

Mai, juin, juillet

de Denis Guénoun

Mise en scène Christian Schiaretti

Répertoire TNP

26 mai – 6 juin 2015

Dossier pédagogique

Dossier réalisé par Philippe Manevy, Christophe Mollier-Sabet et Isabelle Truc-Mien,
enseignants missionnés par le rectorat au TNP.

Avant le spectacle

ACTIVITÉ 1

Barrault/Vilar: correspondances

Le texte de Denis Guénoun est construit autour d'une correspondance fictive entre Jean-Louis Barrault et Jean Vilar.

Il semble nécessaire de donner aux élèves quelques repères sur ces deux artistes, qui ont marqué le théâtre français des années cinquante et soixante. On tentera de dégager les liens qui unissent les deux hommes, mais aussi les divergences politiques et esthétiques qui les rendent représentatifs et expliquent leur place dans le texte.

1. Jean-Louis Barrault

«Si les gens se réunissent dans une salle, c'est pour combattre leur solitude.» Jean-Louis Barrault.

Jean-Louis Barrault est aujourd'hui un homme de théâtre méconnu, ou du moins dont la notoriété n'est pas à la hauteur de ce que furent sa carrière et son prestige de metteur en scène, de directeur de théâtre, de chef de troupe (la Compagnie Renaud-Barrault) et de découvreur de textes.

Il suffit de consulter la page Wikipédia qui lui est consacrée pour constater la pauvreté des informations qui s'y trouvent... C'est pourquoi nous proposons de faire découvrir aux élèves l'homme Barrault ainsi que son œuvre à travers un certain nombre de documents, principalement audiovisuels, à partir desquels on pourra dégager avec eux les grandes lignes de ce que fut son engagement théâtral.

Le film documentaire de Françoise Dumas réalisé en 2010 à l'occasion du centenaire de la naissance de Jean-Louis Barrault constituera un bon point de départ pour apprendre à le connaître: il s'agit de Jean-Louis Barrault, le théâtre pour la vie, qu'on trouve sur Youtube: www.youtube.com/watch?v=4jFtjodjE14

Le documentaire étant d'une durée de 52 minutes, si le temps que le professeur veut lui consacrer est moindre, on pourra en regarder seulement la partie qui mène jusqu'au départ de l'Odéon (37'08).

On ajoutera à cela un extrait des Enfants du paradis, film auquel Jean-Louis Barrault doit d'être encore connu aujourd'hui d'un public non spécialiste: www.youtube.com/watch?v=VDAs2K_UZ-0

Le choix de supports audiovisuels, outre leur intérêt propre, a aussi pour objectif d'être utilisé pour l'après spectacle, dans l'analyse de l'incarnation sur la scène contemporaine de personnages qui ont existé dans la réalité (voir «Après le spectacle», activité 1).

→ Quelles caractéristiques marquantes les élèves peuvent-ils relever dans ces deux documents ?

a – Ce qui est peut-être le plus frappant pour un homme de sa génération (Jean-Louis Barrault est né en 1910 et mort en 1994) est l'importance du corps, la dimension très physique du théâtre de Jean-Louis Barrault: dès le générique on le voit danser, de manière très énergique et rythmée; mais l'incarnation la plus emblématique de la place du corps chez Barrault est le personnage de Baptiste Debureau, le jeune mime des Enfants du Paradis qui dit la vérité sans parler, uniquement avec le langage du corps, alors que la parole porte en elle la possibilité du mensonge (ce qu'on voit bien dans l'extrait du film proposé ci-dessus).

Cette prééminence de la dimension corporelle du jeu de Jean-Louis Barrault se trouve aussi dès son premier spectacle présenté en 1935 au théâtre de l'Atelier: Autour d'une mère, d'après Tandis que j'agonise de William Faulkner où Jean-Louis Barrault joue à la fois la mère et le fils, et dans lequel son incarnation du fils en fait un « homme-cheval ». « Ça a été pour moi une occasion de composer un concert de gestes, respirations et de cris. Et tout à coup le théâtre entier agonisait » en dira Jean-Louis Barrault par la suite. On peut aussi relever l'importance visuelle des corps sur les photographies du spectacle montrées dans le documentaire: les acteurs sont presque nus, et les positions induisent un engagement très vigoureux des corps (de 6'39 à 8'20 du documentaire). Autour d'une mère a d'ailleurs été remarqué par Antonin Artaud, en quête d'un théâtre retrouvant ses sources authentiques et heureux d'en voir quelque chose dans ce spectacle avant-gardiste (voir Annexe 1: texte d'Antonin Artaud sur Autour d'une mère).

On voit également le travail corporel au centre du théâtre de Jean-Louis Barrault dans Numance¹, spectacle créé par Jean-Louis Barrault en 1937 au théâtre Antoine, et repris en 1965 au théâtre d'Orange: les deux extraits qui en sont proposés dans le documentaire montrent Jean-Louis Barrault et les autres acteurs en train de répéter des pas de danse (de 1'57 à 3'00 et de 13'16 à 13'45 du documentaire).

Ce travail sur le corps prend sa source dans les années de formation de Jean-Louis Barrault chez Charles Dullin, qui, dès les années 20, introduit une dimension physique aux improvisations qu'il propose à ses élèves; surtout, c'est au théâtre de l'Atelier, chez Charles Dullin, que Jean-Louis Barrault rencontre Étienne Decroux avec qui il invente un nouveau langage corporel. On l'entend le raconter dans le documentaire (de 5'25 à 6'00) sur les images du film Les Enfants du paradis où il reprend la fameuse « marche sur place créée par Decroux et par lui. »

b – On relèvera aussi l'importance de Charles Dullin « second père » de Jean-Louis Barrault, qui l'accueille dans son théâtre de l'Atelier où il le forme, l'emploie, et le loge même, lorsque le jeune homme de vingt et un ans se présenta à lui en 1931.

→ Une nouvelle exigence et un nouveau répertoire:

Pour comprendre l'esprit de Charles Dullin qui fut déterminant pour Jean-Louis Barrault, et auprès de qui Jean Vilar aussi s'est formé, on pourra consulter la page du site de l'INA consacrée à la rénovation du théâtre en France au début du xx^e siècle:

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0018/le-theatre-d-avant-guerre-ou-l-avenement-des-nouveaux-poetes-de-la-scene.html>

Charles Dullin (1885–1949) est l'un des rénovateurs du théâtre français au début du XX^e siècle, dans la lignée de Jacques Copeau auprès de qui il a travaillé dès 1913 lors de l'ouverture du théâtre du Vieux Colombier. Face à un théâtre français qui était tombé dans la facilité et le mercantilisme, Copeau met alors en place une réforme esthétique et morale, plaçant au centre du théâtre le texte et le travail de l'acteur à son service. Dullin poursuit cette exigence de Copeau dans son nouveau théâtre de l'Atelier installé dans l'ancien théâtre Montmartre: « Nous ne faisons que reprendre le harnais délaissé par les comédiens modernes plus avides de gain que de vraie beauté. » **Charles Dullin.**

On écouterait également de manière fructueuse la présentation du théâtre de l'Atelier par Charles Dullin en 1921: www.youtube.com/watch?v=HjomaB3W6iY

¹ Numance, d'après Le Siège de Numance, pièce écrite par Cervantès en 1585 et adaptée par Jean-Louis Barrault en 1937. (création au théâtre Antoine).

En voici la transcription :

Charles Dullin évoque la création de l'Atelier (BnF collection Sonore – Librairie Sonore)

« Remonter à la source du théâtre, voilà la sauvegarde. Échappons à la littérature, à la conversation, aux méfaits de la théorie. Nous bâtirons un théâtre où nous rechercherons les éléments fondamentaux de notre art; le tréteau: voilà notre point de départ. Nous ferons du spectacle animé par l'état d'esprit de ces comédiens ambulants des premiers âges, sans calcul et sans inquiétude de la recette ou du profit personnel; et nous donnerons notre spectacle un peu partout, au hasard des villes, des villages. Pour pénétrer jusqu'au cœur de nos auditoires nous retrouverons les éléments millénaires du théâtre. Nous redonnerons de la valeur au geste, à la pantomime, à la musique, à la danse. J'ai songé à appeler notre théâtre l'École nouvelle du comédien; mais nous lui donnerons aussi un autre nom: nous l'appellerons l'Atelier, un nom qui symbolise notre programme et résumera nos intentions car nos principes reposent sur la création de l'artisanat théâtral. L'Atelier sera donc un laboratoire où nous effectuerons nos recherches et où nous préparerons longuement, laborieusement, notre réussite. »

Antonin Artaud, qui fréquenta lui aussi l'école du théâtre de l'Atelier à ses débuts, décrit les exercices des élèves de l'école du théâtre de l'Atelier de la manière suivante: « On joue avec le tréfonds de son cœur, avec ses mains, avec ses pieds, avec tous ses membres. On sent l'objet, on le hume, on le palpe, on le voit, on l'écoute, et il n'y a rien, il n'y a pas d'accessoires. Les Japonais sont nos maîtres directs, et nos inspirateurs. »

→ Un « théâtre total »

L'enseignement de Dullin est aussi présent dans le théâtre « total » tel qu'il est conçu et pratiqué par Barrault, du jeu centré sur le corps à la langue foisonnante de Claudel. Jean-Louis Barrault emploie lui-même la formule de « théâtre total », ce qu'Olivier Py, qui fut un de ses successeurs à la tête du théâtre de l'Odéon précise par « repenser le théâtre à partir du poème ».

On retrouve enfin chez Barrault l'ouverture aux pratiques théâtrales orientales les plus diverses, déjà présente dans le texte d'Artaud à propos du travail de l'école du théâtre de l'Atelier, ainsi que la place primordiale de la musique dans son théâtre, de Pierre Boulez à Michel Polnareff (pour son spectacle Rabelais)!

c – On ne manquera aussi d'observer la **diversité des théâtres** où Jean-Louis Barrault a eu l'occasion de créer, que ce soit par leur dimension ou par leur statut:

– Le premier, le **Théâtre de l'Atelier** est en 1931 pour le jeune Jean-Louis Barrault à la fois un foyer, et « le grenier de l'enfance professionnelle », où il rencontre une pensée anarchiste et communautaire (« Une communauté agissante et qui travaille », « un phalanstère » dit Christian Schiavetti). Il est amusant de noter qu'en 1935, alors que Jean-Louis Barrault crée Autour d'une mère au théâtre de l'Atelier, Jean Vilar y fait une première figuration dans Le Faiseur! À cette époque-là, Jean-Louis Barrault vit et travaille dans le Grenier des Grands Augustins, où il constitue lui aussi une communauté humaine et de création, sur fond de pensée anarchiste et libertaire.

– **La Comédie Française** où il va ensuite jouer et mettre en scène (1940-1946), est à l'opposé du petit théâtre de l'Atelier, toujours endetté: c'est un grand théâtre, une institution où il joue pendant quelques années dans les ors d'un théâtre national (même si l'administrateur nouvellement nommé en 1940, Jacques Copeau, y insuffle un esprit de création renouvelé).

– **Le théâtre Marigny** où Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud s'installent en 1946 (jusqu'en 1949) est un théâtre privé (avec financement privé, essentiellement puisé dans les cachets de cinéma de Jean-Louis Barrault), sur les Champs-Élysées, marqué par une image de divertissement que la compagnie Renaud-Barrault ne reniera pas, mais complétera par un répertoire classique et contemporain très riche.

– **L'Odéon-Théâtre de France** Jean -Louis Barrault est nommé en 1959 directeur de l'Odéon-Théâtre de France par le ministre de la culture André Malraux. L'Odéon est alors la deuxième scène de la Comédie Française, et propose un répertoire plus contemporain. La nomination de Jean-Louis Barrault à la tête de cette institution est une consécration pour lui, une reconnaissance de son talent par le sommet de l'État (ce qui lui sera reproché en 1968...)

(Après 1968, la Compagnie Renaud-Barrault jouera encore à L'Élysée-Montmartre, une salle de catch transformée pour l'occasion en salle de spectacle, puis dans un Théâtre-chapiteau installé dans la gare d'Orsay désaffectée et enfin au Théâtre du Rond-Point: la diversité, toujours !)

Il y a eu, du fait de la diversité des lieux, avec le grand écart entre le théâtre de l'Atelier et la Comédie Française, entre le théâtre Marigny et l'Odéon-Théâtre de France surnommé « le Temple du Général » dans la pièce de Denis Guénoun, une confusion évidente au sujet du positionnement politique de Jean-Louis Barrault. Et cette confusion sera à son désavantage en mai 68, où les opinions en noir et blanc (ou rouge...) se satisfaisaient mal d'une telle labilité.

Par son parcours artistique comme par son mariage avec Madeleine Renaud, sociétaire de la Comédie Française, Barrault est un « homme oxymore » (formule de Christian Schiaretti), le libertaire de Saint-Germain des Prés uni avec la bourgeoise de Passy.

d – Enfin, ce que les élèves ne trouveront peut-être pas par eux-mêmes, mais qu'il convient de leur indiquer, c'est après son départ de la Comédie Française, et à l'occasion de la création de la compagnie Renaud-Barrault, la mise en place de ce que Christian Schiaretti appelle la « trinité sacrée »: **la troupe, l'alternance et le répertoire.**

– La troupe, c'est la **Compagnie Renaud-Barrault**, créée par Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud à leur départ de la Comédie Française et qui demeurera jusqu'à la fin, quel que soit le lieu dont ils étaient en charge. Cette compagnie, forte de comédiens chevronnés et réputés (Simone Valère et Jean Desailly, Edwige Feuillère, Pierre Brasseur...) jouera en France et à l'occasion de longues tournées dans le monde, portant ainsi le prestige de la culture française à l'étranger.

– **Le répertoire et l'alternance** sont au cœur du travail de Jean-Louis Barrault et de la compagnie Renaud-Barrault. À côté des grandes œuvres classiques jouées à Paris et à l'étranger (Racine, Shakespeare, Marivaux...) Jean-Louis Barrault n'hésite pas à mettre en scène et interpréter des œuvres nouvelles, inédites, et ce, jusqu'à l'audace. On peut s'arrêter un moment sur la création de deux œuvres qui ont eu chacune un très grand retentissement, dans des catégories différentes.

Il s'agit tout d'abord du Soulier de satin, de Paul Claudel, pièce réputée injouable de par sa longueur et sa complexité, que Jean-Louis Barrault n'hésite pas à monter à la Comédie française en 1943, dans une version écourtée, certes, mais qui durait tout de même cinq heures! Le Soulier de satin pendant la guerre, c'était une gageure et un défi à l'occupant allemand que de faire venir le public parisien dans un théâtre qui n'était pas chauffé, pour célébrer la culture française par la langue sublimée de Claudel. Le public ne s'y est pas trompé qui est venu nombreux voir la pièce de cinq heures... avec des couvertures!

La deuxième grande audace de Jean-Louis Barrault a été la programmation à l'Odéon des Paravents de Jean Genet en 1966, peu après la guerre d'Algérie. La violence de la dénonciation par Genet du comportement de l'armée a suscité le scandale et même des interventions violentes de militaires pendant les représentations. Il n'y avait toutefois pas de volonté de faire scandale de la part de Jean-Louis Barrault, mais le désir de faire connaître l'œuvre de Jean Genet, « poète de théâtre » selon Barrault.

D'une manière générale, Jean-Louis Barrault a toujours considéré comme primordial de faire connaître les œuvres nouvelles, sans préoccupation militante mais avec un amour intense de la langue: « Nous voulons monter des pièces nouvelles et servir des auteurs nouveaux, nous voulons monter quelques classiques et pour rajeunir les classiques et faire des progrès dans notre métier nous voulons pousser des pointes dans l'avant-garde... » (Jean-Louis Barrault)

La recherche permanente d'un répertoire nouveau a conduit Jean-Louis Barrault faire découvrir au public des auteurs phares du théâtre contemporain: Ionesco (Rhinocéros en 1960), Beckett, dont Madeleine Renaud jouera Oh! les beaux jours pendant plus de vingt ans. À l'Odéon, Jean-Louis Barrault crée aussi une seconde salle, le Petit Odéon, propice à l'expérimentation et qui permettra de créer des œuvres de Nathalie Sarraute, de Marguerite Duras. Des « actes de théâtre pour l'avenir » (Anne Delbée). On peut noter au passage que parmi tous les artistes nouveaux programmés à l'Odéon, Jean-Louis Barrault a invité le Living theatre de Julian Beck dont on reparlera en juillet à Avignon...

e – La mise en scène selon Jean-Louis Barrault.

Il existe assez peu de traces vidéo des spectacles de Jean-Louis Barrault. Contrairement à d'autres metteurs en scène de sa génération, celui-ci n'a pas eu à cœur de transmettre, ni par le biais d'une école, ni par celui de l'action culturelle. Il a exclusivement « vécu au théâtre » comme il s'est plu à le dire souvent.

Pas d'esthétique qui ait fait l'objet d'une pensée théorique non plus: Barrault est dans la vie, et comme le théâtre pour lui, c'est la vie, on peut essentiellement s'accorder à définir sa mise en scène comme un foisonnement juvénile, débordant d'énergie et de lyrisme, que ce soit dans le jeu des acteurs ou à travers les costumes et la scénographie.

Nous pouvons apercevoir quelques secondes de ses mises en scène dans le documentaire Jean-Louis Barrault, le théâtre pour la vie. Ces brefs moments peuvent être complétés par un court extrait de la mise en scène du Soulier de satin à la Comédie Française en 1943: www.youtube.com/watch?v=j0xeNAXA6wA

On y observe une scénographie imposante, voire chargée, en contraste avec le tréteau nu cher à Copeau ou à Jean Vilar. Jean-Louis Barrault a beaucoup travaillé avec les artistes de son temps, comme le peintre André Masson, Balthus ou Christian Bérard. Les costumes sont également très riches, moins épurés que ceux du TNP de Jean Vilar.

On ajoutera que la seule esthétique artistique de Jean-Louis Barrault est son amour absolu pour le théâtre, dont le couple fusionnel qu'il a formé pendant plus de cinquante ans avec Madeleine Renaud est sans doute le représentant le plus emblématique.

f – Mai-juin 1968 à l'Odéon.

Un coup du destin qui était terrible. Jean-Louis Barrault

Le documentaire s'ouvre sur Jean-Louis Barrault se dirigeant vers le théâtre de l'Odéon en mai 68, le visage tendu, le regard figé sur la façade du théâtre. Il le dit lui-même dans le commentaire: ce fut un coup terrible, dont il aurait dû ne pas se remettre. Les témoignages des proches qui étaient présents entre le 15 mai et le 14 juin 68 sont convergents: l'incompréhension entre les étudiants qui occupèrent l'Odéon et son directeur fut totale, et source d'une très grande tristesse.

(voir les témoignages d'Anne Delbée et de Michaël Lonsdale de 33'28 à 37'10).

Jean-Louis Barrault n'a pas compris la violence verbale des étudiants à son égard: il se sentait proche d'eux, leur a ouvert les portes du théâtre et a refusé l'intervention de la police pour évacuer les lieux. Il a cru en la joie des premiers jours, en la communication spontanée du moment, mais le tour brutal pris par les débats dans la salle de l'Odéon l'a laissé sans réaction.

De même, il n'a pas compris la phrase criée depuis la salle: «à mort Barrault» et n'a pas entendu: «plus jamais Claudel!»; son combat n'était pas situé sur le même plan que celui de la jeunesse de 68: il le menait sur le front du texte, du poème, alors que les étudiants voulaient prendre le pouvoir que leurs aînés monopolisaient à leurs yeux (Jean-Louis Barrault, l'éternel jeune homme, avait toute de même cinquante-huit ans en 1968).

Pour mieux comprendre les raisons de l'occupation de l'Odéon par les étudiants, on pourra regarder le bref document suivant, montrant le communiqué du Comité d'action révolution qui a pris l'Odéon:

www.youtube.com/watch?v=VU9s0PS1KjY

Le reproche de théâtre bourgeois est impossible à comprendre pour Barrault qui ne songe plus aux images guindées de la première de Tête d'or de Claudel en 1959 en présence de Charles de Gaulle et de son épouse, en tenue de soirée. (Voir le documentaire de 26' à 26'20).

Quant au «Plus jamais Claudel!» lancé par un étudiant, il est encore plus incompréhensible chez un homme pour qui le texte théâtre et le poème sont premiers, sans préoccupation des options politiques ou religieuses de leur auteur (Claudel était haï par les jeunes révolutionnaires à la fois en tant que catholique et qu'homme de droite).

Le rêve de dialogue entre Jean-Louis Barrault et les jeunes qu'il «accueillait» dans son théâtre a été un échec, même s'il les protégera jusqu'au bout en refusant de couper l'électricité dans le théâtre occupé, comme le pouvoir politique le lui demandait. «Serviteur oui, valet non.» répond-il dans la presse. Barrault, le libertaire du grenier des Grands Augustins, pas mort!

Exercices possibles à partir de cette découverte du personnage et de l'œuvre de Jean-Louis Barrault:

- Écriture d'invention: Jean-Louis Barrault écrit une lettre à un jeune homme désireux de faire du théâtre pour lui raconter son parcours artistique et lui donner des conseils fondés sur son expérience.
- Quel acteur envisageriez-vous pour interpréter le personnage de Jean-Louis Barrault? Expliquez pourquoi en vous appuyant sur la vie et l'œuvre de celui-ci.

2. Jean Vilar

Jean Vilar est sans doute la figure la plus connue du théâtre français du xx^e siècle. Si on «googlise» son nom, on trouve des dizaines d'écoles (une à Vaulx-en-Velin), de collèges (un à Villeurbanne), de lycées, et de théâtres (un à Bourgoin-Jallieu) qui portent son nom. Son travail a marqué les grandes aventures qui ont fait évoluer le théâtre en 1945 et nos jours, tant sur le plan politique qu'esthétique: la décentralisation théâtrale, le festival d'Avignon et le Théâtre National Populaire. On essaiera dans ce parcours de faire découvrir la nature exacte de l'empreinte que Vilar a laissée sur le théâtre français du XX^e siècle...

a – Le parcours de Jean Vilar

– Sète (1912-1920)

Quand Jean Vilar naît à Sète, en 1912, ses parents tiennent une bonnetterie-mercerie au 13 de la rue Gambetta, une de ces boutiques du xix^e siècle au fronton de bois vert bouteille qui ressemble à un théâtre de marionnettes. On y vend, dans le désordre le plus complet, espadrilles, corsets, chemises, layette, boutons... Chez les Vilar, on est «petit commerçant», parce qu'on n'est pas riche. On n'est pas pauvre non plus, mais on compte. L'argent est une chose grave pour cette famille venue, il y a plusieurs générations, de Catalogne. Autodidacte, laïc et fervent républicain, le père de Jean, Étienne Vilar, est un grand lecteur, qui accumule des centaines de volumes de la Bibliothèque populaire (ancêtre de notre livre de poche). Les exemplaires à 10 centimes de Hugo, Shakespeare, Zola, Balzac... font les délices de Jean. La ville de Sète est une ville de lumière, en perpétuelle vibration face à une mer immense. L'enfance de Jean y est

rythmée par les fêtes des joutes de la Saint-Louis qui se déroulent devant une foule considérable et où chaque victoire est ponctuée par les refrains de la fanfare. Comment ne pas voir dans cette évocation la matrice du théâtre de Jean Vilar, l'origine de sa parfaite maîtrise des éclairages, l'origine de son goût pour les vastes espaces scéniques, l'origine de son sens de la fête? À Sète, Jean Vilar sera un élève moyen, un violoniste ordinaire et un footballeur sans génie. Enfant plutôt renfermé et peu chaleureux, le fils du bonnetier de Sète ne semble promis à aucun avenir. L'ambition pourtant le ronge.

Plusieurs images susceptibles d'illustrer cet exposé sont disponibles sur le site de la Maison Jean Vilar à Avignon: http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html

- L'apprentissage chez Dullin (1933-1937)

À 20 ans, Jean Vilar monte à Paris. Il connaît vite la misère et gagne sa vie en faisant de petits métiers, notamment aux Halles, où il décharge les camions. Il s'inscrit à la Sorbonne mais ne suit pas les cours. Il lit, notamment les philosophes des Lumières pour qui il s'enthousiasme, dans cette période trouble de chômage et de montée des fascismes. Il trouve un emploi de pion au collège Sainte-Barbe (J-L. Barrault, lui, fut élève et pion au Lycée Chaptal) et milite dans les rangs de la Jeunesse communiste.

En 1933, il se rend au Théâtre de l'Atelier, à Montmartre, pour assister à une répétition de Richard III, mis en scène par Charles Dullin. Jean-Louis Barrault fait partie de la troupe de Dullin depuis un an déjà. C'est une révélation. Il y découvre tout ce qui lui fera aimer le théâtre: le théâtre populaire comme théâtre de qualité, la mise en scène qui pense en termes pratiques (cette préférence pour le mot de « régisseur »), la liberté donnée aux comédiens de trouver eux-mêmes leur jeu, le refus du naturalisme, la nécessité de trouver et de former son public, le refus de toutes les barrières entre le public et l'acteur (rideau, rampe), l'utilisation des éclairages par zones et non plus d'un éclairage général, la volonté de voir disparaître le modèle de la salle à l'italienne et le cadre de scène.

Vilar sera acteur: il s'inscrit aux cours du samedi que Dullin donne à l'Atelier. Trop engagé dans sa formation théâtrale, il est remercié par le directeur de Sainte-Barbe en juillet 1935. Dullin l'embauche pour faire de la figuration dans ses pièces puis comme second régisseur. Le salaire versé est très maigre mais Vilar loge au théâtre (il dort dans le lit qui sert d'accessoire pour Volpone de Ben Jonson) et se tient au plus près du maître.

En 1999, pour le cinquantième anniversaire de la mort de Dullin, Jacques Dufilho a prononcé un discours d'hommage au château du Châtelard, à côté de Yenne en Savoie. Ce texte peut permettre d'évoquer avec les élèves l'atmosphère de ces années de formation et la dette de Vilar envers Dullin. Il est disponible à l'adresse suivante: www.culture.gouv.fr/culture/actualites/celebrations/dullin.htm

- Les premières aventures théâtrales (1939-1947)

Vilar va faire ses armes théâtrales pendant la période troublée de la guerre et de l'occupation dans différents collectifs.

À la suite de Copeau et ses Copiaux, à la suite de Dullin et son École, Vilar formera L'Équipe, sa première entreprise de spectacle. Il donnera avec elle trois soirées poétiques et musicales avec des textes de Maïakovski, Brecht, Dos Passos, d'Eluard et de Jiri Wolker. La guerre interrompt ce premier essai.

Démobilisé, après une opération pour un ulcère de l'estomac, il s'engage dans une association qui porte le titre de « Jeune France ». Créée en 1940 par Vichy pour occuper (et contrôler) les jeunes intellectuels, cette association va paradoxalement permettre d'organiser un service de décentralisation culturelle et artistique qui redonnera à beaucoup d'hommes de théâtre la liberté de créer. Vilar participe à la production de spectacles, à l'organisation de tournées, il se rode aux techniques et à la logistique du plein air. Il acquiert des responsabilités et devient un « chef ». On le sollicite pour lui demander des subventions. Les responsabilités lui plaisent. Mais Vichy, qui voit d'un mauvais œil cette « Jeune France » trop remuante, met fin à l'aventure.

Vilar la poursuit en entrant dans la compagnie d'André Clavé, un jeune animateur de Bordeaux, La Roulotte. On pourra faire relever aux élèves les caractéristiques de cette expérience théâtrale qui annonce celle du TNP, en observant les documents que la Maison Jean Vilar propose sur cette période de la Roulotte : http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/historique/04_tnp/06_12annees/index.html

- Théâtre itinérant: 150 représentations de village en village, dans l'ouest de la France
- Absence de lieux dévolus au théâtre: découverte des tréteaux nus, montage et démontage de praticables, jeu en plein air, sur des tables de bistrot.
- Public de paysans, d'ouvriers, de petits commerçants, c'est-à-dire un public populaire non formé qui vient au théâtre sans arrière-pensée ni idées préconçues.
- Répertoire classique qui alterne avec la création contemporaine.
- Idée de troupe et du collectif.
- Mise en avant des comédiens et absence de metteur en scène sur les programmes: l'art du théâtre se compose de trois éléments: un texte, un plateau, un interprète: pas de metteur en scène donc.

Mais Vilar a envie d'avoir sa compagnie comme il le dit dans une lettre du 23 avril 1943 à son ami d'enfance Antoine di Rosa: «Je voudrais avoir ma bicoque à moi, mon petit théâtre, mon petit magasin. Je suis fort capable de diriger un théâtre du point de vue artistique et tout un tas de gens et d'amis me suivraient fidèlement». Ce sera La Compagnie des Sept. Faute d'avoir tout de suite sa «bicoque», Vilar va monter, à Paris, dans des salles de location, différents projets dans lesquels il jouera et dont il assurera la mise en scène.

Quatre mises en scène réussies feront connaître Vilar du monde théâtral et le consacreront comme un grand homme de théâtre :

- La Danse de mort de Strindberg (rue Vanneau en 1943 puis au Théâtre des Noctambules en 1945).
- Orage de Strindberg (au Théâtre de Poche puis au Vieux Colombier), en 1943
- Dom Juan de Molière (au Vieux Colombier puis au Théâtre La Bruyère), en 1944
- Meurtre dans la cathédrale de T.S. Eliot, en 1945, au Vieux Colombier. Cette mise en scène est également la première collaboration avec le peintre Léon Gischia qui décorera 28 pièces pour le TNP et créera des centaines de costumes.

Ces quatre succès parisiens lui ouvrent les portes de ce qui deviendra le festival d'Avignon.

- Naissance d'un festival :

On pourra s'appuyer pour expliquer la naissance du Festival sur un montage d'images d'archives de 7 minutes, effectué par Olivier Chavillon intitulé «Jean Vilar.avi» visible sur Youtube:

www.youtube.com/watch?v=-8J0bTm92ck

Avant de visionner le film, il conviendra de donner aux élèves le nom des personnes interviewées; par ordre d'apparition: Jean Vilar, Maurice Coussonneau, comédien et régisseur de Vilar, et Jean Négroni, comédien et metteur en scène, présent aux côtés de Vilar depuis la Compagnie des Sept. On pardonnera à l'auteur du montage les séquences émotion et musique du début et la fin de son film (les première et dernière minutes sont à éviter...) pour nous concentrer sur les 5 minutes centrales en proposant aux élèves ce questionnaire :

- 1 - Pourquoi Avignon?
- 2 - Comment le projet est-il né?
- 3 - Comment s'intitulait le festival en 1947?
- 4 - De quoi était-il constitué?

• Pourquoi Avignon ?

Le climat de la Provence en été est particulièrement favorable aux spectacles en plein air : le ciel est pur et la pluie est rare. Sur la route de la Côte d'Azur, Avignon est une étape pour les vacanciers du nord de la France. On pourra faire remarquer le costume de Vilar qui, avec son chapeau de paille et sa salopette a vraiment l'air d'un Français moyen pendant ses congés. Le choix d'Avignon est donc, avant tout, un choix populaire. À Avignon, il y a le Palais des Papes. Vilar ne choisit pas de jouer devant, comme les troupes de l'Odéon et de la Comédie Française s'y étaient essayées entre 1922 et 1926, mais à l'intérieur de la Cour d'honneur.



Cour d'honneur

Elle forme un quadrilatère irrégulier. Les murs sont très hauts mais ne donnent pas le sentiment d'enfermer le spectateur ; sans doute grâce aux fenêtres qui se distribuent sans régularité. La grande baie de l'Indulgence avec sa rosace et ses sculptures en trèfles à quatre feuilles semble fragile. Vilar décide de jouer devant ce mur. Le sol est taillé dans le roc avec une petite déclivité de cour à jardin. Inégal, il est impraticable tel quel pour un spectacle. Au centre : un puits que Vilar fera recouvrir. Un autre avantage de la ville d'Avignon est qu'elle abrite le 7^{ème} Régiment du Génie : c'est au colonel qui commande le bataillon que Vilar demandera d'équiper l'espace scénique (qui occupera presque la moitié de la cour). Sur des pilotis faits en bidons d'essence de 200 litres, des rails serviront de madriers, sur lesquels un plancher sera installé. Vilar réquisitionne toutes les chaises de toutes les églises et de tous les jardins d'Avignon pour équiper l'espace du public. Le lieu permet ainsi à Vilar un théâtre où public et acteur seront unis dans une même communion.

Des images de la cour d'honneur sont disponibles sur le site de la Maison Jean Vilar d'Avignon :

http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/historique/03_avignon/05_cour/index.html

Dernière raison qui accrédite le choix d'Avignon : le maire en est Georges Pons. Ce médecin, ancien résistant, communiste sera un soutien indéfectible au projet.

• Comment le projet est-il né ?

Christian Zervos, critique et historien d'art, spécialiste de Picasso, prépare une exposition de peinture contemporaine pour l'été 1947 dans la grande chapelle du palais des Papes. Zervos demande au poète René Char, son ami, qui connaît Vilar d'interroger le metteur en scène sur la possibilité de reprendre Meurtre dans la cathédrale pendant l'exposition, dans la Cour d'honneur du palais des Papes. Vilar refuse. Il n'a pas les droits de la pièce qu'il a cessé de jouer depuis un an et il ne pense pas encore avoir l'âge des reprises ! De plus, il garde un souvenir effrayant de la visite du Palais des Papes alors qu'il était enfant : pour lui, c'est un espace trop grand (il a l'habitude des petites salles parisiennes), trop chargé d'histoire (il ne veut pas d'un théâtre archéologique et folklorique comme les chorégies d'Orange fondées en 1893 par Mounet-Sully). Mais Vilar aimait commencer par dire non aux projets, comme si le refus initial donnait de l'importance à l'idée, qui finissait alors par s'imposer comme une évidence. Quelques jours après, Vilar retourne voir Zervos pour lui faire une proposition encore plus audacieuse : créer trois spectacles ambitieux. Cette fois, c'est Zervos qui refuse : il n'a pas le budget. Il met donc Vilar en contact

avec le maire d'Avignon pour trouver des fonds. Une somme lui est accordée, à laquelle vient s'ajouter une subvention du secrétariat d'État aux beaux-Arts, une autre du Cercle d'échanges artistiques internationaux ainsi qu'une somme empruntée à l'ami Antoine di Rosa.

• Comment s'intitulait le festival ?

Au début on parla de « Semaine d'art en Avignon ». Le mot « festival » ne venait pas encore à l'esprit en 1947. Passé par l'anglais, le terme s'appliquait surtout à l'époque au domaine musical. Avignon imposera ce terme dans le domaine du théâtre.

• De quoi était-il constitué ?

La première semaine d'art en Avignon eut lieu du 4 au 10 septembre 1947. Elle comprenait une exposition d'art contemporain mise en place par Christian Zervos, deux concerts dirigés par Roger Désormière et sept représentations théâtrales, régies par Vilar :

Richard II, une tragédie peu jouée de Shakespeare qui est représentée ici sur un plateau quasi nu, sans décorum, avec un éclairage blanc et des costumes éclatants de couleurs, dessinés et confectionnés par Léon Gischia. L'osmose est telle entre la mise en scène et la Cour d'honneur que certains engagent Vilar à transformer la Semaine d'art en festival Shakespeare.

L'Histoire de Tobie et Sara, de Claudel.

La Terrasse de midi, deuxième œuvre d'un jeune écrivain sétois, Maurice Clavel, qui commençait ici un long chemin aux côtés de Vilar.

Ces choix de programmation montrent la volonté de Vilar de faire respirer au théâtre un air nouveau, loin des pratiques mercantiles parisiennes : pas de boulevard, pas d'auteurs à la mode, pas d'œuvres faciles ou divertissantes mais de l'épique, de la poésie, du risque, de l'exigence littéraire. Pour gagner le pari, Jean Vilar s'est entouré d'une équipe de jeunes comédiens de talent avec qui il avait travaillé à Paris : Jean Négroni, Germaine Montero, Alain Cuny, Silvia Monfort, Jeanne Moreau. Toute la ville participe : un notaire aide à la construction du plateau, un antiquaire prête les accessoires, les patrons de l'Auberge de France font crédit... Les sept représentations réunirent 4818 personnes dont 2990 seulement avaient payé leur place.

Ce premier festival a été une grande fête populaire, un succès public mais un échec financier. Mais la formule est née et l'intérêt du public ira croissant pendant les années suivantes ; si bien qu'en 1951 certains voyaient Vilar enfin à la tête d'un grand théâtre parisien.

– Les 12 années de TNP (1951-1963)

Jean Vilar va poursuivre son travail à Avignon, mais à partir de 1951, il va également diriger le TNP installé au Palais de Chaillot, à Paris. Fondé par Firmin Gémier en 1921 le TNP était inactif depuis sa mort en 1933. C'est Jeanne Laurent qui nomme Vilar ; elle espère restaurer un théâtre réellement populaire, à la rencontre d'un public le plus large possible.

On pourra lancer la réflexion sur ce qu'ont été ces 12 ans de « service public » au TNP de Chaillot en faisant réfléchir les élèves sur les deux affiches de Jacno visibles sur le site de la Maison Jean Vilar : http://maisonjeanvilar.org/public/07_jean_vilar/index.html.

Quelle conception du théâtre s'affirme-t-elle dans ces deux images ? Que signifie l'adjectif populaire ?

Dans le parcours « Jean Vilar : du festival d'Avignon au TNP », le site En scènes de l'INA propose une vidéo de moins de 3 minutes, pendant laquelle une animatrice présente en 1974 l'histoire du TNP dans au centre de formation sociale de Maltot (Normandie) à l'aide de diapositives :

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0004/jean-vilar-du-festival-d-avignon-au-tnp.html>

Le texte de Sidonie Han qui accompagne la vidéo pourra préciser utilement cette notion de service public au cœur du projet de Vilar.

Lors de la réouverture du TNP à Villeurbanne, après les travaux, un jeu concours a été proposé au public, dont le libellé était le suivant :

«À l'occasion de la réouverture du Grand théâtre, le TNP propose un concours ouvert à tous : votre définition d'un théâtre national populaire en une dizaine de lignes».

Les lycéens concourraient dans une catégorie spéciale. On pourra très bien demander aux élèves de participer à leur tour à ce concours en proposant un texte.

Un jury présidé par Christian Schiaretti et Robin Renucci a remis le prix de la catégorie lycéen au texte suivant: «Pour moi le théâtre est, avant tout, un théâtre de partage et d'échange à travers des rencontres, des pièces. Populaire, pour que dans l'idéal il réunisse tout le monde et ne vise pas un public en particulier; car c'est là où l'on trouve la vraie richesse d'un théâtre, c'est dans son public, dans ses spectacles. Un théâtre qui nous amène à réfléchir, à regarder autour de nous pour mieux se voir, s'entendre, qui nous interroge, qui nous change pour que plus tard ce soit nous qui changions le monde qui nous entoure. Enfin, un théâtre qui nous rappelle que nous sommes encore vivants et que nous n'avons pas fini de parler.» **Mathilde Saillant**

On pourra, en guise de synthèse sur ce parcours, réorganiser ce concours dans la classe.

b) La mise en scène selon Vilar

Pour dégager les principales caractéristiques de la mise en scène vilarienne, on pourra s'appuyer sur plusieurs documents vidéos disponibles sur le site de l'INA. On s'arrêtera en particulier sur deux spectacles ayant marqué l'histoire du Festival d'Avignon, avant de montrer un spectacle joué au Palais de Chaillot.

- La mise en scène du Prince de Hombourg de Kleist, avec Gérard Philipe dans le rôle-titre :

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/liste/recherche/jean%20vilar/s#sort/-pertinence-/direction/DESC/page/1/size/10>

Il s'agit du dénouement de la pièce: le Prince de Hombourg (joué par Gérard Philipe), victime d'une crise de somnambulisme, reçoit une couronne de lauriers de la femme qu'il aime (la princesse Nathalie, incarnée par Maria Casarès) avant de s'évanouir. Il est réveillé par les salves de canon que fait tirer le Prince-Électeur (Jean Vilar).

- La mise en scène du Cid de Corneille (créée en 1949 et reprise en 1951 à Avignon, avec Gérard Philipe dans le rôle de Rodrigue) :

<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00270/le-cid-de-pierre-corneille-mis-en-scene-par-jean-vilar.html>

Répétition au cours de laquelle on assiste à un échange entre Rodrigue et Chimène (Françoise Spira), et à l'adoubement de Rodrigue par son père (Don Diègue joué par Jean Vilar lui-même, qui ne porte pas le costume du rôle, mais une salopette de travail).

- La mise en scène de La Guerre de Troie n'aura pas lieu de Giraudoux (Chaillot, 1963) : www.ina.fr/video/I11131900/jean-vilar-a-propos-de-la-guerre-de-troie-n-aura-pas-lieu-video.html. Les extraits de la pièce (le discours aux morts d'Hector, à partir de 1 min 57 s, puis le dialogue entre Hélène, Hector et Pâris, à partir de 4 min 5 s), sont précédés par un commentaire de Vilar sur l'œuvre.

On pourra être frappé par :

- La singularité des lieux théâtraux dans lesquels jouent Vilar et ses acteurs : espaces très vastes, et scènes très larges, donc difficiles à occuper. Contrainte à laquelle s'ajoutent, dans le cas du Festival d'Avignon, les difficultés du plein air (le mistral) et la muraille monumentale de la Cour d'honneur.
- Le caractère très dépouillé de la scénographie: les lieux de l'action ne sont pas figurés par un décor, mais suggérés par des éléments partiels: oriflammes dans le cas du Cid, chandeliers pour le dénouement du Prince de Hombourg. Pour La Guerre de Troie n'aura pas lieu, le fond est fermé par un panneau recouvert de lignes verticales, et percé d'une porte; sur le plateau, on voit un escalier orné de motifs rappelant les poteries grecques, et une chaise à cour; de part et d'autre de la scène,

des boucliers sont suspendus. Les images sont surtout créées par les corps des comédiens. Dans Le Prince de Hombourg, la distribution, très nombreuse, suffit à produire un effet spectaculaire.

- Le caractère à la fois historique et stylisé des costumes: l'époque de référence de la pièce est bien évoquée, mais les costumes ne sont pas exacts (refus du détail, formes géométriques, costumes souvent monochromes: cf. l'uniforme blanc du Prince de Hombourg, la robe d'Hélène). La critique a pu comparer les silhouettes dessinées par ces costumes à des figures de jeu de cartes.
- L'utilisation de la musique, qui soutient l'émotion.
- Le jeu, volontiers frontal et déclamatoire. Il s'agit de porter des textes très littéraires, mais aussi d'être entendu par de vastes assemblées!

On pourra également être attentif à d'autres aspects:

- le point de vue de Vilar sur la littérature (extrait de La Guerre de Troie n'aura pas lieu): Jean Vilar paraît soucieux de monter de grandes œuvres du répertoire.
- les relations entre Vilar et ses comédiens, aperçues dans l'extrait de répétition du Cid: le metteur en scène y fait preuve d'une grande autorité alors qu'il s'adresse à des vedettes de l'époque (on pourra rappeler aux élèves la très grande popularité de Gérard Philipe, due notamment à son statut de résistant à ses rôles au cinéma).
- les réactions du public: à la fin du Prince de Hombourg, les spectateurs sont debout et poussent des cris d'enthousiasme. On peut avoir l'impression d'une communion entre scène et salle.
- À partir de là, on pourra lire et analyser un célèbre texte du metteur en scène, qui justifie ces partis pris: « Le Petit manifeste de Suresnes », écrit à l'occasion du lancement du TNP, en 1951. Cf. annexe 2.

Ce texte permet de comprendre que les choix scéniques de Vilar sont aussi liés à un projet politique et civique: il s'agit de faire du théâtre un lieu de connaissance et de rassemblement, et s'adresse à un public large, divers, incluant notamment des catégories de la population qui n'ont pas l'habitude d'aller au théâtre. Pour cela, il faut abolir toutes les frontières entre scène et salle, et débarrasser le plateau de tout ce qui l'encombre. Au souci de clarté s'ajoute alors une exigence morale: s'il rejette l'élitisme, Vilar refuse également de séduire le public par des œuvres faciles ou une mise en scène complaisante. Il s'oppose ainsi nettement au théâtre de son temps.

- Bilan

À partir de ces recherches, on pourra relever les ressemblances et divergences entre Barrault et Vilar également soulignées dans le texte de Denis Guénoun:

- D'origine provinciale et appartenant à la même génération, les deux hommes n'ont pas été formés dans une grande institution théâtrale, comme le Conservatoire.
- Tous deux ont fréquenté l'école de Charles Dullin, considéré comme l'un des grands réformateurs de la scène dans l'entre-deux-guerres. Par cette formation initiale, Barrault comme Vilar sont associés à l'avant-garde théâtrale.
- Tous deux ont été à la tête de grands théâtres nationaux: le TNP de Chaillot pour Vilar, le théâtre de l'Odéon pour Barrault.
- Tous deux ont monté et défendu de grands auteurs de la littérature française.
- Cependant, en raison de son engagement pour un théâtre populaire, Vilar est perçu comme un artiste de gauche, proche du Parti Communiste, tandis que les relations privilégiées de Barrault avec Malraux, ministre de de Gaulle, ainsi que ses liens avec Claudel, auteur catholique, l'ont situé plutôt à droite sur l'échiquier politique.
- Enfin, les deux hommes divergent par leur esthétique de la mise en scène: sobre et dépouillée chez Vilar, plus baroque et foisonnante chez Barrault.

ACTIVITÉ 2

Que s'est-il passé en 68 ?

Daté de la fin de l'été, l'échange épistolaire entre Barrault et Vilar permet de raconter les événements de mai 1968 tels qu'ils ont été vécus dans le monde du théâtre. La pièce est ainsi construite autour de trois moments nettement distincts : mai, avec l'occupation de l'Odéon par les étudiants révoltés ; juin, avec la réunion des directeurs de théâtres publics à Villeurbanne ; juillet, avec les fortes perturbations du Festival d'Avignon.

1. Quelques repères

Pour bien comprendre ces trois événements, on reconstruira d'abord la chronologie et les principaux enjeux de la période.

Il peut être intéressant de commencer par un bilan rapide : comment les élèves définissent-ils mai 1968 ? Que retiennent-ils de cette période ? Quelle image en ont-ils ? On pourra noter quelques éléments au tableau, avant de définir une chronologie plus précise, à partir d'un reportage, diffusé sur France 2, à l'occasion du 30^{ème} anniversaire de l'événement : <http://www.ina.fr/video/CAB98017512/1er-mai-68-chronologie-video.html>

On proposera un tableau à compléter.

Avant de visionner le reportage, il sera sans doute utile de rappeler que le général de Gaulle était alors président de la République (il a été réélu en 1965, avec plus de 55 % des suffrages), que son premier ministre était G. Pompidou, et que le sigle PSU désigne le Parti Socialiste Unifié, auquel appartient Pierre Mendès-France, tandis que François Mitterrand dirige la FDGDS (Fédération de la Gauche Démocrate et Socialiste), autre parti de gauche.

→ **Tableau à compléter**

Dates	Événements
mars 1968	Début de l'agitation universitaire à Nanterre
vendredi 3 mai	
lundi 6 mai	Daniel Cohn-Bendit et 7 étudiants passent en conseil de discipline. Conséquences: manifestations de soutien. Nouveaux affrontements entre étudiants et policiers.
vendredi 10 mai	
lundi 13 mai	Manifestation de 300 000 personnes, à laquelle participent les représentants des syndicats. Fusion du mouvement étudiant et du mouvement ouvrier. Les ouvriers de Sud Aviation votent une grève illimitée. Les métallurgistes de Renault-Cléon débrayent.
14-15 mai	Multipliation des grèves dans toute la France.
15 mai	
20 mai	10 millions de grévistes en France. [7 selon d'autres sources]
24 mai	
25 mai	Pierre Mendès-France, homme politique de gauche, refuse de prendre la tête du mouvement.
25 et 26 mai	Accords de Grenelle, négociés par G. Pompidou, accordant des augmentations de salaire aux ouvriers.
28 mai	Discours de François Mitterrand, appelant à la démission du général de Gaulle et à la constitution d'un gouvernement provisoire.
29 mai	
30 mai	
	Évacuation de l'Odéon dans l'indifférence générale. Fin du mouvement étudiant.
23 et 30 juin	Élections législatives: large victoire du parti gaulliste, défaite de la Gauche. La majorité présidentielle emporte 394 sièges sur les 485 que compte l'Assemblée.

→ **Corrigé**

Dates	Événements
mars 1968	Début de l'agitation universitaire à Nanterre
vendredi 3 mai	Début du mouvement: occupation de la Sorbonne par des étudiants. Intervention de la police à la demande du recteur pour faire évacuer l'université. Premiers affrontements.
lundi 6 mai	Daniel Cohn-Bendit et 7 étudiants passent en conseil de discipline. Conséquences: manifestations de soutien. Nouveaux affrontements entre étudiants et policiers.
vendredi 10 mai	Nouveaux affrontements. Première nuit des barricades dans le Quartier latin. De nombreux blessés, et destructions au cœur de Paris. Discours de concessions du premier ministre, Georges Pompidou, qui annonce la réouverture de la Sorbonne.
lundi 13 mai	Manifestation de 300 000 personnes, à laquelle participent les représentants des syndicats. Fusion du mouvement étudiant et du mouvement ouvrier.
mardi 14 mai	Les ouvriers de Sud Aviation votent une grève illimitée. Les métallurgistes de Renault-Cléon débrayent.
14-15 mai	Multiplication des grèves dans toute la France.
15 mai	Occupation du théâtre de l'Odéon par les étudiants.
20 mai	10 millions de grévistes en France.
24 mai	Expulsion de Daniel Cohn-Bendit vers l'Allemagne, sur ordre du ministre de l'intérieur. 2 ^e nuit des barricades. 1 mort à Paris, 1 mort à Lyon.
25 mai	Pierre Mendès-France, homme politique de gauche, refuse de prendre la tête du mouvement.
25 et 26 mai	Accords de Grenelle, négociés par G. Pompidou, accordant des augmentations de salaire aux ouvriers.
28 mai	Discours de François Mitterrand, appelant à la démission du général de Gaulle et à la constitution d'un gouvernement provisoire.
29 mai	Disparition du général de Gaulle (qui se rend en secret à Baden-Baden)
30 mai	Manifestation de soutien au gouvernement et au Général de Gaulle. 500 000 Manifestants sur les Champs Elysées.
14 juin	Évacuation de l'Odéon dans l'indifférence générale. Fin du mouvement étudiant.
23 et 30 juin	Elections législatives: large victoire du parti gaulliste, défaite de la Gauche. La majorité présidentielle emporte 394 sièges sur les 485 que compte l'Assemblée.

Après avoir visionné le reportage, on pourra également noter quelques éléments frappants:

- La violence des affrontements entre étudiants et policiers et le climat de guerre civile qui règne alors en France. La situation, révolutionnaire, aurait pu déboucher sur un renversement du régime.
- L'apparence des étudiants, qui semblent beaucoup plus âgés que des étudiants d'aujourd'hui (les garçons sont presque tous en costume...). Indice que la jeunesse n'a pas, alors de statut particulier, ce qui expliquerait les revendications des étudiants?

On pourra également proposer une synthèse des principales caractéristiques de ce mouvement :

- Un mouvement de révolte étudiante, qui a pris une forme très violente et s'est élargi à une protestation sociale généralisée (union des étudiants et des ouvriers). On peut comprendre que les directeurs de théâtres publics aient ressenti la nécessité de se réunir à Villeurbanne, à partir du 21 mai 1968, pour réagir eux aussi à ce vaste mouvement de contestation.
- Un mouvement très intense, mais de courte durée. Dès la mi-juin, le mouvement étudiant semble épuisé. Les troubles semblent révolus lorsque commence le Festival d'Avignon, en juillet.
- Un échec apparent: non seulement la révolte étudiante ne s'est pas transformée en révolution, mais les événements ont provoqué une large victoire de la Droite aux élections, et un renforcement du pouvoir de de Gaulle. Cependant, on peut distinguer, comme le suggère la fin du reportage, l'échec immédiat, à court terme, et les transformations profondes de la société, provoquées par mai 68. Beaucoup de revendications se sont, en effet, concrétisées, dans le domaine de l'éducation, ou dans celui de l'émancipation de la jeunesse, par exemple.

Pour plus de détails sur cette période, on pourra consulter Mai 68, jour et nuit, par Christine Fauré (Découvertes Gallimard, 1998, rééd. 2008) et Mai 68 à l'usage des moins de vingt ans (préface-témoignage de Jean-Franklin Narodetzki, Babel, 1998)

2. "Murs blancs = peuple muet" ou l'esprit dans les slogans

Les événements de mai 68 ont permis une libération et une explosion de la parole. Le bouillonnement des idées, l'agitation des conversations et le débordement des actions se sont traduits dans les mots par des exclamations et des cris: slogans, tracts, affiches, caricatures ont donné la parole à la rue et aux murs. Le spectacle de Christian Schiaretti rend compte de cette dimension plastique des événements de mai par la projection d'affiches sur le châssis dressé derrière l'estrade posée sur le plateau, pendant la première partie Mai. Cette matière nous semble un bon moyen, pour les élèves, d'aborder l'esprit de mai.

Le quarantième anniversaire de mai 68 nous offre des sources intéressantes pour mettre en place le travail :

- Les murs ont la parole, collectif, Tchou éditeur, 1968, rééd. 2007 (C'est Julien Besançon, alors journaliste à RTL qui a recensé ces paroles éphémères sur les murs de Paris pendant les événements et qui a publié les photographies dès juillet 1968.)
- Jean-Philippe Legois, Les Slogans de 68, First éditions, 2008.
- Exposition de la Bnf Esprit(s) de 68 : <http://expositions.bnf.fr/mai68/expo/non/index.htm>
- Le TNP a également installé, dans le Petit théâtre, rue Louis Becker, une exposition de photographies donnant une image intéressante des théâtres français en mai 1968. Plusieurs de ces images comportent des slogans, dont cette belle affiche critiquant la direction de Vilar au festival d'Avignon.



Non à la culture de papape

a- Atelier théâtre

On peut visionner en classe l'exposition de la Bnf en demandant aux élèves de choisir les slogans qui leur plaisent le plus et de les noter sur un brouillon. Un onglet intitulé « Toute l'iconographie » permet également d'avoir, en pleine page, toutes les affiches de l'exposition.

On peut ensuite demander à chaque élève d'apprendre par cœur un slogan. Si le meneur de jeu souhaite travailler avec des slogans différents, il peut organiser, après avoir visionné l'exposition, un tirage au sort au cours duquel chaque élève tirera une phrase différente.

La séance de théâtre peut alors commencer. Les élèves sont en cercle, debout, en position neutre. On institue un tour de parole, qui restera identique dans tout le jeu, pour évacuer le problème du choix de l'adresse, en utilisant un ballon: A lance le ballon à B. A s'assoit. B lance C. B s'assoit... Le fait de s'asseoir permet de laisser visibles les élèves encore disponibles. Tout le monde se relève: pour vérifier que l'ordre est bien mémorisé, on refait un tour en remplaçant le ballon par le prénom de l'élève à qui l'on s'adresse. Le dernier boucle le tour en s'adressant bien sûr au premier.

On peut alors faire un tour avec les slogans. Le jeu commence avec un tour sans indications puis, le meneur de jeu fait varier les consignes de profération (éviter le mot « ton » ou « intonation »). Pour donner la consigne de profération, l'animateur adopte la contrainte donnée dans la consigne. Contraintes possibles: à voix basse, parler très loin, parler à la tribune d'un meeting politique, sur-articuler les consonnes, parler le plus vite possible, parler à un voisin sourd, ne prononcer que les voyelles (au sens phonétique du terme), mettre une pause de 5 secondes dans son slogan, monter le volume (on commence en chuchotant et on finit en parlant très fort), étirer une des voyelles du slogan pour la faire hurler comme une sirène...

On demande ensuite aux élèves de se mettre par groupes de 5 ou 6 pour préparer une improvisation collective: « Vous envahissez la salle pour l'occuper. Le seul texte possible sont les slogans que vous avez appris. Vous pouvez éventuellement dire plusieurs fois votre texte ou le répartir entre vous ». Le meneur de jeu attire l'attention des élèves sur la nécessité de répondre aux questions suivantes: Par où et comment le groupe entre-t-il? Quand la parole commence-t-elle? À qui s'adresse-t-elle? Dans quel ordre les slogans sont-ils proférés? Quelle fin peut-on trouver?

b- Atelier affiches

On peut visionner en classe l'exposition de la Bnf en analysant avec les élèves les choix graphiques :

- les couleurs (dominante rouge et noire)
- l'utilisation du négatif
- le rapport texte-image (parfois ironique comme quand le slogan L'ordre règne illustre le dessin de deux silhouettes portant un blessé sur un brancard), la typographie (lettres dessinées)
- la tentation du calligramme (par exemple: le mouton dont la laine est faite des lettres qui forment les sigles des partis politiques)

On peut ensuite donner aux élèves l'échantillon de slogans sélectionnés par l'animateur pour faire apparaître les différents choix d'écriture sur lesquels ces phrases sont construites.

On pourra lancer l'activité en demandant aux élèves, répartis par groupes de 4, de trier ces slogans et de se mettre d'accord pour proposer un classement. Chaque groupe envoie un rapporteur au tableau pour proposer son classement. Cela permet d'avoir une discussion sur le sens de ces phrases. Si aucun classement formel n'apparaît (les classements thématiques dominent en général), l'animateur proposera le suivant:

La conjugaison: *Je participe, tu participes, il participe, nous participons, vous participez, ils profitent*

La paronomase: *CRS SS
Passez vos examens le sexe à la main*

Le détournement: *Sois jeune et tais-toi
Enragés de tous les pays, unissez-vous
Sois belle et thèse-toi
Aimez-vous les uns sur les autres*

- L'antithèse: *Soyez réalistes demandez l'impossible
La barricade ferme la rue mais ouvre la voie
Vivez sans temps mort
Le feu réalise*
- Le paradoxe: *Défense d'interdire,
Il faut systématiquement explorer le hasard,
L'économie est blessée, qu'elle crève
Notre espoir ne peut venir que des sans espoir*
- Le jeu de mots: *Délivrez les livres
Lieu de parole ou bien lieu de parole aliénée
Il y a en France 30 000 communes nous en sommes à la seconde
Après les usines et la faculté, occupons l'opinion publique*
- L'auto-dérision: *J'emmerde la société, mais elle me le rend bien
Je suis marxiste, tendance groucho*
- Le chiasme: *Les murs ont des oreilles vos oreilles ont des murs
Désirer la réalité c'est bien, réaliser ses désirs c'est mieux.
Ici spectacle de la contestation. Contestons le spectacle*
- Le néologisme: *loi, on spontane
Non à la culture de papape*
- La définition: *Est prolétaire celui qui n'a aucun pouvoir sur l'emploi de sa vie et qui le sait*
- Question-réponse: *Que peut faire le mouvement révolutionnaire maintenant?
Tout. Que devient-il entre les mains des partis et des syndicats? Rien*
- L'apostrophe: *Le pouvoir sur ta vie tu le tiens de toi-même
Cours camarade, le vieux monde est derrière toi
La culture est en miettes: créez*

On demande ensuite à chaque groupe de 4 élèves de concevoir une affiche en choisissant une des catégories de l'expo de la Bnf:

MAI 2015

Vous concevrez une affiche sur un format A4, avec une phrase slogan et éventuellement un visuel pour réveiller les consciences et libérer l'imaginaire concernant une question qui vous préoccupe en rapport avec les thématiques évoquées par la Bnf à propos de mai 68 :

*non à l'ordre qui tue
l'art c'est vous
presse, ne pas avaler*

ACTIVITÉ 3

Le théâtre, service public ?

La partie centrale de la pièce (Juin) met en scène un débat d'idées, confrontant des directeurs de théâtres publics venus de toute la France autour d'une question initiale : comment leurs institutions peuvent-elles s'associer au mouvement d'émancipation de mai ?

Ce débat nécessite de connaître la situation de ces hommes. Où se trouvent les théâtres publics en 1968 ? D'où viennent-ils ? À quel projet politique correspondent-ils ?

On partira pour cela de deux projets liés, qui marquent l'histoire du théâtre et les politiques culturelles au XX^e siècle : le théâtre national populaire et la décentralisation.

1. Idéaux et formules

Cette réflexion peut s'appuyer sur la recherche de définitions dans le dictionnaire : « nation » et « peuple ».

La formule « théâtre national populaire » (dont on pourra rappeler qu'elle donne son nom au TNP de Villeurbanne dirigé par le metteur en scène du spectacle, Christian Schiaretti) implique plusieurs idées complexes, qui peuvent faire l'objet d'un débat.

a- Par « théâtre national », on peut entendre un théâtre fait par la nation, ou pour elle, c'est-à-dire un théâtre public, financé par un État (au même titre que « l'éducation nationale », par exemple), mais aussi un théâtre qui se fonde sur les caractéristiques linguistiques, culturelles et historiques propres à un pays, et qui renforce la volonté de vivre ensemble, élément constitutif de la nation.

b- Un théâtre « populaire », cela peut être, aussi bien, un théâtre fait par le peuple, un théâtre pour le peuple, ou un théâtre qui rassemble le peuple. Mais qu'est-ce que le peuple ? Le mot désigne tantôt l'ensemble des habitants d'un pays (« le peuple français »), sans distinction de sexe, d'âge ou de classe, tantôt une partie de cette population, située au bas de l'échelle sociale, et définie par opposition à une élite (« les gens du peuple », au sens de « classes populaires »). À partir de là, deux conceptions du « théâtre populaire » sont possibles : une conception large, celle d'un théâtre rassemblant des spectateurs appartenant à diverses classes sociales, et une conception plus restreinte, celle d'un théâtre s'adressant aux spectateurs les moins favorisés socialement, et qui ont le moins facilement accès à la culture. Sur quels critères cette adresse peut-elle se fonder ? S'agit-il seulement d'une question économique (coût des places) ? Ou certaines démarches, certaines œuvres, certains types de spectacles sont-ils plus susceptibles de toucher les classes populaires ?

Dans cette réflexion sur le sens des mots, il pourrait être intéressant de demander aux élèves quel type de spectacle ils considèrent comme « populaires », que ce soit dans le sens large ou dans le sens restreint, avant de faire remarquer que les spectacles qui ont le plus de succès, qui attirent le plus grand nombre de spectateurs, donc potentiellement des membres des classes populaires (comme les comédies musicales, les one-man-show ou certains concerts, de « musique pop », justement) ne sont pas nécessairement ceux dont les places sont les moins chères. L'idée d'un « théâtre populaire » met donc en jeu des représentations sociales et culturelles : certaines œuvres, certains artistes, et certains lieux sont ressentis comme accessibles à tous, d'autres au contraire comme réservés à une élite.

On pourra enfin souligner la difficulté de concilier les deux adjectifs (national et populaire). La promotion d'une culture nationale permet-elle de rassembler des spectateurs divers ? Permet-elle d'atteindre les classes populaires ? Les œuvres inscrites dans la culture et dans l'histoire d'une nation (les « classiques » par exemple) sont-elles accessibles à tous ? À quelles conditions ?

c - La notion de « décentralisation » paraît plus facile à cerner : elle implique la rupture par rapport à un centre, le refus d'une accumulation des moyens et des activités dans une zone géographique particulière. Dans le cas de la France, ce « centre » sera sans doute rapidement identifié par les élèves : la monarchie française, puis la République se sont en effet construites à partir d'une capitale, Paris, où se sont concentrés les administrations, les institutions, de nombreuses activités économiques, mais aussi de nombreux lieux de création artistique, et en particulier de théâtres. Décentraliser, dans le domaine théâtral, cela voudrait donc dire diffuser le théâtre sur l'ensemble du territoire. On peut alors signaler la convergence de ce projet avec celui d'un théâtre accessible à l'ensemble de la population.

2. Théâtre public et décentralisation : enquête historique

À partir de cette réflexion sur le vocabulaire, on pourra proposer aux élèves une enquête historique : comment ces deux ambitions (théâtre national populaire et décentralisation) se sont-elles affirmées au cours du ^{xx}e siècle ?

Avant de distribuer aux élèves un questionnaire et la liste des sites utiles pour le compléter, on pourra leur donner quelques informations sur la situation du théâtre à la fin du ^{xix}e siècle, difficiles à trouver en dehors d'ouvrages spécialisés.

a - L'idée d'un théâtre rassemblant les citoyens dans leur diversité et soutenu par l'État se développe du ^{xviii}e au ^{xix}e siècle. Ainsi, l'expression « théâtre national populaire » est employée pour la première fois par Victor Hugo dans la préface de Marion de Lorme (1831), où il appelle de ses vœux, après la Révolution de 1830 et l'abolition de la censure, « un théâtre vaste et simple, un et varié, national par l'histoire, populaire par la vérité, humain, naturel, universel par la passion. »

b - Hugo prolonge ainsi l'idéal des philosophes des Lumières, qui opposaient volontiers au théâtre de leur époque, vu comme un divertissement superficiel et réservé à une élite, l'idéal de spectacles civiques qui rassembleraient l'ensemble de la nation, et participeraient d'un progrès artistique, moral et culturel. Cette opposition est notamment formulée par Diderot, par la voix de son personnage Dorval, dans les Entretiens sur le Fils naturel (1758) : « Quelle différence entre amuser tel jour, depuis telle jusqu'à telle heure, dans un petit endroit obscur, quelques centaines de personnes ; ou fixer l'attention d'une nation entière dans ses jours solennels, occuper ses édifices les plus somptueux, et voir ces édifices environnés et remplis d'une multitude innombrable, dont l'amusement ou l'ennui va dépendre de notre talent ? »

c - Cependant, cette conception du théâtre demeure un idéal au début du ^{xx}e siècle, et ce malgré les projets ambitieux de certains intellectuels et artistes importants, comme Romain Rolland, auteur d'un essai, Le Théâtre du peuple (1903), et d'un cycle de pièces sur la Révolution Française, destinées à un vaste public. Mais l'État ne suit pas : avant 1920, les deux seules scènes nationales bénéficiant de subventions publiques sont la Comédie Française et l'Opéra. Ils se situent tous les deux à Paris et touchent un public assez restreint.

→ Questionnaire

- 1 - Qu'est-ce que le « Théâtre du peuple » ?
- 2 - Quel est, en France, le premier « Théâtre National Populaire » financé par l'État ?
Quelle est l'issue de cette aventure ?
- 3 - Qui est Jeanne Laurent ?
- 4 - Comment s'appellent les premiers théâtres implantés en Province au lendemain de la guerre ?
Quelle est leur mission ?
- 5 - Qu'est-ce que les « maisons de la culture » ? Par qui ont-elles été créées et avec quel objectif ?

Sites utiles :

- Site du TNP de Villeurbanne (rubrique « Histoire ») : www.tnp-villeurbanne.com
- Site du Théâtre du peuple : www.theatredupeuple.com
- Pages Wikipédia : Théâtre National Populaire, Firmin Gémier, Théâtre du Peuple, Décentralisation théâtrale.
- Site de l'INA : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0023/les-politiques-culturelles-de-l-apres-guerre-a-aujourd-hui-la-decentralisation-remise-en-cause.html>
<http://fresques.ina.fr/rhone-alpes/parcours/0003/de-la-decentralisation-culturelle-theatrale-a-la-globalisation.html>

Et un documentaire qu'il faut télécharger sur le site de l'INA : Un public de 14 juillet : 1946 1968 Les années fondatrices de la décentralisation du théâtre, réalisé par Georges Groult en 2006 :

www.ina.fr/video/CPD06020650/un-public-de-14-juillet-1946-1968-les-annees-fondatrices-de-la-decentralisation-du-theatre-video.html

→ Corrigé

1 – Fondé en 1895 par l'industriel Maurice Pottecher à Bussang, dans les Vosges, le Théâtre du Peuple est une initiative privée. Il s'agit de proposer à un public assez large, issu de la région, des représentations mettant en jeu des acteurs locaux. Le théâtre a pour particularité de s'ouvrir sur la forêt vosgienne.



Le Théâtre du peuple dans la forêt vosgienne



La scène s'ouvrant sur la forêt

1 – En 1920, le célèbre comédien et metteur en scène socialiste Gémier obtient le soutien de l'État pour la fondation d'un Théâtre National Populaire, qui s'installe dans le palais de Chaillot, place du Trocadéro, à Paris. Dans cette salle de plus de 5000 places sont représentées de vastes fresques historiques destinées à rassembler un vaste public. Autre caractéristique du projet de Gémier : les tournées monumentales d'un théâtre ambulant qui sillonne la France. Mais, par manque d'argent, Gémier en est vite réduit à accueillir des troupes plus riches. Il meurt en 1933 et l'enseigne « Théâtre National Populaire » disparaît du palais de Chaillot en 1935.



Le palais de Chaillot



Le chapiteau du théâtre national ambulant



Gémier devant la locomotive du théâtre national ambulant

3 – Jeanne Laurent a été nommée en 1946 sous-directrice des spectacles et de la musique à la direction générale des Arts et Lettres au ministère de l'Éducation Nationale (il n'y a pas à l'époque de ministère de la Culture en France). À ce poste jusqu'en 1952, elle développe la première politique publique de décentralisation théâtrale, afin de permettre au public de province d'avoir accès à un théâtre de qualité dans leur région. Rappelons que jusqu'alors, en France, en dehors de quelques expériences exceptionnelles (voir plus haut), il n'y a de théâtre public qu'à Paris. Dans l'élan de renouveau de la Libération, Jeanne Laurent a été celle qui a donné l'impulsion de la décentralisation et de la démocratisation du théâtre, dont Jean Vilar, nommé par elle à la tête du TNP en 1951 constitue la figure emblématique.



Jeanne Laurent

4 – À la Libération Jeanne Laurent crée cinq premiers CDN, Centres Dramatiques Nationaux : des compagnies théâtrales tout d'abord, financées par l'État, qui seront rapidement associées à un lieu, un théâtre et une école. Les cinq premiers CDN sont : Colmar en 1946, Saint-Étienne en 1947, Rennes et Toulouse en 1949, et Aix-en-Provence en 1952. Leur mission est de faire rayonner le renouveau théâtral initié dans les années 20 à 40 à Paris par Jacques Copeau et le cartel des quatre (Dullin, Jovet, Baty, Pitoëff). Le rayonnement a lieu à travers des représentations théâtrales données dans des lieux inhabituels à un public nouveau, ainsi que grâce à la formation dispensée aux jeunes acteurs de province dans les écoles adjoindes aux théâtres.

5 – Les maisons de la culture ont été créées par André Malraux, nommé ministre des Affaires culturelles par Charles de Gaulle en 1959 (premier ministre de la Culture en France). André Malraux souhaite ainsi compléter l'action entreprise par les CDN avec des lieux plus généralistes que sont les maisons de la culture, "modernes cathédrales" qui doivent "rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité au plus grand nombre de Français." Dans certaines villes les maisons de la culture s'appuient sur des théâtres déjà en place (les directeurs des maisons de la culture sont souvent des metteurs en scène). Pour illustrer ce projet des maisons de la culture, on pourra voir un extrait de l'inauguration de la maison de la culture de Bourges en 1965 par de Gaulle et Malraux : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/liste/recherche/d%C3%A9centralisation%20th%C3%A9%C3%A2trale/s#sort/-pertinence-/direction/DESC/page/2/size/10>

Aujourd'hui la plupart des maisons de la culture ont été regroupées avec d'autres structures d'animation culturelle sous le label de Scènes nationales, pérennisant ainsi la place centrale du théâtre dans l'œuvre de décentralisation culturelle, tout en ayant un objectif pluridisciplinaire.

En guise de bilan, on pourra travailler sur la carte interactive suivante, qui fait l'état des lieux de la situation aujourd'hui : www.data.gouv.fr/fr/reuses/localisation-des-theatres-nationaux-des-centres-dramatiques-nationaux-et-regionaux-et-des-scenes-nationales/

On pourra placer sur cette carte les théâtres publics représentés dans la deuxième partie de la pièce:
– BOURGES – RENNES – LE HAVRE – GRENOBLE – REIMS – VILLEURBANNE – STRASBOURG –
– SAINT-ÉTIENNE – SAINT-DENIS – AUBERVILLIERS – BOURGOGNE (DIJON) – PARIS – TOULOUSE

On pourra également souligner l'évolution jusqu'à aujourd'hui:

- Le nombre de théâtres soutenus par l'État ou les collectivités territoriales est plus important.
- Leurs statuts se sont diversifiés (Centres dramatiques régionaux, Scènes nationales...)

On pourra observer que ces théâtres soutenus par des fonds publics sont bien répartis sur l'ensemble du territoire, même s'il existe une concentration de Centres dramatiques nationaux et Scènes nationales en région parisienne. Le projet de la décentralisation théâtrale reste d'actualité.

Enfin, on pourra renvoyer à la biographie de Christian Schiaretti, sur le site du TNP, pour souligner que le parcours artistique du metteur en scène - directeur s'inscrit pleinement, de la Comédie de Reims à Villeurbanne, dans le prolongement de l'ambition que nous avons évoquée: celle d'un théâtre de répertoire, inscrit dans une tradition nationale, mais accessible à tous et sur l'ensemble du territoire.

ACTIVITÉ 4

Avignon 1968 : dernier sursaut de la révolution

Il s'agit enfin de comprendre les troubles qui ont agité le festival d'Avignon 1968. Pourquoi Jean Vilar a-t-il été contesté lors de cette édition ?

À partir d'analyses d'extraits vidéos, on présentera un des principaux acteurs de la contestation : la troupe du Living theatre et on essaiera de comprendre pourquoi cette troupe de théâtre s'est opposée à Vilar, qui l'avait pourtant invitée.

On pourra s'appuyer sur :

- Un reportage archivé sur le site de l'INA: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00420/scandale-de-paradise-now-du-living-theatre-au-festival-d-avignon.html>
- De larges extraits de Paradise now (spectacle présenté au Festival d'Avignon) dans le trailer du DVD The Living theatre in Amerika sur Youtube: www.youtube.com/watch?v=jF7_BdHi_NA

Avant de diffuser ces reportages, on pourra donner quelques repères sur cette troupe qui a marqué l'histoire du théâtre au tournant des années 60 et 70 : il s'agit d'une troupe américaine, créée en 1947 à New York par Julian Beck et Judith Malina. Le travail de la troupe, très expérimental, se fonde beaucoup sur l'improvisation. Proche du mouvement hippie, le Living Theatre participe à la dénonciation de la guerre au Vietnam et, plus globalement, à la critique de la société de consommation et de l'ordre moral.

La contestation du théâtre de Vilar (et, plus globalement, du théâtre traditionnel) se joue à deux niveaux :

- Esthétique tout d'abord : s'il repose sur certaines innovations scéniques (comme le plateau nu), le théâtre de Vilar n'est pas subversif. Il s'agit bien pour lui de rassembler un public divers autour de grands textes du répertoire classique français et européen. La démarche du Living Theatre est clairement subversive : les acteurs n'hésitent pas à se mêler aux spectateurs, ils se dénudent et des actes sexuels sont suggérés... La musique (qualifiée de "cacophonique" dans le reportage) paraît particulièrement forte à certains moments. L'appel à la Révolution passe par le cri... Enfin, le spectacle semble plus reposer sur une série d'improvisations collectives que sur un récit, ce qui peut déstabiliser les spectateurs.
- Politique, ensuite. Le Living conteste l'organisation traditionnelle du Festival d'Avignon, avec des spectacles programmés, autorisés par les pouvoirs publics, joués dans des lieux fermés, et payants. Ainsi, deux éléments nourrissent la contestation de la troupe américaine. Julian Beck et son équipe dénoncent la censure dont a été victime le théâtre du Chêne Noir (situé près d'Avignon), dont la pièce La Pailleuse aux seins nus a été interdite par la Préfecture. Lors de la représentation d'Antigone, le 20 juillet 1968, la troupe américaine accueille sur scène les comédiens du Chêne noir, la bouche fermée par un sparadrap. De plus, le Living Theatre réclame le droit de jouer gratuitement, et dans la rue.

Après le spectacle

ACTIVITÉ 1

La distribution/Incarner l'Histoire

1. Vilar et Barrault

Après le spectacle, on pourra amener les élèves à s'interroger sur la façon dont ils ont reçu l'incarnation sur scène de personnages dont ils ont fait la connaissance avant le spectacle. Le travail portera prioritairement sur les deux figures principales de la pièce de Denis Guénoun et du théâtre en France en 1968: Jean-Louis Barrault et Jean Vilar. On peut leur montrer quelques photos des deux hommes dans les années 60, en complément des documents vidéo proposés dans la première partie.



Jean-Louis Barrault



Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault



Jean Vilar en mai 68

Le professeur leur montrera ensuite des photos des deux comédiens qui les interprètent: Marcel Bozonnet pour Jean-Louis Barrault et Robin Renucci pour Jean Vilar.



Jean Vilar (Robin Renucci)
et Jean-Louis Barrault (Marcel Bozonnet)



Jean Vilar (Robin Renucci)

Après s'être interrogée sur la dimension mimétique, ou d'évocation physique d'une silhouette, de signes identifiant aisément chacun des deux hommes (la chevelure un peu anarchique de Jean-Louis Barrault, la moustache et le costume de velours de Jean Vilar), la classe pourra être informée sur l'engagement théâtral propre à chacun des deux acteurs :



a – Marcel Bozonnet Il est acteur, metteur en scène et professeur de théâtre; ancien élève de l'ENSATT, il entre à la Comédie Française en 1982, et en devient l'administrateur entre 2001 et 2006. Pendant cette période, il a fait entrer au répertoire de la salle Richelieu des auteurs contemporains qui n'y avaient encore jamais été joués, comme Valère Novarina ou Marie Ndiaye, et y invite de grands metteurs en scène étrangers comme Bob Wilson. En 2006, son mandat d'administrateur n'est pas renouvelé: en effet il a déprogrammé une pièce de Peter Handke parce que le dramaturge autrichien s'était rendu aux obsèques du dictateur serbe

Slobodan Milosevic. Cette décision déplaît au ministre de la culture, qui renonce à la présence de Marcel Bozonnet à la tête du « Théâtre Français ». Marcel Bozonnet fonde alors sa compagnie des Comédiens-Voyageurs qui est basée à la maison de la culture d'Amiens, et avec laquelle il crée divers spectacles, dont beaucoup de textes d'auteurs contemporains, mais aussi des spectacles comme Rentrons dans la rue! à partir de textes de Victor Hugo et d'Antonin Artaud sur le thème de la révolte des peuples. L'un de ses derniers spectacles, Chocolat clown nègre est créé d'après un texte de l'historien de l'immigration Gérard Noiriel, et parallèlement il joue depuis des années une adaptation de La Princesse de Clèves qu'il reprend régulièrement dans différents théâtres de France et à l'Étranger. Marcel Bozonnet a aussi dirigé le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris de 1996 à 2001.



b – Robin Renucci Ancien élève du le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Robin Renucci commence très tôt une carrière cinématographique dans des films d'auteurs, exigeants, souvent innovants. Mais convaincu que « Dans ce monde formaté, il est essentiel de redonner du sens aux utopies collectives et d'encourager le désir d'inventer, de créer des imaginaires... » (Robin Renucci l'ardent insoumis aux Éditions de l'Attribut, 2006), Robin Renucci s'investit dès les années 90 dans la mise en place et l'animation d'un festival de théâtre en Corse où la formation tient une place importante, dans la tradition de l'éducation populaire. Depuis 2011, il est en plus directeur des Tréteaux de France, centre dramatique national itinérant, fondé en 1959 par Jean Danet.

→ Synthèse

On constate qu'au-delà du travail sur le maquillage et le costume, outre le travail d'interprétation offrant une réincarnation parfois troublante de Jean-Louis Barrault et de Jean Vilar, les deux acteurs choisis pour ces deux rôles ne l'ont pas été par hasard :

- Formés tous les deux dans des écoles nationales de théâtre, leur itinéraire respectif est caractérisé par des choix fidèles aux idéaux du théâtre public et de la décentralisation théâtrale, jusque dans le caractère itinérant des deux troupes qu'ils dirigent: les Comédiens-Voyageurs pour Bozonnet et les Tréteaux de France pour Renucci.
- L'un comme l'autre sont au service du répertoire, des grands textes qu'ils portent sur l'ensemble du territoire français, et tous deux sont régulièrement programmés au TNP, que ce soit comme acteur ou comme metteur en scène.
- Quant à Marcel Bozonnet, il a été « remercié » par le ministre de la Culture, comme l'avait été Jean-Louis Barrault qu'il interprète, quelque trente ans plus tôt.

Leurs rôles ne sont pas que des « costumes » qu'ils enfilent puis enlèvent sans conséquence, mais correspondent aussi à un engagement personnel de toute une vie artistique.

2. Les autres personnages historiques (Malraux, de Gaulle, Cohn-Bendit)

À l'inverse, les trois autres personnages historiques présents dans la pièce ne font pas l'objet d'une rencontre aussi personnelle avec leur interprète.

On pourra proposer aux élèves de réfléchir à la manière dont se fait l'incarnation des trois personnages historiques de la pièce que sont: le président de la République, de Gaulle, son ministre de la culture André Malraux, et le dirigeant étudiant Daniel Cohn-Bendit, nommé «un militant très connu» dans la distribution.

Pour ce dernier, il suffira de montrer aux élèves quelques photos de 1968 (en couleurs de préférence, même si elles sont rares...) pour observer le choix très lisible d'une perruque rousse portée par Damien Gouy, rendant l'identification de Cohn-Bendit aisée, même au milieu de la foule des étudiants qui ont envahi l'Odéon.



Damien Gouy



Daniel Cohn-Bendit levant le poing



Daniel Cohn-Bendit portrait en couleur

Si on dispose d'un peu plus de temps, on pourra aller voir une ou deux vidéos de prise de parole de Cohn-Bendit, de manière à analyser le travail de l'acteur qui l'interprète, servant l'énergie et la véhémence du jeune homme. Par exemple: www.youtube.com/watch?v=x4zm3WNbwWo (du début jusqu'à 0'29)

Le cas des deux hommes d'État est un peu différent, puisqu'ils apparaissent essentiellement dans la troisième partie, Juillet, et dans une scène d'outre-monde, au séjour des morts où ils analysent ensemble ce qu'ils ont vécu. Le réalisme n'est donc pas nécessairement requis ici...

Toutefois, on observera, à l'aide de photos des années 60, une recherche d'évocation stylisée avec l'uniforme militaire du général interprété par Philippe Vincenot, sans souci de réalisme: en effet, nulle barbe sur le visage du général de Gaulle, à quelque période de sa vie que ce soit... et, Président de la République, il ne porte l'uniforme, — qui a le mérite de le rendre aisément reconnaissable —, que lors de cérémonies militaires particulières. Enfin, la très grande stature du général de Gaulle (1m96), limiterait grandement le choix des comédiens à même de l'incarner de manière réaliste...



Charles de Gaulle en uniforme

Pour ce qui est de Malraux, l'acteur qui l'incarne est vêtu d'un costume croisé élégant, et des lunettes à épaisses montures, tels qu'on les lui voit sur de nombreuses photos.



André Malraux



de Gaulle et Malraux en 1964



de Gaulle (Philippe Vincenot et Malraux (Stéphane Bernard)

Enfin, on pourra montrer aux élèves deux enregistrements de discours des deux hommes d'État, afin de se remémorer l'interprétation de Philippe Vincenot et de Stéphane Bernard. On verra de manière intéressante pour les modulations de la voix, le rythme du phrasé et le lyrisme des deux hommes :

- le discours du 30 mai 68 de de Gaulle : www.youtube.com/watch?v=mfSN462bKMc
- un extrait du discours de Malraux à l'occasion du transfert des cendres de Jean Moulin au Panthéon : www.youtube.com/watch?v=vZbeMLga6gA (de 19'10 à 20'05).
- ou encore les propos successifs de Malraux et de de Gaulle lors de l'inauguration de la maison de la Culture de Bourges le 14 mai 1965 : <http://fresques.ina.fr/en-scenes/liste/recherche/Malraux%20/s#sort/-pertinence-/direction/DESC/page/1/size/10>

Les élèves y retrouveront sans doute des accents et des modulations entendus dans la bouche de Philippe Vincenot et de Stéphane Bernard dans Mai, juin, juillet, fidèles en cela à l'esprit des personnages, sans souci inutilement scrupuleux de la lettre.

ACTIVITÉ 2

Rejouer la révolution

Analyse de l'espace

L'un des défis de mise en scène posés par le texte de Denis Guénoun réside dans la représentation de l'effervescence révolutionnaire. Comment rendre sensible le climat de révolte? Comment, dans l'espace limité de la scène, faire ressentir un esprit de contestation généralisé et explosif?

Christian Schiaretti relève ce défi en s'appuyant sur deux éléments principaux: la distribution et l'espace:

- Dès la deuxième scène, alors que Jean-Louis Barrault vient d'évoquer l'occupation de l'Odéon, une quarantaine de comédiens (membres de la troupe du TNP, de la maison des comédiens, mais aussi du Conservatoire de Lyon) apparaît de part et d'autre du plateau, à jardin et à cour, mais aussi en hauteur, dans les loges qui encadrent la scène. Vêtus selon la mode de l'époque, ces comédiens figurent les étudiants, et portent, de façon chorale et énergique, leur parole et leurs revendications, avant de descendre pour envahir la scène. L'image, très rare aujourd'hui, d'une foule sur le plateau donne une première image très concrète de ce qu'a pu être l'occupation de l'Odéon.



Occupation de l'espace, vue d'ensemble



Occupation de l'espace, détail

- Cet effet de résurrection est renforcé par la nature même du lieu. L'espace est ici très dépouillé: un panneau en fond de scène, un tréteau accessible par quelques marches, quelques chaises. Ce qui est exposé aux regards, c'est le plateau du TNP dans sa nudité, et utilisé selon son ouverture maximale. Christian Schiaretti et la scénographe Fanny Gamet n'ont pas cherché à reconstituer l'image de l'Odéon (théâtre à l'italienne) ni même à en donner quelques signes. Mais cette sobriété ne fait que renforcer la situation: c'est bien un théâtre qui est occupé ici, et la fiction semble en quelque sorte rejoindre la réalité. L'énergie revendicative qui explose sur le plateau menace, en effet, de déborder dans la salle: d'une certaine façon, le public peut se sentir partie prenante de la situation et se mettre à la place des occupants de l'Odéon. L'effet de mise en abyme est saisissant.



La chute du rideau de fer

• On pourra, pour finir, comparer cet espace avec les ceux des deux parties suivantes, et analyser les différences :

• Pour Juin, il n'y a pas de transformation globale de la scénographie : le plateau demeure très ouvert, et nu, en dehors du tréteau central, qui a été abaissé pour que l'on puisse l'utiliser comme table de réunion. Deux lustres, suspendus depuis les cintres, complètent l'image. L'écran en fond de scène reste en place, mais il est percé d'une fenêtre donnant sur une maquette de la mairie de Villeurbanne, allusion plaisante au lieu de la représentation. Dans cette séquence, c'est essentiellement l'occupation de l'espace par les corps des comédiens qui évolue. En raison de la situation, essentiellement fondée sur une discussion, le plateau paraît moins effervescent, si l'on excepte le moment de folie du « sirtaki ». Apaisement significatif : l'élan de mai paraît s'essouffler. À la révolte de la jeunesse succèdent les débats politiques, mais aussi les calculs stratégiques, d'une assemblée d'hommes plus installés, soucieux d'accompagner le mouvement d'émancipation, mais aussi de préserver leurs intérêts.



Juin, vue d'ensemble

• Dans Juillet, le tréteau central a disparu, ainsi que l'écran, et l'espace, toujours très dépouillé, est occupé par un vaste triangle blanc, dont la diagonale traverse le plateau. On pourra interroger les élèves sur la signification qu'ils accordent à cet élément nouveau : à cause du lit installé à cour, et du fauteuil, posé au centre, la couleur blanche suggère d'abord la chambre d'hôpital d'où Vilar rédige sa réponse à Barrault. Mais cette forme abstraite permet aussi de situer les rencontres entre Vilar et la jeune fille (rencontres romanesques, incertaines) dans un contexte plus onirique, également propice à l'apparition des allégories, comme au retour de Malraux et De Gaulle sous la forme de fantômes. Même si certains passages montrent le metteur en scène aux prises avec des groupes de jeunes qui contestent son autorité, le but est moins, dans Juillet, de reconstituer les troubles qui ont agité le festival d'Avignon, que de rendre compte d'une mémoire : celle de Vilar, affecté par l'épreuve qu'il a traversée, mais aussi, sans doute, celle des spectateurs. La dernière partie du spectacle semble donc baigner dans une lumière plus sourde, et bleutée, expression d'un regard subjectif sur l'événement.



Juillet, vue d'ensemble

ACTIVITÉ 3

Création théâtrale et action culturelle

Éléments d'analyse dramaturgique de Jun

21 mai 1968: le mouvement est sans doute à son acmé: la France compte 9 millions de grévistes, Cohn-Bendit sera interdit de séjour le 22 mai, les manifestations du 24 mai feront 2 morts dont un à Lyon... Alors qu'à Paris, le Syndicat Français des Acteurs prend l'initiative d'une assemblée générale et vote une grève générale avec occupation des locaux, les directeurs des théâtres publics des MDC (Maisons de la Culture) réagissent et se réunissent, loin du tumulte parisien, au Théâtre de la Cité de Roger Planchon, à Villeurbanne, dans les locaux de l'actuel TNP, pour débattre des problèmes de la profession. Il s'agit surtout de s'affranchir de la tutelle du ministère en créant un Comité Permanent qui doit travailler à la mise en place d'une politique nouvelle du théâtre en France qui tienne compte des revendications exprimées par le mouvement de révolte. La réunion durera un mois avec deux phases distinctes:

- une phase de débats (du 21 mai au 8 juin) qui débouchera dès le 25 mai sur la rédaction d'un manifeste en onze points précédé d'un préambule qui réfléchit à une nouvelle politique culturelle.
- une phase de négociations (du 9 au 25 juin), d'abord avec les personnels administratifs et techniques des théâtres, puis avec le ministère de la culture.

Comment Guénoun a-t-il conçu la dramaturgie de ce moment assez singulier et exceptionnel dans l'histoire du théâtre français? Comment la mise en scène de Christian Schiaretti donne-t-elle à voir la théâtralité des échanges?

a – Les deux lignes

UNE DRAMATURGE

Est-ce que nous ne forçons pas un peu les choses?

Est-on sûr que cela s'est passé ainsi?

Y a-t-il eu cette dissension ouverte, entre les deux lignes?

L'AUTEURE

Pas aussi clairement. (...) Mais il y avait deux tendances, divergentes, dont la séparation allait s'accroître.

Il est important de les rendre lisibles» (pp.132-133)

La mise en abîme, dans la pièce, de l'écriture de la pièce et de son analyse dramaturgique permet à Guénoun de définir son principal choix: celui qui a consisté à creuser le fossé qui sépare l'analyse et le projet de Planchon (Villeurbanne) et celui de Jeanson (Bourgogne). Quelles sont ces deux lignes d'où opposent Villeurbanne et Bourgogne? Comment faire comprendre aux élèves la différence entre les deux projets (politiques et esthétiques) de Planchon et Jeanson? Comment cette opposition s'est-elle rendue visible dans la mise en scène de Schiaretti?

On pourra demander aux élèves de réagir à l'image suivante, une photographie prise en juillet dans les rues d'Avignon, et exposée rue Louis Becker, au sous-sol du petit théâtre du TNP, juste avant l'entrée de la salle Jean Bouise.



Sur les murs d'Avignon, juillet 1968

Pourquoi réclamer un théâtre dans la rue? Il s'agit de promouvoir une contre-culture en contestant la culture institutionnalisée. Le théâtre se fait dans la rue, il est l'affaire de tous. Rappelons que l'interdiction de jouer dans la rue fut l'un des grands facteurs de trouble du festival d'Avignon de 1968. Mais on ne parle pas ici de théâtre de rue. La rue est symbole d'espace public. Ce graffiti dit qu'y a théâtre là où il n'y pas de théâtres, hors des lieux représentatifs de la culture institutionnalisée et donc bourgeoise. Le théâtre est l'affaire de tous. Tout est théâtre: une fête, une danse, un happening, un débat... Le théâtre se vit au présent. La discussion politique qui permet l'expression du plus grand nombre, y compris des non artistes, est la seule forme de théâtre populaire. L'adjectif « populaire » signifie alors: voulu par le plus grand nombre, accessible au plus grand nombre dans le but de relancer une dynamique sociale, de permettre la politisation du public qui pourra révolutionner la société. Pour la main qui a écrit « le théâtre révolutionnaire est dans la rue », mai 1968 est une chance.

Pourquoi le théâtre est-il, en même temps (on voit bien que les deux mots ont été tracés d'un même geste et d'un même pinceau), dans la merde? Faire de la rue un théâtre c'est renoncer à une exigence artistique qui a fait du spectacle théâtral, dans la beauté des textes et des images, un moyen d'élévation du peuple. Le public devra être préparé, formé pour avoir accès aux œuvres. Ce théâtre est populaire parce qu'il n'est pas un divertissement bourgeois mais un moyen d'éducation des classes exclues de la culture. Il affirme et légitime le pouvoir de l'artiste qui se fait l'auxiliaire et le guide de l'émancipation du peuple, par le contenu intangible de la culture (les grandes œuvres classiques et contemporaines). Le théâtre est l'affaire d'un seul (ou d'une seule équipe car la création est collective), le créateur, pour tous. Cette conception du théâtre, plus réformiste que révolutionnaire, est clairement menacée par les revendications des manifestants de 1968.

Pendant l'analyse de l'image, on aura soin de noter les éléments clefs de l'analyse sur 2 colonnes distinctes. On aura soin de terminer par les deux personnages emblématiques de ces deux visions du théâtre dans la partie Juin de la pièce...

rue	théâtre
contre culture	réforme
théâtre = affaire de tous	théâtre = affaire d'un seul pour tous
immédiatement accessible	nécessité de former le public
animation culturelle	diffusion
effort culturel = politisation du public	effort culturel = émancipation du public
tout est théâtre	le théâtre est tout
les autres arts = théâtre	le théâtre = art qui réunit tous les autres
culture = spontanéité et action	culture = transmission d'un héritage
l'art peut être jugé par tout le monde	l'art ne peut être jugé que par les artistes
mai 68 : une opportunité	mai 68 : un risque
Maisons de la culture	Théâtres nationaux
animateurs	créateurs
Bourgogne	Villeurbanne

b – Bourgogne comme figure centrale de la pensée de Mai

On peut ensuite analyser la position de Bourgogne dans la pièce de Guénoun. On montrera facilement comment l'écriture de Guénoun met en lumière le rôle central que Francis Jeanson a joué au sein du Comité Permanent à travers l'analyse d'un extrait de la pièce donné en annexe 3.

Bourgogne apparaît dans la pièce comme un intrus. Il ne fait pas partie de la grande famille du théâtre : « Bourgogne nous rejoint ». Il occupe une place à part : Bourgogne n'est pas à table avec les autres mais debout, à cour, à l'arrière de la table, les bras croisés. En 1968, rien ne prédisposait Francis Jeanson, le modèle historique de Bourgogne, à devenir un des personnages clef de cette discussion. Il avait été envoyé à Villeurbanne par Jacques Fornier (directeur du Théâtre de Bourgogne). Il est connu de tous les participants comme philosophe, compagnon de Sartre et collaborateur de la revue Les Temps Modernes. Il est respecté pour avoir été le directeur d'un réseau de soutien au FLN algérien. On attend beaucoup de sa technique philosophique et de ses connaissances politiques pour faire avancer la réflexion. C'est à lui qu'on va demander de rédiger la déclaration. Contrairement aux autres directeurs, Bourgogne a donc droit à une tirade plus longue, dans laquelle sa pensée peut se déployer et donner la possibilité à Guénoun de faire une synthèse du préambule du Manifeste de Villeurbanne.

Bourgogne commence par constater l'échec de la décentralisation et du service public du théâtre (pour reprendre une expression chère à Vilar) : « la diffusion des œuvres, soutenue d'un peu d'animation s'est montrée incapable de provoquer une rencontre entre les Arts [...] et des quantités énormes d'hommes et de femmes ». Il propose de penser l'action culturelle autrement que comme la volonté d'élargir le public des théâtres en multipliant les moyens de l'atteindre. Pour cela, il définit un nouveau concept : « le non-public », c'est-à-dire les exclus de la culture et ceux aussi qui refusent de s'y intégrer pour ne pas cautionner un système social dont ils dénoncent l'absurdité.

Pour lui, on ne peut faire venir ce non-public vers les propositions théâtrales qui existent, il faut donc changer les propositions théâtrales : « désormais tout effort culturel apparaîtra vain, s'il ne se pose pas expressément comme politisation ». Plus question donc de transmettre un héritage ; il s'agit d'inventer des occasions dans lesquels le public puisse « se politiser » c'est-à-dire se choisir politiquement, avoir des exigences, inventer ensemble son humanité dans un système social qui fait peser sur lui un sentiment d'absurdité et d'impuissance. L'action culturelle est entendue comme l'invention permanente de moyens capables de fournir au non-public les moyens de se dire, de se situer dans la société. La culture ne servira donc plus, comme le pensait Malraux, à consolider la nation, mais à faire exister le droit des citoyens. La culture ne donnera plus le sentiment au public d'appartenir à une collectivité mais lui donnera les moyens d'y prendre une part active.

Cette nouvelle définition de l'animation culturelle proposée par Bourgogne-Jeanson ne peut que laisser pantois les directeurs de théâtre présents comme en témoigne le silence de Planchon-Villeurbanne qui ne prononce qu'une réplique dans notre extrait – et encore, pour fermer le débat. Pour la faire accepter, il va devoir faire un petit effort de synthèse et de dialectique. C'est ce qu'il fera un peu plus loin dans la discussion : « Je dirais les choses ainsi. Nous avons mis au clair, dans notre déclaration, deux dimensions solidaires. Création d'une part – théâtrale en particulier, vous avez raison –, action culturelle de l'autre. Chacune a besoin de son vis-à-vis. L'action culturelle demande une dramatisation. Le théâtre a besoin de l'action culturelle, de la prise de conscience collective. » Bourgogne reconnaît dans une concession la place particulière et privilégiée du théâtre qui en tant qu'art collectif, art du corps et de la pensée, de l'image et du texte, de la cruauté et du logos propose davantage au public. Puis, il articule dans un rapport dialectique création théâtrale et action culturelle, chacune étant nécessaire à la réalisation de l'autre ; ce qui les situe dans un rapport d'égalité : l'action culturelle n'est plus au service de la création culturelle comme moyen d'amener plus de public au théâtre.

Les directeurs de théâtre, représentés par Villeurbanne valident cette proposition (le manifeste sera ratifié à l'unanimité des participants le 25 mai 1968) mais Bourgogne disparaît de la seconde partie au moment où les directeurs montent sur les tables comme sur une scène pour célébrer le pouvoir du théâtre et réclamer celui des créateurs. L'auteur essaie de faire croire à une plaisanterie mais Bourgogne se retire en exprimant ses doutes: « Je ne suis pas sûr. Personnellement, je ne suis pas sûr » (p 138). On ne le reverra plus dans la pièce... La ligne de Bourgogne sort défaite de sa confrontation avec les créateurs.

c – Villeurbanne et la dramaturgie du huis-clos

Villeurbanne, l'effigie de Planchon dans la pièce de Guénoun, met en place un huis-clos pour faire fonctionner le Comité Permanent. C'est un élément historique que Guénoun inscrit dans la pièce. Il s'agissait de protéger les débats de l'agitation extérieure et de s'affranchir des autorités ministérielles pour créer un groupe de pression fort de ce secret. Mais l'auteur va plus loin. Il fait de ce huis-clos une ligne de partage entre les deux camps de l'animation culturelle et de la création.

Villeurbanne, qui réclame le pouvoir pour les créateurs, affirme l'autonomie de ce pouvoir. Il ne dépend de rien ni de personne d'autre que des créateurs eux-mêmes: il faut « discuter la chose entre nous » (p.159); « L'art ne se mesure que par l'art » (p.131). Cet enfermement tautologique trouve son expression scénique dans le huis-clos que Villeurbanne tente d'imposer de façon obsessionnelle (voire comique) en faisant la chasse aux radios, en suspectant les pauses pipi ou en explosant de colère face aux informations nouvelles qui perturbent le conclave.

Christian Schiaretti a traduit cet enfermement sur le plateau en organisant l'espace en miroir, dans une série d'emboîtements concentriques, comme des poupées russes: une immense table rectangulaire figure le centre, le noyau non dupliqué. Le cœur intangible du dispositif est donc symboliquement la scène sur laquelle les directeurs vont danser pour prouver qu'ils sont des hommes de théâtre. Face à ce centre: le public, qui trouve son reflet derrière la table, en fond de plateau. En effet, une dizaine d'acteurs jouant des spectateurs qui assistent au Comité Permanent sont présents à cour et à jardin, comme un reflet du vrai public dans les gradins. Le troisième cercle d'enfermement est constitué par la maquette de la façade de la mairie de Villeurbanne dont les spectateurs connaissent la réelle présence dans leur dos, à l'extérieur du TNP, de l'autre côté de la place Lazare-Goujon.

Mais cet emprisonnement du débat dans une série de cercles concentriques n'a rien d'imperméable. La tour d'ivoire dans laquelle s'isolent les créateurs pour mieux revendiquer l'autonomie de leur pouvoir ne protège guère de l'extérieur. Le spectacle n'a de cesse de nous montrer que le dehors est présent à l'intérieur: les radios fonctionnent, les événements de juin 1968 sont rapportés à l'intérieur (les propos de Barrault, l'allocution du général, sa fuite, la reprise du travail...). Tout rentre. Tout le monde sort: on part rencontrer les représentants du ministère, des délégués viennent de Strasbourg. Le huis-clos ne tient pas et le hors-scène est constamment présent comme si la revendication de pouvoir de créateurs isolés du monde extérieur n'avait aucune validité.

d – Répartition des personnages

À ce stade de la réflexion, on peut distribuer aux élèves la liste des personnages, intitulée « Voix et figures », qui précède la seconde partie Juin, donnée en annexe 4 et leur demander, en groupe, avec leur mémoire du spectacle, de répartir les personnages, autant que faire se peut, dans les deux colonnes du tableau: animateurs contre créateurs.

→ **Proposition de corrigé**

animateurs	créateurs
BOURGOGNE	VILLEURBANNE
LE HAVRE	STRASBOURG
SAINT-DENIS	SAINT-É
AMIENS	RENNES
AUBER	BOURGES
UNE JEUNE FEMME	TOULOUSE
DES DÉLÉGUÉS OUVRIERS	

Quelques commentaires sur les figures d'opposition à Villeurbanne :

LE HAVRE

Il n'est pas surprenant que le premier à s'opposer aux directeurs de théâtre soit Le Havre, dans la réalité Marc Netter, directeur de la Maison de la Culture du Havre. Comme lui fait remarquer Saint-É : « Qui es-tu ? Es-tu jamais monté sur une scène ? » (p.92), il n'est pas homme de théâtre et n'a pas à défendre une expression artistique personnelle. Le Havre s'oppose au principe même de la tenue de ce conclave à huis-clos. Il fustige la réunion et quitte l'espace théâtral par le public, abandonnant symboliquement la scène pour rejoindre « le terrain. Au centre de la lutte. » (p.92).

AMIENS

Si Amiens, lui, reste, sa position, au début de la discussion est souvent associée à celle de Bourgogne, dans le camp de la polyvalence des Maisons de la Culture « C'est très juste. C'est un point important. Il faut développer la musique, les arts plastiques, le cinéma. C'est le rôle des animateurs, avec une formation plurielle » (p. 132). Amiens affirme sa non-appartenance au milieu des acteurs : « Oui, mais il est acteur, lui ! ». Mais sa position va évoluer et il se range vite aux côtés des directeurs de théâtre, utilisant la première personne du pluriel pour parler de la déclaration de Villeurbanne : « Nos demandes ont été jugées sensées, réalistes ». Ce changement déclenchera, dans les derniers échanges de « juin » l'ironie amère d'Auber à qui Amiens vient de dire qu'il n'avait pas ménagé ses efforts pendant la crise : « Le vocabulaire change. C'était le mouvement, la révolte. Maintenant c'est la crise » (p.164).

SAINT-DENIS

Saint-Denis (l'effigie de José Valverde, directeur du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, vieux militant communiste) s'oppose vivement à la venue de Barrault qu'il accuse de s'être fait « l'artiste officiel du régime ». Il est le seul à utiliser les concepts marxistes pour analyser la situation : « La lutte des classes traverse le théâtre aussi » (p. 110). Il ne peut donc envisager le théâtre comme un espace commun entre le peuple et la bourgeoisie. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas tant ce qui se décide dans ce conclave au niveau de la politique culturelle de la France mais ce que pourront gagner ou perdre les gens qui luttent dehors (« Chaque usine, chaque branche, négocie, obtient quelque chose » p. 149). Il tente constamment d'échapper au huis clos imposé par Villeurbanne : il demande à sortir, ce qui suscite l'ironie de Villeurbanne « C'est fou ce que certains de nos amis vont pisser souvent, ces jours-ci », avant de revenir en annonçant une nouvelle qu'il vient sans doute d'écouter à la radio : « SAINT-DENIS, rentrant : Le Général a disparu ! » (p 117-118). C'est lui encore qui annonce la reprise du travail, déclenchant cette fois la colère de Villeurbanne qui explose : « Mais est-ce qu'il ne serait pas possible d'arrêter d'écouter les transistors pendant nos séances ? » (p.129). Il insiste beaucoup pour que l'accueil des délégués ouvriers ne soit pas remis au lendemain (« Tu plaisantes ? Quel camouflet ! » p. 156). Il s'agit de sa dernière intervention comme si les délégués se substituaient à lui dans l'économie des débats.

LES DÉLÉGUÉS DES OUVRIERS

Pourquoi mettre les délégués des ouvriers dans la colonne des animateurs et non dans celle des créateurs ? Outre les revendications salariales ou syndicales, les revendications des délégués ont un caractère spécifique : ils cherchent à relativiser le pouvoir du metteur en scène directeur d'établissement culturel en demandant que les représentants des personnels puissent exercer un pouvoir réel de décision dans tous les domaines (y compris la programmation ou le choix des œuvres).

Cela est impensable pour les directeurs-créateurs pour qui il ne saurait être question d'avoir des « employés » : « Je n'ai jamais eu de personnels, moi. Je n'ai eu que des compagnons » affirme Saint-É (p. 163). Bourges affirme tenir à « la solidarité profonde qui nous unit dans nos tâches » (p. 160). Pour Villeurbanne, la création artistique unit tous ceux qui y contribuent dans un même projet qui transcende la division du travail entre employés et employeurs : « On ne peut pas reproduire entre artistes et non-artistes, le rapport entre patrons et ouvriers ». (p. 162).

Les directeurs-créateurs sont ainsi piégés par la demande des délégués. Si les ouvriers des théâtres sont des compagnons, alors « la cogestion démocratique » (p. 162) qu'ils demandent est naturelle et fondée et tous doivent l'accepter. Si le créateur-directeur veut garder le pouvoir absolu sur les choix artistiques de la maison qu'il dirige, alors il doit accepter le rapport de force employeur-employé.

Dès lors, la page de la décentralisation qui faisait de l'entreprise théâtrale une aventure fraternelle, une affaire de compagnons ou de famille, où tout le monde participait à toutes les tâches du mieux qu'il pouvait et sans compter ses heures; cette page est définitivement tournée. Reims ne peut que le constater « C'est la fin du métier [...] C'est la fin de l'aventure commencée il y a vingt ans » (p. 163). Historiquement, le triomphe du modèle d'organisation du théâtre autour du seul prestige du metteur en scène, contre l'aspect communautaire de la troupe artistique et technique, fera le jeu de l'action culturelle et le lit de l'intermittence.

UNE JEUNE FEMME

Cf. activité 4: Où sont les femmes?

Bibliographie

Marie-Ange Rauch, Le Théâtre en France en 1968, Éditions de l'Amandier 2008

Michel Bataillon, Un Défi en province, Marval, 2001.

Robert Abirached, La Décentralisation, 3. 1968, le tournant, ANRAT/Actes Sud-Papiers, 1994.

On y lira avec profit l'article de Francis Jeanson « La réunion de Villeurbanne » pp. 85-93.

ACTIVITÉ 4

Où sont les femmes ?

LA POÉSIE: Voulez-vous que je vous dise. En toute sincérité.

Cette pièce manque de femmes.

De vraies femmes, en prise.

Je les trouve en position de commentaire.» (Mai, juin, juillet)

Il n'aura sans doute pas échappé aux élèves que si la jeunesse qui investit l'Odéon au début du spectacle est mixte, aucun des protagonistes de l'histoire qui nous est racontée sur scène n'est une femme.



Arrivée des étudiants à l'Odéon

Ceci tient à une réalité historique: mai 68 est «l'année zéro de la libération de la femme»¹: «Au cours de ces journées décisives, soit dans les grands rassemblements, soit à la radio ou à la télévision, aucune femme n'est apparue comme porte-parole.» (Mouvement démocratique féminin, stand dans la cour de la Sorbonne, fin juin.)

Une seule femme directrice de compagnie est présente dans Juin. Contrairement aux hommes, elle n'a pas droit à un nom puisqu'elle évoque la figure d'Ariane Mnouchkine, alors âgée de vingt-neuf ans, directrice du Théâtre du Soleil depuis 1964 mais sans ancrage institutionnel dans le territoire. Sa présence à Villeurbanne au Comité Permanent est confirmée bien que son nom n'apparaisse dans aucun document, aucune liste de signataires. La jeune femme n'a que trois répliques dans Juin; ce qui lui suffit pour marquer son désaccord avec la ligne des directeurs-créateurs qui souhaitent sauver leur outil de travail alors qu'elle propose une démission collective: «Comme la seule vraie grève, pour nous: une remise en cause essentielle de l'état du Théâtre, et une volonté de le reconstruire totalement» (p.135). Mais sa parole est inaudible et sans impact. C'est elle qui affirme ne pas avoir de personnels mais "des compagnons de travail" (p. 135). Pourtant, quand Saint-É dira la même chose plus tard, il aura oublié l'auteur de ces mots, renvoyant la pauvre Mnouchkine à son anonymat: «Je n'ai jamais eu de "personnels". Je n'ai eu que des compagnons. Je ne sais pas qui disait ça l'autre jour. Mais c'est vrai.» (p. 163). Muette dans Juin, la seule directrice de théâtre est citée sans être nommée à la fin de Juillet:

« L'AUTEURE: Et à Villeurbanne alors. Rien que des types.

LA POÉSIE: Sauf une.

L'AUTEURE: Elle parle à peine. Elle est restée très peu.

Elle dit des choses, mais on ne l'écoute pas. Elle est jeune.»

Aussi les personnages féminins de la pièce ont-ils un statut particulier: si l'on excepte les jeunes femmes qui contribuent à composer la foule des étudiants, et sont appelées dans la distribution: «une jeune, une militante», aucune des autres femmes n'a eu d'existence réelle.

¹ Mai 68, jour et nuit, Christine Fauré, Découvertes Gallimard, 1998, réed. 2008.

1. Des femmes sans prise sur l'action

Il sera donc intéressant de proposer aux élèves de se remémorer les personnages féminins du spectacle, d'en constituer une liste en s'efforçant de classer les personnages. Il s'agit de :

- L'auteure et les dramaturges.
- Mai, Juin, Juillet.
- La Révolution, la Poésie.
- La jeune fille.

On peut les réunir en trois groupes :

a – L'auteure et les dramaturges, auxquelles on pourra joindre les trois prosopopées des trois mois d'été: Mai, Juin et Juillet. Le rapprochement entre l'auteure, les dramaturges et les trois mois est dû au fait qu'elles ont toutes à un moment ou à un autre une fonction de commentaire et d'analyse de la situation. (Il pourra être utile de profiter de cette occasion pour rappeler aux élèves le sens du mot dramaturge: ils connaissent généralement bien le premier sens du mot: auteur d'une pièce de théâtre, mais pas toujours son deuxième sens, qui correspond à un conseiller artistique et culturel auprès de l'équipe de création d'une pièce.)

b – Les deux allégories : la Révolution et la Poésie ont, elles, une fonction plus poétique, elles sont porteuses d'une parole lyrique, non dépourvue d'humour, qui n'est pas sans évoquer la langue de Claudel, dont Jean-Louis Barrault a monté de nombreuses pièces, et pour lequel Denis Guénoun nourrit une grande admiration.

c – La jeune fille anonyme parle avec Jean Vilar dans les rues d'Avignon la nuit, et a pour fonction de lui permettre de formuler sa vision des événements et de justifier ses choix face à l'agitation du festival.

Comme pendant les événements de mai 68, les femmes sont donc ici essentiellement en position de commentaire, ou de mise en valeur de la pensée ou de la parole masculine.

2. Des figures symboliques

Les figures féminines évoquées ci-dessus sont visuellement « typées », proches même du stéréotype :

a – L'auteure, en tailleur strict noir, propose ainsi l'image classique de la femme de tête, secrétaire de direction ou chef d'entreprise, ferme et énergique, mais cantonnée aux seconds rôles...



L'auteure entre de Gaulle et les dramaturges

On voit ici la raideur de l'auteure, un peu compensée par les dramaturges, mais entièrement concentrée sur ses préoccupations dramaturgiques...



L'auteure entre la Poésie et la Révolution

b – La Poésie et la Révolution sont les deux personnages qui poussent le plus loin cette stylisation. On observera en particulier leurs costumes de manière à montrer aux élèves qu'ils reprennent les signes allégoriques de ce qu'elles incarnent, et ce, jusqu'au stéréotype (La Poésie – Yasmina Rémil lors de la création – en robe blanche raffinée, des escarpins blancs également et une couronne de perles; la Révolution – Laurence Besson – en rouge et noir, un peu débraillée, avec des rangers aux pieds).

c – Enfin, la jeune fille – Juliette Rizoud –, qui n'a même pas de nom, revêt une apparence banale, passe-partout, correspondant à cet anonymat.



L'auteure et la jeune fille

À la fin de la scène 6 de Juillet, « Sur le trottoir », l'hypothèse est faite par la Poésie et la Révolution que la jeune fille est peut-être l'auteure jeune.

Pour conclure sur les figures féminines de la pièce, on peut dire qu'elles se contentent de faire de la figuration, ou au mieux d'être des commentatrices éclairées, des interlocutrices stimulantes pour les hommes, comme dans la société décrite par la pièce. Même la Révolution et la Poésie, porteuses d'une parole plus autonome, et nourries par les abstractions qu'elles incarnent, finissent par constater l'échec du mouvement révolutionnaire auquel elles n'ont pas participé activement.

ANNEXES 1

Autour d'une mère

Action dramatique de Jean-Louis Barrault, Antonin Artaud, Le Théâtre et son double

Il y a dans le spectacle de Jean-Louis Barrault une sorte de merveilleux cheval-centaure, et notre émotion devant lui a été grande comme si avec son entrée de cheval-centaure Jean-Louis Barrault nous avait ramené la magie.

Ce spectacle est magique comme sont magiques les incantations des sorciers nègres quand la langue qui bat le palais fait la pluie sur un paysage ; quand, devant le malade épuisé, le sorcier qui donne à son souffle la forme d'un malaise étrange, chasse le mal avec le souffle ; et c'est ainsi que dans le spectacle de Jean-Louis Barrault, au moment de la mort de la mère, un concert de cri prend la vie.

Je ne sais pas si une telle réussite est un chef-d'œuvre ; en tout cas c'est un événement. Il faut saluer comme un événement une telle transformation d'atmosphère, où un public hérissé plonge tout à coup en aveugle et qui le désarme invinciblement.

Il y a dans ce spectacle une force secrète et qui gagne le public comme un grand amour gagne une âme toute prête à la rébellion.

Un jeune et grand amour, une jeune vigueur, une effervescence spontanée et toute vive circulent à travers des mouvements rigoureux, à travers une gesticulation stylisée et mathématique comme un ramage d'oiseaux chanteurs à travers des colonnades d'arbres, dans une forêt magiquement alignée.

C'est là, dans cette atmosphère sacrée, que Jean-Louis Barrault improvise les mouvements d'un cheval sauvage, et qu'on a tout à coup la surprise de le voir devenu cheval.

Son spectacle prouve l'action irrésistible du geste, il démontre victorieusement l'importance du geste et du mouvement dans l'espace. Il redonne à la perspective théâtrale l'importance qu'elle n'aurait pas dû perdre. Il fait de la scène enfin un lieu pathétique et vivant.

C'est par rapport à la scène et sur la scène que ce spectacle est organisé : il ne peut vivre que sur la scène. Mais il n'est pas un point de la perspective scénique qui n'y prenne un sens émouvant.

Il y a dans cette gesticulation animée, dans ce déroulement discontinu de figures, une sorte d'appel direct et physique ; quelque chose de convaincant comme un dictame, et que la mémoire n'oubliera pas.

On n'oubliera pas non plus la mort de la mère, avec ses cris qui reprennent à la fois dans l'espace et dans le temps, l'épique traversée de la rivière, la montée du feu dans les gorges d'hommes à laquelle sur le plan du geste répond une autre montée du feu, et surtout cette espèce d'homme-cheval qui circule à travers la pièce, comme si l'esprit même de la Fable était redescendu parmi nous.

Seul jusqu'ici le Théâtre Balinais semblait avoir gardé une trace de cet esprit perdu.

Qu'importe que Jean-Louis Barrault ait ramené l'esprit religieux avec des moyens descriptifs et profanes, si tout ce qui est authentique est sacré ; si ses gestes sont tellement beaux qu'ils en prennent un sens symbolique.

Certes, il n'y a pas de symboles dans le spectacle de Jean-Louis Barrault. Et si l'on peut faire un reproche à ses gestes, c'est de nous donner l'illusion du symbole, alors qu'ils cernent la réalité ; et c'est ainsi que leur action, pour violente qu'elle soit et active, demeure en somme sans prolongements.

Elle est sans prolongements parce qu'elle est seulement descriptive, parce qu'elle raconte des faits extérieurs où les âmes n'interviennent pas ; parce qu'elle ne touche pas au vif des pensées ni des âmes, et c'est là, beaucoup plus que dans la question de savoir si cette forme de théâtre est théâtrale que réside le reproche qu'on peut lui faire.

Du théâtre elle a les moyens, - car le théâtre qui ouvre un champ physique demande qu'on remplisse ce champ, qu'on en meuble l'espace avec des gestes, qu'on fasse vivre cet espace en lui-même et magiquement, qu'on y dégage une volière de sons, qu'on y trouve des rapports nouveaux entre le son, le geste et la voix, - et l'on peut dire que c'est cela le théâtre, ce que Jean-Louis Barrault en a fait.

Mais d'autre part, du théâtre cette réalisation n'a pas la tête, je veux dire le drame profond, le mystère plus profond que les âmes le conflit déchirant des âmes où le reste n'est plus qu'un chemin. Là où l'homme n'est plus qu'un point et où les vies boivent à leur source. Mais qui a bu à la source de vie ?

Note publiée pour la première fois dans la Nouvelle revue Française (n° 220, 1^{er} juillet 1935) sous le titre Autour d'une mère, action dramatique de Jean-Louis Barrault, au Théâtre de l'Atelier, publié en 1938 dans le recueil Le Théâtre et son double.

ANNEXES 2

Jean Vilar

Petit manifeste de Suresnes

L'art du théâtre n'est pas né un jour du cœur de ce bonhomme ivre qui, à un carrefour grec, chanta ou ses joies, ou ses peines. L'art du théâtre est né de cette passion calme, ou hantée suivant l'individu, de connaître. Il ne prend enfin toute sa signification que lorsqu'il parvient à assembler et à unir.

S'il n'est pas certain que toutes les salles closes où le TNP se présentera répondent à cette dernière exigence, du moins les ouvriers et les artistes auront travaillé et travailleront dans ce sens. Le théâtre à rampe, le théâtre à herse, le théâtre à loges, le théâtre à poulailler¹ doit disparaître, s'il n'est pas déjà mort. Il ne réunit pas, il divise.

Et n'est-ce pas le but immédiat d'un théâtre populaire d'adapter nos salles et nos scènes à cette mission : je vous assemble, je vous unis ?

À cette inquiétude d'assembler, en ces temps divisés, des hommes et des femmes de toutes pensées confessionnelles et politiques, s'ajoute le souci quotidien de faire et de bien faire ; et cela, pour un public ordinairement sevré de ces joies. Pour lui, où que ce soit, notre scène s'ouvrira dans sa nudité formelle. Nul colifichet, nulle tricherie adroite, nul décor. Seuls, l'amour et l'honneur de Rodrigue pareront ce plancher de sapin que demain éclabousseront les ivresses et les gras jurons de Falstaff ou de Mère Courage².

[...] À ce Paris où l'art du théâtre s'étirole, me semble-t-il, à ne pas tenter autre chose que ce qui, depuis trente ans, fut fait et refait, il est question par l'appoint d'un public vivant et laborieux d'apporter un exemple.

Nous n'échouerons pas. Cela serait trop grave. Et non pas seulement pour nous.

Pour appâter ce public, nous ne céderons pas au choix d'œuvres faciles. Le sirop laisse des nausées. Nous tenterons de ne pas aller à lui avec des œuvres absconses, encore que la littérature d'aujourd'hui y cache et découvre parfois ses joyaux. Il nous faudra cependant défendre des Œuvres difficiles. [...]

Il s'agit d'apporter à la partie la plus vive de la société contemporaine, aux hommes et aux femmes de la tâche ingrate et du labeur dur, les charmes d'un art dont ils n'auraient jamais dû, depuis le temps des cathédrales et des mystères, être sevrés. Il nous faut remettre et réunir, dans les travées de la communion dramatique le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux³ et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agrégé... On sent bien qu'il n'est pas question pour nous d'éduquer, par le truchement des chefs-d'œuvre, un public. La mission du théâtre est plus humble, encore qu'aussi généreuse : il doit plaire, séduire réjouir, et nous couper pour un temps de nos peines intimes et de nos misères.

¹ Ce passage décrit les caractéristiques de la scène à l'italienne, que critique Vilar, parce qu'il multiplie les frontières entre scène et salle, et entre spectateurs. Les herses sont des grilles, la rampe une rangée de lumières placée au bord de la scène, et les loges des cabines proches de la scène, réservées aux spectateurs privilégiés.

² Vilar évoque ici des personnages de théâtre célèbres : Rodrigue, héros du *Cid* de Corneille ; Falstaff et Mère Courage, figures populaires et hautes en couleur, créées respectivement par Shakespeare et Brecht.

³ Suresnes et Puteaux sont des villes de banlieue parisienne, emblématiques des nouveaux spectateurs que veut atteindre Vilar

ANNEXES 3

Denis Guenoun

Mai, juin, juillet, II

Les Solitaires intempestifs, 2012 pp. 95-98

GRENOBLE: Si l'on se présentait ? Nous ne nous connaissons pas tous.

BOURGES: Il est vrai que Bourgogne nous rejoint.

AUBER: On connaît son action pour l'Algérie.

BOURGES: Plusieurs d'entre nous ont été en lien avec le réseau Francis, dans le soutien aux Algériens. Parle, Bourgogne, nous t'écoutons.

BOURGOGNE: La situation vient de changer, soudain.

Jusqu'à ces derniers temps, la culture en France n'était pas mise en cause par les non-cultivés. Ou seulement par l'indifférence.

Or la diffusion des œuvres, soutenue d'un peu d'animation, s'est montrée incapable de provoquer une rencontre entre les Arts, les Lettres et des quantités énormes d'hommes et de femmes. Eux s'acharnent à survivre. Mais ils restent bannis de la culture.

La révolte des étudiants, la grève des ouvriers, sont venues projeter sur cette situation familière un éclairage brutal. Le viol de l'événement a mis fin à nos incertitudes.

Nous ne pouvons plus l'ignorer
Quelles que soient nos pensées, nous apparaissions comme privilégiés, défenseurs d'un patrimoine héréditaire, particulariste, c'est-à-dire tout simplement bourgeois.

Il nous faut penser autrement. Il y a d'un côté le public, notre public, objet de toutes nos attentions et de l'autre, un non-public : une immensité humaine, composée de tous ceux qui n'ont aucun accès ni aucune chance d'accéder à notre culture, dans ses formes présentes.

Si nous n'intégrons pas cette différence, nous serons rejetés.

ST É: Ouf. C'est brutal.

REIMS: Mais réel. Profond. Il faut changer de pensée.

ST DENIS: On peut entendre cela. Mais alors? Que faire?

REIMS: Pour être franc, je n'en sais rien.

GRENOBLE: Poursuivre la réflexion.

AUBER: Bien sûr.

BOURGOGNE: Il me semble – si vous permettez encore un mot –

BOURGES: évidemment, évidemment

BOURGOGNE: que désormais tout effort culturel apparaîtra vain, s'il ne se pose pas expressément comme politisation.

C'est pourquoi la culture ne doit pas être seulement transmise. Nous devons refuser tout confinement à une tâche de transmission.

STRASBOURG: Bourgogne, l'héritage dont tu parles est de grande valeur! Sans ces œuvres, tout ce qu'elles nous ont appris, légué, nous ne serions pas capables de cette critique!

BOURGOGNE: C'est certain. Mais désormais, l'accès à cet héritage passe par une entreprise de ressaisissement.

TOULOUSE: C'est-à-dire?

BOURGOGNE: Nous devons rendre la grande majorité de nos contemporains capables d'affronter et de pratiquer le monde. Si le mot de culture peut être encore pris au sérieux, ce n'est que dans la mesure où il implique une intervention effective pour modifier les rapports actuels entre les hommes.

VILLEURBANNE: Remercions Bourgogne de la profondeur de ses vues.

ANNEXES 4

Voix et figures

Les directeurs :

BOURGES

RENNES

LE HAVRE

GRENOBLE

REIMS

VILLEURBANNE

STRASBOURG

SAINT-É

SAINT-DENIS

AUBER

AMIENS

BOURGOGNE

PARIS

TOULOUSE

UNE JEUNE FEMME

JEAN (VILAR)

L'AUTEURE

Des dramaturges

Un acteur

Des délégués ouvriers

JEAN-LOUIS (BARRAULT)