YVETTE DAOUST

London

ROGER PLANCHON ET LES PROBLÈMES DU THÉÂTRE POPULAIRE

Plus que toute autre oeuvre de littérature, une oeuvre dramatique s'adresse à un public déterminé d'avance; le théâtre a toujours eu son public et ce public a toujours apporté au théâtre ses propres attitudes d'esprit et ses propres façons de concevoir les rapports entre les hommes. Si le drame bourgeois de Diderot, de Beaumarchais, de Mercier n'a trouvé aucun succès à Paris vers la fin de l'Ancien Régime, c'est parce que ces auteurs n'avaient pas tenu compte des préventions de leur public dominé encore par les préjugés des gens de qualité¹. L'auteur dramatique, comme d'ailleurs son metteur en scène, doit être sensible aux préoccupations de son public. Or, nous ne sommes plus à l'époque du drame bourgeois. Sommes-nous déjà à celle du théâtre «populaire», prenant ce terme au sens précisé par une longue tradition datant de la Révolution française? Roger Planchon, animateur d'un théâtre qu'il veut «populaire» au sens que nous venons d'indiquer, est en même temps un auteur dramatique résolument «provincial», résolument détaché, c'est-à-dire, des théâtres du «boulevard» parisien, ainsi que des studios «d'avant-garde», «absurdistes» ou autres. Il se voit confronté, depuis le début de sa carrière, déjà longue et riche d'expériences, par des problèmes particuliers au genre qu'il s'est choisi, problèmes d'un caractère ardu, mais d'une importance capitale pour notre génération; il y fait face encore aujourd'hui, sans prétendre les avoir résolus de façon définitive. Ces problèmes se présentent d'autant plus impérieusement à lui depuis qu'il s'est vu promouvoir, par le gouvernement français en 1972, à la direction du Théâtre National Populaire, théâtre officiel centré jusqu'alors sur Paris mais transporté, dès sa nomination, en province dans la région où Planchon n'avait cessé de travailler. Animateur en premier lieu d'une petite troupe d'amis à Lyon en 1950,

¹ J. Lough, *Paris Theatre Audiences in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford University Press, London, 1957.

il se trouve dès le début devant un public provincial. De plus, lui et sa jeune troupe envisagent d'attirer un public dont une grande partie sera tirée de la classe des travailleurs. Forcément, cette orientation vers un public précis est devenu sensible, à la longue, dans l'oeuvre de Roger Planchon.

Planchon a parlé à plusieurs reprises de sa conception du public auquel ses mises en scène, et ensuite ses propres oeuvres dramatiques ont été destinées. Fils d'un propriétaire de café à Lyon, n'ayant connu que l'école primaire, employé de banque pendant plusieurs années, il a subi lui-même de façon très personnelle l'humiliation d'être dépassé par ce qu'aiment «les gens cultivés»; cela fait, comme il l'avouera dans un entretien avec Michael Kustow en 1972², qu'il écrit toujours en tenant compte de ceux qui sont «en dehors de la culture», et que depuis sa jeunesse, il éprouve de la méfiance pour la trop grande abstraction, ainsi qu'une passion pour le concret et le quotidien.

Dès le début, Planchon a tenu à faire participer les spectateurs à la vie de son théâtre. Même dans leur petit Théâtre de la Comédie, à Lyon, la première salle occupée par sa troupe, lui et ses copains instituèrent des «mardis», séances où le public et les comédiens discutaient ensemble, après une représentation, faisant la critique de l'oeuvre et de la mise en scène. Planchon espérait éduquer son public et le rendre plus exigeant. Il croyait et croit toujours que les comédiens de leur côté gagnent à connaître le point de vue des spectateurs, et à essayer de tenir compte des critiques qu'on leur adresse. Quand ils s'installent en 1957 dans le théâtre municipal (le Théâtre de la Cité) de Villeurbanne, ville ouvrière contiguë à Lyon, Planchon et sa troupe commencent par faire une enquête auprès d'un public en puissance de petits commerçants, de travailleurs d'usine, de syndicalistes, pour s'informer de leurs idées sur le théâtre. Leurs deux premiers spectacles, *Henry IV* et *Les Trois Mousquetaires*, seront montés précisément parce que le public aura demandé à voir du Shakespeare et du Dumas sur la scène. De plus, les comédiens et techniciens, toute l'équipe en somme, se rendent ainsi que Planchon dans les usines, initient des discussions avec des organisations syndicales ou des associations locales, font maintes conférences et invitent le public à des weekends de théâtre, suivant l'exemple de Jean Vilar à l'ancien T.N.P. du Palais de Chaillot à Paris. Les comédiens qui parlent aux ouvriers pendant l'heure du déjeuner à l'usine se voient contraints de resserrer leurs discours, de trouver ce qui peut retenir l'attention de gens pressés et préoccupés, et ensuite de repenser de façon personnelle l'orientation du théâtre. Planchon lui-même admet, en 1964, combien les contacts suivis avec son public neuf l'ont débarrassé «de quantité d'idées romantiques sur le théâtre» et

² *Creating a Theatre of Real Life*, "Theatre Quarterly" II, No. 5, Jan.—May 1968.

d'une certaine façon de croire qu'il y a des choses qu'il faut faire dans l'obscurantisme, l'ésotérisme, l'avant-garde formelle...³

Le style de mise en scène imaginé par Planchon est déterminé par le besoin de retenir l'attention de ce public neuf que des expériences trop ésotériques dérouteraient facilement. Il est déterminé aussi par la volonté de Planchon de traduire en termes scéniques les préoccupations majeures et actuelles de ce public. Pour ce qui est du répertoire, non seulement Planchon le choisit-il d'après les résultats d'enquêtes faites parmi son public; il conçoit sa mise en scène même d'après l'idée qu'il se fait des connaissances et de la culture de son public populaire. Il a, bien entendu, le souci d'«éduquer» ce public; même, pendant les premières années de sa carrière de metteur en scène, il copie sciemment et ouvertement Brecht. Bientôt, cependant, il commence à s'éloigner de ce qu'il considère comme le didactisme trop évident de celui-ci. Plutôt que de donner à ses spectateurs des réponses claires à des questions morales ou politiques précises, comme fait Brecht, il désire leur ouvrir une perspective sur eux-mêmes et sur leur société, leur proposer une façon de voir le monde. Réagissant contre la notion d'un théâtre-laboratoire pour une élite, il cherche à remplir la salle en présentant d'abord une pièce légère ou burlesque suivie d'une pièce plus difficile, plus expérimentale malgré le risque que cela apporte de désorienter les spectateurs. Ainsi, les représentations des *Trois Mousquetaires* en 1963 seront suivies de celles de sa propre pièce *La Remise*, dont la structure est expérimentale, et ensuite de *Troilus et Cressida*, une des oeuvres les plus difficiles de Shakespeare, et qu'il monte, de plus, avec un minimum d'«explication» scénique. Auto-didacte, Planchon s'est éduqué en commençant par les chefs-d'oeuvre de la littérature et de l'art; il considère qu'il n'y a pas de moyen facile d'amener progressivement à la culture les gens qui sont «en dehors»: il vaut mieux leur présenter dès le début les meilleures pièces. Seulement, il essaiera toujours de placer à l'intérieur de ces oeuvres, grâce à la mise en scène, le point de vue de son public.

Sa mise en scène de l'*Henry IV* de Shakespeare en 1958 est un exemple de la façon dont le jeune Planchon envisage de présenter les meilleurs oeuvres dramatiques à son public. La représentation est donnée en deux parties qui correspondent à peu près aux deux parties de la pièce de Shakespeare, l'une intitulée *Falstaff*, l'autre *Henry V*. Planchon croit que cette structure sera acceptable, parce que son public est habitué aux feuilletons et aux spectacles à épisodes. Il prend le parti de tout garder de la pièce de Shakespeare. Le décor est destiné à faire comprendre à un auditoire peu instruit sur l'histoire d'Angleterre les étapes successives du règne d'Henry IV et de l'accession de son fils au trône. Planchon et son décorateur à l'époque, René Allio, croient, suivant Brecht,

³ „La République”, le 21 mars 1964.

que le « langage scénique », la façon d'interpréter une pièce sur la scène, a une valeur égale à celle du texte même, du « langage dramatique ». Pour cette pièce ils créent un décor donnant des indications très claires sur la date et le lieu où se passe l'action. Au fond de la scène, sur une tenture, on voit les cartes géographiques de l'époque d'Henry IV. Les accessoires indiquent, à l'avant-scène, le lieu précis de chaque scène. De chaque côté, des pancartes soulignent l'indication géographique. Entre les tableaux, Allio projette sur un écran quelques phrases importantes que les spectateurs entendront dans la scène suivante. De plus, Planchon ajoute à la pièce de courtes scènes mimées dépeignant les souffrances que doivent subir les gens du peuple pendant les guerres et les bouleversements historiques initiés par les « Grands » ; il rapproche ainsi ses spectateurs de l'action de la pièce. L'énorme succès de cette pièce est attribué par Planchon à « la richesse, la complexité de l'oeuvre, [au] fait qu'elle se déroule sur plusieurs plans » ainsi qu'au fait qu'elle contient des éléments cinématographiques, « luttes entre factions, mouvement, beaucoup de spectacle »⁴. Il avouera en 1970 que son public lui apprend « à faire plus ample, plus clair, à faire mieux »⁵.

Si les travailleurs sont, pendant les années 50 et 60, peu renseignés sur le théâtre, ils ont par contre une grande familiarité avec le cinéma et avec les conventions du cinéma. Formés par le film, ils acceptent plus facilement que le public parisien habitué aux conventions du théâtre, des enchaînements rapides, des scènes très brèves et mouvementées, le fondu, le *flashback*, etc. Par conséquent, dans sa mise en scène des *Trois Mousquetaires*, Planchon n'hésite pas à utiliser des procédés semblables. La pièce est faite d'une succession de tableaux menés « à bride abattue », diront les critiques, puisés presque au hasard dans le roman de Dumas, unifiés par le sens de la couleur et du mouvement. Pour symboliser la course aux ferrets, Planchon fait avancer les mousquetaires sur un gigantesque tapis de l'oie, pendant que le Cardinal Richelieu et Anne d'Autriche jettent les dès pour déterminer leur progrès. Cette image est théâtrale, tout en étant claire, concise, amusante, et expressive comme les images d'un film.

De plus, Planchon s'amuse dans sa mise en scène à démystifier l'ardeur patriotique et la misogynie féroce de Dumas. Il présente les grands événements et surtout les luttes entre les forces du Cardinal et celles de la Reine avec un humour irrésistible. La bataille de La Rochelle est transformée en numéro de danse, rythmé par des coups de talon et le son d'un tambour, pendant que les Anglais et les Français s'interpellent comme des enfants : « Pa — pistes », « Hu — guenots », « Fété — chistes »,

⁴ Roger Planchon nous parle de Villeurbanne. Interview recueillie le 26 novembre 1957, „Théâtre Populaire”, 1958, No. 28, p. 13.

⁵ Entretien avec B. Poirot-Delpech, „Le Monde”, le 3 janvier 1970.

«Héré — tiques». Dans la version de la pièce présentée par Planchon à New York en 1968, les Anglais et les Français «combattent» en se marchant réciproquement sur les pieds; de temps en temps l'un d'entre eux est «tué», frappé par l'étoffe d'un drapeau. Tous les grands personnages sont ridiculisés; ils sont présentés en des circonstances banales et sans gloire. Le cardinal de Richelieu complotte avec Milady de Winter tout en faisant cuire un oeuf à la poêle, un tablier blanc sur son surplis couleur crevette. Lord Buckingham fait la cour à Anne d'Autriche du haut d'un escabeau, tout en faisant semblant de nettoyer un lustre, pour écarter les soupçons. Planchon présente donc, même dans ces premières mises en scène, l'Histoire telle qu'elle est imaginée par les petites gens et les Grands tels qu'ils paraissent aux gens simples. Il démystifie ainsi l'idée même de la grandeur et surtout du sang noble.

C'est dans ce but que Planchon cherche à insérer dans ses mises en scène, même ses mises en scène des oeuvres classiques, le «petit grain de sel du quotidien» qu'il dit avoir intégré à ses présentations des *Trois Mousquetaires*. Comme Bertolt Brecht, Arthur Adamov, Armand Gatti, comme des metteurs en scène tels que Gabriel Garran, au Théâtre de la Commune à Aubervilliers, Planchon a toujours été préoccupé par la place de l'individu dans l'Histoire. Par ses mises en scène, ainsi que dans ses propres pièces, il a cherché à souligner le contexte historique de l'action, en montrant les personnages plongés dans leur existence quotidienne.

Dans les pièces de Shakespeare qu'il monte (*Henry IV*, *Troïlus et Cressida*, *Richard III*), l'élément historique est manifesté et Planchon n'a pas besoin de le souligner. Par contre, son attitude en ce qui concerne la mise en scène des classiques français est révolutionnaire. Au lieu de donner dans la tradition qui fait peu de cas de l'Histoire et opte pour une interprétation purement psychologique, Planchon s'occupe de faire ressortir le contexte social et historique du chef-d'oeuvre. Souvent aussi il s'oppose à l'interprétation traditionnelle du personnage. Il préfère une interprétation «aristotélicienne» en ce sens qu'elle met en relief l'acte du personnage et non son être, ce qu'il fait plutôt que ce qu'il est. Par le décor, les costumes, la mise en place, Planchon fait sentir l'ambiance sociale et politique de l'époque où l'action se déroule, ainsi que l'idée que se fait de cette ambiance l'auteur dramatique. Les personnages sont des êtres humains, à la fois typiques dans leur société et à leur temps, et créateurs, par leur comportement, de la mentalité et même des événements historiques de leur époque. Cette notion de la responsabilité de l'individu, en face de la situation où il se trouve, lui vient de Marx par la voie de Brecht; ce dernier recommandait aux gens de théâtre de rendre leur spectateurs conscients de la liberté qu'ils possèdent de changer la société en agissant. Comme Brecht, Planchon veut faire réfléchir son public. Chacune des techniques théâtrales qu'il emploie pour démythifier ou humaniser les personnages de théâtre est destiné à montrer qu'ils

vivent leur époque comme nous vivons la nôtre, le plus souvent inconscients des raisons véritables de leurs opinions, des effets de leurs décisions personnelles ou de l'importance relative des événements historiques qui se déroulent autour d'eux.

D'ordinaire, le décor créé par Planchon et ses décorateurs, et notamment René Allio, fait ressortir l'idéologie qui sous-tend la pièce. Cette façon de présenter les classiques les transforme et les rapproche, en plus, du public qui a été «en dehors de la culture». En 1958, le Théâtre de la Cité de Villeurbanne présente *George Dandin*. La tradition a fait de cette pièce une farce. A Villeurbanne, *George Dandin* devient une comédie sociale située dans son contexte historique, un monde où un riche fermier peut s'acheter une jeune épouse noble pour donner un titre à ses enfants. Le plateau est divisé en deux univers, celui de la ferme et celui de la maison confortable du riche propriétaire Dandin. Dans l'un on voit travailler en silence un groupe de figurants, les ouvriers agricoles employés par Dandin et traités durement par lui. Dans l'autre on voit ce même Dandin trompé et bafoué par sa jeune épouse et humilié par les parents de celle-ci. Dandin est visiblement écartelé entre le monde de la ferme auquel il appartient, où il règne en maître, et celui de la noblesse dans lequel il a voulu pénétrer à ses risques et périls. Les figurants se moquent même de sa déconfiture. Planchon transforme donc cette farce du cocu, comme il dit, en «comédie du cocu par snobisme»⁶.

En 1958, Planchon monte *La Seconde Surprise de l'amour* de Marivaux. Son prédécesseur au T.N.P., le romantique Jean Vilar, aurait sans doute choisi la première *Surprise de l'amour*, mais Planchon, plus proche de la tradition de la Comédie Française que du Théâtre Italien, a préféré cette deuxième version plus réaliste. Cette fois encore il utilise un groupe de figurants, les domestiques qui s'occupent des tâches quotidiennes pendant que la Marquise, le Chevalier et le Comte s'amuse à leurs jeux amoureux. Le travail incessant de ces domestiques souligne par contraste l'oisiveté des gens de qualité. Cette fois encore il crée une toile de fond destinée à mettre en relief certains aspects de l'époque à laquelle appartient la pièce, mais il est à se demander si sa démarche a été aussi justifiée qu'elle l'avait été dans *George Dandin*. Il ose montrer en clair ce que Marivaux ne va pas même jusqu'à suggérer par le dialogue, mais que peut fort bien suggérer une analyse rapide de l'action, à condition de prendre au pied de la lettre la constatation que le Chevalier jette la Marquise dans les bras du Comte. Dans la mise en scène de Planchon, la Marquise sort à la fin de la dixième scène du troisième acte, poursuivie par le Comte, qui affirme qu'il va prendre des mesures pour s'assurer de ses bontés, et la scène suivante les montre appuyés contre le lit de la Marquise sans permettre le moindre doute sur ce qui vient de se passer. Cette matérialisation de l'entente passagère entre la Marquise et le Comte

⁶ Notes pour *Dandin*, „Théâtre Populaire”, 1959, No. 34, p. 47.

choqua bon nombre de spectateurs parisiens habitués au marivaudage traditionnel. Bien entendu, Planchon sollicite ouvertement le texte par cette interprétation impitoyable, faisant rondement progresser l'action sur deux plans hétérogènes; mais s'il est iconoclaste d'un côté, il est imagier de l'autre, car, grâce à la liberté de son interprétation, il a pu faire une peinture matérielle des moeurs du XVIII^e siècle et a su rendre à Marivaux un sérieux que les conventions modernes lui avaient enlevé. La frivolité des personnages marivaudiens cesse d'être seulement amusante: plus qu'un jeu, ce comportement est la marque de l'irresponsabilité que leur permet leur situation d'aristocrates.

C'est d'ailleurs en présentant *La Seconde Surprise de l'amour* à Paris que Planchon se rend compte de l'immense différence entre son public villeurbannois et les spectateurs plus blasés de Paris. Les images qui semblent très claires au spectateur lyonnais restent obscures pour le Parisien. Planchon choisit de monter la scène de lecture avec Hortensius dans le jardin de la Marquise en hiver; le rapprochement entre cette saison et la situation de la Marquise paraît manifeste à la troupe de Planchon et à ses spectateurs habituels. Les Parisiens ne saisissent pas le rapport: «ce jardin, dit Planchon, est à la fin de l'hiver, demain les bourgeons surgiront»⁷. Planchon tire une leçon importante de ces différentes réactions:

Ce qui est admis d'emblée par le public de cinéma, les spectateurs de théâtre mettent peut-être plus de temps à s'y habituer [...] il faut penser que les publics sont différents et que l'on s'adresse à des gens qui ont une manière de penser, une manière de rire différents, et il faut en tenir compte⁸.

C'est de la technique cinématographique, du découpage et du montage, que s'inspirait très évidemment Planchon quand il prit le parti de juxtaposer sur la scène, dans *George Dandin*, deux locaux, la maison bourgeoise d'ailleurs très dix-septième siècle de Dandin, et sa ferme présentée avec tout son monde à la façon des maîtres réalistes de l'époque, comme Louis Le Nain dont le nom est évoqué dans le programme. Planchon s'était rendu compte qu'un public moderne habitué à la technique cinématographique comprend les rapports grâce à la simple juxtaposition et n'a pas besoin de la cohérence exigée par un public de théâtre habitué aux méthodes classiques de composition. C'est ce principe qui guide sa recherche de nouvelles formes de présentation, formes qui conviennent à un théâtre qui se veut «populaire». Dans sa présentation de la *Seconde Surprise de l'amour* l'action se déroule encore sur deux plans différents: le marivaudage se superpose à un franc libertinage, et le passage entre les deux gammes se fait avec une facilité cinématographique, comme dans *George Dandin*.

La mise en scène de *Bérénice* (1966) se fait aussi à deux niveaux, dans

⁷ „Les Lettres Françaises”, 9—15 juillet 1959.

⁸ *Ibid.*

un décor double, comme dans *George Dandin*, avec cette différence qu'au lieu d'une opposition entre deux mondes, il s'agit ici d'une confusion voulue entre deux univers, celui de Titus et Bérénice, et celui de Louis XIV et Marie Mancini (dont les soupirs inspirèrent, dit-on, la tragédie de Racine). Planchon superpose l'image de la cour de Versailles à celle de la cour de Rome, créant un local où cardinaux et sénateurs-courtisans se côtoient; il fait porter à Titus et à Bérénice des costumes mi-Louis XIII, mi-Renaissance, et il les entoure de miroirs qui rappellent Versailles. L'effet est celui d'une cour de rêve. Titus et Bérénice sont des jeunes dans une cour où l'on ne voit que des gens âgés. De même que les figurants de la *Seconde Surprise de l'amour*, ces courtisans, observateurs silencieux, rappellent le rang social des personnages principaux. Une telle interprétation est loin d'être traditionnelle; on assiste à une rupture qui sépare deux amoureux, mais en même temps on constate que la liaison de ces deux adolescents a eu et pourrait encore avoir une très grande influence politique et d'immenses répercussions historiques.

Dans les mises en scène de Planchon, le costume doit être avant tout convenable à la situation. Situait chaque personnage au milieu de son époque et dans une classe sociale précise, Planchon fait en sorte qu'il soit habillé comme le dicterait le bon sens. Il essaie en même temps de créer des costumes qui rappellent notre époque à nous autant que celle où se situe la pièce. Les seigneurs dans les pièces shakespeariennes apparaissent en vestes de velours, coupées pour faire penser à la fois au seizième siècle et aux jeunes élégants des années 1960. Le prince Henry, jeune rebelle, porte un veston de cuir luxueux qu'il quittera pour des habits de plus en plus cérémoniaux et encombrants à mesure qu'il s'approchera du trône. Chez Planchon, *George Dandin* porte un riche costume (avec un soupçon de mauvais goût), séant à sa situation de riche propriétaire et de parvenu. Il ne porte pas le costume de paysan dont il était traditionnellement affublé. Les Sotenville, dans cette même pièce, sont habillés, non en extravagants habits de cour mais en vêtements sobres qui conviennent mieux à leur état de petits nobles de province. Dans sa seconde mise en scène de *Tartuffe*, que Planchon présenta en tournée en 1974, les costumes ont une autre signification encore. La famille d'Orgon est présentée dans l'intimité: elle apparaît en jupons et chemises, mettant robes, vestons, manteaux, foulards pour sortir et les enlevant en rentrant. Planchon souligne ici le quotidien par le costume, par le manque de parure. Lorsque *Tartuffe*, à la fin, envahit la maison pendant la nuit, Orgon et sa famille paraissent, surpris, en chemises et s'enveloppant de châles pris à la hâte. C'est le côté «intérieur» de la mise en scène; le côté «extérieur» est représenté par des travaux de bâtiment commencés et interrompus, semble-t-il, dans l'immense maison d'Orgon; ce travail inachevé correspond à l'état de transition spirituelle de ce 17^e siècle où dévots et faux-dévots virent décroître leur influence.

L'idéologie et le rôle qu'elle peut jouer dans le comportement de l'homme a toujours fasciné Planchon. C'est le point de jonction de la psychologie et de l'histoire — le point où l'historique se transforme en humain, l'Histoire en existence. Selon Planchon le comportement et les opinions peuvent être motivés par des raisons d'ordre personnel ou par des circonstances extérieures, mais non pas par une idéologie, car une idéologie est une expression et non une cause. D'ordinaire on n'invoque une «philosophie», c'est-à-dire une idéologie, que pour «expliquer», c'est-à-dire pour justifier les actions, après coup.

Lorsqu'il lit les pièces d'autres auteurs, Planchon cherche surtout à voir si les actions des personnages correspondent aux explications qu'en donnent ces personnages. C'est ainsi qu'Orgon, au Théâtre de la Cité (où le *Tartuffe* fut présenté, dans sa première mise en scène, en 1962), devient un homme d'âge mûr attiré par un jeune et très beau Tartuffe (joué, dans cette première version, par un jeune acteur, Michel Auclair). Cette attirance homosexuelle inavouée se transforme, dans l'idée d'Orgon, en lien spirituel. La question de l'athéisme ou du catholicisme de Molière lui-même a peu d'importance pour Planchon dans cette première interprétation. Il trouve plus intéressant de montrer sur la scène comment l'ambiance religieuse du siècle permet à Tartuffe de profiter d'Orgon en jouant le rôle de directeur de conscience. Il est question du rapport entre ces deux hommes dans une certaine «ambiance».

Si une question d'idéologie a attiré Planchon vers le Schweyk de Bertolt Brecht (*Schweyk im zweiten Weltkrieg*, présenté par le Théâtre de la Cité en 1960 et 1961), c'est sans doute à cause de l'ambivalence de ce personnage vis-à-vis de toute idéologie. C'est un personnage ambigu motivé par son instinct de survie. La pièce provoque beaucoup de controverses parmi les critiques quand Planchon la présente à Paris en 1961. On s'étonne de l'amoralité politique de ce Schweyk puisé dans le roman de Hašek, mais dont Brecht aurait pu faire un homme du peuple plus exemplaire. Le Schweyk de Brecht démystifie l'idéologie guerrière (en ne participant au combat qu'autant qu'on l'y oblige) et aussi celle de la résistance (en coopérant avec les nazis autant qu'il le faut pour sauver sa peau). Toutefois, bien que l'opportunisme de ce personnage ait intéressé Planchon, il y oppose, dans sa mise en scène de la pièce, l'esprit de résistance d'autres personnages, de la veuve Kopeka par exemple. De plus il fait jouer le rôle par son comédien le plus brillant, Jean Bouise; celui-ci interprète Schweyk comme l'archétypique homme du peuple, justifié, finalement, par le fait même qu'il survit, mais jugé par rapport à une conduite plus héroïque possible.

Le metteur en scène Planchon se transmue en auteur dramatique en 1962. Dès ses premières pièces, il crée des personnages qui trouvent extrêmement difficile de vivre selon leurs croyances. Il oppose donc l'idéologie exigeante au comportement humain. Dans sa première oeuvre dramatique,

La Remise, il fait le portrait de son grand-père ardéchois. Cet homme (qui porte le nom d'Émile Chausson dans la pièce) s'attache à cultiver une terre ingrate sur les collines ardéchoises reprises aux châtaigniers. Pour retenir ses deux fils auprès de lui, il est prêt à tout. Parce qu'il est trop dur pour eux et parce que sa cause est désespérée, le premier fils s'en va vers la ville et le deuxième finalement est acculé au suicide. Lui-même finit par être assassiné, après avoir laissé tuer sa femme par un travail excessif. Par son attachement féroce à des valeurs désuètes, il finit par briser sa famille antière. Célestin, le fils qui s'échappe vers la ville, comprend, à la fin de sa vie, qu'il a eu raison de partir; néanmoins, il est torturé par le regret d'avoir abandonné son père. De plus, Planchon fait un rapprochement entre la désagrégation de cette famille, dans un coin perdu de l'Ardèche, et les grands événements historiques de l'époque. Les effets de guerres successives se font sentir même en Ardèche; on voit le frère aîné d'Émile Chausson, gazé de la guerre de '14, muet et idiot; le cheval acheté pendant la deuxième grande guerre, symbole de la prospérité des campagnes; le pied bot du jeune Gabriel Chausson, blessé en Indo-Chine. Dans les versions successives de la pièce, réécrite en 1964, puis en 1974, année de sa publication, la comparaison entre la futilité des efforts de Chausson et la futilité de la guerre en Indo-Chine se fait de plus en plus remarquer. En même temps que Chausson continue vainement de pratiquer sur un sol ingrat un système de culture rendue dérisoire par les nécessités économiques, la France s'attache à maintenir son pouvoir colonialiste en Indo-Chine, malgré l'opposition de plus en plus forte des Vietnamiens. On ne peut, ni en politique, ni en morale, dans la vie privée, adhérer à un dessein rendu inapplicable dans un monde où tout change sans cesse.

L'influence du cinéma est sensible dans cette première pièce comme dans les mises en scène de Planchon. *La Remise* consiste en une série de *flashbacks*, de retours en arrière, sous la forme d'une enquête policière autour du meurtre d'Émile Chausson. La pièce se déroule à plusieurs niveaux. On voit les scènes du présent, scènes d'enquête dans la remise de la ferme, scènes d'hôpital où le fils aîné, agonisant, revoit son passé en Ardèche, intercalées entre des scènes du passé allant de 1919 à 1954. Les personnages du présent donnent leurs opinions sur les événements du passé. Grâce au fait qu'ils sont formés par le cinéma, les spectateurs, dit Planchon qui connaît son public, comprennent sans difficulté. A la suite, ce public se transforme peu à peu, sous une nouvelle influence, celle de la télévision. Planchon ne manque pas de le noter et écrit, en 1973, une pièce burlesque ayant pour sujet un studio de télévision en l'an 2000. Il avoue en 1974 que ses spectateurs lui arrivent déjà formés par «ce soir au théâtre», série d'émissions donnant des présentations filmées de pièces de théâtre; comme metteur en scène et comme écrivain dramatique, il doit tenir compte de cette nouvelle influence formatrice.

Lorsqu'il écrit *Le Cochon noir* (pièce publiée en 1974 avec *La Remise*), Planchon en est venu à croire qu'il n'y a que peu de rapport entre une idéologie, quelle qu'elle soit, et le comportement humain. Dans cette pièce, ardéchoise comme *La Remise*, le Solitaire, un ermite, dispute à un curé de village l'influence morale sur les paroissiens. Tous deux invoquent les mêmes saints, utilisent le même fonds de traditions pour agir sur les villageois. Planchon croit que le paganisme a survécu dans les campagnes en adoptant le vocabulaire et les formes du catholicisme. Le pouvoir du curé, tout comme celui du Solitaire, n'est fondé que sur des apparences : les villageois suivent celui qui les émeut le plus, mais sans adhérer à d'autres lois qu'à celles d'une dure existence de paysans pauvres. Le Solitaire, toutefois, n'a aucun pouvoir sur Gédéon et sa fille Eulalie, parce que ces deux personnages vivent en marge de la communauté des villageois et en dehors de ses conventions. Pour prouver son ascendance sur le curé, le Solitaire convainc les villageois que le curé, qui se meurt, a pris possession de l'âme d'une jeune villageoise, et il met en scène une cérémonie d'exorcisme spectaculaire. Son empire sur la jeune fille serait cependant nul, sans l'appui des villageois. Ceux-ci, incertains, se laissent entraîner par le spectacle et le bruit de la cérémonie, et par l'art oratoire du Solitaire. Subsiste à la fin de la pièce, cependant la vie élémentaire et positive, incarnée par le personnage extraordinairement vivace de la Veuve.

Comme les autres écrivains dramatiques du théâtre populaire tels qu'Armand Gatti et Arthur Adamov, Planchon tente de peindre des scènes d'histoire en montrant de ces gens ordinaires qui créent l'Histoire en même temps qu'ils la subissent. Parce que son public est provincial, parce que lui-même est ardéchois et lyonnais, ses pièces sont profondément provinciales sans que ce mot ait le moindre sens péjoratif. Dans un pays aussi centralisé que la France, où les grands événements sont initiés à Paris, la vue provinciale de l'Histoire est forcément oblique. L'habitant de la province, et surtout des régions rurales, est «coincé» par l'Histoire, malgré lui et souvent sans comprendre l'enchaînement des événements. Les résultats des transformations sociales, les nouvelles idées, les changements dans les moeurs et dans les conditions économiques, se font sentir «de biais». Les personnages de Planchon sont tous marginaux en ce sens ; le public parisien les voit tous de biais à son tour.

L'action de toutes les pièces de Planchon, à quelques exceptions près, se passe en province. On ne peut tenir compte des *Trois Mousquetaires* ni d'*O'M'man Chicago* (une comédie sur Al Capone, créée en 1963), puisque ce sont des adaptations. Au fond, seule la pièce *Dans le vent...grrr...* présente une action qui se passe à Paris ; mais par le tableau qu'elle offre de la futilité de la vie de certains jeunes bourgeois parisiens, elle démontre qu'elle est tout de même conçue du point de vue d'un étranger à la capitale. De plus, elle fut mal reçue et par le public de Villeurbanne, et

par les critiques parisiens. C'est en écrivant *Bleus, blancs, rouges ou les Libertins*, pièce sur la Révolution Française, que Planchon se rendit compte de son provincialisme fondamental. Dans le programme officiel de cette pièce, il affirme qu'

engagé dans l'aventure de la décentralisation théâtrale, c'est au niveau du spectacle qu'il me semble nécessaire que l'implantation en province soit inscrite.

Il avoue avoir essayé, en plus, de

faire en sorte que les beaux personnages en habit parlent [...] aux gens de l'immeuble où l'on vit.

Il crée des aristocrates et des bourgeois qui tentent de passer entre les mailles de l'Histoire à une époque où la Révolution bouscule tout et tous. Ces personnages vivent leur temps comme nous vivons le nôtre, interprétant mal l'importance relative des événements successifs, espérant survivre sans participer. Comme le public de Planchon, se sont des provinciaux, des gens intelligents, mais à tout moment ils sont dépassés par les faits et bouleversés par les événements. Entre les scènes Planchon présente des «estampes populaires», rapides tableaux où il donne la parole au peuple; les révolutionnaires, les «rouges», provoquent la salle, par des tableaux vivants allégoriques, par des chants et par des interrogations, à faire le rapprochement entre la Révolution de 1789 et celle de mai 1968. Planchon essaie ainsi de faciliter, pour son public, une prise de conscience de la situation actuelle. Le provincialisme dans cette pièce, comme dans les autres pièces de Planchon, c'est l'attitude d'esprit de ceux qui croient que les initiatives politiques prises ailleurs auront peu de conséquence pour eux. Grâce à ce provincialisme même, les personnages de *Bleus, blancs, rouges* ont une universalité indéniable. Cette pièce illustre plus qu'aucune autre le paradoxe sur lequel Planchon fonde son oeuvre de metteur en scène et d'auteur dramatique:

L'Histoire est profondément la trame de nos jours et ce qui semble le plus extérieur à nos vies⁹.

En 1969, Planchon dira clairement pour qui il a conçu son oeuvre:

J'ai écrit [...] toujours pour mon public de Villeurbanne, avec les événements extérieurs, les faits divers lus dans „France Soir” mais avec leurs réactions personnelles devant les événements. J'ai écrit toujours pour les Français, jamais pour les étrangers. Villeurbanne est une petite ville composée d'ouvriers embourgeoisés¹⁰.

C'est pour ces «ouvriers embourgeoisés» que Planchon a créé une oeuvre résolument concrète, provinciale, et c'est à eux qu'il essaie toujours

⁹ Programme de *Bleus, blancs, rouges*, Archives du Théâtre de la Cité de Villeurbanne.

¹⁰ Entretien avec E. de Richter, „Le Soir” le 2 mai 1969.

de donner un regard nouveau sur l'Histoire et sur eux-mêmes. C'est une solution de compromis. Le problème reste entier. Sans une vraie révolution «de civilisation», a-t-il dit à Caen au mois de décembre 1973, on ne peut penser à un public composé uniquement de membres de la classe ouvrière, mais on peut atteindre un public bien plus large que celui des théâtres de la capitale.

ROGER PLANCHON I PROBLEMY TEATRU LUDOWEGO

STRESZCZENIE

Dzieło Rogera Planchon, inscenizatora i autora dramatów z Villeurbanne, było silnie uzależnione od ściśle określonej publiczności, dla której zawsze pracował, publiczności prowincjonalnej i ludowej. Sam pochodził z niższych klas społecznych. Swoją pracę rozpoczął z troską o przyciągnięcie publiczności ludowej: w swoich inscenizacjach, jak też we własnych sztukach usiłuje wyrazić aktualne i główne zainteresowania tej publiczności. Ponieważ widzowie, których zdobywa, uformowani są przez kino, posługuje się w swych inscenizacjach technikami raczej filmowymi niż teatralnymi. Ponadto, sam zafascynowany przez Historię, przedstawia ją poprzez codzienne życie ludzi przeciętnych i inteligentnych, takich, w których widz z Villeurbanne może siebie rozpoznać. Demityzuje wielkich bohaterów ze sztuk klasycznych i w swoich własnych sztukach tworzy postaci pozostające pod głębokim wpływem zdarzeń historycznych, których nie rozumieją. Planchonowi udało się przyciągnąć do teatru tylko niewielką liczbę robotników, niemniej stworzył on dzieło wybitne z racji swego zakorzenienia w francuskiej prowincji.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*