

Théâtre populaire : une interview de Jean Vilar Directeur du Théâtre national populaire

Autor(en): **Couvreur, Raymond / Vilar, Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Revue économique franco-suisse**

Band (Jahr): **41 (1961)**

Heft 2: **Problème d'aujourd'hui, problème de demain : les loisirs**

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-887607>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

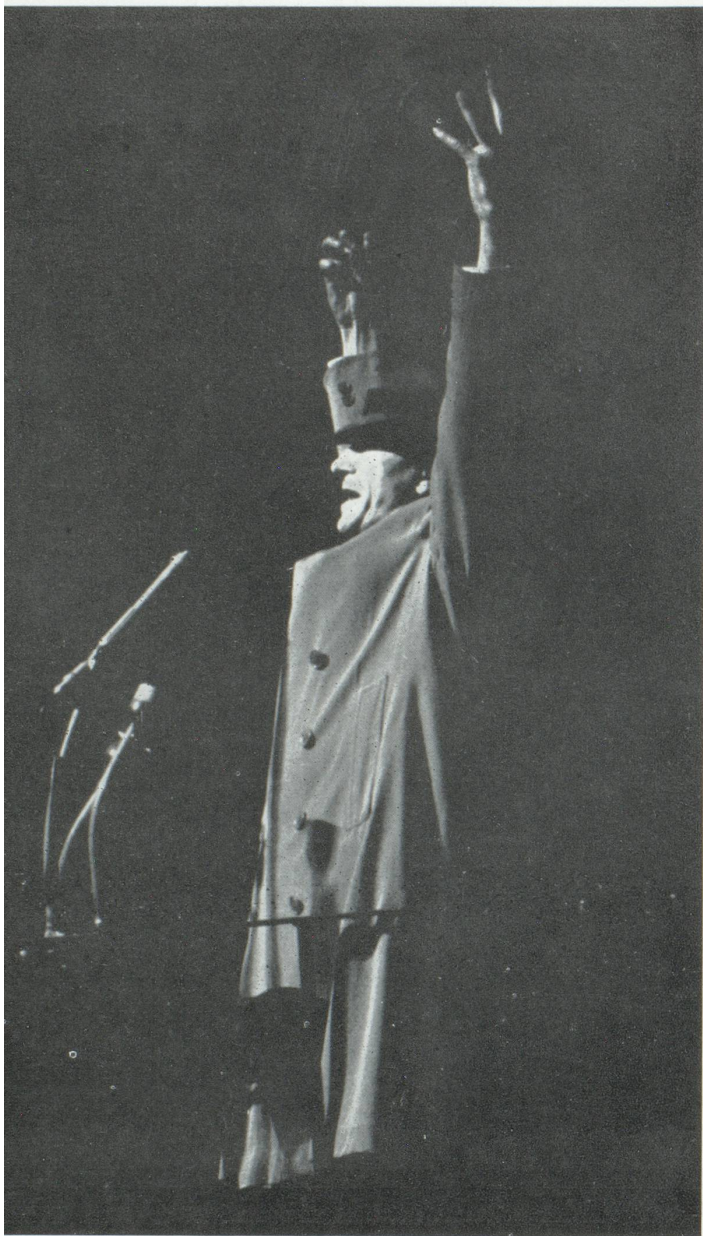
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

THÉÂTRE POPULAIRE



Jean Vilar dans « La résistible ascension d'Arturo Ui ».

**LE POINT DE VUE
DE L'HOMME DE
THÉÂTRE**

Une interview de Jean Vilar

Directeur du Théâtre

National Populaire

Vous avez réussi à attirer au théâtre des gens qui n'avaient pas l'habitude d'y aller : Qui sont-ils ? Par quel moyen y êtes-vous parvenu ? Quels contacts avez-vous avec eux ?

Depuis le premier jour je me suis toujours efforcé de faire du T.N.P. un service public au service de la nation tout entière (vous savez que nous ne jouons à Paris que 5 mois de l'année) et il constitue en fait la première tentative sérieuse d'attirer à l'art dramatique les classes laborieuses qui s'en trouvaient écartées soit par leurs horaires de travail, soit en raison du prix des places, soit à cause de la barrière sociale qui s'élève dans les salles traditionnelles.

Le T.N.P. a commencé par porter le théâtre vers les spectateurs virtuels qui n'y allaient jamais, c'est-à-dire les habitants de la banlieue parisienne. Nous avons poursuivi jusqu'en 1957 ces tournées épuisantes et enivrantes à Suresnes, Fontenay-le-Comte, Genevilliers, mais à mesure que notre travail portait ses fruits, le public de banlieue venait à nous au Trocadéro. Et grâce à nos horaires, un banlieusard venu au Palais de Chaillot peut être dans son lit à minuit.

Nous ne pouvions d'ailleurs mener de front ces tournées harassantes et le Service de Chaillot : il y eut fallu cent comédiens, un matériel dédoublé et une subvention triplée. Manquant de moyens financiers, nous nous sommes vraiment tués à la tâche, certaines années.

L'apparence austère de la salle construite dans le flanc du Trocadero a joué un rôle déterminant : elle est trop grande, soit. Mais en revanche elle n'a pas cet aspect « bonbonnière » de tant de théâtres de Paris, qui évoquent les soirées habillées, les belles toilettes et les séparations rigoureuses entre cinq ou six catégories de places. A Chaillot il n'y a pas de proscrits, que ce soit pour des raisons vestimentaires ou financières. Et l'éventail du prix des places est réduit au minimum. Cette année, notre assise étant assez large, nous avons décidé de supprimer le nombre des soirées réservées. Il ne fallait pas que le T.N.P. devienne un club. Aujourd'hui toutes nos représentations sont ouvertes au grand public, ce qui n'empêche pas les adhérents des associations culturelles d'avoir le nombre de fauteuils qu'ils désirent.

Parallèlement, l'organisation du festival d'Avignon depuis cinq ans a trouvé sa forme efficace. D'autre part, les rencontres Internationales de Jeunes, organisées avec la collaboration des Centres d'entraînement aux méthodes actives et du Cercle d'échanges internationaux, nous permettent de recevoir dans la cité des Papes, pendant notre cycle dramatique, neuf cents jeunes gens et jeunes filles de quarante-cinq pays. Un centre d'hébergement en abrite un millier d'autres. Ainsi le festival d'Avignon reste le berceau, l'origine de la vocation populaire du T.N.P. Il ajoute la dimension du plein air, et nous permet de prendre contact avec un public différent de celui de Paris, c'est-à-dire de cette France provinciale sans laquelle rien d'humain, chez nous, ne peut être fait.

Sur la scène, comme dans la salle, le mot populaire ne doit pas être un vain mot.

Parce que nous faisons tout pour grouper, pour faire venir dans notre salle les classes laborieuses. Parce que, dans mon esprit du moins et dans celui de beaucoup des collaborateurs du T.N.P., une politique est mise en œuvre, une politique dictatorial, contraignante, qui est notre souci quotidien : « Travailleurs de Paris et de la région parisienne, le T.N.P. est votre théâtre ».

Si je ne me trompe pas, cela est bien une Politique. Enfin, le théâtre, pour nous, ne s'efforce plus de se préserver, de se garder des contingences et des contradictions de la société actuelle. Bien au contraire, il fait tout pour se mêler à cette société. Et ceci, aussi bien sur le plan « choix des pièces » que sur le plan administratif, artistique ou publicitaire. J'ai dit un jour à un grand esprit critique que le Directeur du T.N.P. était un boutiquier, tout aussi bien qu'un artiste régisseur. J'ajoute aujourd'hui que si j'avais à choisir entre ces deux attitudes, je sacrifierais volontiers celle de l'artiste. Voilà bien, n'est-ce pas, une manière toute simple d'être de son temps.

Dans une société où la place des loisirs est appelée à devenir toujours plus importante, quel est le rôle social du théâtre? Doit-il simplement distraire ou aussi éduquer, refléter les préoccupations, les problèmes d'une époque?

J'aime Brecht comme Molière et Shakespeare parce qu'il divertit et instruit en même temps. Il faut ici se méfier des mots : parlez au public ou au critique de théâtre éducatif ou didactique, ils pousseront de hauts cris. Cependant, le même public, les mêmes critiques seront heureux de voir une pièce « dont on tire quelque chose ». Ce « quelque chose » est dans Brecht, que l'on admette ou non les théories sociales implicitement contenues dans son théâtre.

Notre but et notre rôle est d'agrandir notre influence et d'accroître sa portée, d'étendre autant que faire se pourra la connaissance, le plaisir, le savoir, le divertissement, autant dire le beau théâtre, au plus grand nombre.

Comment composez-vous une saison?

Choisissez-vous vos pièces en fonction d'un certain public (ouvriers, étudiants, etc.)?

On choisit une pièce pour de multiples raisons, parce qu'elle a des résonances actuelles, qu'elle correspond aux emplois des comédiens de la troupe, qu'elle est adaptée à tel cadre... Tout cela paraît confus

sur le moment, mais lorsqu'on regarde en arrière on se rend compte que les lignes directrices sont restées les mêmes. Survolons, si vous le voulez bien, les premières œuvres jouées par le T.N.P.

« Le Cid » : c'est la plus jeune des tragédies classiques, la plus populaire et la plus jaillissante. Montée au III^e festival d'Avignon, l'été 49, elle nous a permis d'ouvrir la première saison du T.N.P., en novembre 1951 à Suresnes. Gérard Philipe donna à Rodrigue ce soir-là, et sa tendresse et sa force. J'avoue pour ma part préférer la sonorité et la grandeur civique de Corneille aux cadences raciniennes.

Molière ne se discute pas : c'est l'auteur que nous avons le plus joué. J'avais une vieille faiblesse pour « Don Juan » : c'est la première mise en scène que j'ai faite, en 1944, après « Orages », de Strindberg, c'est-à-dire cinq ans avant que Jovet ne crée son Don Juan.

Shakespeare : l'universalité, les déplacements du drame shakespearien conviennent au plein air. Cette constatation, qui devient un truisme depuis que l'on monte trois fois par été « La Mégère apprivoisée » ou « Hamlet », ne paraissait pas si évidente en 1947, date à laquelle nous avons joué « Richard II » au premier festival d'Avignon. Shakespeare auteur direct, a toujours été à sa place sur les vastes espaces du Palais de Chaillot.

Avec « Les Épiphanies » de Pichette, et « La Nouvelle Mandragore », de Jean Vauthier, le T.N.P. entrait dans la voie incertaine et belle des créations d'auteurs français. Je ne regrette pas ces tentatives : elles m'ont permis de constater d'une part qu'il était difficile à un large public d'admettre sans préparation un théâtre nouveau, d'autre part que le cadre de Chaillot, comme je le présentais, était trop vaste pour de pareilles initiatives. Pensant que la mission du T.N.P. était autant la découverte des jeunes auteurs que la reprise des grands classiques, je n'ai cessé de réclamer une scène d'essai. Je l'ai obtenue huit ans plus tard, c'est-à-dire l'an dernier, avec le théâtre Récamier.

En attendant, le T.N.P. a fait connaître des dramaturges pratiquement ignorés en France : Brecht, Kleist, Büchner. La présence au répertoire de ces trois Allemands a donné naissance à la légende de mes affinités avec le théâtre et la mise en scène germaniques. En réalité, je voulais jouer Kleist et



Gérard Philipe dans « Le Prince de Hombourg » de Kleist.

Büchner, grands romantiques allemands, mais je n'ai pas ignoré, loin de là, Hugo ni Musset, grands romantiques français. « La Mort de Danton », de Büchner, nous intéresse particulièrement puisqu'elle traite de la révolution de 93. Excepté la Comédie-Française, qui a joué Hugo en France depuis un siècle, compris Antoine, Gémier, le Cartel, etc ? Nous avons joué notre grand Hugo non pas seulement à Paris mais à New York, à Moscou, à Rome, à Londres, à Buenos-Aires, à Lénin-grad.

Quant à Brecht, l'importance de son œuvre ne se discute plus. Nous avons donné dès 1951 « Mère Courage », et cette saison « La Résistible Ascension d'Arturo Ui » à Chaillot, « La Bonne Ame de Setchouan » au Récamier. Grâce à « Mère Courage » le grand dramaturge est passé d'une audience restreinte au large public d'Avignon et du Palais de Chaillot.

Notre optique théâtrale est sans cesse modifiée par l'expérience, celle de la mise en scène, celle que nous procurent les réactions des spectateurs. Directes : dialogues avec le public le dimanche matin ou contacts et discussions avec les membres et responsables des Associations populaires, ou indirectes : réponses aux questionnaires que nous distribuons à chaque spectateur. Le théâtre est un travail de capitaine-caboteur qui contient une grande

part d'empirisme. Le monde est en perpétuel changement, donc le théâtre qui en est le miroir.

Tout dans votre théâtre est différent du théâtre traditionnel ; choix des pièces, mise en scène, interprétation : Pourquoi ?

Il n'est pas possible de séparer les aventures scéniques bonnes ou défectueuses qui ont eu lieu au T.N.P. de la gestion générale et comptable de la maison. Il est impossible de donner un aperçu de ce que fut le style et les recherches, l'attitude à l'égard des textes, l'interprétation de tel ou tel interprète (du plus petit rôle au plus grand) sans une vue comparée de toutes les autres activités qui gouvernent elles aussi ce théâtre. Enfin, et c'est peut-être l'essentiel, c'est pour un certain public que ces mises en scène, ces régies sont faites. Elles ne sont pas un travail d'artisan qui se fait plaisir, d'artiste qui se complait dans sa condition d'artiste. Elles ne sont pas, elles n'ont pas été les fruits d'une attitude égoïste et orgueilleuse de l'Art par l'Art. Elles ont été les enfants inattendus, hâtivement venus parfois, d'un respect extrême envers les classes laborieuses et de la volonté de rendre claires sans rendre sottes les œuvres que nous avions choisies. C'est en vain que je tente-

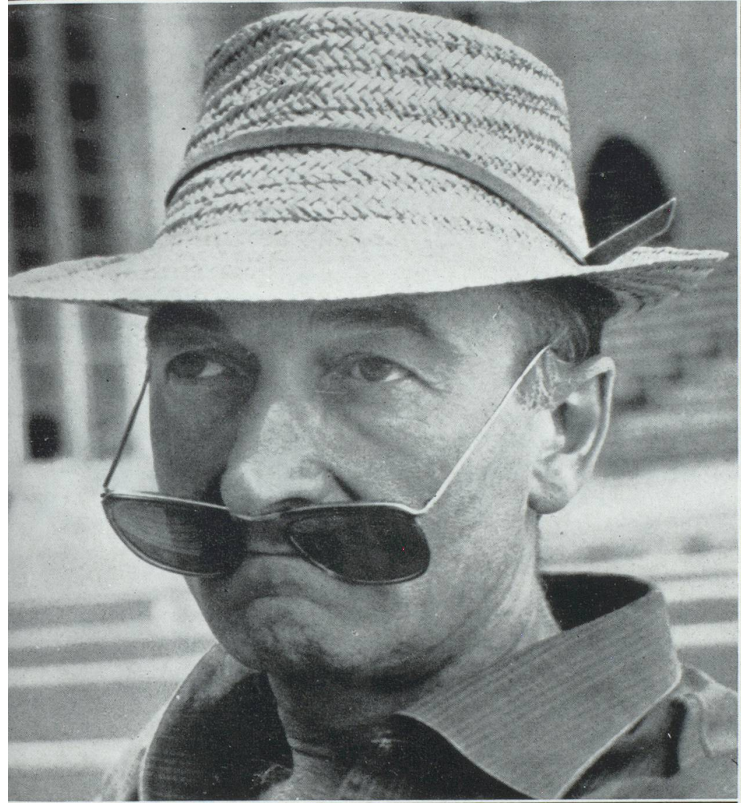
rais de dresser une théorie. Si quelque morale pratique nous mena, ce fut ce petit commandement que je m'imposais et que j'imposais à mes camarades : « Ne jamais imiter personne ». Orgueil ou nécessité de tout art c'est bien là ce qui conduisit le T.N.P. pendant dix ans et Avignon pendant 15 ans.

En 1947 comme en 1951 une très grande école de la mise en scène française régnait. On ne pouvait aborder une scène à l'italienne sans se heurter à des exemples admirables que Pitoëff, Dullin, Jouvet, Baty, Copeau, avaient donnés. Il semblait que tout avait été dit, que plus rien ne put être fait de nouveau. Il me semblait du moins que cet art, cette technique de la mise en scène, cette nécessité — la mise en scène — devait disparaître puisqu'elle avait atteint en 1950 son apogée. Puisque la mise en scène française venait de vivre son « siècle d'or », son « grand siècle d'Antoine à Dullin », il fallait faire autre chose. Et je pensais que le metteur en scène nouveau devait supprimer la mise en scène, axer le montage scénique selon une autre perspective. Comment ? Par quelles armes secrètes ou conventionnelles ? Il en est une au moins que je peux indiquer : rendre une totale liberté à l'acteur dans la recherche de son personnage. (Dullin, dont j'ai été l'élève à l'Atelier, donnait la prédominance au jeu de l'acteur, il obligeait chacun, lors des répétitions, à trouver en lui-même, de l'intérieur, l'intonation juste).

La mise en scène du T.N.P. n'est pas régie par un Diktat du metteur en scène. Liberté de recherche, liberté d'invention au comédien donc, mais aussi au maître des éclairages, au peintre, au décorateur, au régisseur qui dirige les figurants, au compositeur.

Nous avons été ainsi assez fidèles à une façon de faire, à une méthode de travail : une interpénétration des différents services de la scène, une collaboration souvent assez étroite, presque familiale, entre les diverses techniques du plateau. Certes, tel ou tel de ces services a une part de création, une importance directionnelle que n'a pas tel autre. Il y eut cependant entre nous une collaboration libérale qui a constitué, sans règles contractuelles, sans absurde caporalisme, ce que certains, jugeant de l'extérieur, ont bien voulu appeler un style. Car toutes les techniques concourant à l'œuvre de la mise en scène sont libres

Une partie de l'équipe du T.N.P. (de gauche à droite et de haut en bas) : Maurice Jarre, régisseur de musique ; M. Augereau, chef machiniste, dirigeant par micro les cintriers ; Pierre Saveron, régisseur des éclairages, Le « Patron » lors d'une répétition à Avignon ; l'atelier des couturières, debout leur chef, Madame Allivellatore ; l'équipe des machinistes ; travail « en cheminée » dans les cintres.





Catherine Sellers et Georges Wilson : Antigone et Créon dans Antigone (version d'André Bonnard).

jusqu'au moment où l'œuvre commande à son tour. Je veux dire qu'après des essais et certains errements, l'œuvre générale, écrite et répétée, se fait exigeante, devient stricte, réclame de la part des techniques une solution et non pas dix. Voici qu'elle interdit au peintre, au compositeur, à l'éclairagiste, au constructeur, au comédien, les merveilles, les inventions mirobolantes qui ne prouveraient que le savoir-faire du technicien, de l'artiste, du compositeur, du peintre. Le metteur en scène attend ce moment, cette journée où les libertés vont se heurter et se marier obligatoirement. C'est l'après-midi merveilleuse, ces deux ou trois heures sont la récompense de l'année et ceci bien avant la première publique.

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.

La cour du Palais des Papes, à Avignon, nous a appris d'autres leçons; en plein air, pas de décor superflu, pas d'enjolivement, il faut juste les éléments nécessaires, ceux que commande le texte. Dans « Le Prince de Hombourg », le château du grand électeur était simplement suggéré par des drapeaux flottants au vent et des sonneries de trompettes. Aucun décor réel n'aurait eu un tel pouvoir d'évocation. Trouver l'élément plastique juste est plus difficile que de surcharger la scène d'accessoires mirobolants et de décors. Dans « Le Cid », un trône, une grille indiquent dans quels appartements royaux se rencontrent Rodrigue et Chimène. J'ai transporté à Chaillot cette façon de faire à laquelle se prêtait d'ailleurs cette immense scène. Le plateau nu et l'acteur, voilà les éléments de la vérité théâtrale.

Je suis contre la « décoromanie », contre le spectacle pour le spectacle. Je crois qu'entre le réalisme d'Antoine et les conventions théâtrales de ceux qui l'ont suivi et combattu, il y a place pour un théâtre aux

effets simples, sans intentions, familiers à tous.

En regard de ces principes concernant le jeu de l'acteur et la simplicité du cadre, les aménagements dans lesquels certains ont vu l'originalité profonde du T.N.P. — suppression du rideau, prolongement de la scène, — apparaissent comme secondaires.

Je n'ai fait que revenir aux sources : les Grecs connaissaient cette extension du proscénium; les élisabéthains n'utilisaient pas de rideaux, non plus que les Italiens de la Comedia dell'Arte.

Le rideau ajoute au théâtre une idée de mystère dont il n'a pas besoin. En bon cartésien, je préfère ce qui est net : il est bon qu'en attendant le début de la représentation le spectateur se familiarise avec la scène, sur laquelle une petite veilleuse symbolise la flamme du théâtre, il est bon qu'il voie s'animer sous ses yeux le plateau « des personnages en quête d'un public ».

Je rappelle pour terminer que je ne suis pas le seul responsable de la régie des pièces du T.N.P. et mes expériences m'ont confirmé dans l'idée que nous devons toujours faire davantage de travail d'équipe. De Philippe à Wilson j'ai donné l'occasion à Roger Mollien, à Jean Négroni, à Jean Martin, à André Steiger, à Sorano, à Maurice Jarre, à d'autres encore de voler de leurs propres ailes en assurant des mises en scène à Chaillot et au théâtre Récamier. A Chaillot, de vieux compagnons comme Coussonneau, Wilson, Maurice Jarre étaient rompus à l'action commune. Ce travail collectif s'impose de plus en plus. Prenez « Antigone », par exemple, que nous jouons en ce moment. Après la première expérience du Festival d'Avignon, j'ai revu la mise en scène avec le mime Lecoq, le costumier Singier, et Maurice Jarre. Devais-je signer seul la régie? Celle d'« Arturo Ui » porte déjà à côté de mon nom celui de Georges Wilson. Dorénavant nous signerons sans doute les œuvres montées à Chaillot à plusieurs. Entre autres avantages, le comédien peut mieux faire valoir ses objections, il se sent moins bridé s'il a affaire à un directoire qu'à un seul homme, et les indications qu'on lui donne en ont plus de force. Mais, bien sûr, il faut une communion d'idées et de réflexion entre les deux ou trois régisseurs et toute l'équipe.

Propos recueillis, par
Raymond COUVREU,