



*Intervention faite par Michel Bourguignon (Président de la fédération de la Ligue de Seine Saint Denis) , à la demande de l'Université de Clermont-Ferrand, au cours d'un colloque universitaire international au Château de Vizille (Musée de la Révolution française) sur le thème « **Les Arts de la scène et la Révolution française** »*

*Il s'agissait, en un bref exposé sur les héritages, de présenter l'apport artistique et culturel de **Jean Dasté** et de **Jean Vilar**, à des historiens spécialistes souvent peu au fait de l'activité dramatique française contemporaine.*

RÉVOLUTIONNAIRES, JEAN DASTÉ, JEAN VILAR ?

Après tant d'exposés savants sur « Révolution Française et Arts de la Scène », on peut se demander comment raccrocher deux artistes contemporains comme Jean Dasté et Jean Vilar à ce courant révolutionnaire. Difficile d'imaginer en révolutionnaire le « distingué » Jean Vilar, bien qu'il ait brillamment interprété le rôle de Robespierre dans la « La mort de Danton » de Büchner, de même pour le marin amoureux de « L'Atalante » de Jean Dasté. Ont-ils été des hommes bousculant les habitudes artistiques ou les héritiers lointains de certaines grandes idées ? On peut dès l'abord penser un peu les deux. Faut-il encore, pour le prouver, examiner les faits, les idées, les propos. Et tout cela est-il exemplaire ? Quelles traces ont-ils laissées ?

De plus comment résister au plaisir de parler d'eux (puis d'écrire), même au passé, de présenter ces deux hommes que j'ai eu la chance de rencontrer, de connaître autrement que comme spectateur ? En premier lieu, il importe de dire qu'on ne peut limiter leur action à la Comédie de Saint-Étienne pour l'un, ou douze saisons

passées au T.N.P pour l'autre. Les influences, les apprentissages, les héritages ont été trop importants.

Nous proposons donc, en un récit personnel, de mener de front le parcours de ces deux grands artistes : Jean Dasté, le parisien en Province et Jean Vilar, le provincial à Paris.

Jean Dasté (1904-1994) naît donc au début du XX^e siècle dans un dépôt de fiacres où son père travaillait. Il y fait connaissance avec cochers et palefreniers, habitués du voyage et de l'itinérance. Très tôt il est attiré par le spectacle et, poussé par sa mère, il suit des cours dans son quartier d'abord, puis au Châtelet où il joue dès 1917 de petits rôles dans des spectacles à grande mise en scène. Jean d'Yd le conseille et l'encourage. Il découvre alors avec émerveillement Jacques Copeau, grand rénovateur installé au Vieux Colombier, et entrera dans son école à la discipline stricte. Il fera connaissance, après la débauche décorative du Châtelet, avec la rigueur du tréteau nu et avec un répertoire plus classique. Il suivra Jacques Copeau en Bourgogne de 1925 à 1929, au cours de l'aventure joyeuse et formatrice de la troupe des « Copiaus », parmi les paysans et vigneron bourgeois. Il deviendra son gendre.

Cette action théâtrale en direction d'un public populaire et enthousiaste le marquera à vie et expliquera le sens de sa démarche à la Comédie de Saint-Étienne.

Puis pendant deux ans, il animera avec Michel Saint-Denis, neveu de Copeau, la troupe itinérante, la Compagnie des Quinze. Grâce à une rencontre déterminante avec Jean Vigo, il découvre le cinéma parlant et tourne dans « Zéro de Conduite » et « L'Atalante ». Il tournera par la suite avec Jean Renoir, Alain Resnais, François Truffaut ou Ariane Mnouchkine.

Arrivent 1936 et le Front Populaire, grande période d'éducation populaire, Charles Dullin, en grand précurseur qui connaissait bien la province de sa jeunesse, est chargé par l'Etat, d'établir dans un rapport qu'il remettra en 1937, les conditions nécessaires à une décentralisation théâtrale et les moyens d'irriguer l'ensemble du territoire.

Avec André Barsacq, décorateur de cinéma, et Maurice Jacquemont, naît la Compagnie des Quatre Saisons qui continue l'itinérance, cette fois hors de la Bourgogne.... jusqu'à New York. Il fait construire « Le Théâtre Volant », théâtre de

toile démontable. Les propos qui accompagnent cette création sont une véritable préfiguration de ce que sera, dix ans plus tard, la décentralisation.

En 1940 la Compagnie s'installe à l'Atelier, à Paris, prenant la succession de Charles Dullin ; il crée « Antigone » de Jean Anouilh et organise de nombreuses tournées et fait connaissance avec des animateurs de la Résistance intellectuelle et artistique. Et tout naturellement, lorsque arrive la Libération, avec le retour exaltant de la liberté et le besoin impérieux de culture qui l'accompagne, il répond à l'invitation de Georges Blanchon, urbaniste, résistant et président de l'association « Maison de la Culture » qui lui propose de créer à Grenoble une troupe professionnelle ambulante. En pionnier il y organise à la fois son implantation dans la ville et des tournées dans la région. Malgré la détermination de Blanchon et de Dasté, l'intérêt de Jeanne Laurent, l'appui de Copeau ou de Dullin, ni la ville de Grenoble, ni le Conseil général, ni l'Etat ne soutiennent l'action des comédiens de Grenoble autrement que par quelques subsides. De plus la nouvelle municipalité ne tient pas les engagements de la précédente, donc arrêt brusque à Grenoble. Mais, heureusement, Saint-Étienne accueille la troupe qui devient Centre Dramatique National sous le nom de « Comédie de Saint-Étienne » et prend place dans le maillage national de la Décentralisation théâtrale voulue par l'Etat.

Nous sommes en 1947 et l'aventure - car c'en est une toujours renouvelée – durera pour Jean Dasté jusqu'en 1971, même si la Comédie de Saint-Étienne a continué son activité avec Pierre Vial puis Daniel Benoin. Comment résumer en quelques lignes près de vingt-cinq ans d'une activité théâtrale soutenue, les tournées dans des conditions parfois épiques et une implantation progressive à Saint-Étienne, avec construction d'une salle de spectacle, un répertoire varié, riche de plus de cent titres, mais avec, au centre de toutes les préoccupations, les liens tissés avec un public populaire avide d'enrichissement culturel et de découvertes ?

Le plus simple est de parcourir les réflexions et les témoignages réunis dans le numéro spécial des « Dossiers de la Loire » paru en hommage à Jean Dasté.

« Un Parisien en Province » : son influence la plus visible est d'avoir su faire de la Comédie de Saint-Étienne le foyer le plus actif de création et de réception du théâtre à l'opposé des tournées « parisiennes » qui ne s'appuient sur aucune assise locale.

« Un maître paternel » : les artistes comme les techniciens sont heureux d'avoir eu la chance de partager cette aventure humaine. Il était adorable et exigeant, mais il avait parfois des colères éphémères et pouvait paraître injuste.

« L'homme d'une culture de la Libération » : après 1945 on sent un formidable appétit de culture chez les gens simples. Il développe la passion de la solidarité qui sera fort utile lors des manques de moyens. Il fallait s'atteler à la reconstruction sans oublier la culture.

« L'arrivée des saltimbanques » : G. Blanchon avait bien préparé le terrain. On attendait les artistes comme des amis. A Saint-Etienne et dans la région, les associations et les comités d'entreprise avaient su tisser les liens entre les artistes et le public le plus simple. On attendait Molière et « Le Bourgeois Gentilhomme ». Des saltimbanques à qui on offrait la gloire et pas la fortune.

« Du théâtre pour les ouvriers » : le choix d'un répertoire adapté, vaste et exigeant, ouvert sur la vie, sur le monde à l'opposé du théâtre de boulevard replié sur lui-même. Et toujours, toujours chercher un nouveau public. Pour cela jouer les classiques français, mais aussi Kleist et « La cruche cassée », Brecht et « le Cercle de Craie Caucasien » ou le Nô « Ce que murmure la Sumida ». Les comités d'entreprise s'efforcent de proposer des prix modiques mais non la gratuité.

« Compagnon et patron » : grand comédien, Jean Dasté devra faire beaucoup d'efforts pour devenir patron. Il y arrivera par le travail, le travail en commun au sein d'une équipe, d'une troupe permanente, jeune et motivée.

Il en fallait du courage à cette troupe pour surmonter les difficultés de l'itinérance et du manque évident de moyens !

« Le goût et le sens du public » : l'homme, le théâtre, le public, tout cela participait d'une unité. On ne saurait trop insister sur cet aspect primordial. Pour s'en convaincre il suffit de regarder les albums des photos d'Ito Josué, si parlantes, si révélatrices de la passion de ce public. Les chemins vicinaux sont aujourd'hui les voies royales du théâtre.

Mais entre 1968 et 1970, la préhistoire du théâtre d'aujourd'hui s'achevait, accélérée pour Jean Dasté par « l'affaire de la Maison de la Culture ». L'idée d'une telle maison, aux activités artistiques multiples, à Saint-Étienne est lancée par André Malraux dès 1962. Elle séduit d'abord Jean Dasté qui pense associer à la diffusion une création régionale au service du mouvement jeune et populaire. Mais très vite il s'aperçoit que la Comédie de Saint-Étienne ne jouera qu'un rôle secondaire en perdant sa liberté. Il se retire du nouveau bâtiment et réintègre la salle des Mutilés avant de démissionner en 1971. La carrière du pionnier ne s'arrête pas pour autant, il

entreprend de longues tournées de récitals solitaires avant de recevoir un Molière d'honneur tardif en 1993.

Jean Dasté, donc quitte Saint-Étienne en 1971. La même année Jean Vilar meurt. Cette date, comme les années 30 et comme 1947, rapproche ces deux hommes si épris d'une même mission exigeante. Jean Vilar qui ne tutoyait pas facilement en dehors de son cercle intime tutoya tout au long de sa carrière Jean-Louis Barrault et Jean Dasté en signe d'amical compagnonnage.

Jean Vilar (1912-1971) est né à Sète, célèbre par ses joutes et l'ombre de Paul Valéry. Ses parents tiennent une mercerie. Il fait des études classiques et apprend la musique, le violon. Le jeune homme, qui pense devenir écrivain, vient à Paris pour suivre des études à la Sorbonne. Pour vivre, il est pion dans un lycée. Passionné par le XVIII^e siècle, il trouve peu enthousiasmant les cours de l'université. Mais en 1933, comme Jean Dasté avec Jacques Copeau, dix ans plus tôt, il a un choc déterminant en assistant à une répétition de « Richard III » chez Charles Dullin à l'Atelier, foyer intense de formation et de création. Il découvre alors « une littérature debout ». Il souhaite entrer dans son école, mais il a peu d'argent, d'autant plus qu'il a perdu son poste pour absences. Dullin, généreux, en échange l'engage comme régisseur (terme que Jean Vilar par la suite préférera à celui de metteur en scène) et lui confie quelques petits rôles dont un rôle muet dans « Le Faiseur » de Balzac. C'est l'épreuve de l'apprentissage, de la discipline mais aussi la réflexion sur la finalité de l'art, du théâtre pour ... Il rejoint donc, pour trois ans, les enfants de la « famille » Dullin : Jean-Louis Barrault, Madeleine Robinson, Alain Cuny, Jean Marais, Marguerite Jamois, Marcel Marceau... Jean Vilar dit « C'est peu de dire que nous lui devons beaucoup ; nous lui devons toujours. Charles Dullin reste créancier d'un compte que nous ne pourrions jamais acquitter »

Mais le temps passe, Jean Vilar fait son service militaire. L'ulcère d'estomac qui le fera souffrir pendant tant d'années commence à se manifester.

Après le temps des apprentissages arrive le temps des expérimentations. C'est la guerre et les moindres salles de spectacle sont de rares lieux de convivialité fort recherchés. Jean Vilar, comme Jean Dasté, apprend l'itinérance. D'abord dans le cadre de « Jeune France », créé par Pierre Schaeffer. Il y rencontre André Barsacq, Raymond Rouleau, André Clavé, Jean Desailly, Léon Chancerel, Jean Dasté ou même Pierre Fresnay. En 1942 certains amis, André Clavé, Jean Desailly, François Darbon, Hélène Gerber montent avec lui une compagnie « La Roulotte ». Pour

réaliser certains spectacles il fait appel au concours financier de solides amitiés sétoises de sa jeunesse dont Antoine Di Rosa qui lui sera toujours fidèle, notamment pour créer « La Fontaine aux Saints » de Synge au théâtre Lancry. Il prend le temps de retourner au pays pour s'y marier.

Revenu à Paris il crée « La Compagnie des 7 », avec Maurice Coussonneau et André Schlessier et présente avec peu de moyens mais un certain succès « Orage » de Strindberg au Théâtre de Poche, puis « Don Juan » de Molière au Théâtre La Bruyère ; des réalisations pleines de rigueur qui inaugurent un futur style, dans lequel les costumes du peintre Gischia prennent une grande importance.

A la Libération il réalise deux spectacles fort appréciés, « La Danse de Mort » aux Noctambules et « Meurtre dans la Cathédrale » au Vieux Colombier, joué cent cinquante fois. Il est remarqué par certains membres du C.E.A.I., association d'artistes et d'intellectuels qui s'efforcent de rétablir les relations culturelles internationales. Il vient également de tourner dans « les Portes de la Nuit » de Marcel Carné. Premiers contacts sur les conseils de Christian Zervos, grand spécialiste d'art, avec le poète de l'Isle sur Sorgue, René Char, pour la réalisation d'un film inspiré par « Le Soleil des Eaux ». Le film ne verra jamais le jour, mais lorsque Christian Zervos organisera une grande exposition d'art contemporain (Picasso, Matisse, Braque, Léger,...) en 1947, dans la Grande Chapelle du Palais des Papes d'Avignon il fera appel à Jean Vilar pour présenter un spectacle dans la Cour d'Honneur de ce palais ; il pense à « Meurtre dans la cathédrale ». L'artiste connaît le lieu, il a peut-être rêvé devant ces façades monumentales, mais il refuse d'abord et revient en proposant trois créations : « Richard II » de Shakespeare jamais joué en France, « La Terrasse de midi » de Maurice Clavel au Théâtre municipal et « Tobie et Sarah » de Claudel au Verger. C'est, et Jean Vilar l'ignore, le premier Festival d'Avignon sous le nom de « Semaine d'Art Dramatique ». La décision est prise, il va falloir la mettre en œuvre.

Tout d'abord trouver les moyens. Un seul spectacle était prévu, il était donc indispensable en un premier temps de trouver les moyens pour trois réalisations avec une troupe de près de trente comédiens. Jean Vilar, donc, rencontre à Avignon le Maire de la Libération, le Docteur Pons, qui, avec son adjoint M. Charpier, lui réserve un accueil chaleureux et une aide financière.

Un comité se constitue. Le Docteur Pons restera toujours un ami fidèle du Festival. Jean Vilar doit aussi compter sur l'aide du ministre Pierre Bourdan et du C.E.A.I. avec la dévouée Chrystel d'Ornhjelm sans oublier l'appui local d'Elizabeth Barbier.

Habitué des très petits théâtres, Jean Vilar, devant l'immense Cour d'Honneur du Palais des Papes, va devoir jouer l'aventure. Faire le théâtre de Poche en plus grand : facile à dire... mais le faire ? Sans de nombreux concours il était impossible de résoudre de nombreuses difficultés pour présenter trois spectacles dans trois lieux différents dont deux sans aucun équipement. C'est le travail du fidèle Coussoneau.

Après des hésitations sur l'orientation à choisir, il faut installer un immense plateau qui occupera près de la moitié de cette Cour d'Honneur, sur un sol à forte dénivellation. Avec l'appui de l'architecte avignonnais, Georges Amoyel, il est fait appel, sur une idée de génie, à l'armée, aux pontonniers du 7^e génie et à quelques jeunes avignonnais dont Paul Puaux qui vont charrier tonneaux métalliques, pilotis, poutrelles, rails et madriers. La scène ainsi construite, bien qu'un peu disjointe, ne sera modifiée qu'en 1952. Construite, la scène devra être éclairée avec l'appui d'André Saquet, habitué des fêtes locales, mais seulement dix projecteurs. Pour le public, des chaises de jardin.

Pendant que Coussoneau suit les opérations à Avignon, Jean Vilar répète à Paris avec près de trente comédiens dont Jean Négroni, Jean-Paul Moulinot (qui tient les finances), Jean Leuvrais, Raymond Hernantier, Beatrix Dussane, Germaine Montero, Alain Cuny, Michel Bouquet, Silvia Monfort et la toute jeune Jeanne Moreau.

Il va falloir nourrir et loger tout ce monde qui dispose de très peu de moyens. Là encore les avignonnais du Comité vont être mis à contribution. Table commune ou repas à l'Auberge de France, logement offert à l'hôtel ou chez l'habitant, les membres du Comité se mobilisent. On ne peut passer sous silence le « foyer d'accueil » si généreux de l'Auberge de France, à deux pas du Palais, où Jeanne et René Struby avec leur fille Françoise nourrissent gratuitement les Comédiens qui ne peuvent plus payer en leur disant : « Vous reviendrez l'année prochaine pour régler

vos dettes ! ». Une amitié indéfectible se noue alors.

Et puis il y a « l'esprit d'Avignon ». Pour Jean Vilar ce n'est pas la décentralisation ni une tournée, c'est un moment de respiration loin du parisianisme théâtral, aux habitudes confinées, idée qui s'affirmera au cours des années de ce qui deviendra le

« Festival d'Avignon » (festival=fête). C'est une rencontre avec le public ou du moins la recherche d'un vaste public. Public, peut-être pas très nombreux la première année, mais enthousiaste et qui a senti le message.

Comme on le lui a demandé Jean Vilar revient avec une reprise de « Richard II », puis « Shéhérazade » de Jules Supervielle et « la Mort de Danton » de Georg Büchner. Quelle audace de créer, en 1948, cette première pièce d'un auteur allemand (1813-1837) quasi inconnu en France et qui traite, suprême défi, de la Révolution Française : « C'est le drame de la Révolution, dira Arthur Adamov, de toute la Révolution considérée comme la révolte primordiale contre la cruauté impitoyable des lois naturelles... Le théâtre est un raccourci de la vie plus réel que la superficielle réalité »

Jean Vilar écrira « l'histoire cruelle de 1793-1794 n'a jamais été aussi fidèlement traitée à la scène. Rarement au théâtre, un auteur a su concilier avec un tel génie le respect de l'histoire et le thème du héros, sans quoi il n'est pas de drame historique exemplaire. »

Il serait faux cependant de croire que l'auteur reste indifférent au sort de ses personnages. Et il me semble que l'on peut résumer le sens profond de cette œuvre par ces quelques mots : « ne jugez pas ».

Pendant l'année, Jean Vilar tourne dans plusieurs films et procède à quelques reprises dont « La Mort de Danton » sur le minuscule plateau du Studio des Champs Elysées.

Festival d'Avignon 1949, le troisième, avec le « Le Cid » de Pierre Corneille (un poète de trente ans !) dans lequel jouent Jean-Pierre Jorris et Françoise Spira, puis « Pasiphaë » de Montherlant et « Œdipe » de Gide. A l'automne Jean Vilar alterne reprises, comme « La Danse de mort » en tournée, et conférences, ainsi que le rôle de Frère Dominique à l'Opéra de Paris dans « Jeanne au bûcher » de Claudel et Honegger.

Pour le quatrième festival, « Henri IV » de Shakespeare dans une traduction de Maurice Clavel et Jean-Louis Curtis, déjà présents en 1947, puis la création du « Profanateur » de Thierry Maulnier qui curieusement, comme journaliste, attaquera Jean Vilar très violemment par la suite.

En octobre 1950, « Henri IV » de Pirandello, création très importante dans la vie de Jean Vilar, au théâtre de l'Atelier où André Barsacq accueille avec joie ce retour de l'ancien « élève » et régisseur après quinze ans.

Puis c'est la rencontre avec Gérard Philipe, un soir, dans une loge de l'Atelier, avec le désir de travailler ensemble. Jean Vilar est fasciné par la démarche simple, modeste, de ce très célèbre jeune acteur (il n'a pas trente ans mais a déjà joué dans neuf pièces dont « Caligula » et dans onze films dont « Le Diable au corps » ou « La Chartreuse de Parme ») « grand, dressé, le geste rare, le regard clair et franc, sa présence était faite à la fois de force calme et de fragilité »

Quelle rencontre ! Il lui propose la création de la pièce de Kleist « Le Prince de Hombourg ». Gérard Philipe accepte, mais hésite sur la reprise du « Cid » et finit par accepter. Jean Vilar lui parle de sa conception d'un théâtre populaire (sans en prononcer le mot) au prix des places modique, sachant combien Gérard Philipe sera sensible à cette idée sociale. Il lui parle surtout d'Avignon car il est fort surpris qu'un acteur aussi célèbre et courtois vienne se mettre à la disposition d'un metteur en scène qui n'a ni salle, ni argent en dehors du Festival. Un plein accord se fait. Jean Vilar, alors, tout en préparant Avignon peut se consacrer à la reprise salvatrice d'« Œdipe » à l'invitation amicale de Jean-Louis Barrault et à la création, comme acteur, sous la direction de Louis Jouvet et avec Pierre Brasseur, de la pièce de Jean-Paul Sartre « Le Diable et le Bon Dieu ».

Mais à Avignon les temps ont changé depuis l'idyllique « Semaine d'art ». Le Comité se met à critiquer certains choix de Jean Vilar. Plusieurs membres voudraient intervenir dans la programmation. Quant à la reprise du « Cid » en 1951, elle suscite une réaction extrême : « Vilar prend le public avignonnais pour une clientèle de cours du soir et de certificat d'études primaires ». Mais Jean Vilar tient bon. Le public est le plus fort et fait un triomphe à Gérard Philipe qui se montre aussi simple et séduisant dans la ville que sur scène.

Et lorsque Jeanne Laurent, à la fin de ce cinquième festival, vient proposer à Jean Vilar la direction du Palais de Chaillot à Paris, le critique Morvan Lebesque, enthousiaste, ne peut s'empêcher de parler du « miracle » d'Avignon. S'établit alors une sorte de mythe de Jean Vilar passant d'Avignon au Palais de Chaillot et renouvelant à Paris, grâce au Festival et à sa nouvelle vedette, le « miracle » de la Cité des Papes. La réalité est un peu plus complexe, sans rien retirer à la réussite certaine et méritée des cinq éditions du Festival, Denis Gontard, spécialiste de la décentralisation théâtrale, donne une explication plus nuancée, sur la foi des confidences des protagonistes concernés.

Dès 1948 des réflexions s'étaient engagées sur la réalité de l'activité du Palais de Chaillot qui avait perdu son enseigne de théâtre populaire après Gémier, sur le remplacement souhaité du directeur, Pierre Aldebert, sur l'élaboration d'un cahier des charges, remis en 1950 et revu en 1951, qui devait prendre effet au départ de l'ONU. Jeanne Laurent, confortée par l'exemplaire réussite des Centres Dramatiques est donc chargée de trouver l'homme qui transformera ce théâtre-garage. Elle propose donc à Jean Vilar de poursuivre à Paris, le grand projet de la décentralisation et du renouvellement de l'activité théâtrale et du public.

Jean Vilar, après hésitation, accepte mais aurait préféré l'Odéon pour lequel il avait déjà postulé en proposant un plan d'animation fortement réfléchi.

Mais qui est Jeanne Laurent ?

Jeanne Laurent est fonctionnaire au secrétariat d'Etat au Beaux Arts, dépendant du Ministère de l'Instruction publique, et amie des peintres et des artistes. A la Libération elle est sous-directrice des Spectacles et de la Musique, sous l'autorité de Jacques Jaujard, elle aura, à ses côtés Pierre-Aimé Touchard, comme inspecteur général, et les conseils de Raymond Cogniat et un temps de Louis Jouvet. Dès 1946 elle crée le Concours des Jeunes Compagnies et bientôt l'aide à la première pièce ; sur les conseils de Charles Dullin qui a élaboré un rapport à ce sujet, elle s'attelle à mettre en œuvre la recherche d'un nouveau public pour la décentralisation. Elle le fera avec succès grâce à une méthode non dirigiste faisant coïncider la création des Centres Dramatiques avec les initiatives locales. Le premier Centre est implanté à Strasbourg (avec Roland Piétri puis André Clavé) dès 1947. Si près de la période de l'occupation, il fallait créer un lieu culturel en Alsace. Puis ce sera après le faux pas de Dasté à Grenoble avant son implantation à Saint-Étienne le Grenier de Toulouse, le Centre Dramatique de l'Ouest avec Hubert Gignoux et en 1952 à Aix-en-Provence l'installation de Gaston Bâty.

Jean Vilar est donc désigné pour rejoindre ces pionniers : de Dullin à Avignon en passant par « Jeune France », « La Roulotte » et « La Compagnie des sept ». Il a réfléchi et accepte de prendre symboliquement la succession de Firmin Gémier et de rétablir le sigle T.N.P, Théâtre National Populaire, niant peut-être Chaillot, P. Abram ou P. Aldebert. Il a accepté aussi, et un peu naïvement, un cahier des charges insensé : un contrat de trois ans renouvelable, une subvention, mais il est responsable financièrement sur ses biens, il n'a pas de salaire et sera payé sur des bénéfices éventuels, il est contraint à au moins deux cents représentations par an,

tant à Chaillot qu'en tournée. Enfin il hérite d'une vaste salle de deux mille sept cents places mais occupée pour l'heure par les séances de l'ONU et de plus sous équipée. Néanmoins le T.N.P débute le 17 novembre 1951... à Suresnes, puis à Clichy, à Gennevilliers, en Allemagne, à Caen, à Strasbourg, au Théâtre des Champs Elysées, sous chapiteau à la Porte Maillot et à la Porte de Montreuil, avant d'intégrer le Palais de Chaillot, enfin libéré, le 30 avril 1952, avec à l'affiche « L'Avare », la création de « Nucléa », d'Henri Pichette, le poète ami de Gérard Philipe, des concerts et du cinéma. Au total cent soixante seize représentations.

Comment se montrer un tant soit peu historien de contemporains, d'artistes qu'on a connus sans être tout de même amené à parler de soi, au moins comme témoin ? Oui ! j'ai eu la chance, cette fabuleuses année, de voir « Le Cid » à Suresnes, « Le Prince de Hombourg » au Théâtre des Champs Elysées et « Mère Courage » à la Porte de Montreuil, avant d'être un fidèle de Chaillot. Quel choc ! même si nous n'étions pas toujours très nombreux.

Certes cet enthousiasme était celui de la jeunesse. L'accord cependant était loin d'être complet chez les tenants d'un théâtre traditionnel et l'on ne peut pas nier que Jean Vilar se montrait un peu provocateur. Nous ne sommes qu'à sept ans de la fin d'une guerre qui a laissé des traces profondes et présenter deux pièces d'auteurs allemands, traitant de combats militaires et de vie sur les champs de bataille, de plus en pleine guerre froide, dont un des auteurs, Bertolt Brecht, vit à Berlin-Est, n'était pas pour plaire à tout le monde. A cela s'ajoute avec « Nucléa », un vaste poème un peu prophétique mais obscur sur la guerre nucléaire. Et pourtant avec « Le Cid » » et « L'Avare » quel beau programme de théâtre populaire ! Cette volonté est bien en place et décidée par Jean Vilar, dès le début.

Arrêtons-nous un moment sur cette notion de théâtre populaire et de recherche d'un vaste public. L'histoire en est fort ancienne et remonte à l'Antiquité, les amphithéâtres et les récits des prouesses des héros grecs ou romains sont le témoignage de ce théâtre éducateur et citoyen voulu par la Cité, les mystères et foires du Moyen Âge sont du même ordre. Après une longue période d'enfermement et de théâtre pour un public privilégié dont la salle dite « à l'italienne » est le reflet, la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième voient un bouleversement. C'est le désir de produire un théâtre plus citoyen de la part d'intellectuels comme Romain Rolland avec ses pièces sur la Révolution Française et son ouvrage « Le Théâtre du peuple » ou Jacques Copeau et le théâtre du Vieux Colombier, d'artistes créateurs,

comme Firmin Gémier et son théâtre ambulant, puis en 1920 le premier Théâtre National Populaire au Palais du Trocadéro, mais également une sorte de résurrection de la fête villageoise au Théâtre de Bussang avec Maurice Pottecher. A cela s'ajoute la révolution esthétique du Cartel (Jouvet, Dullin, Pitoëff, Bâty), sans oublier le courant de l'éducation populaire prônée par le Front Populaire en 1936.

Mais si certains ont atteint un nouveau public parmi les prédécesseurs de Jean Vilar, ils n'ont pas su renouveler les formes alors que les plus révolutionnaires ont manqué de public.

Il faudra attendre la Décentralisation et le T.N.P de Jean Vilar pour approcher la fusion de ces courants. Cette forme de démocratisation dans l'élan de la Libération introduira une forme d'union dans une société divisée, hiérarchisée.

Mais la mission est aussi de faire un théâtre national, un théâtre voulu et aidé par l'Etat, même si la tutelle ne s'est pas toujours montrée bienveillante et de 1953 à 1955 Jean Vilar a vécu des années difficiles. Cette notion alliant populaire et national peut être considérée comme un héritage de la Révolution Française, ne serait-ce que par sa forme juridique, une concession avec un cahier des charges et une subvention, symboles et engagements d'une mission.

De 1951 à 1963 Jean Vilar aura connu deux Républiques. La tutelle sera passée des Beaux Arts aux Affaires Culturelles avec comme ministre d'Etat André Malraux à qui le lie un respect pour l'écrivain et une amitié ancienne ; ce qui n'empêchera pas Vilar de démissionner en 1968 d'une mission sur un art lyrique populaire à la suite d'un discours de De Gaulle. Ce théâtre, pour son directeur, appartient à toute la France, il aura donc une véritable mission de service public avec un rayonnement national et de plus une obligation de présence à l'étranger. Jean Vilar s'invente cette logique de théâtre service public « tout comme le gaz, l'eau, l'électricité », comme guide de toute action. C'est donc un lien avec le ministère d'origine, l'Education Nationale. Jean Vilar a toujours été respectueux du principe de l'instruction publique, alliant les principes de Condorcet et de Jules Ferry dans un savant ancrage révolutionnaire plus près de 1789 que de 1793.

Autre référence révolutionnaire : Jean Vilar demande au grand affichiste Jacno un travail graphique rappelant les écrits faits au pochoir sur les banderoles des sans-culottes. Pour cela Jacno invente des caractères immédiatement reconnaissables et qui portent son nom ; il crée le célèbre sigle T.N.P dans un ovale qui rappelle un

tampon et la première affiche pour Chaillot sera bleu-blanc-rouge, il l'utilisera à plusieurs reprises.

Très vite Jean Vilar aura à faire face à des polémiques et à des attaques qui l'affecteront beaucoup, déclenchant par moment une sorte de neurasthénie.

Dans ce cadre là on ne peut passer sous silence les difficultés de relation avec l'institution, déjà évoquées.

Avec les pouvoirs publics l'opposition latente sera d'abord politique, malgré des problèmes financiers récurrents et un cahier des charges trop contraignant. Le ministre André Marie ne le soutient pas pour raison politique. Quant au sénateur L. Debû-Bridel, rapporteur du budget des Beaux-Arts, il conteste, dès 1951, une activité limitée, dit-il, « à un petit coin de banlieue » avec des « liens certains » avec « un certain parti politique » et, donc, propose une réduction de la subvention. Ce qui sera fait à l'arrivée de la droite provinciale, avec Antoine Pinay. Même J. Jaujard, dont l'épouse est une éminente sociétaire de la Comédie Française, fait des remarques sur certains choix de programmation. Jean Vilar n'en tiendra pas compte, faisant de sa constante indépendance de jugement, un principe. Malgré une défense, pour la forme d'André Cornu, Jean Vilar sent bien que ce n'est pas franchement de l'hostilité, mais un manque de confiance de la part des représentants de l'Etat, seule sa réussite artistique peut contrebalancer ce sentiment. Mais, il y a plus grave, en février 1953 il est accusé de détournement de fonds, ayant « emprunté » de l'argent à la caisse du T.N.P pour s'acheter un appartement, car il ne pouvait prélever aucun salaire pour lui avant la fin de son mandat. Après avoir tourné un film il reverse intégralement la somme quelques mois plus tard. Mais paradoxalement il obtient son renouvellement, l'Etat ne voulant pas se déjuger. Pourtant depuis plusieurs années les rumeurs les plus folles ont couru dans la presse. « Jean Vilar, communiste », « Jean Vilar démissionné », « Jean Vilar remplacé par A. M. Jullien »... Jeanne Laurent, « La dragonne de Vilar », a déjà fait les frais de ces polémiques, elle a été mise à la retraite d'office.

Mais avec le renouvellement tout n'est pas réglé et malgré une intervention directe auprès de P. Mendés-France, les finances ne s'arrangent pas. Toutefois en 1955 quelques changements dans le cahier des charges : salaire pour le directeur, plus de temps consacré à Chaillot... Les « dévotions » obligatoires auprès des politiques le fatiguent. Nouveau renouvellement pour six ans et en même temps une crise de croissance due au succès mais avec un énorme déficit. Et tout cela au milieu de

conflits sociaux et en pleine guerre d'Algérie. Les conflits entraîneront une augmentation des salaires pour les artistes et les techniciens mais accompagnée d'une augmentation du prix des places, ce qui scandalise Jean Vilar. Le T.N.P reste le parent prestigieux mais pauvre des théâtres nationaux.

En 1959 avec André Malraux les choses changent, la subvention est augmentée mais les difficultés subsistent. Jean Vilar a ouvert une deuxième salle, le Théâtre Récamier, pour des créations de pièces contemporaines. Mais les polémiques ne viennent pas seulement des hommes politiques : des intellectuels, Roland Barthes ou Jean-Paul Sartre, après avoir soutenu Vilar, lui portent des coups sévères, s'interrogeant sur le terme populaire et le manque d'engagement politique. Même les brechtiens, B. Dort ou E. Copfermann, après 1955, dans la revue « Théâtre populaire » s'y mettent. Les journalistes sont nombreux à avoir porté des attaques diffamantes dès le début, même François Mauriac ou Antoine Blondin, mais le plus acharné est le critique du Figaro, Jean-Jacques Gautier. Des confrères, certains compagnons, des communistes sont moins enthousiastes devant les succès du T.N.P.

On reproche de part et d'autre à Jean Vilar de ne pas rassembler un public suffisamment populaire, voire ouvrier, et pourtant il n'y a pas de statistiques scientifiques permettant une analyse sérieuse de la composition du public de Chaillot.

Le Festival d'Avignon n'est pas épargné. Les démêlés avec le Comité local amènent Jean Vilar à démissionner en 1953 pour protester. La Compagnie Marie Bell est pressentie pour la succession mais des avignonnais avec Elizabeth Barbier et Paul Puaux lancent une pétition. Ils réussissent. Jean Vilar avec le T.N.P assument entièrement le Festival. Le Comité est mis en sommeil. Même après son départ du T.N.P il restera directeur, passant en régie directe en 1966, année d'une certaine ouverture avec Planchon et Bérart et en 1967 le cinéma avec « La Chinoise » de Godard et l'ouverture du cloître des Carmes. Malheureusement 1968 sera une très dure épreuve pour Jean Vilar, injustement mis en cause.

Mais revenons au T.N.P. Respectueux du contrat avec l'Etat donc avec le peuple, son directeur s'interdit toute prise de position politique publique, mais ses choix de programmation sont signifiants. Nous l'avons vu dès les débuts avec « Le Cid », « Le Prince de Hombourg », « Mère Courage », « La Mort de Danton », ou « Nucléa » véhiculent des idées politiques (et poétiques) très différentes. En 1954 Jean Vilar

monte « Ruy Blas » avec Gérard Philipe alors qu'il a des difficultés avec le ministre. En 1958, en 1960 ce sont « Ubu » de Jarry et « Erik XIV » de Strindberg, mises en cause du pouvoir. Pendant la guerre d'Algérie ce seront « Arturo Ui », « Antigone », « L'Alcade de Zalaméa » et « La Paix » d'Aristophane. Les spectateurs comprennent les messages. Le dernier spectacle de Jean Vilar au T.N.P « Thomas More » se termine par ces mots : « J'ai refusé de m'incliner ».

A côté des messages contenus dans les pièces, il faut relever des petites révolutions audacieuses. D'abord le choix de Jean Rouvet comme administrateur, ancien instituteur, venu des mouvements de jeunesse et d'éducation populaire, comme plus tard Paul Piaux. Le T.N.P est implanté dans le quartier le moins populaire de Paris, le seizième arrondissement. La salle est immense, avec ses deux mille sept cents places. Il débutera ses activités en banlieue. Mais le public retient toute l'attention.

On fait tout pour faire tomber les barrières, pour que le public se sente chez lui. On distribue gratuitement un petit programme ; le texte de la pièce, sans publicité, mais avec des photos du spectacle est vendu pour une somme modique. Un journal « Bref » sert de liaison. Des formules de location innovantes : par correspondance, par téléphone, pendant les entractes, mais pas pour les agences. L'heure du spectacle sera avancé à 20h00, mais les portes seront ouvertes dès 18h30 avec possibilité de dîner et d'écouter de la musique. Tous les pourboires sont supprimés. Les retardataires rentrent groupés à un moment propice ménagé. Il n'y a pas de rideau, la lumière le remplace. Le contrôleur général Robert Doizon est chargé de veiller à la qualité de cet accueil.

Ne pouvant bénéficier que d'un appui limité de la presse, il faut aller chercher le public potentiel. Sonia Debeauvais s'adressera aux groupements, à Renault, aux P.T.T, à la Ligue de l'Enseignement, aux Comités d'Entreprise.... Des avant-premières leur sont réservées. Une politique d'abonnements est mise en place. Ce public des collectivités est traité avec loyauté, ce n'est pas un bouche-trou, les places sont numérotées. La relation se veut directe. C'est la hantise jacobine des intermédiaires. Des relais sont suscités, ils sont de véritables partenaires. Chaque année Jean Vilar adresse une « Lettre aux Associations » annonçant le programme et les intentions de la saison à venir.

Comme la Comédie de Saint-Etienne, le T.N.P continue avec G. Wilson après le départ de Jean Vilar. De la même façon après son décès en 1971, le Festival d'Avignon a continué avec son équipe dirigée par Paul Piaux qui créera, avec la

Bibliothèque Nationale la Maison Jean Vilar, lieu de documentation, d'archives et d'animation très riche.

Beaucoup de points réunissent Jean Dasté et Jean Vilar. Sans Copeau, les Copiaus et les Quatre Saisons, sans Charles Dullin et la Roulotte auraient-ils fait le même théâtre ? Mais ils ont dans une certaine mesure dépassé leur maître, principalement dans leur apport avec le public.

Héritiers lointains d'un XVIII^e siècle révolutionnaire, par les tournées, une certaine itinérance, la décentralisation ils réalisent un véritable modèle politique hérité des Lumières. L'idée de contrat maintes fois exprimée ne fait-elle pas penser au Contrat social ? Le sens de la mission et le contrat avec le peuple feront jouer Jean Vilar pendant les grèves de 1957 avec des lumières réduites. Fidèle au devoir civique et malgré des relations difficiles avec les pouvoirs publics, ils s'abstiendront de prises de position politique. Ils garderont une hantise des intermédiaires, préférant le rapport direct avec le citoyen indifférencié. L'importance du travail de troupe, de ces hommes rassemblés pour une poursuite commune et très exigeante du travail théâtral. Et toujours le public avec lequel on partage, avec lequel on forme une communauté à élever, sinon à éduquer. Vilar dira : « Plutôt que didactique j'aimerais dire que je fais un théâtre *enseignant* ». N'est-ce pas subversif ?

Après un temps d'éclipse, ils restent des modèles. Vingt ans plus tard ils réapparaissent comme des figures amies, protectrices. Ils apportent tout ce qui manque à un théâtre qui a du sens et qui donne du sens. La jeunesse est avide de connaître le T.N.P plus que disserter sur la notion de théâtre « populaire ». Il ne faut pas non plus oublier les mille petites pratiques devenues familières mais qui à leur époque furent révolutionnaires.

Pour conclure peut-on répondre facilement aux questions posées dès le début ? Nous laisserons le soin au lecteur de répondre. Comme le juge a une balance, Jean Vilar a une réponse avec le nom de sa petite maison de Sète « Midi le juste ».

Michel Bourguignon

Pour en savoir plus :

Paul-Louis Mignon, *Jean Dasté*, P.U.F, Paris 1977

Jean Dasté qui êtes vous ? la Manufacture, Lyon, 1987

Jean Vilar par lui-même, Avignon Maison Jean Vilar, 1991

Claude Roy, *Jean Vilar*, Calmann-Lévy, Paris 1987

Paul Puaux, *Avignon en festivals*, Hachette, Paris 1983

Emmanuelle Loyer, *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, P.U.F, Paris 1997