

Un homme contraint : Jean Vilar (1912-1971)

Alexandre Lazaridès

Number 46, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27767ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1988). Review of [Un homme contraint : Jean Vilar (1912-1971)]. *Jeu*, (46), 204–206.

un homme contraint : jean vilar (1912-1971)

Claude Roy, *Jean Vilar*, Paris, Calmann-Lévy, 1987, 328 p.

Alfred Simon, *Jean Vilar. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, collection «Arts», n°26 1987, 286 p. Avec une cassette.

Jean Vilar, *le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, collection «Pratique du théâtre», 1986, 562 p. (réédition)

une oeuvre de souffle et de chair

J'écoute Vilar. La voix, détimbrée, ravalée, manque de beauté naturelle et de force : contrainte de se surhausser, elle proteste, sonne faux, s'étrangle, ou bien prend des intonations trop cothurniennes. Cette voix âpre gêne tout d'abord. Mais, comme chez les grands comédiens, voici que s'opère, s'est déjà opéré un sortilège : Vilar n'est plus Vilar. Il est tour à tour le désabusement funèbre de Richard II, l'égoïsme inquiet d'Harpagon, la solitude hautaine d'Auguste, le cynisme averti de Don Juan. La voix est toujours reconnaissable, mais c'est comme si le corps imaginaire qu'elle exprimait travaillait différemment pour se dire, à travers des variantes savamment dosées de débit, de rythme, de respiration, d'accent — tout ce que Vilar a appelé «l'oeuvre de souffle et de chair». Qu'en reste-t-il dans son cas?

Elle ne semble pas avoir été oubliée. En témoigne la parution récente des ouvrages d'Alfred Simon et de Claude Roy, le premier plus systématique et mieux documenté (chronologie, bibliographie, liste des mises en scène et des rôles, cassette de quelques grandes interprétations), mais moins inspiré que l'autre, tous deux plutôt apologétiques

et, en dépit de certaines réserves de circonstance, d'une ferveur quasi filiale. Car c'est bien une image paternelle qui se précise dans la nébuleuse d'impressions suscitées par ces lectures, et même, à bien tendre l'oreille, dans la voix d'outre-tombe de Vilar.

Ce «père» fut aussi un «patron» et aimait, dit-on, qu'on l'appelât ainsi. D'ailleurs, la communauté étymologique, apparemment paradoxale, de ces deux vocables pourrait servir d'emblème aux multiples contradictions non seulement de la personnalité de Vilar (à chacun les siennes!), mais de sa pensée et de son oeuvre de théoricien. Ces contradictions se laissent débusquer dans les textes, en général brefs, qui ont été réunis après sa mort, selon les indications qu'il avait laissées, sous le titre *le Théâtre, service public*. Épuisé depuis quelques années, l'ouvrage a été réédité en 1986. Les huit sections qu'il comporte (comédien, régisseur, public, auteur...) essayent de ventiler le champ dramatique mais, à la lecture, cette tentative est contredite par tant de répétitions et de recoupements qu'elle ne fait, à la longue, que confirmer la fascinante, l'hétérogène unité du théâtre, travail d'un collectif pour une collectivité dont Vilar voulait éclairer le sens et définir les termes à la suite de Gémier, de Dullin et de Jouvet.

Vilar avait trop voulu être de son époque pour ne pas vieillir avec elle, et sa réflexion nous paraît, dix-sept ans après sa mort, chargée de toute l'utopie, d'ordinaire apoca-

lyptique, générosité et ukase confondus, qui a exalté la pensée de tant d'intellectuels de gauche entre la fin de la Deuxième Guerre mondiale et Mai 68.

théâtre populaire et culture

L'écart, parfois grinçant, entre la pratique et la théorie chez Vilar pourrait être en partie expliqué par le rejet d'une culture qui n'avait pas réussi à sauver l'Europe de la plus sanglante folie qui fut jamais, et dont l'exploitation à des fins idéologiques ou mercantiles, indignes de toute manière, ne pouvait désormais être tolérée. Le mal était si profond qu'il en résulta le malentendu que l'on connaît : on jeta le sel avec la salière.

Si Vilar n'est jamais tombé dans les excès d'une révolution culturelle, son concept angulaire de théâtre populaire n'en demeure pas moins enrobé d'ambiguïtés. L'intention était bonne, essentielle même pour sauver le théâtre en le rendant accessible sinon à tous du moins au plus grand nombre. En ce domaine, l'action de Vilar a été déterminante, rendons-lui cet hommage. Mais qui fait partie du grand nombre? C'est là que l'on achoppe sur une valse-hésitation de définitions où populaire veut tout aussi bien dire prolétarien, national, public ou classique!

C'est parce qu'il estimait que le théâtre était une activité essentielle de la Cité que Vilar en a voulu faire un service public, «tout comme le gaz, l'eau, l'électricité». En clair, la revendication signifie, dans un premier temps, que la culture est *un bien* : confisqué par la bourgeoisie, il faut désormais le répartir équitablement. Les prix d'entrée étant trop élevés, Vilar va lutter pour les baisser de façon radicale, d'où déficits et démêlés avec l'État qui le subventionne. Dans un deuxième temps, la culture est présentée comme *le bien* : sacrée universelle, il faut donc que chacun s'y consacre, ou, du moins, y consacre un certain nombre d'heures par semaine, le dimanche et collectivement de préférence (Vilar n'oublie rien). Le théâtre est le lieu tout indiqué de cette épiphanie de la culture, car il s'agit bien d'une mystique, de l'envers d'une mythification de la culture, autre façon de la confisquer comme à la source, en faveur d'un je ne sais quel besoin anthropologique, auquel nul ne saurait se soustraire.

Cette conception positiviste de la culture ne serait-elle pas un héritage détourné du XIXe siècle? La phrase de Vilar sur le gaz, l'eau et l'électricité n'est pas sans rappeler en tout cas celle de Taine : «Le vice et la vertu ne sont que des produits comme le sucre et le vitriol.» Sans doute faudrait-il aussi faire la



part d'une certaine tendance à la provocation du bourgeois, ainsi de ce théâtre où Vilar souhaitait qu'on y pût «embrasser sa voisine, manger et boire, pisser n'importe où...». Quant à son intention de ne plus représenter que des oeuvres contemporaines, «de notre temps, de notre pays, de notre vie», elle étonne par son chauvinisme moderniste sous la plume de ce fin connaisseur de Shakespeare, qu'il avait tout lu avant Corneille, et d'autant plus que ses tentatives de jouer l'avant-garde (Pichette, Gatti, Adamov) ont été boudées. Faute d'exécuter ce programme, il lui suffira que la pièce soit un «fidèle miroir» de nos difficultés actuelles. Par exemple, «le problème de Cuba est traité dans *Nicodème* de Corneille». Il fallait y penser, tout simplement.

la fête enfin

Pour «libérer l'homme», Vilar posait trois obligations majeures à son action : «un public de masse, un répertoire de haute culture, une régie qui n'embourgeoise pas, ne falsifie pas les oeuvres.» Vilar préférait le terme de «régie» à celui de «mise en scène» parce qu'il soulignait l'aspect solidaire de son travail. Et l'un des paradoxes de cet homme qu'on disait secret et hautain («seul», disait-il de lui-même) a été de s'exposer. Il se flattait surtout d'avoir été utile aux classes laborieuses, d'avoir enseigné et guidé sans ennuyer, à une époque où «l'affreux réalisme» régnait partout. Vilar avait habilement fait de nécessité vertu; le manque endémique de fonds lui avait fait découvrir la fécondité artistique des contraintes matérielles, et qu'un simple éclairage peut suggérer plus et mieux qu'un décor. Il aimait le verbe «se priver»...

Il a manqué peut-être à l'entreprise de Vilar de s'appliquer à un nouveau langage dramatique. Contrairement à Artaud, il estimait que le texte devait primer sur la mise en scène et l'auteur sur le régisseur. D'où l'humilité tyrannique de ce Stanislavski qui n'avait pas trouvé de Tchekhov. Son admiration forcée pour Claudel, «seul authentique dramaturge de la langue française», lui

rappelait le besoin d'un poète «populaire, dru et violent», qui ne vint jamais à sa rencontre. Tout en affirmant qu'il voulait être un éveilleur de conscience révolutionnaire, Vilar a tout de même démontré, avec le festival d'Avignon dont il a été le créateur, que le théâtre pouvait être autre chose qu'une leçon de morale et que la fête peut *déranger* plus, en tout cas mieux, que la violence. Cette autre leçon de Vilar est celle que je préfère.

alexandre lazaridès

«anatomie de l'acteur»

Dictionnaire d'anthropologie théâtrale d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese, traduction d'Éliane Deschamps-Pria, Cazilhac, Rome, Holstebro, Bouffonneries Contrastes, Zeanni Libri, International School of Theatre Anthropology, 1986, 210 p., ill.

Publié en 1986 sous la direction d'Eugenio Barba et de Nicola Savarese, *Anatomie de l'acteur* se présente comme un «dictionnaire d'anthropologie théâtrale», où sont définies et commentées les expressions clefs de ce domaine de connaissance. L'anthropologie théâtrale est «l'étude du comportement biologique et culturel de l'homme en situation de représentation». En se soumettant à des techniques corporelles et mentales extra-quotidiennes, l'acteur, l'actrice induisent un fonctionnement physiologique particulier, commun à toutes les formes culturelles, favorisant l'état de présence ou de «pré-expressivité» antérieur à toute manifestation esthétique. Rassemblés à l'I.S.T.A., l'International School of Theatre Anthropology, institut itinérant qui tient des sessions de travail annuellement dans divers pays d'Europe, des penseurs du théâtre contemporain portent un regard transculturel et transdisciplinaire sur les pratiques orientales et occidentales. Véritable laboratoire de théâtre, l'I.S.T.A. avance une