

Le Répertoire: combat esthétique et combat éthique*

Marco Consolini

La notion de répertoire a été un élément clé de la modernité théâtrale qui s'est imposée au cours du xx^e siècle; elle a effectivement accompagné de près l'éclosion et l'hégémonie progressive de la figure incarnant cette même modernité: le metteur en scène. La toute récente réanimation du débat historiographique international sur la question de la "naissance" de la mise en scène – notamment autour du rôle d'André Antoine – peut d'ailleurs aider à mieux comprendre cette réalité historique¹. S'il a été suffisamment montré que les mouvements de *discontinuité* et de *continuité* entre la "proto-mise en scène" du xix^e siècle et la pratique nouvelle qu'annonce le Théâtre Libre, sont superposés et parfois difficiles à démêler, il est un point, toutefois, où nulle ambiguïté ne peut subsister. Le metteur en scène devient consciemment tel lorsqu'il «endosse – écrit Jean-Pierre Sarrazac – la fonction de l'*herméneute*»², c'est-à-dire lorsqu'il se donne les moyens de se faire l'interprète d'une œuvre dramatique qui ne lui appartient pas (car il n'en est pas l'auteur), à la fois pour les comédiens qui doivent l'actualiser sur scène et pour les spectateurs qui viennent la voir réalisée. Or, très souvent, cette œuvre dramatique mise en scène a été source d'éclat, de rupture et, même, de scandale, lorsqu'elle a surgi du répertoire, c'est-à-dire de ce réservoir sacré (encore plus sacré si à connotation nationale) connu par le plus grand nombre et que l'on croyait intangible, c'est-à-

* Texte conçu pour le colloque internationale "Le Théâtre de répertoire: lieu de mémoire, lieu de création", Montréal, 29-31 maggio 2008, dont les actes sont en cours de publication.

1. Ce débat a été déclenché, en Italie, par la publication de l'intéressant ouvrage de Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino 2005 et a été prolongé en France par deux colloques récents: "La Mise en scène avant la mise en scène", Université Paris IV-Università di Roma "La Sapienza", 24-25 octobre et 21-22 novembre 2008 et "Avènement de la mise en scène moderne/Crise du drame. Continuités-discontinuités", Université Paris III-Università di Torino, 12-13 décembre 2008 (cfr. J.-P. Sarrazac, M. Consolini [dir.], *Avènement de la mise en scène moderne/ Crise du drame. Continuités-discontinuités*, Edizioni di Pagina, Bari 2010).

2. J.-P. Sarrazac, *D'un nouveau paradigme du drame et de la mise en scène*, in *ivi*, p. 28.

dire porteur de son propre mode d'emploi scénique confié à la soi-disant "tradition". Et, pour revenir brièvement une fois de plus sur la question de la "primauté" d'Antoine, il est intéressant de remarquer que si encore aujourd'hui il arrive que son rôle de pionnier soit mis en doute, c'est probablement aussi parce qu'il ne s'est mesuré aux grandes œuvres du répertoire que dans la phase la moins héroïque et la moins étudiée de son parcours, celle du Théâtre Antoine et de l'Odéon.

Le répertoire: un levier pour ébranler le théâtre

Molière ou Corneille pour les français, Schiller ou Goethe pour les allemands, Goldoni pour les italiens, Shakespeare pour les britanniques et les non britanniques, etc. sont devenus en effet les meilleurs alliés pour mettre sens dessus dessous des mœurs théâtraux empêtrés dans les scléroses et les routines, la *fidélité* à l'esprit de ces génies dramatiques du passé devenant à chaque occasion l'enjeu d'un combat de renouvellement. Il faut rappeler, à ce propos, que la prise du pouvoir dans le système théâtral occidental a été, pour le metteur en scène,

progressive et accidentée, [en débutant] avec une humble profession de servitude vis-à-vis du texte et de l'auteur dramatique, une sorte d'OPA sur le théâtre, à la fois timide et rusée, [...] destinée à transformer en quelques décennies cet «intrus» en co-auteur, partenaire encombrant de l'auteur dramatique, c'est-à-dire en auteur du spectacle, voire en *auteur du théâtre*³.

Se mettre au service de l'auteur, qui plus est d'un auteur absent (Antoine, au Théâtre Libre, à défaut de classiques, avait trouvé cela chez les étrangers: Hauptmann, Ibsen, Strindberg, Tolstoï, Tourgueniev, Verga, etc., qui ont constitué d'ailleurs ses réussites les plus éclatantes), voulait dire assumer le rôle du garant de l'intégrité de l'œuvre dramatique, semblable à celui du chef d'orchestre qui, les yeux devant la partition, rappelle à l'ordre les chanteurs voulant à tout prix placer leurs fioritures non écrites, mais prévues encore une fois par la soi-disant "tradition"... Le metteur en scène, dès lors, voudra retrouver cette fameuse "tradition", la faire renaître, la faire revivre à travers sa propre recherche interprétative. Premier pas vers ce mécanisme cognitif qui caractérise notre actuelle civilisation théâtrale et qui nous fait dire, sans y penser: «j'ai vu la *Tempête* de Strehler», «je vais voir le *John Gabriel Borkmann* d'Ostermeier», etc. Premier pas, aussi, vers la prise en compte de l'histoire des œuvres et de la culture dont elles sont lourdes, comme le rappelait Roland Barthes dans sa magistrale lecture de l'athéisme du *Don Juan* monté par Vilar:

3. J. Châtel, M. Consolini, A. Folco, A. Marinez, C. Naugrette, J.-P. Sarrazac, J. Valéro, *Le Metteur en scène comme auteur du théâtre* (Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabily...), in J.-P. Sarrazac, C. Naugrette (dir.), *La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, in "Études Théâtrales", 38-39, 2007, p. 32.

...le théâtre n'est pas un musée, et ce n'est pas notre faute si nous sommes plus vieux que Molière, si depuis 1665 il y a eu mille formes nouvelles d'athéisme, de Sade à Sartre. Vilar a mis dans son don Juan une dimension trop souvent oubliée au théâtre, et qui est la mémoire de son public, ce que Péguy appelait sont vieillissement⁴.

Mais les chefs-d'œuvre de la dramaturgie du passé ont été les fers de lance aussi des visionnaires et des iconoclastes: ces metteurs en scène qui ont fait de l'amoureuse infidélité, de la violence faite au prétendu dicté dramaturgique des pièces choisies, la marque de leur autonomie créative, le sceau de leur volonté démiurgique. Il est inévitable de penser, à ce propos, à Edward Gordon Craig, le prophète de mise en scène moderne, et à Vsevolod Meyerhold, qui a été probablement le premier spécimen réalisé de cette «jeune race de combattants» que Craig rêvait de voir apparaître.

Tout le monde sait que le dernier spectacle "réel" de l'artiste anglais (réalisé à Moscou en 1912, à 40 ans, donc à plus d'un demi-siècle de sa mort) et destiné à influencer plusieurs générations de metteurs en scène, a été *Hamlet*, dont il avait pourtant dit, quelques années auparavant, qu'il n'était pas de nature à être porté à la scène: «*Hamlet* et les autres pièces shakespeariennes sont à la lecture des œuvres si complètes qu'elles ne peuvent que perdre beaucoup à être interprétée à la scène»⁵. C'est que, pour l'érudit et grand connaisseur de l'histoire du théâtre qu'était Craig, il fallait prouver que la force inouïe de la matière shakespearienne résidait (et réside) dans sa protéiforme adaptabilité scénique, en dépit des gardiens littéraires et des adaptateurs masqués qui ont toujours essayé d'en fixer les protocoles d'usage sur un plateau. Craig les avait déjà fustigés en tonnant contre les indications scéniques apocryphes: «ce ne sont que les pâles inventions des divers commentateurs, de MM Malone, Capell, Theobald et autres, qui ont abusé de leur droit en touchant au texte, et c'est nous, metteurs en scène, qui en subissons la peine»⁶; son *Hamlet* de Moscou devait prolonger la démonstration sur les planches. C'est-à-dire affirmer, comme l'ont relevé Monique Borie et Georges Banu, qu'effectivement *Hamlet* «est irreprésentable», car irréductible aux «limites de la scène concrète et de ses possibilités techniques»⁷, donc source intarissable de défis scéniques. Et il suffit de lire les mémoires de Stanislavski pour se rendre compte du nombre de ces défis lancés au Théâtre d'Art de Moscou, seul lieu théâtral capable, en ce début de xx^e siècle, d'accueillir et de réaliser, ne serait-ce que de manière partielle et très imparfaite, la vision craiguienne d'*Hamlet*: «monumentale, vaste, grandiosement décorative, cosmique»⁸.

4. R. Barthes, *Don Juan*, in "Théâtre populaire", 5, janvier-février 1954, in Id., *Écrits sur le théâtre*, textes choisis et présentés par J.-L. Rivière, Seuil, Paris 2002, p. 61. Voir aussi, du même auteur et sur le même spectacle, *Le Silence de Don Juan*, in "Lettres Nouvelles", février 1954, ibi, pp. 50-3.

5. E. G. Craig, *De l'art du théâtre. Premier dialogue entre un homme du métier et un amateur de théâtre* (1905), in Id., *De l'Art du théâtre* (1911), Circé, Saulxures 1999, p. 140.

6. Ivi, p. 145.

7. M. Borie, G. Banu, *L'Horizon du théâtre*, introduction à ibi, p. 29.

8. C. Stanislavski, *Ma vie dans l'art*, L'Age d'Homme, Lausanne 1999, p. 418.

Meyerhold, quant à lui, sera le protagoniste explosif de la modernité préconisée par Craig, un metteur en scène de deuxième génération à qui – avec la complicité de l’histoire, de la Révolution d’Octobre notamment – “tout sera permis”, en quelque sorte, par rapport aux initiateurs tels qu’Antoine et Stanislavski, et aux prophètes tels qu’Appia et Craig. Encore une fois, pourtant, malgré les fructueuses collaborations avec Maïakovski ou Tretiakov, c’est avec Ostrovski et Gogol qu’il trouvera la synthèse la plus aboutie de son langage scénique, et la mesure exacte de ce qui pouvait être un théâtre soviétique révolutionnaire et réellement critique – un résultat destiné d’ailleurs à lui coûter la vie. Si, au lendemain de la révolution, sa lecture bolchevique des *Aubes* de Verhaeren, ou celle joyeusement tayloriste du *Cocu Magnifique* de Crommelynck avaient semé à la fois l’enthousiasme et le trouble dans le public et dans l’intelligentsia russes, Meyerhold rentre en effet dans une phase plus subtilement et dangereusement avant-gardiste lorsqu’il «donne l’assaut», comme le souligne Beatrice Picon-Vallin, «au théâtre classique russe»; avec *La Forêt* d’Ostrovski, notamment, montée en 1924 et perçue, selon un témoin de l’époque, «comme une pièce qu’on croirait écrite aujourd’hui»⁹. Encore une fois, c’est la question de la *fidélité* à un monstre sacré du passé qui est en jeu et, avec elle, le fondement même du nouveau métier de metteur en scène: Meyerhold prouve que son montage presque cinématographique de l’œuvre d’Ostrovski en exalte la théâtralité et, en refusant de la traiter comme la pièce d’un musée littéraire, la libère «des contraintes techniques et esthétiques de son époque»¹⁰, des conventions abusives qui l’incrument.

Mais c’est avec *Le Revizor* de Gogol, monté deux ans plus tard, que Meyerhold atteint la perfection de son *écriture scénique*. L’ancien élève de Stanislavski, nous montre encore Picon-Vallin, ne se limite pas à aborder la pièce «à contre-pied de toutes les traditions scéniques nées malgré Gogol et à son corps défendant»¹¹, mais «s’affirme ici *auteur du spectacle*. [...] A travers la pièce, c’est toute l’œuvre de Gogol que Meyerhold veut saisir, c’est le Gogol des *Ames mortes* qu’il veut traduire sur la scène, dans un nouveau découpage en épisodes qui ne valent pas tant pour leur éclat propre que pour les facettes de l’écriture gogolienne qu’ils font miroiter»¹². Cette mise en scène conçue comme «un poème sur Gogol»¹³, avec laquelle Meyerhold donne surtout sa magistrale vision du réalisme au théâtre – un *réalisme musical* qui n’aura aucun droit de cité dans les années noires du réalisme jdanovien – est aussi un véritable point de non retour de l’autonomie créative du metteur en scène du *xx^e* siècle, et ouvre la voie à son travail de variation, d’interpolation et de commentaire à partir d’une œuvre considérée non pas comme un objet à *reprodui-*

9. B. Picon-Vallin, *Meyerhold (Les Voies de la création théâtrale, 17)*, CNRS Editions, Paris 1990, p. 166.

10. B. Alpers, cit. *ivi*, p. 160.

11. *Ivi*, p. 166.

12. *Ivi*, p. 265.

13. *Ivi*, p. 268.

14. *Ivi*, p. 269.

re scéniquement, mais plutôt à interroger, à faire réagir avec la matière théâtrale (les comédiens, tout particulièrement) dont on dispose.

Répertoire contre exploitation

A travers ces brefs rappels aux expériences primordiales de Craig et Meyerhold, c'est tout le *combat esthétique* de la mise en scène du ^{xx}e siècle qui fait surface: sa volonté de dynamiser le rapport avec la tradition et de faire du théâtre le lieu d'une réflexion sur le monde, aussi et surtout à partir d'un patrimoine partagé, le répertoire dramatique. Il est un autre combat, inextricablement lié au premier, qui a fait de la notion de répertoire un point essentiel de sa stratégie: le *combat éthique* pour sortir le théâtre de sa nature essentiellement commerciale. Une bataille à suivre avec un regard particulièrement concentré sur le contexte français, et plus précisément parisien puisque c'est là que, dès le ^{xix}e siècle, florissait le système industriel du spectacle le plus imposant au monde.

Inutile de répéter encore une fois que cette révolte éthique contre l'avilissement mercantile de l'art dramatique a été le seul véritable dénominateur commun entre tous les pionniers de la mise en scène moderne, parfois engagés sur des lignes esthétiques littéralement opposées. Il convient même de préciser que cette attitude a constitué aussi un élément rhétorique non négligeable, la «jeune race de combattants» citée plus haut ayant largement profité d'un discours aux contours moralisateurs pour essayer tout simplement d'imposer sa propre manière de concevoir le travail théâtral. Au lieu de ressortir la belle légende des héros qui se sont battus contre «le vedettariat, le cabotinage et les marchands» (ce qui fait parfois ressembler l'histoire du théâtre à un conte hagiographique, risquant surtout de dévaloriser puérilement tout ce qui s'est fait «avant» l'avènement de la mise en scène du ^{xx}e siècle), il vaut mieux donc essayer de voir comment ce combat éthique s'est articulé concrètement.

Le répertoire en est un élément clé, mais dans une acception à la fois plus large et plus technique par rapport à celle évoquée jusqu'ici. Si avec «répertoire», effectivement, on est accoutumé d'indiquer ce groupe variable (selon les goûts, les conventions, parfois la mode du moment...) d'œuvres dramatiques considérées comme incontournables et provenant d'un passé plus ou moins récent, à ce même terme correspond une pratique productive essentiellement liée aux troupes, le «répertoire» étant l'ensemble des pièces emmagasinées par un groupe d'acteurs et prêtes pour être proposées au public. Dans un système théâtral caractérisé par une forte mobilité – par exemple dans le cas de l'Italie, où le polycentrisme a historiquement favorisé le nomadisme des compagnies – le répertoire est la charpente essentielle de la production théâtrale, car le public potentiel reste limité, ou plutôt dispersé en plusieurs lieux où proposer le nombre de spectacles nécessaires à garantir une certaine présence sur place (les villes touchées par les troupes italiennes son appelées, en effet, *piazze*). En revanche, dans un système théâtral fortement centralisé comme celui de la France, avec une capitale en mesure non seulement de drainer un

public “local” très important, mais aussi d’attirer un nombre considérable de spectateurs extérieurs, provinciaux ou étrangers, pour lesquels la visite à Paris prévoit inmanquablement une sortie au théâtre, le mécanisme quelque peu artisanal du répertoire est beaucoup moins adapté: il faut d’un côté fournir inlassablement des nouveautés, de l’autre être prêt à exploiter à fond et à long terme les meilleurs succès. Lorsque bon nombre d’intellectuels et d’écrivains, surtout à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle, se sont insurgés contre la commercialisation effrénée du théâtre parisien, ils ont pris comme point de mire, plus ou moins consciemment, cette pratique de l’*exploitation*: un fonctionnement productif et distributif essentiellement industriel qui faisait (en simplifiant un peu les choses) du critère du succès immédiat son crédo absolu, et qui conditionnait donc lourdement l’activité des artistes, à commencer par les dramaturges, naturellement poussés à reproduire les schémas rôdés et rentables, comme celui de la célèbre *pièce-bien-faite*¹⁵.

Le véritable changement de paradigme qui mènera, à partir des années 1880, à l’affirmation progressive de la mise en scène moderne et, parallèlement, à la crise du drame décrite magistralement par Peter Szondi¹⁶, commence justement avec l’érosion, ou mieux, avec une première et encore timide mise en question de ce système industriel de l’exploitation, grâce au travail de quelques théâtres semi-professionnels dits “à côté”: les Théâtres d’Art et de l’Œuvre et surtout leur aîné, le Théâtre Libre. Ce dernier, comme l’explique Francis Pruner, lançait son défi en termes d’esthétique, bien sûr, mais aussi sur le plan organisationnel:

N’offrant chaque saison à ceux qui, par leur abonnement annuel, permettaient à l’entreprise de subsister, que huit spectacles sans lendemain dans une salle en location, il [le Théâtre Libre] ne peut prendre toute son extension qu’en misant sur une sorte de succès sans rapport avec la notion commerciale usuelle¹⁷.

Quoique apparemment à l’opposé de l’idée de répertoire (qui présuppose la durée), les soirées “éphémères” des théâtres “à côté” instaurent en réalité un rapport de fidélité avec le public (à travers l’invitation ou l’abonnement) qui rompt le mécanisme marchand régissant les théâtres pratiquant l’exploitation usuelle, c’est-à-dire la mise à point d’un produit (une pièce nouvelle) qui, s’il passe l’épreuve de l’avant-première et des premières représentations, sera reconduit tant qu’il sera rentable. Les théâtres “à côté”, en effet, dès qu’ils veulent abandonner leur caractère semi-professionnel, ont justement la tendance à se transformer en théâtres de

15. Dans le cadre de ce système productif, il est nécessaire de signaler en outre l’importance de la critique dramatique, appelée à exercer un rôle d’arbitre du goût et du marché, véritable relais entre les théâtres et leurs “clients”.

16. Cfr. P. Szondi, *Théorie du drame moderne*, Circé, Saulxures 2006. Parmi les nombreux commentaires et interventions de Jean-Pierre Sarrazac à ce sujet, en outre du texte cité plus haut, voir au moins son récent *Génèse de la mise en scène moderne, une hypothèse*, in “Genesis”, 26, octobre 2006, pp. 35-50.

17. F. Pruner, *Le Théâtre Libre d’Antoine*, 1. *Le Répertoire étranger*, Paris, Lettres Modernes, 1958, p. 6.

répertoire, gardant avec les spectateurs un rapport étroit et culturel (basé sur une adhésion esthétique durable et non pas sur l'achat du divertissement d'un soir) à travers le principe de l'*alternance*: les spectacles prolongent leur vie dans le temps en se côtoyant, au lieu d'être changés dès qu'ils sont usés, comme des articles de mode. L'*alternance* des spectacles est en plus la déclinaison naturelle de l'idée de troupe soudée et homogène (autre revendication fondamentale qui accompagne l'idée même de mise en scène unitaire et cohérente), car, comme l'a souligné Evelyne Ertel dans un article sur la question du répertoire, elle permet et favorise la rotation et la polyvalence des comédiens¹⁸.

Tout ceci, évidemment, en théorie... une telle transformation ne se fera pas comme si de rien n'était, au contraire: elle sera l'objet d'une lutte complexe et parfois contradictoire qui se prolongera au moins jusqu'à la mise en place durable du théâtre public d'après la deuxième guerre mondiale. Evelyne Ertel a eu raison, en effet, de choisir comme incipit de son article l'affirmation de Jacques Copeau établissant un rapport de synonymie entre «théâtre d'avant-garde, théâtre d'art ou théâtre de répertoire» en tant qu'expressions incarnant la même «conception d'un théâtre nouveau»¹⁹, car elle explique de manière synthétique à quel point la préoccupation du répertoire a joué un rôle stratégique chez tous les animateurs qui ont essayé de se démarquer du système de production habituel du théâtre parisien, peu importe si sous la bannière du «théâtre d'art» ou celle du «théâtre d'avant-garde». Mais il faut préciser, justement, que Copeau n'a pas été le premier à essayer de parcourir le chemin alternatif du répertoire et de l'*alternance*. André Antoine, aussi de ce point de vue, a bien contribué à ouvrir la voie du renouvellement, notamment durant les années du Théâtre Antoine.

Rappelons-nous qu'Antoine ouvrit en 1897 l'ancienne salle des Menus-Plaisirs (où s'était produit souvent le Théâtre Libre) rebaptisée avec son propre nom, suite à l'échec de sa première direction de l'Odéon, en 1896. Or, déjà au début de cette aventure très rapide et malheureuse (qui joue d'ailleurs un rôle non négligeable, même si trop souvent négligée, dans l'histoire de la mise en scène du XX^e siècle²⁰)

18. «La pratique de l'*alternance* a aussi l'avantage d'assouplir le jeu des comédiens, puisqu'ils doivent passer sans cesse d'un rôle à l'autre, dans des pièces très différentes par leur contenu comme par leurs formes esthétiques. Elle les empêche, en supprimant les «emplois», de sombrer dans la routine (utilisation des mêmes trucs et ficelles) et le cabotinage» (E. Ertel, *Théâtre d'art et répertoire*, in G. Banu [dir.], *Les Cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strebler*, Théâtrales, Paris 2000, p. 172). Il faut remarquer, toutefois, que la suppression des emplois ne peut pas être un résultat automatique de l'*alternance*. Il suffit de rappeler à ce propos que l'*alternance* pratiquée par la Comédie-Française se fondait justement sur un rigide système d'emplois et «chef-d'emplois». Tout dépend du type de répertoire choisi et, surtout, de la volonté ou non d'appliquer la pratique préconisée par le célèbre pacte entre Stanislavski et Némirovic-Dancenko «aujourd'hui Hamlet, demain figurant».

19. Ivi, p. 171.

20. Antoine fut nommé directeur de l'Odéon, mais en cohabitation avec un homme de lettres, Régis Gignoux. Il s'agissait en réalité d'un «traquenard», comme l'a souligné Jean-Pierre Sarrazac (*Introduction* à J.-P. Sarrazac, P. Marcerou [dir.], *Antoine, l'invention de la mise en scène*, Actes Sud, Arles 1999, p. 10), destiné à faire fuir le fondateur du Théâtre Libre, qui se voyait obligé à se cantonner au

à la tête d'un théâtre "subventionné" comme l'Odéon, Antoine notait: «23 août 1886. D'abord l'alternance qui, seule, permet un roulement de grands spectacles et le perfectionnement des artistes»²¹. Certes, le Théâtre Antoine naissait en tant que théâtre entièrement privé, c'est-à-dire entièrement soumis aux règles et aux aléas du marché²², où donc cette priorité devenait bien plus difficile à respecter, mais la volonté d'affirmer un programme nouveau en termes d'esthétique comme de politique théâtrale restait la même. Si, du point de vue esthétique, il s'agissait, selon les propres mots de son directeur «de faire du Théâtre Antoine le vulgarisateur des formules nouvelles ou renouvelées du Théâtre Libre»²³, d'autres «innovations, conformes aux vieilles théories du Théâtre Libre» devaient caractériser la gestion de la salle: «modicité du prix des places, institution d'un répertoire et d'une troupe homogène, renouvellement fréquent des affiches, interprétation d'ensemble»²⁴.

La lecture de *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon (première direction)* – très agréable à plusieurs égards et extrêmement instructive à propos de la vie théâtrale et culturelle de toute une époque – permet de saisir toute la difficulté de cette tâche. Antoine y note, presque au jour le jour, les contradictions d'un projet qui doit allier cohérence culturelle et viabilité économique. La question de l'alternance, en particulier, revient fréquemment, comme on peut le constater dans le florilège qui suit:

76

20 septembre 1897.

L'un des premiers obstacles à la réalisation de mon plan d'alternance des spectacles viendra certainement des auteurs. Déjà Brieux qui, avec Courteline, fait l'affiche d'ouverture, s'inquiète de me voir préparer une pièce de CUREL, qui, pourtant, s'impose pour que l'on comprenne bien que je n'ouvre pas un théâtre afin d'exploiter seulement les anciens succès du Théâtre Libre et que l'on va y donner largement de l'inédit²⁵.

[...]

5 mai 1898.

Les Tisserands [de Hauptmann] paraissent devoir bien marcher; je préviens Pierre Loti que la saison est trop avancée pour donner sa *Judith Renaudin*, et que nous la remettrons à l'année prochaine²⁶.

[...]

rôle du "directeur de la scène". Cet épisode, rarement mentionné, montre à quel point le rôle artistique du metteur en scène était loin d'être reconnu en France, à la fin du XIX^e siècle.

21. A. Antoine, *Mes Souvenirs sur le Théâtre Antoine et sur l'Odéon (première direction)*, Grasset, Paris 1928, p. 48.

22. Il est important de préciser "entièrement soumis" car même les théâtres "subventionnés" de l'époque (Comédie-Française et Odéon, ainsi qu'Opéra et Opéra-Comique), tout en bénéficiant d'argent de l'Etat, restaient des établissements conçus et gérés (le cas spécifique de la Comédie-Française, avec sa société de comédiens, ne faisant pas exception de ce point de vue) comme des entreprises privées, avec des bénéfices et des pertes à la charge des exploitants. Antoine lui-même en fera les frais au terme de sa deuxième et effective gestion de l'Odéon, en 1914.

23. Ivi, p. 133.

24. Ivi, p. 132.

25. Ivi, p. 123.

26. Ivi, p. 131.

11 décembre 1900.

Immense succès de l'*Article 330* de Courteline. Du jour au lendemain, certains ouvrages de notre répertoire, déjà beaucoup joués, voient doubler leurs recettes grâce à l'appoint de ce petit chef-d'œuvre. J'en profiterai pour faire défiler avec lui presque tout notre répertoire. Le public, attiré par le retentissement de la pièce de Courteline, fera ainsi peu à peu connaissance avec des pièces qu'il a ignorées jusqu'ici et qu'il s'étonne de trouver intéressantes et d'une allure neuve qui le repose de la production des autres théâtres²⁷.

[...]

30 octobre 1901.

Sans interrompre l'*Honneur*, je suis obligé de donner un spectacle nouveau pour une certaine série d'abonnements. L'alternance, excellente en temps habituel, est bien gênante en cas de grand succès comme la pièce de Sudermann²⁸.

[...]

24 novembre 1903.

Le four du *Perroquet vert* [de Schnitzler] va nous rejeter dans les affres de l'alternance, en attendant la nouvelle pièce de Brieux, qui n'est pas prête²⁹.

[...]

6 décembre 1903.

Puisque j'ai, hélas! la faculté de faire en ce moment des expériences sur la force de notre répertoire, et que nous ne pourrons donner que lundi *Maternité* de Brieux, je me suis amusé à jouer *Les Revenants* trois fois de suite, samedi en soirée et dimanche deux fois dans la journée. Eh bien! les recettes ont été magnifiques, presque aussi fortes que celles d'une nouveauté: 2947, 3225, et 3145; décidément, Ibsen finira par pénétrer dans le grand public³⁰.

[...]

15 février 1906.

Rien n'est plus embêtant comme un grand succès tel que celui d'*Heidelberg* [*Vieil Heidelberg* de Vilhem Meyer-Forster]. Nous faisons le maximum tous les soirs et il est impossible de songer à répéter. Je m'ennuie toujours mortellement lorsqu'un accident comme celui-ci me réduit à une inaction à peu près complète³¹.

Paradoxalement, les difficultés émergent de manière plus évidente en cas de succès: si le triomphe d'une pièce courte comme celle de Courteline permet de renforcer le mécanisme de l'alternance, car elle sera présentée avec d'autres titres du répertoire dans ceux qu'on appelle à l'époque les "spectacles coupés", dans tous les autres cas, la fortune d'un texte met systématiquement en doute ce même fonctionnement. Les auteurs protestent dès que les représentations de leur pièce sont interrompues, quoique temporairement, mais surtout ce sont les caisses du théâtre qui demandent avidement ce qu'Antoine appelle les «morceaux de résistance»³²,

27. Ivi, pp. 169-70.

28. Ivi, p. 185.

29. Ivi, p. 223.

30. Ivi, pp. 223-4.

31. Ivi, p. 271.

32. Ivi, p. 229.

c'est-à-dire des pièces capables de tenir longtemps l'affiche. Le voilà donc se plaindre d'un côté des «affaires de l'alternance» (quitte à se réjouir du résultat, lorsque ce sont *Les Revenants* d'Ibsen qui gagnent la faveur du public), de l'autre de l'«inaction à peu près complète» que comporte le maintien à l'affiche d'une pièce «qui marche»... un succès qui devient pour Antoine un véritable «accident»!

Les dangers du succès

Là où Jacques Copeau montre une lucidité nouvelle, c'est justement face aux «dangers du succès», et Evelyne Ertel l'a encore une fois très justement remarqué. Mais pour lui aussi cette prise de conscience ne peut devenir pleine qu'après coup, c'est-à-dire après la fin de l'expérience du Vieux Colombier. La Conférence du Laboratory Theatre de New York, durant laquelle il invite à «se défier du succès»³³ date effectivement de 1927, et c'est en 1931, dans une des causeries qui deviendront ses *Souvenirs du Vieux Colombier*, qu'il déclare:

...rien n'est plus dangereux et souvent plus funeste qu'un grand succès pour un petit théâtre. Cela le porte sur un plan qui n'est pas le sien, le rapproche d'une zone qu'il s'interdisait en principe, [...] il est à craindre qu'au lendemain de telles réussites, l'idée de chance ne tende à se substituer à l'idée de travail, que l'heureux gagnant ne se sente désormais gêné pour risquer à nouveau sa fortune, qu'il pense surtout à ressaisir les conditions du succès...³⁴.

Tant qu'il a dû tenir debout son propre petit théâtre dans les «affaires de l'alternance», pour reprendre l'expression d'Antoine, même Copeau n'a pu que se réjouir des succès qui lui permettaient de remplir, ne fut-ce que temporairement, les caisses du théâtre, tout en essayant de les faire cohabiter avec son répertoire. Ce n'est qu'après la fermeture du Vieux Colombier qu'il peut déclarer: «Le système du répertoire n'est pas une solution. Ce n'est qu'une adaptation du problème artistique au problème commercial, un compromis»³⁵.

Cette dernière affirmation est d'autant plus significative que son auteur a été sans doute l'homme de théâtre français du ^{xx}e siècle qui s'est le plus investi «idéologiquement» dans le choix du théâtre de répertoire (son célèbre *Essai de rénovation dramatique* de 1913 en est le véritable manifeste), non seulement parce qu'il a eu le courage de l'envisager en privilégiant les classiques dans un petit théâtre (ce qu'Antoine ne pouvait pas concevoir), mais aussi parce qu'il a joué à fond, en vrai précurseur, la carte de la fidélisation d'un «moindre public», sorte d'extension idéale du milieu littéraire de la NRF. La création de ce milieu restreint d'habitues

33. J. Copeau, *Conférence au Laboratory Theatre*, in Id., *Registres 1. Appels*, textes réunis par Marie-Hélène Dasté et Suzanne Maistre, Gallimard, Paris 1974, p. 173, cit. in Ertel, *Théâtre d'art et répertoire*, cit., p. 173.

34. J. Copeau, *Les Souvenirs du Vieux Colombier*, Nouvelles Editions Latines, Paris p. 56-7.

35. Copeau, *Conférence au Laboratory Theatre*, cit., p. 173.

était en effet le véritable corollaire du répertoire et de l'alternance. Copeau l'expliquait simplement: «le passant qui entre un soir au Vieux Colombier, par désœuvrement, se sent incorporé à un public. Il y reviendra prendre sa place la semaine suivante, comme si elle lui était assignée»³⁶. Faire en sorte, en somme, que le spectateur ne se sente pas un client, mais plutôt le membre d'un club³⁷.

A la fin des années 1920, toutefois, ce beau rêve de la petite communauté culturelle venant soutenir un "Théâtre d'Art" était déjà brisé depuis longtemps: malgré l'incontestable création d'un public fidèle, jeune surtout, le théâtre restait en tout cas une entreprise commerciale, soumise inexorablement à la recherche du succès, et donc aussi à ses "dangers". Lorsque Copeau pointe son doigt sermonneur contre ces mêmes dangers, d'un côté il est sans théâtre et sans troupe (les Copiaus sont dissouts en 1929), de l'autre il peut observer l'expérience des metteurs en scène qui travaillent en autonomie depuis une dizaine d'années et qui viennent, depuis 1927, de se constituer en "Cartel": ses anciens camarades et lieutenants Charles Dullin et Louis Jouvet, son ami de longue date Georges Pitoëff et le "détecté" Gaston Baty. Avec ces quatre hommes de théâtre très différents les uns des autres, on peut dire que le combat esthétique évoqué dans les pages précédentes arrive en France à son terme, ou peut-être à son apogée: l'art du metteur en scène est enfin reconnu en tant que pivot du travail théâtral, notamment grâce aux Shakespeare ou aux Molière sortis de leurs prétendues traditions interprétatives. Le combat éthique, en revanche, est loin d'être gagné, au contraire: les quatre metteurs en scène restent empêtrés dans les mêmes difficultés qu'avaient rencontrées leurs célèbres maîtres et précurseurs (Antoine, Copeau et Gémier), et pour durer ou plus simplement pour subsister face au (et non plus "à côté" du) théâtre commercial parisien, ils ont dû tempérer eux aussi, chacun à sa manière, le mécanisme du répertoire et de l'alternance³⁸. La constitution du Cartel sert justement à venir

36. J. Copeau, *Les Amis du Vieux-Colombier*, in "Cahiers du Vieux-Colombier", 1, novembre 1920, p. 9.

37. A propos des stratégies et des utopies concernant la "fidélisation du public" dans la première moitié du xx^e siècle, cfr. M. Consolini, *Aller au spectacle, habiter le théâtre*, in "Théâtres en Bretagne", 25, 1^{er} semestre 2007, pp. 11-8.

38. Si Louis Jouvet, qui fut sans doute l'administrateur le plus avisé et habile des quatre, compte souvent sur des succès de longue durée, notamment après la rencontre avec Giraudoux, ainsi que sur ses pièces "Saint Bernard" (Ertel, *Théâtre d'art et répertoire*, cit., p. 173) comme *Knock ou le triomphe de la médecine* de Jules Romains, Georges Pitoëff joue plutôt la carte d'un renouvellement très rapide de l'affiche, avec une constante proposition de nouveautés, provenant surtout du répertoire contemporain étranger. Certes, pour ce qui concerne Pitoëff on peut avancer l'argument d'une "mission" de diffusion culturelle vis-à-vis des spectateurs du théâtre d'art, mais il faut aussi remarquer que cette stratégie productive était aussi le fruit d'échecs commerciaux répétés et d'un travail magistral sous l'aspect de la conception plastique de la mise en scène, mais plus approximatif dans le jeu d'ensemble de la troupe, qui d'ailleurs était loin d'être homogène, gravitant plutôt autour du couple Georges-Ludmilla. Ce "relâchement" par rapport aux projets d'alternance, opéré par les troupes du Cartel, est d'ailleurs signalé par André Antoine critique dramatique, à partir de l'exemple de Dullin. «Comme ses camarades de l'avant-garde, il avait rêvé de séduisants programmes d'alternance. Mais, comme les autres, il a dû renoncer à couper les succès d'argent toujours mis en danger par de trop fréquents changements d'affiches» (A. Antoine, *La semaine théâtrale*, in "L'Information", 3 février 1931).

en aide à ces petites entreprises qui, malgré leurs concessions aux règles du marché, restent économiquement trop fragiles; une fragilité structurelle parfaitement illustrée par Dullin: «Il est incontestable que notre situation déficitaire ne vient pas du manque de succès mais de la difficulté qu'entraîne l'obligation de ne vivre qu'avec des succès!»³⁹.

C'est là qu'intervient la lucidité visionnaire de Copeau qui, à partir du début des années 1930, en surmontant beaucoup de réticences d'orgueil vis-à-vis de deux transfuges du Vieux-Colombier, propose à Dullin et Jovet ce qu'il appelle une «Union des Théâtres d'avant-garde», qui devrait s'élargir au moins à Baty, à Pitoeff et à la Compagnie des Quinze. Il s'agirait de constituer un organisme capable de sauvegarder l'autonomie de chacun, établissant toutefois des liens organisationnels bien plus solides par rapport au Cartel (qui n'en prévoyait en fait aucun, sinon un pacte de loyauté réciproque et la mise en commun d'une partie de la publicité). Une sorte de «Trust des Théâtres d'Art» qui devrait «centraliser tout ce qui peut être centralisé: administration générale, publicité, propagande, magasins de costumes et d'accessoires, si possible atelier de costumes et d'accessoires, lecture de manuscrits, revue, rapports avec la presse, avec les acteurs, avec les amis...»⁴⁰ et aller idéalement vers une porosité de plus en plus marquée entre les différentes troupes, grâce notamment à une école commune (véritable obsession de Copeau, on le sait) consacrée à la formation des nouveaux comédiens. Ceci afin de mettre les différents metteurs en scène en condition d'être d'un côté libérés d'une partie importante des charges administratives, de l'autre moins conditionnés par l'«obligation du succès» et par la hâte des affiches à renouveler, plus enclins donc aux temps longs de l'expérimentation; car l'union permettrait d'amortir les échecs commerciaux des uns et de partager les retombées positives des succès des autres⁴¹.

Avec ce projet, Copeau cachait mal ses ambitions hégémoniques (et ceci fit que ses partenaires présumés n'envisagèrent jamais sérieusement de le suivre), surtout vis-à-vis de ses anciens élèves, et son désir de reprendre une activité théâtrale parisienne depuis trop longtemps abandonnée: sans l'avouer ni aux autres ni à soi-même, il se voyait en effet à la tête de cette fédération capable d'une improbable quadrature du cercle entre théâtre d'art et marché. Sa lucidité consiste pourtant en une lecture nettement anticipée des effets concomitants de la crise économique de 1929 qu'allait déferler sur l'Europe et de l'arrivée du cinéma parlant, deux éléments

39. Charles Dullin, Lettre à Jacques Copeau, 9 juin 1934. Collection Jacques Copeau, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque Nationale de France.

40. Jacques Copeau, Lettre à Charles Dullin, 22 avril 1931, Collection Jacques Copeau.

41. A propos de ce projet inabouti, cfr. M. Consolini, *Jacques Copeau et la "découverte" de la dimension populaire du théâtre*, communication à la journée d'études «Le Peuple et les pionniers du théâtre populaire», Rennes, 22 octobre 2008, et *Jacques Copeau dans les années 1930: la traversée du désert*, communication au colloque international «Copeau hier et aujourd'hui», Bratislava, 15-17 mai 2009, dont les actes sont en cours de publication; ainsi que le VII^e volume des *Registres* de Jacques Copeau, dirigé par Maria-Ines Aliverti et Marco Consolini, également en cours de publication.

qui provoquèrent, dans le courant des années 1930, le début d'une crise structurelle du théâtre commercial parisien qui atteindra son sommet dans les années 1960.

Copeau, très attentif au développement de l'art cinématographique⁴², semble presque se réjouir de la redoutable concurrence de ce qu'on appelle à l'époque les "talkies" et, tandis qu'on s'affole un peu partout de la possible "disparition" du théâtre, affirme:

...le cinéma aidera le théâtre, il l'aide déjà à se ressaisir, à se définir par rapport à ses moyens propres, à se cantonner dans sa sphère et à s'affirmer dans son style.

Il détruira une partie du théâtre: le théâtre médiocre, le théâtre à tours et à grand spectacle, à changement de décors.

Au lieu de lutter d'agrément et de prestige avec le cinéma, le théâtre sera forcé, pour son plus grand bien, de lui opposer une sévérité de style que seuls les ouvrages immortels peuvent se permettre⁴³.

Au-delà de l'appel à la «sévérité du style», qui fait partie en quelque sorte de la posture idéologique et rhétorique de Copeau, son projet se base sur l'intuition que le théâtre d'art ne peut que profiter de cette «mauvaise conjoncture», et peut-être gagner enfin une bataille vieille de presque un demi-siècle, car la crise de l'attrait spectaculaire et commercial du théâtre ne peut que favoriser le travail sur la durée et, justement, l'idée de "répertoire" sur celle de "nouveau". L'union qu'il propose et qui sera formalisée dans un article publié en 1932, *Pour la sauvegarde du théâtre d'art*⁴⁴, n'est certes pas réaliste: trop de difficultés pratiques se poseraient à des théâtres gérés de manière très artisanale par des personnalités autonomes et affirmées, inévitablement jalouses des leurs prérogatives (artistiques, mais aussi en termes de gestion); surtout en absence d'une figure coordinatrice incontestable et incontesté (certainement pas Copeau), capable de catalyser et harmoniser les intérêts de chacun. Il y a toutefois quelque chose de visionnaire dans la "naïveté" de Copeau: le réseau des théâtres d'art qu'il imagine dans un contexte où la dimension publique n'est même pas envisagée, annonce en quelque sorte le fonctionnement des théâtres subventionnés de la deuxième moitié du ^{xx}e siècle. Certainement pas dans ses mécanismes de gestion, mais dans la liberté que ceux-ci vont conférer à la création des metteurs en scène, en remplaçant définitivement le concept de l'exploitation avec celui de la *programmation*. Le processus qui mènera au théâtre public (en France et en Europe) commence d'ailleurs précisément durant ces années 1930, impulsé d'un côté par les premières secousses du tremble-

42. Copeau montre un intérêt pour l'impact du cinéma parlant sur le théâtre dans de nombreuses conférences de l'époque, dont une y sera entièrement consacrée: *Théâtre et cinéma*, Théâtre des Célestins, Lyon, 14 janvier 1933, ainsi qu'un article publié en espagnol dans un quotidien argentin: *Teatro mecánico*, in "La Nación", 28 décembre 1930.

43. J. Copeau, *Situation faite au théâtre*, conférence à Anvers, 4 février 1932, Collection Jacques Copeau.

44. L'article sera hébergé par le critique dramatique Pierre Brisson dans son feuilleton du "Temps", le 5 septembre 1932.

ment de terre que va subir le théâtre commercial, de l'autre par l'exemple interventionniste des Etats totalitaires.

Le Répertoire, à l'aube du théâtre public

Or, il est intéressant de remarquer qu'à ses débuts héroïques, le théâtre public français repartira justement de l'idée de répertoire et d'alternance, une idée qui dans le nouveau contexte des années 1950 ne sera plus un «compromis», comme avait fini par l'avouer Copeau, mais un choix. Ceci sera valable non seulement pour les Centres Dramatiques Nationaux, qui auront la vocation et la mission imposée de sillonner la province (et nous avons vu que l'itinérance impose presque inévitablement le répertoire), mais aussi pour le TNP de Vilar, qui bâtira son succès sur la formule essentielle d'un répertoire d'alternance assuré par une troupe permanente. Vilar l'expliquait avec des mots simples:

Seul, un ensemble de comédiens engagés à l'année (et pour des années) permet la constitution d'une équipe de garçons et de filles solides, comprenant vite, exécutant et travaillant sans rêveries inutiles, perfectionnant leur propre talent, cherchant un style d'interprétation vrai et humain, simple, sans grimaceries et coups de gueule ridicules, jouant enfin le jeu sans cesse remis en cause de leur métier d'interprètes. Cette friction, *si j'ose dire*, constante des mêmes interprètes doit et a, je crois, créé un style. Il n'est pas mien. Il est celui de mes camarades. Il est celui du public contemporain, de l'homme contemporain⁴⁵.

Certes, quelques années plus tard, le même Vilar (dont il faut rappeler qu'il dirigeait le TNP sous le régime de la "concession libre", étant donc encore à mi chemin entre un entrepreneur théâtral ou, comme il aimait dire, un "boutiquier", et un directeur d'établissement public) se plaignait d'un mode de travail qui le condamnait «à produire trop, et à produire trop vite. [...] Pour ne pas crever»⁴⁶, mais il ne reste pas moins qu'une génération entière de jeunes spectateurs français a été marquée par ce défilé de pièces plus ou moins célèbres du répertoire national et étranger.

La preuve tangible de ce résultat, on peut la constater en jetant un coup d'œil chez les bouquinistes et les marchands de livres d'occasions: dans le rayon théâtre, il n'est pas rare de trouver encore aujourd'hui, à plus d'un demi-siècle de distance, quelques numéros de la mythique «Collection du Répertoire du TNP» qui, proposés en guise de programme aux spectacles de Chaillot, ont été vendus par milliers d'exemplaires. Ceci devrait nous faire réfléchir, à une époque où le répertoire et la troupe semblent durablement oubliés dans le vocabulaire du théâtre public français.

45. J. Vilar, Extraits d'une conférence prononcée au Canada en 1954, in Id., *Le Théâtre, service public*, Gallimard, Paris 1975, p. 183.

46. J. Vilar, *Mémoire*, in "Théâtre populaire", 40, 4^{ème} trimestre 1960, ivi, pp. 244-5.