

Les Cahiers de la Maison Jean Vilar

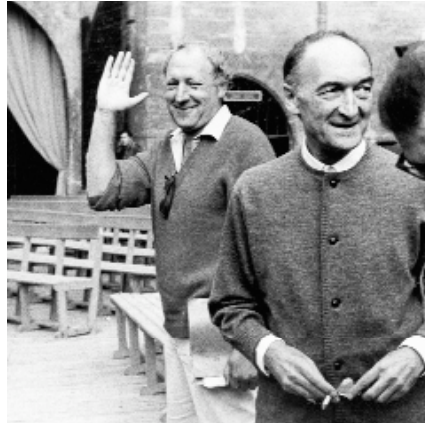
Le Théâtre National Populaire aujourd'hui

par Christian Schiaretti



Montée Paul Paux
8 rue de Mons
84000 Avignon
Tél. 04 90 86 59 64

contact@maisonjeanvilar.org
www.maisonjeanvilar.org



JEAN VILAR AVAIT D'ABORD ENVISAGÉ DE TRANSMETTRE SON SCEPTRE À GÉRARD PHILIPPE. LE DESTIN FIT QUE GEORGES WILSON EN HÉRITA, QUE ROGER PLANCHON LE TRANSPORTA À VILLEURBANNE, OÙ CHRISTIAN SCHIARETTI LE TIENT AUJOURD'HUI.

Christian Schiaretti nous a fait l'amitié, l'été dernier, d'animer l'une des rencontres de la cour de la Maison Jean Vilar. Il s'était prêté au jeu des questions sur l'histoire et le devenir de la grande Institution dont il a la charge depuis trois ans. De quel poids pèse le passé et les hommes qui l'incarnent encore sur le bel aujourd'hui ? Les Anciens ne disaient-ils pas : « Libérez-nous des parents » ? Voici la synthèse des propos de Christian Schiaretti telle qu'il a bien voulu l'amender, d'après des notes rassemblées par Rodolphe Fouano.

Je ne me suis jamais accommodé de la notion verticale de carrière. Jeune, je lui préférais la notion de légende. Alimenté sans doute par les exemples passés avec leurs lots de pathétiques résolutions. Cela me distingua de l'esthétique imposée à ma génération, le ridicule en prime : je n'avais jamais inscrit le TNP dans mes perspectives.

Mon geste initial, par une sorte de hasard intuitif ou d'intuition hasardeuse, s'inscrivit dans l'héritage. Profitant d'une queue de budget, j'ai pu monter un spectacle avec la Compagnie des Matinaux (merci René Char !) animée par Agathe Alexis et Alain Alexis Barsacq, fils d'André Barsacq (lui-même, comme chacun sait, successeur de Charles Dullin à la tête de l'Atelier). Pierre Franck ayant pris la direction de l'Atelier, le fils Barsacq récupéra un minuscule lieu sous le théâtre que nous transformâmes en salle de spectacle : l'Atalante était née (1984). Il s'agissait pour nous de réagir au danger de la prise en main par une grande intendance de l'activité théâtrale, de la prise de contrôle par les administratifs de grands lieux théâtraux voire de théâtres nationaux ou de festivals. Il nous semblait important que les artistes restent maîtres de leurs lieux, le théâtre commençant par des

murs. D'où la naissance de l'Atalante, en double hommage à Jean Vigo et à Jean Dasté, même si, avouons-le, il s'agissait aussi d'apparaître dans l'ordonnement typographique du "Pariscope" ou de "l'Officiel des spectacles" au plus près possible de l'Atelier. Ruse de pauvre !

J'affirmais ainsi un refus : celui d'accomplir mes spectacles dans des lieux qui étaient alors à la mode faisant la pluie et le beau temps par leur notoriété médiatique. Un jeune metteur en scène ne pouvait leur échapper. Le jeunisme émergeait. Nous étions quelques-uns à préférer ainsi nous réfugier dans nos lieux propres. Nombre de professionnels, dont Jacques Lassalle, ont

Le Théâtre National Populaire aujourd'hui

perçu cette initiative comme une résistance. On nous qualifia de "Copiaus", sur les traces de Jacques Copeau donc. Bernard Dort aussi nous remarqua, même si avec le recul je me dis que ce grand sémiologue du théâtre dut trouver désuet notre choix. Quoi qu'il en soit, il considéra que ma mise en scène du *Laboureur de Bohème* s'inscrivait dans l'esthétique vilarienne et il me pressentit à la tête du centre dramatique régional de Thionville, dont la direction était vacante. Dans ma génération, personne ne voulait diriger de centre dramatique. Nous croyions pouvoir rester indépendants. Et comment ne pas ironiser sur le paradoxe qui consiste à qualifier d'indépendante une compagnie qui dépend elle-même des moyens de production qu'on lui offre ? Un centre dramatique est en fait le lieu véritable d'une possible indépendance : l'effort de financement qui y est offert confère la souveraineté, c'est-à-dire la dignité. Thionville, donc, était une hypothèse, au moment où le CDN d'Aubervilliers se

retrouva également sans directeur. Jack Ralite, conseillé par Bernard Faivre d'Arcier, me proposa d'en prendre la direction. Je refusai, opposant que je n'avais pas envie de diriger un théâtre parisien mal desservi par la RATP. Insolence du geste premier. Le CDN d'Aubervilliers m'apparaissait en effet comme une perspective strictement parisienne.

A mes yeux, la décentralisation - conçue comme un contrat entre un artiste et la République - supposait un geste d'exil. Chez Copeau, par exemple, ce geste d'exil revient constamment. Le Vieux-Colombier, d'une certaine façon, étant un exil à l'intérieur même du système parisien. La Bourgogne, a fortiori, et la paren-

thèse américaine aussi. Faire œuvre de décentralisation impliquait d'abord à mon sens de partir, et de ne pas vouloir revenir. Aubervilliers était donc trop parisien. Imagine-t-on un jeune metteur en scène préférant aller à Thionville plutôt qu'à Aubervilliers ? Mon obstination tendait au sacerdoce.

Puis, après les aventures de Jean-Pierre Miquel, de Jean-Claude Drouot et de Denis Guenoun, le centre dramatique de Reims se retrouva en crise et vacant de toute direction. On me le proposa, je décidai d'y aller (1991). Le nom du CDN me semblait fondamental. Les lieux de productions avaient alors des noms de boîte de nuit. Il en reste encore quelques uns aujourd'hui. Ces noms me semblaient renier la nature même de ces outils comme procédant d'un artifice distrayant ou publicitaire. Rompant avec cette logique, j'ai donné au CDN de Reims le nom de "Comédie". La Comédie comme genre initial : j'irionisais à l'époque sur l'impossibilité d'appeler ce théâtre la Tragédie de Reims. Wantant signifier par là l'incapacité strictement contemporaine de se

reconnaître dans Aristophane plutôt que dans Sophocle (d'où ma collaboration ultérieurement avec Alain Badiou). Pour les copains de ma génération, je pactisais avec la ringardise la plus totale ; tout autant qu'aux yeux des tenants de la modernité ! Bref, je me retrouvai alors dans une solitude qui ne devait plus me quitter... Baptiser le centre "Comédie", c'était d'abord pour moi saluer les pères initiaux de la décentralisation. D'où le début de fructueux échanges avec Jean Dasté, qui me conduisit sans doute aujourd'hui à présider l'association des Amis de Jacques Copeau.

Devenu administrateur général du Français, Jacques Lassalle me demanda de faire l'ouverture du Veux-Colombier... De nouveau, l'intuition hasardeuse me ramenait aux lieux initiaux. Ma pensée se forgeant, elle engloba irrémédiablement l'histoire de la décentralisation et évidemment la référence à Vilar, dans un geste politique, bien sûr, mais aussi artistique.

Je ne crois pas qu'il y ait, à proprement parler, une esthétique du service public, ou du théâtre public, mais une esthétique issue d'une définition du théâtre d'art français dont Vilar, puis Vitez, furent sans doute les militants absolus. Et la République en ses moments de clairvoyance, un militant résolu. Pour ma part, je revendique une ascendance mallarméenne. Le poète n'est pas là pour instruire ou pour distraire, il est celui qui "parle pour", une sorte d'émanation d'une pensée collective poétique profonde dont il serait le catalyseur (ici, c'est Claudel qui m'inspire).

Conjointement, je n'ai cessé de m'opposer au jeunisme ambiant (y compris quand il me concernait), et cela m'a coûté cher dans mon parcours. Nous baignons dans une culture, non pas de la maturation et de la transmission, mais de la révolution permanente. L'idée de l'émergence du génie spontané. Je ne crois pas, pour ma part, que tout effet de création soit un effet de rupture. Je ferais plutôt l'éloge de la banalité !

Et de revendiquer aussi l'importance de la trilogie Texte-Acteur-Public. Je pense que le metteur en scène, dans son inter-

Jean Vilar transmet à Gérard Philipe le rôle de Richard, 1954. PHOTO BERNARD / AGENCE ENGBRAND. Georges Wilson et Jean Vilar, Avignon 1966. PHOTO ROGER PIC.

Roger Planchon, 1974. PHOTO BERNARD / AGENCE ENGBRAND. Christian Schiaretti. PHOTO CHRISTIAN GANET.



actif que sa disparition. C'est sa vail même, ce qu'il recherche, du public comme de l'acteur, la peut bien être utopique, mais le

cnemin ici vaut plus que le out...

Quand la question du TNP s'est posée, je n'étais pas candidat (2000). Je n'ai en aucune façon postulé. J'ai été consulté à la suite de mon spectacle sur Charles Péguy. J'ai posé mes conditions à mon éventuelle candidature : que Roger Planchon soit au courant d'abord et que je puisse disposer ensuite d'un rapport d'inspection. On a la République que l'on mérite. Suspecté d'intrigues d'alcôves, j'ai finalement pris l'avion pour rejoindre Roger Planchon à Marseille afin de dissiper tout malentendu. Constatant que je demandais trois mois pour me déterminer, Roger Planchon comprit que ma motivation était le lieu d'une réflexion possible.

La question était ensuite de résoudre la schizophrénie de ce sigle : TNP. Coïncé entre le geste vilarien et le geste planchonien. Gestes parfois complémentaires – à mon sens, c'est l'aventure du Théâtre de la Cité - et parfois contradictoires – à mon sens, c'est l'aventure du TNP-Villeurbanne. Je suis plus un contemporain de la seconde aventure. Et pourtant, ma pensée profonde participe plutôt de la première. Peut-être n'arriverai-je jamais à résoudre en moi-même cette contradiction. Mais je la porte.

Toute l'organisation du TNP Villeurbanne s'inscrit dans une pensée du plateau, une pensée qui ne se valorise que par le geste du plateau. Dynamique d'excellence que je revendique mais qui dans l'indécision actuelle ne me suffit plus. J'avais mon histoire, plus Oreste qu'Achille, j'advenais sur des ruines et ne combattais plus sous des murailles. J'ai proposé à Roger Planchon de créer un héritage là où il n'y avait pas de filiation... Nous avons décidé de tout mener conjointement : pas de réunion où nous ne soyons ensemble, pas de courrier que nous ne cosignons. Le pacte était scellé. J'ai imposé une ligne qui a réussi, il me semble, passant notamment par trois ans de coproduction entre le TNP et la compagnie Planchon, et qui est bien loin des conceptions meurtrières des stratégies de table rase (cela ne fit aucune ligne dans les gazettes).

Arriver au TNP (2002), ce fut débarquer en Crète : j'étais dans le labyrinthe et ne croyais guère au fil d'Ariane que pouvaient être les plans successifs du ministère. Mes ailes étant trop courtes, je prescrivis la pioche : des travaux. Les murs du TNP ont une histoire. Un directeur de maison impose à une architecture une pensée de sa production, donc une pensée sur le théâtre. Le TNP est de fait organisé autour d'un grand plateau. Nulle salle de répétition réelle ou d'espace collectif pour la vie quotidienne. Il faut que les murs d'un théâtre respirent une politique. Le théâtre ne doit pas être seulement conçu en fonction de l'activité nocturne de production, mais aussi de l'activité diurne de travail. Le théâtre, comme chez Antoine Vitez, doit être le lieu d'une école permanente.

Il faut réactiver le principe de contrat passé entre les directeurs des centres dramatiques nationaux et la puissance

publique. La pensée de la production s'articule sur un outil qui doit avoir au quotidien les moyens de faire vivre une troupe.

Je garde en moi l'idée d'une déclaration de Villeurbanne Il répondant à la Déclaration de Villeurbanne de 1968 et qui ferait le point sur l'organisation générale de ce métier et de son incapacité à affirmer sa transcendance.

Revenons sur les trois termes du TNP. Définir "Théâtre" n'est pas le plus difficile, encore que les débats qui agitent cet été le Festival d'Avignon montrent que la question n'est pas si simple. Pour moi, l'art dramatique, c'est du texte. Point. Je l'affirme radicalement et refuse d'en débattre. "National", bien sûr, la langue française reste une définition incontournable de la nation et nous avons mission dialectique de conservation et d'élaboration de la langue à la fois. Et des obligations, tant à l'égard du patrimoine que vis-à-vis du public. Quant à "Populaire", ce qui m'intéresse, c'est la dimension artistique, non la dimension messianique ou l'obligation morale. Le théâtre ne me concerne que lorsqu'il se confronte aux contradictions des définitions profondes du public. N'est populaire que ce qui est contradictoire, c'est-à-dire pluriel. Etre populaire, ce n'est pas s'adresser à des comités d'entreprise pour qu'ils ne nous envoient que des ouvriers métallurgistes! On doit retrouver dans la salle les inégalités opérantes dans notre nation. Diriger un théâtre populaire, c'est gérer la contradiction des fondements sociologiques et culturels d'un public et non pas faire le choix d'un seul. Aimer son imperfection native. Dès lors, l'éducation du public (dois-je ajouter l'instruction des élus) est évidemment au cœur du projet. Il n'y aura de théâtre populaire et de perspective au TNP que si l'on réactive aussi le principe fondateur de l'éducation populaire. Il y a une école du spectateur à refonder.

Loin de moi l'idée d'apparaître nostalgique en affirmant qu'il faut repenser le service public. Je serai plutôt colérique et réactif. Je m'opposerai toujours au syllogisme selon lequel la contemporanéité dans son expression immédiate serait d'abord incomprise car le constat de son incompréhension peut vite devenir la justification d'une incapacité. Confusion entre l'obscurité et la profondeur. Le consumérisme des âmes a systématisé l'idée de la rupture. Je suis plutôt pour une culture du débordement, marqué au théâtre par une lente maturation. On n'y invente jamais rien, on y retrace. La dictature de la nouveauté m'ennuie. Je suis tout simplement un homme de théâtre, art vieux dont l'archaïsme, paradoxalement, fonde la modernité ; l'ouvrir même de la vie.

La postérité est fort ingrate avec Jean Vilar. Si Lénine était dans une de ses poches, Mallarmé était dans l'autre. C'est cette tension qui est belle ! La Cour d'honneur est un espace mallarméen : la réunion dans un espace vide propre au poème, sous la constellation. C'est le geste fondamental, porté par le muscle du comédien dans son obligation éthique d'affirmer le poème. Un rêve sans doute. Que les rêves ne se réalisent pas, nous le savons, ils aident la nuit à passer.

