

DOROTHY KNOWLES

Liverpool

PROBLÈMES DU THÉÂTRE POPULAIRE EN FRANCE

Pendant la saison 1961—1962 le succès de la dernière pièce d'Armand Salacrou, *Boulevard Durand*, qui fut jouée par les acteurs du Centre Dramatique du Nord, de Tourcoing près de Lille, puis dans bien des villes de province et finalement à Paris, le plus souvent devant un public d'ouvriers syndiqués, et le vif succès obtenu par l'acteur-metteur en scène, Roger Planchon, au Théâtre de la Cité à Villeurbanne près de Lyon, donneraient à croire qu'une formule satisfaisante de théâtre populaire a été enfin trouvée en France. L'auteur dramatique et le metteur en scène sont parvenus, chacun de son côté, à se faire écouter d'un grand nombre de personnes qui n'étaient jamais allés au théâtre auparavant. Ces nouveaux spectateurs étaient des ouvriers, de vrais gens du peuple, ce qui permet de qualifier le „spectacle Salacrou”, et „l'entreprise Planchon” de théâtre du peuple. Planchon emploie le terme théâtre populaire en parlant du théâtre de l'avenir qu'il s'agit de créer; de même l'entreprise que dirige depuis 1951 Jean Vilar à Paris, au Palais de Chaillot, et qui fut créée par le gouvernement français en 1920, dans l'ancienne salle du Trocadéro, porte le nom de Théâtre National Populaire. Ce flottement dans l'emploi des termes indique un flottement dans la conception qu'ont de ce nouveau théâtre qu'ils veulent faire sortir du cadre existant, qu'ils veulent éloigner du théâtre bourgeois, théâtre de boulevard ou théâtre d'art, les promoteurs actuels du mouvement. Ils ont des précurseurs: le Comité de Salut Public visant, par l'arrêt du 10 mars 1794, une „régénération de l'art dramatique”, dans le but d'assurer l'éducation politique et morale des citoyens, opta pour le titre: Théâtre du Peuple, et le fit poser au fronton du Théâtre Français. Il invita en même temps les poètes à „célébrer les principaux événements de la Révolution” en composant des „pièces dramatiques républicaines”. La Commission de l'Instruction publique fut chargée de l'administration du théâtre parce que le théâtre contribue à l'éducation de la nation; elle fut chargée aussi de l'organisation des fêtes nationales pour la même raison. Thermidor mit fin à ces tentatives et quand, un siècle plus tard, Romain Rolland composa des pièces républicaines, elles firent figure de pièces purement historiques. Cependant la pensée de leur auteur était tournée fran-

chement vers l'avenir. L'épopée historique, affirmait-il, n'était pas une lanterne, dont la lueur tremblotante à l'arrière d'un train éclaira confusément la route parcourue, mais un phare qui, dans la nuit, montre, d'un seul jet de flamme, la place du navire au milieu de l'océan¹. Son *Théâtre de la Révolution* cherchait à „rallumer l'héroïsme et la foi de la nation aux flammes de l'épopée républicaine, afin que l'oeuvre interrompue en 1794 fût reprise et achevée par un peuple plus uni et plus conscient de ses destinées”². Bien que le théâtre de Rolland ait connu un certain succès hors de France, dans son propre pays il n'a été joué que dans d'éphémères théâtres populaires, souvent pour appuyer une cause telle que la grève des tullistes du Nord, ou des campagnes pacifistes. Parfois ces représentations prenaient l'allure d'une fête, tel *Danton*, monté en mars 1945 au Théâtre Pigalle pour célébrer la Libération de Paris, comme auparavant en juillet 1936, aux arènes de Lutèce à Paris, pour célébrer la formation du Front Populaire. De même le gouvernement de Front Populaire, reprenant timidement les projets du Comité de Salut Public en ce qui concernait le théâtre, organisa une représentation du *Quatorze juillet* de Romain Rolland, „action populaire” qui se réclamait de l'idéal artistique et civique des hommes du Comité de Salut Public. Ce spectacle fut traité par les critiques de simple manifestation propagandiste et on n'en parla plus, mais il est intéressant de rappeler que lors de sa création en 1902, par Firmin Gémier, grand champion du théâtre populaire, sur une scène de boulevard, la Renaissance, la pièce ne connut qu'un succès médiocre et fut retirée après vingt-neuf représentations. Le spectacle que Gémier offrait au public de la Renaissance ne ressemblait aucunement à ceux auxquels ce public était habitué. Plus récemment, ceux qui ont travaillé en vue d'un théâtre populaire, un Vilar, un Planchon, ont changé de tactique. Ils se sont rendu compte qu'un spectacle qui sort de l'expérience normale du public à qui on le présente, exige une certaine préparation. Pour plaire à un public qui n'a pas l'habitude d'aller au théâtre, il faut entreprendre l'éducation dramatique de ce public même. On ne parle plus tout simplement de l'éducation *par* le théâtre, mais de l'éducation *pour* le théâtre.

En 1937, pour l'ouverture de l'Exposition Universelle, le gouvernement de Front Populaire commanda à quatorze dramaturges de distinction une pièce collective, *Vive la liberté*, qui devait illustrer „l'effort dans lequel depuis des siècles l'homme a obstinément persévéré sur cette terre de France pour atteindre la liberté”. Malheureusement la pièce ne se montra pas à la hauteur de cette belle conception. Les auteurs eurent beau faire dialoguer sur la scène Rabelais et le „Panurge de 1937”, Descartes et Pascal, Molière et Boileau, une mère et son fils le jour de l'assassinat de Jean Jaurès, présenter un tableau de la Commune, ou de la C. G. T., et représenter des faits et gestes de Jeanne d'Arc, ils n'arrivèrent pas à „faire revivre cet esprit admirable et ardent qui fit construire nos cathédrales”, pour citer

¹ *Théâtre du Peuple*, chap. IV: „L'épopée historique”.

² Préface, 1901.

les membres du groupe „Mai 36” qui était chargé du spectacle et dont le président d'honneur était Léon Blum. En tout cas ils n'arrivèrent certainement pas à traduire l'idéal démocratique. Qui plus est, traiter tant de thèmes disparates dans une seule oeuvre dramatique, c'est courir à l'échec. Un autre spectacle non moins catastrophique mais néanmoins important parce qu'il constitue la première tentative de Jean-Richard Bloch dans ce genre, fut *La Naissance d'une cité*, présenté au Vélodrome d'Hiver en novembre 1937. Avec cette pièce qui symbolisait les différentes phases du développement d'une vie collective Bloch n'arriva pas, comme il voulait, à faire du „théâtre de masses”, il n'y arriva que plus tard quand, face à la tragédie de l'occupation allemande, il fit *Toulon*. Dans cette oeuvre, il se penche sur la vie collective d'une nation et met en relief le complexe de ses incertitudes, la résistance, la collaboration, l'attentisme, le mouchardage, le bien et le mal. Alors que Sartre, à propos de ses *Mouches*, déclarait qu'il était forcé „d'avoir recours à un personnage qui théâtralement était déjà situé”, c'est-à-dire Oreste³, Bloch ne prit pas le détour du drame historique ou mythique, et c'est ce qui fit l'originalité de son oeuvre. En présentant sur un théâtre le sacrifice consenti de la flotte française dans la rade de Toulon en 1942, Bloch traitait d'événements actuels qui touchaient au plus profond de la sensibilité nationale. Il avait à trouver le moyen de faire accepter aux témoins du drame réel, les raccourcis et les déformations qu'impose le théâtre. La solution qu'il adopta fut de présenter en une fresque comportant une dizaine de scènes, un certain nombre de types humains représentatifs, le héros de la résistance qui va être torturé, le partisan de Pétain, le mouchard. Les procédés employés tiennent de la technique cinématographique, notamment le „fendu enchaîné” qui assure la continuité des scènes et la rapidité du rythme.

Cette pièce située dans l'actualité, s'alimentant aux sentiments collectifs réels, fut conçue comme un drame populaire et destinée aux travailleurs, étudiants et résistants: on eut donc tort de la présenter à Paris devant le public d'abonnés de l'Odéon (décembre 13, 1945). Devant un tel public, la condamnation de la politique de Vichy, pour mesurée qu'elle fût, provoqua fatalement une vive hostilité, hostilité qui fut d'ailleurs adroitement transformée en critique esthétique. La pièce aurait été plus à sa place dans le vaste cadre du Palais de Chaillot que fréquentait un public plus populaire, mais même là elle n'aurait pas trouvé son vrai public car, malgré son nom de Théâtre National Populaire, le Palais de Chaillot n'était alors qu'une salle supplémentaire où les autres théâtres subventionnés offraient leur répertoire à des spectateurs qui payaient leurs places un peu moins cher.

En province, pourtant, il existait déjà, à Bussang dans les Vosges, un „théâtre du peuple”. Ce théâtre, qui fonctionne toujours, date de 1895 et fut le premier essai d'un théâtre de ce genre. Son fondateur, Maurice Pottecher, originaire de Bussang, rejetant l'idée d'un théâtre destiné à la classe la plus pauvre et d'ordinaire la moins cultivée, théâtre qu'il qualifia de „théâtre populaire”, opta pour

³ „Comoedia”, 24 IV 1943.

un théâtre où seraient confondus pour leur profit mutuel, des spectateurs de toutes les catégories sociales, un „théâtre du peuple”. Tentative d'éducation destinée à „combattre l'ignorance en bas, et en haut le mensonge”, ce théâtre régional de Bussang tenait au début, et tient encore, du festival. Les représentations ont lieu le dimanche après-midi au mois d'août, et le public local des Vosges reconnaît visiblement comme sien le répertoire qui consiste en une vingtaine de pièces spécialement écrites pour lui par Maurice Pottecher entre 1895 et 1955. Pour régionaliste qu'il soit, ce répertoire n'a aucun rapport avec le régionalisme de droite. *Liberté* (1898), fut favorablement accueillie au début du siècle dans les Universités populaires, créées par le mouvement socialiste. Cette pièce, qui présente en les personnes d'un père traditionaliste et d'un fils acquis aux idées révolutionnaires, la division des esprits au moment où la Révolution française éclata dans la région, et la réconciliation qui eut lieu lorsque la patrie se trouva envahie, fut choisie pour la réouverture, en 1946, du théâtre qui avait été fortement endommagé pendant la guerre. Le répertoire continue d'être joué par d'excellents acteurs anonymes, qui sont, pour la plupart, des amateurs (ouvriers, travailleurs des champs) qui préfèrent l'anonymat parce que leur travail est un travail collectif. Autrefois le public se réunissait dans un champ pour assister au spectacle qui se déroulait sur une scène dont la structure était traditionnelle mais dont le fond pouvait s'ouvrir pour offrir comme décor, dans les cas où cela convenait à la pièce, la pente de la colline boisée. Devant cette scène fut construite, plus tard, en bois, une grande salle couverte qui contient 1200 places. Cette évolution fait penser à la définition d'un théâtre idéal proposée par Firmin Gémier, le théoricien du théâtre du peuple⁴: pour lui un pareil théâtre „serait tout simplement une place publique, qui dans nos contrées pluvieuses devait être couverte”, et il ajouta: „c'est à peu près la donnée que réalisaient les théâtres antiques beaucoup plus rationnels que les nôtres”.

Pendant toute sa vie, Gémier, qui fut destiné à devenir le premier directeur du Théâtre National Populaire créé par le gouvernement en 1920, le jour de l'anniversaire de l'armistice, et situé dans la vaste salle du Trocadéro, fut hanté par l'image de l'ancien théâtre grec et par celle du théâtre médiéval. Cette hantise l'avait mené à concevoir un théâtre qui ne serait plus réservé aux classes privilégiées et qui ne serait pas destiné, non plus, à la classe dite populaire, mais serait accessible à tous; ce théâtre, il ne voulait l'appeler ni populaire ni national mais collectif. „Eglise sociale où, par le culte de tous les arts réunis, le peuple doit prendre conscience de ses destinées”, telle étant sa définition du théâtre, Gémier vit dans la fête publique l'aboutissement rationnel du théâtre, et il est significatif que quand il inaugura le T. N. P., ce fut avec des Chants de la République présentés dans des tableaux vivants où il chercha à condenser l'histoire nationale. Toutefois ce qu'il fit là n'était qu'une ébauche très sommaire de ce qu'il aurait voulu faire pour fêter le deuxième anniversaire de l'armistice et le cinquantième anniversaire de la

⁴ F. Gémier, *Le Théâtre*. Entretiens réunis par Paul Gsell, p. 217, ensuite pp. 220, 272.

Troisième République. Ce dont il était capable dans ce genre de spectacle avait déjà été démontré, en 1903, à l'occasion du festival pour commémorer le centenaire de l'entrée du canton de Vaud dans la Confédération helvétique. Gémier retraça l'histoire du canton employant jusqu'à 2400 acteurs qui se répandaient au besoin parmi les spectateurs, les entraînant de cette façon à une participation à l'action de la pièce. Qu'il fût question de fêtes ou de représentations théâtrales proprement dites, Gémier visait toujours à „créer une atmosphère où chaque assistant communiquerait avec ses voisins et avec l'auteur dans une sorte de religion sociale”. L'idée d'une communion des spectateurs et des acteurs se plaça au centre de sa conception du théâtre, et lui inspira une scénographie qui fut révolutionnaire en France à l'époque, mais qui a souvent servi depuis, surtout dans les spectacles de théâtre populaire: suppression de la rampe (on ne la supprimait alors en France que chez Jacques Copeau), refus de délimiter l'aire du jeu par un rideau, escaliers qui réunissent la scène à la salle. Le fait est que Gémier a eu son mot à dire sur tous les problèmes qui ont confronté ceux qui, depuis 1945, ont tenté la conquête du public populaire. De 1911 à 1912, quarante ans avant la tentative faite par le gouvernement français de décentraliser le théâtre en créant en province cinq „Centres Dramatiques”, Gémier était sur les routes de France avec son Théâtre National Ambulant, pour apporter aux divers publics populaires du pays les spectacles de Paris, tels exactement qu'ils avaient été présentés à Paris, et non pas amoindris et défraîchis comme c'était l'usage. Ce fut une catastrophe financière, mais en même temps un succès artistique indubitable. S'insurgeant contre le compartimentage du public selon leur degré de fortune dans les grandes salles de théâtre de la métropole, Gémier ne se contenta pas de prêcher le retour au plan des théâtres antiques pour assurer la cérémonie civique qu'était pour lui le théâtre, mais passa à l'action: il monta des pièces au Cirque d'Hiver (1919—1920). Ce furent de grands spectacles „olympiques” ou folkloriques visant à séduire les foules. Le spectacle „olympique” fut constitué par *l'Oedipe roi de Thèbes* de Saint-Georges de Bouhélier, auteur qui, par sa hantise d'un théâtre „libéré”, lieu d'émotions collectives, était fait pour s'entendre avec Gémier. Dans sa tragédie, Gémier fit entrer, comme intermède, les jeux athlétiques de deux cents sportifs. Le spectacle fut vivement applaudi par un très grand public, mais fut censuré tout aussi vivement par les critiques dramatiques. Roger Planchon avoue, une trentaine d'années plus tard, avoir misé sur un fort élément de spectacle pour attirer au théâtre un public populaire. Sept mois après la dernière représentation donnée par Gémier au Cirque d'Hiver, Gémier fut promu directeur du T. N. P. au Trocadéro, mais l'emplacement du théâtre dans un quartier élégant, et les conditions dans lesquelles il dut exploiter ce théâtre, ne lui permirent pas d'y créer le théâtre populaire, ou „collectif”, qu'il avait rêvé. Cette entreprise n'a vraiment acquis droit de cité qu'à partir de 1951 sous la direction de Jean Vilar qui a réussi à y attirer un public immense comportant surtout des jeunes; la difficulté de faire venir l'ouvrier au théâtre, et qui plus est, à un théâtre situé au centre de Paris dans un quartier élégant, a été publique-

ment avoué par Vilar après onze ans de l'exploitation du Palais de Chaillot: les ouvriers, dit-il, ne constituent pas plus de sept pour cent de son public.

Le désir de créer un théâtre populaire qui soit en réalité un théâtre pour le prolétariat et non tout simplement un théâtre „national”, est né avec le siècle. Les premiers militants groupés autour des Universités populaires et autour de Romain Rolland, qui a fait l'historique de ces tentatives dans son livre le *Théâtre du Peuple* publié en 1903, n'ont pas trouvé un climat propice à leurs efforts, mais il est clair que ces militants tentèrent de faire face à la plupart des problèmes que pose la fondation d'un théâtre pour le prolétariat. Ils comprirent la nécessité d'apporter le théâtre au public, en jouant dans des salles situées dans des quartiers populaires, et de jouer devant un public nombreux de façon à pouvoir mettre le prix des places au plus bas. Plus récemment Jean Vilar et Roger Planchon ont tenté d'obtenir l'adhésion des ouvriers au moyen d'un système d'abonnements collectifs de syndicats. Pour ce qui est du répertoire, il est devenu de plus en plus clair qu'il ne faut pas offrir au public populaire des pièces bourgeoises par leur esprit mais qui cherchent à morigéner le prolétariat; c'est l'insulter tout simplement. „Le théâtre du peuple, avait écrit Romain Rolland déjà en 1903, doit partager le pain du peuple, ses inquiétudes, ses espérances et ses batailles [...] Le théâtre sera peuple ou il ne sera pas”.

En 1932 une tentative de théâtre populaire qui témoignait de la volonté de rompre avec l'art bourgeois et, en révélant en France les oeuvres révolutionnaires, de permettre à un tel art et à une telle littérature de se manifester dans le pays, fut faite par un groupe de travail, le Théâtre d'Action Internationale, dont le directeur artistique était Léon Moussinac. C'était la première fois en France qu'on cherchait à fonder un théâtre sur une idéologie précise et explicite. Pour le groupe du T. A. I., qui s'est inspiré des idées de Piscator, le terme théâtre populaire fut synonyme de théâtre politique. Pour Moussinac, la propagande ne pouvait nuire à l'art si elle était au service d'une idée exaltante; elle donnait même aux oeuvres un accent et une force exceptionnels, et, qui plus est, des trouvailles artistiques originales pouvaient venir de la nécessité de fixer l'attention du public et de l'attirer à soi sans flatter son ignorance. Le T. A. I. donna, aux Bouffes-du-Nord, vrai théâtre de quartier, dans un quartier ouvrier, *Miracle à Verdun* de Hans Chlumberg qui fut très goûté du public composé de l'élite culturelle de Paris et, dans les places bon marché, d'un public populaire; mais l'élite fut rebutée par la netteté politique du deuxième spectacle, *le Train blindé 1469*, de Vsevolod Ivanov, et sa désaffection à partir de ce spectacle entraîna la faillite de l'entreprise après le troisième spectacle, *Acide prussique*, de Friedrich Wolf. Même si le système de subventions avait été alors aussi développé que de nos jours, une entreprise aussi nettement engagée dans la lutte politique pouvait-elle prétendre à une subvention de l'Etat ou de la municipalité? *Le Train blindé* qui figure encore aujourd'hui au répertoire des théâtres soviétiques, et fut monté en premier lieu au Théâtre d'Art de Moscou en 1927 par Stanislavski, qui s'enthousiasma des cette oeuvre précise-

ment parce que le peuple en est le héros, fait penser à la pièce récente d'Arthur Adamov, *le Printemps 71*. C'est la première pièce française sur la Commune de Paris; elle met en relief l'héroïsme et les erreurs des communards, le dévouement et aussi les erreurs de ses chefs. Par son sujet, la traduction en clair de l'actualité immédiate de notre époque, l'intensité de la vie populaire qui est évoquée sur la scène, la pièce entrerait facilement dans le répertoire de n'importe quel théâtre de masses, mais c'est au Théâtre Récamier à Paris, naguère le petit théâtre d'essai de Jean Vilar, qu'elle est annoncée pour mars 1963. La mise en scène sera de Louis Daquin et de René Allio, actuellement décorateur chez Planchon à Villeurbanne. D'autres représentations sont annoncées à Bratislava, à Budapest et au Théâtre Maxime-Gorki de Berlin. Toutefois la première mondiale a déjà eu lieu à Londres, le 6 juillet, 1962, dans un petit théâtre privé, l'Unity Theatre. Ce theatre-club qui est une entreprise d'amateurs, est étroitement lié à certains syndicats et constitue un élément actif de la gauche britannique; sans cela aurait-on pensé à y monter une telle pièce? Mais si ce groupe manque — et combien visiblement! — des moyens nécessaires pour mettre en scène une oeuvre de l'envergure du *Printemps 71* et comme on pourrait s'y attendre, des connaissances historiques qu'exige la présentation d'un texte si spécialisé et si touffu, la représentation a été précieuse à titre d'essai, et bien à sa place dans le répertoire d'un theatre-club qui se veut un centre de vie culturelle et politique. Pour en revenir au T. A. I., dont le but fut de fonder un véritable théâtre politique, il est à se demander si, pour attirer un public stable, on n'aurait pas mieux fait de commencer par des oeuvres de critique sociale de la société française, et de remettre à plus tard la représentation d'oeuvres révolutionnaires de l'étranger. L'échec que subit cette entreprise importante souligne le fait qu'un théâtre ne peut se fonder sur une idéologie seule; reste à résoudre l'important problème matériel de la conquête d'un public, problème qu'a soigneusement étudié Jean Vilar, le directeur actuel du T. N. P., et à sa suite tous ceux qui se sont intéressés à un théâtre de masses.

Très récemment à Aubervilliers où naquit Firmin Gémier, mais où il n'existe aucun théâtre, on a pu voir dans une salle de gymnase transformée en salle de spectacle, à l'occasion de deux festivals dramatiques, une tentative extrêmement intéressante de théâtre populaire au sens de théâtre politique offrant un répertoire ouvert aux problèmes de notre siècle. Là, devant un public d'ouvriers dont plus de la moitié se trouvaient au théâtre pour la première fois de leur vie, et qu'on y avait amené en faisant du „porte à porte”, furent joués, en juin 1961, le chef-d'oeuvre de Vsevolod Vichnievski, *La Tragédie optimiste*, sorte de *Cuirassé Potemkine* du théâtre, et en juin 1962, pour marquer la naissance du „Théâtre de la Commune”, *l'Etoile devient rouge*, de Sean O'Casey, pièce engagée s'il en fût, militante même.

Les projections de films, sur trois écrans, un sur la scène et un de chaque côté, innovation du metteur en scène Gabriel Garran, fournissaient un éloquent prolongement à cette pièce dont le but n'était pas seulement de dramatiser un épisode

B.U.F.

des grandes grèves de Dublin en 1913, mais encore de célébrer les triomphes de la classe ouvrière et de dénoncer toute tentative de fascisation où qu'elle se fasse. Ces projections évoquaient la Révolution d'octobre, l'Allemagne hitlérienne, la révolution cubaine et la répression des manifestants du 8 février 1962 à la station de métro Charonne. Cette façon d'inscrire la pièce dans un vaste contexte politique ne provoqua pas de critiques adverses quand la pièce fut jouée à Aubervilliers, mais souleva une véritable tempête dans la presse, au mois d'octobre 1962, quand la troupe donna un nombre limité de représentations à Paris, au Théâtre Récamier, en attendant que fût terminée la construction de leur nouveau théâtre à Aubervilliers. Ces journalistes voulaient-ils faire interdire l'étoile rouge comme on interdisait la plume blanche d'Henri IV à la veille de la Révolution française? Par contre, le public de la „générale”, au Théâtre Récamier, manifesta sa sympathie pour les acteurs en se joignant à eux pour chanter *l'Internationale* qui clôt la pièce. Pour le critique du „Monde”, Poirot-Delpech, ceci revenait à transformer le théâtre en „fête de parti”, en „meeting”. Pour sa part, Gilles Sandier, qui ne se „compte pas parmi les fidèles” (du Parti communiste), salua, dans „Arts”, ce „spectacle-meeting”, en prêtant au mot „meeting” un sens très différent, car, disait-il, la pièce d'O'Casey „c'est le Mistère de l'Etoile, c'est le Vray Mistère d'Aubervilliers”.

En 1961 également, comme partie d'un projet pour créer dans la ville un centre culturel, la municipalité ouvrière de Saint-Denis décida de remettre en activité le théâtre municipal. Le „collectif” chargé d'exploiter ce théâtre municipal et qui fut payé par la municipalité, se modela sur le Berliner Ensemble, et travailla dans la même perspective politique. „C'est bien de ne pas nous avoir pris pour des imbéciles”, s'exclama une voix venant du public ouvrier que le „collectif” avait convié à voir *Les Fusils de la mère Carrar* de Brecht, et à qui il projetait de présenter *Du Millet pour la huitième armée*, pièce chinoise dont la situation dramatique n'était pas tellement éloignée de leur propre expérience. En peignant pour leur public les rapports qui existent entre les hommes, les raisons économiques qui conditionnent ces rapports, et la possibilité de les changer, le „collectif” de Saint-Denis, sous la direction d'un animateur communiste, Bernard Rothstein, faisait du théâtre autre chose qu'un simple divertissement. Il en faisait une arme de combat.

Pour Jean Vilar, pas plus que pour le „collectif” de Saint-Denis, le théâtre n'est un simple divertissement. Vilar s'insurge contre ceux qui n'y voient qu'un exercice esthétique, ceux qui s'obstinent à juger les oeuvres qu'il crée uniquement sur le plan esthétique; il affirme que le théâtre qu'il fait, cherche à s'inscrire dans l'histoire sociale. A maintes reprises Vilar a précisé sa position: ce n'est pas „l'art” qu'il vise; il pense au besoin d'art du public d'instituteurs, d'employés de bureau, de paysans, qui constitue tout autant que l'ouvrier qui travaille le bois ou le fer, le „public prolétaire”. Ce public il l'invite à aller au théâtre, pour accéder de la manière la plus directe, la plus immédiatement perceptible, à une culture intellectuelle et artistique qui est placée pour l'instant „sous hypothèque bourgeoise”.

Pour faire parvenir jusqu'à ce „public prolétaire” son invitation d'aller au théâtre, Vilar n'hésita pas à faire appel aux responsables de comités d'entreprise et d'Associations culturelles populaires pour qui, dit-il, „Théâtre Populaire” signifie apprendre, et apprendre signifie libérer l'homme.

Il n'a jamais été question pour Vilar de faire un théâtre pour les ouvriers. Dès 1950, avant sa nomination au T. N. P., il niait la possibilité d'un tel théâtre dans l'état actuel de la société française, position qu'il réaffirma en 1960 quand il se vit accusé par certains de ne pas avoir fait du T. N. P. un théâtre prolétarien, militant même. Quel dramaturge, demanda-t-il peut se payer le luxe d'écrire pour un théâtre populaire-ouvrier? Même pour un théâtre populaire conçu comme un théâtre accessible à tous, le choix du répertoire pose au directeur un problème grave, car ne sont pas tellement nombreuses les pièces qui peuvent tenir sur une vaste scène devant un nombreux public mixte. Quant aux pièces écrites pour les masses d'aujourd'hui, où chercher en dehors de l'oeuvre de Brecht et de Sean O'Casey? Seul Romain Rolland, parmi les auteurs français de notre temps, est cité par Vilar comme étant un auteur qui touche le public populaire, et il y a dix ans encore, ajoutait Vilar, il n'aurait pas pensé à le monter.

Vilar fit ses premières expériences d'un théâtre de masses en 1947 à Avignon où il fut chargé du festival de théâtre qui avait lieu dans la Cour du Palais des Papes où il y a de la place pour 3000 spectateurs. Ce travail le prépara parfaitement à prendre la direction du Palais de Chaillot qui a 2800 places. C'est dans ces représentations en plein air, „au pied du mur”, que Vilar apprit, dit-il, que seuls comptent le texte et le jeu de l'acteur. Là il prit le parti, qu'il a suivi depuis, de supprimer la mise en scène et de demander aux seuls acteurs en costume, évoluant sur un vaste plateau nu, de situer l'action. Il créa ainsi ce qu'on s'est plu à appeler le „style Vilar”. Ce style reste en vigueur au Palais de Chaillot; les baissers et levers du rideau, la rampe, les herses sont supprimés, et la scène, où le décor est réduit à quelques éléments (meubles, accessoires) indispensables, disposés devant les grandes tentures noires du fond, est éclairée par des projecteurs placés dans la salle.

A Paris Vilar n'attendit pas que le public se décidât à venir à son théâtre. Il alla le chercher dans sa banlieue, à Montrouge, Clichy, Saint-Denis, jouant dans des salles improvisées, des Halles aux poissons par exemple. Les premières représentations du nouveau T. N. P. furent données dans la banlieue ouvrière de Suresnes. Ce début donna le ton à la carrière ultérieure du T. N. P., et la formule des „Week-ends T. N. P.” fut trouvée. Pendant deux jours, des gens qui ne s'étaient pas connus jusqu'alors se trouvaient ensemble au concert, à table, au bal et au théâtre; en plus ils pouvaient entrer en discussion avec les acteurs au sujet des oeuvres qu'on jouait, du choix du répertoire, du métier de comédien, des buts que se proposait le T. N. P. La grande vedette du T. N. P. à ses débuts, le regretté Gérard Philipe, Cid éblouissant, dont l'apport fut décisif au succès immédiat de l'entreprise, disait que le spectateur ne venait plus au théâtre pour être isolé dans son

fauteuil, qu'au contraire il se créait au T. N. P. une espèce de communauté, un coude à coude comme au cirque. La formule des „week-ends” tient toujours, mais varie selon le lieu et l'occasion : pour les fêtes de Pâques 1962, le „week-end” comprenait le samedi un apéritif-concert à 18 h 45, suivi de la représentation de *l'Avare* de Molière et d'une nuit dansante avec attractions; le dimanche à 16 h une représentation de *l'Alcade de Zalameá* de Caldéron, suivie d'un apéritif-concert-buffet, et de la représentation des *Rustres* de Goldoni, tout cela pour dix-neuf nouveaux francs, le prix d'un fauteuil d'orchestre pour une seule représentation dans les autres théâtres de Paris. Les „Nuits T. N. P.” à Paris sont taillées sur le même patron; tout est organisé autour de la représentation théâtrale. Vilar a fait aussi des „Nuits Renault” pour 2770 ouvriers, employés et ingénieurs de l'usine Renault. En organisant ces Nuits et ces „week-ends”, surtout dans les centres ouvriers à Paris, au Creusot, à Villeurbanne, à Karlsruhe, en jouant dans tout lieu habituellement fréquenté par un public populaire, music-halls, cirque, palais des sports, en reprenant au Palais de Chaillot le système des matinées étudiantes, en y créant des „Avant-Premières Populaires” réservées exclusivement aux Associations Culturelles, mouvements de jeunesse et syndicats, en organisant au cours du festival de théâtre d'Avignon, qui maintenant fait partie des activités du T. N. P., des conférences, débats, lectures de pièces et de poésies, tant pour le grand public que pour des groupes de jeunes venus d'un grand nombre de pays, Vilar cherche à attirer au théâtre un public populaire et à créer dans ce public le goût du bon théâtre. Pour ramener les masses au théâtre, il a tenté, comme il le dit, de démocratiser le cérémonial en avançant l'heure du spectacle pour faciliter le retour à la maison après le spectacle, en supprimant les pourboires, en fixant le prix des places au plus bas et nivelant autant que possible les prix, en remettant gratuitement à chaque spectateur un texte comportant une analyse détaillée de la pièce et des indications sur son histoire et son auteur. Le programme proprement dit, qui est vendu à un prix modique, contient le texte intégral du spectacle.

Une grande partie du répertoire du T. N. P. consiste en des chefs-d'oeuvre dramatiques français et étrangers; Vilar a joué entre autres Corneille, Molière, Marivaux, Hugo, Musset, Shakespeare, Kleist et Büchner, et a soulevé par là de vives critiques de la part de ceux qui voulaient lui voir pratiquer un théâtre exclusivement ouvrier. Mais de telles oeuvres, selon Vilar, „s'adressent naturellement au peuple et constituent, dans le domaine de la culture, le point de ralliement au niveau le plus élevé, du plus grand nombre”⁵. Toutefois Vilar s'est montré prêt à s'engager activement dans le débat politique, mais à la condition expresse que les pièces militantes aient des qualités esthétiques. Il a cherché, affirma-t-il en juillet 1962 à Avignon, des oeuvres qui puissent lier son théâtre à l'actualité en traduisant les préoccupations du public. C'est ainsi qu'il fut amené à donner, en 1960, *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* de Brecht, dans une mise en scène qui faisait ressor-

⁵ *Memorandum*, „Théâtre Populaire”, 1960, n° 40, 4^e trimestre.

tir l'actualité de la pièce, et ensuite *l'Antigone* de Sophocle et *les Roses Rouges* de Sean O'Casey. Plus récemment il a monté une „transposition moderne” faite par lui-même de *la Paix* d'Aristophane, dont il affirme l'actualité, et *l'Alcade de Zalaméa*, pièce dans laquelle se pose une question très actuelle: pourquoi y aurait-il, pour certains privilégiés, une justice différente de celles que les lois imposent? Pour Planchon qui avait joué la pièce en 1955, *l'Alcade* avait une autre signification, elle rappelait surtout la récente expérience commune d'une troupe de soldats qui arrive dans un village, y amène le malheur et s'en va. Chez Vilar l'allusion aux tribunaux militaires notoirement prévenus en faveur de certains accusés était évidente. Le public du T. N. P. a fort bien compris à quoi Vilar en voulait venir lorsqu'au début de 1962, il limita son répertoire à *l'Alcade* et *la Paix*. A ce moment-là certains louèrent le T. N. P. d'avoir rempli sa fonction de théâtre populaire, mais Robert Kanters de *L'Express* se moquait de ce „bon Robespierre de Chaillot” qui avait pris sur lui de faire des „cours sur la liberté”, et la presse de droite s'indignait de voir „métamorphoser en rassemblement politique” un public de théâtre subventionné. Vilar, nullement dérouté par ces critiques, et toujours aussi résolu à souligner la responsabilité d'un chacun pour la guerre, monta, à l'occasion du dernier festival d'Avignon, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Jean Giraudoux. Dans les discussions qui eurent lieu à Avignon au cours du festival entre Vilar et de jeunes étudiants qui critiquaient le choix de cette pièce „purement littéraire des années d'avant-guerre”, Vilar soutint que cette pièce était d'une brûlante actualité et bien à sa place dans un théâtre national populaire. D'ailleurs pour ce qui est du répertoire, Vilar avoue ne pas pouvoir toujours faire exactement ce qu'il veut, moins de peur d'une pression directe de la part du gouvernement dont il tient sa subvention (les demandes d'interdiction rédigées par Thierry Maulnier, après la représentation de *Mère Courage* en 1951, et par François Mauriac après celle de *la Paix*, n'eurent pas de suite), que parce qu'il lui faut équilibrer son budget. Il ne peut risquer un four. Le T. N. P. étant une concession libre (la subvention, Vilar la qualifie de simple „provocation à l'action” tant elle est insuffisante), l'Etat n'assume pas les déficits, c'est donc au directeur, c'est-à-dire à Jean Vilar personnellement, de les couvrir. Il lui a fallu, par exemple, deux ans pour combler le déficit de 1959—1960 quand, pour poursuivre son travail à Paris, il renonça aux tournées qui seules lui permettaient de boucler son budget. „Nous sommes très engagés”, affirma Vilar en 1962 en faisant allusion, non seulement à son répertoire récent, mais aussi aux premières représentations du T. N. P., de Corneille et de Hugo, de Molière et de Marivaux, de Büchner et de Beaumarchais, dont il revendiqua en 1960 le contenu „politique”.

De son côté, Roger Planchon est très ouvertement „engagé” depuis ses débuts au minuscule Théâtre de la Comédie, à Lyon, où il travailla entre 1954 et 1957. Il y joua deux pièces de Brecht et créa *les Coréens* de Michel Vinaver et *Paolo Paoli* d'Arthur Adamov. En 1957, il obtint la gestion du Théâtre de la Cité qui occupe la partie centrale de l'immense Palais du Travail. Ce Palais est situé au

coeur même de la nouvelle ville ouvrière de Villeurbanne toute construite en gratte-ciel pour fournir des logements bon marché aux familles ouvrières. Au moment où Planchon prit la direction de ce théâtre de 1800 places, qu'une municipalité de gauche voulait populaire, à part quelques visites de troupes en tournée, dont le T. N. P., on ne présentait que des opérettes et des divertissements très légers, de sorte que le public de ce quartier ouvrier n'y trouvant pas son compte, ne venait pas au spectacle. De ce théâtre en faillite Planchon fit, en peu de temps, avec le soutien de la municipalité et une subvention de l'Etat, un théâtre qui marche, et où l'on trouve difficilement des places. Mais Planchon visait plus loin; il cherchait à placer son théâtre au milieu de la vie communale et régionale. Pour lui⁶ le théâtre est un service au même titre que les écoles — Jean Vilar l'avait défini en 1954 „au premier chef un service public au même titre que le gaz et l'électricité”. Seule cette reconnaissance du rôle du théâtre, écrivit Planchon, „peut lui permettre de redevenir un instrument d'expression humaine. En réalité, le théâtre populaire, est, pour moi, un faux problème parce que je n'admets pas la nuance péjorative dont on affecte le mot 'peuple'. Le peuple, c'est l'ensemble des habitants d'une ville, d'une région, d'une nation. Ce que je sais déjà, c'est que Villeurbanne ne peut se faire qu'avec tout le monde car, comme l'affirmait Romain Rolland, 'le théâtre populaire, est un théâtre fait par le peuple et pour le peuple'. D'ailleurs, notre domaine ne se bornera pas seulement aux limites étroites de la scène. Il s'étendra à la Cité tout entière, exigeant le rassemblement de toutes les bonnes volontés. Ce Théâtre de la Cité, ce théâtre de demain, ce théâtre, que nous voulons rénover afin de le rendre à sa dignité et à ses prestiges, il appartient à la Cité de Villeurbanne de le vouloir et de le créer, avec nous, dans la joie et la compréhension”. Croyant que „le théâtre est un privilège à partager pour qu'il n'y ait plus de privilèges”⁷. Planchon alla chercher le public là où il se trouvait — dans les usines. On le vit haranguer les ouvriers dans leurs réfectoires ou à la sortie des usines, posté devant des panneaux-exposition, pendant qu'on leur distribuait des affiches du théâtre et des tracts. On le vit arranger des expositions dans les usines pour montrer „Comment on réalise un spectacle”, ou expliquer „Qui est Molière, Shakespeare, Brecht”, organiser des „semaines dramatiques” avec exposition de maquettes des costumes, photos de scènes prises dans l'oeuvre de l'auteur, dans des locaux tels que l'usine Rhodiacéta, tout cela pour „démystifier le théâtre”, pour apporter au spectateur une plus grande connaissance du métier de l'acteur. Planchon organisa aussi des „journées populaires” conçues sur le modèle des week-ends du T. N. P., la „journée” organisée pour le personnel de l'usine d'Electro-Chimie de Pierre Bénite comprenait une visite, à partir de 13 heures, du théâtre, et de ses divers services, de sa librairie, de l'exposition, présentée dans le foyer, des oeuvres de Brecht et des maquettes des représentations déjà données par Planchon, suivie d'une dis-

⁶ *Le Théâtre est un Service public*, „Bulletin du Théâtre de la Comédie”, août 1957.

⁷ *Editorial*, „Cité Panorama”, n° 9, février 1960.

cussion avec les comédiens au sujet d'*Henri IV* qu'ils allaient voir le soir après un repas. La „journée” terminée, les ouvriers furent reconduits chez eux en car. Pour entrer en contact avec les Grandes Ecoles et les Associations Culturelles, Planchon organisa des „matinées scolaires”. Reste le public agricole qu'il s'agit d'entraîner aussi à son tour au théâtre. Un fait: le public du Théâtre de la Cité lui vient de cent kilomètres à la ronde.

Pour ce qui est de l'organisation du théâtre, le prix des places, les abonnements et les abonnements à des prix spéciaux pour des collectivités, la composition du programme, l'accueil au théâtre, il est évident que le T. N. P. lui a servi de modèle. En allant „chez Planchon” comme en allant au T. N. P., on va „chez soi”, et on y va pour participer aux problèmes de notre temps présentés sur la scène. Rien de tel, par exemple, au festival de théâtre à Orange en juillet 1962. Malgré le fait qu'il y avait des milliers de spectateurs assis sur les gradins, c'était là un théâtre comme un autre, nullement populaire, ni par son esprit, son organisation, ni par les spectacles, présentés par la troupe de la Comédie Française comme à la Comédie même. Ni Vilar, ni Planchon, qui d'ailleurs inaugura son nouveau théâtre avec les deux parties d'*Henri IV*, de Shakespeare, intitulant la première partie le *Prince*, et la seconde partie *Falstaff*, et les jouant l'une à la suite de l'autre, n'ont refusé aux grands classiques droit de cité dans un théâtre populaire; tout dépend de la présentation. S'insurgeant contre toute présentation conformiste ou figée, Vilar soutient que l'éclairage sous lequel on voit les oeuvres, aujourd'hui, dépend de la mise en scène, et il va jusqu'à dire qu'en de certaines mains tout chef-d'oeuvre peut être une arme contre la culture populaire. Planchon affirme que les oeuvres classiques doivent être revivifiées, élargies, renforcées. Sa mise en scène de *la Seconde Surprise de l'Amour* de Marivaux, avec son lit nuptial sur la scène, fit crier au scandale. Pour Planchon, cependant, c'était là un procédé d'actualisation; il s'agissait de rendre évident au public d'aujourd'hui par la mise en scène ce qui était sous-entendu pour le public de l'époque.

Sa mise en scène de *George Dandin* conçue d'après le même principe d'actualisation était bien moins discutable. Planchon se proposa de jouer la pièce „comme une pièce écrite le mois dernier”. Ce qui compte dans le *George Dandin* de Planchon, c'est moins les rapports humains qui s'établissent entre les personnages, que les rapports sociaux, et c'est ce qui fit dire à Pierre Marcabru que Planchon avait réalisé la première mise en scène marxiste de Molière⁸. Déjà dans une note écrite en novembre 1959 sur son travail de mise en scène pour l'*Edouard II* de Marlowe, Planchon précisa sa position: „Nous avons cessé de nous intéresser aux débats psychologiques (style problèmes du couple où s'embourbe le cinéma moderne) s'ils ne se détachent pas sur un fond social et historique”⁹.

De l'actualisation Planchon passa à l'actualité, une actualité brûlante même,

⁸ „Arts”, 22 novembre 1961.

⁹ *Travail au Théâtre de la Cité*.

et monta pendant la dernière saison théâtrale, 1961—2, *Schweyk dans la Deuxième Guerre Mondiale*, *La Vie imaginaire de l'éboueur Auguste G.* par Armand Gatti, figurant l'agonie sur son lit d'hôpital d'un éboueur mortellement blessé par la police au cours d'une manifestation de grève, et dont le corps allait être jeté à la rue pour faire croire à un simple règlement de comptes. De même sa propre pièce *La Remise* qui, sous la forme d'une pièce policière, raconte l'histoire d'un petit village situé sur la terre rocailleuse des hauteurs de l'Ardèche, est prise dans l'histoire de notre temps, dans un monde qui change vite et sans qu'on donne à certains d'entre nous, les paysans de l'Ardèche dans ce cas, ce „regard neuf” qu'il faut pour voir clair dans ce qui se produit; les paysans sont appelés à subir les répercussions du marché noir, du maquis, des répressions nazies, de l'installation et puis de la fermeture d'une fabrique pour des raisons de concentration économique; certains s'accrochent à leurs terres incultivables; d'autres s'en vont vers les villes. Partis pour travailler aux chantiers de Lyon ou de Grenoble, ou engagés militaires pour la guerre d'Indo-Chine, ces paysans, en abandonnant leurs terres, voyaient disparaître du même coup le sens de leur existence. Nées de l'expérience des deux auteurs, ces deux pièces ont enthousiasmé le public du Théâtre de la Cité par l'expression attachante qu'elles offraient des problèmes inquiétants que pose la vie moderne.

Planchon veut aussi que son théâtre soit révolutionnaire du point de vue technique. Conscient du fait que le public pour qui il travaille est un public formé par le cinéma, il a rêvé non seulement d'un „théâtre d'une actualité comme on en voit au cinéma”, mais aussi d'un „théâtre qui se ferait comme on fait un film”¹⁰. A plusieurs reprises il a employé un écran et des projections, mais il ne s'agit pas de cela. Il s'agit de la mobilité presque cinématographique de ses dernières mises en scène; son utilisation pour *Schweyk* du plateau tournant, par exemple, était en elle-même une trouvaille technique car, libéré de sa fonction habituelle qui était de faciliter les changements de décor, le plateau tournant servit ici à changer l'angle de vision du spectateur comme le fait la caméra. Devenu auteur dramatique Planchon voulut réaliser la même mobilité dans la structure de sa pièce. Armand Gatti, journaliste et cinéaste devenu dramaturge, avait réfléchi au problème de la technique dramatique comme aux problèmes sociaux, et c'est dans une pièce de structure révolutionnaire qu'il présente ses revendications en faveur des ouvriers. Jacques Rosner qui monta la pièce de Gatti, *Auguste G.*, au Théâtre de la Cité, imagina une mise en scène également révolutionnaire, mais malgré la complexité du spectacle, le public ouvrier ne se montra nullement déconcerté, tant le sujet le touchait de près. Il y a quelques mois, Jacques Rosner qu'on croyait sur le point de prendre la suite de Planchon — dont la présence était sollicité à New York, et à qui le Berliner Ensemble demandait une mise en scène — se proposait de monter pour la saison 1962—1963, une autre pièce de Gatti, une pièce de Max Frisch (*Andorra*) qui traite de l'antisémitisme, et une pièce de Michel Vinaver sur le problème de la

¹⁰ „Le Figaro”, 25 août 1956.

colonisation. A la place, on vient d'annoncer, toujours sous la direction de Planchon — qui restera en France — *Tartuffe*, la *Villégiature* de Goldoni et l'*Al Capone* de Planchon. Cette dernière pièce sera une comédie musicale sur le personnage d'Al Capone, dans la même veine que *les Trois Mousquetaires* qui jadis avaient ouvert tant de portes à Planchon. La mise à exécution de ces projets dépendra de l'importance de la subvention qui lui sera accordée pour 1963. Entretemps, Planchon s'est vu dans la pénible nécessité de licencier tous ceux de sa troupe qui ne paraissent pas dans *George Dandin*, qu'il doit présenter à Venise — tant est précaire, dans le cadre social actuel, l'existence d'un théâtre populaire en France. On pourrait dire de Planchon et de sa troupe ce qui a déjà été dit de Vilar, que ce n'est pas le gouvernement qui subventionne le théâtre populaire, mais le directeur et ses acteurs. Vilar déclare avoir eu le droit de travailler „librement dans la misère”; du reste, pendant deux ans, il avait littéralement travaillé pour rien. Comment trouver des hommes prêts à un tel sacrifice? Voilà un des problèmes que doivent résoudre ceux qui veulent l'existence d'un théâtre populaire. Sera-ce aussi un problème pour les deux Maisons de Culture dont le gouvernement vient de décréter la fondation, l'une à Saint-Etienne, sous la direction de Jean Dasté, l'autre à la limite de Lyon et de Villeurbanne sous la direction de Planchon? Etant donné sa conviction que le théâtre n'est pas une manifestation isolée, mais se situe dans un contexte social, Planchon exige que la Maison soit ouverte à tous, qu'il y ait plusieurs salles de spectacle et de cinéma, des bibliothèques, discothèques et des salles d'exposition. Elle doit donc continuer l'oeuvre déjà entreprise par Planchon au Théâtre de la Cité, et Planchon entend rester là pour veiller à la construction de cette Maison dont la première pierre sera posée en janvier 1963.

Verra-t-on *Boulevard Durand* dans cette Maison de Culture? On ne le verra certainement pas au T. N. P., malgré le fait que la pièce correspond à la pièce idéale d'un répertoire de théâtre populaire, d'après la définition même de Vilar, c'est-à-dire qu'elle est faite pour le public populaire, écrite pour lui et lui parle de lui. Qui plus est, la pièce répond au désir, exprimé par Vilar en 1961¹¹, de trouver une pièce sur la lutte des classes, „pas une pièce politique, mais une oeuvre qui soit à la fois satire et enseignement”. Ayant déclaré catégoriquement qu'il ne jouerait pas la pièce, Vilar ajouta: „Armand sait très bien pourquoi”. Craignait-il une intervention de la part du gouvernement? Jusque là on lui avait laissé les mains libres. Toujours est-il qu'en janvier 1961, quand Jean-Louis Barrault était sur le point de donner la pièce à Paris au Théâtre de France, théâtre subventionné par l'Etat, André Malraux, Ministre d'Etat aux Affaires Culturelles, lui fit dire de „remettre”, c'est-à-dire d'abandonner le projet. Vilar, préoccupé en 1960 de son budget, qu'il fallait équilibrer coûte que coûte, a bien pu penser au sort de *Drame à Toulon*, qui, s'il fut joué dans une cinquantaine de départements, parfois au théâtre, parfois dans des salles privées, fut aussi interdit dans d'autres; tout dépendait du mai-

¹¹ „Arts”, 12—18 avril 1961.

re de l'endroit. Aussi cette pièce-chronique nullement romancée, qui raconte les détails d'une machination odieuse amenant la condamnation à cinq ans de reclusion d'un sous-officier de la marine de guerre, auteur de tracts où il dénonçait la guerre d'Indo-Chine, fut-elle boycottée par la presse, ce qui, pour un directeur de théâtre pouvait être catastrophique. Tout cela n'empêcha pas *Drame à Toulon* de jouer, par son exposé des faits et l'appel à l'agitation qui le termine, un rôle important dans la vaste campagne qui se fit à travers la France pour „Libérer Henri Martin”.

Boulevard Durand raconte une autre machination du même genre qui eut lieu en 1910. Si Henri Martin était toujours en prison quand *Drame à Toulon* fut joué, Jules Durand, lui, était mort il y avait déjà quatorze ans. Pourtant il y avait, pour un directeur de théâtre qui s'aviserait de monter cette pièce, des risques; une interdiction officielle, plus sûrement encore l'hostilité d'une presse bourgeoise capable „d'assassiner” la pièce, pour employer un mot de Barrault. Evidemment, les risques pour *Boulevard Durand* étaient moindres que pour *Drame à Toulon*. Les auteurs de cette dernière pièce, Claude Martin et Henri Dalmas, n'avaient pas à leur actif comme Salacrou, de nombreuses pièces d'avant-garde et d'importants succès de boulevard. Toutefois, *Boulevard Durand* ne ressemble pas aux pièces antérieures de Salacrou, à l'exception des *Nuits de la colère*, autre pièce engagée. Si les *Nuits de la colère* sont sorties des expériences de Salacrou pendant l'occupation allemande, *Boulevard Durand* rappelle une expérience de son enfance qui n'a cessé de le hanter. A l'âge de dix ans, le petit Armand vit emmener en prison, au Havre, où son père tenait une pharmacie, un homme que tous ceux de sa famille et de son entourage tenaient pour un homme bon et innocent. C'était Jules Durand, syndicaliste, qui s'était donné pour tâche de consolider l'organisation des dockers-charbonniers de la ville. La mort d'un „jaune”, dans une rixe, pendant une grève que Durand avait fait voter, les tentatives de la compagnie de navigation de mettre cette mort sur le compte de Durand, pour le discréditer, et pour se débarrasser de ce gêneur pendant cinq ou six ans, autant de faits dont nul ne disputa l'authenticité, sont présentés dans quinze scènes violentes qui se suivent avec une grande rapidité. Le procès qui forme le point culminant du drame et qui se termine par la condamnation de deux des inculpés à huit et à quinze ans de travaux forcés, et de Durand à la peine de mort pour excitation au meurtre, est si manifestement injuste que le spectateur ne peut pas ne pas prendre le parti de Durand, quelles que puissent être ses convictions politiques. Chaque fois que la pièce a été jouée le public a été visiblement d'accord avec le dramaturge qui réalisa ainsi, en 1961, la condition qu'il posait en 1945 comme étant nécessaire au théâtre de nos jours, à savoir d'entrer dans les préoccupations du public et de donner une expression dramatique à ses sentiments.

Les acteurs du Centre Dramatique du Nord jouèrent la pièce pour la première fois au Havre, ville natale de Durand. Cette représentation eut lieu dans une salle de cinéma, devant un public où se mêlaient des représentants de la compagnie de

navigation qui avait figuré dans l'affaire, la fille de Durand et l'ex-Président de la République, Coty, qui, jeune avocat, avait pris la défense de Durand et, après la condamnation, s'était employé à lui sauver la vie et ensuite à établir son innocence. La réhabilitation vint trop tard: la raison de Durand avait sombré pendant ses sept années de réclusion et il ne quitta la prison que pour être enfermé dans un asile. D'autres représentations furent données dans la salle même où Durand avait dirigé le combat du syndicalisme, devant un public de dockers et de dockers à la retraite qui, eux, avaient été impliqués dans l'affaire. Tous réagirent à la vue des personnages de la pièce comme si l'on eût été au temps du drame de 1910, tant la fiction théâtrale s'était confondue avec la réalité. Dans la capitale, au Théâtre Sarah-Bernhardt, *Boulevard Durand* provoqua des réactions également vives, non parce que les spectateurs revivaient le passé, mais à cause de l'actualité de la pièce, dont le thème principal est l'injustice déplorée mais éternellement répétée, et où on voit l'exploitation de l'ouvrier, la victimisation du meneur de grève, la partialité des pouvoirs envers les employeurs et — actualité brûlante — la brutalité de la police.

La salle fut toujours comble, remplie en grande partie par l'action des syndicats. Plus d'une fois, et avant qu'on eût assisté aux tentatives de Vilar, Planchon et les autres, Salacrou avait affirmé sa conviction que, pour que le grand public prit le chemin du théâtre, il fallait que les syndicats s'y missent, qu'on allât chercher les spectateurs dans les usines mêmes. Il croyait aussi que ce nouveau public, par ses exigences, créerait de nouveaux auteurs. Gatti, Vinaver, Georges Soria, l'Adamov du *Printemps 71*, Planchon même, seraient-ils ces nouveaux auteurs? ou Salacrou, le Salacrou des *Nuits de la colère* et encore plus du *Boulevard Durand*? et seraient-ce là les premiers pas, comme l'espère et le croit Jean Vilar, vers un théâtre qui finalement ne sera que populaire puisqu'il sera accessible à tous et qu'il aura d'année en année, amené un plus grand public à la culture, et aura peu à peu débarrassé le théâtre de tout le rituel dont la société bourgeoise l'a affublé?

La représentation du *Printemps 71* d'Adamov mentionnée ci-dessus (p.33) n'a pas eu lieu, mais la pièce a été donnée à Saint-Denis, en avril-mai 1963, dans une mise en scène de Claude Martin (décor de René Allio). Notons encore que Jean Vilar vient de quitter le T. N. P. (juillet 1963).

PROBLEMY TEATRU LUDOWEGO WE FRANCJI

STRESZCZENIE

Sukces reżysera Roger Planchon w teatrze miejskim w Villeurbanne, powodzenie ostatniej sztuki znanego autora Armand Salacrou, *Boulevard Durand*, i dyskusje wciąż żywe wokół dzieła Jean Vilar w Narodowym Teatrze Ludowym — oto znamiona współczesnego ruchu, zmierzają-

cego do utworzenia we Francji teatrów popularnych, czyli teatrów ludowych. Jest to najciekawsze zjawisko działalności teatralnej w okresie po drugiej wojnie światowej. Dla kogo przeznaczony jest ten teatr? Jak postępować, żeby sprowadzić do teatru tę publiczność, która go nie zna, a wychowana jest na widowisku filmowym? Gdzie ma być umieszczony teatr popularny, czyli teatr ludowy? Jaka powinna być architektura sali teatralnej i sceny? Jak należy przyjmować taką publiczność w teatrze? Jaki wybierać repertuar? Jak go podać? W jakim „oświetleniu“ (perspektywie)? Czy to nowe audytorium pobudzi nowych autorów, stworzy nowe formy dramatyczne, nową scenografię? Czy taki teatr, wymagający olbrzymich kosztów, będzie się mógł utrzymać bez ofiarnej i niczym nie uwarunkowanej pomocy państwa i zarządów miejskich? I czy w końcu jedynie takie teatry popularne, czyli teatry ludowe, utrzymają się w kraju, czego by sobie życzył i w co wierzy Jean Vilar?

Przełożyła *Helena Devechy*