

NOUS LES AVONS TANT AIMÉS

Décidément, 2009 restera une méchante année, avec ses crises annonciatrices de convulsions, tant le nombre des plus démunis s'est considérablement aggravé de par le monde.

Quelles réponses pourrait encore donner le théâtre, à tout le moins le Théâtre / Service Public, si cher aux pionniers de la décentralisation et à Vilar, et à leurs successeurs ? L'artiste, le poète, est-il encore, dans nos sociétés, pour reprendre le rêve de Victor Hugo, un phare ? Les temps à venir nous le diront-ils ? Espérons-le.

Il nous faut rappeler qu'aux malheurs, angoisses, interrogations des citoyens du monde s'est ajoutée, pour des milliers d'amateurs des arts de la scène, la tristesse personnelle provoquée par la mort de quelques grands compagnons d'utopie, ouvriers de pistes. Nombreux sont ceux qui leur doivent des soirées souvent plus belles que leurs journées.

Roger Planchon, en faisant des classiques nos contemporains, suscita tant de vocations, notamment à Lyon, où Alain Crombecque, l'homme qui savait parler à l'oreille des artistes, découvrit sa vocation et, plus tard, fut bouleversé par *Catherine* à Avignon, où, en 1988, il programma *Les Apprentis sorciers*.

Pina Bausch la première à prendre la main de Kurt Joos posée sur *La Table verte* ; Merce Cunningham, l'homme parti à la conquête de l'espace tout en gardant les pieds sur terre. Nous pensons à ces créateurs « des arts frères » qui ont éclairé nos chemins, aux amis disparus, comme Antoine Vitez, notre complice au Festival d'Avignon dès 1973, et à tant d'autres.

En 2010, les vivants se souviennent et se souviendront longtemps, l'Histoire passant d'une main à l'autre par-delà le temps et l'espace.

Citoyens, spectateurs, artistes, comme dirait Aragon, nous sommes bien vos pareils, nous sommes bien pareils à vous.

Lors des trois soirées d'hommage à Antoine Vitez et à Roger Planchon présentées au Jardin d'hiver par Théâtre Ouvert autour du « Théâtre / Service public » les 30, 31 mars et 1^{er} avril 2010, les spectateurs ont pu assister à la projection de *Catherine*, à la mise en voix des *Apprentis sorciers* et de *L'Infâme*.

De la salle ou du plateau, des compagnons de route et des témoins de leurs parcours sont intervenus pour saluer ces deux figures du théâtre.

Nous avons réuni leurs interventions écrites ou orales lors de ces trois jours. Les voici, dans ce numéro spécial consacré à Roger Planchon et Antoine Vitez.

Théâtre Ouvert

LE JOURNAL 27

PREMIERE JOURNEE –

Antoine Vitez : «Faire théâtre de tout»

- 6 *Catherine et le théâtre-récit, approche* / Brigitte Joinnault
- 7 *Je me souviens...* / Paul Seban
- 10 *Antoine Vitez et le Théâtre Quotidien de Marseille* / Roland Monod
- 12 *Hommage à Vitez* / Michel Vinaver
- 17 *Dialogue (les derniers jours, la Comédie-Française, Chaillot, Ivry, Catherine, la télévision dans les années 70, les marionnettes)* / Lucien Attoun, Georges-François Hirsch, Jack Ralite, Paul Seban, Alain Recoing
- 22 *Ce que l'on cherche soi-même* / Evelyne Istria
- 23 *Dialogue 2 (les comédiens de Catherine, l'humour de Vitez)* / Claude Aufaure, Lise Martel, Agnès Vitez, Jeanne Vitez
- 24 *Une belle émotion* / Michel Gallaire
- 25 *Antoine Vitez : un témoignage* / Bernard Faivre d'Arcier
- 27 *Antoine Vitez, ami* / Pierre Debauche

DEUXIEME JOURNEE –

Antoine Vitez, Roger Planchon :
«Pratique, engagement et transmission»

- 11 *Présentation* / Jean-Pierre Jourdain, Christian Schiaretti
- 11 *Un Souvenir* / Jacques Rosner
- 11 *Dialogue (Les Apprentis sorciers en 1988, la transmission)* / Eloi Recoing, Lucien Attoun, Stéphane Fiévet

- 11 *La jubilation d'Antoine* / Stéphane Braunschweig
- 11 *L'arrivée au TNP* / Christian Schiaretti
- 11 *Conversations ?* / Jean-Pierre Jourdain
- 11 *Une dette d'importance* / Jacques Lassalle

TROISIEME JOURNEE –

Roger Planchon : «Ne jamais s'arrêter»

- 11 *Dialogue (L'Infâme, La Remise)* / Lucien Attoun, Jacques Rosner, Alain Françon
- 11 *Dialogue 2 (Roger Planchon et l'écriture)* / Lucien Attoun, Michel Bataillon, Jacques Rosner
- 11 *Hommage à Planchon* / Michel Vinaver
- 11 *Epanouir le texte* / Nicole Rosner
- 11 *C'était en 1948 ou 1949* / Isabelle Sadoyan-Bouise
- 11 *Roger Planchon : de la cave au TNP*, par Jean-Jacques Lerrant

EPILOGUE

- 11 *Se souvenir de l'avenir* / Jack Ralite

PREMIERE JOURNEE –

Antoine Vitez : «Faire théâtre de tout»



Autoportrait, 1970

Le 30 mars 2010, en ouverture des trois jours consacrés à Roger Planchon et à Antoine Vitez, Théâtre Ouvert a projeté à le film qu'a réalisé Paul Seban du théâtre-récit d'Antoine Vitez : *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle*, d'Aragon. Ce théâtre-récit, d'abord mis en espace à Théâtre Ouvert / Avignon en 1975, a été mis en scène et filmé l'année suivante, avec Claude Aufaure, Françoise Bette, Jean-Pierre Colin, Jacques Giraud, Lise Martel, Nada Strancar, Agnès Vanier, Antoine Vitez¹.

Après la projection a eu lieu une discussion avec Brigitte Joinnault, Jack Ralite, Paul Seban et Michel Vinaver, et quelques personnalités présentes dans le public. Les textes ci-dessous reprennent des témoignages oraux recueillis lors de cette soirée, ainsi que des témoignages écrits.

En guise de préambule, voici le texte d'Antoine Vitez issu du programme de *Catherine* mis en espace à Théâtre Ouvert / Festival d'Avignon en 1975 (avec Françoise Bette, Jean-Pierre Colin, Richard Fontana, Rosine Rochette, Pierre Romans, Nada Strancar, Agnès Vanier, Antoine Vitez) :

« Le théâtre n'est pas nécessairement ce qui est écrit à la première ou à la deuxième personne : on utilisera ici la troisième et la prose romanesque elle-même. Le point de départ est le roman d'Aragon et on n'ajoutera rien au texte. Il s'agit ici de la mémoire : les souvenirs que les acteurs et le metteur en scène gardent d'une lecture du livre et d'un personnage en particulier, Catherine Simonidzé. Autour de cette femme, c'est tout l'avant-quatorze qui va revivre à nos yeux, les anarchistes, les grandes grèves, la montée de la guerre.

A la mise en images du roman se superposent à la fois des souvenirs personnels et des questions fondamentales auxquelles il faut bien essayer de répondre. Ainsi tenterons-nous de répondre à la question vertige que se pose l'acteur : comment jouer tout ? Le Tout ? Et pas seulement des personnages mais aussi des rues, des maisons, la campagne et les automobiles, la cathédrale de Bâle, la vie ?

Ce travail sera évidemment pour nous (pour moi) un voyage en amont vers les sources. »

¹ Spectacle coproduit par le Théâtre des Quartiers d'Ivry, le Centre dramatique national de Nanterre et Théâtre Ouvert.

Catherine et le théâtre-récit, approche,

par Brigitte Joinnault

Qui s'intéresse aujourd'hui aux mises en scène de textes romanesques des années 1970 sans en avoir été le témoin rencontre rapidement récits et discours qui font de *Catherine* une véritable légende. Mise en scène en 1975 d'après les *Cloches de Bâle* de Louis Aragon, coproduite par Théâtre Ouvert et par le Théâtre des Quartiers d'Ivry, cette réalisation, dont Paul Seban a conservé de remarquables traces dans son film éponyme que Micheline et Lucien Attoun ont choisi de programmer lors de ces trois jours d'hommage à Roger Planchon et à Antoine Vitez, fut reçue en son temps comme une révélation. Aujourd'hui, couramment convoqué comme œuvre fondatrice

ou comme repère emblématique de l'évolution des relations entre le texte et la scène, ce spectacle apparaît souvent comme un coup d'éclat, isolé de la série des mises en scène de textes non dramatiques qu'Antoine Vitez réalisa de 1966 à 1982. Pourtant face au discours de la fulgurance et de l'exemplarité, Antoine Vitez qui arpentait les chemins du montage et de l'incarnation scénique des textes narratifs depuis plusieurs

années ne cessait, ses écrits en témoignent, d'inscrire *Catherine* dans une continuité d'interrogations et de recherche ; Agnès Vanier, son épouse, qui jouait dans le spectacle, se souvient aujourd'hui d'avoir ressenti ce succès comme un phénomène un peu curieux.

Apparue avec la présentation de *Catherine* par Théâtre Ouvert en Avignon pour désigner un mode de passage du roman à la scène distinct de la dramatisation, l'expression théâtre-récit renvoie à des formes de jeu scénique avec des récits non dramatiques dont les occurrences, dans le parcours d'Antoine Vitez, sont observables dès 1968. Pensons à la mise en scène

d'un extrait d'un roman de Xavier-Agnan Pommeret, *Des Lettres non écrites*, dans les quartiers de Nanterre où Pierre Debauche développait une présence théâtrale, à la création de *Vendredi ou la vie sauvage* à partir des romans de Michel Tournier sous chapiteau à Vincennes dans le cadre de l'éphémère Théâtre national des Enfants en 1973, ou encore aux *Miracles* mettant en scène des extraits de l'Évangile de Jean dans la salle Gémier du Théâtre national de Chaillot dirigé par Jack Lang en 1974. Considérer *Catherine* dans le mouvement de cette multiplicité d'explorations et nous souvenir aujourd'hui de réalisations qui furent en leur temps moins visibles, et pour certaines moins acceptables, nous rappelle que, à l'origine des expériences de théâtre-récit comme à celle des expériences de théâtre-document, le désir de faire exister un théâtre d'art pour tous (habitants des quartiers, enfants) fut une motivation sociopolitique première. Cela nous permet également, dans l'hommage que nous rendons à Antoine Vitez, d'associer, à l'éloge des œuvres choisies, la reconnaissance d'un cheminement dans la durée et d'une constance dans la discontinuité des explorations.

Je me souviens...,

par Paul Seban

Vitez avait adapté pour son Théâtre des Quartiers d'Ivry *Les Cloches de Bâle* d'Aragon et en avait fait par sa mise en scène, tant à Avignon pour Théâtre Ouvert qu'à Nanterre, un objet rare, une sorte de joyau théâtral. Ce fut un des moments les plus forts de ma longue saison théâtrale. Pour la première fois j'assistais à un spectacle dont la force, la nouveauté, l'intelligence étaient au-delà de tout éloge. J'étais subjugué, pétrifié d'admiration devant tant d'audace et tant de maîtrise.

Aussi lorsque Gonzalo Estrada, son chargé de presse, me proposa d'en faire un film, ce fut pour moi un moment de grande joie mais aussi de grande inquiétude : « comment restituer sans la dénaturer ce qui avait été pour moi une découverte surprenante. »

Au beau milieu du Studio d'Ivry, plongé dans la pénombre, une table est dressée pour le repas du soir, autour de laquelle les convives sont là, immobiles, silencieux : formes vides attendant d'être investies par les rôles successifs qu'ils auront à assumer. Les acteurs ne seront jamais totalement les personnages qu'ils sont chargés d'incarner. Les voilà qui s'animent,

se mettent à vivre, à exister... Ils se dépouillent, se défont du personnage qu'ils étaient censés être jusque là pour s'investir dans un autre... Ils abandonnent sous nos yeux leur vie imaginaire passée pour se réinvestir dans une autre existence tout aussi imaginaire dont il faudra à nouveau se défaire pour devenir quelqu'un d'autre.

C'était fascinant, prodigieux d'intelligence et d'adresse. Je regardais cela, me demandant « *comment faire pour restituer une mise en scène si riche en images, en surprises, en point de vue* ».

Le Théâtre de Vitez, et pas seulement ici, est un théâtre où la recherche la plus fine s'allie toujours avec bonheur à l'élégance de la mise en scène la plus « fouillée », où chaque moment de théâtre pousse plus loin son propre axe de recherche.

Le monde de Catherine Simonidzé c'est le monde d'avant la guerre de 14/18, c'est le monde des Anarchistes généreux comme Libertad magnifiquement incarné par Antoine Vitez, mais aussi celui de la « Bande à Bonnot », c'est le monde des grandes grèves ouvrières, de la montée en puissance des menaces de guerre et surtout de la lutte contre cette « guerre-là » qui vient inexorablement et balaiera toutes les illusions et en fin de compte c'est l'histoire d'un espoir massacré.

Le style d'Aragon fait ici merveille : ce style indirect faisant toujours référence à une conversation qui n'a cessé d'être et se poursuit toujours, où le passage du style indirect au style direct se fait sans heurt, naturellement, où la phrase — dialogue peut être abandonnée en cours de route pour devenir alors récit. Cette conversation ininterrompue, ce chœur à plusieurs voix, convient à merveille à cette mise en scène qui cherche dans l'ubiquité la vérité de chacun. Seule Catherine Simonidzé restera du début jusqu'à la fin incarnée par la même actrice : Nada Strancar. Catherine est de celle qu'on ne quitte pas parce que on ne peut pas se défaire du feu qui la brûle et la consume.

Gonzalo Estrada m'avait donc contacté pour en faire, à la demande d'Antoine Vitez, un film : « *Est-ce que tu peux nous aider à le produire ?* » « *Oui, naturellement* ».

J'avais trop d'admiration pour ce spectacle pour hésiter un seul instant. Je me suis donc emparé du projet avec ferveur. J'ai réuni une équipe : Jacques Loiseux comme directeur photo et cameraman et Henri Roux comme ingénieur du son.

Paul Seban :

J'ai vu dans le programme de Théâtre Ouvert de ce soir : « film réalisé par... » En fait, je n'ai fait que filmer. Cette nuance est extrêmement importante. J'avais vu bien sûr le spectacle une dizaine de fois, fait mon découpage technique à partir du texte que m'avait donné Vitez, puis nous avons tourné quatre soirs de suite, chaque soir dans un axe. Il faut savoir qu'à ce moment-là nous tournions avec des caméras « Coutant » qui ont des magasins de 20 minutes seulement... Nous manquions forcément des instants parfois capitaux du spectacle. Chaque chose qui nous manquait dans un axe, nous la prenions le lendemain. Ça prouve à quel point les acteurs étaient parfaits : nous n'avons jamais eu de problème de raccord. Ils faisaient avec une précision diabolique ce qu'ils avaient fait la veille et ce qu'ils feraient le lendemain (quand nous n'avons pu saisir certains moments ni dans un axe ni dans un autre, il nous a fallu demander aux acteurs et à Antoine, qui étaient d'accord, de refaire quelques gros plans hors spectacle). Nous tournions pendant le spectacle, c'était une demande que j'avais faite à Vitez, je voulais que la respiration de la salle, que les acteurs devaient ressentir d'une manière très forte, continue d'exister. Mais je tenais à ce que les spectateurs soient complètement absents de l'image. La présence du public a joué à mon avis d'une manière intense dans le jeu des acteurs et pour nous aussi dans la manière de capter ce qui se passait. Cette grande table présente sur scène était pour moi la table de l'histoire de France. Chacun pouvait à tout moment réinvestir le personnage qu'il avait été ou qu'il désirait devenir.

Pendant le tournage, nous ne pouvions pas parler : Loiseux, ses assistants, l'ingénieur du son et moi, nous agissions « Comme des sourds-muets parlant dans une gare ² » — c'est Aragon qui le dit — par gestes, uniquement. Il nous fallait capter chaque fois les moments essentiels. Les techniciens ne connaissaient pas parfaitement la pièce, j'étais comme un œil actif qui veut absolument que tout soit fait et que tout soit dit. C'était formidable. Ça a été une expérience difficile mais très enrichissante.

Lucien Attoun : Ce film pourrait passer à la télévision, non ?

Paul Seban : Absolument, il a été diffusé sur TF1. J'ai montré le film à Arnaud Teneze qui était à ce moment-là responsable des programmes, il a tout de suite été d'accord pour le présenter. Il a aussi été projeté au Festival de Cannes dans « Les yeux fertiles ». Tout d'un coup on associait Aragon et Eluard, ça faisait plaisir tout de même...

² In *Les Amants séparés*.

Antoine Vitez et le Théâtre Quotidien de Marseille,

par Roland Monod

Pas sûr qu'Antoine se satisfasse de la mémoire convenue qu'on entretient de lui. La vanité s'évapore sans doute avec le temps et le désir peut renaître – même là-haut – de réveiller des aventures obscures ou oubliées qui précéderent la gloire.

En 1958, Antoine Vitez, diplômé des « Langues-O », jouait un bibliothécaire dans une pièce de Milosz au Studio-des-Champs-Élysées (aux côtés de Daniel Emilfork et de Sami Frey). En coulisses après le spectacle, projetant visiblement son indécision face à son avenir sur l'inconnu que j'étais, Antoine me lance : « Et toi, où en es-tu ? » Question vitale qui ne pouvait pas être posée par un esprit futile. Quelques mois plus tard, invité par le Théâtre Quotidien de Marseille (que Michel Fontayne et moi avions fondé en 1956) à monter une pièce à choisir de Claudel pour le second Festival de Cassis (chez le mécène américain Jérôme Hill), je choisis *Partage de midi*, obtiens les droits exceptionnels de Jean-Louis Barrault et rappelle pour être Ysé Madeleine Marion qui fut, deux ans plus tôt, ma première Phèdre dès sa sortie du Conservatoire. Un acteur du T.Q.M., Paul Richardot, avait la carrure d'Amalric et, marchant sur les traces de Barrault, je m'apprêtais à jouer Mesa et à assurer la mise en scène. (Autres temps, autres mœurs). Restait à distribuer de Ciz, l'indécis. Pourquoi pas Vitez ? Et c'est en août 58, près du petit port de Cassis, que Paul Claudel, Madeleine Marion, Antoine Vitez et moi fîmes connaissance, sous le regard d'un administrateur néophyte ami d'Olivier Messiaen et Yvonne Loriod programmés au festival : Xavier Agnan Pommeret. Répétitions miraculeuses entre amis se découvrant dans leurs ressources et aspirations respectives. (Vitez aura plus tard la coquetterie malicieuse de me présenter parfois lors de rencontre autour du Soulier comme « son professeur en Claudel »...) *Partage de midi* dans ce lieu exceptionnel face au Cap Canaille, fut plus qu'un beau spectacle au zénith de notre jeunesse, ce fut pour Vitez l'attrait d'une aventure fraternelle, artistique, spirituelle, creuset dans la seconde ville de France d'un possible théâtre populaire et déjà élitare.

Durant plus de sept ans, le T.Q.M. attira et retint dans un mini-théâtre voué à la création, une équipe jalousée de comédiens (dont Pierre Vial, Dominique Dullin, Viviane Théophilidès, Michel Touraille ...), de décorateurs (Michel Raffaelli, Claude Engelbach), de musicien (André Chamoux), de poètes (Gérald Neveu et les poètes de l'Action poétique). Manquait un

dramaturge, Vitez nous revint remplir ce rôle dont il récusera plus tard la fonction dans son propre parcours de metteur en scène. Antoine n'oubliait pas ses deux années spartiates vécues à Marseille avec femme et filles. Tout en poursuivant sa traduction du *Don Paisible* de Choukhov (8 volumes), il écrit pour Michel Fontayne une adaptation de *La Paix* d'Aristophane, organise des soirées poétiques consacrées à Aragon dont il était déjà le collaborateur et l'ami (Aragon qui, à un déjeuner, encouragea le T.Q.M. à remonter des pièces d'Henry Bataille !), oeuvre à la création de spectacles de marionnettes avec Agnès Vanier sur la lancée du « Théâtre aux mains nues » de leur ami Alain Recoing, s'étonne lui-même d'être enthousiasmé par la création du *Voyage du Grand Tchou* d'Armand Gatti, et s'apprête à monter *Les Bains* de Maïakovski lorsque l'aventure marseillaise s'achève. On ne monte pas longtemps impunément des spectacles à 17 comédiens dans une salle de 135 places.

Le théâtre a aussi ses trous noirs. Chacun fut prié d'aller briller ailleurs. Pour Antoine, ce fut Caen, Ivry, le Conservatoire, Chaillot, les retrouvailles avec Claudel et Madeleine Marion la tutélaire, le sacre du Soulier à Avignon, la Comédie-Française... Jusqu'au définitif trou noir « dans la transfiguration de midi ».

La semaine même où Théâtre Ouvert s'associe à la célébration du 20^e anniversaire de la mort d'Antoine Vitez, Madeleine Marion et Claude Engelbach nous quittent à leur tour. Madeleine, notre commune initiatrice pleurée par tous ses anciens élèves du Conservatoire et par ses pairs de la Comédie-Française : « Cette poignée de froment que j'ai arraché de l'épi sanglant, je l'ai semée et ressemée, et ressemée sans relâche autour de moi. » Claude, scénographe du T.Q.M., membre fondateur et décorateur des premiers spectacles du Théâtre des Quartiers d'Ivry :

« Car il faut que le mot passe afin que la phrase existe » (Claudel).

Et « Le matin est une seule chose avec le soir » (Claudel toujours)*.

**La Cantate à trois voix*, montée en 2003
à la Comédie-Française par Madeleine Marion.

Roland Monod, présent le 30 mars, interpellé par Lucien Attoun, a pris le micro et commencé ainsi :

Si Antoine était là, il nous rappellerait que :

« Nous avons en nous nos prisons. Il faut répondre à l'idée qu'on ne peut montrer que ce qu'on sait ou qu'on ne peut parler que de ce qu'on a vécu. Je crois au contraire que nous savons tout. Si nous voulons bien chercher en nous-mêmes nous trouverons. Il n'y a pas à faire l'étonné quand les choses arrivent, on les savait déjà, par deux sources différentes (...) »

Le public, suspendu à la parole de Roland Monod, a écouté l'intervention, qui s'est terminée par la citation de la source de ce texte dit par cœur, sans la moindre hésitation : « Remarques sur les présages » d'Antoine Vitez, 1977, Poésies, POL.

Hommage à Vitez, Michel Vinaver (lisant ce qu'il a préparé)

Je me contenterai aujourd'hui d'évoquer une histoire, celle d'*Iphigénie Hôtel*.

Je suis retombé, en feuilletant mes « Papiers Vitez », sur un entretien entre lui et Martin Even, paru dans *Le Matin de Paris* en date du 18 février 1977 :

— Monter *Iphigénie Hôtel* aujourd'hui, cela représente-t-il un choix particulier ?

Antoine répond :

— J'ai conçu le désir de monter cette pièce dès 1960, cela fait 17 ans. Je n'avais encore rien mis en scène, j'étais au Théâtre Quotidien de Marseille, le TQM — qui n'allait pas tarder à disparaître, faute d'argent...

— Et ce désir ressort maintenant ?

— Il ressort, à cause de choses contradictoires, comment dire ? Je suis sur des lignes différentes que je mène de front, comme des parallèles qui se tordraient, et donc qui se croisent.

Plus loin, il dit :

— Chez Vinaver, l'écriture exprime quelque chose du monde, dont nous essayons de montrer le processus : une humanité faite de multiples trajets, et j'aime la montrer ainsi — dans un concert où les répliques se répondent et correspondent, mais à contretemps, un peu à la manière d'un chemin de fer, où il n'y a pas un seul voyage, mais un train qui part, un autre qui le suit et un troisième qui le croise. Oui, le monde envisagé comme un Chaix.

Plus loin encore, la métaphore ferroviaire réapparaît, de façon oblique :

— J'y vois, dans *Iphigénie Hôtel*, du Labiche, curieusement du Beckett, évidemment du Tchekhov, il est dans tous ces trajets, dans cette épaisseur du monde. Et alors, il y a la grande tragédie, la mythologie, partout présente, ironie, mais non parodie : derrière le quotidien de tous ces gens moyens, je reconnais Agamemnon, Egisthe etc. Quantité de grands usurpateurs.

En dépliant cette page de journal jaunie datant de 1977, je m'aperçois d'une coquille, et non des moindres, dans le titre même de l'article : « Martin Even raconte mai 68 dans un hôtel grec à Beaubourg. » Il fallait lire Mai 58. Car la pièce se situe au moment des événements d'Alger, prélude à la prise de pouvoir par le général de Gaulle. Coquille trop énorme pour que nous l'ayons seulement, à l'époque, remarquée ? Antoine aujourd'hui aurait apprécié.

Iphigénie Hôtel, en sursis pendant 18 ans, en préparation, puis en répétition, puis en représentation à Beaubourg, ensuite à Ivry, c'est toute une histoire.

Ecrite en 59, dans les ruines fumantes de la IV^e République, avec en arrière fond de l'hôtel les ruines qui ne fumaient plus de la citadelle des Atrides, la pièce sortait d'un séjour prolongé dans une salle d'attente. Mais elle n'a rien perdu pour attendre. Qui a assisté à l'une des représentations en date de 1977 en parle aujourd'hui comme si c'était hier.

Dans mes « Papiers Vitez », je tombe aussi sur un compte-rendu de Jean-Pierre Léonardini dans *L'Humanité* qui se conclut ainsi :

« Tous les acteurs témoignent d'une jubilation contagieuse (il faudrait vouer un chapitre entier à leur pratique de la connivence déjouée). Cela valait peut-être la peine d'attendre, dit Léonardini, pour que *Iphigénie Hôtel* soit mis en scène de la sorte. Un Vitez grand V. »

Et un avant-papier dans *Le Travailleur d'Ivry* (4 mars 77) où l'on lit :

« Nous ne doutons pas que le talent d'Antoine Vitez s'exprime ici dans toute son ampleur, et nous ne pouvons que nous féliciter que le nom même de notre ville soit preuve manifeste de l'aide et par conséquent de l'apport à la création artistique contemporaine de municipalités comme celle d'Ivry. Municipalités conscientes du rôle irremplaçable de la culture dans l'évolution de l'homme, dans sa lutte pour toutes les grandes valeurs humaines. »

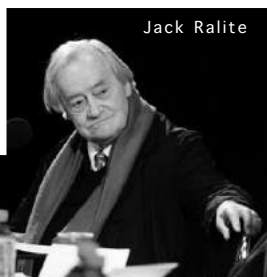
Mais il faut préciser que le train s'est formé plus loin encore dans le temps, en 1955, quand Jean-Marie Serreau répétait *Les Coréens*, ma première pièce. L'un des 5 rôles de soldats membres du Bataillon français du corps expéditionnaire des Nations Unies était tenu par le jeune comédien Antoine Vitez, à peine revenu de son service militaire au Maroc, « une immense partouze froide », dit-il. Puis des problèmes financiers ont assailli Serreau, qui a dû suspendre le projet, et quand il l'a repris, Vitez n'était plus disponible. Pour la petite histoire, Planchon à Lyon a pu devancer Serreau de 3 mois pour la création française des *Coréens*. Ce qui importe ici, c'est que Vitez avait déjà tâté de cette écriture lorsque *Iphigénie Hôtel* a été publié, 5 ans après, en 1960, dans le n°39 de la revue « Théâtre Populaire », revue dont il était devenu entre-temps un collaborateur et, à partir de 62, un membre du comité de rédaction.

Premier nœud ferroviaire dans notre itinéraire croisé, cette parution. De Marseille, où il réside, et travaille en tant que comédien et « régisseur littéraire » au Théâtre Quotidien de Marseille, il écrit à Robert Voisin, directeur des Editions de l'Arche et de « Théâtre Populaire », en novembre 1962 :

« On a oublié de parler de la pièce de Vinaver. Je la trouve excellente. Mais il y a un monde fou. Et il faut une direction d'acteurs de grande qualité. Les nouvelles possibilités du TQM nous permettent peut-être d'y penser concrètement. »



Roland Monod

Paul Seban
et Brigitte Joinnault

Jack Ralite



Brigitte Joinnault



Michel Vinaver et Lucien Attoun



Pierre Debauche

Et le 11 janvier 1963, il m'écrit :

« Je ne doute pas qu'il faille que votre pièce soit montée, en France et à l'étranger, car je la trouve admirable. J'y ai beaucoup pensé, il y a quelques jours en voyant *La Villégiature* au Théâtre de la Cité de Villeurbanne. Remarquable travail, d'ailleurs. Excellent spectacle. Mais on sent quand même que Goldoni n'avait pas écrit la pièce pour ça, comme ça. *La Villégiature* de notre époque, c'est *Iphigénie Hôtel*. En écrivant cela, je me rends compte qu'il s'agit, là aussi, de gens en vacances. Ce n'est pas un hasard sans doute. »

Quinze ans plus tard, deuxième nœud ferroviaire : la représentation à laquelle j'assiste de *Catherine* à Nanterre. J'écris à Antoine le 1^{er} février 1976 :

« *Catherine*, c'est la collision, préparée par toi de longue date, mais voici qu'elle se produit et elle bouleverse, entre le rendu du réel quotidien, hyper-rendu, hyper-quotidien, et le discours le plus constitué. Deux termes, et aucun des deux n'est l'accessoire de l'autre. Les gens qui mangent se parlent, et ce qu'ils se disent, c'est ce discours qui est distinct de toutes les paroles qu'ils pourraient prononcer dans cette situation de bouffe. L'ironie ici est déflagrante, grave, le spectacle est complètement comique. Merveilleuse gaîté depuis l'entrée de la vaisselle, les premiers gestes. Majesté du spectacle, beauté, simplicité, clarté – non pas celle d'une transparence, celle de la lumière que peut émettre un corps opaque. Réinvention de la distance, sans plus de visée didactique. Spectacle qui oblige à la liberté. »

Il a fallu que la rencontre entre lui et moi à la table de *Catherine* ait été d'une certaine force pour que le directeur qu'il était du Théâtre des Quartiers d'Ivry ouvre sans désespérer le chantier d'*Iphigénie Hôtel*. Certes, il avait en mémoire la pièce et le désir qu'elle avait suscité. Mais cela aurait pu rester sa vie durant au magasin des désirs et tentations qu'ont en abondance, et lui plus que d'autres, tous les metteurs en scène, alors que là... Il ne s'est écoulé qu'un an, de février 76 à février 77, entre *Catherine* à Nanterre et la première d'*Iphigénie Hôtel* à Beaubourg. Dès mars 76, il m'écrit : « Tous nos projets, pour I. H., avancent bien. Le JTN (c'est-à-dire Rosner) prendra part à la production financière du projet. »

Puis, le 1^{er} avril :

« Reçu auj. une lettre de Rosner, qui est très heureux de notre projet, et heureux que tu en sois toi-même heureux. J'ai demandé à Yannis Kokkos de travailler avec moi pour I.H. : la scène, les objets, les vêtements. J'espère aller avec lui, cet été, revoir Mycènes et, comme il dit, le formica grec. »

(A noter au passage que Jacques Rosner, 18 ans après, signera une nouvelle mise en scène de *Iphigénie Hôtel* au Sorano, Théâtre National Toulouse-Midi Pyrénées dont il était directeur.)

En août, je suis pendant une dizaine de jours l'hôte de la maison Vitez dans les Cévennes, la Nogarède, et là nous établissons, Antoine et moi, la version scénique de la pièce qui sera celle de la création. Les répétitions commencent trois mois plus tard, j'y assiste parfois le soir en sortant du bureau, costume-cravate, ce qui le met en joie, il m'appelle « monsieur Diamant », du nom du PDG, un personnage « off » de la pièce, en déplacement à Bruxelles

pour une réunion du conseil d'administration du groupe Estoumaco, Estoumaco pour Essor Touristique du Marché Commun, une multinationale qui a racheté l'hôtel à son propriétaire âgé, monsieur Oreste. La première a lieu le 2 mars 77.

Je citerai, pour terminer, quelques lettres :

Antoine Vitez, le 6 août 77 à la Nogarède

« Il y a tout juste un an, nous étions ensemble ici, et nous travaillions sur I.H. Je garde de ces journées-là un souvenir de bonheur très aigu. »

Antoine Vitez, le 1. 1. 78 (soit 10 mois après la première à Beaubourg)

« I.H. est une œuvre très profonde et très belle. J'y songe souvent. J'ai envie — un jour — de la reprendre. Accepterais-tu d'y retravailler avec moi ? Cette idée est un peu "irresponsable" comme on dit, car je n'ai aucun projet précis. Mais je te la livre telle qu'elle me vient. »

Le 5 janvier 78, je lui réponds :

« Pouvais-je espérer qu'Iphigénie continuerait à travailler, une fois le travail terminé ? Alors oui, bien sûr, ça me passionnerait de reprendre avec toi.

Je commencerai par essayer de te dire — maintenant que, dans mon souvenir, le spectacle a reposé — ce qui pour moi, dans une réalisation qui m'a gratifié et beaucoup révélé, a été de l'ordre de l'erreur, ou de l'empêchement, ce qui a empêché la pièce de plus fortement opérer. »
[et s'en suivent 3 pages d'une analyse critique de la représentation]

A quoi Antoine répond le 5 février 78

« Merci de ta lettre, elle m'est d'un grand secours, en un moment difficile — je t'expliquerai un jour. »

Trois ans plus tard, le 1^{er} juillet 1981, Antoine Vitez est nommé directeur du Théâtre national de Chaillot.

Il me demande de faire partie d'un comité consultatif de pilotage, ce que j'accepte.

L'année suivante, il invite Alain Françon à créer ma nouvelle pièce, *L'Ordinaire*, à Chaillot. Françon m'associe à la mise en scène. Première en mars 83.

Voici une lettre d'Antoine du 3 janvier 1986, moins de 5 ans après son arrivée à Chaillot :

« Cher Michel,

J'ai dit à Jack Lang que je ne veux pas être administrateur de la Comédie-Française. Il me semble que j'ai autre chose à faire encore, comme disent quelques amis, et cela me fait passer le frisson de la mort sur l'échine, donc, oui, encore. »

Le 16 juin 1988, il accepte, parce qu'il ne peut pas faire autrement, le poste d'administrateur de la Comédie-Française ; il y prouve sa capacité de rebond. Ses réalisations, notamment *La Vie de Galilée* de Brecht, sont dans la continuité de son projet esthétique et politique.

Dès sa nomination, il me passe commande d'un impromptu pour renouer avec une tradition tombée en désuétude, celle d'une pièce brève écrite spécialement pour être donnée par les Comédiens Français le soir anniversaire de la naissance de Molière. Je m'y attelle, et lui livre *Le dernier sursaut*. « Formidable », me dit-il, « mais telle que je connais la maison, impossible. Une sorte de sacrilège. » La pièce sera publiée par Actes Sud, et mise en scène par Michel Didym à Rungis, mais ne pénètre pas le lieu saint de la salle Richelieu.

La mort frappe Vitez moins de 2 ans après son entrée en fonction, alors qu'il avait encore, mais n'est-ce pas vrai de Molière — qui est mort plus jeune que lui de 9 ans —, de Brecht — mort plus jeune que lui de 2 ans —, beaucoup de choses à faire ? On peut se dire, et je me le dis, que ça a été son grand privilège de mourir en plein élan. Je crois qu'on a toujours fini, quand on meurt, de faire ce qu'on avait à faire.

Dialogue

(les derniers jours, la Comédie-Française, Chaillot, Ivry,

Catherine, la télévision dans les années 70, les marionnettes)

Lucien Attoun : Georges, on a évoqué tout un parcours et les « derniers jours », il me semble que toi, tu as rencontré Antoine justement dans les derniers jours, et que tu avais des projets avec lui.

Georges-François Hirsch : Antoine était administrateur de la Comédie-Française, j'étais moi-même administrateur général de l'Opéra de Paris, et nous avions formé le projet de faire venir Antoine pour faire une mise en scène à l'Opéra de Paris. Deux jours avant sa disparition, nous avons déjeuné ensemble et parlé longuement dans l'après-midi d'un projet qui était formidable, qu'on fera peut-être un jour avec Vitez d'une autre manière, je ne sais pas... ailleurs... Ce projet prenait corps, d'abord il avait été très réticent devant ce projet de mise en scène à l'Opéra, très très réticent, et puis on avait parlé tous les deux et j'étais ressorti de cet après-midi « requinqué ». C'était les débuts de l'Opéra Bastille, ce n'était pas simple, il fallait se battre chaque jour pour faire avancer et ouvrir ce théâtre dans des conditions à peu près normales et Antoine m'avait donné dans le fond beaucoup d'énergie, de dynamisme. Et puis voilà, deux jours après, j'ai entendu que l'irréparable s'était produit. C'est comme cela que l'on s'est quittés, si j'ose dire, en commençant quelque chose ensemble.

Lucien Attoun : Vous vous êtes connus comment ?

Georges-François Hirsch : On s'est connus parce que j'étais un rat de théâtre donc je voyais Antoine de temps en temps, nous parlions d'un certain nombre de choses. Je dois dire que j'avais dans l'esprit depuis de nombreux mois d'essayer de le faire venir à l'Opéra pour qu'on fasse ensemble ce projet... et voilà. Nous avons commencé et puis ce projet s'est un petit peu arrêté. Mais... il faut laisser du temps au temps, je crois aux forces de l'esprit...

Lucien Attoun : Mais, on ne peut pas en savoir plus sur le projet ?

Georges-François Hirsch : Ah non ! Ça reste entre lui et moi pour le moment !

Lucien Attoun : Bon... Simplement, un petit point : Antoine ne voulait pas quitter Chaillot, mais il n'avait pas eu le choix puisque son successeur a été désigné pour être récompensé d'avoir réussi à faire un certain nombre de meetings qui ont porté chance à quelqu'un qui était devenu président de la république. Antoine a finalement accepté la Comédie-Française et je me souviens de sa conférence de presse où, comme toujours avec Antoine, il s'est mis à revendiquer. Tout d'un coup il dit « J'ai accepté pour trois raisons. La Comédie-Française c'est la troupe, le répertoire, l'alternance. » Il a trouvé les raisons pour justifier le fait qu'il quitte Chaillot...

Georges-François Hirsch : Je ne sais pas si on a donné Chaillot au successeur d'Antoine parce qu'il avait réussi quelques meetings électoraux. Les nominations, on le sait, sont toujours des choses très compliquées et ça le demeure aujourd'hui, je peux en témoigner. Au-delà de ça, j'ai le sentiment — mais peut-être serai-je contredit par l'un d'entre vous — qu'Antoine était très heureux à la Comédie-Française. Il avait « revendiqué » sans doute comme tu le dis, mais au-delà de ça, il était, si j'ose dire, comme un poisson dans l'eau. Chaque jour était à mon avis, pour lui et pour les autres, un jour nouveau qui était formidable parce qu'il soufflait à l'époque à la Comédie-Française un esprit, une envie, un désir qu'on a peu retrouvé depuis, sans pour autant porter de jugement négatif sur ceux qui lui ont succédé.

Lucien Attoun : Il était très aimé à la Comédie-Française et il était très heureux effectivement. Il savait s'adapter aux situations.

Jack Ralite : A propos de la Comédie-Française, j'ai relevé ceci dans les *Ecrits sur le théâtre* d'Antoine Vitez : « *Quittant Chaillot et abandonnant Oedipe à Colonne, je ne retournerai pas dans la Grèce idéale, je n'irai plus au petit bois plein de champs d'oiseaux, je ne serai pas le vieillard aveugle conduit par sa fille, je ne disparaîtrai pas soudain sans laisser de traces ou bien j'ai déjà disparu et je ne le sais pas moi-même.* » Il poursuivait : « *Ce qui me tenait en vie était la certitude rassurante de ma mort.* » Cette question était très forte, autour de ses cinquante ans. Mais je peux témoigner aussi qu'au Français, il a été très heureux et très bien vécu. Il n'y avait qu'à voir, le soir où sa mort a été annoncée, les réactions des comédiens présents : c'était vraiment une affliction, une immense douleur pour la troupe.

Pour le public aussi, pour tous ceux qui le connaissaient et qui l'aimaient.

Je voudrais évoquer aussi *Catherine*, une pièce époustouflante d'Antoine à partir du roman d'Aragon, *Les Cloches de Bâle*. Cela se voit dans le film de Paul Seban, dont je tiens à dire que c'est un bonheur de le retrouver. C'est un bonheur de voir ce dont il était capable. Il a été à cette époque parmi les grands de la télévision. Malheureusement, les conditions de production, de travail de cette télévision après la suppression de l'ORTF par le Président Giscard d'Estaing l'a conduit à se mettre de côté.

Paul Seban : En exil. J'étais en exil, hélas en Suisse, et pendant 15 ans je n'ai plus pu travailler à la télévision. C'était l'ère mitterrandienne, c'est ce qui était le plus surprenant. On ne se doute pas à quel point dans la perspective de Mitterrand la télévision ce n'était rien, il fallait la liquider, ce n'était pas important. Cela contraste terriblement avec l'idée — de la part d'un communiste, comme moi — gaulliste ou pompidolienne de la télévision comme voix de la France. C'était devenu n'importe quoi et ça l'est toujours.

Georges-François Hirsch : Je ne partage pas tout à fait l'analyse que vous faites sur Mitterrand et la télévision mais c'est un autre sujet.

Paul Seban : Je l'ai vécu dans ma chair et je peux vous dire que je l'ai subi terriblement. Pire que l'exil de Nazim Hikmet.

Georges-François Hirsch : Je peux imaginer combien cela a été dur pour vous. Je comprends parfaitement votre témoignage et ce que vous dites. Mais pour autant je ne suis pas sûr que l'analyse que vous faites de Mitterrand et la télévision soit la bonne.

Paul Seban : Je ne veux pas, à propos de la télévision, mobiliser cette soirée consacrée à Vitez, au théâtre et à la force que Vitez a impulsé au théâtre. Avant que Jack reprenne la parole, je voulais juste ajouter que je me souviens avec émotion de la quantité d'inventions de Vitez au Studio d'Ivry. Il se saisissait de n'importe quel texte : de Mao Tse Toung comme de Pompidou, avec une invention chaque jour plus surprenante. Pour moi, ça a été une grande leçon.

Lucien Attoun : C'est aussi d'Ivry que sont sortis un certain nombre de personnes : Jérôme Deschamps par exemple y a fait ses débuts.

Jack Ralite : Dans ma vie, cette année 1975 a été fastueuse grâce à Antoine. Elle a commencé avec cette merveille qu'est *Catherine*, et s'est terminée avec *Le Partage de midi*. Cela vous semblera peut-être bizarre mais, jusque-là ; je n'avais jamais lu un mot de Claudel. J'ai été voir le spectacle sept fois de suite, et après, j'ai dévoré Claudel. Antoine m'a énormément marqué dans tous les domaines de la vie. Cette même année 75, un jour, il m'appelle et me dit : « Viens vite. » J'arrive donc à Ivry, il était dans son petit bureau avec quelques personnes dont le directeur du conservatoire et le maire adjoint à la culture. En bas attendait un huissier. Je veux lire le texte d'Antoine intitulé « Au moment où nous jouions Catherine...³ ».

³ *Ecrits sur le théâtre*, 5 « *Le Monde* », P.O.L.

« Au moment où nous jouions Catherine à Ivry devant un public où la proportion d'habitants de la ville s'est accrue de façon régulière, et alors que notre Théâtre peut enfin faire des projets d'avenir, il nous arrive une vilaine affaire : le tribunal de commerce de Paris, par un jugement en date du 6 février, a prononcé la liquidation de nos biens et désigné un syndic. (...) »⁴

C'est étonnant, non ?

Dans un autre texte⁵ il raconte :

« Cette fragilité, cette constante remise en question de ce qui pouvait apparaître un acquis – l'existence d'un théâtre permanent dans la banlieue parisienne – frappent : l'institution théâtrale est précaire. (...) »

Il faut quand même quelque chose de plus.

De l'argent, mais pas seulement de l'argent. Il y a un vice dans ce système où nous sommes, auquel nul talent, nulle bonne volonté ne peuvent porter remède : le vieux mépris orléaniste pour tout ce qui est désintéressé, la recherche et l'art.

L'Etat ne reconnaît plus sa responsabilité envers la Nation (c'est un grand mot, la Nation, c'est celui qu'il faut, pourtant ; comment pourrait-on dire autrement ?), envers les gens, tout simplement.

Jusqu'où irons-nous encore comme cela si les élections ne nous donnent pas gain de cause ? En attendant, les gens de théâtre sont abandonnés à leur sort. Qu'ils crèvent, n'est-ce pas ? On nous fait nous dresser les uns contre les autres, comme dans le film de Gatti, tu t'en souviens, L'enclos. »

A ce moment-là, Emile Copfermann lui dit :

« On ne parle jamais de l'argent au théâtre. »

Et Antoine lui répond : « Oh si ! on en parle. L'argent, la politique et la politocailerie, ça ne doit pas être neuf du tout. C'est même traditionnel. C'est toute l'histoire du théâtre. Je pense vraiment qu'on en parle mal. »

Et après, il note :

« On parle beaucoup de l'argent au théâtre, mais on ne se demande pas assez quel est le rapport entre le théâtre et les pouvoirs ; entre ceux qui ont l'argent, et qui nous permettent le théâtre, ou qui nous demandent de faire du théâtre, et nous autres.

⁴ Le 6 février 1976, le tribunal de la chambre de commerce de Paris avait prononcé la mise en règlement judiciaire du Théâtre des Quartiers d'Ivry en raison des difficultés du théâtre à s'acquitter, dans les délais, du paiement de ses charges sociales. Antoine Vitez reçut le soutien de la municipalité ainsi que de nombreuses personnalités politiques qui intercédèrent auprès du secrétariat d'Etat à la Culture. Un syndic fut nommé jusqu'à l'apurement des comptes et la subvention fut augmentée l'année suivante. (NDLE)

⁵ « L'Acteur n'est pas un intellectuel » in *Conversations avec Antoine Vitez*, d'Emile Copfermann, P.O.L., p.139.

Il faut toujours revenir à l'usure de qui fait du théâtre, à ce perpétuel jeu de ruse et d'équilibre, de combat, d'humiliation consentie, ou de flagornerie dans lequel on se trouve, face au pouvoir. J'espère me garder toujours, au moins, de la flagornerie. »

Il est devenu un « gestionnaire » malgré lui et ça l'a torturé dans son travail de création. J'étais témoin actif à Ivry, le jour de l'huissier, et c'était extrêmement douloureux pour lui, ce genre de choses. C'était aussi le droit des collectivités locales, notamment de la banlieue parisienne à avoir un théâtre, à le faire vivre, qui était remis en question.

Lucien Attoun : Alain, un petit mot ? Alain Recoing a été un grand compagnon d'Antoine qui était fasciné par les marionnettes. Il y a eu une grande complicité entre vous deux.

Alain Recoing : La connaissance et le goût d'Antoine pour les marionnettes date de notre rencontre en 1956. Dès son retour du Maroc, nous nous sommes lancés ensemble dans un grand projet, nous qui étions deux jeunes comédiens au chômage. Je venais d'être mis à la porte de l'ORTF pour action syndicale par un ministre socialiste de l'époque. J'avais trouvé un sponsor en la personne d'un de mes frères pour monter ce projet qui était une première je crois en France : un spectacle de marionnettes à l'échelle d'une scène de théâtre. C'était au Vieux Colombier, Antoine avait traduit *La petite clé d'or* d'Alexis Tolstoï et nous avons assuré ensemble la co-mise en scène de ce spectacle. Cela a été une catastrophe financière mais une séance artistique formidable. C'est là qu'Agnès Vanier est devenue une collaboratrice qui pendant 15 ans a travaillé avec nous. Antoine a ensuite fait une seconde expérience, lorsqu'André Malraux a ouvert aux marionnettes la saison 1959 du festival du Théâtre des Nations. C'était un phénomène historique, car jusque là les marionnettes n'étaient pas considérées comme du théâtre. On était vu comme des romanichelles à l'époque, sans statut ni sécurité sociale. L'expérience du Théâtre des Nations a été formidable. Chacune des 12 compagnies françaises retenues a monté, avec les 27 000 francs de l'époque, un spectacle original d'une demi-heure environ. Et Antoine a accepté de jouer, avec Agnès d'ailleurs, dans un spectacle que j'ai mis en scène : *Le petit rétable de Don Cristobal* de Lorca. Antoine y jouait non pas comme marionnettiste mais comme acteur. Ensuite il a pris une direction tout à fait personnelle et en dehors de mon influence. Au Théâtre Quotidien de Marseille, dont on a parlé tout à l'heure, il a monté *La Paix* d'Aristophane : tout le prologue était fait avec deux comédiens qui jouaient des généraux qui se rencontraient avec leurs armées, et Antoine avait utilisé la technique traditionnelle des marionnettes à tringles. Puis, en 1969, il a monté à la Comédie de Saint-Etienne *Le Dragon* de Schwartz, et il a mis en scène un fantastique marionnettiste de ma génération, Georges Tourner. Dans chacun de ses spectacles, il me faisait part de son intention d'introduire un signe marionnettique : dans *Bérénice* par exemple, c'était le rapport du comédien avec la chaise dont il faisait quasiment un personnage. En 1972, lorsqu'il a monté sa première pièce au Théâtre des Quartiers d'Ivry, *l'Urfaust*, il m'a demandé de monter en parallèle un spectacle traditionnel de marionnettistes allemands sur le thème de Faust, qu'il a produit entièrement. Enfin en 1976, il a lu une pièce que j'avais commandée à mon fils Eloi – qui a été son assistant, plus tard, pendant six ans – : *La Ballade de Mister*

Punch, qui était une commande de théâtre de marionnettes pour adultes, ce qui à l'époque était un vrai miracle. Antoine avait dit à Eloi : « J'en ferais bien la mise en scène mais Alain ne voudra jamais. » Au contraire, c'était formidable pour moi ! C'est souvent ce qui nous manquait, à nous, marionnettistes de l'époque : un œil extérieur. En plus à ce moment-là, Antoine était en train de mettre en scène *Le Partage de midi* à la Comédie-Française, pour moi c'était une aventure fantastique et je dois dire que — je l'ai dit souvent, et je le dis sans vergogne — Antoine m'a réappris mon métier, par ce travail de mise en scène.

Ce que l'on cherche soi-même, par Evelyne Istria

Nous étions à Caen.

Nous allions enfin créer *Electre* de Sophocle qu'Antoine avait traduit et mis en scène.

Il voulait aussi consacrer une soirée à la lecture de poèmes de Maïakovski. Un après-midi, il me demanda d'en écouter quelques vers.

Il était en haut d'un escalier du Théâtre, moi en bas.

Il y eut un long, long silence, puis soudain : la voix, une voix que je ne lui connaissais pas, prit possession de l'espace, tout l'espace, forte, puissante :

« Je sais la force des mots, la force des mots-tocsins

Pas de ceux-là qui savent ravir les foules,

De ceux qui, de terre, feraient sortir les morts... »

Et bouleversée, emportée par la déflagration de chaque syllabe vers la profondeur du poème — souffle, verbe, musique, sens — tout mon être ressentit le pouvoir infini des mots !

Antoine avait la passion de transmettre, n'était-il pas en train de me communiquer le fabuleux bonheur de « faire entendre » ?

Mon envie, déjà impérieuse de trouver le chant de Sophocle à travers celui d'*Electre* n'était, jusque là, qu'un désir souterrain et informe, et, brusquement, j'étais dans l'évidence... l'évidence des mots justes, proclamés, proférés, les mots indispensables et irremplaçables.

Il suffit d'un court instant pour avoir le sentiment de connaître, un peu, « l'autre », de savoir où se situe sa quête et, peut-être, d'avoir la révélation de ce que l'on cherche soi-même.

Dialogue 2

(se revoir dans *Catherine*, l'humour de Vitez)

Lucien Attoun : Est-ce que les comédiens qui se sont vus ou revus dans *Catherine* ont envie de prendre la parole ? Claude, ça t'a fait un choc ?

Claude Aufaure : Je ne me rappelais rien si ce n'est que c'était un travail en liberté, une invention de chaque jour, énormément de rigolades, d'amusement. Les répétitions étaient très joyeuses, et les représentations se passaient magnifiquement. En voyant le film ce soir j'ai trouvé que nous étions tous absolument imparfaits mais en même temps en gestation. On sentait, par la liberté qui était donnée à chacun, des possibilités pour le futur. Enfin c'est comme ça que j'ai ressenti la chose. Je me disais : « Là c'est catastrophique mais là il y a une fulgurance, il y a quelque chose. » C'était dû à cette merveilleuse liberté qu'il savait donner aux acteurs. On inventait sans arrêt. Quelqu'un m'a demandé s'il y avait une mise en scène précise, je ne crois pas, je n'ai pas le souvenir de ça. J'ai le souvenir du trajet émotionnel et du trajet de la pensée mais on n'était jamais contraints à quelque chose, je ne sais pas ce que tu en penses, Lise ?

Lise Martel : Je suis tout à fait d'accord avec Claude. J'ai travaillé plusieurs fois avec Antoine et j'ai toujours eu cette sensation de liberté, de création. Il n'imposait jamais rien. Il vous emmenait au fur et à mesure là où il voulait, sans forcer.

J'ai un souvenir aussi d'*Iphigénie Hôtel*, c'était extraordinaire : quand on est arrivés pour la première lecture, il a dit : « On ne fait pas de première lecture, on commence. » Et on a commencé à répéter et à se mettre en place.

Lucien Attoun : Agnès ?

Agnès Vitez : Je ne sais pas ce que je peux dire. C'est trop difficile. J'aurais trop de choses à dire... forcément, j'ai vécu avec Antoine pendant 37 ans... Je ne l'ai pas connu seulement comme metteur en scène. Ça m'a beaucoup ému de revoir ce spectacle que j'avais beaucoup aimé. Je veux dire peut-être une chose, c'est que j'ai souvent entendu dire qu'Antoine était quelqu'un d'un peu sévère, voire même sinistre alors que, bien au contraire, les répétitions avec lui se passaient toujours dans la bonne humeur, dans la gaieté. Ça me frappe toujours quand on parle de lui d'une façon différente, ça m'étonne. Il y a des gens peut-être qui ne l'aimaient pas pour des questions politiques ou théâtrales, ça je peux le comprendre, mais l'image que l'on donne de lui souvent ne me paraît pas juste du tout. Répéter avec lui était très gai, il nous faisait des imitations, c'était extrêmement drôle... et pourtant sérieux.

Jeanne Vitez : D'ailleurs, là, dans *Catherine*, il y a deux imitations extraordinaires : d'Aragon et de Pierre Dux, c'est absolument formidable. Et moi effectivement, je reconnais le père que j'avais et qui faisait des imitations tout le temps à la maison.

Une belle émotion,

par Michel Gallaire

Catherine. 1975. Pour la première aux Pénitents Blancs. Le 30 juillet.

Il y a 35 ans, j'avais alors 35 ans... mon tout premier spectacle au Festival d'Avignon.

Catherine. Quel hasard heureux m'a conduit à ce spectacle gravé dans ma mémoire dont les responsables seraient France-Culture, Lucien Attoun (déjà !⁶), à moins que ce ne soit Vitez dont je n'avais jamais vu de mise en scène...

Comment ne pas me souvenir d'avoir été ébloui par ce spectacle, placé que j'étais à côté de Silvia Monfort. J'imagine que cette mise en espace inaugurait de nombreuses mises en scène avec repas à table...

Il y a peu, Jackie Bablet, précieuse amie, qui a vu *Catherine* à Nanterre ou Ivry, me précisait que les comédiens se levaient pour prendre la parole,

⁶ Étais-je déjà assidu à ses émissions de radio ? Plus tard, j'ai été conduit Cité Véron pour *Le Bourrichon* de Joël Jouanneau avec Denise Péron, Clotilde Mollet, Jean-Quentin Châtelain, Gérard Barreaux à l'accordéon. Beaucoup plus tard, j'y ai découvert Jacques Serena, François Bon, avec qui je partage d'être passé à Angers aux Arts & Métiers et d'y avoir contesté la fabrique des ingénieurs...

qu'un balai tenait un rôle... et, seul souvenir commun : les présences de Vitez et de Nada Strancar...

Je ne parviens pas à lire le théâtre et très peu le roman. Après *Catherine*, je n'ai fait que feuilleter *Les Cloches de Bâle*... car, à défaut de pouvoir lire des textes, je vais au théâtre pour les entendre. D'Aragon, j'ai connu, depuis les années 60, ses textes mis en chansons. De cette adaptation et de la mise en scène de *Catherine* par Vitez, je garde le souvenir de l'émotion de la découverte d'un autre Aragon.

Aujourd'hui, pour moi, il est bien rare que des écrits non dramatiques gagnent à être adaptés pour la scène : le plus souvent, des lectures à la table par des comédiens, des mises en espace, ont ma préférence. Ils respectent mieux et l'auteur et mon imaginaire. La réussite de *Catherine* fait partie des exceptions qui marquent ma mémoire.

Antoine Vitez : un témoignage,

par Bernard Faivre d'Arcier

Antoine Vitez fut pour moi un grand inspirateur. D'abord parce qu'il m'a fait aimer des auteurs vers lesquels je n'étais pas naturellement porté, comme Claudel. Ensuite parce qu'il m'a convaincu du bien fondé de l'exigence de la plus grande liberté artistique. À ce titre je fus le plus souvent un spectateur régulièrement étonné par ses choix et ses partis pris. Et le plus souvent séduit (pas toujours car il lui est arrivé également de se tromper). Ainsi, me souviens-je des « quatre Molière » présentés au festival d'Avignon en 1978, ou bien de *L'écharpe rouge* (un texte d'Alain Badiou lequel n'était pas aussi connu que maintenant...) et dont je trouvais la mise en scène très ironique. Ou encore de son *Faust* ou de *Tombeau pour cinq cent mille soldats* qui avait ouvert sa période de Chaillot.

Il m'a donc toujours étonné dans ses choix mais sans doute avait-il envie de tout essayer et de faire mise en scène de tout. Je me souviens aussi de nos conversations quand je lui demandais de mettre en scène pour la Cour d'Honneur et qu'il eût choisi pour cela un texte de Victor Hugo, *Lucrece Borgia* qui fut effectivement programmé l'année suivante en 1985 par Alain Crombecque. *Le Soulier de satin* qu'Alain présenta en 1987 fut également une aventure étrange qui aurait pu tourner à l'échec et qui,

pourtant, est devenue légende. Antoine Vitez en fut fort heureux mais, immédiatement après ce succès, il s'inquiétait des finances de son théâtre. La tournée du *Soulier* s'avérait coûteuse, le climat social à Chaillot était difficile et Vitez ne voulait pas être submergé par les exigences administratives et financières de la gestion. Piège connu de bien des artistes placés à la tête de grandes institutions.

À cette date, notre dernière collaboration de travail avait été le tournage d'*Électre* en 1986 par Hugo Santiago et lui-même dans la grande salle de Chaillot débarrassée, l'été, de ses gradins. J'étais à l'époque président exécutif de la SEPT, cette société de télévision qui devait devenir le pôle français d'ARTE.

Il me demanda à cette époque de constituer avec lui un tandem de travail comme, disait-il, le furent Patrice Chéreau et Catherine Tasca. J'étais certes flatté d'une telle comparaison mais, même si j'avais été très désireux d'être son assistant sur le plateau, ma situation administrative de l'époque ne pouvait me conduire à jouer ce rôle. En revanche, j'eus à cœur de lui composer une équipe administrative avec Michel Reillac et Régine Hatchondo. Et je suis devenu auprès de lui une sorte de conseiller libre, amical et à temps partiel. Cela me permettait de participer aux réunions de programmation de Chaillot dont le meilleur souvenir reste, quand même, de rire aux éclats à l'imitation par Antoine Vitez des personnalités politiques du moment (tout le Comité central du Parti Communiste Français y passait). Je fus cependant surpris par son acceptation en juin 1988 du poste d'Administrateur général de la Comédie Française. Je pensais que, certes, c'était un bienfait pour le Français mais, pas forcément un avantage pour lui et sa marge de liberté artistique. Nous n'en sommes pas moins restés régulièrement en contact à l'occasion de déjeuners auxquels il me conviait régulièrement près de la place Colette.

Jusqu'à cette nuit du 30 avril au 1^{er} mai où je fus appelé à l'hôpital pour faire constat de son décès, et, comme j'étais à l'époque directeur du théâtre et des spectacles au Ministère de la Culture, j'eus à pénétrer dans son bureau de la Comédie Française avec en bruit de fond, la manifestation du Front National rue de Rivoli. Ce n'était plus, déjà, le 1^{er} mai de ses jeunes espérances politiques...

De tous les hommes de théâtre que j'ai eu la chance de connaître, Antoine Vitez fut sans aucun doute celui qui m'aura le plus convaincu et envers lequel j'entretiens une admiration quasi filiale. C'est d'ailleurs cette émotion qui m'a submergé à l'ouverture de l'exposition que, revenu à la direction du festival d'Avignon, j'avais décidé de présenter dans l'église abandonnée des Célestins en 1997. Ce fut pour moi l'ultime occasion de faire connaître sa personnalité, ses écrits et sa poésie.

Antoine Vitez, ami,

par Pierre Debauche

Je n'ai pas écrit sur Antoine Vitez. Comme si cette intimité là n'était pas racontable.

Il disait « je n'ai pas d'humour ».

J'y ai vu longtemps une simple contrephrase. Car l'humour chez lui débordait. Ce sourire, courtoisie de l'intelligence, prêt à tous les « bonds sourds ». Cet éclat de rire soudain et qui tranche comme une obsidienne. Ce don des autres et de la place originale qu'ils occupent et découvrent grâce à lui. Ce goût des histoires surjouant l'Histoire et des légendes qui la décryptent. Cette gourmandise dans l'œil qui brille.

Que voulait dire « je n'ai pas d'humour ».

Je l'ai compris récemment : c'était un engagement à ne jamais, s'agissant de sa démarche artistique, « tirer son épingle du jeu ».

Cela signifiait que rien n'était négociable. Ni avant, ni pendant, ni après. L'esprit, son esprit ne serait jamais dans une sorte de complaisance, velléitaire. Pas de « peut-être ». Mais une question de vie ou de mort.

Mettre en scène, entrer en scène, écrire : dans ces domaines qui le définissent il n'a pas d'humour. Il n'y a pas de place pour le laxisme, pour l'à peu près, pour le doute.

Admirable Antoine.

Dire que l'intelligence consiste à douter. Double trace et déchirures.

Nous avions 35 ans de silences partagés.

Dans les années 1957, nous allions nous promener au parc de Saint Cloud le dimanche.

J'ai écrit un poème qui dit : et ils avaient l'air de représentants de commerce vêtus de regards un peu trop grands. »

On s'est rencontrés sur le plateau du Théâtre de la Huchette. La pièce s'appelait « les hommes de trop ». C'était avant que la Huchette devienne pendant un demi-siècle le salon d'Eugène Ionesco.

Au Théâtre des Amandiers, j'ai produit 7 spectacles d'Antoine Vitez ; nous y avons fondé aux allées Komarov avec une des incarnations d'*Electre*, le concept et la pratique du « Théâtre de Quartiers ».

Nous avons fondé à la Mouffe, rue Lhomond, une école du théâtre des Amandiers.

Ensuite Pierre-Aimé Touchard nous a recrutés pour le Conservatoire de Paris. Il avait ainsi engagé avec son sourire aristocratique deux forains légitimes qui étaient en même temps des linguistes.

Ce fut une révolution incomprise par les anciens. Nous étions des spécialistes du langage, de ses structures, de ses origines, de ses évolutions.

Ce fut un règne langagier. Syntactique, phénoménologique, sémantique. Il y avait tout à coup coïncidence entre les propos et les textes étudiés. Et ceci n'avait rien de théorique car à chaque instant cette réflexion irriguait les propositions de jeu.

Et les jeunes gens y furent tout de suite sensibles.

Nous avons réhabilité l'alexandrin. C'était une époque où il était de bon ton de jouer Racine avec tant de naturel que le texte avait l'air d'avoir été écrit en prose.

Nous avons exigé l'amour de la prosodie. La prosodie comme lumière. Et son strict respect.

Avec la rime qu'on entend et les synérèses obligées.

Et les diérèses. Et les voyelles longues si cela fait sens.

Une facture du vers qui laissait transparaître la musicalité des âmes, celle de l'interprète et celle de Bérénice (et je salue ici le départ dans l'invisible de la merveilleuse Madeleine Marion).

Puis nous avons voulu que le théâtre futur s'intéresse au bonheur là où dans les romantismes de référence, le malheur suffisait à tout dire ; et sa résignation.

Nous voulions que le théâtre fonde sa propre légitimité en découvrant et en redécouvrant les terres inconnues dont il est sans cesse porteur.

Nous voulions faire exister une démarche artistique mais la première fois que nous avons parlé d'art aux jeunes acteurs, ils furent comme interdits.

Nous voulions que par sa recherche fondamentale constante le théâtre impose des comportements futurs pas encore initiés. Du moins qu'on les « répète ».

Avec Antoine ce fut l'histoire d'un vaste silence partagé.

D'une série d'intuitions accomplies.

Parfois le signal était espiègle.

C'était dans chaque mise en scène une citation théâtrale de l'autre qui durait quinze secondes parfois mais tout était dit sur la pensée intacte et l'attention vouée.

La dernière grande leçon qu'il nous a donnée, c'est quand il a écrit dans *Le Monde* une préface à sa mise en scène du *Galilée* de Brecht.

Tout y était dit. L'air du temps, la conscience politique, la traduction de l'un par l'autre, les enjeux de la pièce, les références et la place exacte d'un théâtre s'occupant de science et de théologie. C'était la maîtrise parfaite d'un propos aigu dit sur le ton modeste d'un maître artisan.

Pour clore mon propos il ne fut ni le Père ni le Fils ; il fut l'Esprit et quand il parlait c'était évident car tout à coup on était porté par de la lumière.

Lucien Attoun est fondateur et codirecteur de Théâtre Ouvert.

Claude Aaufaure est comédien et metteur en scène. Il a joué notamment sous la direction de Patrice Chéreau, Pierre Debauche, Jorge Lavelli, Laurent Terzieff.

Pierre Debauche est acteur, auteur et metteur en scène, il a fondé plusieurs théâtres et compagnies et a enseigné notamment au Conservatoire de Paris. Il dirige actuellement le Théâtre du Jour à Agen.

Bernard Faivre d'Arcier a dirigé le Festival d'Avignon de 1980 à 1984 et de 1993 à 2003. Il a été directeur du théâtre et des spectacles au Ministère de la Culture de 1989 à 1992, directeur du Centre national du Théâtre de 1993 à 1998.

Michel Gallaire, passionné de théâtre, est actuellement responsable spectacle vivant du Gamas, association culturelle et artistique des agents des ministères sociaux qui propose à son millier d'adhérents des sorties dans les théâtres – essentiellement publics – de Paris et sa périphérie.

Georges-François Hirsch a dirigé l'Opéra de Paris, le Théâtre des Champs-Élysées, l'Orchestre de Paris, a été membre du CSA. Directeur de la musique, du théâtre, de la danse et des spectacles au ministère de la Culture de 2008 à 2010, il est actuellement directeur général de la création artistique (DGCA) au ministère de la Culture.

Evelyne Istria a été l'interprète des trois Electre mises en scène par Antoine Vitez. Elle a beaucoup joué également sous la direction de Pierre Debauche.

Brigitte Joinnault est maître de conférences à l'université de Rennes 1 et membre de l'équipe Arts : pratiques et poétiques de l'université de Rennes 2. « *Faire théâtre de Tout* : la mise en scène des textes non dramatiques chez Antoine Vitez » est le titre de la thèse qu'elle a soutenue en 2008.

Lise Martel est comédienne et a joué dans plusieurs spectacles d'Antoine Vitez.

Roland Monod est comédien, metteur en scène et scénographe. Il a dirigé le Théâtre Quotidien de Marseille de 1956 à 1966.

Jack Ralite a été maire adjoint de 1959 à 1984 puis maire d'Aubervilliers jusqu'en 2003 ; député de 1973 à 1981, ministre de la santé de 1981 à 1983 et de l'emploi de 1983 à 1984. animateur des Etats généraux de la culture depuis 1987, il est sénateur depuis 1995.

Alain Recoing est marionnettiste. Il a fondé le Théâtre aux mains nues à Paris et a participé activement à l'évolution et à la reconnaissance de la profession de marionnettiste.

Paul Seban est réalisateur et scénariste. Il a beaucoup travaillé pour la télévision entre 1967 (*La Musica* avec Marguerite Duras) et 1985.

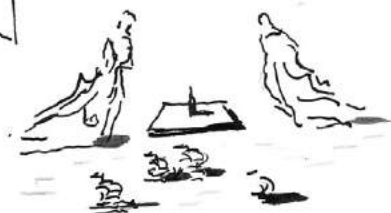
Michel Vinaver est auteur et dramaturge. Ses romans sont publiés aux Editions Gallimard et son théâtre complet est coédité par L'Arche éditeur et Actes Sud.

Agnès Vitez est comédienne et a participé à de nombreux spectacles d'Antoine Vitez.

Jeanne Vitez est comédienne, elle anime avec sa sœur Marie l'association des amis d'Antoine Vitez.

mm 2010

Pm Antine



j'ai déjà choisi
la couleur du corps.
la ceinture sur le plancher
et une pomme
rouge
tenue
avec la vie.
Yann Ri Ho!

vingt ans d'absence
Enigma present

Yann Kokko!

DEUXIEME JOURNEE -

Antoine Vitez, Roger Planchon :
« Pratique, engagement et transmission »

Le 31 mars était lu *Les Apprentis sorciers*, de Lars Kleberg, qu'Antoine Vitez avait présenté au Festival d'Avignon 1988, à l'invitation d'Alain Crombecque, avec une pléiade de personnalités du théâtre. Christian Schiaretti, directeur du TNP et Jean-Pierre Jourdain, directeur artistique du TNP, ont dirigé pour cette lecture en 2010 des metteurs en scène et personnalités du théâtre d'aujourd'hui qui ont pour la plupart eu un lien personnel avec Antoine Vitez (ancien élève, assistant, collaborateur...) : Georges Banu, Stéphane Braunschweig, Yann-Joël Collin, Jérôme Deschamps, Georges Goubert, Benjamin Lazar, Jean-Pierre Léonardini, Sophie Loucachevsky, Daniel Mesguich, Arthur Nauzyciel, Eloi Recoing, Claudia Stavisky. La mise en voix a été suivie d'une discussion avec Jean-Pierre Jourdain, Christian Schiaretti, et quelques personnalités, dont des extraits sont transcrits ci-dessous, accompagnés par quelques témoignages écrits.



Jean-Pierre Jourdain : Je voudrais rappeler le contexte de la pièce *Les Apprentis sorciers*, qu'a présentée Antoine Vitez au Festival d'Avignon en 1988. Elle a été écrite en 1984 et se situe entre la fiction et le travail documentaire : il y a vraiment eu une tournée de Mei Lang Fang en union soviétique et à l'issue de celle-ci, une conférence. Lars Kleberg, auteur, spécialiste de Meyerhold, a eu envie de fantasmer ce débat et y a mis des gens qui ont ou qui auraient pu tenir les propos qu'il leur fait tenir. Je vais vous donner la distribution de 1988, présente sur cette photo¹ projetée devant vous, et celle de ce soir : c'est Bernard Dort qui faisait Tretiakov et ce soir c'est Eloi Recoing ; Jacques Rosner faisait Bertold Brecht et ce sera Jérôme Deschamps ; Bruno Bayen : Piscator, ce sera Georges Banu ; Antoine Vitez faisait Stanislavski, ce sera Stéphane Braunschweig ; Philippe Girard faisait Alf Sjöberg, et ce sera Benjamin Lazar — c'est le seul qui n'a pas pu connaître Vitez, en raison de son âge ; son personnage représente la transmission dans la pièce, c'est pour cette raison que nous avons choisi Benjamin, qui est un jeune artiste que l'on aime tous beaucoup ici —. Ensuite on avait Pierre Vial, en Dantchenko, ce sera Jean-Pierre Léonardini ; Murray Grönwall en Craig ce sera Sophie Loucachevsky ; Jean-Marie Winling qui faisait Taïrov, ce sera Georges Goubert ; Roland Monod jouait Eisenstein, ce sera Arthur Nauzyciel ; Daniel Mesguich, Meyerhold, refait Meyerhold ce soir ; Yann-Joël Collin fait Kerjenstev, que jouait Georges Goubert. Enfin, Claudia Stavisky dira les didascalies. C'est une lecture.

Je voulais vous dire aussi que 1988 dans le parcours de Vitez est une date sombre, c'est l'année où il a dû quitter Chaillot très brutalement pour prendre de nouvelles fonctions à la Comédie-Française. Cela s'est fait en quelques jours. Vitez a appris que la volonté présidentielle était de mettre Jérôme Savary à la tête de Chaillot. Jack Lang avait envie depuis longtemps qu'Antoine soit au Français, Antoine repoussait cette idée, et il avait une phrase terrible, il me disait « il me nomme pour de mauvaises raisons, c'est mon côté grand-préfet de la culture et ça, vraiment, ça ne me fait pas plaisir. » 1988, c'est le moment où tout le monde à Chaillot est un peu sonné ; moi-même² je ne me suis pas rendu à Avignon et au fond c'est ce soir, 20 ans après, que j'entends le texte ; je ne pouvais pas à l'époque, c'était trop douloureux.

Christian Schiaretti : Quand ce projet a été formé de trouver une distribution pour *Les Apprentis Sorciers*, nous avons souhaité avec Jean-Pierre, comme Antoine Vitez en 1988, choisir des metteurs en scène en activité. On ne savait pas si tout le monde serait disponible mais cela s'est passé très spontanément et facilement, il n'y a eu aucune hésitation. Cela dit, il faut bien insister sur le fait qu'il s'agit d'une lecture, vu nos emplois du temps respectifs : être tous ensemble à 15h ici aujourd'hui relevait déjà de la performance... Si vous permettez, avant que cela ne commence, je voudrais vous lire un texte que j'ai écrit, trop tard pour qu'il soit dans le programme, mais qui fait le lien entre mon actualité, l'acte évocatif à propos d'Antoine Vitez et ce qui va se passer demain et qui me concerne indirectement³ :

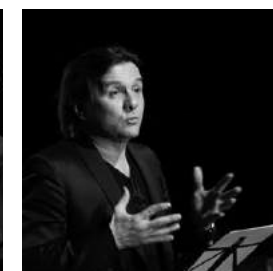
¹ Photo de Thierry Gründler.

² Collaborateur d'Antoine Vitez à Chaillot de 1982 à 1988, « responsable de l'écrit », Jean-Pierre Jourdain était notamment rédacteur en chef du Journal de Chaillot, et animateur du comité de lecture.



De gauche à droite :
Christian Schiaretti,
Micheline Attoun et
Jean-Pierre Jourdain

Ci-contre : Jean-Pierre Jourdain
et Christian Schiaretti



© J.J. Kraemer

Il est juste d'ouvrir cette soirée en remerciant Micheline et Lucien Attoun d'avoir pris l'initiative de cette évocation qui fait écho au spectacle dirigé par Antoine Vitez en Avignon dans la salle Benoit XII, entre le 22 et le 26 juillet 1988, *Les Apprentis Sorciers* de Lars Kleberg. Ils ont confié à Jean-Pierre Jourdain et moi-même la coordination de ce rendez-vous que nous avons voulu partager avec des femmes et des hommes de théâtre qui différemment ont connu Antoine Vitez et assument aujourd'hui des responsabilités diverses dans le théâtre actuel tel qu'il va.

C'est une saveur particulière pour moi de savoir que demain ici même, sera lu un texte de Roger Planchon, marquant le souvenir de sa disparition en mai de l'an passé. Car, durant la longue période où j'assumais sa succession à la tête du TNP, la seule tension exprimée dont je me souviens, fut précisément ma revendication de ma filiation vitézienne. Notre problème à Roger Planchon et à moi-même était d'organiser un héritage là où il n'y avait pas de filiation. Je me disais dans la généalogie des héros plus proche d'Oreste que d'Achille et que s'il avait dû être heureux de combattre sur des murailles il était terrible d'advenir sur des ruines. Orphelin. Et je tâchai, à ce propos, d'expliquer en quoi la question

³ Le lendemain, 1^{er} avril, était consacré à Roger Planchon, à qui Christian Schiaretti a succédé à la tête du TNP.

pédagogique (comprenez l'appétit et la curiosité) m'avait toujours semblé à l'œuvre dans l'activité d'Antoine Vitez, et que la pratique du théâtre conçue comme une école permanente, à tout moment de son élaboration ou de sa gestion, se vérifiât en moi comme le plus sûr moyen d'entretenir un enthousiasme grave et désinvolte, décomplexé, je pourrais dire, de mes propres certitudes. Comme une permission de jouer.

J'évoquai pêle-mêle Aragon, Nada Strancar, Copeau, Vilar, le « théâtre de tout » et terminai, je crois, sur le « mal mais vite » du couple Claudel-Barrault.

Dans ce capharnaüm conceptuellement douteux, je tâchais au fond, de faire comprendre que le poème était le fondement de toute la démarche. Et que l'autorité dramaturgique fondait comme neige devant l'ouverture nécessaire du sens poétique. Et qu'inépuisable, il se réactivait sans cesse, interdisant dès lors toute vénération orthodoxe. Fertile et désordonné, il contenait son plaisir et son humour, nous permettant d'ailleurs sans doute ce soir de ne pas être dans un geste commémoratif mais ludique et avançant.

Nous étions à ce point Roger Planchon et moi-même comme comptables d'une borne historique que l'architecture même du TNP de Villeurbanne soulignait : j'avais en gros, le sentiment en entrant dans ce TNP des années 1930 d'entrer dans le palais de Chaillot comme par un sentiment de raccourci, une myopie mégalomane si vous voulez. Comme si, de fait, Vitez avait repris sur la colline le flambeau de l'illustre sigle et qu'à présent je ne le retrouvais pas, ou alors comme saisi dans un glacié de l'histoire. Solitude. Solitude de la perpendiculaire. Le silence suivit cette discussion sur laquelle nous ne revînmes pas. Roger Planchon eut l'élégance et certainement la gentillesse de ne pas pousser plus avant la contradiction qu'il eut sans doute fort bien tenue. J'avais mon chemin à faire. Il le respectait.

D'ailleurs sa réponse vint un soir au plateau, lorsque présentant au public un texte de Charles Juliet sur l'œuvre poétique d'Hölderlin, sa voix chancela, l'œil s'embaûta : émotion, l'acteur Planchon exprimait là l'insaisissable du verbe. Le bonhomme était grand.

L'ironie veut que je n'ai, durant une année entière au Conservatoire, adressé la parole à Antoine Vitez qu'une seule fois, et pour demander son opinion sur la question dramaturgique.

La réponse fut, vous l'imaginez, lapidaire. Je n'y revins pas. On est tendre à vingt ans.

Ajoutons à ma myopie mégalomane, un strabisme conceptuel parlant de l'obligation poétique à l'un et de la question dramaturgique à l'autre. Enfin, ma vie passait.

Je sais aujourd'hui que ma passion pour Claudel vient de là, pour un certain Brecht, et curieusement aussi d'associer le théâtre et le sentiment amoureux. Ferment de pensée. Sans doute ici, se trouve l'intuition de mes travaux futurs avec Alain Badiou dont nous aurions souhaité la présence avec nous ce soir. Alain Badiou qui écrivit dans la suite d'*Ahmed le Subtil*, élaboré pour Antoine Vitez, *Les Citrouilles*, voyage de la ministre de la Culture aux enfers du théâtre pour essayer d'en comprendre la crise.

(Christian Schiaretti lit ensuite un extrait des Citrouilles.)

Un Souvenir,

par Jacques Rosner

C'était au temps du Conservatoire.

Antoine Vitez y était professeur et moi j'en étais le directeur. Il donnait ses cours les lundis, mercredis et vendredis à partir de 10 heures.

Ces jours-là, il avait pris l'habitude d'arriver à 9 heures dans mon bureau et pendant 1 heure, en riant, nous refaisions le monde.

Nous parlions de littérature, de théâtre et de notre siècle qui venait d'entamer son dernier quart.

Notre siècle, le XX^e, plein de bruit et de fureur, au cours duquel nos rêves s'étaient évanouis en fumée. Et nous riions.

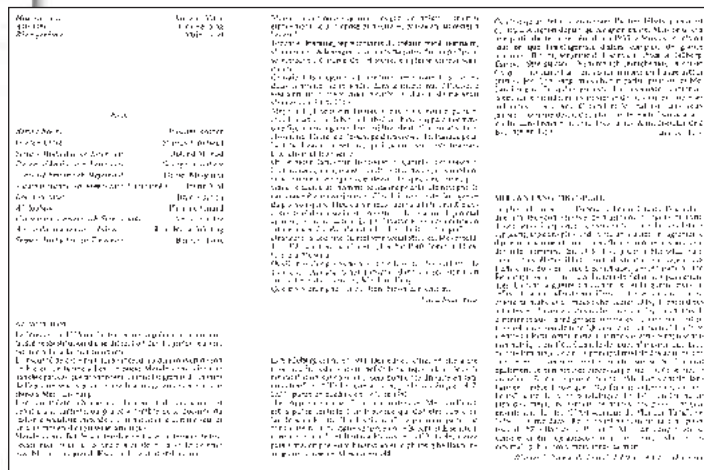
Antoine avait un extraordinaire talent d'imitateur et quelques numéros très au point. Il imitait Pierre-Aimé Touchard ou Sacha Pitoëff, mais dans le bureau du directeur du Conservatoire, il imitait un fonctionnaire de l'ambassade soviétique auquel j'avais eu affaire lorsque j'avais voulu inviter quelques professeurs du GITIS, la prestigieuse école de Moscou.

Vitez faisait parler ce fonctionnaire en utilisant les répliques du Revizor de Gogol et il faisait apparaître que rien n'avait changé depuis Gogol dans la langue des fonctionnaires russes.

Un jour il m'apporta *Les Apprentis sorciers* dont il préparait la lecture pour le prochain festival d'Avignon. Il allait lire Stanislavski. Il y aurait Bruno Bayen, Pierre Vial, Georges Goubert, Daniel Mesguich, beaucoup d'autres metteurs en scène et il me demandait de lire Brecht.

Au fond de la scène de la salle Benoît XII à Avignon, il y avait les portraits de Lénine et Staline accrochés sur les rideaux rouges et le public riait...

... Et je me répétais cette citation de Strindberg : « La vie est-elle chose sérieuse ou simple dérision ? Va le savoir. »



Dialogue

(Les Apprentis sorcières en 1988, la transmission)

Eloi Recoing : *Les Apprentis sorcières*, en 1988, s'est préparé un peu comme aujourd'hui, en très peu de temps. Il y a eu un rendez-vous à Paris avec une partie de la distribution, et puis un, à Avignon, quelques heures avant la représentation. Antoine connaissait très bien les théories du théâtre et notamment les théoriciens soviétiques du début du XX^e siècle, donc en très peu de temps, il nous a donné des tas d'informations sur les personnages et le contexte historique. Il y avait un dispositif scénique très simple, élémentaire, comme celui que l'on a reproduit ce soir, simplement avec peut-être cet élément cher à Antoine du « sous peine de mort » qui obligeait chacun à entrer dans le jeu. Ce soir, on est resté plutôt sur le mode de la lecture, ce qui était, je crois, raisonnable. Il faut aussi repenser au contexte de 1988 : le départ d'Antoine de Chaillot et sa nomination à la Comédie-Française. Ce n'est pas un hasard, je pense, si ce texte a été choisi dans ce moment charnière, et s'il a eu envie de « faire théâtre de tout » avec ce faux texte documentaire.

Lucien Attoun : Stéphane Fiévet, toi qui es un homme de théâtre, de plateau, et qui aujourd'hui as les responsabilités de délégué du théâtre au ministère de la culture, est-ce que tu veux réagir ?

Stéphane Fiévet : J'ai cru comprendre que dans la dramaturgie des *Apprentis sorcières*, le « commissaire de la république » finissait et non pas commençait l'intervention. Je vais plutôt m'exprimer ici d'après mes souvenirs de jeune comédien. Ma première fiche de paye a été celle du Grenier de Toulouse en 1984 et c'est avec ce souvenir que je voudrais dire à quel point je suis particulièrement sensible à la question de la transmission, de l'histoire.

Puisque nous sommes en train de réfléchir à ce que peut devenir une politique pour le théâtre, je tiens à dire ici que je souhaite y réfléchir, d'abord en lien avec ceux qui pratiquent le théâtre aujourd'hui mais aussi en lien avec ceux qui nous ont fondé, avec ceux dont nous sommes issus et à qui on doit la construction, le développement de ce qu'est aujourd'hui le théâtre public. Une autre observation à présent : je me demande où, aujourd'hui, on serait en mesure de reproduire, non pas la même chose, mais une analogie avec le texte que nous avons entendu, dans quel espace intellectuel, dans quel espace physique, dans quel espace national cela serait possible. Est-ce que ce serait des discussions franco-françaises ? Est-ce que ce serait des discussions européennes, plus larges ? En tout cas, d'être ici, d'entendre ce texte, donne envie de provoquer à nouveau de telles rencontres.

Dernier élément : merci, Lucien et Micheline, d'avoir porté cette initiative. Une fois de plus, Théâtre Ouvert porte bien son nom.

(...)

Eloi Recoing : Je voudrais juste dire, par rapport à la transmission, que j'ai eu la chance d'être formé par Antoine Vitez, qui, metteur en scène, me racontait sans cesse l'histoire du théâtre et l'histoire de ses formes. La transmission d'Antoine ce n'est pas seulement l'activité au plateau – tout ça était évidemment décisif et important – mais continûment, en partage entre tous, une mémoire et un récit des origines, des généalogies, d'une manière de se situer dans la chaîne mémorielle de notre art. C'était une donnée très importante. La deuxième chose je crois qui caractérise les gens qui ont croisé Antoine dans leur travail c'est la dimension, je dirais, prométhéenne de la chose : il nous transmettait un feu ou on le lui volait mais en tout cas c'est ce feu-là qui perdure et qui fait que chacun d'entre nous mène, à sa façon, une vie dans l'art. C'est une donnée très importante de la transmission. Pas seulement des données factuelles mais un feu, une faim de théâtre. Avoir faim encore aujourd'hui, le temps passant.

Lucien Attoun : Tu viens de parler de Prométhée, il y a quelque chose qui est très important dans ton parcours avec Antoine Vitez c'est cette phrase de Vitez « le devoir de traduire ».

Eloi Recoing : C'est une donnée essentielle du travail d'Antoine, ce serait un long chapitre à développer sur la traduction comme déplacement, variation perpétuelle.

(...)

Stéphane Fiévet : Je suis assez content de constater qu'une soirée « dialectique » entre liberté de l'art et réalisme socialiste ait pu provoquer un tel débat⁴, mais effectivement on met plusieurs questions dans le même pot et on les agite. Il me semblait que la soirée était consacrée à la transmission du théâtre vers lui-même. Vous avez abordé d'autres aspects qui ne sont pas totalement déconnectés de cette question-là, mais il faut sérieux les sujets.

⁴ La discussion dans le public a longuement tourné autour des questions d'éducation artistique en milieu scolaire et de « transmission » entre artistes et jeunes. (NDLR)

Il me semble que, premièrement, ce qui nous réunit ce soir est bien la question de la transmission du théâtre et comment on peut, puisant dans la profondeur de l'histoire, construire le devenir du théâtre public en France. Il ne s'agit pas uniquement d'une action ministérielle ou de la responsabilité de la puissance publique, c'est une responsabilité totalement partagée par l'ensemble des professionnels qui, en commun, ont le devoir de s'interroger non seulement sur la transmission de leurs outils mais aussi sur la transmission de leurs savoirs. J'ai été sensible à ce qui a été dit tout à l'heure sur la transmission du feu. Tout cela doit se faire dans une conscience partagée entre la puissance publique qui accompagne et la responsabilité éthique



© J.J. Kraemer

Stéphane Braunschweig

d'une profession qui ne doit pas s'intéresser uniquement à l'itinéraire personnel, à la construction de son propre parcours, de sa propre œuvre, mais aussi à ce qui fonde la collectivité du théâtre. Ensuite vous avez posé des questions toutes très justes mais qui sont de deux natures, la première sur l'accès aux œuvres. Cela reste une difficulté — beaucoup de choses ont été faites, beaucoup de théâtres se sont engagés dans ce travail à Paris ou en région. On met souvent en avant ce qui semblerait être un échec de la démocratisation culturelle ; il y a des insuffisances importantes mais 50 ans d'intervention publique et de développement du service public de la culture ont donné des résultats tout à fait extraordinaires en terme de démocratisation culturelle et maintenant de présence des œuvres sur l'ensemble du territoire national. Il n'y a pas que le théâtre. Il y a aussi la danse contemporaine qui, il y a quelques

années, n'existait pas dans certaines régions de France. Ce n'est plus tout à fait le cas aujourd'hui. Beaucoup reste à faire et notamment — ce que vous avez dit est exact — quand on pose un prisme sociologique sur l'accès aux œuvres.

Le second sujet qui a été abordé est celui de l'éducation artistique. Là on est sur un terrain complexe. Le ministère de la culture a un dogme qui est l'implication des artistes dans le processus d'éducation artistique mais nous ne sommes pas seul. Il y a aussi le ministère de l'éducation nationale, il arrive que le dialogue soit fécond, mais aussi, parfois, un peu long à mettre en œuvre. Une chose est certaine, et c'est drôle d'en parler parce que j'ai eu cet après-midi une réunion à ce sujet, je pense qu'on doit systématiquement associer à la pratique amateur celle d'une pratique de spectateur, et qu'il convient de ne pas raisonner sur les deux questions séparément. Il y a des événements qui déclenchent, ça peut être la rencontre avec un praticien, c'est aussi parfois quand on lit un livre, qu'on écoute un disque ou qu'on découvre un spectacle. En tout cas, ce qu'il nous faut faire c'est travailler à ce rapprochement permanent qui implique :

1. la présence des artistes dans le champ du scolaire
2. le développement conjoint de la pratique amateur, de l'atelier de pratique théâtrale et de la pratique du spectateur.

La jubilation d'Antoine, par Stéphane Braunschweig

Je fais partie des gens qui, comme on dit, ont eu la vocation précoce. Le désir de théâtre né dans l'enfance y reste accroché toujours par quelque racine secrète. Le goût de l'illusion, la magie des apparitions, la fascination pour les poupées qui s'animent comme des êtres vivants, la joie simple du faire-semblant — autant de vices plus tard inavouables pour les hommes de théâtre sérieux que nous devenons adultes. Méfiance de l'illusion, dénuement des artifices, recherche de la vérité, défiance même parfois à l'égard du plaisir que le jeu procure...

À l'école d'Antoine Vitez, on n'entrait pas en religion, et surtout pas dans cette religion où le théâtre a besoin de se nier d'abord lui-même pour se prendre au sérieux. On se trouvait d'emblée sur un terrain de jeu, un terrain où, justement, ce qu'on prenait au sérieux, c'était le jeu. Jeu toujours recommencé de l'interprétation, jeu avec les codes et les formes de la représentation, plaisir infini de la variation, confiance illimitée en la fantaisie et l'imaginaire des acteurs. Jubilation de la relativité revendiquée

du théâtre plutôt que de l'absolu que d'autres, plus gourous, veulent parfois y trouver. On y explorait les grands textes, les grands personnages, les grands sentiments, les grandes idées, le poème qui donne accès au monde et y résonne, mais toujours à partir du jeu, comme les enfants qui refont le monde avec des bouts de chiffon.

On connaît le visage grave, intelligent, le regard perçant d'Antoine ; je me souviens plus encore de son sourire enfantin et de ses yeux pétillants de joie lorsqu'au détour d'une scène mille fois vue et revue l'imaginaire des acteurs y faisait surgir une nouvelle clarté et réactivait la scène comme si on ne l'avait jamais vue. Et j'ai souvent pensé que cette jubilation qu'il nous communiquait alors, c'était celle-ci qu'il nous faudrait à notre tour transmettre et donner en partage au public.

L'arrivée au TNP

Christian Schiaretti : Quand j'ai été nommé directeur du TNP, j'ai voulu que Roger Planchon soit coproduit à mes côtés pendant trois ans, contre la volonté ministérielle. Quand Eloi parle d'une transmission qui se fait à notre charge et à notre responsabilité et quand Stéphane dit que ça ne relève pas du ministère, mais alors, surtout pas ! Après cet accompagnement, il y a deux choses qui m'ont immobilisé — c'est un héritage où il n'y a pas de filiation — : l'architecture et l'appellation du lieu. J'ai réussi, après un combat acharné avec le ministère, à casser et transformer le lieu en revendiquant le geste qui fut celui du TNP d'origine : demander une excellence installée en région. Maintenant, je souhaite enlever le nom « Villeurbanne » associé à TNP : lorsqu'on l'appelle TNP Villeurbanne, cela veut dire, soit qu'on a oublié un autre TNP ailleurs, soit que le TNP tel qu'il est ne peut pas être autre chose que lié à une commune qui l'identifie, lorsqu'il n'est pas à Paris. Donc je veux que ça s'appelle le TNP et installer à l'intérieur des murs de ce théâtre une sorte d'exposition permanente qui reprendra l'histoire du TNP depuis Firmin Gémier et fera de la réalité du TNP Villeurbanne, du geste planchonien que je respecte — et je n'admettrai pas que mon respect soit mis en doute — un épi-phénomène mais pas un commencement. Je veux que l'histoire de ce théâtre se fasse dans sa longue chaîne historique. Est-ce que vous savez par exemple que le TNP a ouvert le 11 novembre 1920 ? Ça n'est pas rien ! Quand on dirige ce théâtre, on porte ça. On porte l'histoire de Vilar mais pas seulement, on porte celle de Gémier, celle de Wilson, et on porte aussi les différentes aventures structurales du TNP. Ce que je veux dire, c'est que le rôle historique que souhaitait jouer à mon avis à ce moment-là le TNP, empêchait de le penser autrement que dans le geste commémoratif. Alors que ce que j'avais vécu avec Vitez c'était l'inverse, c'est-à-dire que j'étais identifié à chaque moment de son histoire : certes

faire théâtre de tout mais partout ! D'une certaine façon, le Vitez d'Ivry, le Vitez de Chaillot et le Vitez de la Comédie-Française sont à chaque fois une réinvention du théâtre à partir des conditions qui lui sont faites. A partir de là, la transmission active que l'on donne à l'élève, à l'acteur, est possible dans sa continuité, elle n'obéit pas à l'orthodoxie. Dans les conversations difficiles — j'en ai eu, pas beaucoup, mais j'en ai eu — avec Roger, c'étaient celles-là qui étaient actives. Je devais me positionner, moi, dans un procès où le moment historique était accaparé comme début ou fin de quelque chose mais pas comme un moment où était requise la créativité et donc la réinvention du détenteur de l'institution ou de l'esthétique théâtrale impliquée. Je pense que dans la question de la transmission aujourd'hui il est extrêmement important que nous reprenions nos billes et que l'on réaffirme notre histoire. Chez moi c'est presque obsessionnel ; la maison de Jacques Copeau, par exemple, a failli disparaître et on a vu la DRAC de Côte d'Or se détourner, se déresponsabiliser ; on a fait une réunion à plusieurs metteurs en scène : Patrice Chéreau, Alain Françon, Marcel Bozonnet, Ariane Mnouchkine et moi-même, et on s'est dit que l'on allait la racheter pour qu'elle ne disparaisse pas. La république en dit beaucoup plus long sur elle que sur nous quand elle se désintéresse de ces lieux-là ! Sauf que l'on n'a pas pu aller au bout de nos aventures financières et c'est un miracle que Jean-Louis Hourdin l'ait achetée. Du coup, la bibliothèque Copeau, dans laquelle vous avez *A la Recherche du temps perdu* annoté par Proust, a vu ses trésors enfin répertoriés. Je veux dire que cette initiative, elle nous revient. Quand le metteur en scène assume cette fonction de maître, et fonde son enseignement sur la relativité de cet enseignement, on n'est pas immobilisés, nous, dans le geste de la commémoration d'une obéissance. Alors que moi, l'histoire que j'ai rencontrée m'immobilisait. J'étais bloqué par le fait que je ne pouvais pas être aussi excellent que l'histoire qui m'avait précédée. A partir de là, qu'est-ce que je pouvais faire ou dire, sinon ce que je répétais à longueur de temps — et d'ailleurs Roger me disait que ce n'était pas bien — : « je ne suis que l'ombre projetée d'un soleil se couchant. »

Je pense que les générations qui suivent sont coincées aujourd'hui dans une politique qui fait penser qu'il n'y a pas de transmission des outils mais *prise* des outils, que l'on est dans des stratégies à court terme qui vont contre le processus mémoriel. C'est une amnésie organisée, dans laquelle on a notre part de responsabilité.

Conversations ?

par Jean-Pierre Jourdain

Printemps 1982, la secrétaire de Chaillot auprès d'Antoine Vitez, Lisebeth Carré, me laisse un message téléphonique : « Antoine veut prendre rendez-vous avec toi. Peux-tu me rappeler ? » Quelques heures avant ce rendez-vous, un autre appel de Lisebeth « Antoine veut déplacer votre rencontre à la fin de l'après-midi, est-ce possible pour toi ? Il veut te proposer quelque chose et il faut du temps pour en parler. » A l'époque j'étais encore acteur et je venais d'écrire une pièce. J'étais donc dans l'attente, doublement. De ce rendez-vous quelques éléments se sont cristallisés, surtout un, et c'est celui-ci qui me fait prendre la plume aujourd'hui :

En sortant de chez son dentiste, Antoine s'était arrêté chez Le Poilu et avait acheté un livre : *Le Manuel du parfait sous-officier*. Il en lut quelques pages à voix haute, prises au hasard. Il avait l'air de bien s'amuser. Je me forçais à rire. Je n'avais jamais entendu parler du Poilu qui était, m'apprit-il, une librairie spécialisée dans les ouvrages de stratégies militaires. Il déclara s'intéresser hautement à ce type de discipline et marqua un peu son étonnement de mon ignorance et sans doute aussi de mon indifférence. J'avais déjà vécu des moments où lui et Pierre Vial, chantaient à tue-tête des chansons de comiques troupiers. Il avait dû remarquer mon embarras devant ces exhibitions qui ne parvenaient pas à me faire sourire.

Il me parla de Vilar avec qui, quelques années auparavant, il avait eu rendez-vous dans ces murs. Vilar lui avait proposé un engagement comme comédien mais les mois passaient et il ne parvenait pas à le distribuer. Antoine parla de cette attente et me fit sentir, sans la déclarer vraiment, ce qu'elle renfermait d'humiliant. C'est ainsi que Vilar, probablement mal à l'aise face à cette situation, avait eu l'idée de lui demander de prendre en charge la rédaction du journal du TNP : *Bref*. Antoine me dit avoir beaucoup appris. Il remerciait Guy Dumur de lui avoir transmis les rudiments essentiels pour mener à bien cette tâche dont il ignorait tout.

Il me dit qu'il avait lu ma pièce et qu'il y avait quelque chose qui lui plaisait beaucoup : « J'ai compris en te lisant que tu écris comme tu parles. Je ne suis pas en train de te dire que tu manies le langage parlé, non, c'est même exactement le contraire. »

Il a annoncé que désormais il voyait clair sur l'organisation de l'écrit à Chaillot. Il avait pris une décision. Il y aurait une revue : *L'Art du Théâtre*, il me parla alors de Gordon Craig pour lequel il connaissait mon admiration. Ce fut je crois le seul moment où je me sentis en terrain familier et commençais à m'assouplir. Cette revue allait être confiée à Georges Banu.

Pour le *Journal*, il savait à présent ce qu'il voulait et savait aussi que cette tâche était pour moi. J'étais abasourdi, muet, vaguement souriant.

Il faisait de plus en plus sombre. La lumière du couchant passait à travers les hautes vitres de l'esplanade de Chaillot, côté nord. Il y eut de nombreux silences. Il alla s'allonger sur son canapé, mis ses mains sur ses yeux. Il dit « Je suis content que tu sois là. » Je restais sur mon siège, interdit. « Il faut agir » me répétais-je et je ne faisais rien, j'osais à peine bouger. Quant à parler ! Il finit par se lever, alluma les différentes sources de lumière de son bureau, calmement, méthodiquement et ajouta : « J'aime la lumière électrique, elle chasse les angoisses, je me sens mieux. »

Je me suis levé et bredouillais quelques mots de remerciements. En ramassant mes forces j'ai tout de même osé dire, mettant dans ma voix de la reconnaissance, que « J'allais réfléchir ». Il me sourit. Silence. Il ajouta : « C'est exactement ce que j'ai dit, il y a quelques années. » Je n'en pouvais plus, j'avais envie de fuir, de sortir, de courir et peut-être même de crier. Il me proposa de me raccompagner, il allait justement dans le XV^e ! Je dis que j'avais un rendez-vous, que c'était impossible... C'était faux bien sûr. Je voulais que tout cela cesse, que tous ces signes s'arrêtent. Puis au moment où j'allais franchir le seuil de la porte il m'interpella et c'est ce moment là que je porte en moi, nettement. Il lança : « J'aime nos conversations. » Je souris et refermais la porte. Une puissante envie de rire m'envahit : nos conversations ??? Je n'avais pas prononcé plus de vingt mots ! Il est fou ce Vitez et il se fout de moi ! Je sais bien que je n'ai rien dit !

Et voici qu'aujourd'hui à mon tour je peux dire, alors qu'Antoine est dans le silence et que je commerce quotidiennement avec celles et ceux qui parlent : « Moi aussi, Antoine, j'aime nos conversations. »

Une dette d'importance,

par Jacques Lassalle

Adolescent, c'est à Avignon que j'étais né au théâtre. À ce théâtre selon Vilar, bouleversant rituel qui célébrait tout ensemble, l'œuvre, le lieu, la troupe, le public dans la permanence d'une même esthétique et le respect, chaque fois pourtant, des styles et des genres. D'entrée, insatiable et comblé, j'avais adhéré à cette utopie de la convergence qui réconciliait l'artiste et le citoyen, l'art et le peuple, l'universel et le national, l'intime et le politique, l'Histoire et le mythe, la découverte du passé et le retour du présent.

Mais jeune homme, quelques années plus tard, c'est Planchon qui, avant tous les autres, me révéla ce qu'on pouvait attendre de la mise en scène : oubliée l'intimidation des préjugés et des modèles, le temps était venu de la distance, du détour, de l'insolence critique, et aussi de l'ouverture interdisciplinaire, du mélange des genres, de la réinvention des formes à partir des contenus, de la primauté de la fable, de la pluralité du sens, dans l'inlassable dépliement des textes, et la traque, sous la littéralité des mots, de leur changeante et contradictoire ambivalence.

* * *

La guerre froide, cet autre nom de la paix nucléaire, avait coupé le monde en deux. La guerre d'Algérie, qui avait pris le relais de la guerre d'Indochine, n'en finissait pas de finir et obsédait nos vingt ans. Pourquoi y partir ? Comment ne pas y partir ? Reçu au Conservatoire de Paris, je tentais, après des études d'Histoire qui ne m'avaient que bien peu ouvert à l'intelligence du monde, de reculer mon départ à l'armée en essayant vaguement de devenir acteur. La pédagogie dominante portait alors sur la seule diction. Elle n'avait guère évolué depuis le chanté-parlé de la Champmeslé et le registre de La Grange. Pour le reste, elle nous soumettait au carcan de l'emploi, au culte des ancêtres, à l'unicité et à l'éternité du sens, à l'indifférence des corps, de l'espace, du partenaire (interchangeable réplique) et des soubresauts de l'Histoire. On ne travaillait que les morceaux choisis, on ne s'intéressait qu'aux scènes dites de concours. Prétendre considérer la totalité des œuvres ne pouvait que prêter à sourire.

Imagine-t-on, dans ces conditions, la commotion provoquée par les premiers spectacles de Planchon ? Pour ma part, c'est, je crois bien, au théâtre Gaston Baty — il arrivait que les anciens théâtres du Cartel offrent des places ou des taxes aux élèves pauvres que nous étions — que je découvris *La seconde surprise de l'amour* peu de jours avant ou après *A bout de souffle*. L'un et l'autre changèrent ma vie. Suivirent très vite, *Falstaff*, *Le soldat Schweik* (l'un et l'autre sous les traits du grand Jean Bouise), *Les trois mousquetaires*, *George Dandin*, enfin *Tartuffe*. Plus tard, après 68, *La Remise*, *L'infâme*, *Le cochon noir*, nous révélèrent aussi un Planchon auteur-acteur qui ne m'importa pas moins.

Mais j'en reste au Planchon du début des années 60, que je n'avais découvert, hélas, qu'après ses premières mises en scène, celles d'Adamov, de Ionesco, de Vinaver. Sans la formidable tonicité de ses spectacles, sans leur provocante liberté, aurais-je survécu à mes années de Conservatoire et d'Infanterie coloniale ? Aurais-je appris à prolonger sur la scène mes rencontres de lectures, de musées ou plus simplement de vie ? Aurais-je

pu continuer à vivre ensemble mes fugues quotidiennes à la Cinémathèque et ma fréquentation molle du Conservatoire ? Aurais-je appris à concilier mon amour fou du cinéma, (ravivé encore par le surgissement de la Nouvelle Vague) et mes scepticismes de théâtre ? Aurais-je mérité les laconismes de mon maître Fernand Ledoux quand il me fut enfin permis d'entrer dans sa classe ? Aurais-je pu rejoindre Dort à l'Université ? Aurais-je trouvé la force d'attendre un hypothétique retour au théâtre en multipliant les petits métiers de survie familiale ? Aurais-je su faire usage de mon « exil » à Vitry-sur-Seine ? Aurais-je pu, à la suite d'Adamov, distinguer le curable et l'incurable des choses ?

* * *

Les années ont passé. Nancy a succédé à Avignon. J'ai commencé de voyager. D'autres maîtres se sont imposés à moi. Certains m'ont révélé de nouveaux mondes, tous m'ont enseigné. Je ne saurais aujourd'hui les nommer tous, mais il n'est pas difficile d'en retrouver les noms. J'ai fréquenté certains d'entre eux. Vitez, par exemple, fut d'abord mon voisin géographique à Ivry avant de devenir le pédagogue complice avec qui je partageais le goût de l'école et qui m'aidait à mieux cerner ma différence sinon nos différends. Planchon, au contraire, je ne l'ai rencontré longtemps que de loin en loin et furtivement. En 68, le congrès de Villeurbanne n'était ouvert qu'aux professionnels de la profession. Je n'en étais pas. En ai-je d'ailleurs jamais été ? Plus tard, il m'arrivait de l'apercevoir dans les théâtres privés où nous autres subventionnés n'étions pas nombreux naguère à nous aventurer. Au Conservatoire, lors des journées de juin qu'il ne manquait jamais, en ne cessant d'affirmer pourtant son allergie personnelle à toute velléité d'enseignement, il arrivait que nous échangions quelques mots. Mais je continuais à voir les spectacles qu'il amenait à Paris. Je n'étais pas moins fasciné par ses combats d'ancien monarque, progressivement dépossédé, que je ne l'avais été par ses solaires commencements. Et obstinément je revenais à lui : mon tout premier spectacle à Vitry en 1967 avait été *La seconde surprise de l'amour* ; en 1981, quand Rosner voulut me confier une classe d'interprétation au Conservatoire, je lui proposai d'abord de m'essayer dans un stage de dramaturgie contemporaine et c'est par *La Remise* que je commençai ; au TNS en 1984, c'est par *Tartuffe* que j'avais inauguré ma direction. Planchon avait assisté à la première et ne m'en avait rien dit. Qu'en avait-il pensé ? Aurait-il préféré un hommage plus explicite ? Je ne lui avais pas demandé. En fait, si je revenais obstinément à ses spectacles, ce n'était pas pour les imiter. Par le biais de l'hommage, je voulais aussi m'en délivrer et accéder ainsi à ma propre

identité. Ainsi avais-je procédé avec Strehler (*Barouf à Chioggia, Le Campiello*), Ronconi (*L'homme difficile, La serva amorosa*), Stein (*Les Estivants*). Ainsi ferai-je demain à Varsovie, avec Krejca (*Lorenzaccio*), et j'espère, un prochain jour, avec Grüber (*Lear ou Faust*). Transmettre, se souvenir, c'est aussi de quelque façon naître à soi-même. Autour des années 80, j'avais même proposé au singulier acteur qu'était Planchon, et qui, apparemment, prenait de plus en plus plaisir à se produire chez lui et hors de chez lui, de jouer Olaf auprès d'Hubert Gignoux (Albert) dans *Olaf et Albert* d'Heinrich Henckel à l'Athénée. Michel Bataillon, médiateur obligé, m'avait alors fait savoir que ma proposition était examinée avec faveur mais qu'il ne savait pas si nos calendriers le permettraient. Ils ne le permirent pas.

* * *

Il aura fallu le début des années 2000 pour que nous commencions à nous rencontrer. Son départ du TNP lui permettait de venir plus souvent à Paris. Je travaillais moins souvent à l'étranger que maintenant. Nous nous retrouvions dans le café-restaurant qu'il avait accoutumé de fréquenter près des Invalides. Nous parlions de l'histoire comme elle va, plutôt pas bien, de cinéma, de répertoire, des nouvelles écritures, de l'avenir incertain de la décentralisation et de l'urgence qu'il y aurait à ce que les théâtres se dotent de leurs propres structures cinématographiques. C'est ainsi qu'il pourrait utiliser leurs équipes artistiques pour réaliser et diffuser leurs propres films, à partir ou pas, de leurs réalisations scéniques. La question le passionnait : il avait ouvert la voie à Villeurbanne, d'autres devraient, pensait-il, continuer, la Comédie-Française en tout premier lieu. Nous nous approchions l'un de l'autre avec précaution. Je n'osais pas encore l'interroger sur ses origines, sur la naissance du théâtre des Marronniers, puis de la Cité. Je n'avais pas abordé l'après 68 et les changements radicaux de cap et de fonctionnement que semblait avoir entraîné la décision du ministre Duhamel — elle s'imposait alors — de faire passer le sigle TNP de Chaillot à Villeurbanne. Le choc Wilson et le choc Kantor, l'invitation faite à Chéreau puis à Lavaudant de le rejoindre, le temps viendrait d'aborder toutes ces choses. Il n'est pas venu. La mort, une fois de plus, nous a pris de vitesse.

Il était natif de l'Ardèche. Je le suis du Cantal. Nous étions pour ainsi dire « pays ». Avec l'âge, sa silhouette d'arpenteur de friches et de maquis s'était épaissie. Sa nuque puissante s'était enfoncée un peu plus entre les larges épaules ; son pas s'était ralenti sans perdre de sa surprenante légèreté, plus glissée que marchée. On l'aurait imaginé volontiers fusil de chasse à l'épaule et bâton de houx à la main, taillant son chemin entre

genets et fougères. En fait, par contraste et sans tout à fait donner le change, il préférerait, aux attributs présumés du braconnier, les lunettes rondes cerclées de fer et la coupe courte, au bol, d'un improbable chanoine brechtien. J'admirais sa puissance de travail, son prodigieux savoir d'autodidacte, ses colères d'éternel non-aligné, ses feintes gaucheries de provincial. Lire et écrire, plus encore que mettre en scène, avaient été les priorités de sa vie ; je comprenais ses tristesses d'auteur que les autres metteurs en scène feignaient d'ignorer ; je devinais sa solitude de cinéaste et de metteur en scène snobé par ses confrères. J'aimais sa véhémence, son inentamable curiosité, ses enthousiasmes et ses refus. Il me manque. Je crois bien qu'il nous manque et que nous commençons seulement à mesurer tout ce que le théâtre français doit à l'éclatant jeune homme qu'il fut et, plus secrètement, au parrain, solitaire et ombrageux, qu'il fit semblant de devenir.

Stéphane Braunschweig est metteur en scène. Directeur du Centre dramatique national d'Orléans, puis du Théâtre national de Strasbourg, il a succédé en 2010 à Alain Françon à la direction du Théâtre national de la Colline à Paris.

Stéphane Fiévet est comédien et metteur en scène. Il est actuellement délégué du théâtre au ministère de la Culture.

Jean-Pierre Jourdain est auteur, metteur en scène. Responsable de l'écrit à Chaillot auprès d'Antoine Vitez de 1982 à 1988, il a ensuite été chargé de dramaturgie à Théâtre Ouvert, secrétaire général puis directeur délégué à la Comédie de Reims, directeur de la scène nationale de Clermont-Ferrand. De 2001 à 2007, Secrétaire général de la Comédie-Française auprès de Marcel Bozonnet, il est actuellement directeur artistique au TNP.

Jacques Lassalle est metteur en scène, acteur et écrivain. Après avoir dirigé le Théâtre national de Strasbourg, il a été administrateur de la Comédie-Française de 1990 à 1993.

Eloi Recoing est auteur, metteur en scène et traducteur. Il fut pendant six ans l'assistant d'Antoine Vitez. Il est actuellement directeur artistique et pédagogique du Théâtre aux mains nues à Paris.

Jacques Rosner est comédien et metteur en scène. Il a dirigé le Centre dramatique national du nord à Tourcoing puis le Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris. De 1985 à 1995 il a dirigé le Grenier de Toulouse.

Christian Schiaretti est comédien et metteur en scène. Il a dirigé la Comédie de Reims de 1991 à 2002 où il s'est entouré d'une troupe de comédiens permanents et d'un auteur associé, Alain Badiou, puis Jean-Pierre Siméon. Depuis 2002, il dirige le Théâtre National Populaire de Villeurbanne.

TROISIEME JOURNEE –

Roger Planchon : « Ne jamais s'arrêter »

Le 1^{er} avril était mis en voix par Jacques Rosner *L'Infâme*, de Roger Planchon, dans sa dernière version, avec Charles Berling, Thomas Cousseau, Marcel Cuvelier, Jean-Claude Jay, Dominique Labourier, Micha Lescot, André Marcon, René Morard, Christine Murillo, Hervé Pierre, Michel Robin. Dans sa première version en 1969, cette pièce avait été mise en scène par l'auteur au Théâtre de la Cité avec Hervé Bellon, Jean Bouise, André Cellier, Christian Chevreuse, Claude Lochy, Gérard Guillaumat, Michel Herbault, Catherine Le Couey, Hélène Manson, Denis Manuel, Roger Planchon. La mise en voix a été suivie d'un dialogue avec Alain Françon, Jacques Rosner, Michel Vinaver et Michel Bataillon autour de Roger Planchon dramaturge, une facette moins connue de cet homme de théâtre. En voici la transcription, accompagnée de témoignages écrits.

Roger Planchon dans *L'Infâme*, Villeurbanne, 1969



© René Basset

Dialogue

(*L'Infâme, La Remise*)

Lucien Attoun : Jacques, tu as été l'un des premiers metteurs en scène compagnons de Roger Planchon. Tu as lu un certain nombre de versions de *L'Infâme* depuis sa création en 1969 jusqu'à cette ultime version dont tu as dirigé la lecture ce soir, quelle évolution vois-tu ?

Jacques Rosner : En 1969, c'était il y a vraiment très longtemps, j'ai été assistant sur *L'Infâme*. J'avais été très fasciné par cette pièce. On était beaucoup plus proche, à l'époque, de la date du fait divers dont la pièce est issue, mais en la travaillant, je me suis rendu compte que c'était surtout une très grande œuvre personnelle. Il y a 3-4 ans, j'ai retravaillé avec Roger, j'ai monté une pièce de Jean-Marie Rouart dans laquelle il jouait Gorki. Au cours de ce travail on a parlé de ses pièces et c'est là où j'ai découvert de nouvelles versions de *L'Infâme*. Je n'avais pas réalisé qu'il n'arrêtait pas de réécrire ses pièces. Il m'a fait passer la dernière version dès qu'il l'a terminée, en février-mars 2009 – il est mort en mai – je me suis replongé dans la première version publiée chez Gallimard avec *Gilles de Rais*. J'ai été très impressionné par l'énorme travail qu'il a fait entre la première et la dernière version qui a donné une force encore plus grande à son texte. Il avait beaucoup coupé, resserré et donné de l'aigu aux dialogues, il avait changé le montage.

Cela me paraît inutile de rendre hommage à Roger Planchon metteur en scène, tout le monde sait que c'est un grand metteur en scène, un grand directeur de théâtre ; le livre que Michel Bataillon a fait sur l'histoire de toute l'aventure Planchon à Villeurbanne est extraordinaire et rend compte très bien de tout ça. En revanche, je souhaite rendre hommage à Roger écrivain. C'est un très grand dramaturge, qui n'est pas reconnu comme tel mais qui, je pense, finira par l'être. Ce que je souhaite c'est que les œuvres de Roger – il a écrit 19 pièces – soient éditées, et qu'elles soient montées.

Lucien Attoun : On va rester sur ta suggestion de parler d'abord de Planchon auteur. Il me semble qu'un des plus beaux spectacles que l'on ait vus avec une pièce de Planchon, c'est celui d'Alain Françon, *La Remise*. Je voudrais, Alain, que tu parles de cette rencontre. Tu appartiens à cette génération qui a eu envie de faire du théâtre en découvrant les spectacles de Planchon, à la Cité. Tu as choisi un jour de monter *La Remise*, tu as monté beaucoup d'auteurs contemporains, dont Michel Vinaver qui est ici à nos côtés.

Alain Françon : J'étais à Lyon, je dirigeais le Centre Dramatique de Lyon – Théâtre du huitième – où je succédais à Savary et j'étais plus attiré par le Théâtre de la Cité de Villeurbanne, son histoire, son développement etc.

Bien avant, j'avais failli être assistant de Roger, et puis la chose ne s'est pas faite, j'ai hésité au dernier moment. Mais je garde un souvenir précis de la qualité des nombreuses conversations échangées avec lui, en vue de ce projet.

Au Théâtre du 8^e, j'ai eu donc envie de monter une de ses pièces. Le faire à Lyon, en voisin, c'était annuler la concurrence relative entre les deux théâtres et mettre au premier plan l'écrivain Roger Planchon. J'ai toujours eu la plus grande admiration pour l'acteur, le metteur en scène, le chef de troupe ; mais faire entendre le dramaturge m'importait beaucoup. J'aurais voulu aussi le faire pour Armand Gatti.

J'ai demandé à Roger l'autorisation de monter *La Remise*, que j'avais lu auparavant et qui m'était resté en tête. J'ai eu son accord et la possibilité de travailler dans une totale compréhension avec lui. Il réécrivait du texte et chaque fin de semaine, je recevais les répliques corrigées, je n'arrivais pas toujours à suivre. Parfois j'en tenais compte, parfois non ! Je me suis en fait trouvé dans une situation particulière de mettre en scène : j'avais, au début, l'impression que le texte de la pièce était « écrit / monté » c'est-à-dire que le metteur en scène Planchon avait anticipé de la représentation en écrivant. Et puis cette impression s'est dissipée et nous avons pu trouver avec les acteurs notre propre rapport à la pièce et lui rendre justice. Evidemment, je ne voulais pas faire un sous spectacle de Roger Planchon, je voulais trouver la vraie forme que nous, nous pouvions donner à cette œuvre. De la pièce, je me souviens de traces si fortes d'authenticité – elle se déroule en Ardèche – et d'avoir eu l'impression d'être dans un pur romanesque, loin d'une forme théâtrale habituelle. Exemple : le personnage principal, le vieux, sort de taule et revient à la ferme familiale. La didascalie décrit comment sa femme, à la fenêtre, le regarde arriver, lui verse un verre de vin, il entre, pose sa valise, prend le verre, boit, et puis enfin, il parle. Comment être à la hauteur de cette authenticité-là dans la représentation ? C'est cela que nous avons eu à cœur de trouver avec les acteurs. Nous y sommes arrivés, mais pour tout dire, je ne sais pas trop comment ! Depuis j'ai pensé monter d'autres pièces de Roger et puis... Il est très important que l'ensemble de son théâtre soit enfin publié, très important, et que les pièces soient montées bien sûr.

Micha Lescot,
Charles Berling,
Thomas Cousseau,
Marcel Cuvelier,
Jean-Claude Jay,
Dominique Labourier,
André Marcon,
René Morard,
Christine Murillo,
Hervé Pierre,
Michel Robin



© J.J. Kraemer

Dialogue 2

(Roger Planchon et l'écriture)

Lucien Attoun : Roger Planchon, que j'avais interviewé, m'a dit qu'il pensait qu'un jour il risquait dans son « écriture de metteur en scène » d'arriver à l'impasse, et que pour aller plus loin il fallait qu'il voie comment une pièce fonctionne « de l'intérieur ». Il me semble, d'après ce qu'il m'avait dit, que cela a été le facteur déclenchant de l'écriture. Michel, tu peux nous éclairer là-dessus, sur cette première envie d'écriture de Roger Planchon ?

Michel Bataillon : Il y a eu un premier geste d'écriture, une première œuvre dramatique mais en réalité il s'est mis à écrire très tôt, sur un terrain différent : dans l'écriture burlesque sous le double nom de Hano et de Nim, il signait des petits blocs comiques dès les années 50. Ensuite il y a eu des exercices importants : d'écriture avec *Les Trois Mousquetaires* même si c'était présenté comme une « écriture collective », et de montage avec la *Mise en pièces du Cid*. A un certain moment, en effet, il y a eu l'envie de voir comment ça marchait de l'intérieur, mais auparavant la mécanique avait été explorée sur Marivaux, Shakespeare, Molière — longuement —, et sur Marlowe. Il y a une chose significative : Adamov lui avait fait une version — dont il existe une trace manuscrite — de *Edouard II* de Marlowe, qu'il a jouée, avant de la réécrire complètement. A la reprise, c'était lui qui signait.

Cela dit, c'est vraiment à partir des années 60 qu'il est entré très régulièrement dans l'écriture et la réécriture. Le logiciel word est arrivé un peu trop tard... des dactylos et des secrétaires ont passé une partie de leur existence à taper en urgence, dans la nuit, les corrections du jour ! Ce qui a modifié profondément sa manière de travailler et lui a donné envie de réécrire continuellement a été je pense le travail au cinéma et la découverte du montage : le fait de voir comment une permutation apparemment insignifiante modifiait le tempo, la rapidité d'un échange, la violence d'un affrontement. J'ai essayé de faire le compte de toutes les versions des manuscrits, en déterminant les dates en fonction des formats — 21 x 27 ou 21 x 29,7 — de la qualité du papier, de l'apparition de la boule IBM... pour *L'Infâme*, il a bien dû y avoir 5 ou 6 versions avant celle qui a été lue ce soir !

Jacques Rosner : J'ai l'impression d'avoir toujours connu Roger écrivant tout le temps, depuis le jour où je l'ai rencontré, en 1953, au Théâtre de la Comédie. A cette époque, il terminait le montage de *Rocambole* et il écrivait constamment : des spectacles qu'il montait, que nous jouions, des poèmes — énormément. Quand on a monté *Henri IV* de Shakespeare, c'est lui qui a fait la traduction à partir de plusieurs textes. Il écrivait et récrivait sans cesse. Il a bien sûr écrit *Les Mousquetaires*, c'était une écriture collective dans le sens où des gens comme Bouise par exemple apportaient des gags visuels qu'il intégrait au spectacle mais le montage et le texte c'était lui. La première fois — et c'est comme ça que je suis venu à la mise en scène — où il a consacré plus de temps à l'écriture ça a été pour *Edouard II*.

On avait monté la version Adamov et il a décidé quelques années après, de reprendre *Edouard II* et de réécrire, il a fait une 1^{re} version qu'on a jouée à Orange. Après il nous a dit « Je m'en vais, vous ne me verrez pas pendant trois mois, j'écris *Edouard II*. » C'est comme ça que j'ai fait de la mise en scène — je ne sais pas, sinon, si j'en aurais jamais fait — simplement parce qu'il n'était plus là. La version qui a été jouée ensuite à Villeurbanne et à Paris au Théâtre des Champs-Élysées, part d'un schéma de Marlowe, mais c'est vraiment une œuvre personnelle. Il a aussi réécrit *Schweik*, les textes des chansons notamment. Ensuite, il y a eu *La Remise*, la réelle première « pièce ». Je me rappelle ma stupéfaction lorsque je l'ai lue. Là, tout à coup, c'était un univers très différent de « Shakespeare-Brecht » : il s'agissait de la France, de l'Ardèche. Michel Bataillon dit dans son livre que l'œuvre de Roger est l'une de celles qui racontent le mieux la France ou même l'histoire de la France. Je pense que la meilleure pièce française sur la révolution française c'est *Les Libertins. Le vieil hiver, Fragile forêt* etc. et la série des pièces ardéchoises — *La Remise, L'Infâme, Le Cochon noir* — racontent vraiment un univers de la France qui lui est très personnel. Le thème était à lui, profondément.

Lucien Attoun : Michel, il me semble que tu parles de l'écriture de Roger en disant qu'il aimait raconter l'histoire avec un certain décalage.

Michel Bataillon : C'est un constat que Roger faisait très fréquemment : le fait qu'entre le pays et la capitale il y a parfois un décalage d'un siècle. Il a raconté ça dans plusieurs de ses pièces : dans *Le Cochon noir* — au moment des événements de la Commune à Paris, on est presque dans une situation médiévale dans le fin fond des campagnes —, dans *La Remise*. Ses pièces sont en effet ancrées dans la France provinciale.

Je voudrais dire quelque chose de plus sur l'écriture, et ça, Jacques et Alain l'ont certainement vécu dans le détail : ce que Roger faisait peut s'apparenter à « la langue gestuelle » de Brecht. Toutes les permutations et les modifications étaient destinées à offrir aux comédiens des conflits plus durs, des virages dans le jeu. Une des choses qui m'a frappé dans cette lecture de *L'Infâme* c'est la façon dont chez tous les personnages, et en particulier chez Duverger, ça n'arrête pas de tourner, on attaque avec des facettes différentes presque demi-réplique par demi-réplique.



Christine Murillo,
Charles Berling,
Jacques Rosner,
et Micha Lescot.

Lucien Attoun : Il y a un auteur, ici, qui a l'air d'approuver ce que tu dis... Michel ?

Michel Vinaver : J'ai ressenti exactement cela pendant la lecture c'est-à-dire l'action par la parole. L'action, ça veut dire quoi ? Ça veut dire le passage d'un état à un nouvel état, un mouvement d'une situation à une autre situation. Cela se produisait constamment, non seulement d'une réplique à l'autre mais à l'intérieur d'une même réplique, ce qui fait qu'un personnage comme Duverger — mais c'est vrai de tous — éclate dans une sorte de polygone de facettes différentes. C'était passionnant.

Michel Bataillon : On peut avoir une rupture tout à fait nette, un segment qui dit quelque chose et le personnage qui ensuite bascule complètement, avec un retournement. On peut avoir aussi — Roger l'utilise avec beaucoup de plaisir — le système de « la vrille », le problème étant de savoir comment faire la vrille et à partir de quel point ça commence à vriller. Le comédien attaque dans une humeur, dans un état d'esprit, et fait tourner cette humeur, pas de façon brutale mais avec une spirale, pour en sortir différent. Dans la mise en scène cela joue un rôle énorme.

Lucien Attoun : Tout à l'heure tu évoquais les classiques. Il ne pouvait pas trop réécrire Marivaux ou Molière mais dans une certaine mesure c'est par sa mise en scène qu'il réécrivait, en changeant les situations ou les décors.

Michel Bataillon : Pour les classiques on parlait énormément entre nous de rhétorique. Une phrase qu'il disait souvent c'était « apprendre à parler le Racine » ou « le Molière ». Cela voulait dire arriver à comprendre comment ces auteurs utilisaient la langue pour séduire et convaincre c'est-à-dire les principes de la rhétorique tels que l'Abbé d'Aubignac les avait écrits. On passait du temps à comprendre comment Molière rentrait dans une période. Pour Shakespeare on partait très souvent sur l'édition Club du livre dirigée par Leiris mais on revenait aussi à François-Victor Hugo parce que les métaphores filées étaient plus respectées et plus conduites chez lui. Avec les traductions ça lui laissait une immense liberté, on refaisait tout.

Lucien Attoun : Michel Vinaver, je crois que tu as prévu de nous lire quelque chose ?

Michel Vinaver : Oui, je vais raconter une histoire. Et cette histoire va évoquer un tout autre côté de Roger Planchon, non pas l'écrivain mais... Je ne dis pas ce que ça va évoquer puisque je crois ça va ressortir peu à peu de ce récit. Ce récit commence à ...

(Michel Vinaver lit :)

Annecy, Haute-Savoie, 1955. Travaillant depuis deux ans chez Gillette France, filiale de la multinationale américaine célèbre pour ses lames de rasoir, un jour je me rends à Lyon avec mission de trouver à louer un local pour y installer une direction régionale des ventes.

Que faire de ma soirée ? Une affiche dans la rue de la République. *La bonne âme de Sé-Tchouan* au Théâtre de la Comédie. J'y vais.

Le choc. Découverte d'un auteur — je ne suis pas sûr d'avoir jamais vu une pièce de Brecht auparavant. Découverte d'un immense metteur en scène, du nom de Planchon. Découverte d'une troupe époustouflante de 20 acteurs — dont, dans le rôle de Shen-te et de Choui-Ta la sublime Clotilde Rabinovitch dite Joano — tout cela dans une salle de cent places, sur un plateau de 6 x 5 m.

Revenant à Lyon quelques jours plus tard pour signer le bail, je dépose au guichet du théâtre — un hublot ouvrant sur la rue — le manuscrit d'une pièce, ma première, *Aujourd'hui ou les Coréens*, que je venais d'écrire.

Un choc, c'est incroyable mais ils en ont ressenti un, de leur côté, Planchon et sa bande, puisque très vite après, un coup de téléphone m'apprenait que *Les Coréens* sont inscrits à leur saison prochaine, la 5^e depuis la construction par leurs mains, de ce théâtre, où se jouaient, tous les soirs — seul théâtre de province où cela se faisait — de grandes pièces de Shakespeare et Marlowe, de Kleist, mais aussi d'Adamov, de Ionesco, et de merveilleux spectacles burlesques de leur invention. Ma singularité, c'est d'avoir été, sauf erreur, en tant qu'auteur contemporain, leur seule découverte absolue. J'étais pour Planchon un parfait inconnu. Il avait 23 ans et moi 28. Nous faisons connaissance et travaillons ensemble, dans la maison où j'habite près du lac d'Annecy. Nous goûtons l'un et l'autre cette amitié naissante, qui durera jusqu'à la mort de l'un des deux, 55 ans après. La première des *Coréens* a lieu le 25 octobre 1956. Sur le plateau, 20 acteurs, dont Planchon, Isabelle Sadoyan, Colette Dompietrini, Gilles Chavassieux. Il y aura 67 représentations. Et pour la première fois, une ample reconnaissance dans la presse nationale :

Jacques Lemarchand (*NRF*) :

Je veux dire ici la conviction où je suis après le spectacle de ces *Coréens* montés par Roger Planchon : Lyon possède en ce moment un homme de théâtre complet et de la classe des plus grands. Il s'est forgé lui-même son instrument : une troupe et un théâtre...

Jacques Lanzmann (*Les Lettres Françaises*)

Il est triste que pour voir un spectacle sensationnel le Parisien soit obligé de se déplacer de 500 km au sud de sa ville.

Georges Lerminier (*Le Parisien Libéré*)

Non loin de la place Bellecour, dans une sorte de cave, véritable catacombe de poche, Roger Planchon, discret et fervent, intransigeant et têtue, a installé son Théâtre de la Comédie, un théâtre combattant, dont le répertoire suit une ligne rigoureuse.

Morvan Lebesque (*Carrefour*)

L'admirable et stupéfiante mise en scène de Roger Planchon, comment la définir ? Elle est, pour une pièce résolument contemporaine, la plus nécessaire et la plus adéquate. (...) Tout cela est neuf, bouleversant, unique dans le théâtre d'aujourd'hui, rejoignant dans la mémoire les débuts de Barrault et de Vilar.

Et Barthes, dans *France-Observateur*, parle d'un « théâtre objectif », constat de la réalité du monde : « Cette vue du réel est quelque chose de nouveau, je crois, dans notre théâtre français. »

Ces citations, comme d'autres éléments de mon témoignage, je les puise dans l'ouvrage de Michel Bataillon, *Un Défi en Province*, Planchon (Marval), une riche et belle chronique de ses premières années. C'est là que je découvre le texte d'un hommage funèbre, celui que Roger Planchon rédige en apprenant la mort d'Orson Welles, et qu'il envoie au *Monde*. Publié aussitôt (12 octobre 1985), ce texte me paraît capital si l'on veut comprendre quelque chose à Roger Planchon :

J'étais alors un membre — un peu suractivé, il est vrai — des bataillons de choc de ce qu'on appelle le grand public. Un après-midi, sur un petit écran lyonnais, je vis Citizen Kane. Je revis le film cinq ou six après-midi de suite, cette semaine-là, chaque fois un peu plus atteint, un peu plus ébranlé, et je peux écrire, sans mentir et sans exagération romantique, que, cette semaine-là, ma vie bascula.

Des millions d'adolescents peuvent raconter leur première rencontre avec la beauté. Pour les uns, ce fut une musique, un poème, une peinture. Pour moi, ce fut un film d'Orson Welles. Au soir de sa mort, je rage de dire si mal et si vite le bouleversement profond, l'ébranlement décisif que ce ruban de pellicule en moi provoqua.

Tout a été loué, analysé, l'invention des images, l'originalité de l'histoire, le jeu des acteurs, mais je m'en moque : il n'y a pas un plan de ce film qui ne me fasse encore trembler.

Une vague de fond m'emporta. Au-delà de l'habileté du scénario, de l'invention du procédé narratif, de la malice de l'enchaînement des images et des séquences, qu'on étudie dans les écoles et les livres de cinéma, il y a ses yeux qui rient, son regard intérieur. Une façon claire, précise et rêvée de voir le réel. Un regard singulier, d'une générosité immense, d'une bonté si grande que l'on reste confondu. Parce qu'il était un authentique poète, le regard d'Orson Welles n'était que bonté.

J'étais dans le noir, un rêve se déroulait sur l'écran. Il m'embarquait dans une fabuleuse histoire vraie qui pourtant affichait sa nature de rêve. Vingt-quatre images seconde, un cœur battait. Après la première séance, suffoqué, je n'avais rien compris et j'avais tout compris, mais je savais que ce film était exactement le contraire des cochonneries habituelles que j'ingurgitais avec délice les autres après-midi. Et j'avais acquis une certitude, ce rêveur prodigieux me donnait des armes pour voir la réalité.

Aucune parole d'adulte autour de la mort de mes proches, autour de la cruauté de la guerre ou de la misère, que j'avais pourtant toutes deux bien mesurées, et encore moins les discours des prêtres qui prétendaient détenir les secrets de la vie et qui ne savaient que débiter, à mes yeux, des platitudes moralisantes au lieu d'en montrer la fulgurance, aucune de ces paroles, aucun de ces discours ne m'ont, comme ce film, fait pressentir le cœur même du réel, sa grandeur, sa gravité, sa violence, son inconsistance secrète¹.

¹ Sans connaître ce texte, en 1954 je publie dans *Théâtre Populaire* un article intitulé « Inconsistance de Roger Planchon ».

Pour Orson Welles, adolescent ébloui, pour la première fois j'ai entrevu que le cœur même du réel était poésie.

La reconnaissance que je lui porte n'est qu'accessoirement artistique. Les grands poètes aident à vivre.

En quoi ce texte, outre son extrême beauté, est-il éclairant ?

Orson Welles était d'une race, d'une espèce particulière, celle des héros.

Une espèce rare, un humain sur 10 millions ou cent millions, dans laquelle viennent se classer ceux qui n'ont peur de rien, qui avancent indifférents aux obstacles et aux périls.

Et Planchon en était.

Dans le domaine de l'art, les héros sont ceux qui ne sont pas nécessairement des révoltés, en vérité surtout pas, mais qui ont révolutionné les pratiques, changé la donne. Parce qu'ils ont bousculé les catégories. Ce qui fait qu'après eux rien n'est pareil.

Orson Welles. Brecht en était un. Et je vous donne ma liste : Hugo, Godard, Picasso, Balzac, Claudel, Tolstoï, Claude Monet, Rimbaud. A chacun de faire sa liste. Beethoven. Chaplin. Dullin.

Quelque chose chez le héros — c'est plus fort que lui — va de l'avant, et fait l'infaisable. Pense l'impensable. Dans des domaines moins exclusivement artistiques, Einstein, Charles de Gaulle, Freud, Darwin, Spinoza.

Souvent, et c'est le cas de Planchon, un héros peut être à la fois sans peur et pragmatique. Achille et Ulysse d'un seul tenant. Les caractères diffèrent. Mais ce que tous les héros ont en commun, c'est une certaine dureté, avec eux-mêmes comme avec les autres. Nécessairement. Et un destin solitaire, aussi entourés qu'ils soient, aussi aimants, et aimés, qu'ils soient.

Je veux enfin dire que ces comparaisons n'ont rien d'écrasant. Elles n'impliquent aucune hiérarchie, aucune échelle. Mais c'est comme si de savoir et de comprendre que Planchon a été, non pas dans telle ou telle circonstance, mais d'un bout à l'autre de sa vie, un héros, de nature en quelque sorte, sans qu'il y ait mérite à cela, de savoir que l'héroïsme le constitue, eh bien cela aide à ce que tout ce qu'on sait de lui tombe à sa place comme les pièces d'un puzzle, trouve une harmonie.

Notre relation a été fraternelle. Elle a connu des pleins et des creux. Avec la création des Coréens, Planchon m'a donné vie comme auteur de théâtre. Plus tard, j'ai connu ce qui a été une panne prolongée, un arrêt du moteur qui a duré 10 ans. Jusqu'à produire cet objet hors norme, *Par-dessus bord*. Qui allait monter ça ? Au moment où il jouait son va-tout avec le passage, à Villeurbanne, du Théâtre de la Cité au Théâtre National Populaire, il s'y est proposé, ce qui m'a donné de naître en tant qu'auteur. Peu de temps avant sa mort, il m'a demandé d'écrire une pièce dont je serais le principal ou le seul personnage et qu'il inter-prêterait. Ça ne s'est pas fait.

Il accueillerait peut-être mon couplet sur le héros par un de ses grands éclats de rire homériques. Mais je veux rappeler que l'élève de 4^e qu'il était au collège des Lazaristes en 1946 — l'année où, pensionnaire, il faisait le mur tous les après-midi pour se glisser dans des salles de cinéma, l'année où il a vu 6 ou 7 fois *Citizen Kane* — Roger, devant les profs et les élèves formés en carré dans la cour, a reçu la Croix de Guerre pour un acte de résistance accompli deux ans auparavant quand il avait 12 ans, faisant preuve, dit la citation, « d'un sang froid et d'un courage admirables » lors de la bataille du maquis contre les Allemands au Cheylard en Ardèche.

En cette année-là, 1946, une jonction s'opère, incroyable, entre la reconnaissance d'un trait, l'héroïsme, qui ne se démentira jamais, et la prise de conscience d'un appel, celui de la Poésie ; il ne sait rien encore des moyens qu'il emploiera - sur la scène, sur le papier, sur l'écran, dans la vie publique — pour y répondre. Mais il n'a pas le moindre doute — les héros ne doutent pas — sur le fait qu'il y répondra. Toute sa vie durant, il y a répondu.

Epanouir le texte,

par Nicole Rosner

Je me souviens d'un café, où nous nous étions réunis autour d'un verre à la sortie de notre spectacle. Roger Planchon parlait, nous racontait des histoires. Je l'écoutais, fascinée. Une voix, une présence presque envoûtante. C'était ma première rencontre avec lui. Pour moi, jeune comédienne, mariée depuis peu avec Jacques Rosner qui fut son assistant pendant 17 ans, c'était un mythe. J'avais vu quelques-uns de ses spectacles : *Tartuffe*, *Folies bourgeoises*. Assez peu finalement, car je vivais à Lille, étudiante et élève au Conservatoire mais j'avais — comme tous les aspirants comédiens de ma génération — beaucoup entendu parler de cette aventure lyonnaise et de ce grand Metteur en scène de théâtre. J'eus la chance alors de côtoyer ses compagnons et amis, qui devinrent les miens : Isabelle Sadoyan, Jean Bouise, Armand Meffre et beaucoup d'autres qui me firent partager à travers leurs témoignages, toute la force humaine et artistique de cette aventure. L'Homme m'impressionnait, tout ce qu'il représentait à l'époque dans l'histoire du théâtre, toute cette équipe d'artistes dont il avait su rassembler l'énergie, l'admiration, l'amour. Respect, intimidation, m'ont empêché longtemps de le tutoyer, malgré les nombreuses rencontres devenues amicales qui ont suivi au fil des années.

Et puis, il y eut *L'Exilé de Capri*, de Jean-Marie Rouart, où Roger allait jouer Gorki, dans la mise en scène de Jacques Rosner dont je serais l'assistante. J'eus peur, très peur. Trouverais-je ma place dans cette complicité qui liait Jacques et Roger ? Roger n'allait-il pas prendre les commandes ? Pendant les répétitions, je le vis peu à peu construire son personnage, l'enrichir de ses nombreuses lectures, proposer chaque jour des modifications dans la composition du texte, déplaçant les mots, intervertissant les phrases, sans modifier une seule syllabe. A Jacques et à moi la charge d'en discuter avec l'auteur. Une seule énergie l'habitait : faire que ce texte exprime toute sa théâtralité. Je dirais, maladroitement, épanouir le texte, comme il savait si bien épanouir les acteurs. La peur s'était vite envolée pour faire place à de l'Amour : Amour de l'être humain et du créateur ; j'avais eu la chance, moi aussi, de partager quelques moments de vie avec ce héros dont Michel Vinaver nous a si bien parlé, ce soir où nous étions réunis pour lui rendre hommage en lisant une de ses pièces : *L'Infâme*.

C'était en 1948 ou 1949,

par Isabelle Sadoyan-Bouise

Il y avait tellement de monde ce soir-là, que c'est du haut de l'escalier d'une cave jazz, dans une presque obscurité et à travers un nuage de fumée de cigarette, que j'ai entendu pour la première fois la voix de Roger Planchon. C'est la « Rumeur » qui m'avait conduite là, avec quelques camarades du Conservatoire de Lyon et en quelques instants, tout ce que l'on avait appris à l'Ecole a été balayé, foudroyé par la force de cette voix hurlant des poèmes à l'Univers comme au bord d'un gouffre... en pleine tempête, mer, montagne, cieux — nous étions ébranlés.

Quelques temps après, je le rencontre lors d'un concours de jeunes compagnies.

Je suis stupéfaite. Je vois un jeune homme à peine sorti de l'adolescence, extrêmement sensible, écorché et par moments très doux.

Et beaucoup plus tard encore, quand il nous a lu pour la première fois, sa première pièce, j'ai retrouvé, malgré son trac et son émotion, cette même sensation. Les murs tombent, abattus par la rudesse et la poétique de son écriture.

Cela a été une joie profonde d'essayer d'incarner ses personnages.

Roger Planchon : de la cave au TNP, par Jean-Jacques Lerrant

Si je dois ressusciter Roger Planchon, voici que surgit devant moi le jeune homme à la chevelure léonine qui, dans une cave de la rue Bellecordière à Lyon, dit des poèmes avec une puissante insolence. Par sa voix non encore domptée, Baudelaire, Michaux, sont saisis à vif, implacables. Le public, des partisans, des amateurs pourtant avertis des égarements artistiques, se sent culpabilisé et subit le châtement des mots couperets que ce vociférateur leur lance au visage et sur la poitrine.

Selon moi Planchon a commencé là sa conquête barbare... Il y a toujours eu en lui, même quand plus tard il affectait une onctuosité de cardinal de curie, en diplomate de la négociation avec le pouvoir, un fond de sauvagerie ardéchoise hérité de ses ancêtres. Une tribu paysanne abandonnée sur des terres infécondes, isolée dans ses tanières et condamnée pour survivre à des cruautés de bêtes. Il en a si bien décrit l'âpreté en même temps que les tendresses désespérées, dans ses premières œuvres dramatiques, qu'on peut tenir celles-ci comme autant d'exorcismes pour se délivrer de la malédiction et s'intégrer, sans se renier néanmoins, dans le système des villes civilisées.

Au petit Théâtre de la Comédie, encore une cave, aménagée par les soins de ses premiers disciples — 90 places, une scène étroite et quelques odeurs de bas-fond à l'occasion —, le barbare Planchon et son équipe à tout faire (les maçons, les balayeurs, les techniciens et les comédiens) ont achevé de faire basculer une ville de notables prudemment conservateurs dans le bruit et la fureur d'une création nouvelle.

Ce théâtre de poche souterrain fut le socle et le banc d'essai de ce que Michel Bataillon appelle dans ses ouvrages une aventure. Le socle d'une aventure artistique au cours de laquelle le metteur en scène a animé plastiquement des illusions de foule sur un plateau étroit, le banc d'essai d'une politique de créations alternant les grands élisabéthains, par exemple, les contemporains — Brecht, Vinaver, Ionesco, Adamov —, et des burlesques maison farcis de gags irrévérencieux menés avec un entrain féroce par de véritables compagnons. Tout était mûr pour l'ascension à Villeurbanne, les titres de Théâtre de la Cité et de T.N.P. et la naissance d'un carrefour du théâtre européen. Planchon, influencé par le cinéma puis par Brecht, y avait planté sa bannière réaliste. Il a rendu les classiques à la vie quotidienne, au temps des saisons, aux passions charnelles, aux dérèglements inavouables. Dandin va pisser sur son ancienne ferme en torchis et rudoie ses valets. Orgon semble, dans la scénographie historique du peintre René Allio, attendre quelque sombre jouissance à laisser Elmire en proie aux assauts du jeune et ambitieux Tartuffe. Dans sa galerie des glaces Titus, lassé de Bérénice, joue la rupture sentimentale avec une vieille maîtresse... Après Planchon, on n'a plus osé monter les classiques comme autrefois. Le non lecteur des gloses et des registres de la tradition a imposé son regard dégagé de références. Il a scruté les textes anciens et modernes de la même manière. Les auteurs de tout temps ont été ses pourvoyeurs en

questionnements sur la condition humaine. Il lui ont inspiré de vastes tableaux mouvants pour exposer la tragédie sociale. Le rôle initiatique d'un peintre complice, Max Schoendorff, engagé dans l'aventure dès le Théâtre de la Comédie, a été déterminant. C'est avec lui qu'il travaillait pour une pièce sur Sade quand la mort l'a soudainement abattu.

On va éditer ou rééditer le théâtre de Planchon, qui a évolué de l'âcre réalisme ardéchois à des œuvres où le rêve prend de plus en plus de poids, où les morts parlent avec les vivants, où les passions privées bousculent les rapports de force. Réalisme encore, sans doute, mais d'une respiration plus ample, cosmique même.

Mais tandis que je rêve à l'ami disparu, ce héros, comme le nomme justement Michel Vinaver, m'interpelle. Farouche, il crie des poèmes au fond d'une cave pleine d'avenir.

Michel Bataillon est germaniste, traducteur, spécialiste de littérature allemande. Il a fondé avec Gabriel Garran le Théâtre de la Commune d'Aubervilliers en 1964 et a été le collaborateur de Roger Planchon au TNP de Villeurbanne. Il assure actuellement la présidence de la Maison Antoine Vitez, Centre International de la Traduction Théâtrale. Il est notamment l'auteur du livre somme *Un défi en province. Planchon : chronique d'une aventure théâtrale*, Marval, Paris 2001, 2005.

Alain Françon est metteur en scène. Après avoir fondé le Théâtre éclaté à Annecy avec lequel il crée des spectacles pendant une vingtaine d'années, il dirige le Théâtre du Huitième, Centre dramatique national de Lyon, puis le Centre dramatique national de Savoie. De 1996 à 2009, il a dirigé le Théâtre national de la Colline.

Jean-Jacques Lerrant est journaliste. Durant 40 ans il a été responsable du service culture au Progrès de Lyon puis de 1982 à 1987 inspecteur général du théâtre auprès de Catherine Tasca, ministre de la culture.

Nicole Rosner est comédienne, et collaboratrice artistique régulière de Jacques Rosner.

Isabelle Sadoyan-Bouise est comédienne. Au théâtre, dès 1950, elle a participé à chaque création de Roger Planchon.

EPILOGUE

Se souvenir de l'avenir,

par Jack Ralite

Théâtre Ouvert a été bien inspiré d'organiser ces trois jours où le travail de deux hommes de théâtre inoubliables, Antoine Vitez et Roger Planchon, est présenté à travers leurs expérimentations au début des années 70.

Vitez, qui venait de lancer son « *faire théâtre de tout* », donnait dans un grenier d'Ivry en 1976 une mise en scène de *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon. Il faisait théâtre de l'écriture romanesque.

Planchon, qui depuis plusieurs années, était metteur en scène de plateau, écrivait un dialogue dramatique, *L'infâme*.

L'un et l'autre travaillaient sur l'écriture alors qu'en Avignon Lucien et Micheline Attoun lançaient leur Théâtre Ouvert, lieu d'expérimentations.

En vérité, Vilar n'est pas extérieur à cette création du couple Attoun. A cette époque, la place du poète avait rétréci, il y avait un grand flou, et Vilar, qui avait su tirer en 1966-67 contre son propre travail, rêvait d'un lieu de la jeune création, apport essentiel à sa conception du théâtre de service public.

Vitez vint présenter *Catherine*, théâtre-récit, cette fois-ci « mise en espace » en 75 à la Chapelle des Pénitents blancs à Avignon. Planchon, en 69, à Villeurbanne, avait présenté *L'infâme*.

J'ai vécu tous ces événements dont je garde un profond souvenir, d'autant qu'alors maire-adjoint à la Culture et à l'Enseignement d'Aubervilliers, j'étais habité par l'ouverture du premier théâtre permanent de banlieue, le Théâtre de la Commune de Gabriel Garran. J'étais habité aussi par la Résolution d'Argenteuil du Comité central du Parti communiste français, qui militait entre autres avec passion pour la liberté de création, qui rejoignait les préoccupations de Vitez et de Planchon. D'autres forces intervinrent dans ce sens et il faut se souvenir que le premier dialogue entre maires et créateurs s'est déroulé à Avignon en 1967.

Le théâtre et la politique étaient l'objet de vraies disputes, au sens donné à ce mot par les Lumières. En 1988, c'est cette dispute qu'Antoine Vitez monta en Avignon : *Les Apprentis sorciers* de Lars Kleberg où apparaissaient Brecht, Craig, Meyerhold, Piscator, Tretyakov, Stanislavski...

Ils seront des 3 jours de Théâtre Ouvert, interprétés par 13 metteurs en scène d'aujourd'hui et un critique. Christian Schiaretti et Jean-Pierre Jourdain en assureront la mise en voix. Jacques Rosner le fera pour *L'infâme*, qu'interpréteront 11 comédiens. Pour *Catherine*, il s'agira d'un film réalisé par Paul Seban.

A la naissance de Théâtre Ouvert, nous étions au temps des fissures. Aujourd'hui, c'est le temps des fractures. Sur l'échelle de Richter, c'est d'une autre amplitude qui appelle du travail, un travail de pensée intense que nous fait approcher cette remarque de l'intellectuel bosniaque Predrag Matvejevic : « *Nous avons tous un héritage et nous devons le défendre, mais dans un même mouvement nous devons nous en défendre. Autrement, nous aurions des retards d'avenir, nous serions inaccomplis.* » « *L'inaccompli bourdonne d'essentiel* », disait René Char. Cet essentiel, Lucien et Micheline Attoun le mettent en discussion ces trois premiers jours du début du printemps, avec 34 complices et le « *Se souvenir de l'avenir* » qu'ont porté si haut Vitez et Planchon, qui n'ont eu de cesse d'« *arriver à arriver à arriver* ».



Antoine Vitez (1930-1990), comédien, metteur en scène et pédagogue, a participé à l'aventure du Théâtre Quotidien de Marseille en 1962-63. Invité pour la première fois au Festival d'Avignon par Théâtre Ouvert en 1973 avec la mise en espace de *m = M*, de Xavier Pommeret, il est revenu à la Chapelle des Pénitents Blancs en 1975 avec Catherine, théâtre-récit.

Il a dirigé le Théâtre des Quartiers d'Ivry de 1972 à 1980, le Théâtre national de Chaillot de 1981 à 1988, la Comédie-Française de 1988 à 1990.

Il a mis en scène des pièces du répertoire français et étranger, classiques et contemporaines, ainsi que des opéras et des montages de textes non théâtraux.

Il a créé les Ateliers d'Ivry où amateurs et professionnels partageaient une même pratique théâtrale et où il a initié les « petites formes ».

Il a enseigné au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris et à l'Ecole des Amandiers à Nanterre (dès 1968) puis à l'Ecole de Chaillot (qu'il a créée en 1983).

Au cinéma il a joué dans *Ma Nuit chez Maud*, d'Eric Rohmer.

Traducteur du russe, écrivain, essayiste (revues *Travail Théâtral*, *Bref*), il a publié un certain nombre d'ouvrages de réflexion sur le travail de l'acteur, du metteur en scène, du pédagogue et plus généralement sur ses conceptions d'un « théâtre élitare pour tous ».

Aux Editions P.O.L sont parus 5 tomes de ses *Ecrits sur le théâtre* (*L'Ecole*, *La Scène 1954-1975*, *La Scène 1975-1983*, *La Scène 1983-1990*, *Le Monde*) ainsi que *Poèmes*.

© Serge Cohen



Roger Planchon (1932-2009), comédien, metteur en scène, auteur et réalisateur, a été l'un des plus grands représentants du théâtre populaire et un artisan fervent de la décentralisation théâtrale, dans la filiation de Jean Vilar.

Il a mis en scène des pièces classiques avec une « relecture » originale (notamment Marivaux, Molière) et des textes d'auteurs contemporains (dont Michel Vinaver, dès 1956).

Il a créé en 1952 le Théâtre de la Comédie à Lyon, puis à partir de 1957 le théâtre de la cité ouvrière de Villeurbanne, devenu Théâtre de la Cité, puis en 1972, Théâtre National Populaire, qu'il dirigea avec Robert Gilbert et Patrice Chéreau, auquel succèdera Georges Lavaudant.

Il a écrit de nombreuses pièces dont *La Remise*, *Gilles de Rais*, *Le Radeau de la Méduse*.

Son œuvre sera rééditée à l'automne 2010.

Sa pièce *Le Cochon noir* a été mise en espace par Jacques Rosner à Théâtre Ouvert / Avignon 1973. Il a créé *L'Infâme* en 1969. Il a également publié un livre de mémoires : *Apprentissages*, chez Plon, en 2004.

Au cinéma il a réalisé trois longs métrages : *Dandin*, *Louis enfant roi* et *Lautrec*.

Michel Bataillon lui a consacré un livre-somme : *Un défi en province, Planchon : chronique d'une aventure théâtrale*. Marval, Paris, 2001, 2005.

Théâtre Ouvert

Le Journal 27

Directrice de la publication :
Micheline Attoun

Comité de rédaction :
Lucien Attoun, Micheline Attoun, Pascale Gateau, Nathalie Lux, Valérie Valade

Collaborations :
Claude Aufaure, Michel Bataillon, Stéphane Braunschweig, Pierre Debauche, Bernard Faivre d'Arcier, Stéphane Fiévet, Alain Françon, Michel Gallaire, Georges-François Hirsch, Evelyne Istria, Brigitte Joinnault, Jean-Pierre Jourdain, Yannis Kokkos, Jacques Lassalle, Jean-Jacques Lerrant, Lise Martel, Roland Monod, Jack Ralite, Alain Recoing, Eloi Recoing, Jacques Rosner, Nicole Rosner, Isabelle Sadoyan-Bouise, Christian Schiaretta, Paul Seban, Michel Vinaver, Agnès Vitez, Jeanne Vitez

Secrétaire de rédaction :
Valérie Valade

Maquette :
Anne-Lise Yvinec

Photographie de couverture :
© Jean-Julien Kraemer, © Serge Cohen

Edité par l'Association Recherche-Action-Théâtre Ouvert
ISSN : 1634-6858

L'équipe permanente du théâtre est composée de :
Lucien Attoun, *direction* / Micheline Attoun, *direction*
Natalie Gaillard, *intendance* / Pascale Gateau, *dramaturgie*
Didier Grimel, *administration* / Audrey Houy-Boucheny, *relations publiques*
Léopold Lavigne, *régie* / Agnès Lupovici, *presse*
Nathalie Lux, *assistanat, communication* / Sylvie Marie, *secrétariat*
Marie-Christine Morvan, *comptabilité* / Fanny Trochet, *secrétariat*
Valérie Valade, *publications, archives* / Marjane Bensouda, *accueil*

THÉÂTRE OUVERT
Centre Dramatique National de Création
subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication
la Ville de Paris et la Région Ile-de-France

Jardin d'hiver - 4 bis, cité Véron - 75018 Paris - M° Blanche
T : 01 42 55 74 40 F : 01 42 55 55 40 Loc : 01 42 55 55 50
www.theatre-ouvert.net accueil@theatreouvert.com

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer
en juin 2010
sur les presses du Groupe Corlet Imprimeur
à Condé-sur-Noireau
N° d'imprimeur :

ABONNEMENT

Théâtre Ouvert

Le Journal

Oui, je m'abonne à
Théâtre Ouvert / Le Journal
pour 3 numéros
à partir du numéro 28

Nom
Prénom
Profession
Adresse
Code Postal
Ville
Pays
Tel
E.mail

Je désire également recevoir
les informations concernant
certaines activités de Théâtre Ouvert :

- ☐ les spectacles
☐ les lectures
☐ les publications Tapuscrit/Enjeux

Bon de commande à déposer à l'accueil
du théâtre ou à retourner
accompagné du règlement à :
Théâtre Ouvert / Le Journal
4 bis, cité Véron - 75018 Paris
(chèque de 6 euros
à l'ordre de Théâtre Ouvert)

