seulement les structures permanentes. Cependant, lorsque la permanence instaure un interlocuteur (la troupe) qui propose un discours au public, on observe une tentative systématique de production d'écriture, qui apparaît comme la condition d'une relation véritablement active avec les spectateurs, la condition d'un dialogue fructueux. Nous ne pensons pas que l'interprétation des classiques soit une impasse, car nous avons vu que l'interprétation ne posait pas seulement des questions de forme, mais aussi des questions de fond, qu'elle reposait sur un point de vue qui fondait la création. Toutes les troupes que nous avons étudiées ont ainsi réalisé un travail simultané sur la forme et le fond. Mais ce travail dépasse à chaque fois l'interprétation des classiques et débouche sur une nouvelle dramaturgie — certes plus ou moins aboutie. Lorsqu'en 1969, Bernard Dort interrogeait les conditions d'émergence d'œuvres nouvelles et déplorait l'impossibilité pour les structures de création d'envisager de nouveaux modes de production et d'accueillir les auteurs, il formulait l'enjeu théâtral de la fin du siècle qui avait vu naître la fonction toute puissante de metteur en scène³⁹. La troupe est un lieu où se vérifie en permanence l'équation qui lie le renouvellement d'un art à ses conditions d'existence.

³⁹ « Aujourd'hui plus que jamais, le sort de notre dramaturgie est donc tributaire des transformations qui affecteront les modes d'exercice de l'activité théâtrale et la fonction du théâtre dans notre société. La mutation dont, depuis mai et juin 1968, la nécessité est ressentie avec tant d'acuité par les hommes comme par les spectateurs de théâtre, ne saurait se produire au seul niveau de la création dramatique : c'est toute la création théâtrale qui est en cause. Une nouvelle définition de ses buts et de ses moyens s'impose. Sans doute devra-t-elle tenir compte du caractère éminemment collectif du théâtre et de son enracinement dans des situations concrètes : celles que lui font, dans chaque cas précis, son lieu et son public, mais elle ne devra pas pour autant, au nom du mythe d'une unité enfin réalisée entre acteurs et spectateurs, entre scène et salle, passer sous silence les pouvoirs mêmes de l'écriture dramatique. Surmonter la division entre l'auteur et les "exécutants" dont nous souffrons aujourd'hui encore, cela ne signifie pas confondre les uns et les autres dans le rêve d'un théâtre d'action directe ou d'un théâtre qui prétendrait être la Vie même : cela signifie au contraire mettre leurs différences au service d'une

b) Un public, des auteurs, des acteurs

Nous avons précédemment évoqué comment le fait de considérer le texte comme un matériau du langage scénique avait ramené au second plan la question de la fidélité à l'auteur. Ce décloisonnement entre le travail d'écriture et la manière dont les metteurs en scène considèrent le matériau dramatique ne pouvait que faire voler en éclat la notion de répertoire. Pourtant, dans les structures permanentes, cette notion ressurgit systématiquement. Chaque pièce s'intègre au corpus des œuvres déjà présentées dans une logique propre à la troupe et donc familière à son public. Le répertoire devient avec le temps un moyen d'affermir la relation des auteurs aux spectateurs. On peut généraliser cette approche à la permanence artistique et la considérer comme un moyen de structurer la relation entre les acteurs et le public. Acteurs et auteurs doivent développer leur jeu et leur écriture dans une cohésion d'expression indispensable à l'émergence d'un discours scénique. Cette cohésion est catalysée par le travail du metteur en scène, mais tout ce que nous avons écrit jusqu'ici démontre qu'elle ne lui est nullement réductible. On peut alors dessiner un schéma qui représente sommairement les interactions entre le public, les acteurs, les auteurs et le metteur en scène par rapport aux notions de permanence et de répertoire (cf. schéma ci-dessus). Le metteur en scène y occupe une place centrale, tout en restant tributaire du choix des acteurs et des pièces pour entrer en relation avec le spectateur.



Bien entendu, comme la notion de répertoire, la notion de permanence peut aussi être mise de côté, évacuée du débat théâtral. On peut alors se poser la question suivante : à qui s'adresse le metteur en scène s'il construit son projet théâtral en s'appuyant sur une présence scénique abstraite plutôt que sur des personnalités réelles ? Nous imaginons ici un cas de figure extrême où le metteur en scène développerait sa représentation avec des acteurs imaginaires qu'il inventerait pour l'occasion, comme un auteur pourrait le faire pour une pièce. A la virtualité des acteurs dans le projet de mise en scène risque alors de répondre la virtualité des spectateurs lors de la représentation, c'est-à-dire une représentation qui n'atteint pas pleinement son but⁴⁰. On pense bien sûr à Gordon Graig qui s'est replié dans la tour

action proprement théâtrale. Une dramaturgie nouvelle — au double sens de ce mot : production d'œuvres et réflexion sur les moyens de les produire — reste à élaborer. » in Bernard Dort, *Théâtre réel*, op. cit., p. 227-228.

⁴⁰ L'utopie du public universel est peut-être celle que partage le metteur en scène moderne, sûr de son pouvoir créateur, qui s'efforce de réunir un public sur son nom. Cela suppose une société libérale où une communication totale et parfaite serait advenue, rendant le théâtre accessible à tous, comme le cinéma. Du point de vue concret de la pratique théâtrale, cela reste utopique. Le metteur en scène et les acteurs sont toujours confrontés à la situation suivante : nourrir un dialogue constructif avec un public donné. Il faut donc chercher la matière à ce dialogue en fonction du public (la réponse à cette équation à Reims ne sera pas la même à Lyon ou à Strasbourg).

La présence de l'acteur face aux spectateurs est indispensable à la représentation, contrairement à la séance de cinéma. Par nature, le théâtre se répète pour toucher le public le plus large. Il s'inscrit obligatoirement dans le temps. Il ne s'agit pas de produire une fois pour toute, mais de produire dans une logique de continuité d'exploitation, notamment ce qui concerne l'élaboration d'un langage scénique, la mise sur pied d'un répertoire,

d'ivoire de ses Sur-Marionnettes sans réaliser en pratique les représentations de son théâtre idéal. On pense aussi à Copeau et à ses farceurs de la Comédie Nouvelle, qui n'a jamais vu le jour. La présence d'acteurs garantit un locuteur au discours scénique. Dans le cadre d'une structure permanente, ce locuteur collectif dispose déjà d'une écoute chez les spectateurs, généralement bien disposés puisqu'ils reviennent voir le travail de la troupe. Cette inscription dans la durée d'une relation d'échange est beaucoup plus fondamentale qu'il n'y paraît à première vue.

La société impose le dialogue avec l'autre, c'est-à-dire la permanence du rapport aux autres. L'acteur, même seul sur un plateau, ne peut se soustraire à cette exigence. On ne voit pas comment cette permanence fondamentale se perdrait lorsqu'on étudie le microcosme théâtral. Elle devrait surgir, au contraire, comme la condition même qui légitime la prise de parole. C'est bien parce que, dans le temps d'une représentation, les acteurs sont indissolublement liés entre eux, qu'ils peuvent prétendre s'adresser à la communauté des spectateurs. Il ne faut bien sûr pas confondre la permanence fondamentale de la confrontation à l'autre et la longévité d'un rassemblement plus ou moins hétéroclite de volontés théâtrales. Mais selon l'homologie qui lie l'espace théâtral au champ social, la permanence assumée d'un groupe ne permettrait-elle pas de capter les mystérieuses vibrations qui secouent la communauté humaine ? En introduction, nous avons relativisé la notion de permanence en précisant que chaque collaborateur théâtral était toujours dans une relation de permanence artistique à son propre parcours. De même dans l'histoire de l'art dramatique, la cohérence des aventures artistiques s'est tour à tour centrée autour de la figure du comédien, de l'auteur et plus récemment du metteur en scène. Ces permanences «individuelles» qui constituent la plus grande part de la mémoire du théâtre reflètent par défaut la tension permanente qui relie l'histoire du groupe à chaque individu qui le constitue. Mais nous ne pouvons affirmer notre individualité que dans un cadre collectif, que le théâtre saisit plus difficilement et plus rarement, comme tend à le montrer l'histoire des troupes réunissant acteurs, auteur(s) et metteur(s) en scène.

De même que la permanence artistique est protéiforme et modèle différemment les structures de production théâtrale selon les époques, la mise sur pied d'un répertoire ne suit pas une voie canonique. L'exemple de la création collective montre que la construction d'un répertoire peut très bien se passer d'auteur. Le travail du Théâtre du Soleil prouve que l'exploitation d'un répertoire se passe de la notion d'alternance. Chaque structure permanente met en place le type de répertoire qui lui convient. Dans tous les exemples que nous avons traités, le metteur en scène/chef de troupe n'est pas auteur, et l'on observe une double interrogation du répertoire et de la structure de production. Chez Copeau, la mise en œuvre du Vieux Colombier précède la réflexion sur la Comédie Nouvelle. Chez Dullin, la fondation de l'école précède la recherche de nouveaux auteurs, et le fléchissement de la réflexion sur la permanence suit l'abandon d'une recherche de nouveaux auteurs. Le Théâtre du Soleil et l'Ensemble Artistique du TNS interrogent d'abord la structure de production, ce qui débouche sur la production d'un nouveau répertoire. Chez Roger Planchon et

la formation des comédiens, etc. Mais l'inscription du théâtre dans le temps use la représentation. Et si la représentation n'est pas construite selon certains principes, elle ne peut que dériver hors de son propos. Se confronter à la question de la permanence permet de résoudre en partie cette usure. La troupe doit trouver l'énergie pour faire vivre la représentation et non pas un spectacle moribond où chacun joue sa partition.

Christian Schiaretti, les remises en cause des structures de production et du répertoire semblent aller de pair, comme si, voulant rénover le champ théâtral, la troupe devait s'appuyer sur un répertoire qui reflète les préoccupations de la société en crise⁴¹.

Et l'on note, dans tous ces exemples, la récurrence de stratégies d'organisation des spectateurs qui s'efforcent de résoudre l'aporie du renouvellement du répertoire dans la logique de théâtre populaire, telle que Vinaver la formulait à propos de Planchon en 1964 (cf. p. 146). Pour conquérir un public, il faut se déplacer vers lui, ou lui donner envie de venir à soi par un répertoire clairement identifié. A partir du schéma qui illustre les interactions entre les acteurs, les auteurs et le public (cf. page précédente), on peut alors imaginer que l'action dynamique d'une permanence d'acteurs compense la nouveauté d'une dramaturgie. C'est le pari fait par Vilar au moment de l'expérience Récamier du TNP (cf. p. 97). Le choix de Dullin dans son projet de décentralisation avait été d'étendre le public en jouant doublement sur l'action de la troupe et sur la popularité des auteurs classiques. On observe à chaque fois un phénomène de complémentarité entre la permanence de la structure et le renouvellement du répertoire. Une troupe renforce ses liens avec le public en réalisant des «compromis» sur la nouveauté du répertoire qu'elle propose. En revanche, lorsque la troupe est clairement identifiée, le renouvellement du dialogue est assuré par le répertoire. Le Théâtre de la Cité en est un bon exemple. Après une première phase d'expansion, le dialogue avec le public doit être relancé et Planchon se tourne vers l'écriture. Le succès de la troupe a cependant permis une telle organisation du public que le Théâtre de la Cité peut se passer de permanence artistique. La décentralisation est entrée dans un nouvel âge.

Le couplage entre permanence et répertoire découle, en résumé, des conditions de mise en œuvre du discours scénique. Le dialogue théâtral dépend de la troupe (locuteur), de l'auteur (discours) et du public (interlocuteur). Si la troupe maîtrise un langage, elle peut se concentrer sur un discours; si toute l'énergie des acteurs brûle dans la recherche d'un langage, il est plus difficile d'approfondir un discours. Le langage peut être beau en lui-même et suffisant pour construire un échange avec le public (de nos jours, on parle plus facilement de l'esthétique d'un metteur en scène que de la qualité d'une pièce). Le metteur en scène aura tendance à renouveler le langage scénique en changeant de matériau, c'est-à-dire d'acteurs. Le risque est grand de ne plus produire de discours⁴².

⁴¹ Lorsque le chef de troupe est auteur, la production des nouvelles pièces semble entraîner le remodelage de la troupe. Nous n'avons cependant jamais rencontré directement ce cas de figure dans le cadre de notre étude (nous l'avons éflé lors que Planchon a voulu devenir auteur). L'exemple d'Olivier Py, nouveau directeur du CDN d'Orléans depuis 1998, permettrait de vérifier cette hypothèse.

⁴² On constate un allongement significatif des temps de répétitions depuis le temps où Copeau présentait un répertoire de 51 spectacles sur une seule saison. Dans une autre logique de permanence, le temps de gestation d'un projet peut dépasser une année si le besoin s'en fait sentir (le Théâtre du Soleil pour *L'Âge d'Or*). Les compagnies disposent actuellement de plus d'un mois pour présenter un spectacle. C'est un compromis entre les contraintes économiques et un souci de cohérence minimale de la représentation.

2) Du Nous au Ils

La spécificité collective du théâtre conditionne les modalités de l'appréhension du monde qui fonde la représentation. Le metteur en scène n'est pas le seul artiste au théâtre, il est entouré de collaborateurs et de comédiens. Ainsi le sujet de l'œuvre d'art ne peut s'élaborer que dans une prise de conscience collective des moyens de production⁴³. Bernard Dort aborde la question du sujet au théâtre en prenant l'exemple du travail du Théâtre du Soleil. L'acteur a le choix, selon lui, entre deux attitudes pour régler la relation à son personnage : l'identification stanislavskienne (qui revient à prendre la parole en assumant un *Je*) ou la distanciation épique brechtienne (qui doit s'accommoder d'une distance au *Il*). L'acteur, l'auteur et le metteur en scène ne pouvant plus assumer, seuls, un *Je* créateur, l'acteur retrouve une place centrale, car il garantit l'oscillation entre le *Je* et le *Il*, qui permet la transmission du théâtre au public⁴⁴. Bernard Dort considère alors le groupe des acteurs qui participent à la représentation et constate que la tension entre le *Je* et le *Il* chez les acteurs permet parfois à la troupe de prendre la parole en utilisant un

ENTRE LE JE ET LE IL

« Le *il* des clowns autorisait le *je* de l'acteur. *Les Clowns* reste sans doute le spectacle le plus privé, le plus subjectif au Théâtre du Soleil. [...] Après une telle tension, portée, soir après soir à la limite de la rupture, entre le *il* impersonnel des figures de clown et le *je* de l'acteur, qui, à opérer ainsi à couvert, s'exacerbait, il devenait indispensable à la troupe du Soleil de dire *nous*. C'est ce *nous* qui est à la fois l'auteur et l'interprète (mais comment les séparer ?) de *1789*. Non un *nous* qui ne serait que l'addition de multiples *je*, ni même un *nous* qui serait l'expression exacte, factuelle, du groupe. Mais un *nous* élaboré en même temps que *1789*. Un *nous* qui est, tout ensemble, celui, bien sûr, du groupe, mais aussi celui, déjà presque mythique, des révoltés de Mai 1968. [...]

Peut-être est-ce dans *1793* que ce *nous* se manifesta dans toute sa richesse : c'est que la tension entre le *je* des acteurs, le *il* des personnages (des sectionnaires précisément individualisés) et le *nous* du groupe y atteignit son zénith, tout comme celle entre les moments d'utopie révolutionnaire du spectacle [...] et ceux évoquant l'écrasement de la Révolution des sans-culottes [...]. En revanche, dans *l'Age d'or*, ce *nous* s'est comme distendu : il s'est élargi jusqu'à couvrir le champ de toute une gauche qui rêve que, demain peut-être, cessera l'exploitation capitaliste, mais il s'est en même temps, replié sur un petit groupe de comédiens virtuoses qui ont à cœur de montrer qu'ils peuvent tout faire. Il est redevenu un *nous* de théâtre. »

Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, op. cit., p. 243-244.

⁴³ « Le véritable sujet de l'œuvre d'art n'est rien d'autre que la manière proprement artistique d'appréhender le monde, c'est-à-dire l'artiste lui-même, sa manière et son style, marques infaillibles de la maîtrise qu'il a de son art. » in Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 412. Le sujet de la représentation théâtrale, en tant qu'œuvre d'art, concerne une réunion d'artistes. Cette prise de conscience n'est pas forcément liée à la permanence artistique d'un groupe d'acteurs, mais celle-ci peut la favoriser. De nos jours, on observe dans les multiples pratiques de mise en scène, une tendance à la permanence artistique dans l'équipe des collaborateurs, des fidélités aux comédiens dans un halo de permanence «résiduelle» et des aspirations à l'«atmosphère» de troupe.

⁴⁴ Bernard Dort s'inspire directement des réflexions de Maurice Blanchot sur l'acte d'écriture. « Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde. » in Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, p. 27-28.

Nous dans lequel le public se reconnaît. En prolongeant cette réflexion, ne pourrions-nous pas considérer que le groupe des acteurs forme a priori un *Nous* potentiel qui doit entrer en résonance avec le *Ils* que représentent les spectateurs du public ?

Le *Nous*, sujet plus ou moins abouti du discours scénique, s'efforcerait d'atteindre par la représentation à un *Ils* représentatif du groupe et pouvant concerner les spectateurs, plutôt que de rester un *Eux* qui intéresserait le public en ne suscitant qu'une simple curiosité, un vague amusement, ou un étonnement passager. La qualité de la réunion des acteurs déterminerait alors la possibilité d'une substitution du *Ils* au *Nous*, d'une sublimation du *Eux* en *Ils*, opération par laquelle le théâtre deviendrait pleinement miroir de la communauté des spectateurs⁴⁵. Les exemples étudiés, la réflexion sur les conditions d'élaboration d'un langage scénique et la place de la permanence artistique dans le triangle qui relie acteurs, auteurs et public, nous amènent à penser que cette permanence artistique joue un rôle déterminant dans la mise en tension du *Nous* immédiat et du *Ils* potentiel d'un groupe d'acteurs. L'oscillation qui en résulte est susceptible de faire basculer la représentation du côté de la révélation d'une vérité fugitive, qui renvoie chaque soir l'assemblée éphémère des spectateurs à ce qu'elle ne cesse jamais d'être, la somme de volontés agissantes qui ne peuvent échapper à leur destin de communauté. L'émergence de ce *Ils*, qui accède alors à l'intemporalité et l'indistinction, n'est jamais acquise une fois pour toute. Elle progresse au fil des spectacles d'une troupe, s'épanouit, passe par un acmé avant de décliner.

Le *Ils* qui émerge du travail du Théâtre du Soleil ou du Théâtre de l'Espérance passe paradoxalement à un moment donné par la recherche d'une implication plus intime de l'acteur. Après *Méphisto, le roman d'une carrière*, « le Théâtre du Soleil cherche ce que Mnouchkine appelle la "troisième couleur"; un terme absent, jusque là, du répertoire du théâtre historique : la sphère de l'individuel, de "l'intime", du sujet, de "l'âme" si l'on veut. Comment rendre compte de cette dimension ? Comment dire l'indicible ? »⁴⁶ De la même manière, après les fastes démonstratifs d'une dramaturgie rigoureusement brechtienne, Vincent et Jourdheuil ont infléchi leurs recherches vers l'élaboration d'un style émotionnel-critique, qui laissait une place à l'inconscient et à l'irrationnel amenés par les acteurs dans le travail. La constitution du *Nous* s'enrichit des multiples individualités qui le construisent au fil des spectacles. Fondé avant 1968, le Théâtre du Soleil a expérimenté la création collective sur plusieurs spectacles, précisant à chaque fois les conditions de cette mise en commun des forces de créations. Il a finalement trouvé un équilibre entre le pouvoir de décision artistique du metteur en scène et l'acte fondamental de création théâtrale des comédiens. À l'inverse, la compagnie Vincent-Jourdheuil voit le jour après 1968 et s'organise autour de la collaboration entre un metteur en scène et un dramaturge. Le travail de la compagnie consiste à dissoudre l'autorité de la mise en scène jusqu'à

⁴⁵ C'est la même intuition qui a présidé au travail de l'Attroupement, fondé par Denis Guénoun en 1975. Le Théâtre se doit d'interroger en permanence le ciment politique qui fonde le *Nous* social. « Le théâtre, c'est l'assemblément mis en jeu. La mise en œuvre, en scène de ce moment pur de constitution du politique comme l'acte de venir à être ensemble et en commun, comme levée de la question : que faisons-nous, à être là ensemble ? » in Denis Guénoun, « L'insurrection, toujours », *La Décentralisation théâtrale 3. 1968, op. cit.*, p. 167. Ou encore : « Jouer, ce n'est pas s'installer dans l'espace supposé accompli, autonome de la représentation, c'est toujours, d'une certaine façon, se lever au milieu de la foule attroupée pour *se mettre à jouer*, se mettre en jeu. » in *ibid.*, p. 163.

⁴⁶ Laurence Labrousse, *op. cit.*, p. 63.

aboutir à la seule tentative de création collective de son histoire, *Germinal*. L'expérience manque de provoquer l'explosion de l'Ensemble Artistique.

À Strasbourg, Jean-Pierre Vincent se positionne à la charnière du collectif artistique⁴⁷. Il ne se considère pas comme l'unique responsable des spectacles du TNS. La multiplicité des fronts d'action et l'ampleur de la réflexion mobilise en effet les compétences et l'énergie de chaque membre sur le long terme. Le directeur apparaît comme un rassembleur et non comme un metteur en scène-patron.⁴⁸ Les affinités qui se tissent entre les membres ne se polarisent pas dans le but de le transformer en maître à penser régnant sur des disciples.. Il ne s'agit en aucun cas pour les membres de sacrifier leur identité ou leur individualité pour le bien de la communauté⁴⁹. La logique institutionnelle n'a cependant pas voulu s'adapter à ce mode de production collective et les contraintes médiatiques ont bien souvent conduit les journalistes à n'étiqueter qu'un seul nom sur l'aventure du TNS⁵⁰. En dernier ressort, Jean-Pierre Vincent apparaît comme le maître d'œuvre du travail effectué par l'Ensemble Artistique⁵¹. Dans les années soixante-dix, le déplacement déterminant d'une problématique d'animation à une problématique de création a modifié les conditions de cohésion du groupe. Sous l'influence des contraintes d'animation, la hiérarchie habituelle du groupe autour du chef apparaissait comme évidente. Lorsque ces contraintes se desserrent, l'organisation du groupe est fragilisée. La question du *Nous* est abordée de front. Et sa constitution dans une permanence artistique est étroitement liée à la problématique de responsabilité artistique. La volonté de partager cette responsabilité fonde l'existence du collectif et l'émergence d'un *Ils*, jusqu'au moment où le créateur-metteur en scène reprend toutes ses prérogatives. L'émergence d'une personnalité artistique peut alors être le signe d'une dissolution du *Ils*⁵².

⁴⁷ « Je ne me suis jamais considéré comme un créateur solitaire, mais comme le point charnière d'un groupe. » in Jean-Pierre Vincent, «Le Théâtre National de Strasbourg, laboratoire du théâtre public», *La décentralisation théâtrale 4, op. cit.*, p. 83.

⁴⁸ « À Strasbourg, au Théâtre National, la formation d'un groupe de comédiens (nes) s'est faite autour d'un «Rassembleur» : Vincent. Ne pas négliger les affinités? Ces comédiens (nes) avaient tous participé au travail du Théâtre de l'Espérance. Malgré cela, la formation d'un groupe dont chaque élément s'est déterminé par rapport d'abord à un individu et, ensuite, par rapport à la possibilité enfin offerte de travailler en commun et sur une longue période — dans le meilleur cas (3 ans) —, malgré cela donc, cette formation n'est pas allée de soi. Même en mettant tous les atouts de son côté, il y a loin du projet à sa réalisation. La formation, la réunion d'un groupe de personnes, n'est pas liée à la volonté de laminer les personnalités de chacun; il reste — et c'est heureux — place pour un parcours personnel. [...] Un groupe, c'est avant tout pluralité, avec tout ce que cela représente comme difficulté dans le travail. » in Alain Rimoux, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁹ « Dans notre équipe, le travail quotidien ne s'organise pas d'une façon centralisée autour de moi. il y a quinze personnes qui se connaissent suffisamment, qui ont assez d'expérience ensemble pour travailler de façon, non pas communautaire, mais collective. » in «Méthode de travail des metteurs en scène (J.-P. Vincent...)», *Entrée Libre II*, 1977, p. 14

⁵⁰ « Pour vivre, ou survivre dans le monde du spectacle, il est de plus en plus indispensable d'être personnellement reconnu. Les structures qui permettaient de contrecarrer un peu cette situation, l'existence de troupes, d'équipes, l'idéologie qui sous-tendait leur travail, tout cela est en voie de disparition. Et la presse, les pouvoirs publics en ne reconnaissant, en n'ayant jamais reconnu que des individus, ont joué un rôle important dans cet état de chose. Aujourd'hui, comme jamais auparavant, chacun, metteur en scène, plasticien, comédien, a de plus en plus tendance à revendiquer contre les autres la paternité des choses et des idées, comme si un spectacle était une *oeuvre* et qu'il fallait en désigner le *responsable*. » in Michèle Raoul-Davis, «Profession "dramaturge"», *Théâtre/Public* N°67, p. 6.

⁵¹ Ce qu'il reconnaît en partie lui-même : « Je suis assez fier de pouvoir produire un «chemin personnel puissant», comme on dit, qui ne soit pas entièrement personnel. » in Jean-Pierre Vincent, «Vers un théâtre exemplaire», *op. cit.*, p. 50.

⁵² Pierre Bourdieu évoque ce phénomène à travers la notion de répartition du capital symbolique accumulé par un groupe. « Petites sectes isolées, dont la cohésion négative se double d'une intense solidarité affective,

En 1972, le Théâtre du Soleil plonge dans l'histoire de la Révolution Française pour rendre compte de l'immense espoir qu'a suscité Mai 68. Trois ans plus tard, l'Ensemble Artistique tire les austères conséquences de la distance qui séparait alors les intellectuels de gauche des motivations de la classe ouvrière, et le Théâtre du Soleil bascule dans l'utopie avec *L'Âge d'Or*⁵³. Il semble alors, comme le soulignait Dort, que le *Nous* des comédiens s'enivre de son pouvoir sur la représentation pour prendre la parole en son nom propre. Le danger est de confondre ce pouvoir avec la réalité d'une action du théâtre sur la société (cf. encadré *Entre le je et le il*, p. 338). Il ne resterait plus au spectateur qu'à s'identifier au comédien pour transformer la réalité qui l'entoure. En repliant le théâtre sur lui-même, les acteurs prennent le risque de dissocier le *Nous* du *Ils*. Après *L'Âge d'Or*, le Théâtre du Soleil entre en crise jusqu'à la création des Shakespeare qui ouvrent une nouvelle ère dans la vie de la troupe. Au TNS, la démarche d'Engel s'épuise à renvoyer chaque spectateur à sa nature de comédien dans la vaste société du spectacle, alors que l'Ensemble Artistique est emporté aux côtés de Vincent dans un conflit larvé avec l'institution théâtrale, qui retarde l'élaboration d'un nouveau répertoire.

C'est probablement en perspective de cette oscillation entre le *Nous* et le *Ils* que nous devons placer l'hésitation du statut des acteurs entre la fonctionnalité et l'existentialité, telle que nous l'avons rencontrée dans tous les exemples. La constitution du *Nous* suppose naturellement un volontarisme qui repose sur l'acceptation initiale de la fonctionnalité de l'acteur. On décide de travailler ensemble et d'occuper une place, avant de former un groupe qui possède une histoire et une méthode de travail. Pour dissoudre ce volontarisme, et passer à un *Nous* qui ne se pense pas, c'est-à-dire à un *Ils*, chaque acteur doit pouvoir assumer la singularité de sa présence dans la projet, ce que nous avons décrit par un retour à une existentialité de l'acteur. Bien souvent, la décision de cette transformation du statut de l'acteur au sein de la troupe appartient en dernier ressort au metteur en scène. Pour Copeau, l'existentialité qui donnerait sens à la Comédie Nouvelle impose un retour à l'innocence par le moyen de l'École. Le *Ils* de l'Atelier s'identifie, au moment de *Volpone*, au *Il* de l'acteur-héros Dullin qui interprète le rôle titre. Au Théâtre de la Cité, l'existentialité de l'acteur alimente directement le projet d'écriture de Planchon qui doit renouveler une permanence arrivée au point mort. A Strasbourg, l'Ensemble Artistique produit un nouveau répertoire dès lors que chaque acteur assume la responsabilité du sens dans le projet dramaturgique.

souvent concentrée dans l'attachement à un leader, ces groupes dominés tendent à entrer en crise, par un paradoxe apparent, lorsqu'ils accèdent à la reconnaissance, dont les profits symboliques vont souvent à un petit nombre, sinon à un seul, et que s'affaiblissent les forces négatives de cohésion : les différences sociales et scolaires que l'unité oppositionnelle des commencements permettait de surmonter et de sublimer, se retraduisent dans une participation inégale aux profits du capital symbolique accumulé. » in Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 371.

⁵³ Dans son analyse du parcours du Théâtre de Soleil, Bernard Dort exalte la portée des spectacles sur la Révolution française : « Dans 1789-1793, l'histoire est non seulement la fin mais encore le moteur même de la représentation. Elle apparaît, au bout du compte, comme une tâche à accomplir par le peuple : il faudra bien qu'un jour, comédiens et spectateurs puissent dire pour de bon au théâtre et ailleurs, que «la cité révolutionnaire est de ce monde». » in Bernard Dort, *Théâtre en jeu*, *op. cit.*, p. 70. Son jugement sur l'usage de l'utopie par la troupe est plus réservé : « Peut-être, au cours de son long et intense travail de groupe, le Théâtre du Soleil a-t-il un peu perdu de vue la dimension critique sans laquelle l'emploi de ces procédés traditionnels risque de n'être qu'un leurre. » in *ibid.*, p. 78.

L'acteur cesse de penser au groupe à partir du moment où son travail dans le groupe correspond naturellement à l'exploration d'une voie personnelle. La possibilité de passer du *Nous* au *Ils* se réalise paradoxalement par une reconsidération de l'acteur pour ce qu'il est dans toute sa richesse existentielle, et non pour ce qu'il pourrait être, selon un point de vue réducteur et fonctionnel. La permanence artistique crée un champ de contraintes qui exacerbe le volontarisme du *Nous*. En retour, cette exacerbation conduit, à un moment donné, à une totale reconsidération du statut des acteurs, qui intègrent si bien l'exigence du *Nous* qu'ils se fondent dans un *Ils*. Bien entendu, nous ne cherchons pas à démontrer que la catalyse de ce transfert du *Nous* au *Ils* passe nécessairement par une forme donnée de permanence artistique. Ce serait contradictoire avec la dynamique même d'évolution du champ théâtral que nous avons essayée de mettre en jour. On peut, en effet, imaginer de nouvelles configurations de production au niveau de l'ensemble du champ qui redéfinissent de nouveaux équilibres entre permanence et intermittence tout en permettant de tirer le groupe des acteurs vers un *Ils* à travers la représentation. Cette dynamique d'équilibre perpétuellement remise au jeu fera l'objet des réflexions du chapitre suivant 3) *Permanence et institution* (cf. p. 344).

La constitution d'un *Nous* qui accède au *Ils* est un phénomène cyclique qui épouse le renouvellement des générations. En schématisant, quatre générations se sont déjà succédées depuis les débuts de la décentralisation après-guerre. De 1947 à 1957, la première génération des pionniers se lance dans une entreprise de défrichage. De 1957 à 1968, la seconde génération met en place un réseau à partir d'une implantation des Centres Dramatiques Nationaux. Le modèle de la troupe artisanale disparaît progressivement. De 1968 à 1980, on assiste à l'essor d'une troisième génération qui recourt à la création collective en vue de renouveler le dialogue avec les publics conquis par les générations précédentes. Les années quatre-vingt correspondent à un renforcement du réseau de la décentralisation dans lequel le clivage entre animation et création se creuse. La quatrième génération, dont font partie, entre autres, Christian Schiaretti, Stéphane Braunschweig, Olivier Py ou Stanislas Nordey, commence à faire parler d'elle à partir de la fin des années quatre-vingt. Dans l'ensemble, la reconnaissance institutionnelle de ces quatre générations suit un découpage temporel qui se décale de plus en plus par rapport au précédent découpage. La fondation du ministère des affaires culturelles et la création du label de Troupes Permanentes, qui prend acte du phénomène d'implantation et qui préfigure la mise en place de nouveaux centres a lieu en 1959. En 1975, Michel Guy nomme Jean-Pierre Vincent, Georges Lavaudant et Gildas Bourdet à la tête d'importantes institutions, et les nominations des représentants de la quatrième génération n'ont lieu qu'à partir de 1991 : Christian Schiaretti à Reims, Stéphane Braunschweig à Orléans en 1993, Stanislas Nordey à Saint-Denis en 1997 et Olivier Py à Orléans en 1998.

Au fil du temps, les générations se maintiennent de plus en plus longtemps à la tête de l'institution. Lorsque Jean-Pierre Vincent est nommé à Strasbourg, Christian Schiaretti a vingt ans et voit l'horizon institutionnel «bouché» pendant quinze ans. Or, la longévité des structures artistiquement permanentes est largement inférieure à celle des mandats institutionnels. Un metteur en scène fédère rarement plusieurs troupes au fil de sa carrière alors qu'il accède souvent définitivement à une

reconnaissance institutionnelle. En tant que représentant d'une génération «sacrifiée», Christian Schiaretti pose la question suivante : peut-on reconstituer dans un contexte institutionnel un *Nous* théâtral qui trouve une légitimité artistique ? Il fonde sa démarche sur l'intuition qu'il est impossible qu'une génération ne puisse s'exprimer. Sa démonstration «par la troupe» prend à contre-pied les valeurs de la génération passée : artisanat contre industrie et normalisation économique, atténuation du clivage animation/création, attention portée aux nouvelles générations⁵⁴.

La démonstration est surprise par son propre échec : l'idée de la permanence artistique se nourrit d'une lutte contre l'institution, qui débouche sur un sabordage officielle de la troupe, alors que la permanence se maintient dans les faits. La poursuite de la permanence artistique n'est plus volontariste, elle découle alors d'un désir consciemment partagé par le metteur en scène et les acteurs. L'expérience de Reims est l'inscription dans la permanence artistique d'un échec institutionnel de la permanence artistique, ce qui fait paradoxalement le succès de l'entreprise. Marginalisé sur le plan de la formation théâtrale et de l'origine sociale, Christian Schiaretti n'a pas eu les moyens de fonder sa «bande théâtrale» hors de l'institution. Le *Nous* qu'il s'efforce de reconstruire à Reims est en opposition à la prospérité artistique et financière qui caractérise la troisième génération. Cette franche opposition à l'*illusio* qui fonde le système théâtral dominant ne pouvait que rencontrer un isolement institutionnel et une non-reconnaissance médiatique. En s'appuyant sur l'histoire, Christian Schiaretti réactive des schémas de pensée oubliés et doit lutter contre le refoulé des origines fait par la génération précédente. L'institution - service public - est à nouveau considérée comme un lieu qui doit servir une démarche exemplaire, même si celle-ci apparaît utopique *a priori*. Ayant diagnostiqué les «maux» qui ont paralysé sa génération, le directeur de la Comédie de Reims élabore un antidote qui ne pouvait qu'aboutir à la notion de permanence artistique⁵⁵. Il vérifie la possibilité qu'offre le champ institutionnel de mettre en tension le *Nous* et le *Ils* pour trouver une identité artistique dans le cadre d'une implantation et se faire le porte-parole d'une prise de conscience des enjeux socio-politiques de demain.

⁵⁴ « Si nous avons à Reims joué le jeu de l'institution ce fut pour parer à un manque, celui de notre filiation. Rien de ce que nous y avons tenté ne s'éloigne de cet objectif. Si notre Maison s'appelle aujourd'hui Comédie, c'est bien pour signifier non pas une nostalgie passéiste quelconque, mais le refus de penser notre aventure sans dette vis-à-vis de son héritage. [...] Je rêve à vrai dire de voir notre maison exprimer vivante la lente maturation de notre métier. Le passage des générations et la permanence obstinée de leurs tentatives devraient s'y lire clairement, physiquement. L'impatience nous fut léguée en partage: jeunes nous le fûmes par obligation. Il est temps de nous guérir de l'inquiétude du temps, d'attendre l'émergence, et de vieillir tout simplement. » in Christian Schiaretti, «Jeunesse», avril 1994 in Florence Leterme, *op. cit.*, annexes.

⁵⁵ Notons au passage que la permanence artistique comme facteur d'immobilisme servant insidieusement un corporatisme théâtral ne présente aucun intérêt. Il ne faut pas confondre ce symptôme de sclérose avec la permanence comme préalable à la mise en tension entre un *Nous* et un *Ils*. Toutes les compagnies rencontrent un besoin de repli sur soi circonstanciel pour des raisons de luttes dans le champ théâtral. C'est un réflexe de survie pour se construire un embryon d'identité dans l'espace des dispositions du champ dont il faut remettre en question l'*illusio* fondatrice pour instaurer sa propre nécessité. Par la suite, la perception plus ou moins aiguë des crises qui secouent la société amène certaines compagnies à interroger l'ensemble de l'appareil de production (c'est-à-dire l'ensemble du monde). Elle reconstruisent alors patiemment, dans le temps offert par la permanence, la langue qui permettra de formuler le nouveau visage de la société.

3) Permanence et institution

Chaque génération théâtrale, qui possède son lot d'expériences marquées par la permanence artistique, s'efforce donc de tendre le *Nous* du théâtre vers le *Ils* de la société. Nous avons précédemment souligné la complémentarité qui pouvait s'instaurer entre la permanence artistique et le renouvellement du répertoire dans le triangle des relations qui lie les acteurs, les auteurs et le public. La solidité du lien entre animation culturelle et création artistique redevient un enjeu de premier plan, qui se résume «géographiquement» par la possibilité d'une implantation. On peut bien sûr concevoir une aventure théâtrale en dehors de toute implantation. Le «marché» des comédiens intermittents et le développement du réseau théâtral permettent de nos jours à un metteur en scène de rassembler des spectateurs au fil de ses pérégrinations et de ses productions. Les exemples que nous avons étudiés montrent toutefois que la structure permanente implantée est l'endroit où se concilient animation et création à la recherche d'un public qui devienne un interlocuteur à part entière. Comme la constitution et le renouvellement d'un répertoire, l'acte d'implantation conditionne la structure de production et lui assigne une place singulière dans la dynamique décentralisatrice française.

Par exemple, le premier âge de la décentralisation théâtrale était lié à la notion de troupe itinérante. Ces troupes de pionniers constituaient les structures adéquates pour parvenir à démocratiser un théâtre de qualité à travers toute la France, sans installation fixe dans une ville donnée. L'Après-Guerre était caractérisée par le besoin de reconstruire un *Nous*, de cimenter à nouveau une société largement fissurée par la guerre. Et les premières troupes ont canalisé cet élan national pour tendre vers un *Ils* en faisant du théâtre le lieu de reconquête d'une identité. La volonté initiale d'une présence artistique sans véritable implantation répond ainsi à un besoin de large rassemblement. On constate cependant que cette présence artistique diffuse des troupes à travers l'ensemble du territoire a placé au second plan la question du renouvellement du répertoire (cf. p 91), pourtant nécessaire pour provoquer la rencontre de nouveaux publics. C'est peut-être ce manque de dynamisme interne qui explique le jugement sévère de Vitez, en 1964, sur l'absence d'aventures théâtrales de premier rang, hors de Paris (cf. p. 163).

a) Logique de troupe, logique de réseau

Comment s'insère globalement la permanence artistique dans les standards de production dominants ? Avant-guerre, à l'époque de Dullin, le marché parisien était dominé par des structures commerciales obéissant à une grande flexibilité. Après-guerre, le théâtre apparaît définitivement comme improductif et l'État entreprend de le subventionner en contrepartie d'une mission nationale de démocratisation culturelle. La structure de production qui s'impose à la décentralisation naissante est celle de la troupe permanente. Cependant le poids de cette décentralisation est alors négligeable par rapport à la majorité du théâtre commercial concentré à Paris et dans les tournées. La permanence artistique est dominante mais dans un secteur qui reste alors marginal. Peu à peu, la décentralisation s'étoffe et nous avons décrit le recul des structures permanentes (cf. C) Abandon de la permanence artistique au sein de

la décentralisation, p. 154). On se retrouve alors dans un système majoritairement subventionné qui obéit pourtant aux règles de flexibilité du théâtre commercial, tout du moins en ce qui concerne l'emploi des comédiens (cf. b) L'intermittence comme norme du travail des comédiens p. 260). Dès lors, de l'Ensemble Artistique de Strasbourg à la Comédie de Reims, aucune troupe ne parvient à imposer son système de production à un réseau dont la logique repose sur une flexibilité des projets et une centralisation parisienne omniprésente, malgré plusieurs décennies de décentralisation. On peut même dire que pour préserver l'originalité d'une structure basée sur une permanence artistique, la troupe doit rester en dehors du circuit des Centres Dramatiques Nationaux, comme a choisi de le faire le Théâtre du Soleil, bien qu'il reçoive une subvention non négligeable de la part de l'État.

Bien évidemment, la permanence artistique n'est pas une condition *sine qua non* de la création théâtrale. De nombreux artistes (comme Patrice Chéreau, Antoine Vitez ou Jacques Lasalle, pour n'en citer que quelques-uns), ont construit leur parcours théâtral sans mettre en pratique une permanence d'acteurs qui se revendiquait comme telle. D'autres metteurs en scène, comme Jean-Pierre Vincent, ont abandonné la permanence artistique avant d'y revenir après-coup⁵⁶. D'autres, comme Roger Planchon, ont définitivement abandonné la troupe au moment où ils accédaient à une notoriété et à une reconnaissance nationales. A quoi correspond donc cette dynamique singulière de permanence qui semble réfractaire à la logique dominante de production du paysage théâtral français ? Si l'on prend l'exemple allemand, on constate l'existence d'une culture historique de décentralisation basée sur l'implantation de troupes dans toutes les grandes villes désireuses d'affirmer leur identité culturelle. Il en a résulté des choix politiques qui ont débouché sur la mise en place d'une permanence artistique, ce qui n'a jamais existé en France, à l'exception de la Comédie Française⁵⁷. Le subventionnement de la permanence dans le système français se limite à l'entretien technique et au fonctionnement administratif des bâtiments. L'explosion des coûts qui caractérise le passage d'une structure artisanale à une structure institutionnelle adhocratique (cf. a) L'implantation sédentaire et ses conséquences, p. 154) a certainement frappé aussi fortement le système allemand. Mais les réponses politiques apportées ont été à la hauteur des engagements économiques nécessaires. La permanence institutionnelle allemande localise l'acteur dans un outil de production doté de moyens importants et lui assure un statut social en tant qu'artiste salarié. L'existence en France d'une aide par le chômage change complètement la donne. C'est une autre forme de reconnaissance sociale de l'acteur dans laquelle la répartition des moyens de production donne apparemment plus de liberté tout en rendant plus flexible. Il semble qu'en Allemagne, ce soient les metteurs en scène qui circulent. On observe alors une dissociation entre

⁵⁶ Nous faisons référence ici à la tentative de collaboration avec Stanilas Nordey de 1994 à 1997. Depuis le départ de ce dernier, Jean-Pierre Vincent poursuit toujours son désir de faire revivre une troupe en multipliant les projets avec de jeunes équipes de comédiens.

⁵⁷ Dans le cas de la Comédie Française, la présence d'acteurs au sein d'une maison s'identifie à projet d'entretien du patrimoine théâtral. Mais le théâtre de qualité qu'elle produit n'a pas pour mission d'explorer de nouvelles voies artistiques. Tous les auteurs joués à la Comédie-Française ont été créés sur d'autres planches. La maison de Molière n'accueille en son sein que des metteurs en scène confirmés tels Copeau, Dullin, Jovet, Baty, Vincent, Vitez, après qu'ils se soient imposés sur la scène théâtrale française. Notre analyse s'est concentrée sur des expériences qui ont revendiqué et pratiqué un travail de troupe dans le but de transformer le paysage théâtral et non pas seulement de l'entretenir. Il s'agissait bien d'interroger la place de la permanence artistique dans la dynamique d'évolution du champ théâtral.

le directeur et le dramaturge (attachés au centre) et le metteur en scène (mobile), qui doivent se partager la direction d'une équipe d'acteur large et stable. La problématique de la permanence artistique d'un groupe de collaborateurs construisant un parcours théâtral est toujours présente, mais pas dans les mêmes termes qu'en France.

La troupe permanente, conçue comme une norme, aurait éventuellement pu s'imposer en France à la Reconstruction, après-guerre, si le poids des régions avait été plus important, comme en Allemagne. Et l'étude de la permanence artistique dans un environnement théâtral où la troupe serait la norme de production aurait pris une tournure complètement différente. La flexibilité des structures serait probablement mise en avant pour souligner le dynamisme de certaines aventures théâtrales. En revanche, le point commun à chaque étude serait l'analyse de l'équilibre entre permanence et flexibilité, qui permet l'épanouissement d'un parcours. L'expérience de l'Ensemble Artistique au TNS offre une base de comparaison entre les systèmes de production français et allemand. On peut hasarder l'hypothèse — qu'il faudrait étayer par une analyse approfondie de l'ensemble du système allemand —, que l'Ensemble Artistique du TNS représentait en France un pôle de stabilité dans un environnement de flexibilité, là où la Schaubühne, en Allemagne, s'efforçait de rendre plus souple un fonctionnement marqué structurellement par une forte permanence artistique. L'étude de la permanence artistique présente alors un intérêt dans la mesure où elle permet de mettre à jour le point d'équilibre entre les deux principes opposés qui caractérisent une structure théâtrale en développement : une *identité* artistique en *évolution* incessante au contact du public. Une troupe est largement ouverte au niveau de son personnel artistique et subit un renouvellement constant qui s'apparente à l'alimentation d'un réseau. Le réseau — c'est-à-dire un « marché » des comédiens alimentant un large ensemble d'infrastructures théâtrales —, en contrepartie de sa flexibilité, doit s'organiser pour développer des identités artistiques qui passent par de fortes fidélités s'apparentant à des formes de permanence. Troupes et réseau entretiennent une relation dialectique.

La reconnaissance d'une aventure artistique est un processus de structuration du champ théâtral. La théorie de Pierre Bourdieu sur l'évolution du champ artistique démontre qu'au moment où une aventure s'impose, elle a tendance à transformer le capital symbolique accumulé en capital économique⁵⁸. On conçoit qu'un auteur attende que sa production symbolique se transforme en ressource économique car l'œuvre écrite survit à la phase de production. Qu'en est-il de l'acteur et du metteur en scène liés par un produit éphémère ? L'œuvre écrite peut être lue par le petit cercle des éditeurs et des critiques. La pièce de théâtre doit être montée, ce qui représente déjà une matérialisation économique. La réunion de gens de théâtre autour d'un projet artistique minimisant les négociations économiques est donc un moyen d'entrer dans le champ. C'est l'innocence originelle de toute compagnie. La capitalisation économique commence quand il y a négociation dans la logique dominante. Dans le champ théâtral, la représentation, vecteur artistique, est déjà

⁵⁸ « À la phase initiale, toute d'ascétisme et de renoncement, qui est celle de l'accumulation de capital symbolique, succède une phase d'exploitation de ce capital qui assure des profits temporels, et, à travers eux, une transformation des modes de vie, propre à entraîner la perte du capital symbolique et à favoriser la réussite d'hérésies concurrentes. » in Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 356.

exploitation économique. Cette exploitation passe par la négociation de vente du temps individuel des acteurs. La suspension des négociations économiques revient à créer une situation de permanence artistique, c'est-à-dire une situation de disponibilité non mesurée, relevant d'un choix de l'acteur par rapport à un projet et non par rapport à une valorisation économique. La structure permanente est un compromis qui permet d'instituer une anomie économique propre à générer un capital symbolique. Inversement, la «gestion» du capital symbolique accélère la dissolution d'une troupe. L'évolution de Roger Planchon consacre, par exemple, un basculement, à l'échelle de la décentralisation, de la pratique artistique permanente vers un marché des comédiens intermittents. On note cependant que l'implantation d'une troupe enracinée dans le public villeurbannais a été déterminante pour le succès de l'entreprise. Les choix ultérieurs opérés par Roger Planchon correspondent certes à une transformation du capital symbolique du Théâtre de la Cité qui conduit à la dissolution de la troupe, mais l'esprit de la décentralisation, c'est-à-dire d'une implantation artistique hors de Paris, a toujours été respecté. C'est finalement la «province» qui s'est imposée à Paris.

On constate, en fait, que par son existence et son renforcement progressif, le cadre institutionnel assure une continuité de la fréquentation du public et une permanence du cadre de production, ce qui émousse les nécessités de l'animation. Mais il contribue aussi à dissocier les fonctions d'animation et de création, plaçant le metteur en scène dans une situation de créateur autonome, responsable avant tout du renouvellement des langages. Les années quatre-vingt marquent l'aboutissement de cette logique de coupure entre les contraintes de l'animation et les exigences de la création. La recherche du public se calque sur les techniques commerciales du marketing, et le culte du metteur en scène tout puissant atteint un paroxysme. En se développant, on constate que l'institution a tendance à consolider un réseau avec une propension à la flexibilité. La longévité décroissante des troupes «institutionnelles» caractérisant les quatre générations qui ont successivement pris la tête de la décentralisation en est une preuve manifeste. Le TNP de Vilar a duré douze saisons, la troupe de Planchon, dix saisons, l'Ensemble Artistique de Jean-Pierre Vincent, sept saisons et la troupe des Comédiens de la Comédie de Reims, cinq saisons «officielles».

b) La permanence, un facteur de décentralisation

Une expérience de troupe devient d'autant plus marquante qu'elle résiste à la dissolution par la normalisation institutionnelle. Elle constitue alors une source d'identité pour tout le réseau. Ainsi les metteurs en scène aspirent instinctivement à la troupe, mais ils sont très peu à en matérialiser l'existence (cf. p. 260). Un champ théâtral essentiellement caractérisé par l'intermittence puise son énergie dans les expériences marginales de permanence, et vice versa⁵⁹. Il est donc vain de comparer le système allemand et le système français qui sont confrontés de manière inverse à la même problématique institutionnelle. On peut cependant évaluer la possibilité

⁵⁹ Dans le schéma inverse d'une domination de la permanence, la «routinisation» des troupes serait compensée par le caractère exceptionnel de rencontres impromptues permettant l'évolution des structures permanentes.

d'une véritable décentralisation dans une logique de réseau de production. Comment réellement «vitaliser» la «province» si par le biais du réseau, Paris reste toujours le cœur impulsant la culture théâtrale ? Il faut se placer dans un contexte où l'*habitus* théâtral du metteur en scène français est en effet profondément déterminé par la centralisation culturelle parisienne. La véritable décentralisation d'une aventure théâtrale n'implique-t-elle pas une connexion entre les questions d'animation et de création à travers l'implantation d'une permanence, qui favorise la recherche d'un langage original permettant de passer du *Nous* au *Ils* ? Vouloir s'implanter, c'est accepter de se retirer un temps du réseau théâtral.

Le réseau apparaît comme l'endroit naturel où se diffusent des courants esthétiques, élaborés par des aventures artistiques singulières, et qui deviennent des styles «normatifs» du fait même de leur circulation. Il nous manque ici une analyse d'ensemble du champ théâtral pour valider cette hypothèse, dont nous n'approfondirons pas les mécanismes. Il nous suffit d'observer comment se transforment les valeurs constitutives du champ. Ainsi, la permanence artistique nous est apparue comme fondamentale dans l'élaboration et l'évolution de la notion de langage scénique (cf. A) La question du langage scénique, p. 308). Il serait faux, pour autant, d'affirmer péremptoirement que la permanence est indispensable à la création de tout langage scénique. Lorsque de nouvelles voies théâtrales apparaissent, les conditions de production qui ont permis leur émergences sont balayées par les transformations globales qui en résultent, ce qui ne remet pourtant pas en cause la nécessité conjoncturelle de ces conditions de productions⁶⁰. Nous avons par ailleurs constaté qu'un gain de souplesse dans la constitution des projets artistiques risquait de provoquer une standardisation des discours artistiques. La compensation à cette perte d'«originalité» est obtenue par un repli sur l'individu-créateur. Cette transformation, qui va dans le sens de l'évolution de la société, peut donner un visage archaïque à la troupe⁶¹. La permanence reste cependant un moyen de poser la communauté face à l'individu. Le basculement du système théâtral français dans une logique de réseau était inéluctable étant donné le rôle central joué par Paris. Mais cette logique n'est pas incompatible avec l'émergence d'aventures théâtrales qui échappent au réseau en s'appuyant sur la permanence artistique et qui redynamisent le système sous l'angle de l'animation et de la création.

C'est la recherche de nouveaux publics pour promouvoir une nouvelle esthétique théâtrale qui a permis la rencontre entre le Cartel et les aspirations de démocratisation du Front Populaire. Après guerre, le moteur de cette démocratisation est relayé par une volonté de reconstruction et d'éducation populaire. Le premier âge de la décentralisation correspond à une «colonisation» culturelle : il n'y a pas à réformer, il faut construire; il n'y a pas à gérer, il faut conquérir. Ce colossal effort impose une structure rigide qui n'interroge ni son mode de production, ni son répertoire. Cela ne

⁶⁰ « L'invention collective dont le métier d'écrivain et d'artiste est le produit est toujours à recommencer. [...] Plus le processus d'autonomisation avance, plus il devient possible d'occuper la position de producteur «pur» sans avoir les propriétés -ou du moins sans les avoir toutes ou au même degré- qu'il fallait posséder pour produire la position; plus, en d'autres termes, les nouveaux entrants qui s'orientent vers les positions les plus «autonomes» peuvent faire l'économie des sacrifices et des ruptures plus ou moins héroïques du passé (tout en s'en assurant les profits symboliques par le culte qu'ils leur rendent). » in Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 358.

⁶¹ Nous avons évoqué ce phénomène à propos de l'expérience rémoise de Christian Schiaretti (cf. a) Contre une «esthétique de la production», p. 265).

peut naturellement durer qu'un temps. On a montré que le passage de la structure artisanale fermée à l'adhocratie ouverte sur un réseau affaiblissait les premières troupes. Cette évolution correspond à un nécessaire assouplissement de la permanence, mais pas sa destruction pure et simple. La flexibilité qui résulte de la mise en place d'un réseau à partir du milieu des années soixante constitue un rééquilibrage à l'autarcie des premières troupes qui ont sillonné la province. Cette flexibilité s'est transformée dans les années quatre-vingt en logique de rentabilisation industrielle, qui a laminé toute permanence artistique. Pourtant, ce mouvement de contamination par l'idéologie des années quatre-vingt n'a pas été décisif dans le phénomène de disparition de la permanence artistique institutionnelle. L'arrêt de la politique de l'Etat de 1952 à 1959 avait provoqué une recentralisation des artistes, obligés de s'imposer à Paris pour obtenir les moyens de leur implantation locale. Il s'agissait alors d'une nouvelle génération qui voulait avoir les moyens de ses ambitions artistiques et qui a paradoxalement travaillé contre la permanence artistique décentralisée, en renforçant le poids de la vitrine parisienne, à l'instar de Roger Planchon. Le cri désespéré de Jeanne Laurent en 1981 incite à un basculement utopique dans un système de permanence à la française qui rendrait à nouveau vivant la démocratisation théâtrale dans l'esprit original de la décentralisation. Mais la logique de centralisation s'est insidieusement remise en marche, transformant à nouveau le champ théâtral en réseau dominé par Paris.

La mise en regard de l'implantation d'une permanence et de la circulation dans un réseau s'apparente, à un moindre niveau, au débat qui oppose les promoteurs d'une mondialisation de l'ensemble des moyens de production et les tenants d'un dialogue des cultures entre les nations. Bien loin d'être contradictoires, ces deux dynamiques d'échanges s'accordent à partir du moment où l'on peut concevoir une circulation sans aucun centre de rayonnement (comme le réalise le réseau Internet) et où l'on pense qu'un discours conçu dans la proximité avec un public garde tout son sens et sa richesse quand il est partagé par d'autres publics. La problématique de la permanence artistique invite à réfléchir sans cesse aux moyens de rapprocher l'institution d'un enjeu culturel fondamental de transversalité. Il ne s'agit plus seulement de faire circuler des artistes et le produit de leurs discours, mais de faire circuler des fragments d'expériences qui sont l'aboutissement de processus ancrés dans un temps et une géographie déterminés, et qui conduisent au partage plutôt qu'à la consommation. La permanence artistique s'efforce de répondre à la question suivante : comment l'art théâtral, dans sa circulation, fait-il partager des expériences de communauté et aide à mieux connaître la diversité de l'autre, parce qu'inclus dans une strate de réalité qui s'est élaborée par un dialogue fécond entre l'artiste et la société ?

VI) CONCLUSION

Arrivés à la fin de notre travail, nous pouvons établir un bilan méthodologique de la démarche entreprise. La permanence artistique est une notion qui ne s'est pas facilement laissée définir, contrairement à une apparence extérieure de stabilité — ce qui était permanent n'offrait malheureusement pas un matériau d'étude consistant... Nous avons dû rapidement troquer le concept fallacieux de troupe avec la notion d'échelle de permanence, qui plaçait en regard permanence et flexibilité dans une dynamique d'équilibre. Nous nous sommes concentrés sur les cas où cette dynamique était entraînée par les forces de permanence, et nous avons bien sûr toujours constaté qu'une perturbation survenait pour les motifs les plus variés et bouleversait l'équilibre de la permanence.

Dès lors, ce déséquilibre potentiel nous a entraîné vers une exploration des multiples tensions dialectiques propres à l'art théâtral, synthèse d'arts qui se pratique collectivement. Citons l'interaction de l'un et du multiple dans le groupe, de l'esthétique et de la technique, de la création et de l'interprétation. Nous avons établi qu'il ne pouvait pas y avoir de définition de la permanence artistique comme qualité intrinsèque d'une structure théâtrale. Toute compagnie est plus ou moins permanente. La relativité de notre objet d'étude nous imposait alors de relier chaque exemple à un contexte bien déterminé. En l'occurrence, nous étions dans la société française, qui a la particularité d'être toujours organisée économiquement, politiquement et culturellement autour de sa capitale, malgré d'importants efforts de décentralisation. Cette irrigation du réseau national en étoile à partir du centre parisien est une spécificité fondamentale, ce que nous avons essayé de souligner par une comparaison très succincte avec le système allemand. Bien sûr, cette relativité a eu aussi des conséquences sur l'approche chronologique et nous a conduit à étudier comme et pourquoi les exemples de permanence artistique se succédaient, plutôt que de comparer des types de fonctionnement tirés hors de leur contexte.

a) La permanence artistique au service des dynamiques de renouvellement

La permanence artistique joue paradoxalement un rôle important dans la dynamique de renouvellement du champ théâtral dans la mesure où elle conduit à organiser les relations avec le public autour de la notion d'implantation. Elle est l'indice d'une résistance à la fluidité d'une mise en réseau, qui perdrait toute vitalité si elle n'était pas contestée par des aventures singulières. Les expériences de permanence artistique constituent ainsi l'un des pôles de cette logique de fonctionnement qui caractérise la circulation des personnes et des spectacles dans le champ théâtral français. Parce qu'elles assignent le renouvellement du répertoire comme finalité à la création de langages scéniques originaux, les expériences de permanence artistique travaillent aussi contre la standardisation vers laquelle tend la logique de réseau, qui ne cesse de renforcer l'interchangeabilité des acteurs et des metteurs en scène face aux consommateurs culturels qu'ont tendance à devenir les spectateurs. On retrouve cette tentation de la normalisation au sommet de la

pyramide institutionnelle française. En effet, en décrétant le droit d'entrer dans le patrimoine national, la Comédie Française institutionnalise en quelque sorte le principe de standardisation. Mais son extrême permanence artistique joue comme un antidote, elle induit un fonctionnement en circuit fermé qui confère une telle singularité dans le paysage théâtral que la possibilité de figer des modèles vole en éclats. Si l'on peut souvent constater, de la part des expériences marginales de permanence artistique, une attitude d'opposition au champ théâtral dominant qui correspond aujourd'hui à ce qu'on appelle l'«institution», c'est bien sous l'angle d'un refus du risque de standardisation inhérent à la logique de réseau. Car dans le système français, le théâtre «marginal» est souvent entièrement financé par les collectivités publiques, et fait dès lors partie de l'édifice culturel institutionnel.

En se renouvelant, le champ théâtral doit donner naissance à des aventures qui reflètent l'évolution de la société. Il ne s'agit pas de se livrer à des exercices de style qui se heurtent à la surface de la réalité. L'équilibre frictionnel entre la permanence et la flexibilité nous a semblé maintenir les démarches artistiques dans une volonté tendue en miroir à la société. La dynamique de permanence est ainsi en étroite relation avec le phénomène de renouvellement des générations et s'oppose à la pérennité de l'institution. Pour éclaircir la nécessité qui semblait parfois émaner d'une alchimie mettant en relation le groupe des comédiens et la communauté des spectateurs, nous avons abordé le processus d'émergence d'un langage scénique, et décrit cette homologie entre théâtre et société avec des notions telles que l'être-communauté ou bien le « passage du Nous au Ils ». Nous sommes conscients du manque d'approfondissement des pistes proposées. Nous avons, en effet, nous concentrer à démêler des séries d'interactions pour comprendre des parcours artistiques et situer leur place dans l'évolution du champ théâtral. Il fallait circonscrire la relativité de la notion de permanence artistique qui caractérisait souvent des pratiques et des modes de production très différents, voire contradictoires. Il était vain de rapprocher l'autorité d'un Dullin sur sa troupe à la volonté de travail collectif de l'Ensemble Artistique dirigé par Jean-Pierre Vincent. Il était fallacieux de comparer le désir de rationalisation industrielle de Roger Planchon à Villeurbanne avec le retour volontariste à l'artisanat mis en œuvre par Christian Schiaretti à Reims. Parallèlement à ces contradictions apparentes, nous avons souvent constaté un reniement des «valeurs» qui semblaient définir le cœur des démarches artistiques étudiées — comme l'abandon de la troupe par Roger Planchon —, ainsi que la mise en œuvre de politiques de production visiblement contradictoires avec les fins artistiques recherchées — comme la volonté de Dullin de renouveler le répertoire à partir du langage scénique déjà constitué de l'Atelier.

Nous avons dû finalement positionner l'état de permanence artistique par rapport au travail de deux forces : l'élaboration du nous-sujet d'un langage scénique, d'un côté, et l'adéquation aux contraintes matérielles de production, de l'autre, et nous avons essayé de ne pas tomber dans le piège qui consistait à postuler la fin du conflit toujours prometteur entre ces deux forces. C'est de leur interaction irréductible que découle la nécessité du théâtre. Et les artistes se doivent d'inventer de nouvelles solutions pour dépasser les obstacles qui leur barrent la route. Nous avons repéré l'influence du type d'organisation — de l'artisanat à l'adhocratie —, l'influence du champ économique — avec le phénomène de rationalisation

industrielle et l'impact des progrès technologique —, l'influence du champ politique et socio-historique — avec les phénomènes de renouvellement de génération ou de re-centralisation. Nous nous sommes aussi confrontés à la question de la responsabilité artistique, c'est-à-dire à la conjugaison du moi et du nous dans l'acte de création. Cette question est d'ailleurs un des facteurs qui a fortement contribué à modifier les visages de la permanence au fil de l'histoire, de la troupe de Copeau à l'Ensemble Artistique au TNS. La tension qui émane de la possibilité de donner un sujet cohérent au discours théâtral s'exacerbe dans les troupes et s'exprime parfois à travers la cristallisation des espoirs — ou des déceptions — de toute une génération. Dans cette perspective, l'affaiblissement de la permanence artistique n'est que l'écho d'une transformation des équilibres sociaux et de l'impossibilité qu'éprouvent parfois les fils à s'imposer aux pères. Le repli sur la permanence artistique est probablement une condition fondamentale pour pouvoir dire non.

Une difficulté a consisté à ne pas identifier le travail du groupe à celui de son meneur, et si nous avons souvent cité les metteurs en scène, ce n'était jamais dans un but de glorification de la personnalité, mais pour ce qu'ils représentaient comme symbole du groupe envers l'extérieur, au même titre que le nom de la compagnie ou son lieu de travail. La limite est souvent franchie, d'une confusion entre le symbole et l'homme, et bien souvent les metteurs en scène se laissent prendre à ce piège qui leur confère un sentiment de pouvoir démiurgique sur les moyens du théâtre. Cette difficulté du rapport au pouvoir n'est pas le propre de l'homme de théâtre. Elle s'estompe lorsqu'on prend du recul et que l'on analyse une œuvre, parce que le metteur en scène se révèle être celui qui formule les interrogations du groupe. L'analyse de son discours est un moyen d'observation de l'évolution d'un travail collectif.

L'étude de la permanence artistique nous a permis de prendre la mesure des refontes en profondeur des structures de production qui ont été à l'origine d'aventures artistiques marquantes, et qui ont bouleversé le paysage théâtral. La fluidification des marchés et la mondialisation, qui se généralisent dans l'ensemble du champ économique, concerne aussi le champ culturel. Nous avons étudié comment cette fluidification semblait s'opposer aux politiques de permanence artistique, et en quoi elle présentait un risque de renforcer la centralisation en étoile à partir de Paris. Force est de constater que la logique de réseau est aussi celle qui peut permettre de penser sans centre, ce qui est une véritable révolution de l'esprit. Le système d'intermittence, qui est en quelque sorte une transposition de la logique de réseau au marché du travail théâtral, est d'ailleurs plébiscité par les comédiens comme un moyen d'épanouissement (pour ceux qui sont intermittents, donc qui ont été acceptés par le système). Sur un plan théorique, qui ne se vérifie pas toujours en pratique pour tous les exclus du système, le statut d'intermittent permet de rééquilibrer le rapport de force entre employeur et employé, en conférant une relative autonomie et la possibilité du choix à l'employé. Bien sûr, un tel système s'équilibre difficilement sur le plan financier et reste susceptible de profondes dérives. Néanmoins, il offre probablement une nouvelle base pour penser ce que peut représenter la permanence artistique dans le contexte théâtral actuel. Est-il possible de trouver, sur un moyen ou un long terme, des configurations de production relativement stables, qui garantissent à chacun des «acteurs» du processus théâtral

une véritable responsabilité artistique, et une autonomie de la réflexion qui enrichisse des projets collectifs, sans céder à une standardisation par la centralisation et sans se replier derrière des protections régionalistes ? C'est un défi culturel auquel les artistes de la décentralisation théâtrale doivent répondre.

b) Ouvertures

Nous espérons avoir conçu un corps de thèse relativement autonome, malgré les renvois aux six annexes qui constituent les deux tiers du volume de notre mémoire. Comme nous avons tenté de le résumer, l'objet de notre étude a plus été la structure théâtrale dans un contexte de permanence, que la permanence artistique en elle-même, notion qui se dégonfle comme un ballon de baudruche lorsqu'elle est isolée. Il a donc fallu décrire chaque exemple dans le but de mettre en corrélation des informations. A force de prendre du recul pour opérer des synthèses et replacer les aventures dans leur contexte historique, nous avons peu à peu oublié les innombrables difficultés que nous avons rencontrées pour étayer nos résultats. Confrontés à l'approximation conceptuelle qui entourait la notion de permanence, nous avons longuement cherché à mettre sur pied une méthode comparative qui nous permettrait de conduire des démonstrations, et non pas d'affirmer des postulats invérifiables. Les six annexes que nous avons rédigées sont le fruit de cette méthode. Leur présentation reflète assez bien les dérives maniaques de notre souci d'exactitude.

A partir du moment où nous avons posé le cadre général de notre description du processus théâtral, nous avons été constamment attiré sur la pente de la modélisation. Pour pouvoir décrire, il fallait comprendre, et donc construire des embryons de théories sur les questions les plus diverses : la répartition du travail théâtral, l'alternance des spectacles, le renouvellement des distributions, les affinités dans les parcours de comédiens, etc. Nous espérons être restés le plus proche des faits. Malgré le cadre méthodologique exposé en annexe 1, chaque annexe semble avoir obéi à une logique interne propre à l'exemple étudié. En d'autres termes, chaque exemple a nécessité d'approfondir une dimension particulière de la méthode initialement établie. Nous avons alors obtenu des résultats que l'intuition nous laissait aisément présager, à la différence que nous étions parvenu à décrire suffisamment précisément les résultats pour les relier à l'ensemble du processus de production. C'est aussi la raison pour laquelle nous avons été amenés à étudier des domaines qui n'étaient pas strictement rattachés à la question de la permanence artistique pour être en mesure de comprendre les transformations globales de la structure de production, qui nous semblaient justement influencer le degré de permanence artistique.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'objet de notre étude n'était pas Jacques Copeau, Charles Dullin, Gaston Baty, Jean Vilar, Roger Planchon, Ariane Mnouchkine, Jean-Pierre Vincent ou Christian Schiaretti, mais le travail du Vieux Colombier, de l'Atelier, du TNP, du Théâtre de la Cité, du Théâtre du Soleil, de l'Ensemble Artistique du TNS et de la Comédie de Reims. C'est pourquoi nous avons toujours pris soin de citer de manière exhaustive l'ensemble des comédiens qui

avaient participé à chacune des productions de chaque troupe, et de rendre compte le plus précisément possible de leur parcours au sein de chaque structure. Prendre le comédien comme socle de notre étude de la permanence revenait d'emblée à relativiser la place du metteur en scène. Mais nous n'avons pas pu mener cette description jusqu'au bout, et nous avons dû laisser de côté tous les autres corps de métier concernés : scénographe, costumier, éclairagiste, personnel technique, personnel administratif, etc. C'est une piste d'approfondissement de nos recherches qui demanderait un affinement considérable de la collecte des informations.

De la même manière, nous n'avons pas pu prendre en compte les informations relatives aux coûts de production, car la collecte des informations nous aurait pris encore plus de temps, et les récolter de manière parcellaire n'aurait pas permis d'établir des résultats fiables. Ce que nous avons établi n'est d'ailleurs pas toujours sûr, mais nous sommes en revanche précisément sûrs de nos incertitudes, qui ont un impact négligeable. Etablir précisément le coût d'un spectacle dans toutes ses dimensions, comme les méthodes comptables actuelles permettent de le faire aisément grâce aux outils informatiques, nous aurait précieusement aidé à comprendre les mécanismes de rentabilité que nous n'avons pu estimer que par rapport à la longévité des exploitations. De la même manière, nous avons dû écarter les données concernant la fréquentation du public, rencontrées seulement de manière parcellaire au cours de nos recherches sur les distributions, et sur lesquelles nous n'avons pu focaliser notre effort. Et même lorsque nous nous limitons aux informations que nous avons rassemblées, nous constatons qu'elles ne sont sûrement pas exploitées avec toute la finesse requise. Nous avons bien souvent abordé des domaines qui nous étaient inconnus, avec lesquels nous avons tenté de nous familiariser, notamment la question des emplois, le domaine de la sociologie des groupes et les théories du développement économique des organisations. A chaque fois, nous avons essayé d'organiser nos données afin de les relier à la question de la permanence artistique, mais nous imaginons que cela pourrait être nettement amélioré.

Comme nous l'indiquions en introduction, nous ne pouvions nous attarder sur la dimension esthétique de chaque spectacle étudié (d'autant plus que nous avons limité notre étude à la présence des comédiens). Cependant l'approche plus détaillée de spectacles de l'Ensemble Artistique et de la Comédie de Reims aurait pu être généralisée aux expériences de l'Atelier, de Planchon ou de Vilar, si nous avions été moins tâtonnants dans la mise au point de notre méthode, qui devait, rappelons-le une dernière fois, s'adapter à toutes les époques étudiées. Nous aurions aimé explorer plus précisément les interactions liant les contraintes de production à l'élaboration d'un répertoire et à l'esthétique des langages scéniques propres à chaque aventure. Nous avons souvent rêvé que nous trouvions facilement les informations recherchées sur les distributions et les dates de représentation, avec un degré valable de certitude, sans avoir nous même à faire les recherches préliminaires (et parfois nous avons été agréablement surpris avec Copeau et l'immense travail des Registres du Vieux Colombier, avec Baty et le travail de Gérard Lieber, avec Vilar et les études qui lui ont été consacrées). Nous pourrions alors être totalement jugés sur le choix des exemples sélectionnés. Tel n'était pas malheureusement le cas, et nous regrettons des omissions importantes dans notre panorama historique : par exemple

l'étude détaillée d'une autre troupe du Cartel, celle de Baty ou celle de Jovet, l'étude d'une troupe des débuts de la décentralisation théâtrale à Toulouse ou en Bretagne, l'étude d'une grande compagnie parisienne, comme la compagnie Renaud-Barrault, l'approfondissement de l'étude du TNP de Jean Vilar ou du Théâtre du Soleil, l'étude du Théâtre de l'Aquarium, ou encore l'étude immédiatement contemporaine de la «troupe» de Stanislas Nordey ou du Théâtre du Radeau dirigé par François Tanguy.

L'analyse de ces quelques exemples supplémentaires nous auraient permis de confirmer des hypothèses et d'envisager la possibilité d'une analyse comparative, époque à époque, voire structure à structure. Nous nous sommes en effet volontairement limités dans nos considérations transversales à une approche globale des conditions de transformations du champ théâtral. Nous aurions pu, par exemple, nous livrer à des comparaisons plus détaillées en évaluant l'impact des contextes économique, politique et culturel sur les paramètres de production propre à chaque exemple, comme par exemple les durées d'exploitation, la fréquence des reprises, le renouvellement de la composition des effectifs, les parts de répertoires classique et contemporain, etc. Une telle analyse comparative ne devra cependant pas avoir pour but de remonter à un quelconque modèle de troupe, hypothèse que nous avons abandonnée au cours de nos recherches, mais plutôt de comprendre l'évolution d'une pratique culturelle dont les moyens d'expression sont matériellement liés aux évolutions techniques et politiques de la société.

Nous regrettons aussi de ne pas avoir pu étudier des exemples de parcours artistiques de metteurs en scène qui n'avaient pas notoirement travaillé dans un contexte de permanence artistique. A partir du moment où nous avons introduit la notion d'échelle de permanence, toutes les structures de production théâtrale pouvaient être étudiées selon notre méthode. Il aurait été intéressant d'aborder sous cet angle le travail d'Antoine Vitez, Patrice Chéreau, Jacques Lassalle ou encore Claude Régy, pour comparer leur manière de travailler avec ce que nous avons établi pour les «troupe» (notons au demeurant qu'Antoine Vitez et Jacques Lassalle ont été administrateurs de la Comédie Française). Par ailleurs, le travail d'Olivier Py offre un exemple immédiatement contemporain de renouvellement du répertoire et de collaboration avec une équipe de comédiens relativement permanente (sans que l'on note pour autant une revendication officielle de la troupe), qui nous aurait permis d'approfondir l'étude de la relation d'un auteur-metteur en scène avec une troupe. Après avoir étoffé ainsi notre panorama d'exemples, nous aurions pu analyser comment et dans quel but l'imaginaire des metteurs en scène se nourrissait souvent de la notion de troupe, et vérifier en quoi cela influençait concrètement leur manière de travailler. Enfin, nous aurions aimé généraliser notre étude à d'autres pays européens, telle l'Angleterre ou l'Allemagne, pour vérifier notre hypothèse sur la symétrie entre la permanence dans un contexte de flexibilité, et la flexibilité dans un contexte de permanence, en terme de dynamique de renouvellement du champ théâtral.

Toutes ces pistes nous ont parfois fait tourner la tête, et nous espérons les voir un jour aboutir — ou du moins convaincre de leur intérêt et le faire partager.

INDICATIONS BIBLIOGRAPHIQUES

Nous avons choisi de présenter nos indications bibliographiques en les regroupant par exemple étudié. Pour les structures que nous avons analysées de manière approfondie, comme l'Atelier de Dullin, celles de Planchon et celles de Vincent, nous avons séparé en sous-rubriques :

- a) les critiques sur les spectacles,
- b) les articles donnant des informations sur le fonctionnement de la troupe,
- c) les textes du metteur en scène et les publications de la compagnie,
- d) les ouvrages généraux se rapportant à l'exemple.

Dans le dernier volet de la bibliographie (§8), nous indiquons de la manière habituelle les ouvrages se rapportant globalement à notre sujet d'étude.

Le nombre de références bibliographiques est de : 674

Sommaire

| | |
|---|-----|
| 1) Antoine – Copeau – Baty – Jovet | 356 |
| 2) L'Atelier et Charles Dullin | 357 |
| 3) Le TNP et Jean Vilar - La Décentralisation Théâtrale | 359 |
| 4) Théâtre de la Comédie, Théâtre de la Cité et Roger Planchon | 360 |
| 5) Cie Vincent-Jourdheuil, Théâtre de l'Espérance, Ensemble Artistique du TNS | 364 |
| 6) Autres compagnies | 369 |
| 7) La Comédie de Reims et Christian Schiaretti | 370 |
| 8) Généralités | 371 |

1) Antoine – Copeau – Baty – Jovet

ANTOINE André, *Le Théâtre Libre*, Imprimerie E. Verneau, Paris, 1890

— , *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre*, Fayard, Paris, 1921

BATY Gaston, *Le masque et l'encensoir. Introduction à une esthétique du théâtre*, préface de Maurice Brillant, Librairie Bloud & Gay, Paris, 1926

BORGEAL Clément, *Jacques Copeau*, L'Arche, Paris, 1960

COPEAU Jacques, *Registres I – Appels*, Gallimard, Paris, 1974

— *Registres III – Les registres du Vieux Colombier I*, Gallimard, Paris, 1979

— *Registres IV – Les registres du Vieux Colombier II - America*, Gallimard, Paris, 1984

— *Registres V – Les registres du Vieux Colombier III - 1919-1924*, Gallimard, Paris, 1993

— «En quête d'un renouveau dramatique», *Les Cahiers* N°7, printemps 1993

DHOMME Sylvain, *La mise en scène contemporaine d'Antoine à Brecht*, Nathan, Paris, 1959

JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Flammarion, 1954

Jovet, Dullin, Baty, Pitoëff, Le Cartel; Bibliothèque Nationale, 1987

JOMARON Jacqueline de, « Une voie irréversible », *Théâtre en Europe* N°9, janvier 1986

- KURTZ Maurice, *Jacques Copeau, biographie d'un théâtre*, Nagel, Paris, 1950
- Le journal de bord des Copiaus 1924-1929*, éd. com. par Denis Gontard, Seghers, Paris, 1974
- LIEBER Gérard, *Gaston Baty et ses auteurs, le théâtre d'évasion*, thèse non publiée, 1987, Bibl. Gaston Baty
- MOUSSINAC Léon, *Le théâtre des origines à nos jours*, Le Livre Contemporain, Paris, 1957
- PRUNER Francis, *Le Théâtre Libre d'Antoine*, Lettres Modernes, 1958
- SARRAZAC Jean-Pierre et MARCEROU Philippe, *Antoine, l'invention de la mise en scène*, anthologie des textes d'André Antoine, « Parcours de théâtre N°1 », Le Méjean, 1999
- VEINSTEIN André, *Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet*, Librairie Théâtrale, Éditions Billaudot, Paris, 1955

2) L'Atelier et Charles Dullin

a) Critiques des spectacles

Voici un aperçu des critiques qui nous ont permis d'imaginer la réception des spectacles de l'Atelier :

La vie est un songe : Eugène Marsan, *Paris-Journal*, 9 juillet 1922 ; Gabriel Boissy, *Comoedia*, 16 octobre 1922 ; André Antoine, *Bonsoir*, 29 octobre 1922 ; Lugné-Poe, *L'Éclair*, 16 décembre 1922

L'avare : Georges Ricou, *Comoedia*, 27 novembre 1922 ; Georges Pioch, *L'Œuvre*, 4 janvier 1941 ; Rabette, *Paris-Soir*, 7 janvier 1941

Visites de condoléances : Gabriel Boissy, *Comoedia*, 31 octobre 1922

Carmosine – La mort de souper : Georges Ricou, *Comoedia*, 27 novembre 1922 ; Pierre Brisson, *Les Annales*, 11 février 1923

La volupté de l'honneur – Antigone : Régis Gignoux, *Comoedia*, 21 décembre 1922 ; Pierre Scize, *Bonsoir*, 22 décembre 1922 ; Émile Henriot, *La Renaissance*, 13 janvier 1923 ; George Stuart, *Le Soir*, 22 janvier 1928 ; Max Frantel, *Comoedia*, 19 mai 1934 ; Maurice Rostand, *Paris-Midi*, 9 mars 1942 ; Georges Pioch, *L'Œuvre*, 14 et 19 mars 1942, R. Purnal, *Comoedia*, 14 mars 1942

Les risques de la vertu : Régis Gignoux, *Comoedia*, 21 octobre 1923

Le chevalier sans nom : Gabriel Boissy, *Comoedia*, 24 novembre 1923

L'éventail – L'occasion : André Antoine, *Information*, 11 février 1924

George Dandin : André Antoine, *Information*, 9 mars 1925

Irma : André Antoine, *Information*, 1^{er} février 1926

Je ne vous aime pas : André Antoine, *Information*, 22 mars 1926

Tout pour le mieux : Fortunat Strowski, *Paris-Midi*, 14 avril 1926 ; Georges Pioch, *La Volonté*, 14 avril 1926 ; Lucien Dubech, *L'Action Française*, 18 avril 1926 ; André Antoine, *Information*, 19 avril 1926

La grande pénitence : Étienne Rey, *Comoedia*, 17 octobre 1926

La comédie du bonheur : J. Delini, *Comoedia*, 8 novembre 1926 ; Charles Méré, *L'Écho de Paris*, 10 novembre 1926 ; Nozière, *L'Avenir*, 19 novembre 1926 ; Carlo Zappia, *L'Intransigeant*, 19 décembre 1926

Pas encore – Hara kiri : Étienne Rey, *Comoedia*, 5 février 1927

Le joueur d'échec : Fortunat Strowski, *Paris-Midi*, 6 avril 1927 ; André Antoine, *Information*, 11 avril 1927

La danse de vie : Bernard Zimmer, *Paris-Soir*, 4 novembre 1927

Les oiseaux : *Christian Science Monitor*, Boston, 21 février 1928 ; Pierre Grégoire, *L'Ami du Peuple*, 10 mai 1928 ; Montboron, *L'Intransigeant*, 28 août 1937

Volpone : André Antoine, *Information*, 28 novembre 1928 ; Franc-Nohain, *L'Écho de Paris*, 29 novembre 1928 ; Yvon Novy, *Le Jour*, 31 août 1937

Patchouli : Robert Kemp, *La Liberté*, 25 janvier 1930 ; Franc-Nohain, *L'Écho de Paris*, 27 janvier 1930 ; Georges Neveux, *Paris-Midi*, 29 janvier 1930 ; Claude Berton, *Le Quotidien*, 2 février 1930

Le fils de Don Quichotte : Pierre Brisson, *Le Temps*, 20 octobre 1930 ; Stéfan Priacel, *Le Monde*, 1^{er} novembre 1930

Les coqs – Dommage qu'elle soit une prostituée : Yvon Novy, *Le Jour*, 19 avril 1934 ; Jacques Copeau, *Les Nouvelles Littéraires*, 2 juin 1934

Le médecin de son honneur : Yvon Novy, *Le Jour*, 7 février 1935

Le méchant : Yvon Novy, *Le Jour*, 25 octobre 1935

Le faiseur : Pierre Scize, *Comoedia*, 4 décembre 1935 ; Farfadet, *Paris-Midi*, 15 mars 1940 ; Georges Le Cardonnell, *Le Journal*, 18 mars 1940 ; Luc Henri, *La Liberté*, 18 mars 1940

Jules César : M.-A. Dabadie, *L'Écho de Paris*, 6 janvier 1937 ; Gabriel Reuillard, *L'Excelsior*, 9 janvier 1937

Richard III : Morvan Lebesque, *Le Petit Parisien*, 28 novembre 1942 ; Maurice Rostand, *Paris-Midi*, 8 décembre 1942 ; Arnyl, *Les Nouveaux Temps*, 8 décembre 1942 ; Jacques Berland, *Paris-Soir*, 9 décembre 1942 ; Lucien Rebatet, *Le Cri du Peuple*, 9 décembre 1942

b) Fonctionnement de la troupe

Nous avons rassemblé ici des articles signés ou non, apportant des informations précieuses sur le fonctionnement de l'Atelier (tournées, transformations de la troupe, etc.) :

Comoedia, 12, 18, 21 février, 1^{er}, 10, 15, 29 mars, 1^{er}, 3 avril, 21, 23 juin, 3 novembre 1922, 17 janvier 1924, 23 janvier 1924 ; *L'Intransigeant*, 3 octobre 1927

Georges Bourdon, « Le spectacle de l'école théâtrale de M. Charles Dullin », *Comoedia*, 3 mars 1922 ; Régis Gignoux, *Comoedia*, 11 mai 1923 ; Raymond Cogniat, *Comoedia*, 1^{er} août 1924 ; Henry Jaunet, « Chez les quatre. La prochaine saison de Charles Dullin. », *La Presse*, 19 août 1928 ; Didier Faix, *L'Intransigeant*, 24 avril 1932 ; Yvon Novy, *Le Jour*, 8 mars 1936

c) Textes et articles de Dullin – publications de l'Atelier

Correspondance, la revue de l'Atelier, 29 numéros d'octobre 1928 à la saison 1931-32

DULLIN Charles, Programme de l'Atelier, saison 1922-23, Bibl. Arsenal

— *Le Petit Journal*, 23 décembre 1922 ; *L'Intransigeant*, 10 juin 1923 ; *Paris-Midi*, 23 janvier 1931 ; *La Petite Gironde*, 30 mai 1932, *Paris-Soir*, 17 septembre 1937

— *Ce sont les Dieux qu'il nous faut*, Gallimard, Paris, 1969

— *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Librairie Théâtrale, Paris, 1985

DULLIN Charles, SAINT-DENIS Michel, *Comoedia*, 16 juin 1932

d) Divers

ACHARD Marcel, *Voulez-vous jouer avec moi ?*, La Table Ronde, Paris, 1959

ARNAUD Lucien, *Charles Dullin*, coll. «Le Théâtre et les Jours», L'Arche, Paris, 1952

ARNOUX Alexandre, *Charles Dullin, portrait brisé*, Éditions Émile Paul, Paris, 1951

ARTAUD Antonin, *Lettres à Génica Athanasiou*, Gallimard, Paris, 1969

- Œuvres complètes, t. 2, nouv. éd. rev. et augm., Gallimard, Paris, 1980
- « Mise au point à propos de Charles Dullin », *Théâtre en Europe* N°9, janvier 1986
- Bulletin de l'Association Charles Dullin*, N°1, Paris, 1959
- Cahier Charles Dullin* N°2, Paris, 1966
- Cahier Renaud-Barrault* N°109, Gallimard, Paris
- CALDERON, *La vie est un songe* et *Le médecin de son honneur*, adapt. et préf. Alexandre Arnoux, Grasset, Paris, 1945
- «Charles Dullin, études de Yves Bonnat, Jules Romain, Monique Surel-Tupin», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1985-I
- EVREÏNOFF, *La comédie du bonheur*, adapt. Fernand Nozière, *La Petite Illustration* N°200, 28 janvier 1928
- «Images de Charles Dullin, enquête de Claude Cézan. Réponses de Blanche Albane, Valentine Tessier, Marguerite Jamois, Alexandre Arnoux, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, André Barsacq», *Les Nouvelles Littéraires*, N°1684, 1959
- MIGNON Paul-Louis, *Charles Dullin*, La Manufacture, Lyon, 1990
- «Notes et documents pour servir à l'histoire de Charles Dullin et du Théâtre de l'Atelier», *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1950-II
- ROMAINS Jules, *Musse*, Gallimard, Paris, 1959
- ROMAINS Jules et ZWEIG Stefan, *Volpone*, *Paris-Théâtre* N°95, avril 1955, Édition J.-P. Mauclair, Paris, 1955
- SALACROU Armand, Théâtre, t. 1, *Le casseur d'assiette*, *Tour à terre*, *Le pont de l'Europe*, *Patchouli*, Gallimard, Paris, 1943
- Théâtre, t. 2, *Atlas-hôtel*, *Les frénétiques*, *La vie en rose*, *Notes sur le théâtre*, Gallimard, Paris, 1944
- *L'archipel Lenoir* suivi de *La vie et la mort de Charles Dullin*, Gallimard, Paris, 1954
- SARMENT Jean, *Charles Dullin*, coll. «Masques et visages», Calmann-Lévy, Paris, 1950
- SUREL-TUPIN Monique, *Charles Dullin*, Presse Universitaire de Bordeaux, Bordeaux, 1984
- ZIMMER Bernard, Théâtre I, La Table Ronde, Paris, 1968

3) Le TNP et Jean Vilar - La Décentralisation Théâtrale

- «25 ans de décentralisation : les spectacles», *ATAC-Information* N°2 spécial, septembre 1973
- ABIRACHED Robert, *Le théâtre et le Prince : 1981-1991*, Plon, Paris, 1992
- COPFERMANN Émile, *Le Théâtre populaire, pourquoi ?*, Maspero, Paris, 1965
- *La mise en crise théâtrale*, Maspero, Paris, 1969
- GIGNOUX Hubert, «Pour une seconde décentralisation», *Théâtre/Public* N°10, avril 1976
- «Questions sur la liberté de création», *Théâtre/Public* N°15, mars 1977
- *Histoire d'une famille théâtrale*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983
- GONTARD Denis, *La décentralisation théâtrale*, Sedes, Paris, 1973
- «État des lieux de la décentralisation théâtrale», synthèse des Rencontres du quarantième anniversaire de la Comédie de Saint-Étienne, *Théâtre/Public* N°80, mars-avril 1988
- La Décentralisation théâtrale 1. Le Premier Age 1945-1958*, sous la direction de Robert Abirached, coll. «Cahier Théâtre/Education N°5», Actes Sud-Papiers, 1992
- La Décentralisation théâtrale 2. Les Années Malraux 1959-1968*, sous la direction de R. Abirached, coll. «Cahier Théâtre/Education N°6», Actes Sud-Papiers, 1993

La Décentralisation théâtrale 3. 1968, Le tournant, sous la direction de R. Abirached, coll. «Cahiers Théâtre/Education N°8», Actes Sud-Papiers, 1994

La Décentralisation théâtrale 4. Le Temps des incertitudes 1969-1981, sous la direction de R. Abirached, coll. «Cahiers Théâtre/Education N°9», Actes Sud-Papiers, 1995

LAURENT Jeanne, *La République et les Beaux-Arts*, Julliard, 1955

— «1946-1976», *Théâtre/Public* N°10, avril 1976

— «Rien ne se fera sans une troupe de comédiens», *Le Matin de Paris*, 11 décembre 1981

— «Lettre ouverte au ministre de la culture, 13 août 1981», *Acteurs* N°1, janvier 1982

MADRAL Philippe, *Le Théâtre hors les murs*, Le Seuil, 1965

METAYER Léon, *La Comédie de l'Ouest, un exemple de décentralisation artistique. Étude des rapports entre une troupe de théâtre et son public*, Thèse de 3ème cycle, Psychologie et Sciences sociales, Rennes, 1972

TEMKINE Raymonde, *L'entreprise théâtre*, Éditions Cujas, 1967

— *Mettre en scène au présent*, t. I, L'Age d'Homme, Lausanne, 1977

— *Mettre en scène au présent*, t. II, L'Age d'Homme, Lausanne, 1979

— «Du théâtre amateur au théâtre professionnel, du mécénat au service public», *Théâtre/Public* N° 133, janvier 1997

Théâtre Populaire N°16, novembre-décembre 1955, L'Arche, Paris, 1955

VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, coll. «Idées», Gallimard, 1963

— *Mot pour mot*, propos recueillis par Melly Touzoul et Jacques Tephany, Stock, 1972

— *Le théâtre, service public*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimard, 1975

— *Mémento du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, présentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimard, Paris, 1981

— *Du tableau de service au théâtre*, notes de service de Jean Vilar, Éd. Cahiers, théâtre de Louvain-La-Neuve, 1985

Jean Vilar par lui-même, Maison Jean Vilar, Avignon, 1991

4) Théâtre de la Comédie, Théâtre de la Cité et Roger Planchon

a) Critiques des spectacles

La bonne âme de Sé-Tchouan : Jean Carlier, *Combat*, 3-4 juillet 1954

Edouard II : Joly, *L'Aurore*, 9 juillet 1954 ; Guy Verdoy, *Le Franc Tireur*, 10 juillet 1954

Paolo-Paoli : Arthur Adamov, *L'homme et l'enfant*, coll. «Folio», Gallimard, Paris, 1966 ; Bernard Dort, «Paolo Paoli ou une dernière bataille», *Les Cahiers* N°7, printemps 1993

Henri IV : Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 12 novembre 1957 ; Pierre Marcabru, *Arts*, 19 novembre 1957 ; Claude Olivier, *Les Lettres Françaises*, 28 mai 1959 ; Ben, *Rivarol*, 28 mai 1959 ; Franck Jotterand, *La Gazette de Lausanne*, 6 juin 1959 ; Pierre Leuzinger, *La Tribune de Genève*, 13 juin 1959 ; Jacqueline Fabre, *Libération*, 2 octobre 1959 ; Jacqueline Autrusseau, *Les Lettres Françaises*, 8 octobre 1959 ; Émile Copfermann, *Les Lettres Françaises*, 23 décembre 1965 ; Jo Vareille, *L'Humanité*, 16 décembre 1965

Les trois mousquetaires : Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 30 mai 1958 ; Pierre Marcabru, *Arts*, 28 mai 1958, Jean Gandrey-Rety, *Les Lettres Françaises*, 5 juin 1958 ; Jacqueline Cartier, *L'Aurore*, 27 octobre 1959 ; Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 8 novembre 1959 ; Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 9 janvier 1959

La seconde surprise de l'amour : Dominique Jamet, *Combat*, 20 juin 1959 ; Pierre Marcabru, *Arts*, 24 juin 1959 ; Elsa Triolet, *Les Lettres Françaises*, 25 juin 1959 ; Jacques Lemarchand, *Le Figaro Littéraire*, 27 juin 1959

Tournées : Gérard Guillot, *Les Lettres Françaises*, 28 juillet 1960, Pierre-Bernard Marquet, *Combat*, 6 septembre 1960 ; Claire-Eliane Engel, *La Tribune de Genève*, 16 septembre 1960 ; Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 26 février et 11 mars 1964 ; Dorothy Knowles, «Roger Planchon and the Paris press», *Modern Languages*, Journal of the modern language association Volume XLV N°4, décembre 1964

Edouard II : Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 28 octobre 1961 ; Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 28 octobre 1961 ; Paul More, *Libération*, 1^{er} novembre 1961 ; Pierre Marcabru, *Arts*, 1^{er} novembre 1961 ; E. Triolet, *Les Lettres Françaises*, 2 novembre 1961 ; Robert Kanters, *L'Express*, 2 novembre 1961, Franck Jotterand, *La Gazette de Lausanne*, 4 novembre 1961 ; Jacques Lemarchand, *Le Figaro Littéraire*, 4 novembre 1961

Schweyk : Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 15-16 novembre 1961

L'infâme : Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 18 mars 1969

Bérénice : Philippe Huet, *Ouest-France*, 29 octobre 1970, Paulette Dubrulle, *Le Journal*, Charleroi, 2 novembre 1970

Les libertins : Jacqueline Autrusseau, «HISTOIRES ou histoire», *Travail Théâtral* N°6, janvier-mars 1972

b) Fonctionnement de la troupe

Lyon-Spectacles : publication hebdomadaire sur la vie culturelle lyonnaise. Du N° 53, 19 au 26 octobre 1950, au N° 88, du 21 février au 7 mars 1952

Le Progrès consultation exhaustive des articles sur Roger Planchon, le Théâtre de la Comédie et le Théâtre de la Cité de novembre 1950 à novembre 1960) : 17, 24 novembre 1950 ; 1^{er}, 24 janvier, 1, 5 mars, 18 septembre 1951 ; 8 février, 26, 29-30 mars, 22, 25, 30 avril, 5 novembre, 3, 16, 31 décembre 1952 ; 15, 20, 23 février, 10, 11, 19, 25 mars, 18 mai, 15 juin, 6, 7, 17-18 octobre, 25, 30 novembre, 7, 26-27, 28 décembre 1953 ; 23-24 janvier, 3-4, 20, 21, 24-25 avril, 20, 26 mai, 15, 21, 23 juin, 3-4, 8, 14 juillet, 24 septembre, 2-3, 7, 12, 16, 29 octobre, 2, 5 novembre, 23, 27, 30 décembre 1954 ; 9 février, 12-13, 31 mars, 4 avril, 5 mai, 5, 6, 8 juillet, 15 septembre, 3, 10 novembre, 1, 8, 22 décembre 1955 ; 6 janvier, 16 février, 5, 6, 19, 20 avril, 3, 4, 16 mai, 7, 9, 16, 21 juin, 13, 14, 18, 20 juillet, 21 août, 27 septembre, 16 octobre, 1^{er}, 8, 16 novembre, 24 décembre 1956 ; 24, 28, 29, 31 janvier, 1^{er}, 25 février, 5, 7, 16, 19, 26 mars, 9, 24 avril, 6, 21, 30 mai, 4, 6, 7, 15, 19 juin, 10, 16, 17, 24, 30 octobre, 1^{er}, 5, 15, 27 novembre 1957 ; 6, 8 janvier 1958, 1^{er}, 14, 26 février, 14, 29 mars, 7, 29 avril, 6, 17 mai, 4, 12, 13 juin, 9 juillet, 18, 25 octobre, 6, 9, 16 décembre 1958 ; 1^{er}, 5 janvier, 21, 25 février, 14 mars 1959, 11, 16, 28, 30 janvier, 3, 9, 20, 26 février, 16, 23 novembre 1960.

Jean-Jacques Lerrant, *Arts*, 23-29 octobre 1957 ; Michel Cournot, *L'Express*, 26 octobre 1961

c) Publications de la compagnie, articles et entretiens de Roger Planchon

Bulletin du Théâtre de la Comédie : N° 1, mai 1954 à N° 6, mai 1957

Le Théâtre dans la Cité : N°1, octobre-novembre 1957 à N°4, octobre 1958

Cité-Actualité : N°3, 15 novembre 1958 c'est le seul numéro que nous avons retrouvé)

Le travail au Théâtre de la Cité : N°1, saison 1958-59 et N°2, saison 1959-60, L'Arche, Paris

Cité-Panorama, 1^{ère} série 1959-61) : du N°1, janvier 1959 au N°12, avril-mai 1961

Cité-Panorama, 2^{ème} série 1964-70) : du N°1, février 1964 au N°19, 2ème trimestre 1970

PLANCHON Roger, «Propos sur Brecht», *Théâtre Populaire* N°11, janvier-février 1955

- «Entretien avec Roger Planchon», par Claude Gautéur, *Les Cahiers du Cinéma* N°129, mars 1962, Revue mensuelle de cinéma, Éditions de l'Étoile, Paris, 1962
- Interview recueillie par Robert Burtheau, *Le Monde*, 1^{er} septembre 1962
- Interview, *Tulane Drama Review*, spring 1965, réédité in *Studies in the 20th Century*, a scholarly and critical journal, N°11 et 12, spring and fall 1973
- Interview réalisée par Michel Richard, *Le Nouveau Clarté* N° 22, nov-déc. 1969, Paris
- «Bérénice», *La Nouvelle Critique* N°41, février 1971
- «Bleus, blancs, rouges à Nîmes», *Travail Théâtral* N°4, juillet-septembre 1971
- «Creating a Theater of Real Life», interview de Michael Kustow, *Theater Quarterly* vol II N°5, London, 1972
- *Le cochon noir, La remise*, coll. «Le Manteau d'Arlequin», Gallimard, Paris, 1973
- «Blues whites and reds : the humours of a history play», *Theater Quarterly* N° 15, august-october 1974, London
- «Le territoire de Roger Planchon», propos recueillis par Yvonne Baly, *Le Monde*, 2 mai 1974
- *Gilles de Rais, L'infâme*, coll. «Le Manteau d'Arlequin», Gallimard, Paris, 1975
- «Planchon. De l'écriture à la représentation», entretien, *Actuels* N°2, Lyon, 1977
- «Théâtre National Populaire», entretien, *Actuels* N°3, Lyon, 1977
- «Le pouvoir aux créateurs», entretien, *Théâtre/Public* N°15, mars 1977
- Entretien réalisé par Jean Mambrino, *Études* N° 347, juillet-septembre 1977
- «Retour à Shakespeare, via Brecht, Vilar et l'écriture», propos recueillis par Jean-Jacques Lerrant, *ATAC-Information* N° 98, décembre 1978

d) Divers

- ADAMOV Arthur, Théâtre, t. 1, *La parodie – L'invasion, La grande et la petite manœuvre, Le professeur Taranne, Tous contre tous*, Gallimard, Paris, 1981
- Théâtre, t. 3, *Paolo Paoli, La politique des restes, Sainte Europe*, Gallimard, Paris, 1966
- BATAILLON Michel, *Expo Planchon*, catalogue de l'exposition sur Planchon organisée par le Centre culturel communal Boris Vian, Vénissieux, 1983
- «Colloque National Planchon Chatillon-sur-Chalaronne 4-9 mars 1968», *Art et Éducation* N°21-22 et N°23, Les Nouvelles Imprimeries, Lyon, 1969 et 1970
- COPFERMANN Émile, *Roger Planchon, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1969
- *Théâtres de Roger Planchon*, coll. «10/18», Union Générale d'Édition, Paris, 1977
- DELOCHE Jean, *Des ambiguïtés du collage... Recherches à partir de deux spectacles de Roger Planchon «A.A Théâtres d'Arthur Adamov», «Folies bourgeoises ou la petite illustration»*, Thèse de 3^{ème} cycle non publiée, Université de Paris III, Bibl. Gaston Baty
- Dossier sur le TNP, *Théâtre en Europe* N°9, janvier 1986
- GATTI Armand, *La vie imaginaire de l'éboueur Auguste Geai*, *L'Avant-Scène Théâtre* N°272, bimensuel, 15 septembre 1962
- GODARD Colette, «Roger Planchon ou les incertitudes de la vertu», *Le Monde*, 2 décembre 1971
- GOLDMANN Lucien, *Structures mentales et création culturelle*, coll. «10/18», U. G. E, Paris, 1970
- Itinéraires de Roger Planchon, 1953-1964*, textes de Jean Duvignaud, Bernard Dort, André Gisselbrecht, Roland Barthes..., L'Arche, Paris, 1970

MARDORE Michel, «Les enfants d'Édouard», *Les Cahiers du Cinéma* N°129, mars 1962

NORRES Dominique, «Planchon ou le théâtre en liberté», *Les Lettres Nouvelles* N°22, février 1962

Photo théâtre, catalogue de l'exposition itinérante organisée par le Festival d'Avignon, Fondation Nationale de la Photographie, 1981

RONDA Dominique, *Recherches sur la réalisation de Bérénice au Théâtre de la Cité*, Maîtrise non publiée, Université de Paris III, Bibl. Gaston Baty, 1972

SIMIAN Michelle, *Petit Abécédaire de Jean-Jacques Lerrant, esquisse d'un portrait*, Théâtre de la Croix-Rousse et Bernard Dumerchez, Lyon, 1996

Textes et Documents pour la Classe N°145, N° spécial, mars 1975, Institut National de Recherche et de Documentation Pédagogique, Paris, 1975

5) Cie Vincent-Jourdheuil, Théâtre de l'Espérance, Ensemble Artistique du TNS

a) Critiques des spectacles

Compagnie Vincent-Jourdheuil

La noce chez les petits bourgeois 1ère version) : Jean Louis Manceau, *La noce chez les petits bourgeois*, Maîtrise non publiée, Université de Paris III, Bibl. Gaston Baty ; *TB Actualité*, journal du Théâtre de Bourgogne, du N°4, 3^{ème} trimestre 1969 au N°6, 1^{er} trimestre 1970

Tambours et trompettes : Programme de *Tambours et trompettes* au Théâtre municipal de la Ville de Paris, *Journal du Théâtre de la Ville* N°7, Paris, septembre 1969

Le Marquis de Montefosco : *ATAC-Information* N°26, novembre 1970 ; Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 19 novembre 1970 ; Jean-Jacques Olivier, *Combat*, 18 et 24 juin 1971 ; Claude Olivier, *Les Lettres Françaises*, 30 juin 1971 ; Jacques Joly, «Un cas limite, *Le Marquis de Montefosco*», *Travail Théâtral* N°2, janvier-mars 1971 ; Jean-Pierre Vincent, *Traduire Goldoni*, notes de travail, Bibl. de l'Arsenal

La cagnotte 1ère version) : Bertrand Poirot-Delpech, *Le Monde*, 29 avril 1971 ; Jacqueline Autrusseau, *Travail Théâtral* N°4, juillet-septembre 1971

Le camp du Drap d'Or : Richard Monod, «Francophonie et tiers monde», *Travail Théâtral* N°5, octobre-décembre 1971

Capitaine Schelle, Capitaine Eçço : *Bref* N°137, janvier 1971, N°142, octobre 1971, N°143, novembre 1971 ; Richard Monod, «Les seconds débuts de Revzani», *Travail Théâtral* N°6, janvier-mars 1972

La cagnotte 2ème version) : Bernard Dort, «Les avatars de la parodie», *Travail Théâtral* N°8, juillet-septembre 1972

Théâtre de l'Espérance et transition vers le TNS

Dans la jungle des villes : Jacqueline Autrusseau, «Un faux combat; un vrai terrain», *Travail Théâtral* N°10, octobre 1972-janvier 1973 ; Louis Dandrel, *Le Monde*, 3 août 1972 ; Jean-Louis Martinoty, *L'Humanité*, 8 août 72 ; Colette Godard, *Le Monde*, 2 novembre 1972 ; Jack Gousseland, *Combat*, 3 novembre 1972 ; Jean Jourdheuil, «Par le biais de l'onirisme», *Les Nouvelles Littéraires*, 6 novembre 1972 ; Jacques Poulet, *L'Humanité*, 6 novembre 1972 ; Louis Dandrel, *Le Monde*, 10 novembre 1972

Woyzeck : «Tex-Pop», *Les Échos*, 5 janvier 1973 ; Daniel Huard, *La Voix du Nord*, 13 janvier 1973 ; *TNS-Actualité* N°9, octobre-novembre 1973 ; Bernard Dort, «Un objet nommé *Woyzeck*», *Travail Théâtral* N°11, avril-juin 1973 ; Jean Jourdheuil, «*Woyzeck*. Rêve, folie, fait divers», *Travail Théâtral* N° 16, juillet-septembre 1974

Don Juan et Faust : André Engel, propos recueillis par Louis Dandrel, *Le Monde*, 4 mai 1973 ; André Engel, propos recueillis par Frédéric Mignon, *Combat*, 7 mai 1973 ; Dominique Darzacq, *ATAC-Information* N°49, mai 1973

La noce chez les petits bourgeois 2ème version) : Matthieu Galey, *Combat*, 11 octobre 1973 ; Rémi Hemmer, «De l'extérieur à l'intérieur», *Travail Théâtral* N°14, janvier-mars 1974 ; Jean-Pierre Vincent, «D'une *Noce* à l'autre. 1968 - 1973», *Travail Théâtral* N°16, juillet-septembre 1974

La tragédie optimiste : Vichniévski, *La tragédie optimiste*, supplément à *Rebelote* N°4 ; Terje Sinding, «Sur les répétitions de *La Tragédie Optimiste*», *Travail Théâtral* N°16, juillet-septembre 1974 ; Bernard Dort, «Une tragédie historique», *ibid.*

Trotsky à Coyoacan : André Engel, entretien, *Le Monde*, 3 octobre 1974 ; Michel Cournot, *Le Monde*, 11 octobre 1974 ; Lucien Attoun, *Les Nouvelles Littéraires*, 21 octobre 1974

Timon d'Athènes : Dana Avraham, *Le langage de la mise en scène, recherche sur un travail de Peter Brook*, maîtrise non publiée, Université de Paris III, Bibl. Gaston Baty ; Martine Millon,

entretiens avec Peter Brook et Jean-Pierre Vincent, *Travail Théâtral* N°18-19, janvier-juin 1975 ; Georges Banu, «Peter Brook ou l'écume du théâtre», *ibid.*

En rev'nant d'EXPO : Propos de Jean-Pierre Vincent, Jean-Claude Grumberg et Daniel Lindenberg recueillis par Martin Even, *Le Monde*, 7 janvier 1975

TNS

Germinal : Bernard Dort, «À la recherche de GERMINAL», *Travail Théâtral* N°22, janvier-mars 1976 ; Christine Fouché, «Une économie de l'hésitation», *ibid.* ; Jean-Pierre Sarrazac, «L'écriture au présent, entretien avec Michel Deutsch», *Travail Théâtral* N°24-25, juillet-décembre 1976

Dimanche : Jean-Pierre Sarrazac, «L'écriture au présent», *Travail Théâtral* N°18-19, janvier-juin 1975 ; Bernard Dort, «À "L'écart du quotidien"», *Travail Théâtral* N°24-25, juillet-décembre 1976

Baal : Bernard Dort, «*Baal* ou l'impossible voyage», *ibid.* ; «Itinéraire de Baal. Un entretien de Christine Fouché avec A. Engel et Bernard Pautrat», *ibid.* ; «Baal à Strasbourg. Entretien avec André Engel et Nicky Rieti», propos recueillis par Michèle Raoul-Davis, *Théâtre/Public* N°10, avril 1976

Le misanthrope : *Alceste et l'absolutisme, Essais de dramaturgie sur le Misanthrope*, ouv. collec., Galilée, Paris, 1977

Un week-end à Yaïck : «Sur *Un week-end à Yaïck*. Entretien avec André Engel et Bernard Pautrat», propos recueillis par Michèle Raoul-Davis et Bernard Sobel, *Théâtre/Public* N°16-17, mai 1977 ; Guy Dumur, «Les allers-retours de la réalité», *Acteurs* N°6, avril-mai 1982

La table : Michel Deutsch, «*La table. Connexion*», *Travail Théâtral* N°31, avril-juin 1978 ; Entretien avec Michèle Foucher et Denise Péron, *ATAC-Information* N°96, octobre 1978

Farces irlandaises : Anne Ubersfeld, «Les pièges de l'antinaturalisme», *Travail Théâtral* N°31, avril-juin 1978

Antigone I : Sarah Kofman, «L'espace de la césure» *Critique* N°379, décembre 1978

Kafka Théâtre Complet : «*Kafka, Théâtre Complet*», entretien avec André Engel, *Théâtre/Public* N°27, juin 1979 ; Bernard Sobel, «Un Songe d'une nuit d'été», *ibid.* ; Colette Godard, *Le Monde*, 15 mars 1979 ; Jean Jourdeuil, «Kafka, Théâtre complet», *Alternatives Théâtrales* N°1, 1979

Vichy-Fictions : Guy Dumur, *Le Nouvel Observateur*, 24 mars 1980 ; Jacques Poulet, *Le Monde*, 15 septembre 1980 ; Jean-Pierre Vincent, «Une double création du Théâtre national de Strasbourg : Vichy-Fictions», *ATAC-Information* N°108, mars 1980 ; Jean-Pierre Vincent, «La paix totale», propos recueillis par Max Denes, *Théâtre/Public* N°34-35, août-septembre 1980

Penthésilée : Armelle Héliot, «ENGEL Gare du Nord», *Acteurs* N°6, avril-mai 1982 ; André Engel, «L'épreuve par Penthésilée», propos recueillis par Georges Banu, *Journal du Théâtre de Chaillot* N°4, février 1982

Palais de justice : Fabian Gastellier, «*Palais de Justice* à l'Odéon», *Acteurs* N°2, février 1982 ; André Gunthert, *Le théâtre à l'épreuve du monde. Mimétologie du «Palais de Justice» du T.N.S.*, Maîtrise non publiée, Université de Paris III, Bibl. Gaston Baty, 1983

Peines d'amour perdues : Jean-Pierre Vincent, «Un théâtre de l'écoute», entretien conduit par Jean-Michel Déprats, *Théâtre/Public* N°46-47, juillet-octobre 1982

Dernières nouvelles de la peste : Georges Didi-Hubermann, *Mémoire de la peste*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1983 ; Bernard Chartreux, «La fascination des savoirs fictifs», entretien conduit par Bernard Sobel, *Théâtre/Public* N°52-53, juillet 1983 ; Jean-Loup Rivière, «Mes éphémérides», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1982-83, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Éditions de l'Aire Théâtrale, Paris, 1983

b) Publications

Rebelote : 4 numéros, du N°1, février 73 au N°4, mars 1974

TNS-Actualité : du N°14, octobre 1974 au N°48, décembre 1982

c) Divers

Berliner Ensemble

Brecht-Dialog, février 1968, colloque des spécialistes de la littérature et de l'art théâtral, coll. «Recherches Internationales», *La Nouvelle Critique* N°60

Dossier sur le Berliner Ensemble, *Théâtre en Europe* N°12, octobre 1986

Theaterarbeit, 6 Aufführungen des Berliner Ensemble, Suhrkamp Verlag, Berlin 1961

White A. D., *Theater Quarterly* vol II N°5, London, 1972

Schaubühne

Dossier sur la Schaubühne, *Théâtre en Europe* N°1, janvier 1984

Schaubühne am halleschen Ufer, am lehniner Platz, 1962-1987, Porpyläen Verlag, Berlin, 1987

STEIN Peter, «La Schaubühne am Halleschen Ufer», entretien dirigé par Bernard Dort, *Travail Théâtral* N°9, octobre-décembre 1972

Théâtre de l'Espérance et transition vers le TNS

BLOCH Ernst, «Entfremdung und Verfremdung Aliénation et distanciation», trad. Philippe Ivernel, *Travail Théâtral* N°11, avril-juin 1973

BÜCHNER Georg, *Woyzeck*, version établie par Sylvie Muller et Jean Jourdheuil, Texte-programme, coll. «Théâtre Ouvert», Stock, Paris, 1973

GRUMBERG Jean-Claude, *En r'venant d'l'Expo*, texte programme, coll. «Théâtre Ouvert», Stock, Paris, 1975

JOURDHEUIL Jean, «L'artiste à l'époque de la production», *Travail Théâtral* N°20, juillet-octobre 75

REVZANI, *Capitaine Schelle, Capitaine Eçço*, coll. «Théâtre Ouvert», Stock, Paris, 1971

SINDING Terje, *Le vécu et le politique, une étude sur les spectacles du Théâtre de l'Espérance compagnie Vincent-Jourdheuil*, maîtrise non publiée sous la direction de B. Dort, Université de Paris III, 1975, Bibl. Gaston Baty

«Une compagnie impossible et nécessaire», entretien entre Émile Copfermann, Bernard Dort, Jean Jourdheuil, Terje Sinding, Jean-Pierre Vincent, *Travail Théâtral* N°16, juillet-septembre 1974

TNS

BAYEN Bruno, «Commerce de la poésie», propos recueillis par Jean-Pierre Léonardini, *ATAC-Information* N°105, novembre 1979

BITTENDIEBEL France, «Jean-Pierre Vincent, directeur du TNS : Trois ans de plus...», *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 27 février 1981

— «Jean-Pierre Vincent : "Halte à la paranoïa"», *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 13 octobre 1982

CAILLERE Anne, *La gestion du TNS du point de vue du répertoire contemporain de 1975 à 1983, sous J.P. Vincent*, Mémoire de D.E.A d'Études Théâtrales sous la direction de Robert Abirached, non publié, Université de Paris X – Nanterre, 1989

- CHARTREUX Bernard, «Du “poème dramatique”», *Théâtre Populaire Romand* N°145, mai 1982, La Chaix de Fonds, 1982
- , *Dernières nouvelles de la peste*, coll. «Théâtrale», Edilig, Paris, 1983
- DORT Bernard, «Entre le monde et le théâtre...», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1981-82, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Éditions de l'Aire Théâtrale, Paris, 1982
- FOUCHE-FRIEDEL Christine, «L'écriture théâtrale au T.N.S. 1974-1979)», *Alternatives Théâtrales* N° 3, février 1980
- FREYD Bernard, «La Pentecôte de Bernard Freyd, comédien», *Saisons d'Alsace*, été 1993
- Germinal, projet sur un roman*, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1975
- GERSHMAN Judith, «Revealing the spirit of history : the national theater of Strasbourg France)», *The Drama Review* vol 27 N°1 T.97, spring 1983, Cambridge
- GODARD Colette, «Jean-Pierre Vincent à Strasbourg ou un «collectif» dans l'institution», *Le Monde*, 31 juillet 1974
- GUNTHERT André, *Le voyage du T.N.S.*, Paris, Solin, 1983
- JOUANNEAU Joël, «Engel», *Théâtre/Public* N°55, janvier-février 1984
- «Journal des créateurs Claude Bouchery et Bernard Chartreux)», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1981-82, *op. cit.*
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe, «Bye bye Farewell», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1982-83, *op. cit.*
- «Méthode de travail des metteurs en scène (J.-P. Vincent...)», *Entrée Libre* II, 1977
- MUSSET Alfred de, *La mort d'Andréa del Sarto, peintre florentin*, adapt. Bernard Chartreux, T.N.S. Éditions, I.R.E.G., Strasbourg, 1979
- Quatre peintres et le T.N.S. Jean-Paul Chambas, Lucio Fanti, Titina Maselli, Nicky Rieti*, catalogue de l'exposition réalisée en collaboration avec le Théâtre National de Strasbourg, Musée d'art moderne de Strasbourg 16 janvier-8mars 1981, IREG, Strasbourg, 1981
- RIETI Nicky, «Scénographie», *Alternatives Théâtrales* N°12, juillet 1982
- RIMOUX Alain, «Les comédiens dans la production théâtrale suite)», *Théâtre/Public* N°16-17, mai 1977
- SARRAZAC Jean-Pierre, «Petit lexique d'une saison», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1981-82, *op. cit.*
- Textes et Documents pour la Classe* N°269, 5 novembre 1981, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1981
- VINCENT Jean-Pierre, «Vers un théâtre exemplaire», entretien avec Jacques Poulet, *France Nouvelle* N°1748, 28 avril-4 mai 1979
- «Un document exemplaire. Pour un théâtre exemplaire», *ATAC-Information* N° 103, juin-juillet-août 1979
- «Qu'on nous donne une mission de théâtre européen» », entretien réalisé par Dominique Jammet, *Le Quotidien de Paris*, 21 juillet 1980
- «Faire du théâtre toute la journée», propos recueillis par Jean-Pierre Thibaudat, *Libération*, 14 juillet 1981
- «Le faiseur de théâtre», propos recueillis par Antoine Wicker, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 11 février 1989
- «Pour une union nationale des gens intelligents», propos recueillis par Antoine Wicker, *Les Dernières Nouvelles d'Alsace*, 26 mai 1992
- «Le Théâtre national de Strasbourg, laboratoire du théâtre public», *La Décentralisation théâtrale 4. Le Temps des incertitudes 1969-1981*, sous la direction de Robert Abirached, Acte Sud-Papiers, 1995

VINCENT Jean-Pierre, BLANC Jacques, «Les quilles de la décentralisation», *Théâtre/Public* N°10, avril 1976

— «Le Théâtre National de Strasbourg», *Travail Théâtral* N°24-25, juillet-décembre 1976

— «Le TNS et l'Alsace», entretien dirigé par Roland Recht, *Le Drapier* N°1, 15 octobre 1976, Strasbourg, 1976

— «Dossier N°1. TNS Pourquoi, comment. Quelques notes et quelques chiffres», *TNS-Actualité*, supplément au bulletin d'information du Théâtre National de Strasbourg, 1977

— «Dossier N°2. La création théâtrale en question», *TNS-Actualité*, supplément au bulletin d'information du Théâtre National de Strasbourg, 1978

— «Sur le théâtre, le public, la société», *Théâtre/Public* N°19, janvier 1978

WICKER Antoine, «Le théâtre et l'histoire», *Le Nouvel Alsacien*, 19-20 juin 1983

L'École

«L'école supérieure d'art dramatique de Strasbourg», entretien avec J.-P. Vincent, C. Petitpierre, J. Dautremay, D. Muller réalisé par M. Raoul-Davis et Max Denes, *Théâtre/Public* N°4, mars-avril 1975

NORRES Dominique, «Se livrer à un travail d'atelier», *ATAC-Information* N°109, avril-mai 1980

«L'école du TNS», dossier réalisé par Nicole Collet et Max Denes, *Théâtre/Public* N°34-35, août-septembre 1980

Autour du TNS

AUTRUSSEAU Jacqueline, «De Weitchouang à Vincennes», *Travail Théâtral* N°22, janvier-mars 1976

BANU Georges, «Des mots, des rêves et le sable du temps», *Travail Théâtral* N° 21, octobre-décembre 1975

GASTELLIER Fabien, «ENGEL Strasbourg-Saint Denis», *Acteurs* N°6, avril-mai 1982

GRÜBER Klaus Michael, «Faust Salpêtrière», propos recueillis par M. Raoul-Davis, Yvon Davis et Bernard Sobel, *Théâtre/Public* N°5-6, juin-juillet 1975

JOURDHEUIL Jean, «À propos d'Ah Q», *Théâtre/Public* N°7, octobre 1975

— «Décor, peinture, espace public», *Alternatives Théâtrales* N° 3, février 1980

LACOUÉ-LABARTHE Philippe, NANCY Jean-Luc, «La représentation», *Théâtre/Public* N°53-53, juillet 1983

LINDENBERG Daniel, «Le théâtre d'un gars qu'a mal tourné», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1981-82, *op. cit.*

PERINETTI André-Louis, «Chaillot : une entreprise au service des créateurs et des publics», interview réalisée par Dominique Darzacq, *ATAC-Information* N°67, avril 75

PIERRE Hervé, «Le Théâtre du Troc : quand la réalité se truque», *ATAC-Information* N°109, avril-mai 1980

«Titina Maselli, Gilles Aillaud : deux peintres et le théâtre», *Théâtre/Public* N° 31, janvier-février 1980

UBERSFELD Anne, «Au-delà du naturalisme,» *Travail Théâtral* N°22, janvier-mars 1976

6) Autres compagnies

a) Théâtre du Soleil

«Différent : le Théâtre du Soleil», *Travail Théâtral*, hors série consacré au Théâtre du Soleil, février 1976

Dossier sur le Théâtre du Soleil, *Théâtre en Europe* N°3, juillet 1984

«En plein soleil : Théâtre», *Fruits* N°2-3, juin 1984

«Entretien avec Ariane Mnouchkine», propos recueillis par Jean-Claude Lallias, *La Décentralisation théâtrale 4. Le Temps des incertitudes 1969-1981*, sous la direction de R. Abirached, coll. «Cahiers Théâtre/Education» N°9, Acte Sud-Papiers, 1995

GOURDON Anne-Marie, «Le Théâtre du Soleil, un théâtre populaire ?», *Revue d'Esthétique*, janvier-mars 1973

LABROUCHE Laurence, *Le parcours théâtral d'Ariane Mnouchkine. Théories et pratiques du Théâtre du Soleil 1969-1994*, thèse de doctorat, Université de Paris X – Nanterre, 1995, publiée

MOUNIER Catherine, «Deux créations collectives au Théâtre du Soleil : 1793 et L'Age d'Or» in *Les voies de la création théâtrale*, t. 5, CNRS, Paris, 1977.

MONOD Richard, PENCHENAT Jean-Claude, «La vie d'une troupe : le Théâtre du Soleil» in *Le Théâtre*, Bordas, Paris, 1989, 2ème édition

SHEVSTSOVA Maria, «Le mal social», *Théâtre/Public* N°121, janvier-février 1995

b) Les Fédérés

«Ce que vous faites, c'est du vent...», entretien avec Jean-Louis Hourdin, Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel, *Théâtre/Public* N° 28-29, juillet-août 1979

GAGNERE Georges, «Les Fédérés», *Les Cahiers* N°10, hiver 1993-94

«Le théâtre aujourd'hui, comment l'entendez-vous», *Partenaires* N°4, décembre 82

NORRES Dominique, «Hourdin, Perrier, Wenzel : Une pratique théâtrale en mouvement.», *ATAC-Information* N°98, décembre 1978

PERRIER Olivier et SUAVE Jacques, «Les Fédérés en Bourbonnais», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1982-83, *op. cit.*

WENZEL Jean-Paul, «Au plus près de ses doutes» in *Auteurs dramatiques français d'aujourd'hui*, Trois Cailloux-Maison de la Culture d'Amiens, 1984

c) Divers

- AUTRUSSEAU Jacqueline, «Le jeu d'un procès», *Travail Théâtral* N°5, octobre-décembre 1971
- «Un héros trop certain», *Travail Théâtral* N°16, juillet-septembre 1974
- BERAUD Didier, «À propos de Strasbourg et du Théâtre», *La Vie du CDE* N° 34, septembre 1964, Bulletin d'information du Centre Dramatique de l'Est
- CHARTREUX Bernard, *Le château dans les champs*, coll. «Théâtre Ouvert», Stock, Paris, 1973
- Entretien avec Denis Guénoun, Robert Gironès, Claude Lemaire réalisé par Sylvain Roumette, *Bulletin Mensuel du Grenier de Toulouse* N°6, avril 1975
- Entretien avec Robert Gironès, *Actuels* N° 3, Lyon, 1977
- FUGLER René, «Un théâtre de Recherche : Les Drapiers», *ATAC-Information* N°38, février 72
- JUNG Gaston, «Les Drapiers, théâtre de recherche de Strasbourg» *Travail Théâtral* N°21, octobre-décembre 1975
- «De la décentralisation à la recentralisation : Histoire et espoirs», *Revue Alsacienne de Littérature* N°39
- «La troupe Z», *Travail Théâtral* N°22, janvier-mars 1976
- PIERON Agnès, *Maréchal, L'Age d'Homme*, Lausanne, 1977
- POULET Jacques, «Théâtre de la Reprise : l'itinéraire d'une compagnie», *ATAC-Information* N°66, mars 1975
- VILLENEUVE Bernard, «Théâtre de la Reprise. Un refus de renoncer aux choses essentielles.», *ATAC-Information* N°99, janvier 1979

7) La Comédie de Reims et Christian Schiaretti

- BADIOU Alain, *Rhapsodie pour le théâtre*, coll. «Le Spectateur Français», Imprimeries Nationales, Paris, 1990
- *Ahmed le subtil*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1994
- «Dix thèses sur le théâtre», *Les Cahiers* N°15, printemps 1995
- *Ahmed philosophe* suivi de *Ahmed se fâche*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1995
- «Antithèse sur le théâtre», *Les Cahiers* N°17, automne 1995
- *Les Citrouilles*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1996
- GOUIN Nancy, « La Comédie : dernier acte pour Jean-Pierre Jourdain », *L'Union*, 7 octobre 1996
- La décentralisation théâtrale 1947-1997, Enjeux et perspectives*, actes du colloque organisé par l'association Théâtre et Compagnie le 22 et 23 novembre 1997 à Strasbourg, Édition Théâtre et Compagnie, Strasbourg, 1999
- «La "geste" d'Ahmed. Alain Badiou, Christian Schiaretti, La Comédie de Reims», dossier coordonné par Chantal Boiron, *Théâtre/Public* N° 129, mai-juin 1996
- LETERME Florence, *La Comédie de Reims. Vers une nouvelle définition des Centres Dramatiques Nationaux ?*, mémoire de maîtrise dirigée par Robert Abirached, non publié, Université Paris X – Nanterre, octobre 1994.

SCHIARETTI Christian, «Le théâtre comme gymnase», propos recueillis par Sylviane Gresh, *Révolution* N° 554, 12 octobre 1990

- éditoriaux dans les programmes de saison de la Comédie de Reims de 1991 à 1998-99
- «Réinventer l'indépendance», propos recueillis par Colette Godard, *Le Monde*, 30 mai 1991
- «Itinéraires», *Alternatives Théâtrales* N° 38, juin 1991, Bruxelles, 1991
- «Genèse du projet des Avants-Gardes», novembre 1992, Cahier dramaturgique sur *L'homme, la bête et la vertu*, Comédie de Reims

THIBAUDAT Jean-Pierre, «Dernières nouvelles de l'inconscient», *Libération*, 30 juillet 1993

WELKE Dieter, «Il n'y a pas de vraie vie dans la fausse», *Alternatives Théâtrales* N°38, juin 1991

8) Généralités

a) Recueils

- «Sur le réalisme aujourd'hui, table ronde», *Théâtre/Public* N°3, janvier-février 1975
- «Les comédiens dans la production théâtrale, table ronde», *Théâtre/Public* N°15, mars 1977
- «Troupes au théâtre», dossier, *Acteurs* N°4, avril 1982
- «Journal des créateurs», *L'Annuel du Théâtre*, Saison 1982-83, *op. cit.*
- «Dramaturgie», dossier, *Théâtre/Public* N°67, janvier-février 86
- «Les compagnies théâtrales en Ile de France», *Théâtre/Public* N°93-94, mai-juillet 1990
- «La troupe», *Les Cahiers* N°10, hiver 1993-94
- «Les intermittents du spectacle en précurseurs», dossier, *Le Monde*, 18 décembre 1996, supplément Emploi

b) Ouvrages

- ASLAN Odette, *L'acteur au XXème siècle*, Seghers, Paris, 1974
- BECQ DE FOUQUIERES Louis, *L'art de la mise en scène, essai d'esthétique théâtrale*, réédition, Éditions Entre/Vues, Marseille, 1998
- BENJAMIN Walter, *Essais sur Bertolt Brecht*, trad. Paul Laveau, Maspero, Paris, 1969
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992
- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, t. 1 et 2, L'Arche, Paris, 1972 et 1979
- BUSSON Alain, *Le théâtre en France. Contexte socio-économique et choix esthétiques*, coll. «Notes et études documentaires», La Documentation Française, Paris, 1986
- CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, coll. «In Extenso», Larousse-Bordas, Paris, 1998
- COTTA Alain, *Le corporatisme*, coll. «Que sais-je ?», P.U.F., Paris, 1984
- DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1967
- DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967
- DIDEROT Denis, *La paradoxe du comédien*, Bordas, Paris, 1991
- DORT Bernard, *Théâtre/Public*, Seuil, Paris, 1967
- *Théâtre réel 1967-1970*, Seuil, Paris 1971

- *Théâtre en jeu. Essais de critique 1970-1978*, coll. «Pierres Vives», Seuil, Paris, 1979
- DUVIGNAUD Jean, *Les ombres collectives, sociologie du théâtre*, coll. «Sociologie d'Aujourd'hui», PUF, Paris, 1973
- GODARD Colette, *Le théâtre depuis 1968*, Lattès, Paris, 1980
- GOUHIER Henri, *L'essence du théâtre*, 2^{ème} éd., Aubier, Paris, 1967
- *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, Paris, 1974
- *Le théâtre et les arts à deux temps*, Flammarion, Paris, 1989
- Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, coll. «La Pléiade», Gallimard, 1965
- LEROY Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 1990
- *Économie des arts du spectacle vivant*, L'Harmattan, Paris, 1992
- LUKACS Georg, *Problèmes du réalisme*, L'Arche, Paris, 1965
- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Le manifeste du Parti Communiste*, coll. «10/18», Union Générale d'Éditions, Paris, 1962
- MENGER Pierre-Michel, *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Ministère de la Culture et de la Communication, DAG, DEP, Paris, 1997
- MENGER Pierre-Michel, DEBAUVAIS Rémi, PIETTRE François et al., *Le spectacle vivant*, coll. «Contrats d'études prospectives», La Documentation Française, Paris, 1997.
- MENGER Pierre-Michel, VARI Stéphane, *Le marché du travail et l'emploi intermittent dans les arts du spectacle*, CSA-CNRS recherche pour le Mire, 1993
- MINTZBERG Henry, *Structure et dynamique des organisations*, Les Éditions d'Organisation, Paris, 1982
- MONGREDIEN Georges, *Dictionnaire biographique des comédiens français du XVII^{ème} siècle. Suivi d'un inventaire des troupes, 1590-1710, d'après des documents inédits*, Paris, CNRS, 3^{ème} éd. rev. et augm., 1981
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980
- PLATON, *La République*, livre X, trad. R. Baccou, Paris, Garnier Frères, 1966
- ROZENTAL Geneviève, *Le théâtre en France*, coll. «Notes et études documentaires», La Documentation Française, Paris, 1972
- SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame*, Éditions de L'Aire, Lausanne, 1981
- *Théâtres du moi, théâtres du monde*, coll. «Villégiatures/essais», Éditions Médiannes, Rouen, 1995
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, traduction de Patrice Pavis, L'Age d'Homme, 1983
- TAVIANI Ferdinando, SCHINO Mirella, *Le secret de la Commedia dell'arte*, trad. Yves Liebert, coll. «Contrastes», Bouffonneries, 1984
- VEINSTEIN André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, 3^{ème} éd. rev. et augm., Librairie Théâtrale, Paris, 1992

c) Articles

- BAILLOUX Laurence et NAUCZYCIEL Frédéric, «Jeunes compagnie : inventer l'avenir», *Du Théâtre* N°4 avril 94, Paris, Actes-Sud, 1994
- BOURRELIER Henri, «Troupes d'autrefois, troupes d'aujourd'hui», *La Semaine à Paris* N° 247, 18 au 25 février 1927
- DORT Bernard, «Le retour des comédiens», *Théâtre/Public* N°36, novembre-décembre 1980

- HEYMANN Pierre-Étienne, «Loin d'Avignon...», *Travail Théâtre* N° 21, octobre-décembre 1975
- LEROY Dominique, « Les lois et les ruses », propos recueillis par Dominique Darzacq, Jean-Loup Rivière et Terje Sinding, *Les Cahiers* N°7, printemps 1993
- MENGER Pierre-Michel, «Les intermittents du spectacle, croissance de l'emploi et du chômage indemnisé », *Insee Première* N°510, février 1997
- PEIGNE-GIULY Annick, «Théâtre, la fin de l'âge d'or», *Libération*, 3 janvier 1997
- SCHMITT Olivier, « Le nouveau directeur du théâtre ouvre quatre «chantiers» pour 1998 », *Le Monde*, 18-19 janvier 1998
- THIBAUDAT Jean-Pierre, «Théâtre, audit donc», *Libération*, 5 mars 1993
- TRAUTMANN Catherine, «Pour une politique des arts de la scène», *Le Monde*, 21 novembre 1997

INDEX