Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, 5

Le Monde

P.O.L

Extrait de la publication

Extrait de la publication

Écrits sur le théâtre, V

Le Monde

Extrait de la publication

DU MÊME AUTEUR

La tragédie, c'est l'histoire des larmes, E.F.R., 1976.

L'Essai de solitude, Hachette / P.O.L, 1981.

De Chaillot à Chaillot, entretien avec Émile Copfermann, Hachette / L'Échappée belle, 1981.

Le Théâtre des idées, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Gallimard / Le Messager, 1991.

Écrits sur le théâtre, I, l'École, P.O.L, 1994.

Écrits sur le théâtre, II, la Scène 1954-1975, P.O.L, 1995.

Écrits sur le théâtre, III, la Scène 1975-1983, P.O.L, 1996.

Écrits sur le théâtre, IV, la Scène 1983-1990, P.O.L, 1997.

Poèmes, P.O.L, 1997.

Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, V

Le Monde

Édition établie et annotée par Nathalie Léger

Préface de Émile Copfermann

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6e

Extrait de la publication

Le présent ouvrage s'inscrit dans le programme d'édition posthume des écrits d'Antoine Vitez. Ces textes, pour la plupart inédits, proviennent des archives d'Antoine Vitez qui ont été confiées à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) par sa famille en 1992.

La valorisation du fonds Antoine Vitez et la publication de ces textes aux éditions P.O.L sont placées sous la responsabilité scientifique de l'IMEC.

Remerciements à Julian Negulesco, Michel Vinaver, Jean-Louis Besson, Georges Banu, Odile Falliu, Jacqueline Rasgolnikov, Emmanuelle Touati.

Ouvrage publié avec le concours
du Centre national du livre

© P.O.L éditeur, 1998
ISBN : 2-86744-622-8

Extrait de la publication

Préface

Ce cinquième et dernier volume regroupe des écrits des années 1964 à 1990. Il s'ouvre par une interrogation : « Y a-t-il deux théâtres ? » (deuxième trimestre 1964), se referme sur une proclamation, « Pour le Vieux-Colombier » (janvier 1990).

Dans le premier texte, éditorial de la revue Théâtre populaire, *Antoine Vitez réfute le bien-fondé de la contradiction essentielle que Michel Vinaver dit relever entre théâtre expérimental et théâtre populaire. Selon Vinaver, le destin du théâtre expérimental le condamnerait à demeurer confidentiel, l'expérimentation théâtrale ferait en effet fuir le public. Dès lors le théâtre populaire, afin de préserver son audience, devrait proscrire la recherche. Pas du tout, répond Vitez : l'expérimentation est la condition même d'existence d'un authentique théâtre populaire, d'un théâtre nouveau, à conquérir à partir des formes et des contenus existants, et contre eux. Il n'y a pas opposition entre les deux termes de l'alternative mais complémentarité. Il faut reprendre en charge l'héritage culturel, en y redécouvrant d'autres valeurs que celles, utilitaires ou « alimentaires », dont s'est servie la bourgeoisie avec la volonté d'« instaurer un théâtre capable de nous rendre maîtres de nous-mêmes et du monde qui peut, seul(e), faire de la recherche dramaturgique et scénique autre chose qu'un fastidieux jeu de patience (1) ».*

(1) Les passages entre guillemets sont extraits des textes de ce volume. Pour en alléger la lecture les pages ne sont pas indiquées.

Extrait de la publication

Dans « Pour le Vieux-Colombier », Vitez dessine l'avenir qu'il souhaite à la « maison » de Copeau enfin confiée à la Comédie-Française qui en a bien besoin. Fondée sur la convention théâtrale, cette seconde salle de petite taille, d'allure originale, théâtre des formes primordiales, pourrait donner les œuvres qui embrassent l'univers entier : Faust *de Goethe,* le Grand Théâtre du monde *de Calderón, des œuvres de Gatti, Sénèque, Blok, le nô, etc. Grâce à quoi la Troupe serait pleinement employée et les Comédiens-Français retrouveraient par la proximité même du public des plaisirs qui leur sont pour l'heure interdits : la voix basse, l'emphase intentionnelle et voulue, le jeu des passions violentes. Devenu seconde salle de la Comédie-Française, le Vieux-Colombier permettrait enfin l'*expérience. *L'art a besoin d'*un théâtre d'expérience.

Théâtre populaire expérimental, théâtre d'art d'expérience, les deux définitions bornent ces textes. Point commun, le droit revendiqué à l'expérience. Elles positionnent Vitez par rapport à l'usage courant du théâtre durant ce quart de siècle. Vitez s'est choisi des pères parmi les praticiens marquants du XXe siècle qui ont œuvré dans cet espace : Stanislavski, Meyerhold, Vilar. Il en ajoutera de nouveaux, Copeau, Jouvet, sans pour autant renoncer aux premiers, quitte parfois à forcer le trait pour établir des rapprochements entre leurs esthétiques : Stanislavski et *Meyerhold, Copeau* et *Vilar.*

Parmi les pères, Jacques Copeau, d'abord cité dans « Y a-t-il deux théâtres ? » comme l'un des hommes de théâtre « mystifiés » par les conditions sociales de leur travail. Il croyait ne travailler que pour le « petit nombre », en réalité il a créé un instrument que d'autres utiliseront plus tard. Le même Copeau, évoqué et invoqué dans « Pour le Vieux-Colombier », devient l'inspirateur même du répertoire rêvé pour la salle rénovée devenue annexe de la Comédie-Française.

En 1964, Antoine Vitez, trente-quatre ans, est un « acteur moyen sans travail faisant du doublage et de la radio » et des travaux de traduction pour le théâtre. Le monumental Don paisible, *roman de Mikhaïl Cholokhov, lui a demandé six ans d'effort. Il a*

publié des articles (entre autres, « La méthode des actions physiques de Stanislavski » dans Théâtre populaire, *« Le théâtre en URSS et dans les démocraties populaires » dans l'*Histoire des spectacles *de l'Encyclopédie de la Pléiade), écrit des poèmes (« ce que j'appelle mes poèmes : des textes mi-littéraires, mi-théoriques »), assuré le secrétariat de Louis Aragon, organisé des lectures (Victor Hugo et les surréalistes, Aragon, Maïakovski, Apollinaire, Desnos, Claudel…), prélude à une collaboration plus étroite avec le Théâtre-Maison de la culture de Caen dirigé par Jo Tréhard qui lui permet de mettre en scène* Électre *de Sophocle, dont il signe le texte français.*

En 1990, Vitez va sur la soixantaine, comme on dit. Administrateur de la Comédie-Française, poste qu'il a d'abord refusé à Jack Lang, ministre de la culture – « On ne peut pas diriger la Comédie-française depuis le plateau, si je devenais administrateur, je devrais donc faire oblation de mon art » (1986) –, et qu'il a accepté deux ans plus tard « à condition de poursuivre mon œuvre propre de metteur en scène » ; et en effet, il met en scène la Vie de Galilée *de Brecht.*

Lue en 1998, la réplique de Vitez à Michel Vinaver qui figure en tête du dernier numéro de Théâtre populaire *(ce que l'un et l'autre ignoraient, évidemment) apparaît combat d'arrière-garde. Vitez confiera plus tard par ailleurs qu'il aurait aimé que la revue menacée de disparition survive. Il semble ignorer ce que Robert Voisin, directeur et gérant, peut mesurer, la situation réelle, la confidentialité dans laquelle* Théâtre populaire *est tombée : le monde théâtral et périthéâtral français a changé de base depuis le premier numéro (1953). En 1951, Jean Vilar ouvrait les portes de son Théâtre national populaire, et la revue* Théâtre populaire *s'inscrivait dans cette dynamique. En 1964, Vilar a quitté depuis deux ans la direction de Chaillot, et le débat majeur en cours chez les gens de théâtre concerne l'avenir des Centres dramatiques régionaux que le ministre des Affaires culturelles André Malraux veut absolument faire passer par les maisons de la culture (celle de Caen à laquelle Vitez*

va collaborer vient d'être inaugurée). La notion de théâtre populaire a du plomb dans l'aile.

Entre ces deux dates, 1964, 1990, entre ces deux formulations du théâtre qu'il revendique, l'activité professionnelle d'Antoine Vitez se répartit inégalement : dix années à la tête du Théâtre des Quartiers et à l'Atelier théâtral d'Ivry (1971-1981), deux ans de direction artistique auprès de Jack Lang à Chaillot (1972-1974), treize ans au Conservatoire national d'art dramatique (1968-1981), sept ans à la direction du Théâtre national de Chaillot (1981-1988), deux ans administrateur de la Comédie-Française (1988-1990), soit une soixantaine de mises en scène, et de nombreux écrits dont cette centaine rassemblée ici. Certains, parce que publiés, étaient connus, d'autres, non publiés – notes aux proches collaborateurs, pages de journal, simples réflexions intimes griffonnées la nuit ou longues dissertations –, constituent des découvertes. A leur lumière, on pourrait écrire, paraphrasant Stanislavski, qu'il y a les textes et les sous-textes, que le sens des textes connus publiés est souvent précisé, rectifié, par les textes confidentiels au style plus direct, et leur confrontation devient une passionnante réflexion sur les pouvoirs et les impuissances du théâtre.

Le titre générique « le Monde » les réunit. Le monde compris dans sa plus large acception : le monde des hommes, des pays, le monde de l'imaginaire, du politique, le monde des idées, la scène du théâtre comme scène du monde, transcrits à travers les étapes de la réflexion artistique (Vitez ne craint pas de théoriser sa pratique du moment : le metteur en scène est…*, la mise en scène* est…*, l'acteur* est…*), quitte d'ailleurs à se contredire quelques années plus tard. Ainsi se trame son itinéraire professionnel, avec des convictions variées inspirées « sur le tas » par l'état des lieux institutionnels du moment. Avec les doutes, les humiliations, les crises, les conflits qu'un directeur de troupe-metteur en scène, homme seul, est condamné à affronter. Résultat, se dessine, en quelque sorte sous nos yeux, l'histoire vivante d'un théâtre.*

*Le théâtre nouveau de la fin des années soixante vit une profonde mutation à laquelle personne ne semble pouvoir résister. Elle atteint la forme de la représentation, le choix du lieu où elle se déroule, l'architecture de la salle quand elle se déroule dans une salle, l'ordre et la logique du déroulement. Saut dans l'inconnu. L'irrationnel a saisi les gens de théâtre, les acteurs parlent de délire, de folie. L'ancien métier d'acteur meurt-il à l'exemple de ce que le terrorisme des gardes rouges maoïstes a provoqué en s'en prenant à tout ce qui représentait à leurs yeux le passé de la Chine (contre le culte de l'Ancien) ? ou des conséquences de ce constat ? L'art paraît fade quand il y a la guerre, quand c'est l'heure du napalm américain déversé sur le Vietnam. Continuer de faire du théâtre comme avant devient impossible. L'époque est aussi celle du grand questionnement : qui d'Artaud ou de Brecht ? Il faut choisir entre le théâtre critique qui veut que le spectateur réfléchisse pendant la représentation (Brecht) et le théâtre terroriste, de guérilla (du Living Theater de l'anarchiste Julian Beck que Vitez nomme aussi théâtre de l'utopie dans un hommage postérieur), qui frappe le spectateur pour qu'il réfléchisse après. Des formes de spectacle prétendent agir physiquement sur le public, l'obligent à fuir ou à crier. Ce théâtre substitut de la guerre contraint à élargir encore l'interrogation. La mémoire et la culture sont-elles encore nécessaires, le théâtre peut-il vraiment aider à changer le monde ? Vitez répond dès cette époque sans détour et sans illusion. Le théâtre ne fera pas la révolution (et le livre de poche non plus), « sauf si d'autres forces existent dans la société qui multiplient la faible action du théâtre », bien que dans certaines circonstances (*Électre *en Algérie) le retentissement d'une représentation dépasse le cadre habituel du théâtre. Vitez estime que l'artiste, quoi qu'il fasse, amuse la galerie. La classe dirigeante absorbe tout. Jouer Brecht, Gatti, Peter Weiss, Genet, finit même par lui donner bonne conscience. Vilar a foi en la fonction éducative du théâtre, en la démocratisation de la culture. Mais c'est l'histoire à venir de la lutte des classes qui vérifiera ce que le « happy few » a su faire des images qu'il a reçues à travers la représentation.*

V

Extrait de la publication

En attendant, descendons dans la boue : le problème de la culture, c'est le problème du langage ; il y a ceux qui ont le langage et ceux qui sont hors du langage. A ces derniers on fait honte. Or il faut prendre l'équation à l'envers, non point chercher à susciter des « besoins culturels » mais partir du langage profond qui existe dans la tête des gens – de ce qu'ils aiment – et constitue un système de référence (Sylvie Vartan, Léon Zitrone, le tiercé, la publicité). Vitez revient à plusieurs reprises sur cette interrogation de juin 1968 (d'où parler), avec chaque fois des réponses liées à sa situation : au début de sa direction de Chaillot, à la Comédie-Française. Dès la première année d'exercice du Théâtre des Quartiers d'Ivry (1972), il définit avec lucidité les particularités de l'expérience naissante, celles d'un théâtre « à consommer sur place », constituant « sa propre animation », particularités qui complètent la définition conçue chez Pierre Debauche à Nanterre (1968) : « Un petit groupe d'acteurs racontent une histoire sans l'aide de décors ni de costumes de scène, et même sans scène, chacun jouant plusieurs rôles, l'important est de faire voir et comprendre l'histoire, faire entendre le langage. »

Dans les notes de l'été 1979 destinées à Jean-Pierre Angremy, alors directeur du Théâtre et des Spectacles, qui l'avait sollicité pour diriger le Théâtre national de Chaillot, Vitez précise la philosophie qu'il entrevoit pour ce qu'il intitule le théâtre et l'histoire *(le Monde) : maintenir la mémoire (collective), la culture (apprendre, reprendre). Le théâtre qu'il imagine rapproche du passé, inclut les classiques, le grimoire, la recherche du temps perdu, l'universel, le particulier, oscillation dans l'histoire du théâtre, entre les deux partis ou les deux pôles, la différence, la ressemblance (« … homme, je joue le rôle d'une femme, je ne suis pas différent d'elle, je montre tout l'universel ou je joue le rôle d'une femme, je montre que je suis tout à fait différent d'une femme, je montre tout le différent, tout le particulier ») Vitez parle aussi de l'oscillation perpétuelle du théâtre entre l'artifice et la vérité, entre poésie et vérité.*

Extrait de la publication

Les années soixante ne remettent pas seulement en cause les formes de la représentation. Elles révèlent aussi à plusieurs reprises les limites du libéralisme que l'État affiche lorsqu'il intervient dans les affaires du théâtre. « Serviteur oui, valet non », répliquait Jean-Louis Barrault après avoir été chassé par André Malraux de la direction de l'Odéon-Théâtre de France. Pas serviteur de l'État, rectifie Vitez. Même par ruse. Vitez ne ruse pas avec n'importe qui. Il veut bien ruser avec les leaders du PCF dont il est membre, Billoux, Laurent, Marchais, d'ailleurs pourquoi ne pas imaginer un théâtre subventionné par la classe ouvrière, pas pour forcément faire du théâtre ouvrier ni du théâtre démagogique. En réalité, c'est l'appui du maire communiste et de Louis Aragon, sa protection (« la protection d'Aragon n'était pas seulement sa protection personnelle mais la tutelle de sa pensée et de son exemple »), qui permettront que l'expérience d'Ivry s'accomplisse, après qu'« ayant fait le tour de la démagogie décentralisatrice et périphérique » Vitez s'adresse à la ville et dit : voulez-vous abriter l'œuvre d'un artiste ? Ici, pas de ruse, le projet est exposé sans fards, se veut l'antithèse du populisme, « un effort pour comprendre et assumer l'élitisme que j'ai appelé le ralitisme », ceci, estime Vitez plus tard, dans l'esprit d'Argenteuil (Garaudy, Aragon, Leroy), dans l'esprit des sessions de mars 1966 du Comité central du PCF consacrées aux problèmes idéologiques et culturels qui veulent marquer la politique d'ouverture des communistes aux artistes et aux intellectuels.

En 1981, la définition du théâtre selon Vitez devient : élitaire pour tous (un art indispensable « qui tire son existence et sa dignité de sa précarité même »). François Mitterrand est président, Vitez à la direction de Chaillot. Envolée lyrique : « Tout va changer et cette conjoncture est étrange qui ranime Chaillot en même temps que toute la société. » L'institution théâtrale doit renaître partout dans le pays entier, « que Chaillot soit le lieu de la Nouvelle Alliance du théâtre avec le monde du travail, que notre art aille à la rencontre des travailleurs ».

Extrait de la publication

Théâtre élitaire pour tous, donc, plutôt que théâtre service public, théâtre service public renvoie à une notion datée, suggère une gestion du partage. Or qu'advient-il de la culture avant d'être reconnue comme culture ? La recherche est une autre politique. Ou : Chaillot comme grand théâtre d'exercice, lieu de défense de la langue française, laboratoire des gestes et des paroles de la société, conservateur des formes anciennes de l'expression et adversaire des traditions. Juste retour des choses. La première tentative faite avec Jack Lang à Chaillot (1972) avait été interrompue au bout d'une saison. Jacques Duhamel, alors ministre, avait confié à Lang la création d'un « théâtre différent complètement original, et la mise en train de travaux architecturaux et scénographiques énormes ». Lang obtient la réfection de la grande salle, la signature d'une convention collective pour le personnel, le doublement de la subvention et esquisse avec Vitez, son directeur artistique, les grandes lignes de ce que devrait être un Théâtre national des enfants. Le président Pompidou meurt, Giscard lui succède, Maurice Druon succède à Jacques Duhamel, Lang est évincé. Vitez, avec le spectacle les Miracles, à partir de l'Évangile selon saint Jean, *avait déjà scandalisé Maurice Druon : un blasphémateur sur une scène nationale, impossible ; Lang, lui, devient mauvais gestionnaire. Injustice. L'épisode laissera un mauvais souvenir à Jack Lang et à Antoine Vitez, qui découvre le système « dans ses effets, dans son effet le plus clair », « la situation d'humiliation faite aux gens de théâtre ». Il s'insurge contre ceux qui pensent que « nous avons bien mérité cela, si nous demandons des subventions nous acceptons implicitement de nous faire les laquais de l'État, de lui cirer les bottes, à l'État, de coucher sur son paillasson ». Fausse analyse, « l'État n'est pas un père ou un patron qui distribue des récompenses ». Au contraire : « Ceux qui ont la charge de l'État c'est simplement leur devoir que de donner aux artistes les moyens de vivre et de progresser : le respect que l'on doit aux artistes est le même respect que l'on doit au public. C'est simplement leur devoir que de donner aux artistes les moyens*

Extrait de la publication

de vivre et de progresser : ils sont à notre service et pas nous au leur ; ils nous doivent le respect. »

De cette période date aussi une modification du statut de Chaillot qui rappelle que l'avenir des institutions théâtrales dépend non seulement de la qualité de ceux qui s'y consacrent mais aussi du bon vouloir de l'État. La mission confiée en 1972 à Jack Lang et à Antoine Vitez concernait certes le théâtre de la colline du Trocadéro. *Mais amputé d'une partie de sa raison sociale. Sous l'autorité de son premier directeur, Firmin Gémier, il s'appelait Théâtre national populaire (TNP, 1920). Devenu Théâtre du Palais de Chaillot en 1938, il reprend sa première appellation grâce à l'exigence de Jean Vilar en 1951 qui l'inscrira dans la mémoire du théâtre comme TNP. En 1972, le lieu redevient Théâtre national du Palais de Chaillot, le sigle TNP dessiné par Jacno s'inspirant de la typographie utilisée pour les caisses d'emballage a été transmis avec un cahier des charges révisé à Villeurbanne au Théâtre de la Cité (dont le nom disparaît) dirigé par Roger Planchon et Patrice Chéreau. Conséquence de cette mue, quand Vitez évoque Vilar* à Chaillot, *il met entre parenthèses le TNP, la troupe de comédiens aussi étroitement liée à l'entreprise que le festival d'Avignon, ce qui surprend.*

*La préface de ce livre est écrite en 1998, les textes d'Antoine Vitez datent, eux, d'avant 1990. Les lire en 1998 confirme ce que tout lecteur d'essais a vérifié. Il existe un temps de l'écriture et un temps de la lecture. Par exemple, le préfacier bénéficie du privilège d'écrire sur l'*après *du temps de l'écriture du dernier des textes. Double privilège même, car si d'une part il peut confronter les textes entre eux, d'autre part il peut les lire à la lumière de la suite de l'histoire. Il peut vérifier que le Vieux-Colombier enfin rattaché à la Comédie-Française a par la seule force de l'institution qu'il représente retrouvé la vocation que Vitez lui suggérait. Deviner en quoi ses successeurs à Ivry, à Chaillot, au Conservatoire s'inspirent ou non de l'exemple de leur prédécesseur et/ou du passé même de l'institution. En la*

matière, les convictions d'Antoine Vitez ont dû évoluer, la passation douloureuse des pouvoirs à Ivry, deux fois à Chaillot, le prouve. Elle ne se fait pas sans grincement de dents, le partant doute des capacités de ses successeurs à assurer leur fonction dans le sens (artistique ?) qu'il souhaitait. Il va même plus loin en 1988 en ce qui concerne le nouveau directeur de Chaillot : « … le temps du mercantilisme va se substituer au temps de l'art public et raffiné à la fois qui, des espoirs du Cartel et de Jacques Copeau à Vilar et aux théâtres de province et de banlieue, s'achève aujourd'hui à Chaillot ; au nom de Vilar s'accomplit une entreprise de restauration commerciale. »

La lecture des volumes précédents, « l'École », « la Scène », pouvait se faire en établissant un va-et-vient entre les textes et leur concrétisation visible, les comédiens bien vivants que sont devenus les élèves (les disciples) de Vitez, et invisible, le souvenir laissé par ses spectacles pour les plus âgés des lecteurs.

La référence de ce volume est « le Monde », et le monde a bien changé. Écrire, mettre en scène de 1964 à 1990 sous la présidence de de Gaulle, Pompidou, Giscard d'Estaing ou Mitterrand, avec, comme ministres de la culture, André Malraux, Jacques Duhamel, Maurice Druon, Jean-Philippe Lecat, François Léotard ou Jack Lang, et, puisque Vitez revendique son appartenance, pendant que Maurice Thorez, Waldeck-Rochet ou Georges Marchais dirigent « le parti », tandis que règnent successivement en URSS Khrouchtchev, Kossyguine, Brejnev et aux États-Unis Lyndon B. Johnson, Richard Nixon, Gerald Ford, Carter, Busch ou Reagan. Écrire, mettre en scène alors que la dictature franquiste règne en Espagne, celle des colonels en Grèce, pendant la guerre du Vietnam, le conflit sino-soviétique puis l'intervention de l'URSS en Tchécoslovaquie, en Afghanistan, la guerre des étoiles, le massacre de la place Tiananmen, ce n'est pas la même chose qu'écrire, mettre en scène sous Eltsine, Chirac, Catherine Trautmann, Robert Hue, Bill Clinton.

Extrait de la publication

Car après le décès d'Antoine Vitez en avril 1990, nous, les vivants, nous sommes passés d'un monde bipolaire à un monde monopolaire.

Du temps de Vitez vivant, la situation pouvait paraître simple. Deux camps s'opposaient entre lesquels nous pouvions choisir, celui des bons, celui des méchants, étant entendu que les bons et les méchants n'étaient pas les mêmes pour tout le monde. Camp du socialisme dit réel, longtemps celui de Vitez (camp du Goulag pour ses détracteurs), ou camp de la démocratie (celui du chômage, des nouvelles formes de guerre coloniale, du libéralisme, de l'exploitation de l'homme par l'homme). Ceci pouvait impliquer et impliquait parfois une position de principe de l'artiste : « L'art peut et doit intervenir dans l'histoire », affirmait Théâtre populaire *jusqu'à son dernier numéro. Après l'effondrement du mur de Berlin, la dissolution de l'URSS et la naissance de la Communauté des États indépendants sous la houlette d'une Russie livrée aux ex-apparatchiks métamorphosés en hommes d'affaires, la compréhension de ce monde devenu bancal contraint à des exercices d'équilibrisme périlleux, le diable rouge a disparu, et qui aurait pu imaginer un Bill Clinton volant au secours d'un Eltsine (ô Brecht !).*

Vitez avait, il est vrai, pris ses distances avec son camp d'adoption. L'adhérent de 1957, après le rapport de Khrouchtchev sur la période stalinienne et après aussi l'intervention des chars soviétiques en Hongrie, quitte le parti communiste français en 1980, après l'intervention des mêmes en Afghanistan. Toutefois cette rupture s'accompagne d'une profession de foi exprimée à travers un émouvant hommage rendu à Aragon placé sous le patronage d'Andromaque (« Non, je ne serai pas complice de ses crimes »). Louis Aragon a longtemps cru que les choses pourraient encore changer là-bas, *et puis il a compris que si rien ne changerait là-bas, « au moins restait l'appartenance, écrit Antoine Vitez, je dirai plutôt la fierté, l'orgueil de l'irréductible différence. C'est cela qui fait le communiste, au fond ; il faut qu'il soit inacceptable, damné. Cette gloire le soutenait : l'ordre de la damnation comme un ordre de chevaliers »…*

Extrait de la publication

Vision tragique du militant sans militance possible. Néanmoins, droite, gauche, tout ne se vaut pas, nul écroulement des valeurs ne justifie qu'on revienne en arrière sous prétexte d'un retour au texte (qu'on n'avait jamais quitté). L'anticommunisme pour Vitez est une conduite de restauration : le stalinisme est l'usurpation et non point l'assomption de la Commune. En s'écroulant il entraîne la Commune dans sa propre catastrophe, aussi « de grâce, ne laissons pas les Versaillais se réjouir » : « Ne jetons pas dans l'Enfer Staline avec Trotski, Jaruzelski et Rosa Luxemburg, Jaurès et Guesde… » Il n'y aura pas de jours meilleurs possibles sans une compréhension unique de ce qui s'est passé là-bas, sur le sujet de là-bas *et d'*ici *qui est toute notre histoire, la vie même du siècle. Reste comme outil de compréhension du monde pour l'homme de théâtre Vitez : le théâtre. Le théâtre sert à donner aux hommes des modèles (le théâtre comme un des lieux de la philosophie pour maintenir la mémoire collective, la culture, le rapport au passé approprié).*

Une remise annuelle des Molière, ces récompenses désuètes que se répartissent un soir dans l'année des gens de théâtre s'autocongratulant, lui fait mesurer la singularité de sa position minoritaire. « J'ai senti physiquement, *écrit Antoine Vitez à Georges Banu, animateur de sa revue de théâtre, que* notre *théâtre, ce que nous appelons avec orgueil* le théâtre d'art, *est comme un îlot au milieu d'un océan de vulgarité culinaire, comme disait Brecht. » (« Je ne fais pas le même métier que ces gens-là. »)*

Son option politique l'emportait lorsqu'il évoquait, dans un premier temps (1975), la Comédie-Française. Il la voyait une forteresse liée à la vieille droite française, « en partie immergée dans le milieu social le plus réactionnaire », relations d'amitié, de famille, d'affaires, avec les gens du Figaro *ou des partis politiques de droite.*

En décembre 1988, c'est-à-dire après sa nomination au poste d'administrateur général, le théâtre redevient déterminant dans le jugement qu'Antoine Vitez porte. S'il ne s'agit pas de l'absorption pure et simple d'un artiste par une institution, la venue d'un met-

Extrait de la publication

teur en scène à l'administration de la Comédie-Française est un événement plein de sens et le début d'une autre époque… Il a fallu attendre les années quatre-vingt pour accepter l'idée même de l'art de la mise en scène comme principe directeur. Tout peut changer à la Comédie-Française, elle peut et doit tenir la place d'un refuge qu'elle fut en différents moments de son histoire (et c'est un hommage rendu à l'optimisme historique d'acteurs qui n'ont jamais cru que la Comédie-Française c'est comme ça*, qui n'ont jamais désespéré de la possibilité d'un changement). Elle ne doit pas laisser aux autres théâtres le privilège d'être du Monde. Le nom de la Comédie-Française évoque obstinément le passé, « mais où sont les chômeurs, les ouvriers, les soldats du XXe siècle ». La quête du répertoire portera moins sur l'inédit que sur le changement de sujet. Dans la maison de Molière, on se souciera aussi de retrouver l'héritage de Tabarin et du Moyen Age dans le théâtre de Molière, on explorera l'apport de ce dernier au théâtre comique (Molière brutal et allègre, cruel et pas sombre), son théâtre sera exploré de manière systématique par divers metteurs en scène.*

Les notes de l'été 1989 donnent idée de la diversité des charges que Vitez administrateur doit assumer. Organisation des tournées, établissement du calendrier des représentations (il préparait celui de 1990-1991), politique des grands et des petits engagements d'acteurs. Mais, particularité vitézienne, elles se mêlent à des considérations d'ordre esthétique : Vitez réclame une politique du jeu, du « grand jeu pathétique » (« Nous sommes ici à l'Opéra. La Comédie-Française, c'est l'Opéra parlé de la nation », et cet Opéra demande ses Traviata*, ses* Tosca *de la voix parlée), à condition de trouver une mise en scène qui convient au lyrisme. Il s'interroge sur l'esprit du programme du Vieux-Colombier, pas spécialement condamné à ne jouer que le théâtre contemporain (au contraire), sur la composition du public dont il faut élargir la base sociale. Et fait part de ce souhait émouvant : « J'aimerais que mon passage ici laisse le souvenir d'une période heureuse, que les querelles soient – comment dire – civilisées. »*

De l'acteur, Antoine Vitez disait qu'il est un poète qui écrit sur le sable. Il ne demeure que dans la mémoire de ceux qui l'ont vu. A cause de cela même il devient comme un événement de l'Histoire. « Nous nous souvenons des pièces de théâtre comme de ce qui nous est arrivé dans la vraie *vie. » Histoire, vraie vie mêlées, ainsi en a-t-il été d'Antoine Vitez pour le préfacier qui, de même génération que lui, rédigeant ces lignes ne pouvait pas ne pas se souvenir du comédien, du poète, de ses mises en scène et de l'homme hors la scène, inquiet, timidement agressif, fragile et dur dans ses jugements qu'il avait connu. Mémoire et écrits, souvenirs vrais de tant de représentations inoubliées : d'*Électre, *du* Dragon, *de* Catherine, *de* la Grande Enquête de François-Félix Kulpa, *etc. Les lecteurs n'ont que faire des souvenirs personnels, le préfacier les a délibérément écartés, convaincu qu'il est que la lecture des écrits rassemblés dans ce volume suffira à construire une image juste d'Antoine Vitez. C'est ce que le préfacier souhaite.*

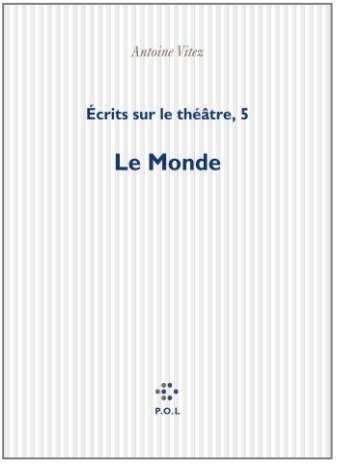
Émile Copfermann

Extrait de la publication

Cet ouvrage a été composé
et achevé d'imprimer en octobre 1998
dans les ateliers de Normandie Roto Impression s.a.
à Lonrai (Orne)
N° d'édition : 1617
N° d'impression : 980950
Dépôt légal : novembre 1998

Imprimé en France

Extrait de la publication



Antoine Vitez

Écrits sur le théâtre, V

Cette édition électronique du livre
Écrits sur le théâtre, V d'ANTOINE VITEZ
a été réalisée le 8 février 2012 par les Éditions P.O.L.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage,
achevé d'imprimer en octobre 1998
par Normandie Roto Impression s.a.
(ISBN : 9782867446221 - Numéro d'édition : 00200).
Code Sodis : N51896 - ISBN : 9782818015933
Numéro d'édition : 239586.

Extrait de la publication