

## Critique du metteur en scène

*Le dialogue – chose écrite et parlée – n'appartient pas spécifiquement à la scène, il appartient au livre. Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret.*

~Antonin Artaud, 1964

Le théâtre est un art “inconnu”, “inactuel”, Vilar le dit-il. “Nos grandes œuvres contemporaines appartiennent à la composition musicale, au roman, au cinéma, à la peinture, à d'autres genres en définitive que celui du théâtre.”<sup>1</sup> Quant aux auteurs, les vrais créateurs du théâtre, aux yeux de Vilar, sont méconnus du public. Les œuvres de Büchner, Kleist, Monnier, Musset, Becque, Claudel, Strindberg, Giraudoux... sont rarement représentées au public. Le problème du théâtre concerne une étude sur le metteur en scène, l'auteur, le comédien et surtout l'état social du théâtre.

Le gouvernement du Napoléon III centralise le fonctionnement administratif et culturel du pays à Paris, y fait construire beaucoup de théâtres. Le théâtre de boulevard connaît un succès à Paris. Mais l'art de la scène, le plaisir du théâtre, le goût populaire de voir jouer ou de jouer ont changé de sens ou de portée, l'art traditionnel s'est perdu. Dans les théâtres parisiens, pour faire vivre des comédiens et machinistes, il faut “fournir” du spectacle et “jouer ce que l'on a”<sup>2</sup>. Cette situation rend difficile de manifester une conception originale. Le masque de bourgeois ennuyé porté par le théâtre (de boulevard, surtout) est, pour longtemps, considéré comme un produit industriel ou commercial. La forme du théâtre auquel le public s'habitue se concentre sur l'intrigue, la scène à faire, et les dialogues. Vilar constate que le théâtre aurait un sens et une vie nouvelle à la condition de refuser le théâtre de boulevard.

L'art du théâtre, pour Vilar, consiste à “transposer une œuvre écrite, du domaine imaginaire de la lecture au plan concret de la scène”<sup>3</sup>. Il s'agit ici d'un travail collectif entre celui qui écrit la pièce et celui qui la met en scène. L'auteur, le metteur en scène et l'acteur composent ainsi trois facteurs indispensables pour la représentation d'une pièce. Le metteur en scène au début du XX<sup>e</sup> siècle tentent de démontrer leur talent de maîtriser l'œuvre et de créer ainsi une œuvre de leur manière.

---

<sup>1</sup> Jean Vilar, *DTT*, p.104.

<sup>2</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 92.

<sup>3</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 23.

## *Metteur en scène – l'éminence grise*

Vilar remarque bien que le metteur en scène de son temps occupe une place primordiale. “Les vrais créateurs dramatiques de ces trente dernières années ne sont pas les auteurs, mais les metteurs en scène.”<sup>4</sup> Quand il retrace l’histoire du théâtre de l’époque, il constate que celle-ci se concentre autour des noms des metteurs en scène : Copeau, Gémier, Lugné-Poe, Dullin, Baty, Jouvet, et Pitoëff. En notant le journal de Jules Renard en date du 4 décembre 1900, pour le spectacle *Hernani*, Vilar indique que le comédien Mounet-Sully reçoit la direction du metteur en scène qui règne la scène comme un “étrange bonhomme” parce qu’il voudrait éclaircir l’œuvre dramatique de son intelligence et des richesses de sa sensibilité. Vilar trouve qu’entre le comédien et le metteur en scène, c’est le dernier qui joue le rôle dominant, même si le premier montre un talent remarquable : “Mounet-Sully se donne à chaque instant  *cinq ou six coups de poing à la poitrine* et, sentant qu’il n’y a pas le compte, s’en donne encore deux ou trois. Il pousse des cris de phoque, ouvre une bouche de tube digestif, retrousse ses narines jusqu’à l’œil qui est d’un blanc d’œuf effrayant. On ne l’entend pas, ou bien il hurle, mais il y a, en tout, une cinquantaine de vers qu’il dit comme un dieu.”<sup>5</sup> Il est évident que le jeu de Mounet-Sully est bien maîtrisé et impressionnant mais Vilar souligne que “le premier rôle, de nos jours, tout au long de la vie d’une pièce, n’appartient plus à nos Mounet-Sully et à nos Sarah Bernhardt, nous constatons qu’il est la possession plus ou moins avouée de nos metteurs en scène.”<sup>6</sup>

Vilar nomme le metteur en scène une “éminence grise” dont le “monologue intérieur” exprime ses devoirs et des respects à l’égard de la pensée d’autrui. Tout cela se différencie du pouvoir que le metteur en scène obtient de son métier. Vilar analyse que le metteur en scène n’est pas libre par rapport au texte écrit par l’auteur qui en est créateur. Il souligne que la pièce est d’abord écrite et non pas agie et que

“le metteur en scène n’est pas un être libre. L’œuvre qu’il va jouer ou faire jouer est création d’autrui. Il met au monde les enfants des autres. Il est un maître-accoucheur. Il remplit une fonction éternelle et secondaire à la fois.”<sup>7</sup>

Le monologue intérieur de l’“éminence grise” est en quelque sorte une réflexion de conscience chez le metteur en scène. Selon Vilar, celui-ci prend trop de liberté

---

<sup>4</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 77.

<sup>5</sup> Jean Vilar, *Id.*, pp. 71-72. Les mots italiques sont soulignés par l’auteur.

<sup>6</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 73.

<sup>7</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 74.

vis-à-vis de l'œuvre. Et c'est pourquoi il pourrait diriger la scène à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En écrivant la pièce, l'auteur ne pense pas à l'effet scénique parce qu'il ne le prévoit pas, mais le metteur en scène l'imagine et le concrétise sur la scène. Vilar précise que l'œuvre de l'auteur devrait obtenir plus de respect et moins d'art (ou d'artifice) d'autrui.

Le travail du metteur en scène concerne deux actions importantes : le choix de la pièce et celui des interprètes. L'auteur dramatique a besoin d'autrui pour la représentation de son œuvre écrite. Dans ce cas-là, l'œuvre représentée devient le produit de deux imaginations : celle de l'auteur et celle du metteur en scène. Il existe ainsi deux volontés. Le rôle de ce dernier paraît ici discutable car ce qu'il représente est la création d'autrui, non pas de lui-même. Le metteur en scène doit-il se soumettre à la pensée de l'auteur ou réaliser une création personnelle? A cette question, Vilar le répond : "il doit ou prendre en charge, du premier au dernier mot, le texte qu'on lui propose et *créer* selon sa propre imagination, ou se démettre."<sup>8</sup>

Cette conception provoque par la suite un problème plus discutable et difficile à répondre :

"Le metteur en scène est-il, oui ou non, un bonhomme à assassiner ?  
la mise en scène est-elle, oui ou non, une arme dangereuse ?"<sup>9</sup>

La dualité du metteur en scène existe entre "être ou n'être pas". Trois choix se sont en effet posés devant lui : suivre fidèlement le texte, créer une œuvre selon sa propre volonté, ou abandonner son métier.

Le phénomène existant à l'époque de Vilar montre que le deuxième choix (créer une œuvre personnelle) est un choix préférable par la plupart des metteurs en scène, mais ne correspond pas à ce que Vilar attend. En réalité, il trouve que la place dominante du metteur en scène rend l'"hérétique orthodoxe" : le metteur en scène veut suivre sa propre volonté au lieu de se soumettre à la pensée d'autrui; il considère l'œuvre écrite comme un scénario ; il remplit toutes les fonctions de l'art du théâtre en prenant la pièce écrite comme un canevas. Plus précisément, le metteur en scène ne se contente pas d'être interprète d'autrui ; sa connaissance et sa fascination le place à la tête de l'activité théâtrale contemporaine ; son imagination l'invite et l'oblige à créer en définitivement une œuvre personnelle.

---

<sup>8</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 76. Le mot est souligné par l'auteur.

<sup>9</sup> Jean Vilar, *Ibid.*

Le résultat est que la scène théâtrale au début du XX<sup>e</sup> est occupée par les metteurs en scène. Cependant, tout cela forme un phénomène paradoxal parce que, d'après Vilar, le seul créateur au théâtre, c'est l'auteur, non pas le metteur en scène. Le premier devoir du metteur en scène doit être "régisseur". Vilar pense que si celui-ci se croit capable d'œuvrer le texte "comme bon lui semble", il se dirige vers un résultat "momentané et dangereux", parce qu'il serait "isolé de la communauté théâtrale" et ferait "une œuvre égoïste"<sup>10</sup>.

Malheureusement, l'idéal de Vilar ne se réalise pas et ne constitue qu'une attitude, plutôt un rêve, à la vérité. Vilar trouve ultérieurement que la fonction du dramaturge n'est pas de son temps assumée ; que les auteurs dramatiques ont seulement du théâtre "le sens du dialogue". Les metteurs en scène dépassent en fin de compte les limites qu'une morale conformiste du théâtre leur avait fixé et éprouvent "le goût de l'absolu". Les débats contradictoires entre "auteur – metteur en scène" forment ici l'enjeu de notre étude.

#### *Auteur – le seul créateur*

Il faut rappeler que parmi les trois éléments fondamentaux du spectacle (auteur, acteur et metteur en scène), Vilar attribue une supériorité au premier. Selon lui, la pensée de l'auteur est la première chose qui compte au théâtre. Le comédien et le metteur en scène ne sont que des interprètes. "La sagesse du chef de troupe, celle du comédien aussi, c'est de ne jamais oublier qu'il n'est pas libre; il est et doit rester un interprète."<sup>11</sup> Le travail du metteur en scène ne consiste pas ici à révéler le texte mais à l'interpréter.

Vilar insiste sur le rôle d'"interprète" du metteur en scène. Autrement dit, celui-ci doit suivre les indications de l'auteur. Vilar pense que la conception première de l'œuvre appartient à l'auteur qui est l'homme "distingué, civilisé, mondain, souvent désinvolte, enjoué, défendu par des sociétés professionnelles et des amicales"<sup>12</sup>. En un mot, l'auteur "préside".

La mise en scène ne serait pas la création. C'est l'auteur qui en apporte l'essentiel parce que "les vertus dramatiques et philosophiques de son œuvre sont

---

<sup>10</sup> Jean Vilar, *Id.*, p.83.

<sup>11</sup> Jean Vilar, *Id.*, p.184.

<sup>12</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 87.

telles qu'elles ne nous permettent aucune possibilité de création personnelle (...)»<sup>13</sup>. A l'époque où Vilar joue aux théâtres parisiens, ce serait difficile pour lui à voir un metteur en scène "créer" une mise en scène selon sa propre volonté. La possibilité de créer une œuvre personnelle par le régisseur-metteur en scène est alors complètement rejetée. Vilar s'inquiète que si le metteur en scène se croit créateur, le comédien ou le public pourraient l'être aussi. Il n'y aura pas d'interprète au théâtre. La fonction éternelle et secondaire du metteur en scène pourrait s'expliquer ainsi : éternelle, parce que chaque spectacle n'existe que pour une fois ; secondaire, parce que c'est l'auteur qui prédomine toute l'action, non pas le metteur en scène.

La fidélité à l'auteur et au texte est une pratique classique pour la théoricienne dramatique Anne Ubersfeld. Dans son fameux ouvrage *Lire le théâtre I* (1996), Ubersfeld analyse le rapport "texte-représentation" et le trouve opposé de l'un à l'autre, dû aux différents outils conceptuels : le texte est littéraire, écrit pour être lu, la représentation est matérielle, créée pour être vue; le texte, une fois terminé, dure pour toujours, la représentation existe dans l'instant et jamais de la même le lendemain; le texte pourrait s'écrire sans la participation des lecteurs, la représentation ne trouve son aboutissement qu'avec l'intervention des spectateurs. L'écrivain et le lecteur se situent dans de divers espaces sans s'apercevoir l'un de l'autre, la représentation et le spectateur se trouvent dans un même lieu où les deux exercent réciproquement des influences psychologiques et physiques. Telle analyse permet de connaître que l'opposition "texte-représentation" réside dans la distinction entre "éternel / temporaire", "écrit / joué", "poétique / pratique", "seul créateur / plusieurs créateurs", "lecteur / spectateur". Ubersfeld indique que privilégier le texte est une attitude classique ou pseudo-intellectuelle qui suppose une idée de l'équivalence sémantique entre texte et représentation. Elle nie l'existence de cette équivalence et la considère comme une illusion, parce que "l'ensemble des signes visuels, auditifs, musicaux, créés par le metteur en scène, le décorateur, les musiciens, les acteurs, constitue un sens (ou une pluralité de sens) au-delà de l'ensemble textuel"<sup>14</sup>. La représentation est composée de plusieurs éléments scéniques. Il serait dangereux de figer le texte, de le sacraliser parce que cela risquera de "bloquer tout le système de la représentation, et l'imagination des interprètes (metteurs en scène et comédiens)"<sup>15</sup>.

L'idée de tenir le texte comme le premier paraît inacceptable pour Ubersfeld qui refuse de négliger le lien entre le texte et les conditions historiques de représentation.

---

<sup>13</sup> Jean Vilar, *Id.*, p. 65.

<sup>14</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p.13.

<sup>15</sup> Anne Ubersfeld, *Id.*, p. 14.

C'est-à-dire si l'on insiste à "reproduire" le texte, on risquera d'interdire toute avancée de l'art scénique car chaque représentation reflète de différents contextes sociaux et idéologiques. Il est impossible alors de faire une représentation complètement assimilée au texte qui manque d'outils scéniques. Le texte, une fois mis en scène, n'est plus l'œuvre d'un seul mais de plusieurs : "on voit non seulement comment le privilège accordé au texte risque de stériliser le théâtre, mais aussi pourquoi il est si nécessaire de distinguer nettement dans le fait-théâtre ce qui est *du texte* et ce qui est *de la représentation*."<sup>16</sup>

### *Spectacle total d'Artaud, remplir la scène*

Le théâtre d'Antonin Artaud révèle une attitude contre le texte. Dans *Le théâtre et son double* (1964), Artaud recherche un théâtre pur, un "spectacle total" qui permet de faire paraître sur la scène tous les moyens possibles d'expression. Il s'agit de créer un langage physique et concret, matériel et solide, combinant des gestes, des mouvements, des attitudes, des voix ; comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor. Ce genre de langage a pour but de satisfaire les sens et de créer dans l'espace une poésie métaphysique qui "s'adresse aux sens au lieu de s'adresser à l'esprit comme le langage de la parole"<sup>17</sup>. Artaud précise que le théâtre doit être un art différent au texte, à la parole pure, à la littérature, aux autres moyens écrits et fixés. Le texte, pour lui, ne suffit pas à donner la vie au théâtre. La scène est un espace concret à remplir; il faut lui faire parler de son langage concret. La mise en scène, pour Artaud, est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée.

La forme du spectacle total est un langage par signes composé par le langage visuel des objets, des mouvements, des attitudes, des gestes qu'"on prolonge leur sens, leur physionomie, leurs assemblages jusqu'aux signes, en faisant de ces signes une manière d'alphabet"<sup>18</sup>. Artaud insiste de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. Dans une telle métaphysique, le langage articulé devient une forme d'"Incantation". Celui-ci est divisé et réparti activement dans l'espace, en perdant ses sources utilitaires : "faire la métaphysique du langage articulé, c'est (...) le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de

---

<sup>16</sup> Anne Ubersfeld, *Id.*, p.14. Les mots italiques sont soulignés par l'auteur.

<sup>17</sup> Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.56.

<sup>18</sup> Antonin Artaud, *Id.*, p. 138.

manifester réellement quelque chose, c'est de se retourner contre le langage et ses sources bassement utilitaires, (...), c'est enfin considéré le langage sous la forme de l'incantation."<sup>19</sup>

La mise en scène, selon Artaud, est le point de départ de toute création théâtrale. Le langage type du théâtre se constitue autour de la mise en scène, la scène

“est avant tout un espace à remplir et un endroit où il se passe quelque chose, le langage des mots doit céder la place au langage par signes dont l'aspect objectif est ce qui nous frappe immédiatement le mieux”<sup>20</sup>.

Il est évident que le rôle de la parole du texte devient ainsi dérisoire à côté de tous les éléments scéniques. Le metteur en scène possède alors une prépondérance absolue et un pouvoir de création qui élimine les mots. En fait, Artaud pense que “sur la scène, la lumière, le décor, le son, le corps, des gestes, des mouvements, des attitudes... composent tous un langage physique et concret pour lequel seul le metteur en scène a l'occasion de créer dans une sorte d'autonomie complète”<sup>21</sup>. Pour Artaud, le créateur au théâtre n'est pas celui qui écrit le texte, mais celui qui est capable de diriger tous les secteurs scéniques.

Pour "matérialiser" la mise en scène, Artaud propose certains points techniques : la scène et la salle sont supprimées et remplacées par une sorte de lieu unique sans cloisonnement; le costume de style millénaire à destination rituelle pour conserver une beauté et une apparence révélatrice; le son caractérisant des qualités et des vibrations inaccoutumées; la lumière aux effets de vibrations lumineuses; l'emploi des mannequins, des masques énormes, des objets aux proportions singulières; pas de décor, des mannequins ou des costumes rituels suffiront. L'auteur ne possède pas le pouvoir autonome, il n'est qu'une sorte d'élément passif et neutre, toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée. Le public s'assoit au milieu de la salle; avec des chaises mobiles, il peut suivre le spectacle qui se passe autour de lui et une communication directe sera rétablie entre lui et le spectacle.

### *Théâtre épique de Brecht, narrer l'intrigue*

Le théâtre épique de Bertolt Brecht nous fournit un autre point de vue sur le débat "auteur – metteur en scène". Sans compter l'idéologie politique de Brecht

---

<sup>19</sup> Antonin Artaud, *Id.*, p. 69.

<sup>20</sup> Antonin Artaud, *Id.*, p.166.

<sup>21</sup> Antonin Artaud, *Id.*, p. 186.

(marxiste) et le critique parisien (sur un communiste allemand de l'Est), Vilar insiste à représenter les œuvres de Brecht qui ne sont pas inconnues au T.N.P. : *Mère Courage et ses enfants* en 1951, *L'opéra de Quat'sous*, *La résistible ascension d'Arturo Ui*, *La bonne âme de Se-Tchoun* en 1960, et *La vie de Galilée* en 1963. Représenter Brecht ne veut pas dire que Vilar soutient les théories dramatiques brechtiennes. En effet, il y existe une opposition entre l'un et l'autre.

Le théâtre épique de Brecht est un théâtre de récit, de narration, de réalisme, de dialectique, de distanciation, et d'aliénation. L'acteur, le régisseur, le décorateur doivent se donner comme objectif ultime d'exprimer le style de la réalité. Il s'agit de montrer la réalité, par le moyen de l'art, la vie sociale de l'homme. La manière de représenter la réalité n'est pas sentimentale mais objective et critique. Il faut tenir une distance à l'égard du personnage ou de l'histoire pour pouvoir examiner la situation avec un nouveau critère. Comme Brecht l'explique lui-même : "La distanciation d'un incident ou d'un personnage, cela signifie simplement que l'on ôte à cet incident et à ce personnage ce qu'ils ont de manifeste, de connu ou d'évident, et que l'on suscite à leur propos l'étonnement ou la curiosité."<sup>22</sup>

Brecht croit que l'auteur, par ses œuvres, a la mission d'éveiller l'esprit critique du spectateur :

"Le but de l'écrivain devient non plus de charmer (d'endormir) le public par les prestiges du style ou de l'invention, mais au contraire de l'éveiller, de le faire naître à des questions qu'il ne se pose pas : de le provoquer."<sup>23</sup>

La "provocation" doit éveiller la pensée, la réflexion, finalement l'action. Cela assigne au théâtre une fonction nouvelle, une fonction sociale. Au lieu d'"incarner" le personnage, l'acteur, souvent masqué, en garde "à distance" et raconte avec ses camarades le déroulement de l'événement avec un ton froid et objectif. Par son jeu, l'acteur produit un effet d'étonnement, de distanciation. Le jeu est présenté par le moyen de la dialectique incarnée, en ruptures et en oscillations. La scène donne l'impression de l'immense. L'espace est animé par le jeu de nombreux accessoires. Le décor paraît allusif et fragmentaire, avec le maximum de grâce et de légèreté, d'air autour des éléments solides. Devant le fond blanc, sous un éclairage quasi constant, égal, avec des costumes très sobres, unifiés par une couleur fondamentale neutre, Brecht étale la pièce comme un film en isolant fréquemment les séquences. Le spectacle est souvent intervenu par les pancartes, les statistiques, les photographies,

---

<sup>22</sup> Frédéric Ewin, *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 168.

<sup>23</sup> Jacques Desuché, *Bertolt Brecht*, Paris, PUF, 1963, p. 11.



les films, les chœurs. La musique n'est pas un simple élément décoratif ou un simple commentaire des sentiments, mais un élément autonome, constitutif de la pièce. Le chœur est redécouvert et réintroduit parallèlement au chant et à la musique comme dans la tragédie ou la comédie antiques. Il intervient aux protagonistes pour commenter ou pousser en avant, critiquer ou juger.

Brecht se considère comme un réaliste, un réaliste socialiste. Son théâtre ne révèle pas des personnages, ne noue pas un drame, il raconte, il narre, une histoire. Et ce qui doit retenir, c'est l'histoire qui guide le jeu. Brecht estime qu'«on ne joue pas, on agit.»<sup>24</sup> Le théâtre montre devant le spectateur une structure sociale qui domine, conduit, enserme ou libère les hommes. Ce que Brecht montre, ce n'est pas le monde éternel des passions humaines, mais un monde dont le caractère essentiel est d'être en transformation et où la liberté est en jeu.

Etant auteur et metteur en scène, Brecht développe son art d'une manière de discussion avec ses comédiens. Aux répétitions, il leur donne des indications directes et pose des questions sans donner des réponses, pour susciter leurs réflexions. Le texte d'une pièce est toujours quelque chose de provisoire qui devrait faire ses preuves en cours de route. Les propositions des comédiens sont acceptables si celles-ci lui paraissent raisonnables. La pièce est née d'une façon de discussion entre questions-réponses. Les discussions qui naissent autour des pièces ont quelque chose de fascinant : Brecht sonde, explore, teste les résultats. Ce processus dialectique donne des effets particulièrement saisissants. Ce que Brecht cherche à accomplir, c'est un effet de "réciprocité", c'est-à-dire qu'il n'achève la pièce qu'avec la modification et la réaction des comédiens. Il est évident que la représentation brechtienne ne soumet à la volonté ni de l'auteur, ni du metteur en scène. Le spectacle est accompli en collaboration avec des comédiens. Le privilège au texte ou au metteur en scène disparaît dans le cas de Brecht.

Le public est, pour Brecht, le plus important intervenant. Il voudrait l'inviter à s'instruire, à collaborer à la production, à offrir une critique constructive. L'effet d'aliénation et de distanciation a pour but d'isoler le spectateur du personnage, de l'aider à voir la situation où il se trouve et de provoquer chez lui l'esprit critique pour pouvoir, en sortant du théâtre, se transformer, et changer le monde. Un public critique au meilleur sens du terme, c'est "un public créateur". Le théâtre épique est finalement un théâtre populaire dont la définition est précise par Brecht : «Être populaire, c'est être intelligible pour la grande masse des gens, reprendre leurs formes d'expression et

---

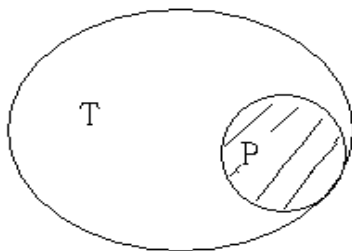
<sup>24</sup> Jacques Desuché, *Id.*, p. 60.

les enrichir, adopter et fortifier leurs points de vue, représenter la fraction la plus progressiste du peuple afin de l'aider à entraîner le reste et à se faire comprendre de lui, renouer avec les traditions mais en les faisant progresser, transmettre les réalisations de ceux qui dirigent à ceux qui aspirent à diriger un jour."<sup>25</sup>

*Vilar-Artaud-Brecht, des points contrastes sur le rapport "texte – représentation"*

La théorie d'Anne Ubersfeld concernant le rapport "texte-représentation" permet de dénoncer des points de vue opposés parmi Vilar – Artaud – Brecht. Nous essayons de les démontrer par des Graphiques suivantes : pour Vilar, le texte (T) oriente la représentation (P) et dirige la mise en scène. La part de T couvre celle de P comme ce que montre la Graphique I :

Graphique I L'intersection de Théâtre- Représentation : La part de Théâtre couvre celle de Représentation

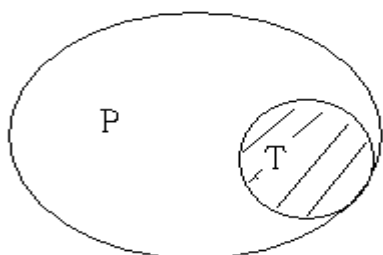


Pour Artaud, la représentation est celle de l'ensemble des éléments scéniques, la part de T n'est qu'un des éléments de P :

Graphique II L'intersection de Théâtre et de Représentation : la part de Représentation couvre celle de Théâtre

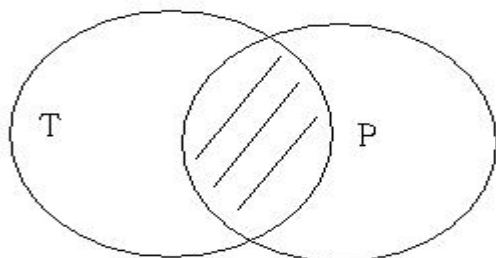
---

<sup>25</sup> Frédéric Ewin, *op.cit.*, p. 412.



Pour Brecht, la représentation (récité par l'acteur) devrait garder une distanciation avec le texte (écrit par l'auteur en collaboration avec des acteurs). Les deux se développent réciproquement et tiennent un rapport plus ou moins étroit selon la manière d'interprétation du metteur en scène et de l'acteur :

Graphique III L'intersection de Théâtre et de Représentation : la part de Théâtre et celle de Représentation s'interviennent



Le Tableau III montre une comparaison entre Vilar – Artaud – Brecht en ce qui concerne leurs points de vue théoriques et scéniques :

Tableau III Comparaison des théories et des pratiques entre Artaud—Vilar –Brecht

Théâtre	Vilar	Artaud	Brecht
Caractéristiques	Théâtre pour tous	Spectacle total	Distanciation

		Métaphysique Pur	Aliénation Dialectique
Auteur	Créateur	Un des éléments	Un des créateurs
Texte	Dominer la scène	Langage articulé	Narration
Metteur en scène	Régisseur, interprète	Créateur	En collaboration avec acteurs.
Comédien	Interprète Servir le texte et servilement, Composer le personnage avec l'expérience personnelle.	S'exprimer de manière violente, en développant les sensualités du corps.	Narrateur Interroger le public S'éloigner du personnage, Raconter et analyser le contexte des rôles.
Mise en scène	Style dépouillé Scène pure Décor simple	Remplir la scène Langage concret Sans décor Employer des mannequins.	Sans rideau Supprimer le quatrième mur, Employer des films et diapositives. Scène éclairée Opéra et chant Masque
Répertoire	Répertoire classique, Refléter la société et montrer la moralité humaine.	Rédiger l'histoire ou la Bible, sans sujet préféré, refléter la psychologie.	Théâtre politique Critiquer la guerre Refléter la société
Spectateur	S'instruire et s'informer à travers le répertoire représenté.	Participer au spectacle en se situant au centre de la salle et éprouver la cruauté psychologique de l'homme.	Critiquer la société prendre des mesures pour transformer le monde.

En comparant les conceptions de Vilar et d'Artaud, nous remarquons plusieurs points à expliquer leurs attitudes opposantes de l'un à l'autre. Artaud critique le

théâtre occidental qui met l'accent sur le texte; Vilar exige un respect absolu pour le texte et prend l'auteur comme le seul, le vrai créateur au théâtre. La question "assassiner ou pas le metteur en scène" n'existe pas pour Artaud pour qui seul le metteur en scène possède le pouvoir absolu à manier tous les éléments scéniques. Pour Vilar, au contraire, le metteur en scène et l'acteur sont considérés comme des interprètes dont la mission principale est d'interpréter l'œuvre de l'auteur. La scène, pour Artaud, est un espace à "remplir" qui accueille toutes les possibilités d'expression et qui crée le langage physique, concret. Vilar propose alors une scène de style dépouillé, simplifié qui suit fidèlement le texte et en rejète tout ce qui est en dehors. La scène, selon Vilar, n'est pas un endroit où tous les accessoires se présentent. Il faut éviter "de faire du plateau un carrefour où se rencontrent tous les arts majeurs et mineurs (peinture, architecture, électromanie, musicomanie, machinerie, etc...)." <sup>26</sup>

L'idée du théâtre "pur" a deux explications pour l'un et l'autre : pour Artaud, le théâtre pur est un théâtre exploitant la côté matérialisée, comme gestes, mouvements, attitudes, voix, danse, musique, masques, mannequins..., c'est un spectacle "total" qui n'échappe à aucun moyen d'expression; pour Vilar, il s'agit plutôt d'un style pur qui n'existe qu'à la condition où la supériorité du texte est bien respectée par d'autres.

Les points esthétiques se contrastent chez Vilar et Artaud. Pour le premier, l'essentiel se concentre sur "texte / auteur / seul créateur", "metteur en scène (régisseur) / interprète", "le répertoire classique / refléter la société", "scène / dépouillée". Pour Artaud, le théâtre s'explique par "texte / langage articulé", "metteur en scène / créateur", "scène / remplie", "éléments scéniques / spectacle total".

En ce qui concerne les oppositions entre Vilar et Brecht, le premier cherche à faire un effet pictural ou plastique pur, à traduire l'esprit, le caractère d'une pièce ou d'un personnage, à faire de la représentation un simple événement artistique où triomphe un artiste ; le dernier insiste, de son côté, à produire l'effet de distanciation avec lequel l'acteur et le spectateur tiennent un regard critique sur le personnage et le spectacle. En comparaisant le théâtre populaire de Vilar et le théâtre épique de Brecht, à part les points contrastes entre "répertoire classique / répertoire rénové", "acteur—interprète / acteur—narrateur", "fond noir / fond éclairée", "décor dépouillé / décor fragmenté", "costume coloré / costume neutre", le public est le plus grand thème qui fait distinguer l'un de l'autre. Sur la scène simplifié, avec le texte et l'acteur, Vilar espère que le spectateur pourrait s'identifier aux personnages. En expliquant pourquoi jouer *La mort de Danton* en 1948 en Avignon, Vilar impose

---

<sup>26</sup> Jean Vilar, *DTT*, p. 35.

qu'“il fallait que les spectateurs comprennent que les questions contradictoires dont souffrent les héros du drame étaient aussi les leurs.”<sup>27</sup> Brecht ne se contente pas d'aider son public à éprouver des souffrances des héros. Il voudrait que celui-ci devienne un observateur critique et un révolutionnaire qui transforme le monde. Le public, en voyant les événements des personnages, doit se dire : “les souffrances de cet être humain m'émeuvent parce qu'il y aurait eu une issue pour lui. C'est là du grand art : rien ici ne semble inévitable. Je ris de ceux qui pleurent sur la scène, je pleure sur ceux qui rient.”<sup>28</sup> Vilar est régisseur moraliste; Brecht, réaliste socialiste.

Anne Ubersfeld estime que le "refus du texte" est un courant dans la pratique moderne du théâtre. Elle désigne directement que le texte n'est qu'un des éléments de la représentation et peut-être le moindre. La distinction entre ce qui est du texte et ce qui est de la représentation est la source de la “théâtralité” que Roland Barthes définit ainsi :

“Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit (...).”<sup>29</sup>

Selon cette définition, le théâtre de Vilar semble ne pas se charger de la "théâtralité" parce que sur une scène dépouillée, sur un tréteau nu, dans le vide, il paraît difficile d'y présenter des signes-représentations. Emile Copfermann proclame, du point de vue du contexte social, que la représentation est une “trahison” parce que l'on ne pourrait “réinventer” les conditions dans lesquelles les œuvres originales sont jouées. Il pense que l'œuvre théâtrale doit comporter une double création : celle de l'écriture et celle de la représentation<sup>30</sup>. Bernard Dort analyse le développement de la mise en scène en France, et remarque que l'histoire du théâtre contemporain apparaît d'ores et déjà comme le fait des metteurs en scène plus que des auteurs et des comédiens. Etant un des éditeurs du *Théâtre Populaire*<sup>31</sup>, Dort affirme que le théâtre ne traduit pas, que le travail théâtral est une création “indéfiniment renouvelée, détruite et reprise sans cesse”<sup>32</sup>. Une fois que le metteur en scène fait représenter une œuvre dramatique, il s'engage dans une action de création. Dort le dit ainsi : “Le metteur en

---

<sup>27</sup> Jean Vilar, *JV*, p. 75.

<sup>28</sup> Frédéric Ewin, *op.cit.*, p. 157.

<sup>29</sup> Cité par Anne Ubersfeld, *op.cit.*, p. 16.

<sup>30</sup> Emile Copfermann, *TPP?*, p. 115.

<sup>31</sup> La revue bimestrielle *Théâtre Populaire* est née en 1953, dirigée par Robert Voisin, fondateur des éditions de l'Arche, animée par un comité de rédaction composé de Bernard Dort, Guy Dumur, Jean Duvignaud, Morvan Lebesque et Roland Barthes. Cette revue termine ses publications en 1964.

<sup>32</sup> Bernard Dort, *op.cit.*, p. 22.

scène crée son œuvre à partir des autres œuvres et dans un échange constant, immédiat avec son public.”<sup>33</sup>

Ces remarques d’Ubersfeld, de Copfermann et de Dort nous montrent que la représentation est considérée comme une sorte de création, que l’auteur n’est plus évidemment le seul créateur, que le rôle du metteur en scène et des comédiens ne se limitent non plus au niveau d’"interprètes". Ils sont en quelque sorte des créateurs à côté de l’auteur. La représentation est une "re-création". La réalisation théâtrale est une sorte d’écriture scénique qui dépasse celle du dramaturge.

Précisément à dire, la création du metteur en scène réside dans l’achèvement de la mise en scène des œuvres écrites. Marie-Thérèse Serrière admire la fidélité vilarienne à l’égard au texte mais elle indique que “le respect du texte n’est pas servilité, la fidélité au poète est une fidélité créatrice”<sup>34</sup>. Cela veut dire que le texte ne fournit à la représentation que des indications fondamentales ; la mise en scène dépend, cependant, de l’interprétation du metteur en scène. La représentation pourrait alors être considérée comme une seconde naissance du texte. Serrière le constate : “C’est le poète qui donne à l’œuvre son âme, pour la suite des temps, son âme multiple. Mais c’est la mise en scène qui, parce qu’elle met en corps, lui donne, pour le présent, une âme accordée à ce corps et qui ne peut s’en séparer.”<sup>35</sup>

Les écarts entre "l’écriture / le corps" , "l’éternel / le présent" renforcent le poids du metteur en scène et de la mise en scène. Puisque la représentation est une mise au monde présent, elle donne à l’œuvre une figure visible, il serait difficile de faire une coïncidence complètement unie entre le texte et la représentation. Il faut compter entre l’un et l’autre la créativité du metteur en scène. Comme Marie-Thérèse Serrière l’observe : “(...) la mise en scène est à fois interprétation et création. Elle assure l’œuvre avec une entière loyauté, et elle crée, dans l’ordre propre de la scène.”<sup>36</sup>

Ce qui paraît intéressant à noter, c’est que dans les années cinquante, l’attitude de Vilar ne demeure pas toujours positive et fidèle pour l’auteur. En représentant *L’Avare* au T.N.P. en 1952, Vilar réplique au critique qui l’attaque de ne pas avoir respecté les intentions de Molière : “*L’Avare* n’est pas une pièce à caractère. L’œuvre ne comporte aucune leçon, drôle ou grave ; elle est strictement un de nos plus sûrs

---

<sup>33</sup> Bernard Dort, *Id.*, p. 283.

<sup>34</sup> Marie-Thérèse Serrière, *op.cit.*, p. 165.

<sup>35</sup> Marie-Thérèse Serrière, *Id.*, p. 167.

<sup>36</sup> Marie-Thérèse Serrière, *Id.*, p. 164.

divertissements.”<sup>37</sup> Il est assez surprenant de remarquer le changement d’attitude de Vilar envers le privilège à l’auteur. Vilar croit ici que le metteur en scène et l’acteur ont le droit d’interpréter une œuvre selon leurs intentions (rendre à *L’Avare* une saveur de farce italienne) et de négliger celles de l’auteur (faire un drame comico-réaliste). Aux tournées de *L’Avare* de la saison 1954, Vilar déclare que “le «gag» dans Molière, c’est la réplique elle-même et rien d’autre, c’est-à-dire : son sens, sa drôlerie, le ton. Ajouter à cela est dangereux. Et putain. Certes, il ne faut pas mettre en scène «sec» et sans quelques inventions.”<sup>38</sup> Il est évident que l’auteur perd dans ce cas-là sa place dominante sur la scène du T.N.P., car “l’invention” des acteurs ou des metteurs en scène est accessible sur scène. Avec la même volonté authentique, la représentation du *Cid* est chargée d’un thème plutôt d’amour que d’honneur : “de même *Le Cid* n’est pas l’apologie vertueuse de l’honneur et du devoir, mais bien notre plus grand poème d’amour.”<sup>39</sup> Tout cela veut-il dire que Vilar remarque lui-même l’impasse de suivre fidèlement l’auteur et essaie de retracer un nouveau chemin de création à côté de celui de l’auteur ?

La créativité chez Vilar réside-t-elle dans quelle condition ? Si le théâtre de Vilar manque de la “théâtralité” que Barthes demande, si la scène dépouillée ne suffit pas à éclaircir le rapport "texte-représentation", si le metteur en scène et les comédiens ne pourraient être créateurs, toute la théorie et toutes les insistances de Vilar se chargent-elles de la créativité dramatique ? Si oui, comment réagissent-ils pour créer leur style identifique ? Si non, à quoi servent les efforts de Vilar et de son équipe ? En quoi est établie leur action de créativité ?

En effet, les spectacles de Vilar sont plus ou moins une création selon les idées originales de ceux qui participent à la mise en scène. Vilar prône plusieurs fois qu’Avignon est un lieu de création. Et la mise en scène au T.N.P., est à la fois interprétation et création. Au premier Festival, Vilar souligne que tout dans ces spectacles est création, y compris le choix de pièces, l’architecture de scène, la musique, le costume, les plateaux et l’atmosphère de fêtes... Il s’agit ici d’une sorte de créativité achevée indépendamment par les participants des spectacles. La représentation suppose une création individuelle et collective, c’est-à-dire que chaque élément scénique existe indépendamment mais se collabore l’un avec l’autre. Une étude sur l’art scénique paraît par la suite indispensable pour expliquer la créativité chez Vilar.

---

<sup>37</sup> Jean Vilar, *JV*, p. 115.

<sup>38</sup> Jean Vilar, *Mémento*, p. 68.

<sup>39</sup> Jean Vilar, *op.cit.*, p. 115.



## Références :

- Abirached (Robert)(sous le direction), *La décentralisation théâtrale*, tome 2, Actes Sud-Papiers, Paris, 1993.
- Artaud (Antonin), *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964.
- Balazard (Simone), *Le Guide du théâtre français contemporain*, Syros, Paris, 1989
- Barthes (Roland), *Écrits sur le théâtre*, Éditions du Seuil, Paris, 2002.
- Deshoulières (Christophe), *Le théâtre au XX<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris, 1989.
- Ewin (Frédéric), *Bertolt Brecht, sa vie, son art, son temps*, Seuil, Paris, 1973.
- Évrard (Franck), *Le théâtre français du XX<sup>e</sup> siècle*, Éllipses, Paris, 1995.
- Jomaron (Jacqueline de )(sous la direction de), *Le Théâtre en France*, Armand Colin, Paris, 1992.
- Leclerc (Guy), *Le T.N.P. de Jean Vilar*, Union Générale d'Édition, Paris, 1971.
- Loyer (Emmanuelle), *Le théâtre citoyen de Jean Vilar*, PUF, Paris, 1997.
- Simon (Alfred), *Jean Vilar, qui êtes-vous?*, La Manufacture, Lyon, 1987.
- Téphany (Jacques)(dirigé par), *Jean Vilar*, l'Herne, Paris, 1995.
- Ubersfeld (Anne), *Lire le théâtre I et II*, Belin, Paris, 1996.
- Vilar (Jean) --*De la tradition théâtrale*, L'Arche, Paris, 1955.
- Mot pour mot*, Éditions Stock, Paris, 1972.
- Le théâtre, service public*, Gallimard, Paris, 1975.
- Mémento, du 29 novembre 1952 au 1er septembre 1955*, Gallimard, Paris, 1981.
- Du tableau de service au théâtre*, Cahiers théâtre Louvain 53, 1985.
- Jean Vilar par lui-même*, Association Jean Vilar, Avignon, 2003.
- Vilar (Jean) et Faucheux (Pierre), *Avignon, 20 ans de Festival, Dedalus*, Paris, 1967.
- Wehle (Philippa), *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Actes Sud, Paris, 1981.