



HAL
open science

**Mises en scène du Cid de Corneille au XXe siècle :
Jacques Copeau (1940), Jean Vilar (1951) et Roger
Planchon (1969)**

Clémence Grenat

► **To cite this version:**

Clémence Grenat. Mises en scène du Cid de Corneille au XXe siècle : Jacques Copeau (1940), Jean Vilar (1951) et Roger Planchon (1969). Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02291283

HAL Id: dumas-02291283

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02291283>

Submitted on 25 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE LILLE

FACULTÉ DES HUMANITÉS

Département Arts

Mises en scène du *Cid* de Corneille au XX^e siècle.
Jacques Copeau (1940), Jean Vilar (1951) et Roger Planchon (1969)

Pour le diplôme de :
Master 2, Théories et pratiques du théâtre contemporain.

Soutenue par : Clémence GRENAT.

Sous la direction de : Ariane MARTINEZ.

Date de soutenance : le 18 juin 2019.

Année universitaire : 2018-2019.

Sommaire

Remerciements.....	p. 3.
Introduction.....	p. 4.
I. <i>Le Cid</i> à la Comédie-Française sous l'Occupation.....	p. 15.
II. <i>Le Cid</i> , au service d'une théâtre populaire.....	p. 43.
III. <i>Le Cid</i> de Planchon, entre « <i>Contestation</i> » et « <i>Mise en pièces</i> ».....	p. 71.
Conclusion.....	p. 106.
Bibliographie.....	p. 113.
Table des illustrations.....	p. 118.
Table des matières.....	p. 120.

Remerciements

Je remercie ma directrice de mémoire, pour sa disponibilité, sa patience et ses conseils, qui ont contribué à nourrir ma réflexion. Je remercie également ma famille et mes amis, qui m'ont soutenue et conseillée tout au long de ce travail.

Introduction

Comme le dit Doubrovsky, « Bien des livres et des articles ont été consacrés à Corneille : que dire de lui de neuf et de vrai ? »¹. Pour ma part, je souhaiterais aborder *Le Cid* au travers des mises en scène qui en ont été réalisées au cours du XX^e siècle en France, et plus spécifiquement celles de Jacques Copeau en 1940, de Jean Vilar en 1951 et de Roger Planchon en 1969. Pourquoi ces trois mises en scène ? La volonté de ces metteurs en scène de monter ce grand classique du théâtre français apparaît à des moments charnières de l'Histoire de France. Effectivement, Jacques Copeau décide de mettre à l'honneur cette tragi-comédie lors de la Seconde Guerre mondiale, alors que le gouvernement de Vichy s'impose, et que l'armée Allemande marche sur Paris. Pour Jean Vilar, il semblerait que ce soit cette œuvre de Corneille qui soit le meilleur vecteur pour aider à la communion du peuple français au lendemain de la Libération, ainsi que de redonner espoir et courage à la jeunesse. Roger Planchon, quant à lui, adapte et actualise l'œuvre de Corneille pour l'inscrire dans une représentation critique et réaliste, dans le prolongement des révoltes étudiantes et ouvrières de mai 68. L'œuvre de Corneille semble profondément inscrite dans l'Histoire de France et en résonance avec ses événements.

On remarque que de grandes similitudes apparaissent entre ces mises en scène, notamment entre celle de Jacques Copeau et Jean Vilar. Tous deux défendent dans leurs démarches artistiques le retour du répertoire classique français, choix d'autant plus fort quand les Allemands occupent Paris en 1940. Les thèmes de l'héroïsme, du courage, de l'honneur, de l'amour et de la jeunesse, sont au cœur de leurs mises en scène, ce qui est sensible dans leurs distributions. Rodrigue est incarné par Jean-Louis Barrault dans la mise en scène de Copeau, et par Gérard Philipe dans celle de Vilar. Bien sûr, malgré certaines similarités, on observe aussi des points de divergences importants. L'adaptation de Vilar remporte un franc succès, et l'interprétation de Gérard Philipe restera dans les mémoires. Avec cette proposition, Vilar s'inscrit dans une transformation esthétique et dramatique du théâtre français. Avant lui, Copeau avait connu une réception mitigée et controversée, à mettre en relation avec la période trouble de l'Occupation. Jean-Louis Barrault n'était pas parvenu à convaincre la critique dans le rôle de Rodrigue. La mise en scène de Roger Planchon se distingue nettement des deux précédentes. Tout d'abord, son traitement est une « déconstruction » et même une « mise en pièces » de l'œuvre de Corneille. En la traitant de cette manière, R. Planchon l'inscrit

¹ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963, p. 9.

dans la révolution culturelle qui est en train de se réaliser dans le monde de la culture, et plus particulièrement du théâtre. L'empreinte politique, sociale et culturelle est prégnante dans cette adaptation. À l'inverse de Vilar, Roger Planchon opte pour une scénographie riche et foisonnante. Nous sommes très loin du plateau de tréteaux, épuré, proposé par Jean Vilar dans la Cour d'honneur du Palais des Papes. Chez Planchon, l'assistance s'amuse à regarder les véritables « tableaux » géants, qui permettent d'éveiller l'intérêt de la foule. Mais Planchon rejoint Vilar dans sa volonté d'imposer avec *Le Cid* une nouvelle esthétique. Pour le « brechtien » Planchon, il s'agit de « changer la façon dont les gens voient la société et s'envisagent les uns les autres »².

Malgré les contextes historiques, idéologiques et esthétiques qui évoluent au gré du temps et les différences qui découlent de ces mises en scène, celles-ci se retrouvent à la croisée des chemins d'une notion clé qui traverse le théâtre du XX^e siècle, celle de théâtre populaire. *Le Cid* est une pièce qui parle à tous, dans la mesure où elle a été étudiée par des générations successives de collégiens depuis l'avènement de l'école obligatoire. Le dilemme et l'amour des jeunes amants, Rodrigue et Chimène, procurent aux publics français de toutes les époques une référence commune, une échappatoire, mais aussi un moyen de dépasser et de sublimer les maux de la guerre, aussi bien pendant qu'après. Cette pièce permet également de questionner le pouvoir en place, et le poids de certaines valeurs héritées. Corneille l'a fait au XVII^e siècle, Planchon le fera – bien sûr, différemment – en 1969. Pour Vilar, cette pièce est le chef-d'œuvre qui peut réunir tous les publics du théâtre populaire en une communauté ; pour Planchon, elle sera le point de départ d'une réflexion sociale et culturelle.

Ces divers axes de réflexions m'ont fait me demander comment les mises en scène du *Cid* de Jacques Copeau, Jean Vilar et Roger Planchon mettent en avant les enjeux dramatiques de l'œuvre de Corneille, en entrant en résonance avec de grands événements historiques de la nation et de la société du XX^e siècle. On notera notamment que trois enjeux dramaturgiques essentiels de la pièce permettent de saisir les points de vue, tantôt proches, tantôt divergents, des trois metteurs en scène. Il s'agit du personnage de l'Infante, de la question du lieu (qui engage celle de la scénographie), et de la représentation du Pouvoir. Ces trois enjeux, présents dès la création du *Cid* au XVII^e siècle, font retour dans ces mises en scène du XX^e siècle, en résonance avec des débats sociaux, politiques et esthétiques contemporains.

² David Brabdy, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, Presse universitaire de Lille, 1990, p. 180.

La pièce de Corneille a, dès sa parution, créée « la première polémique théâtrale du XVII^e siècle »³, en suscitant autant de débats que d'enthousiasme. Dès sa création en janvier 1637, *Le Cid* est « [...] l'une des plus âpres polémiques littéraires qui ait agité les esprits dans la France du XVII^e siècle. »⁴. Cette polémique est marquée par un nombre impressionnant de pamphlets et autres écrits critiquant ou valorisant l'œuvre. Elle est également suivie de très près et sans doute orchestrée par Richelieu lui-même. La querelle est donc double : littéraire et politique. D'ailleurs, elle s'achèvera dans un jugement rendu par la grande institution littéraire de son temps, l'Académie française, nouvellement créée par le Cardinal de Richelieu.

Avec cette pièce, Corneille se heurte aux dogmes classiques qui régissent le monde littéraire du XVII^e siècle. Selon les auteurs et critiques de l'époque, les règles classiques sont largement outrepassées. Plusieurs éléments vont être pointés par Scudéry, auteur des *Observations sur le Cid*, publié le 1^{er} avril 1637 et par l'Académie française dans *Les Sentiments de l'Académie française sur "Le Cid"*, édité le 20 décembre 1637. Dans un premier temps, il est fait mention que la règle des trois unités n'est pas respectée. L'unité d'action n'est effectivement pas conforme, puisque vient s'ajouter à l'intrigue principale, (le dilemme des protagonistes Rodrigue et Chimène), l'inclination de l'Infante pour Rodrigue. Cette deuxième intrigue, aux yeux des critiques contemporains de Corneille, n'est pas au service du sujet principal. Néanmoins, le personnage de l'Infante est un élément important de l'intrigue. Par sa présence, elle permet de construire une structure amoureuse équilibrée et symétrique. Avec l'Infante, nous découvrons non pas trois, mais quatre jeunes amoureux. Chimène est publiquement aimée par deux hommes, Rodrigue et Sanche. Rodrigue, quant à lui, est aimé en secret par Chimène et l'Infante. Ce parallélisme met en lumière l'entrelacement des inclinations publiques et des sentiments inavoués.

Les deux amoureux malheureux vont avoir ainsi des comportements exactement complémentaires : l'amoureux public se fera le défenseur public du Comte (II, 6) puis de Chimène (III) avant de devenir son champion (IV-V) ; l'amoureuse secrète se réfugie à l'inverse dans la passivité et oscillera entre l'espoir mélancolique et la volonté d'être à la hauteur de ce qu'elle se doit (une fille de roi qui ne doit pas s'abaisser à aimer un sujet).⁵

Le personnage de l'Infante est essentiel à la structure de l'œuvre de Corneille. Son amour pour Rodrigue évoque également un topos littéraire très en vogue et particulièrement apprécié du public de l'époque, celui de la princesse et du berger. Pour le spectateur du XVII^e siècle, ce thème avait

³ Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, Paris, H. Champion, 2004, p. 13.

⁴ Boris Donné, « La Querelle du Cid (I) : Chronique d'une polémique », dans Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, Flammarion, 2002, p. 247.

⁵ George Forestier, *Le Cid, Pierre Corneille*, Paris, Nathan, 1991, p. 26.

bien plus de résonances qu'il ne peut en avoir pour celui du XX^e siècle – même si la question de la mésalliance et du déclassement matrimonial n'est pas absente de l'époque contemporaine (qu'on songe à *La Traviata* de Verdi ou à *Mademoiselle Julie* de Strindberg). La pastorale a souvent montré des princesses aimant en dessous de leurs rangs. En incluant ce thème dans la tragi-comédie, puis dans la tragédie, Corneille complexifie le dilemme amoureux et familial, en y ajoutant une dimension politique. La question du rôle de l'État prend un relief saisissant. À l'Infante, comme à Rodrigue et à Chimène, incombe de maintenir son honneur et sa dignité. Léonor, gouvernante de l'Infante, la rappelle à l'ordre alors que cette dernière rêve de se voir unie à Rodrigue.

Léonor :
Pardonnez-moi, Madame,
Si je sors du respect pour blâmer cette flamme.
Choisir pour votre amant un simple Chevalier !
Une grande Princesse à ce point s'oublier !
Et que dira le Roi ? Que dira la Castille ?
Vous souvenez-vous bien de qui vous êtes la fille !

L'Infante :
Oui, oui, je m'en souviens, et j'épandrai mon sang
Plutôt que de rien faire indigne de mon rang [...]⁶

Cette intrigue secondaire permet donc l'exposition d'incertitudes psychologiques, mais aussi une réflexion sur le décalage entre rang social et valeur personnelle, notamment dans l'acte V, scène 2, où l'Infante, seule, fait face au dilemme qui l'accable.

L'Infante :
T'écouterai-je encor respect de ma naissance,
Qui fais un crime de mes feux ?
T'écouterai-je, Amour, dont la douce puissance
Contre ce fier tyran fait rebeller mes vœux ?
Pauvre Princesse, auquel des deux
Dois-tu prêter obéissance ?
Rodrigue, ta valeur te rend digne de moi,
Mais pour être vaillant tu n'es pas fils de Roi.⁷

Corneille met en scène à travers ce personnage un thème qui lui est cher, et qui est récurrent dans ses œuvres : l'offrande de l'être aimé à une autre personne. Ce geste typiquement cornélien est utilisé comme structure de la pièce dans *La Place royale* ou comme « expression du détachement

⁶ Pierre Corneille, *Le Cid*, Paris, Flammarion, 2002, (v. 79-86), p. 87-88.

⁷ *Ibid.*, (v. 1575-1582), p. 171.

sublime »⁸ dans *Polyeucte*. Dans *Le Cid*, c'est en quelque sorte l'élément déclencheur. Si l'Infante n'entre pas en conflit immédiat dans les relations des deux amants, c'est par elle que tout débute. C'est elle qui, malgré son amour, « offre » Rodrigue à Chimène et éveille ses sentiments pour ce dernier. « Ce jeune Chevalier, cet amant que je donne / Je l'aime. »⁹. Ainsi, elle permet l'expression de la mélancolie amoureuse.

Le rôle de l'Infante a longtemps fait polémique même après la querelle de 1637. Un grand nombre de metteurs en scène ont pris le parti de supprimer ce personnage de leur adaptation. Planchon par exemple, n'en a pas gardé trace. Mais sa mise en scène du *Cid* est quelque peu particulière, dans le sens où il ne cherche pas à en faire une adaptation fidèle. Elle est plutôt un point de départ, voire un prétexte, pour ouvrir le dialogue sur diverses questions sur le monde théâtral et la société de la fin des années 60. D'ailleurs, tous les protagonistes de la pièce ne sont pas présents. On y voit seulement Rodrigue, Chimène, Elvire, le Comte et Don Diègue, c'est-à-dire le quatuor nécessaire pour jouer le noyau de l'intrigue : le dilemme qui assaille les deux amants après l'injure du Comte et la mort de ce dernier. Mais pour les metteurs en scène Jacques Copeau et Jean Vilar, l'Infante fait partie intégrante de l'intrigue. Jacques Copeau fait un choix intéressant en offrant le rôle de l'Infante à l'actrice Madeleine Renaud, vedette théâtrale et cinématographique de son temps. Avec ce parti pris, Copeau redonne de l'éclat à ce rôle longtemps considéré comme « inutile » et le ramène sous le feu des projecteurs. Jean Vilar l'attribue, quant à lui, à Jeanne Moreau, qui n'est pas encore la célèbre actrice que nous connaissons aujourd'hui. Pourtant, en 1951, âgée seulement de vingt-trois ans et ayant déjà une longue formation théâtrale (Le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et la Comédie-Française), elle est vivement remarquée dans *Le Cid* par le public et la presse, « Elle donne à l'Infante un petit visage dur, sa superbe râblée, ses éclairs de douceurs [...]. C'est une excellente Infante, tout droit sortie du siècle d'origine. Mais elle pourrait être aussi bien une triomphale Chimène »¹⁰. Par ces choix de distribution, Copeau et Vilar sortent de l'ombre l'Infante et la placent au cœur de l'intrigue, alors que le personnage était inconsideré, voir même éradiqué.

Pour en revenir à la querelle du *Cid* de 1637, il est également fait reproche à l'auteur de ne pas avoir respecté l'unité de lieu. En effet, si Corneille souligne que « La scène est à Séville »¹¹, divers lieux de la ville apparaissent tout le long de l'intrigue : le palais royal, les appartements de

⁸ George Forestier, *Le Cid, Pierre Corneille, op.cit.*, p. 27.

⁹ L'Infante, acte I, scène 3, Pierre Corneille, *Le Cid, op.cit.*, (v. 76-77), p. 87.

¹⁰ *Le Parisien Libéré*, 20 juillet 1951.

¹¹ Pierre Corneille, *Le Cid, op.cit.*, p. 82.

Chimène, un jardin, etc. La multiplicité de ces lieux a souvent suscité la réflexion des metteurs en scène. Les trois metteurs en scène dont il est question dans ce mémoire ne font pas exception. Jacques Copeau présente sur la scène de la Comédie-Française un décor ingénieux et d'une grande richesse, s'appliquant à figurer de façon stylisée tous les lieux indiqués dans les didascalies. Pour mener à bien mes recherches au sujet de la mise en scène du *Cid* de Jacques Copeau, j'ai consulté le Fonds Jacques Copeau disponible à la BnF. J'ai pu avoir accès à ses notes de mises en scène, ainsi qu'à quelques articles de presse. J'ai effectué la même démarche pour affiner et approfondir mes recherches sur l'adaptation du *Cid* de Roger Planchon en 69.

Concernant les mises en scène de J. Copeau, j'ai pu noter la richesse de détails de ses notes, qui relatent à la manière d'un roman son travail de mise en scène. Les actions et paroles des personnages, les déplacements précis des comédiens y sont exposés, ainsi que les différents lieux où ils évoluent. La scénographie, quoique très classique, donne aux spectateurs un moyen de voir vivre les protagonistes dans ces divers lieux, sans aucune interruption. Jean Vilar, quant à lui, propose aux publics des années 50 un espace quasi « vide » : quelques tréteaux nus et les murs de la Cour du Palais des Papes constitueront les seuls éléments de sa scénographie, agrémentés de mâts arborant les couleurs de la Castille. Cette scénographie, si dissemblable soit-elle de celle de son prédécesseur, permet tout autant la déambulation des personnages de la pièce. De cette façon, Vilar offre au public un plateau où l'imaginaire peut se déployer. Le spectateur imagine les différents espaces où va se créer l'action, et surtout, se met en relation avec le plein-air, qui lui ouvre la dimension épique de la pièce. Malgré l'hétérogénéité de ces deux scénographies, elles permettent chacune à leur façon de figurer les lieux énoncés dans *Le Cid*. La question de l'unité de lieu, dans cette pièce, est un moyen pour nos deux metteurs en scène de revendiquer un nouvel espace et une nouvelle manière de percevoir la représentation théâtrale. Quant à Planchon, celui-ci décide de bouleverser cette unité de lieu en y mélangeant les époques. Le metteur en scène prend le parti de confronter sur une même scène les XVII^e et XX^e siècles. Le public découvre une superposition de décors, faisant tantôt référence à l'âge classique, tantôt aux années 60. En conséquence, l'unité de temps se voit également chamboulée. Les protagonistes du *Cid* vont être observés et interpellés par des personnages représentant les idéaux des révoltes de mai 68. De cette manière, Planchon propose un discours critique sur la société de son temps, en offrant à l'assistance diverses images évoquant le passé et l'actualité.

Enfin, la question du conflit entre pouvoir et sentiments est au cœur de la pièce. Copeau, Vilar et Planchon choisissent de jouer *Le Cid* à des moments clés de l'histoire du XX^e siècle parce que c'est une pièce éminemment politique. Tout au long de la tragédie, l'auteur émet diverses réflexions sur la politique de son siècle : « Avec *Le Cid*, les rois de la tragi-comédie cessent d'être des fantoches débonnaires, tyranniques ou amoureux. Ils deviennent les vrais représentants de l'autorité souveraine. »¹². On remarque néanmoins que l'autorité royale est souvent contestée, notamment par le Comte. Déjà dans l'acte I, scène 4, alors que le Roi a choisi comme gouverneur pour le Prince le père de Rodrigue, Don Gormas remet en cause cette royale décision.

Le Comte :
Pour grand que soient les Rois, ils sont ce que nous sommes,
Ils peuvent se tromper comme les autres hommes,
Et ce choix sert de preuve à tous les Courtisans
Qu'ils savent mal payer les services présents.¹³

Le Comte fait du Roi une figure humaine, faillible, et met en doute la monarchie de droit divin, alors même qu'à ce moment de l'Histoire de France, Richelieu s'efforce de faire évoluer la monarchie française vers une monarchie absolue. Bien sûr, Corneille situe l'action en Espagne, pays avec lequel la France est en guerre (1635-1659) au moment de l'écriture de la pièce (1637), pays où la monarchie est parlementaire. Aucune attaque directe n'est formulée contre le Roi de France. Cependant, l'auteur est français et le public aussi. Le Comte ne va pas cesser, jusqu'à sa mort, de remettre en cause le pouvoir du monarque. Dans l'acte II, scène 1, ce dernier ne cache pas sa colère à Don Arias.

Don Arias :
Vous devez redouter la puissance d'un Roi.

Le Comte :
Un jour seul ne perd pas un homme tel que moi.
Que toute sa grandeur s'arme pour mon supplice,
Tout l'État périra plutôt que je périsse.

Don Arias :
Quoi ? Vous craignez si peu le pouvoir souverain ?

Le Comte :
D'un sceptre qui sans moi tomberait de sa main ?

¹² George Forestier, *Le Cid, Pierre Corneille, op.cit.*, p. 41.

¹³ Pierre Corneille, *Le Cid, op.cit.*, (v. 151-154), p. 91.

Il a trop d'intérêt lui-même en ma personne,
Et ma tête en, tombant ferait choir sa couronne.¹⁴

Une menace est même proférée à l'encontre du Roi. Ce refus de se soumettre, qui anticipe sur l'esprit de la Fronde (1648-1653), met en lumière un sujet brûlant pour les contemporains de Corneille, celui « [...] du rapport entre l'absolutisme royal et la volonté d'autonomie et de participation à l'exercice du pouvoir des plus grands seigneurs »¹⁵. « Mais songez que les rois veulent être absolus » soutient Don Arias au Comte dans cette même scène¹⁶. Le Roi, quant à lui, ne laisse pas impuni cet outrage. Dans l'acte II, scène 6, il annonce :

Le Roi :
Justes Cieux ! Ainsi donc un sujet téméraire
A si peu de respect, et de soin de me plaire !
Il offense Don Diègue, et méprise son Roi !
Au milieu de ma Cour il me donne la loi !
Qu'il soit brave guerrier, qu'il soit grand Capitaine,
Je lui rabattrai bien cette humeur hautaine,
Fût-il la valeur même, et le Dieu des combats,
Il verra ce que c'est que de n'obéir pas.
Je sais trop comme il faut dompter cette insolence,
Je l'ai voulu d'abord traiter sans violence,
Mais puisqu'il en abuse, allez dès aujourd'hui,
Soit qu'il résiste, ou non, vous assurer de lui.¹⁷

Le Comte en mourra. Certes, ce personnage est doté d'un orgueil démesuré. Par ce trait de caractère, l'auteur cherche sans doute à justifier sa mort prochaine. Mais par lui, Corneille donne aussi voix aux discours contestataires de son temps. D'autres événements de l'intrigue placent le Roi dans une situation peu flatteuse. À la fin de la scène 6, de l'acte V, le Roi ordonne à Chimène, après le combat qui a opposé Rodrigue et Don Sanche, d'épouser le Cid malgré son crime. D'après Scudéry, ceci est « la plus injuste ordonnance que Prince imagina jamais »¹⁸. À plusieurs reprises, le Roi révèle publiquement l'amour de Chimène pour le meurtrier de son père, comme par exemple dans la scène 5 de l'acte IV :

Le Roi :
Ma fille, ces transports ont trop de violence,

¹⁴ *Ibid.*, (v. 377-384), p. 106-107.

¹⁵ George Forestier, *Le Cid*, Pierre Corneille, *op.cit.*, p. 41.

¹⁶ Pierre Corneille, *Le Cid*, *op.cit.*, (v. 389), p. 107.

¹⁷ Pierre Corneille, *Le Cid*, *op.cit.*, (v. 563-574), p. 118-119.

¹⁸ Lise Michel, *Des princes en figures, Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, PUPS, 2013, p. 69.

Quand on rend la justice, on met tout en balance :
On a tué ton père, il était l'agresseur,
Et la même équité m'ordonne la douceur.
Avant que d'accuser ce que j'en fais paraître,
Consulte bien ton cœur, Rodrigue en est le maître,
Et ta flamme en secret rend grâce à ton Roi
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.¹⁹

Ce comportement rend le souverain complice de crime de bienséance, chose impensable pour un monarque. « En montrant le roi en train de flatter l'impudique Chimène, *Le Cid* se trouve " [...] par ces fautes remarquables et dangereuses, directement opposées aux principales règles dramatiques" »²⁰.

Une autre action peu flatteuse pour le souverain est de n'avoir pas interdit le duel entre Don Diègue et Don Gormes. Au XVII^e siècle, le duel est une pratique fortement réprochée par l'autorité royale et religieuse « [...] tout au long du XVII^e siècle, se multiplient les édits royaux condamnant les duels »²¹. Il est donc impossible qu'une autorité royale laisse Rodrigue et le Comte se battre en duel. C'est une réaction totalement invraisemblable pour les critiques de Corneille. L'auteur offre aux publics l'image d'une autorité souveraine aux réactions enfantines²² et dépassées par ses sujets. Scudéry écrira, « Jamais roi ne fut si mal obéi que Don Fernand [...] »²³. Cette pièce du *Cid*, sous couvert d'intrigues romanesques, permet à Corneille une profonde remise en question du pouvoir et de ces dirigeants.

Si la politique n'entre pas dans la définition du sujet de la tragédie, elle n'en est pas moins présente sur le plan de l'écriture cornélienne. Comme si le « passionné de la politique » qu'aurait été Corneille ne pouvait rien faire d'autre qu'utiliser la tragédie pour poser sans cesse la question des rapports entre l'homme et la cité, entre l'humanité héroïque et les contraintes de l'État [...].²⁴

Que la pièce ait été censurée par l'autorité, en la personne de Richelieu, n'est pas surprenant. Le jugement porté par l'Académie française, institution créée de sa main, lui permet d'asseoir son pouvoir et celui de la monarchie absolue naissante. Or, c'est le lien « entre l'homme et la cité » qui

¹⁹ Pierre Corneille, *Le Cid*, op.cit., (v. 1395-1402), p.162.

²⁰ Scudéry, *Observation sur Le Cid*, cité dans Lise Michel, *Des princes en figures, Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, op.cit., p. 70.

²¹ Boris Donné, « "Le Cid" et la culture du duel » dans Pierre Corneille, *Le Cid*, op. cit., p. 240.

²² Scudéry écrit dans ses *Observations* « Le roi se sert de la plus méchante finesse du monde, et malgré ce que le Théâtre demande de sérieux en cette occasion, il fait agir ce sage Prince comme un enfant qui serait bien enjoué. », cité dans George Forestier, *Le Cid, Pierre Corneille*, op.cit., p. 75.

²³ Scudéry, *Observations sur Le Cid*, cité dans Lise Michel, op. cit., p. 78.

²⁴ Georges Forestier, *Essai génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 96.

fait toute la modernité de cette pièce, et qui inspirera les metteurs en scène du XX^e siècle. Rodrigue et le Comte incarneront des attitudes face au pouvoir en place. Et le dilemme entre honneur et amour vécu par Rodrigue, Chimène et l'Infante prendra, au XX^e siècle, une autre dimension : les spectateurs pourront y reconnaître la façon dont la grande Histoire (politique et sociale) a marqué des destins personnels.

Le Cid entre en résonance avec des événements historiques du XX^e siècle. En 1940, en pleine Seconde Guerre mondiale, alors que Paris est occupé, J. Copeau, administrateur intérimaire de la Comédie-Française, décide de monter cette intrigue, où un héros dont le pays est en guerre parvient à repousser les envahisseurs. Son action théâtrale va rapidement être considérée par le gouvernement de Vichy comme une action politique. En effet, alors que l'oppression allemande est de plus en plus forte, Copeau annonce la première de son *Cid*, le 11 novembre 1940. L'adaptation de Copeau sera classique, cahier des charges de la Comédie-Française oblige, mais cela ne l'empêchera pas d'y faire entendre les bouleversements que la France vit et traverse.

Lorsque Vilar s'attèle à la pièce, la Seconde Guerre mondiale est terminée, mais les séquelles en sont encore perceptibles, d'autant que la guerre froide fait rage, et que s'annonce la guerre d'Algérie. C'est avec « l'humanité héroïque » de son Rodrigue, interprété par Gérard Philipe, que Vilar cherche à redonner au peuple français le courage nécessaire pour une reconstruction, aussi bien sociale que culturelle. D'ailleurs, Vilar la mettra en pratique en créant son Théâtre National Populaire, qui cherchera à être au plus près d'un public marginalisé par le théâtre bourgeois.

Planchon, enfin, réalisera un théâtre profondément nourri des révoltes et des soulèvements de mai 68. Face à une démocratisation culturelle en crise, Planchon utilise *Le Cid* comme matière à penser les grandes contestations sociales et culturelles de son temps. Tout comme Corneille, ces trois hommes de théâtre verront dans *Le Cid* le miroir d'une société contemporaine sous tension, suite à divers cataclysmes historiques.

Le plan de ce mémoire, qui retrace ces trois créations de façon chronologique, permet de retrouver ces divers enjeux (personnel, esthétique et politique) à travers des mises en scène de l'époque contemporaine. Dans un premier temps, une mise en contexte de la représentation du *Le Cid* à la Comédie-Française sous l'Occupation est nécessaire pour expliquer les pressions qu'a pu vivre J. Copeau, en tant que nouvel administrateur et les répercussions que cette représentation a pu avoir sur la politique culturelle. La mise à l'honneur du répertoire classique français n'est pas un

choix anodin, à cette époque, alors que la culture allemande s'imisce dans les programmations. La résistance quoique tacite de Copeau, est un élément important dans la création et la diffusion de cette nouvelle création. Ambition artistique et volonté politique s'entremêlent dans cette période charnière de l'Histoire.

Dans un second temps, je montrerai comment Vilar s'empare de la tragi-comédie du *Cid*, et la met en relation avec sa vision du théâtre populaire. Il semble évident pour Vilar que cette œuvre permet, par les thèmes qui la traversent, une réunification du peuple divisé durant la guerre, qui s'appuie notamment sur les forces vives de la jeunesse française. Ce spectacle va venir nourrir l'ambition du Théâtre National Populaire, et ainsi se mettre au service d'un public peu coutumier des salles de spectacles. En plus d'ouvrir les portes à un public « novice », Jean Vilar va proposer, dans sa mise en scène, des innovations en matière scénographique.

Enfin, Roger Planchon, produira sa *Mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises*, à la suite de mai 1968, suivant le principe brechtien du questionnement des classiques²⁵ au service de la critique du temps présent. En procédant de cette manière, Planchon offre aux classiques une « seconde vie ». En détournant ce bien culturel de l'élite bourgeoise, et en y apposant un discours plus populaire, ce metteur en scène parvient à mettre en lumière ce « matériau brut »²⁶ dont sont constitués les classiques, selon Brecht. Un « matériau brut » qui au fil des adaptations policées et semblables, a perdu de son intérêt²⁷. Par son montage, où peu d'extraits de la pièce originelle subsistent, Planchon interroge le théâtre de son temps, son ouverture au plus grand nombre, les réactions des divers publics (bourgeois ou populaire) à la nouveauté. « Planchon essayait de montrer que derrière l'agitation et les slogans de 1968, s'ouvrait un abîme vertigineux de théories contradictoires, qui mettaient en doute la capacité même de l'art de parler de la réalité. »²⁸

²⁵ Brecht, « Entretien sur les classiques (28 avril 1929) », *Écrits sur le théâtre*, édition établit sous la direction de Jean-Marie Valentin, Paris, Gallimard, 2000, collection « Pléiade », pp. 158-164.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

²⁸ David Brabdy, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, *op.cit.*, p. 188.

I. Le Cid à la Comédie-Française sous l'Occupation (1940).

A) Jacques Copeau, homme de théâtre sous un Paris occupé.

1. Jacques Copeau « rénovateur du théâtre français ».

Jacques Copeau fut un fervent défenseur d'un théâtre pour tous, mais également d'un théâtre qui offrait aux publics de l'époque un nouveau regard sur cet art. En 1913, Jacques Copeau crée le Théâtre du Vieux-Colombier. Loin du théâtre de Boulevard, Copeau va envisager un théâtre audacieux et une nouvelle façon de créer pour montrer et transmettre aux publics les grandes œuvres du répertoire. Effectivement, Copeau a su régénérer l'approche du répertoire classique français, avec dans un premier temps, un travail sur l'œuvre de Molière, *Les Fourberies de Scapin*, *L'Amour médecin*, *le Misanthrope* ou encore, *La jalousie du barbouillé*. Mais également le répertoire étrangers, et notamment le théâtre de Shakespeare, (*La Nuit des Rois*). Ce désir, de mettre en avant ces textes classiques, découle d'un souhait de renouveler ces textes « traditionnels ». Un renouvellement, envisagé comme une continuité mais aussi comme une innovation. Sans pour autant nuire à leur sens premier. Pour parfaire cette continuité et y imposer un regard neuf, Jacques Copeau offre aux comédiens de nouvelles méthodes de jeux. Et ainsi, tente de rompre avec ces traditions d'interprétations, qui ne font qu'affadir la pièce. Par exemple, pour le protagoniste de Scapin, dans *Les Fourberies*, Copeau met en avant l'animalité de ce personnage. Une agilité presque féline, qui permet au valet d'esquiver avec souplesse les coups qu'on lui assène. Jacques Copeau, sera le premier à mettre en lumière cette caractéristique chez Scapin. Pour beaucoup de contemporains du metteur en scène, ce dernier présentait des mises en scène quelque peu austères. Pourtant, c'est lui qui redonna vie aux classiques, par de « nouvelles » méthodes de jeu. Mais ce nouvel engagement esthétique et dramaturgique n'est pas présenté à n'importe quels spectateurs. Copeau, dans les prémices d'un théâtre populaire cherche à élargir l'auditoire.

La question du public, dans le théâtre de Copeau, est un point sur lequel plusieurs historiens du théâtre se sont penchés, et ont émis des avis divergents. Certains avancent, comme Melly et Paul Piaux accompagné de Claude Mossé²⁹, que Copeau n'a pas vraiment combattu pour un public

²⁹ Melly Piaux, Paul Piaux, Claude Mossé, *L'Aventure du théâtre populaire*, Monaco, Rocher, 1996. « Il a la volonté d'élargir son public au sein de la communauté universitaire, enseignants et étudiants étant, toujours selon lui, plus aptes que les jeunes de la classe ouvrière à montrer leur civisme par la supériorité de leurs vertus intellectuelles comme sur les stades olympiques l'élite de la jeunesse sportive affiche sa supériorité physique. Sans crainte de la

« populaire », tel que l'on peut l'entendre plus tard chez Vilar ou Planchon, à savoir un public peu habitué à aller au théâtre, et/ou qui ne pouvait s'y rendre à cause de contraintes économiques ou sociales. Selon eux, le théâtre de Copeau ne rassemble qu'une certaine élite cultivée et composée d'étudiants, d'artistes et d'écrivains. Il est vrai que le public de Copeau était loin d'être aussi homogène que celui de Vilar, où un grand panel de la population française était représenté. Et Copeau ne s'en cacha pas lui-même. Dans *La Nouvelle revue Française*, il écrit un texte intitulé « Un essai de rénovation dramatique » et y revendique la nécessité de s'adresser aux « intelligents amateurs »³⁰. Pourtant, la réflexion de Jacques Copeau sur le public de ce milieu du XX^e siècle, fut décisive pour la suite du théâtre populaire. Il envisage un théâtre dégagé de toutes conventions bourgeoises, proche de cette vision communautaire que peut être cet art. Certes, son public était issu d'une certaine classe mais cela ne veut pas dire que Copeau ne chercha pas à le rassembler en un « public-peuple »³¹, en une communauté unie et riche de ses différences, « tel [que] le concours de théâtre grec ou le parvis des cathédrales du Moyen Âge »³². Pour Copeau, il n'y a pas d'autre alternative que de se battre pour « [...] un Théâtre National. Ce n'est pas un théâtre de classe et de revendication. C'est un théâtre d'union et de régénération. »³³. Jacques Copeau s'éloigne du théâtre de Boulevard, haut lieu de la bourgeoisie, pour créer et développer un théâtre centré sur le texte et l'acteur. D'ailleurs, cette vision nouvelle va permettre, notamment, une réhabilitation du métier de comédien.

Dans son action populaire, Jacques Copeau va également ouvrir les portes de son théâtre aux spectateurs de la jeune génération. Il le fait aussi bien au Vieux-Colombier qu'à la Comédie-Française, avec les représentations du lundi soir qui leur sont réservés. La jeunesse prend une place importante dans l'action artistique de Copeau : « “Jeunes gens, c'est pour vous qu'ils [les Comédiens-Français] veulent travailler. Aucun travail n'aurait d'ailleurs de sens aujourd'hui, s'il n'était tourné vers la jeunesse, s'il ne lui était pas voué”, affirma-t-il en novembre 1940. »³⁴ Il lui dédie son livre *Le théâtre populaire* : « C'est à la jeunesse que s'adressent ces quelques pages. »³⁵ Il

diaboliser, on peut affirmer que l'action théâtrale de Copeau était plus élitiste que populaire [...] » p. 218.

³⁰ Jacques Copeau, « Un essai de rénovation dramatique », *La Nouvelle revue Française*, cité dans Marco Consolini, « Jacques Copeau et la "découverte" de la dimension populaire du théâtre », sous la direction de Marion Denizot, *Théâtre populaire et représentation du peuple*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 155.

³¹ Serge Added, *Le théâtre dans les années-Vichy 1940-1944*, Paris, Ramsay, 1992, p. 232.

³² *Idem.*

³³ Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, Paris, PUF, 1942, p. 32.

³⁴ Extrait du discours prononcé par Jacques Copeau aux étudiants, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 1998, p. 56.

³⁵ Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, *op.cit.*, p. 3.

va également représenter sur scène la jeunesse, notamment dans son *Cid*, en offrant le rôle de Rodrigue au nouveau venu de la Comédie-Française, Jean-Louis Barrault. À cette époque, il était plus commun d'offrir ce grand rôle à des acteurs plus âgés, comme en témoigne ce spectateur dans une lettre adressée à Jacques Copeau, « Dites à Monsieur Barrault, je vous prie, qu'il n'y avait que lui pour représenter un Rodrigue jeune, un Rodrigue sans petit ventre, et sans lunettes, un Rodrigue qui n'a pas appris dans de vieux conservatoires désuets comment il fallait "respirer" et n'a pas peur. »³⁶ Avec son école du Vieux-Colombier, Copeau a créé une nouvelle génération de comédiens, qui apportera au théâtre français un souffle nouveau. Une nouvelle génération qui voit sa formation évoluer. Au profit de l'apprentissage ancestral de la déclamation et de la diction pur, Copeau met en avant la gymnastique corporelle, la danse, l'apprentissage du mime, de l'improvisation et du jeu de masque.³⁷ Une base pédagogique, encore enseignée aujourd'hui dans les grandes écoles nationales. Une nouvelle école, pour de nouveaux comédiens, dont Jean-Louis Barrault en sera un fier exemple. Louis Jouvet, dira à ce dernier, « Je vois la distance qui sépare deux générations. Tout ce que, au temps du Vieux-Colombier, nous formulions dans nos têtes, vous l'avez à présent dans le sang. La digestion se fait. »³⁸

Dans l'esprit du théâtre populaire, Copeau cherche des sujets « immédiatement et unanimement compris et provoquant une résonance commune chez tous les spectateurs. »³⁹. Cette « résonance commune », Copeau la trouve dans les œuvres classiques. « Les chefs-d'œuvre, par leur universalité, sont vecteurs de communion ; ils rassemblent les personnes les plus opposées. Ils possèdent, par leur qualité d'écriture, une vertu éducative qui est l'un des piliers du théâtre populaire. »⁴⁰ Aussi bien en tant que metteur en scène que pédagogue, J. Copeau met à l'honneur des textes provenant du grand héritage littéraire français.

Corneille et Racine sont tragiques par leur idée de l'honneur, de la gloire, du mérite, de la grâce, par toutes les résistances auxquelles se heurtent les passions du héros dans les lois dont il n'est pas l'auteur, qui sont les lois de son sang, de son rang, de sa famille, de sa patrie, de sa religion. Ces héros sont des individus. Mais des individus reliés à une norme. Et par là contrariés. Et par la dramatique.⁴¹

Ces passions tragiques présentes dans les œuvres de Corneille et Racine peuvent être ressenties par

³⁶ Extrait d'une lettre de J. Tourmier, étudiant, adressé à M. Jacques Copeau le 15 novembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

³⁷ Georges Lerminier, « Il y quarante ans Jacques Copeau fondait le Vieux-Colombier », *L'âge nouveau*, n°85, janvier 1954, p. 9-12.

³⁸ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 90.

³⁹ Serges Added, *Le Théâtre dans les années-Vichy 1940-1944*, op.cit., p. 234.

⁴⁰ Nathalie Coutelet, *Démocratisation du spectacle et idéal républicain*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 92.

⁴¹ Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, op.cit., p. 8.

tout à chacun, qu'importe la classe ou le rang social.

[...] avec Corneille on se trouve en présence d'un écrivain dramatique « qui s'adresse directement à la volonté, et d'un homme qui parle à un homme ». Le théâtre de Corneille définit un courant d'action qui relie d'une façon continue le public à la scène. Corneille lui paraît « peuple » par certains traits de son tempérament : « son amour des discours, sa violence sanguine, [...] toute la sauvagerie instinctive qui s'abrite sous les idées générales. » En particulier, *Le Cid* répond à cette première loi du grand poète dramatique : « parler pour tous »⁴²

De plus, Copeau défend également ces textes pour leur dimension pédagogique. Ces textes classiques doivent avoir un certain impact. Ils ne peuvent être repris de manière « classique », comme cela a été le cas de nombreuses fois. Alors, Copeau va mettre en place une esthétique du plateau nu, du plateau de tréteaux, un parti pris artistique, qui ne sera pas étouffé par de lourds décors ou accessoires. Il met au centre de sa création le texte, qui requiert alors une attention et une écoute spécifique. C'est en plongeant les classiques de Racine et de Corneille dans cet univers dépouillé, que Copeau modernise les pièces et donne à voir à ce public diversifié un nouveau théâtre. « Il [Copeau] répondait : un théâtre simple mais original ; un théâtre où le texte et sa représentation scénique ne feraient qu'un ; un théâtre enfin où les conceptions de l'auteur plutôt que les jeux de scène et les décors, reteindrait l'attention du spectateur. »⁴³

C'est en mettant à l'honneur les textes classiques, que Copeau fût rapidement considéré par le public et les gens de sa profession comme étant le « rénovateur du théâtre français »⁴⁴, ce qui lui valut de se voir proposer la direction de la Comédie-Française en 1940. Mais ce rôle d'administrateur intérimaire s'avéra difficile à tenir, dans le contexte de l'Occupation allemande.

2. La vie culturelle sous l'Occupation.

Le 14 juin 1940, les troupes allemandes marchent sur la capitale. C'est officiel, Paris est occupé.

Ville étrange que ce Paris de l'Occupation. En apparence, la vie continuait, « comme avant » : les théâtres, les cinémas, les salles de music-hall, les restaurants étaient ouverts. On entendait des chansons à la radio. Il y avait même dans les théâtres et les cinémas beaucoup plus de monde qu'avant-guerre, comme si ces lieux étaient des abris où les gens se rassemblaient et se serraient les uns contre les autres pour se rassurer. Mais des détails insolites indiquaient que Paris n'était

⁴² Jean Caune, *La Culture en action. De Vilar à Lang : le sens perdu*, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble, 1999, p. 87.

⁴³ David Bradby, *Le Théâtre français contemporain (1940-1980)*, op.cit., p. 11.

⁴⁴ Chantal Meyer-Plantureux (dir), *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 233.

plus le même qu'autrefois. À cause de l'absence des voitures, c'était une ville silencieuse – un silence où l'on entendait le bruissement des arbres, le claquement des sabots des chevaux, le bruit des pas de la foule sur les boulevards et le brouhaha des voix. Dans le silence des rues et des black-out qui tombait en hiver vers cinq heures du soir et pendant lequel la moindre lumière aux fenêtres était interdite, cette ville semblait absente à elle-même – la ville « sans regard », comme disaient les occupants nazis. Les adultes et les enfants pouvaient disparaître d'un instant à l'autre, sans laisser aucune trace, et même entre amis, on se parlait à demi-mot et les conversations n'étaient jamais franches, parce qu'on sentait une menace planer dans l'air.⁴⁵

La vie culturelle de cette ville « sans regard » sous l'Occupation, fut pourtant des plus riches. Certains auteurs parlent même « d'âge d'or du théâtre et des spectacles »⁴⁶. Il est vrai que le gouvernement allemand s'employa à ce que Paris retrouve son visage d'avant-guerre. Les autorités d'occupation jouèrent un rôle important dans cette reprise de l'activité artistique. C'était pour elles un moyen d'établir une certaine paix civile entre les occupants et les occupés. Dès le mois de juin 1940, la Propagandastaffel de Paris mit tout en œuvre pour favoriser le retour à une vie « normale ». La profession théâtrale retrouve donc peu à peu ses repères d'avant-guerre. Petit à petit, les théâtres ouvrent, les artistes reviennent. « Aux Comédiens-Français venus l'interroger sur l'attitude à adopter, le nouveau secrétaire aux Beaux-Arts, Louis Hautecoeur, répondra [...] : "Reprendre vos rôles et montrer que la France continue". »⁴⁷ Très rapidement, malgré les inconvénients et les dangers que peut créer une sortie au théâtre, le public reste très présent et actif.

De son appartement du Palais-Royal, Colette pouvait observer les files d'attente interminables qui se prolongeaient devant les portes de la Comédie-Française : « Des expectants des deux sexes prennent la précaution d'apporter un journal et s'en font des houx attachés avec une ficelle contre le froid. Des hommes, las d'être debout, passent un bras par-dessus la barrière pour diminuer le poids de leur corps. Les taciturnes lisent, accotés de biais, changent de pied comme les chevaux à la station. »⁴⁸

Effectivement, la vie du spectateur à cette période de l'Histoire est loin d'être évidente et ne s'arrange pas au fur et à mesure que la guerre s'amplifie. Les salles de spectacles ne sont pas forcément chauffées : « [...] il était recommandé de conserver son manteau, lorsque ce n'était pas des couvertures qu'il fallait se munir. [...] Gisèle Casadesus se souvient de spectateurs emmitoufflés et munis de grogs qui applaudissaient et tapaient des pieds, autant pour saluer la pièce [...] que pour

⁴⁵ Patrick Modiano, « Discours de réception du prix Nobel », *Le Monde*, 7 décembre 2014, cité dans Jeanyves Guérin, *Le théâtre français des années noires 1940-1944*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 7.

⁴⁶ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 13.

⁴⁷ Louis Hautecoeur, *Les Beaux-Arts en France, passé et avenir*, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1948, p. 220., cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁸ Colette, *De ma fenêtre*, Paris, Ferenczi, 1948, p. 111., cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 13.

se réchauffer. »⁴⁹ Les représentations sont généralement interrompues par les alertes, il faut alors se réfugier dans l'abri le plus proche. La fin des représentations engendre de nouvelles craintes, notamment avec le couvre-feu, le risque étant d'être arrêté. « Vivre en France occupée, c'était connaître les restrictions et l'inconfort, la brutalité et la peur, que venait effacer parfois des actes de pur héroïsme [...]. »⁵⁰ Paris continuait de vivre, mais la peur au ventre.

Malgré cette « reprise de vie », la vie artistique subit une épuration, notamment suite aux lois sur le statut des Juifs. La loi du 3 octobre 1940 interdit aux Juifs les statuts de gérants de salle de théâtre, et d'entrepreneurs de théâtre. Puis, la loi du 2 juin 1941 étend cette interdiction à toutes les institutions subventionnées par l'État. D'ailleurs, la Comédie-Française est impactée par l'antisémitisme nazi, avant même la promulgation de ces lois.

Dans ce paysage théâtral et historique, la Comédie-Française occupe une place toute particulière. Elle est une institution prestigieuse, garante du patrimoine littéraire et artistique français.

Elle est un symbole fort de la culture française. Mais dans un Paris occupé, l'image et la mission de la Maison de Molière sont-elles les mêmes ? Lors de la direction de Copeau, et jusqu'à la fin de la guerre, le Comédie-Française et ses occupants continuent de maintenir et d'exalter l'honneur et la fierté d'un pays, confronté aux heures sombres de son histoire. « La mission de la Comédie-Française s'exercerait donc entre ces deux pôles que sont la tradition et la création, sans jamais sombrer de part et d'autre dans l'excès. »⁵¹

3. L'arrivée de Copeau à la Comédie-Française, une période trouble de l'Histoire.

Pour poursuivre au mieux cette mission pendant cette période de l'Histoire de France, la Comédie-Française va se voir attribuer un nouveau directeur. En 1940, c'est Édouard Bourdet qui est à la direction de la Comédie-Française. Celui-ci est victime d'un grave accident de la route, qui l'oblige à trouver un remplaçant le temps de sa guérison. Cependant, prise entre les hésitations du gouvernement et les attentes de certains sociétaires partisans d'Édouard Bourdet, la Comédie-Française reste trois mois sans administrateur. E. Bourdet suggère dans un premier temps, que les quatre metteurs en scène attachés à la Maison, c'est-à-dire Gaston Baty, Charles Dullin, Louis Jouvet et Jacques Copeau en prennent la direction. Mais ceux-ci ne souhaitent aucunement

⁴⁹ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 14.

⁵⁰ David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, op.cit., p. 33.

⁵¹ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 55.

abandonner la direction de leurs théâtres respectifs. Seul Copeau est libre de tout engagement. De plus, il est très apprécié du public. Copeau accède au poste, et se voit nommer administrateur par intérim de la Comédie-Française, à la fin du mois d'avril 1940. Même si ce dernier accepte promptement, il éprouve dans un premier temps quelques réticences. Sa vision du théâtre se trouve parfaitement à l'opposé du « label » Comédie-Française, qui prône un public élitiste et défend un patrimoine littéraire et artistique français d'excellence, quelque peu différent d'un théâtre ouvert au plus « [...] grand nombre, accessible à tous par la nature de son répertoire et le bon marché de ses places. »⁵² Copeau craint de ne pas servir au mieux cette grande institution nationale, gardienne de la grande culture française. Pourtant, en justifiant sa décision à sa femme, il s'y voit déjà.

[...] Tu sais combien j'ai de peine à résister quand on fait appel à moi. Mon esprit se met en marche. Je construis tout un royaume. Quand j'ai reçu ces télégrammes, j'étais déjà tout troublé, je te l'avoue à toi, par cette grande réception qu'on me faisait, l'admiration, la confiance qui m'était témoignée, comme si j'étais vraiment un grand homme dont le monde attendait encore beaucoup. Et j'étais dans l'atmosphère de ce grand Mustafa Kemal qui a relevé son peuple, qui a fait renaître la joie et l'espérance dans son pays. Pardonne-moi de te parler si naïvement [...].⁵³

Mais le nouvel administrateur est rapidement confronté aux difficultés de la France sous l'Occupation.

La Comédie-Française est sommée, comme l'ensemble des lieux culturels parisiens en 1940, de renvoyer tous les membres juifs travaillant sous son toit. À peine Copeau prend-il ses nouvelles fonctions, qu'il doit justifier au gouvernement allemand, combien de Juifs travaillent au sein de cette institution. Il reste vague. Après avoir, à plusieurs reprises, évité une confrontation, il rencontre fin août 1940 l'administration allemande. Celle-ci « [...] exig[e] cette fois, non seulement qu'aucun artiste juif ne figure dans les distributions, mais que tous quittent immédiatement la Société. »⁵⁴ Copeau cherche encore une fois à évincer les ordres en prétextant qu'une pareille décision ne relève pas de ses fonctions. Les autorités allemandes, voyant que Copeau se montre peu coopératif, n'hésitent pas à interdire la réouverture du lieu. Jacques Copeau se trouve dans l'impasse. La solution lui vient des sociétaires concernés, qui choisissent de partir de leur plein gré « [...] afin que la Comédie-Française poursuive sa tâche. »⁵⁵ C'est donc le 5 septembre 1940, au cours du comité d'administration que « MM. Alexandre et Yonnel déclarent qu'ils ne peuvent accepter l'idée d'être la cause d'un dommage grave pour la Maison. Ils subiront la violence qui leur

⁵² Jacques Copeau, *Le théâtre populaire*, op.cit., p. 47.

⁵³ Extrait d'une lettre datant du 4 mai 1940 de Jacques Copeau à son épouse. *Journal 1901-1948* (volume II), Paris, Seghers, 1991, p. 491.

⁵⁴ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 147.

⁵⁵ *Idem*.

est faite et remettront leur démission de sociétaire à M. l'Administrateur »⁵⁶. Lorsque la Comédie-Française rouvre ses portes, plus un seul sociétaire juif n'y est présent. Les autorités allemandes imposent les mêmes lois au Conservatoire.

Cet épisode charnière de la Comédie-Française, ainsi que dans la vie de Jacques Copeau, est souvent occulté. J'ai pu constater, au cours de mes recherches sur Copeau, que cet instant de sa vie n'est jamais relaté, aussi bien dans ses biographies que dans son *Journal*. Dans ce dernier, on peut remarquer une interruption de quatre mois entre le moment où il accepte de prendre le poste d'administrateur, et la date où il reprend sa rédaction, c'est-à-dire le 23 janvier 1941, alors qu'il a démissionné : « J'étais trop absorbé par les faits. »⁵⁷ Ne trouvant aucun témoignage de la plume de Copeau, je me suis penchée sur des œuvres portant sur l'histoire de Comédie-Française⁵⁸. Une seconde fois, je ne trouvais rien concernant ces événements, ou alors mentionnés de manière très succincte. Il me semble clair, que cet événement dans la vie de la Comédie-Française ainsi que dans celle de Copeau était éludé, voire oublié. C'est ce qui me semble sous-entendu dans un article de Jean-Pierre Thibaudat datant de 1995. Il aurait enfin levé le voile sur cette période noire de la vie de Copeau, dans un article qu'il présente comme une « enquête », et qui commence par ces lignes :

Le jour où Copeau a exclu les acteurs juifs du Français. Administrateur de la Comédie Française en 1940, Jacques Copeau a, le 31 août, à la demande des nazis, congédié les comédiens juifs. Cet épisode trouble de la vie du fondateur du Vieux-Colombier est resté presque secret, à peine évoqué par ses biographies. Pour la première fois, récit des faits.⁵⁹

On aurait presque affaire à un « scoop », la vérité étant enfin révélée au grand jour cinquante-cinq ans après les faits. Une autre œuvre fut fondamentale dans ma recherche, le livre de Marie-Agnès Joubert *La Comédie-Française sous l'Occupation*, écrit en 1998. L'auteure explique qu'« [a]ucun travail historique ne s'était jusqu'à présent intéressé au sort de la Comédie-Française sous l'Occupation. Cet ouvrage étayé de documents pour la plupart inédits, lève enfin le voile sur l'histoire de la maison de Molière durant les années noires. »⁶⁰. Néanmoins, le sujet, encore peu

⁵⁶ Extrait du procès-verbal de la séance du Comité d'Administration du 5 septembre 1940, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 147.

⁵⁷ Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, op.cit., 1991.

⁵⁸ Notamment, *La Grande histoire de la Comédie-française* d'Hélène Tierchant et Gérard Watelet, *La Comédie-française* de Patrick Devaux. Ou bien dans des œuvres abordant l'histoire du théâtre de manière plus générale, tel que *Le Théâtre en France* écrit sous la direction de Jacqueline de Jonaron. Mais aussi, dans des ouvrages parlant de la période historique en question, *Le théâtre français des années noires, 1940-1944* de Jeanyves Gérin, ou encore *Le théâtre dans les années-Vichy, 1940-1944*, de Serge Added.

⁵⁹ Jean-Pierre Thibaudat, « Le jour où Copeau a exclu les acteurs juifs du Français », *Libération*, 2 janvier 1995, [en ligne], https://next.liberation.fr/culture/1995/01/02/le-jour-ou-copeau-a-exclu-les-acteurs-juifs-du-francais_117860 [consulté le 16 novembre 2018].

⁶⁰ Quatrième de couverture de Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit.

documenté, nous renvoie à l'idée d'un instant tabou de l'histoire de la grande maison de Molière, et du parcours de Copeau.

B) *Le Cid* à la Comédie-Française.

Le choix de monter *Le Cid* pour la réouverture de la Comédie-Française en 1940 ne relève aucunement du hasard. Bien au contraire, en choisissant de monter ce grand classique de Corneille, Copeau s'inscrit dans la tradition même de la Maison de Molière, tout en défendant son souhait de travailler des textes classiques et de les inscrire dans une période charnière de l'Histoire.

1. La programmation de la Comédie-Française en septembre 1940.

La mission de la Comédie-Française est de mettre en avant les grands classiques français. Jacques Copeau le dit lui-même,

Elle est une institution gardienne d'idéal, de haute culture et d'honneur professionnel. Cette qualité lui imposait des devoirs, et l'administrateur promit solennellement que les comédiens perpétueraient de la manière la plus digne qui soit la tradition léguée par trois siècles d'histoire.⁶¹

La tâche est plutôt aisée puisque Copeau lui-même dans son théâtre du Vieux-Colombier, mettait à l'honneur les grands classiques littéraires français et étrangers. Jusqu'à la fin de son mandat en janvier 1941, Copeau réserve une large place aux classiques.

[...] un peu plus de la moitié des pièces jouées étaient de Corneille (*Polyeucte, le Cid*), de Marivaux (*l'Épreuve, le Jeu de l'amour et du hasard, les Fausses Confidentes*), de Molière (*le Misanthrope, l'Avare, Georges Dandin, le Malade imaginaire*), de Racine (*Britannicus*), de Shakespeare (*La Nuit des rois*), de Musset (*Un caprice, il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée, Carmosine, On ne saurait penser à tout, A quoi rêve les jeunes ?, le Chandelier*) et de Regnard (*Le Légataire universel*).⁶²

Pour certains, c'est un moyen de pallier au manque d'auteurs contemporains. « “C'est donc obligatoirement, aux classiques [...] que nous avons dû demander secours de l'inspiration défaillante, et auprès de qui nous avons trouvé le secours philosophique de la consolation”, soulignait en 1942 le secrétaire général de la Comédie-Française »⁶³. Pour d'autres, jouer des pièces

⁶¹ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation, op.cit.*, p. 200.

⁶² *Ibid.*, p. 279.

⁶³ *Ibid.*, p. 278.

du répertoire français au sein de la Maison de Molière est une façon de tenir tête à l'occupant. C'est un moyen de résister pacifiquement contre l'armée allemande, et ainsi prouver toute la grandeur de la France.

Symbole d'une France debout, la maison de Molière démontrerait à l'occupant que le pays n'avait pas été défait spirituellement. Dès la mi-août 1940, Jacques Copeau révélait ainsi son intention de consacrer les deux premières semaines de la saison à des « reprises aussi brillantes que possible », et de célébrer ensuite les grands auteurs du répertoire.⁶⁴

Il semblerait que pour le public, ces textes soient perçus à la fois comme un moyen de résistance, une façon de glorifier la nation humiliée, et une échappatoire à la vie quotidienne sous l'Occupation. Le temps d'une soirée, les Parisiens s'évadent, le temps se fige et ils réentendent les vers des plus grands auteurs français. « En temps de crise, le recours aux grands auteurs relève aussi d'un instinct de protection. La crainte du présent fait qu'on s'appuie sur des valeurs patrimoniales, on y recherche la sécurité. »⁶⁵ Mais cela n'est pas l'unique intérêt que l'on peut trouver dans les textes classiques. Copeau l'avait parfaitement saisi, les chefs-d'œuvre ont une dimension universelle. Ils sont vecteurs de communion et peuvent rassembler un public hétérogène. Tout le monde peut se sentir concerné, ou du moins consolé, quand il est question d'honneur, de courage, et d'amour. Les tragédies de Racine ou de Corneille évoquent la résistance à l'envahisseur, la guerre et la mort. Elles permettent une certaine catharsis du public en 1940, mais également en tous temps de l'Histoire de France. « La France a quatre auteurs : Corneille, Racine, Molière et Victor Hugo, qui ont écrit de grandes choses pour le grand public. »⁶⁶ La communion ressentie par le public, y compris en temps de paix, l'est plus encore en temps de troubles.

De plus, les classiques « possèdent, par leur qualité d'écriture, une vertu éducative qui est l'un des piliers du théâtre populaire. »⁶⁷ Ils sont un vecteur idéal pour les précurseurs et les héritiers du théâtre populaire, dont Copeau faisait partie.

Mais le théâtre, et notamment son administrateur, sont sous surveillance. Copeau l'écrit d'ailleurs à sa femme, « Les Allemands m'ont à l'œil. J'en ai des témoignages. Ne parle pas de mon

⁶⁴ *Ibid.*, p. 199.

⁶⁵ Georges Banu, cité par Nathalie Simon, « Face à la crise, le théâtre révise ses classiques », *Le Figaro*, 10 mai 2010. [en ligne] <http://www.lefigaro.fr/theatre/2010/05/09/03003-20100509ARTFIG00235-face-a-la-crise-le-theatre-revise-ses-classiques.php> [consulté le 28 février].

⁶⁶ Eugène Morel, « Projet de théâtres populaires », in *Revue d'art dramatique*, numéro spécial consacré au théâtre populaire, décembre 1900, cité dans Nathalie Coutelet, *La démocratisation du spectacle et idéal républicain*, *op.cit.*, p. 90.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 92.

prestige à leurs yeux ! Ils n'aiment que les serviles ! »⁶⁸. Le nouvel administrateur serait-il trop indépendant, aux yeux des autorités occupantes ? En tout, cas son manque de coopération s'est fait ressentir lors de l'épisode d'exclusion des Juifs. « Par son attitude, l'administrateur suscit[e] chez les autorités occupantes un sentiment de méfiance envers la première scène nationale [...] ».⁶⁹ Les autorités allemandes réclament quotidiennement des informations sur les activités de la Maison de Molière. Son administrateur, sous surveillance, doit faire face à la censure. Évidemment, aucun programme, aucune soirée n'est organisée sans l'accord des autorités allemandes. La soirée d'ouverture de la Comédie-Française en septembre 1940, imaginée par Copeau, est tout particulièrement contrôlée.

Robert Cardinne-Petit s'était étonné à l'idée que la Propaganda-Staffel souhaite examiner le contenu des œuvres de Molière, Corneille, Racine et Musset. Reconnaisant que pour les grands classiques l'obligation était sans doute moins nécessaire, le lieutenant Lucht aurait cependant indiqué : « Méfiez-vous des scènes et répliques qui pourraient être mal interprétées ! » Cette mise en garde reflétait le mot d'ordre fixé par les Allemands en matière de censure : déceler dans toutes les moindres répliques susceptibles de provoquer un mouvement chez le spectateur.⁷⁰

Pourtant, la censure ne se fait pas trop ressentir sur le plan artistique à la Comédie-Française. Malgré la tutelle pesante des autorités germaniques sur l'administration et son directeur, ces derniers restent quelque peu à distance en ce qui concerne la programmation, même si elles demandent à tous les théâtres d'inclure dans leur répertoire un certain nombre de pièces allemandes.

C'est au soir du 7 septembre 1940 que la Comédie-Française ouvre ses portes aux publics. Elle est « [...] enfin rendue à la vie après quatre longs mois de silence et d'angoisse. »⁷¹ Le temps d'un week-end, le peuple français retrouve toute sa gloire et son prestige, ainsi que le plaisir simple du théâtre. « Les portes ouvertes à l'heure prescrite, le péristyle étincelant de lumière, le public afflua, heureux de se retrouver dans son théâtre. Les trois coups lentement frappés ce soir-là par le doyen, retentirent dans quinze cents poitrines comme un mystérieux signal : celui de l'espoir retrouvé. »⁷²

Le programme d'ouverture se déroule sur deux jours. Le samedi 7 septembre, Jacques Copeau, seul

⁶⁸ Jacques Copeau, *Journal 1901-1948*, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 148.

⁶⁹ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 153.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁷¹ Robert Cardinne-Petit, *Les secrets de la Comédie-Française 1936-1945*, Paris, Nouvelles Édition Latines, 1958, p. 174.

⁷² *Idem.*

sur scène « [...] dans un silence recueilli, s'exprim[e] en ces termes »⁷³ :

Les Comédiens-Français vont reparaitre devant vous. Ils sont là, prêts à reprendre leurs costumes, à poursuivre, dans les décors de leurs tragédies et de leurs comédies, le travail qui est leur raison d'être, celui de perpétuer le génie de la France par la représentation de ses chefs-d'œuvre immortels. [...] Il m'a paru que les malheurs de la Patrie ne m'interdisaient pas qu'ils me commandaient au contraire de renouveler ce soir, en présence du public, au nom des Sociétaires et des Pensionnaires, au nom de tous ceux qui travaillent ici, notre serment de rendre cette Maison que les siècles ont formée et qu'ils nous ont léguée, plus belle, plus saine et plus vivante.⁷⁴

Son discours est très chaleureusement accueilli par « [...] une salve d'applaudissements qui rétabli[t] le contact physique entre la scène et le public, après quatre mois de silence – et quel silence ! »⁷⁵. S'ensuit une conférence de M. Abel Bonnard, de l'Académie française sur la *Valeur de l'Homme ordinaire*, un « homme ordinaire » décrit comme « profondément enraciné dans sa terre et dans sa race, dont il est le fidèle témoin, la vivante expression et le serviteur. Un homme comme Sully, comme Turenne, comme Corneille, Molière, Louis Pasteur ou Charles Péguy. »⁷⁶ Il semble évident qu'avec cette ouverture en deux jours, Copeau entend célébrer la culture française, en guise de consolation, voire de réparation à l'humiliation de la défaite et de l'Occupation. Dans *Les secrets de la Comédie-Française 1936-1945*, Robert Cardinne-Petit raconte un incident entre lui et deux officiers allemands, qui se présentèrent le soir du 7 septembre 1940.

Donc quelques instants avant la sonnerie, les lieutenants L... et B... se présentent. Je les fais accompagner dans la salle, aux fauteuils 7 et 9, je crois situés de face au premier rang de l'orchestre, comme ils l'avaient demandé. Quelle ne fut pas ma surprise de les voir redescendre aussitôt et s'avancer vers moi en proférant d'inintelligibles paroles. M'abordant, le *Sunderführer* brandit ses cartes d'invitation et me les jette au visage. Après quoi, me tournant ensemble les talons, les deux officiers gagnent spectaculairement la sortie. [...] L'employé qui avait guidé les deux Allemands m'explique alors que leurs places se trouvaient déjà occupées [...], furieux, ils s'étaient aussitôt retirés sans vouloir rien entendre.⁷⁷

Était-ce une excuse pour ne pas avoir à assister à cette soirée, sachant que les autorités allemandes avaient eu le programme entre les mains, et avaient sans doute une idée de la tournure de la soirée ? Ou étaient-ils véritablement outrés de ce manque d'honneurs, peut-être prémédité, à leur égard ? En tout cas, avec cette absence du gouvernement de Vichy et des autorités nazies, cette soirée marque de véritables retrouvailles entre « une scène et son public ».⁷⁸ Le lieutenant Baumann y voit

⁷³ *Ibid.*, p. 176.

⁷⁴ *Idem.*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁷⁸ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 199.

un véritable souhait d'indépendance de la part de Copeau et déclare : « Ce monsieur Copeau a tort de s'adresser au public par-dessus nos têtes »⁷⁹.

L'interprétation de la programmation d'ouverture varie selon les historiens. Pour certains, ce week-end d'ouverture n'a rien d'une « Révolution nationale » et n'annonce aucunement une programmation de résistance à l'égard l'occupant.⁸⁰ D'autres, au contraire, comme Marie-Agnès Joubert, y descendent un discours politique à l'encontre de l'ordre allemand. Pour ma part, je pencherais davantage de ce côté-ci. Robert Cardinne-Petit évoque une « [g]rande soirée spirituelle, inspirée du plus pur paternalisme, dans le style de la Révolution nationale naissante, où, deux heures durant, les grandes orgues du Verbe remplirent le temps de leurs variations moralistes. »⁸¹

Jamais le destin de la Comédie-Française ne parut autant lié à celui de la nation. L'influence morale exercée par le théâtre ne cessa de croître, au point de se voir en partie attribuer le mérite de la lutte contre l'hégémonie nazie. À l'interrogation « Comment sera gagnée la guerre ? », répondra ce slogan : « Par l'or américain, la ténacité anglaise... et la Comédie-Française »⁸²

Cette politisation, Copeau ne va pas seulement la faire ressentir dans ses discours. Il va également la mettre en scène dans ses créations, et notamment au travers des œuvres classiques. Le dimanche 8 septembre 1940, deuxième jour des festivités, est présenté deux pièces classiques, *Le Misanthrope* de Molière et *Un caprice*, d'Alfred Musset. Son engagement pour les pièces classiques, se fait d'ores et déjà ressentir lors de l'inauguration de la réouverture de la Maison de Molière.

Après ce week-end qui met à l'honneur la nation française, Copeau ouvre sa saison avec deux autres pièces du répertoire, *Le Cid* et *La Nuit des rois*. « [...] il [Copeau] insistait sur la nécessité de solliciter l'imagination, d'émerveiller : au départ, *Le Cid* serait un choix idéal, car “le peuple suit instinctivement une action sublime si cette action lui est montrée à l'échelle nécessaire” »⁸³.

2. Une création bouleversée par l'Histoire.

Les autorités allemandes, imposèrent la présence d'œuvres germaniques dans la saison culturelle, sans pour autant censurer les autres choix de programmation de la saison. La Maison de Molière respecta ces consignes en programmant deux pièces de Goethe et Hauptmann. Le gouvernement de Vichy, préconisa aussi des pièces d'auteurs hispaniques, pour favoriser un

⁷⁹ Robert Cardinne-Petit, *Les secrets de la Comédie-Française 1936-1945*, op.cit., p. 164.

⁸⁰ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 344.

⁸¹ Robert Cardinne-Petit, *Les secrets de la Comédie-Française 1936-1945*, op.cit., p. 179.

⁸² Jean Galtier-Boissière, *Mon journal pendant l'Occupation*, Paris, La Jeune Parque, 1944, p. 179., cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 201.

⁸³ David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, op.cit., p. 29.

rapprochement intellectuel entre les deux pays. Les lieux culturels de la vie parisienne, ne dédièrent pas leur programmation uniquement aux auteurs espagnols, mais « Les années-Vichy vécurent une véritable “épidémie” de pièces ibériques. [...] Les pièces françaises teintées par la péninsule tinrent également le haut de l'affiche »⁸⁴. *Le Cid*, semble répondre à tous les critères émis par les autorités allemandes, ainsi qu'au souhait de la Comédie-Française. C'est une très grande œuvre classique, dont l'intrigue se déroule en Espagne. Aux yeux de Copeau, cette pièce a aussi l'avantage d'exalter la nation et de parler au plus grand nombre. Mais ce dernier ne se contente pas d'une reprise traditionnelle du *Cid*. Il repense la pièce à la lumière des enjeux politiques et du public de son temps. Et malgré le « label » Comédie-Française, il y appose sa signature.

Dès l'été 1940, alors que la Comédie-Française est fermée, que les Comédiens-français sont dispersés partout en France suite à la fermeture de cette dernière, Copeau et sa nouvelle troupe commencent malgré tout les répétitions de plusieurs pièces classiques, dont *Le Cid*.

Les premières répétitions concernèrent uniquement des classiques : *l'Impromptu du Versailles*, *Le Misanthrope*, *Le Cid*. Elles débutèrent le 15 août 1940, date à laquelle la troupe – hormis Maurice Doneaud, Lafon, Berthe Bovy, Véra Korène (dont on demeurait sans nouvelles) et Béatrice Bretty, qui manifesta par un télégramme expédié d'Alger le 17 août son intention de rejoindre Pars – était enfin réunie au complet.⁸⁵

L'intention du nouvel administrateur, de programmer la pièce de Corneille parmi d'autres classiques, est déjà affichée. Mais des obstacles font surface. Avec l'éparpillement des comédiens et les difficultés politiques engendrés par la défaite de l'armée française, les répétitions du *Cid* prennent du retard. Copeau s'en inquiète, « Les acteurs ne rentrent pas. Je suis paralysé. *Le Cid* ne pourra pas être prêt pour septembre. »⁸⁶ Malgré les épreuves d'une France divisée et occupée, malgré les tensions suscitées par la réouverture de la Comédie-Française, Copeau parvient à présenter sa dernière création. Néanmoins, avant même que la pièce ne soit jouée, elle engendre chez l'autorité allemande une certaine méfiance. Copeau décide de présenter la première de son *Cid* le lundi 11 novembre 1940. Choisir de présenter une pièce d'un des plus grands auteurs français à la Comédie-Française le 11 novembre, jour de commémorations de la victoire de l'armée française en 1918, alors que la France est actuellement occupée par les Allemands, est un parti pris politique fort. Le message de Copeau à l'occupant semble clair. D'autant que cette pièce relate, entre autres, une invasion repoussée par les héros de l'histoire contée. Dans l'œuvre de Corneille, Rodrigue

⁸⁴ Serge Added, *Le Théâtre dans les années-Vichy 1940-1944*, op.cit., p. 52.

⁸⁵ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 198.

⁸⁶ Jacques Copeau, *Journal 1916-1948*, op.cit., p. 508.

repousse les Maures. Y verra-t-on un parallèle avec la réalité historique de la France ? Coïncidence troublante, le Général de Gaulle citera *Le Cid*, deux ans plus tard, dans un discours énoncé à Londres le 11 novembre 1942 : « [...] afin d'encourager ses partisans à poursuivre la lutte contre l'envahisseur, car il fallait avant tout éviter “la honte de mourir sans avoir combattu” »⁸⁷. Vers de Rodrigue (acte IV, scène 3, v. 1305), relatant son combat contre les Maures au Roi. Cette concordance est effectivement troublante, et nous démontre bien que « [...]Corneille fait appel à la modernité politique et culturelle de la France et son théâtre peut servir à mettre en lumière divers aspects de l'histoire française au XX^e siècle. »⁸⁸

Avec cet acte de militantisme, l'administrateur provoque les autorités occupantes et politise la scène de la Maison de Molière et la pièce de Corneille. « La scène allait devenir un lieu privilégié de la parole politique [...]»⁸⁹ explique Serge Added. La pièce n'est pourtant pas interdite. Mais les autorités occupantes n'en restent pas moins sur leurs gardes : depuis maintenant quelques jours et suite à l'arrestation par la Gestapo de Paul Langevain, professeur au Collège de France, les étudiants et lycéens manifestent. Le 11 novembre, ce vent de révolte s'accroît.

Alors que l'occupant interdit les cérémonies commémorant l'armistice de 1918, un tract diffusé à l'Université et dans les lycées appelle à manifester à l'Arc de Triomphe de l'Étoile. De son côté la *France Libre*, par la voix de Maurice Schumann, appelle les Français à « renouveler sur les tombes de leurs martyrs le serment de vivre et de mourir pour la France ». Le 11 novembre, deux à trois mille jeunes manifestent en fin d'après-midi à l'Étoile, tandis que les grèves et des manifestations se déroulent dans plusieurs régions. C'est le premier acte d'opposition public à l'Occupation. Appuyant la police française, les nazis chargent sans ménagement et procèdent à une centaine d'arrestations.⁹⁰

C'est donc dans ce contexte politique tendu et quelque peu chaotique, que Copeau décide de présenter le *Cid*. Il se trouve aussi, que ce 11 novembre 1940 tombe un lundi. Or, le lundi est la soirée consacrée aux étudiants à la Comédie-Française. Il est donc évident pour l'autorité allemande, que les manifestants de la place de l'Étoile se rendront le soir même à la Comédie-Française pour continuer leurs protestations. Face à cette éventualité, le gouvernement allemand informe Copeau que si les moindres acclamations ou contestations se font entendre dans la salle, les autorités pourront faire annuler la représentation. Jacques Copeau leur assure qu'aucune agitation ne sera à constater. Le soir même, il décide de s'adresser directement aux étudiants, juste avant le lever de rideau.

⁸⁷ Ralph Albanese, *Corneille à l'École républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France, 1800-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 242.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁸⁹ Serge Added, *Le Théâtre dans les années-Vichy 1940-1944*, op.cit., p. 273.

⁹⁰ Marc Sorlot, *Jacques Copeau, À la recherche d'un théâtre perdu*, Paris, Imago, 2011, p. 269.

On m'a directement manifesté de l'inquiétude à votre sujet. Je n'ai voulu ni vous exclure de ce lundi, ni vous priver de cette première du *Cid* où débute aujourd'hui un jeune homme que vous admirez. Je vous ai fait confiance. J'ai fait confiance à votre esprit de discipline. Et je me suis porté fort pour vous. J'ai donné personnellement ma parole qu'aucun incident ne se produirait ce soir à la Comédie-Française. Vous allez me donner galamment la vôtre que vous respectez cet engagement pris en votre nom. Cet engagement consiste à ne vous autoriser d'aucun passage de la tragédie de Corneille pour émettre une parole, un cri, un chant pour faire un mouvement qui puisse être regardé comme tendancieux. Il consiste également à ne faire retentir à l'intérieur du théâtre ni durant la représentation, ni pendant les entractes un écho quel qu'il soit de vos protestations universitaires. Pas d'insigne. Pas de brassard. Que vos cœurs recueillis et vos esprits libres en communion profonde avec un texte immortel.⁹¹

Ce que Copeau tente également de faire comprendre aux étudiants à travers cette allocution, c'est que la longévité de la Comédie-Française dépend également d'eux. Ils ont une certaine responsabilité envers elle, et donc envers le théâtre. Copeau fait comprendre aux étudiants que la longévité de la Comédie-Française dépend, en partie, d'eux. Il leur accorde une responsabilité, en tant que public. Il laisse entendre, que la liberté et la révolte se font entendre aussi au travers des mots des grandes pièces classiques, et des lieux tels que la Comédie-Française. « Pesez sérieusement mes paroles. Nous avons ici un privilège inappréciable et irremplaçable. Celui de laisser parler librement nos génies sur le théâtre. Cette liberté, il dépend de vous qu'elle nous soit maintenue ou retirée. Toute réaction inconsidérée de votre part équivaldrait à nous la retrancher »⁹². Il semblerait que le message du nouvel administrateur soit entendu. Aucun bruit, aucune protestation ne se fait entendre. Le public est des plus attentifs. Pourtant, il ne fait aucun doute pour les autorités allemandes que Copeau est complice des agitateurs, et s'élève directement contre le régime en place.⁹³ La jeunesse tient une place considérable dans le théâtre de Copeau. Celui-ci cherche, tout au long de son mandat à la Comédie-Française et plus généralement, tout au long de sa carrière, à mettre au centre de son théâtre la jeunesse française. Comme j'ai pu le mentionner au début de ce mémoire, il consacre sa réflexion sur le théâtre populaire à ce jeune public. Il leur dédie également, toutes les premières de ses créations. Sous sa direction, les premières ont systématiquement lieu le lundi soir, « [...] comme si à ses yeux la réaction des étudiants importait plus que toute autre pour juger du succès ou de l'échec d'un spectacle. »⁹⁴ Ses créations, sont également montées pour la jeune génération. Marie-Agnès Joubert le souligne : « Il justifia le choix de *la Nuit des rois* par la volonté de porter à la connaissance de la jeune génération un spectacle qui

⁹¹ *Idem.*

⁹² Extrait du discours adressé le 11 novembre 1940 aux étudiants avant la représentation du *Cid*, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 342.

⁹³ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 149.

⁹⁴ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 341.

fit dans le renouvellement de l'art dramatique, et répondit à l'attente d'une jeunesse lassée de l'interprétation des vieux sociétaires en confiant le rôle du *Cid* à Jean-Louis Barrault. »⁹⁵. Aux yeux de l'administrateur, désireux de donner une nouvelle couleur, une nouvelle énergie à ces classiques, la jeunesse et la fougue du comédien représentaient des atouts majeurs. La jeunesse est donc au cœur du travail de Copeau, aussi bien dans la salle de théâtre que sur le plateau. « Jacques Copeau nourrissait une véritable obsession de la jeunesse [...]. "Oui il faut travailler pour la jeunesse, en lui permettant d'apprécier de beaux textes joués par d'excellents acteurs" [...] »⁹⁶.

3. Une mise en scène aussi classique que moderne.

L'adaptation de Copeau, n'en reste pas moins une mise en scène des plus classiques. Au travers de ses notes de mise en scène, consultables à la BnF, j'ai pu remarquer qu'il suivait le texte de Corneille à la virgule près. Tous les protagonistes sont présents, y compris celui de l'Infante. Le personnage pose souvent question et certains metteurs en scène choisissent de l'évincer, le jugeant peu utile à l'intrigue principale. Ce choix nous ramène à la querelle du XVII^e siècle, puisque selon les règles classiques, une seule intrigue doit être développée et l'Infante en amène une seconde. Or, cette seconde fable était considérée, par les membres de l'Académie française, comme peu utile au bon déroulement de l'intrigue principale. Copeau, lui, va mettre en valeur ce rôle en le donnant à la comédienne Madeleine Renaud. Par ce choix, d'une grande vedette du cinéma et du théâtre français, Jacques Copeau continue de rendre hommage à la pièce de Corneille et magnifie le personnage de l'Infante. Les critiques y sont sensibles : « Quant à Madeleine Renaud, elle a su donner au rôle si injustement décrié de l'infante, une douceur, une poésie, une noblesse admirable »⁹⁷, « Mme Madeleine Renaud, d'un talent très sûr, est charmante en Dona Urrique »⁹⁸.

Copeau prend le texte de Corneille tel que ce dernier l'a écrit en 1637. Les notes de mise en scène sont excessivement précises et très rédigées. On peut très facilement se faire une idée concrète de ce que cette mise en scène a été. Comme le constate Jean-Marie Thomasseau : « Certains metteurs en scène pratiquent eux-mêmes [...] l'exercice d'une écriture qui donne une portée générale de plus grande ampleur aux comptes-rendus [...] ; ils le font parfois avec une

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Jacques Copeau cité dans Melly Puaux, Paul Puaux, Claude Mossé, *L'Aventure du théâtre populaire, d'Epidaure à Avignon, op.cit.*, p. 218.

⁹⁷ « Chefs-d'œuvre français » in *Le Fait*, 16 novembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

⁹⁸ *Les Nouveaux Temps*, 17 novembre 1940.

virtuosité d'écrivain, comme ce fut le cas, par exemple, pour Copeau [...]. »⁹⁹ Voici un extrait de la scène de duel au début de l'œuvre, entre le Comte et Don Diègue,

Ils s'engagent sur l'escalier où la scène commence immédiatement. Don Diègue sur l'escalier à gauche. Le Comte au-dessus de lui, à droite. Note de mise en scène : l'échange des deux protagonistes est tout de suite « cinglant ». Ils sont déjà dans le conflit. Insolence. Don Diègue élève la voix. Marche sur Don Diègue. Don Diègue parle avec ironie. Maître de soi. Il va sortir fièrement à cour. Le Comte l'arrête en criant : « ce que je méritais... ». Don Diègue s'arrête et tourne vers le Comte. Ils se rapprochent de plus en plus l'un de l'autre. Ils s'affrontent pieds contre pieds. « Ton impudence » : il (le Comte) arrache le gant de sa main droite et le lance à Don Diègue qui dégaine aussitôt et se jette en parlant sur le Comte, qui a dégainé et pare froidement l'attaque. Don Diègue rompt devant le Comte. On l'entend souffler. Il attaque de nouveau. Le Comte le fait tourner devant lui en disant : « Et que penses-tu faire ? ». Il le désarme brutalement. Il (Don Diègue) veut ramasser son épée. Le Comte met le pied dessus. Don Diègue est à genoux. Il (le Comte) retourne l'épée du pied. Il rengaine brutalement et rentre dans son palais, laissant Don Diègue à genoux, au milieu de la scène. L'affrontement se déroule dans un jardin.¹⁰⁰

L'action, de ce qui se passait sans doute sur scène, nous est racontée par Copeau dans les moindres détails. Les faits et gestes des comédiens nous sont contés. On devine le rythme de la scène.

On peut également découvrir, dans le livret de mise en scène, les notes de jeu et d'intentions demandés aux comédiens. Par exemple, acte III scène 4, quand Rodrigue retourne voir Chimène, pour lui offrir son sang :

Il parle doucement sans bouger. Chimène se redresse, perdue. Il faut réserver pour ce moment une gradation. Elvire tourne le dos aux amants, s'absorbera dans l'ombre, à gauche. Il s'approche, passe milieu, vers Chimène. Elle le regarde un moment, de toutes ses forces, puis se détourne en cachant son visage dans ses mains. Chimène lui tourne le dos.

Il tire son épée. S'agenouille et présente l'épée en s'offrant au coup. [...] Elle se retourne, enveloppe Rodrigue debout devant elle d'un regard passionné : « Hélas ». Leurs regards restent en contact jusqu'à « Car enfin n'attend pas », où Chimène doucement se détourne vers la droite. Le ton devient lyrique. Alors Rodrigue se tourne vers elle, il se rapproche d'elle. Elle est à bout va s'asseoir dans l'ombre sur l'escalier de l'Infante.¹⁰¹

On lit ces notes de mises en scène comme un roman : les sentiments, les intentions des personnages, et les déplacements y sont minutieusement racontés. Suite à la lecture de ces notes, on peut facilement imaginer une mise en scène qui respecte parfaitement les intentions de jeu et les déplacements écrits par Corneille. Le but de Copeau est bien de rendre hommage à l'œuvre de Pierre Corneille, telle qu'elle est écrite. Le texte reste au centre du travail du metteur en scène, un

⁹⁹ Jean-Marie Thomasseau, « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, 29, printemps 2001, p.101-122.

¹⁰⁰ Notes de mise en scène de Jacques Copeau, pour son adaptation du *Cid*. Acte I. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

¹⁰¹ *Idem*.

idéal, défendu par Copeau dans son théâtre du Vieux-Colombier.

En ce qui concerne la scénographie, Copeau a choisi de monter sur la scène du Français un décor à la fois minimaliste (peu d'éléments figuratifs) et complexe (plusieurs lieux figurés sur le plateau). En effet, on peut découvrir dans les notes de mise en scène, que l'espace semble très grand et qu'il respecte les divers lieux imaginés par l'auteur. Y sont figurés l'appartement de l'Infante, ainsi que celui de Chimène, le palais royal, un jardin, une place, une rue, une galerie.

Note scénographie.

Les différents lieux sont des petites plates-formes à l'air libre, couronnées d'une sorte de dais pendu à des fils d'or. L'espace en est limité par des draperies qui font la décoration du théâtre. La surface est remplie de tapis et des sièges fixes requis par le jeu. Le lieu royal est au fond du théâtre. Il est pourvu d'un rideau qui s'écarte et qui se ferme. On y accède par deux marches. Vers le milieu du théâtre court un praticable étroit, surélevé d'une marche. C'est la rue à droite et à gauche s'enfonce sous une voûte. Le font est couronné d'une bande de ciel. Entre les deux plates-formes de face c'est la place, le lieu commun. La scène comporte un ou deux éléments décoratifs, arbres ou grilles destinés à fournir la souplesse et l'agrément et marqué de couleurs locales.¹⁰²

Les spectateurs, peuvent ainsi suivre le va-et-vient des protagonistes dans les différents lieux cités dans la pièce. Les différents espaces sont également délimités par des draperies ou des rideaux. Dans les notes de Copeau, on peut lire « draperie royale », « rideau de l'Infante », « rideau royal »¹⁰³.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*



Illustration n°1 : Photo de presse de la représentation du 11 novembre 1940 (tirée de *L'Illustration*, 23/11/1940, selon l'annotation à la main dans le recueil factice). Mise en scène du *Cid* de Jacques Copeau à la Comédie-Française. La photographie montre le palais du Roi. Cela pourrait être la scène 3 de l'acte IV, où Rodrigue conte à Don Fernand sa victoire contre les Maures, devant Don Diègue, Don Arias, Don Sanche et Don Fernand.

Source: Bnf/Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105091511/f24.double>

On peut voir sur cette photo de la représentation du 11 novembre 1940 l'espace dédié au palais royal : un véritable palais en miniature, avec arches, rideaux, escaliers. Cette scénographie conséquente et riche paraît bien éloignée de la conception du théâtre de Copeau, d'un tréteau nu, où seul le texte et le comédien importent. Mais n'oublions pas que nous sommes à la Comédie-Française. Jacques Copeau, a suivi à la lettre le cahier des charges de la Maison de Molière, comme il l'avait lui-même annoncé en septembre 1940 : « J'administre provisoirement, j'ai donc la charge de continuer l'œuvre d'Édouard Bourdet, et non pas d'innover. »¹⁰⁴ Il semble, par ces choix assez illustratifs, vouloir rassurer ceux qui s'inquiétaient de voir la Comédie-Française devenir une annexe du Vieux-Colombier. Car pour le secrétaire général de la Comédie-Française, Roger

¹⁰⁴ « Une interview de Jacques Copeau » in *La France au travail*, 1^{er} Septembre 1940, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 202.

Cardinne-Petit, ce n'est pas le rôle de la Maison de Molière. « De son Vieux-Colombier, il avait fait quelque chose comme un laboratoire théâtral. Ce n'est pas le rôle de la Comédie-Française. Elle n'est subventionnée que pour mettre à son répertoire les œuvres les plus marquantes de la dramaturgie. »¹⁰⁵ Cette scénographie, bien qu'éloignée de la radicalité du « tréteau nu », a cependant l'intérêt de figurer « l'ubiquité » chère à Copeau (plusieurs lieux réunis sur un même plateau), et de permettre un rajeunissement de l'œuvre d'abord par un retour aux sources de l'écriture.

Tout se passa comme si le metteur en scène avait souhaité se replacer dans les conditions de la première représentation du *Cid* en 1637. Celle-ci suscita à l'époque une querelle liée à la non-observance de l'unité de lieu, qui valut à Corneille ces remarques acerbes de la part de Scudéry : « Le théâtre est si mal entendu qu'un même lieu représente l'appartement du roi, celui de l'infante, de la maison de Chimène et la rue, presque sans changer de face et que le spectateur ne sait, le plus souvent, où sont les acteurs. » Reprenant à son compte les difficultés rencontrées par Corneille dans l'utilisation d'une multiplicité de lieux « particuliers » [...].¹⁰⁶

En créant un décor qui figure les lieux décrits dans l'œuvre, et qui les place à proximité les uns des autres, Jacques Copeau parvient à résoudre l'éclatement géographique reproché à Corneille lors de la querelle de 1637.

[...] Jacques Copeau délaissa le décor unique – dans la tragédie, « le Palais à volonté » -, pour s'inspirer de celui utilisé à la création par les comédiens du Marais. André Barsacq conçut un décor « compartimenté », qui figurait : côté jardin, la maison de Chimène ; côté cour, le jardin de l'Infante ; au loin les remparts de Séville et le palais, fermé par un rideau lorsque le roi ne prenait pas la parole ; devant, une place publique.¹⁰⁷

Il donne à voir à son public une vision nouvelle et lui permet de suivre les protagonistes dans tous leurs déplacements. On peut également découvrir ce dispositif au travers d'un croquis représentant la scénographie, dessiné par Copeau avec l'illustration n°2.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 285.

¹⁰⁶ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 299.

¹⁰⁷ *Idem.*

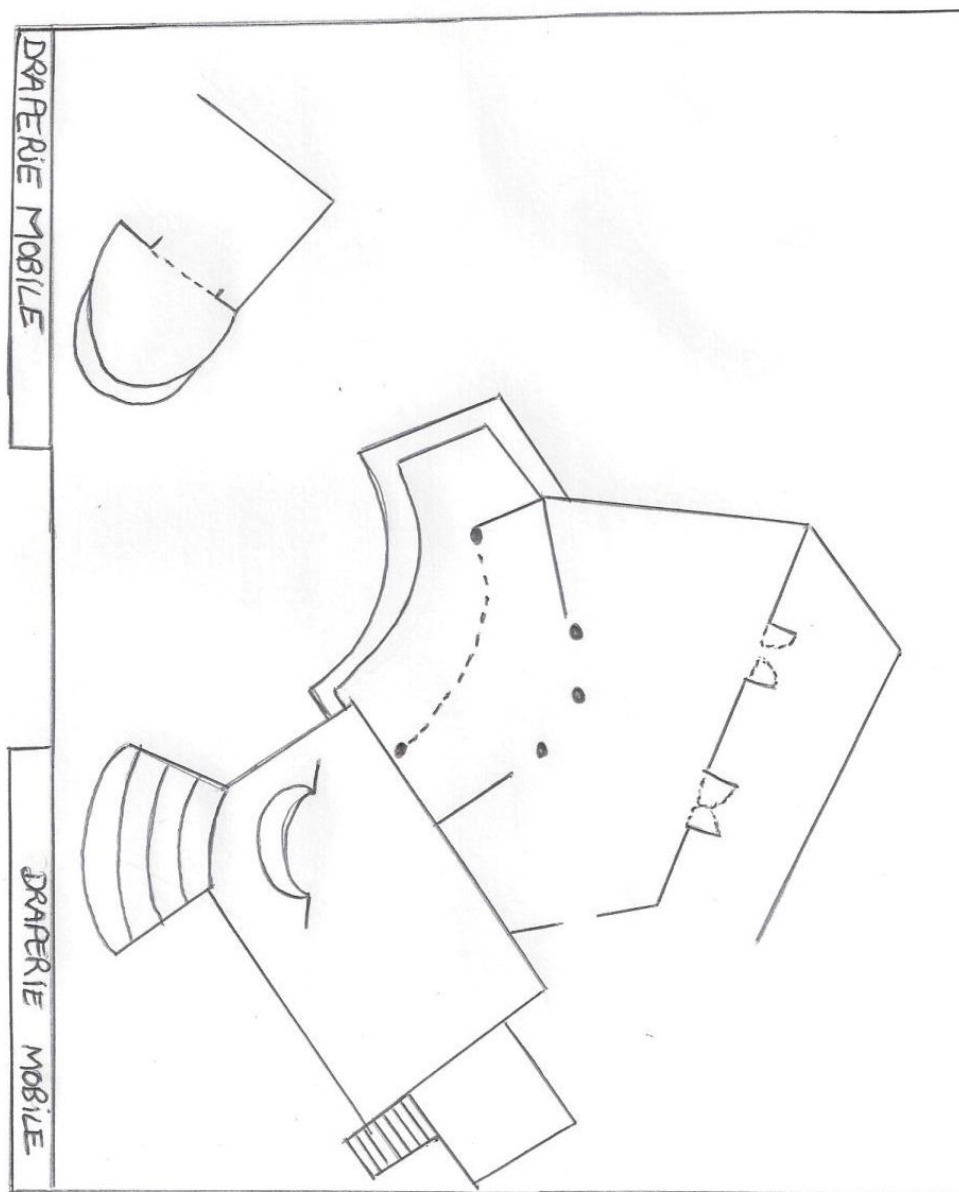


Illustration n°2 : Scénographie du *Cid* : Plantation du décor et du mobilier. Plan au sol. Croquis au crayon et à l'encre. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : FOL-COL-1 (190).

Le rajeunissement de l'œuvre ne s'arrête pas à la scénographie. Comme l'explique Marie-Agnès Joubert : « [...] imposer un Rodrigue plus âgé de trente ans seulement sur une scène où les chefs d'emplois, eussent-ils atteint la soixantaine, régnaient il y a peu encore sur le rôle, témoignait d'une audace proche du scandale. »¹⁰⁸ Jean-Louis Barrault n'est pas seulement jeune, il est, fraîchement arrivé à la Comédie-Française.

Copeau avait été nommé administrateur de la Comédie-Française, et comme j'avais été son « élève » - j'étais de la famille du Cartel, donc de la sienne – il me cherchait pour m'engager. Depuis 1936, le Cartel mettait en scène à la Comédie-Française, où était entrée la famille qui m'avait élevé, avec Baty, Dullin, Jovet, et maintenant Copeau comme administrateur général. Il était donc logique, pour ainsi dire, que mon maître m'engage – pour rapporter ma jeunesse, quoi.¹⁰⁹

Pour Copeau, Jean-Louis Barrault incarne « [...] la jeunesse du Cid, sa liberté d'allure, son abondance généreuse de vie [...]. »¹¹⁰ Ce choix de distribution, n'est pas apprécié par tout le monde et suscite des commentaires dans la presse : de quoi déclencher, en somme, une « nouvelle querelle » du *Cid*.

C) Une presse divisée, face à une jeunesse envoûtée.

Cette nouvelle mise en scène moderne, sous ses divers aspects (scénographie, distributions), va être très attendue par le public, mais également examinée à la loupe par la presse. Du fait, que c'est le spectacle qui ouvre la saison de la Comédie-Française, mais également le mandat de Jacques Copeau. Beaucoup de questions se posent alors, et notamment, comment ce « rénovateur » du théâtre va-t-il s'imprégner de cette institution sans la dénaturer ?

La Comédie-Française doit être vigilante. [...] Parce que le théâtre est avant tout l'expression des mœurs, des constantes les plus profondes d'un peuple, et que la Comédie-Française notamment, se trouve être dépositaire de l'expression éprouvée et vérifiée dans le temps, et par le temps, de ces constantes du peuple français.¹¹¹

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 299.

¹⁰⁹ Jean-Louis Barrault, *Une Vie sur scène*, Paris, Flammarion, 2012, p. 106.

¹¹⁰ Myriam Dufour-Maître, *Pratiques de Corneille*, Mont-Saint-Aignan, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2012, p. 151.

¹¹¹ « Vacances » in *La Révolution nationale*, 12 août 1944, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 336.

La peur qu'une dérive avant-gardiste ne souffle sur la Maison, est dans un grand nombre de consciences. Alors, la peur en étreignit certains, à la vue de ce jeune acteur sur scène, dans ce grand décor quelque peu étonnant.

1. Une « nouvelle querelle » du *Cid*.

Nombreux furent les critiques qui en assistant à la représentation du *Cid*, eurent le sentiment que le Théâtre Français perdait de sa spécificité. Vouloir maintenir l'identité d'un théâtre riche de trois cents ans était certes louable, notamment sous l'Occupation. Les critiques face à cette nouvelle adaptation de l'œuvre de Corneille furent très partagées. André Castelot et Lucien Rebatet travaillant respectivement pour le journal *Le Cri du peuple* et *La Gerbe*, deux journaux fascistes et collaborationnistes, qualifièrent le spectacle de « détestable »¹¹² aussi bien sur le plan de la scénographie, de la dramaturgie, que sur la direction d'acteur. Mais, en général, le décor plut : « Le critique de *Paris-Soir* apprécia ce dispositif scénique qui, selon lui, jetait "un pont entre le théâtre d'évocation étroite et le cinéma dont les milieux illimités suivent tous les développements de l'œuvre" »¹¹³. Et *Le Fait* souligna son principal avantage, celui de « n'interrompre à aucun moment le mouvement de la tragédie »¹¹⁴. La querelle et les avis divergents, ne portèrent pas sur le décor mais plutôt sur le choix du comédien, pour interpréter Rodrigue.

Effectivement, Jean-Louis Barrault ne fit pas l'unanimité. Pour beaucoup de critiques, Barrault n'avait pas les épaules pour interpréter le rôle du *Cid* : à aucun moment le talent de comédien de ce dernier ne fut contesté, mais on jugea ses qualités de jeu, éloignées de celles attendues pour le rôle : « M. Jean-Louis Barrault est intelligent et plein de fougue [...] en revanche de ce Thésée castillan, il n'a ni la musculature, ni le dynamisme spontané. Il n'a pas la riche voix qu'il faudrait pour les Stances [...]. »¹¹⁵ Pour beaucoup des critiques de l'époque, le jeune Jean-Louis Barrault, formé à un théâtre d'improvisation par Charles Dullin, à un théâtre du geste aux côtés d'Étienne Decroux, ne possédait pas la technique déclamatoire. « Criant sans pitié pour compenser la force qui lui manque, gobant les Alexandrins, il n'a peut-être pas dit juste quatre vers de suite »¹¹⁶, estima Alain Laubreaux. Pour Robert Kemp, l'interprétation de J.-L. Barrault montrait

¹¹² « Reprise du *Cid* » in *Le Cri du peuple*, 23 novembre 1940 ; « *Le Cid* » in *La Gerbe*, 21 novembre 1940.

¹¹³ *Paris-Soir*, 21 novembre 1940, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, op.cit., p. 300.

¹¹⁴ « Chefs-d'œuvre français » in *Le Fait*, 16 novembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

¹¹⁵ « Chronique théâtrale, Ce que l'on joue à Paris : « *Le Cid* » et « *Léocadia* » » in *Le Temps*, 29 décembre 1940.

¹¹⁶ « *Le Cid* » in *Le Petit Parisien*, 27 décembre 1940.

un Cid, « picaresque », « tire-l'œil » et « poussé à la caricature »¹¹⁷. Pour d'autres, le problème était qu'il n'avait pas la carrure de l'emploi : « Le principal défaut de ce jeune Rodrigue était physique : sa minceur et sa fragilité l'empêchaient d'accéder à la grandeur du personnage comme d'en exprimer la violence. »¹¹⁸ On accusa Jacques Copeau « d'avoir introduit tout de go M. Barrault dans un métier qui n'a jamais été le sien, qu'il n'a pas eu le temps d'apprendre, et auquel il accède bien tard pour en acquérir les traditions »¹¹⁹.

Jean-Louis Barrault, lui-même, dira quelques années plus tard, sa profonde souffrance à interpréter ce rôle. « Oui Copeau m'a confié le rôle du Cid pour faire mes débuts. C'était une erreur, j'étais très mauvais. Je n'avais pas la catégorie de boxeur pour jouer Rodrigue. [...] ses grandes pièces m'intimident [...]. »¹²⁰ Il dira aussi : « Ce fut une catastrophe. J'étais bien trop "léger" [...]. J'avais l'air d'un criquet [...]. »¹²¹

Armory, critique et chef des échos du journal *Comoedia*, qualifia Jean-Louis Barrault de « loup dans la bergerie policée »¹²². Armory de son vrai nom Carle Lionel Dauriac, esquissa un discours représentatif des sentiments de ses confrères, sur l'interprétation de J.-L. Barrault. Selon lui, les critiques ne sont pas fondamentalement insensibles à la mise en scène de J. Copeau. Seulement, ce dernier ne parvint pas à intégrer comme il se doit, cette entorse faite à la tradition, qui était de mettre un acteur d'âge « mûr ». Mais pour qu'il y est une querelle, il faut deux camps. Effectivement, *Le Cid* ne reçut pas un accueil purement négatif. « Là où d'autres voyaient une fragilité dommageable, Roger Sardou salua la "flamme intelligente" avec laquelle l'interprète servait son rôle. « Ce comédien si intéressant », ajouta-t-il, « n'a pas sacrifié le lyrisme au réalisme, ni le réalisme au lyrisme, et a su, avec une grande adresse, éviter ce double écueil. »¹²³ Alors que certains déploraient l'inadaptation du comédien à la tragédie classique, le journal *Le Fait* s'en réjouit au contraire : il « [...] réussit par la force de son tempérament romantique, par sa vivacité, à effacer le souvenir d'autres Rodrigue blanchis sous le harnois¹²⁴ »¹²⁵. D'autres encore, tel que Jacques Roujon, mettaient en avant, ce « poème » unificateur qu'est *Le Cid*, et dans lequel la population peut tirer

¹¹⁷ « Chronique théâtrale, Ce que l'on joue à Paris : « Le Cid » et « Léocadia » » in *Le Temps*, 29 décembre 1940.

¹¹⁸ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-française sous l'Occupation*, op.cit., p. 300.

¹¹⁹ « Reprise du *Cid* » in *Le Cris du peuple*, 23 novembre 1940.

¹²⁰ Jean-Louis Barrault, *Une vie sur scène*, op.cit., p. 108.

¹²¹ Hélène Tierchant, Gérard Watelet, *La grande histoire de la Comédie-Française*, Paris, Télémaque, 2011, p. 108.

¹²² « *De l'Idiot du village au Cid* » in *les Nouveaux Temps*, 17 novembre 1940.

¹²³ « Les débuts de M. Jean-Louis Barrault à la Comédie-Française » in *les Nouveaux Temps*, 14 novembre 1940, cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-française sous l'Occupation*, op.cit., p. 301.

¹²⁴ « Vieillir sous le harnois » est une expression qui signifie vieillir dans l'expérience d'un métier. Ici, cela voudrait dire qu'à l'inverse d'un comédien rompu au métier, Jean-Louis Barrault se distingue par sa jeunesse et son aspect de « débutant » au métier de comédien.

¹²⁵ « Chefs-d'œuvre français » in *Le Fait*, 16 novembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

une leçon de courage et d'espérance.

La Comédie-Française vient de confier le rôle du Cid à un comédien qui n'a pas trente ans. Après une longue lignée de Rodrigue quinquagénaire, c'est une révolution, presque un scandale. Le chef-d'œuvre de Corneille a paru, d'ailleurs, à la reprise, aussi jeune que le jeune interprète, et comme le propre de la jeunesse est de tout ranimer autour d'elle, voici que renaît une querelle du Cid. Par les graves temps qui courent, peut-on croire qu'une représentation théâtrale et la révélation d'un grand artiste constituent un événement ? Oui, certes. Plus les hivers ont été durs et mieux sont accueillis les bourgeons annonçant la saison nouvelle. Il n'est pas indifférent que des centaines de spectateurs viennent écouter et découvrir cette tragi-comédie qui, voilà plus de trois cents ans, préluda en fanfare à l'épanouissement de l'ordre français. Ces grands vers, chargés d'une sagesse devenue proverbiale, s'envolent parfois lourdement, mais portent aux nues leur générosité et leur noblesse. Ces personnages pour qui l'héroïsme et le sacrifice sont choses familières, conservent une parfaite maîtrise de soi et interdisent à leurs ardeurs de tomber jamais dans l'outrance. On pense à la vieille devise perdue : « Nous qui savons toujours raison garder ». Rodrigue et Chimène arrivent au bout de leur peine par une cascade de victoires remportées sur leurs plus chères passions. Au-delà de chaque obstacle, ils en cherchent un plus haut à franchir et s'exaltent à subir des épreuves de plus en plus cruelles. C'est en acceptant la mort à tous les tournants du destin qu'ils échappent aux maux et aux deuils que leur ont légués leurs pères. *Le Cid*, poème du courage et de l'espérance, enseigne qu'on peut sortir des situations les plus désespérées en ne trichant pas avec le destin, en voyant dans l'honneur le meilleur des soutiens. Rodrigue et Chimène nous montrent aussi que l'amour, finalement, l'emporte sur la haine. Enfin, ces amants, à la fois doux et terribles ne sont pas du tout shakespeariens.¹²⁶

Le Fait dans un autre article, loue cette mise en scène, aussi bien sûr le plan scénographique que sur l'interprétation des comédiens.

L'originalité de la nouvelle présentation, c'est que se souvenant de ce qu'il fit pour le Don Juan de M. André Obey, M. Jacques Copeau a demandé à M. André Barsacq un décor compartimenté à la mode de la Renaissance.

À gauche, la maison de Chimène, au fond le palais du roi, à droite le jardin de l'infante. Au milieu, la place où se querellent Don Diègue et Don Gormès ; au fond, on aperçoit les remparts de Séville. Cette plantation a le grand avantage de n'interrompre à aucun moment le mouvement de la tragédie. Le premier acte gagne beaucoup à ce système et Corneille y eût trouvé une solution pratique aux questions qu'il se posait, après coup, dans son examen du *Cid*. [...] M. Jean-Louis Barrault engagé depuis peu aux Français débutait dans le rôle de Rodrigue. Il n'a pas déçu les espoirs que l'on fondait sur son talent. Chaleureux, il nous a, avec Mme Marie Bell (Chimène), donné la juste « image d'une jeunesse aventureuse aimant l'amour et le danger ».

Le rôle est périlleux et ce jeune Rodrigue a réussi par la force de son tempérament romantique, par sa vivacité à briller dans les morceaux les plus fameux et à effacer le souvenir d'autres Rodrigue vieillis sous le harnois. Et Mme Marie Bell est belle, violente et émouvante. Quant à Mme Madeleine Renaud, elle a su donner au rôle si justement décrié de l'Infante, une douceur, une poésie, une noblesse admirables. Si M. Jean Debucourt semble peu à son aise dans le rôle du comte, M. Jean Hervé (Don Diègue) et M. Louis Seigner (Don Fernand) étaient parfaitement à leur place. [...] Dans son ensemble, cette représentation, par son mouvement, l'ingéniosité de la mise en scène, est une réussite dont il faut se réjouir.¹²⁷

¹²⁶ « La Grand leçon du Cid... que J.L Barrault vient de rajeunir », in *Le Matin*, 18 novembre 1940.

L'interprétation de Jean-Louis Barrault, dans ce rôle, divisa la presse française et fit couler beaucoup d'encre. La jeunesse, quant à elle, s'identifia à son interprétation du Cid.

2. *Le Cid*, un « appel à la jeunesse ».

Un « appel à la jeunesse », que Copeau lança dès 1913 dans son *Manifeste du Vieux-Colombier*. Cet appel fut entendu, et pour le public étudiant *Le Cid* fut un grand succès, salué par de nombreux rappels. Les jeunes furent sensibles à la nouveauté amenée par Copeau et Jean-Louis Barrault. Il parut dans la presse, un certain nombre de lettres et de témoignages adressés à J. Copeau. Dans le journal *Les Nouveaux Temps*, on peut lire la réaction des étudiants, le fameux soir de la première, le 11 novembre 1940.

Lundi, six heures. En foule, les étudiants sortis des cours se précipitent vers la Comédie-Française qu'ils transformeront bientôt en amphithéâtre. Après une amicale élocution de M. Copeau, nous entrons et les rideaux se lèvent sur un décor du plus pur Vélasquez. Les admirables comédiens qui incarnent les héros du CID vivent, vibrent et détaillent les merveilles de ce monument de la littérature française. Je ne suis pas critique théâtrale : en élève de Faculté, je me bornerai à dire que Jean-Louis Barrault nous a transportés. Sous ses traits « notre Cid » jusque-là tonitruant et barbu, est devenu ce jeune homme plein de fougue, d'émotion tragique, de profonde sensibilité et « surtout de jeunesse », le véritable enfant spirituel de Corneille. La lumière seule a fait cesser nos ovations. Nous acclamions unanimement le Roi et l'Infante, Don Diègue et Chimène, mais c'est surtout Barrault qui nous faisons revenir en scène jusqu'à complète extinction de nos voix et de nos forces.¹²⁸

Le nouvel enfant spirituel de Corneille fait lever les étudiants de leur fauteuil. L'envoûtement est total. Voici l'extrait d'une lettre d'un étudiant dénommé J. Tournier, acclamant et félicitant Copeau pour son spectacle.

J'étais à la représentation du 11 novembre – et vous avez pu constater par les douze rappels de Barrault que nous avons compris, nous qui avons dix-huit ans, que c'était cela qu'il fallait nous montrer. Imaginez la joie que nous avons eue ! Depuis l'âge de 12 ans, nous sautions sur nos bancs d'école à la lecture du CID, et dans l'imagination de chacun naissait une image de Rodrigue qui peu à peu se précisait, se détaillait, minutieusement. Et miraculeusement, vous nous l'avez donné ce CID de nos rêves, strictement, exactement comme nous l'attendions. Comprenez-vous, Monsieur, que je ne résiste pas au désir de vous dire merci. Merci aussi de mettre d'emblée la Comédie-Française à la tête du mouvement puissant qui se dessine dans le théâtre aujourd'hui. Il y a seulement quatre ans, poussive et effarée, elle aurait laissé faire le RIDEAU DE PARIS, LES QUATRE SAISONS, LA COMPAGNIE DE J. POREL et n'y aurait rien compris. Aujourd'hui, elle prend si bien le pas qu'elle se classe d'un coup en chef de file – et

¹²⁷ « Chefs-d'œuvre français » in *Le Fait*, 16 novembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

¹²⁸ *Les Nouveaux Temps*, 15 novembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

c'est sa place évidente. [...] Ah Monsieur que nous étions contents ce soir du 11 novembre d'avoir assisté à cela : la première du CID. Car c'était bien une première, comme la création du chef-d'œuvre, comme la représentation première de la pièce de Corneille avait fini d'écrire deux mois avant. Si vous aviez vu l'état dans lequel nous étions mes amis et moi. Ça a l'air très bête ce que je vous dis là, mais c'est très vrai. J'ai cru un moment que c'était l'atmosphère unique de la salle qui avait créé cet enthousiasme. Je m'aperçois que je suis autant enthousiaste en vous écrivant, peut-être plus, ayant lu ces infects journaux. Nous savons d'ailleurs d'où ils viennent... Excusez-moi, Monsieur de vous avoir écrit si longuement cette lettre que vous ne lirez peut-être pas, mais j'avais absolument besoin de vous dire qu'il y a des gens, des jeunes gens, qui ont aimé et compris ce que vous aviez fait du *Cid*.
Croyez Monsieur à mon admiration totale.¹²⁹

Ces remarques et ses réactions enthousiastes, nous permettent de nous rendre compte que la jeune génération rejetait les interprétations conventionnelles des sociétaires, qui offraient aux publics la même image du Cid depuis des générations. Sans doute s'identifièrent-ils aussi à l'incarnation proposée par Barrault – qui n'avait pas le physique de l'emploi, mais qui n'en paraissait que plus courageux de se saisir d'un rôle héroïque. Loin d'être un « Thésée castillan », J.-L. Barrault amenait une sensualité, une délicatesse « romantique » qui donnait à son engagement d'autant plus de valeur, dans cette période trouble. Sans doute, était-il plus proche d'un Lorenzaccio que d'un Rodrigue, et sans doute est-ce précisément cela qui permit à une partie de la jeunesse française sous l'Occupation, de s'enflammer pour ce qu'il représentait alors : un héros potentiellement invincible, mais qui agit quand même, parce que c'est son devoir.

En devenant l'administrateur de la Maison de Molière, Copeau parvient à la détacher de l'image « poussive et effarée »¹³⁰ qu'elle avait, notamment auprès de la jeune génération. Il parvient à mener un juste équilibre, entre tradition et modernité. De plus, il met en scène un *Cid*, en résonance avec la période de l'Occupation, et propre à donner espoir.

¹²⁹ Lettre d'un étudiant nommé J. Tournier adressé à M. Copeau. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

¹³⁰ *Idem*.

II. *Le Cid*, au service d'un théâtre populaire.

A) *Le Cid* en Avignon (1949-1951).

1. Un choix polémique.

C'est en 1949, que la pièce de Corneille, *Le Cid*, fait son apparition au festival d'Avignon. Pour cette troisième année, Jean Vilar a choisi de monter deux auteurs anciens, Corneille et Shakespeare, ainsi que deux contemporains, A. Gide et H. de Montherlant. Cette programmation ne fait pas l'unanimité. *Richard II* et *Le Cid*, notamment, créent la polémique.

Il semble que les interrogations soient davantage concentrées sur la pièce de Corneille. Pourtant, Vilar ne souhaite qu'une chose, « [...] faire partager son admiration pour Corneille »¹³¹. Pour le Comité du festival d'Avignon, personne ne voudra se déplacer pour voir une pièce vieille de trois siècles, et tant de fois étudiée. « On écrit même qu' "on ne [pouvait] constituer avec *Le Cid* un spectacle suffisamment étoffé pour remplir toute une soirée". Une telle pièce ne pourrait jamais attirer les spectateurs de New York, Buenos Aires, Paris ou Lyon ! »¹³². On peut noter ici, une première différence avec le contexte culturel à l'époque de Jacques Copeau. Comme j'ai déjà pu le mentionner, les classiques au moment où Copeau souhaite monter *Le Cid*, sont très en vogue et même ardemment désirés par le public. D'autant que Copeau, donne cette adaptation à la Comédie-Française. Neuf ans plus tard, « *Le Cid*, n'est-ce pas la pièce la plus fraîche de notre littérature dramatique ? »¹³³, s'exclame Vilar. La Cour d'honneur lui permet, en outre, de transformer le regard que l'on peut porter à ce grand classique.

Nous jouerons *Le Cid* dans la cour d'honneur du Palais, entre six mâts où flotteront les étendards de Castille. J'ai essayé de redonner à la tragédie de Corneille son style castillan et Gishia a choisi des costumes du XVI^e siècle espagnol. *Le Cid* de Provence et les hautes murailles du château m'aideront aussi à dissiper la gêne – souvent sensible – de l'auteur aux prises avec l'unité de lieu. Nous exalterons enfin, comme il se doit, la jeunesse et la fierté qui donnent à cette tragédie sa place particulière.¹³⁴

La pièce de Corneille, malgré les siècles passés, continue de questionner et d'intriguer.

¹³¹ Dominique Nores, *Gérard Philipe*, Besançon, Manufacture, 1991, p. 72.

¹³² Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin, 1991, p. 172.

¹³³ *Ibid.*, p. 170.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 175.

Selon le metteur en scène, *Le Cid* est avant tout une pièce qui met parfaitement en scène l'honneur français. « [...] Le soir nous devons jouer *Le Cid*, pièce dont chacun sait qu'elle exalte, mieux qu'aucune autre le sens de l'honneur français. »¹³⁵. Un honneur français, qui n'a pas survécu à la Seconde Guerre Mondiale. « La Seconde Guerre Mondiale, quoique plus "grande" que la première, n'a jamais bénéficié de cette épithète louangeuse. Contrairement à la guerre de 1914, celle de 39 n'était plus une source de prestige, c'est-à-dire une référence héroïque »¹³⁶. L'intrigue du *Cid* est empreinte de gloire, d'honneur, de guerre, et de victoire, aussi bien sur les champs de bataille, au travers de l'histoire, que sur le plan littéraire.

Traitant des jeux et enjeux du pouvoir, la tragédie cornélienne prend une résonance particulière au moment de grands événements politiques, notamment à l'heure des crises nationales. Le pouvoir n'est pas insensible au fait que les valeurs de Corneille s'avèrent le plus souvent militaires (le courage, la loyauté, la discipline, l'obéissance et l'abnégation de soi). Ses pièces mettent en place une perception mythique de la guerre ayant pour finalité un triomphalisme national.¹³⁷

À travers l'exaltation de l'honneur, de la bravoure et de la victoire, Vilar met en avant un désir de redonner une lueur d'espoir au peuple français, au lendemain de la guerre. Il veut leur montrer qu'ils ne sont pas seuls, leurs douleurs et souffrances sont partagées.

Au départ du Festival, « ce dont nous avons besoin, disait Vilar, c'était d'un grand souffle pour le grand air ». C'était aussi, en 1948-49, ce dont la France avait besoin. *La Mort de Danton* de Büchner, c'était l'histoire actuelle à la lumière de l'histoire de la Révolution : « Il fallait que les spectateurs comprennent, expliquait Vilar, que les contradictions dont souffrent les héros du drame étaient aussi les leurs. » Il fallait aussi une bourrasque d'oxygène, et ce fut *Le Cid*.¹³⁸

Vilar avec cette pièce, accompagne les spectateurs dans leur convalescence. Il est au plus proche de son public. À la recherche de cette « bourrasque d'oxygène », Vilar cherche la fraîcheur et la jeunesse, aussi bien dans le théâtre français que dans le public. Avec cette pièce, il cherche le renouveau dans l'ancien. La scène du théâtre contemporain permet une nouvelle lecture du *Cid*, et renforce son aspect tragique.

[...] Le théâtre, souvent, ne reprend vigueur, ne renaît que dans des lieux qui n'ont pas été faits pour lui. [...] Et cette tragédie française [*Le Cid*] est née aussi jadis, sur des tréteaux. [...] C'est la raison pour laquelle nous avons un jour présenté en Avignon, sur ce carreau de rocher des Doms et sur des planches du 7^e génie d'Avignon, *Le Cid* de Pierre Corneille. Cette unité de lieu de

¹³⁵ Jean Vilar, *Le théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1986, p. 506.

¹³⁶ Ralph Albanese, *Corneille à l'École républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France, 1800-1950*, op.cit., p. 219.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹³⁸ Claude Roy, *Jean Vilar*, Paris, Clamann-levy, 1987, p. 216.

l'œuvre, jugée généralement si invraisemblable, et qui rend absurdes sur nos scènes contemporaines les mises en scène du *Cid*, rideau par-ci, rideau par-là, une petite porte ici, une grande porte là, cette invraisemblable unité de lieu donc, qui rend même cocasses certains enchaînements de scènes, la voilà qui, sur des tréteaux, ajoute au contraire au tragique familier des deux jeunes amants.¹³⁹

Dans cette citation, il est intéressant de constater que Jean Vilar tient un discours sévère sur la scénographie dite « classique », c'est-à-dire « [...] rideau par-ci, rideau par-là, une petite porte ici, une grande porte là [...] ». Ces scénographies ne permettent pas, selon lui, de restituer comme il se doit les divers lieux de l'intrigue où les protagonistes du *Cid* évoluent. La question de l'unité de lieu pour cette pièce est récurrente. Elle révolta l'Académie française lors de la querelle de 1637, et refait son apparition à chaque nouvelle adaptation, qu'importe l'époque. La question de savoir, comment faire figurer ou non tous les lieux présents dans la pièce, sans défigurer l'œuvre originale de Corneille, occupe les metteurs en scène et scénographes, et a à voir avec la modernité accordée à l'œuvre. On remarque, aussi bien avec la mise en scène de Copeau que de Vilar, que la modernité de leur adaptation se révèle, entre autres, au travers de leurs scénographies. Car on peut noter que la description du décor « classique » que fait Vilar, nous ramène à celle faite à la Comédie-Française par Copeau. Et pourtant, comme nous avons pu le voir, cette dernière n'avait rien de « cocasse », ou bien même « d'invraisemblable ». Bien au contraire, c'est avec ce volumineux décor que Copeau avait rajeuni et rafraîchi l'œuvre de Corneille. Comme nous pouvons le voir sur la photo de la page suivante, la scénographie que propose Vilar pour son *Cid* se rapproche davantage de la vision que pouvait avoir Jacques Copeau du tréteau nu. Rappelons, que Copeau prônait un théâtre de tréteaux où le texte et l'auteur étaient mis en avant. Il se trouve qu'avec Vilar, le souhait de J. Copeau prend forme et vie, entre les murs de pierre de la Cour d'honneur d'Avignon. Les murs du Palais des Papes offrent à la pièce de Vilar, un décor prestigieux, qui nous rappelle l'origine médiévale de l'intrigue. Le reste de la scénographie est simple et épuré.

¹³⁹ Jean Vilar, *Le théâtre, service public, op.cit.*, p. 464.



Illustration n°3 : Photo prise à partir d'une séquence vidéo, enregistrée lors des répétitions du *Cid*, mise en scène par Jean Vilar, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, le 1^{er} juillet 1951. Il s'agit probablement de la scène 4, acte III, quand Rodrigue propose à Chimène de le tuer avec sa propre épée. De jardin à cour, Jean Vilar, Gérard Philipe (Rodrigue), et Françoise Spira (Chimène).

Le plateau « [...], très large avec ses ailes en pente douce et quelques marches.¹⁴⁰», vide et étendu, donne sa modernité à la conception de Vilar. Avec cette scénographie, Vilar s'inscrit dans la recherche d'un nouvel espace théâtral, loin du théâtre à l'italienne qui enferme spectateurs et comédiens.

La salle se divise et se décompose. Chaque rang ou chaque place est attribué et défini en fonction de ceux qui l'occuperont. « Le théâtre à l'italienne » n'est plus, comme le théâtre antique, une institution d'État. Il entre dans le palais et vient distraire le Prince à domicile. « Le théâtre à l'italienne » dès son installation architecturale n'est plus un endroit populaire : il est au contraire un lieu d'élite.¹⁴¹

Avec cette scénographie, Vilar ouvre les perspectives. On sort de ces salles de théâtre élitiste, on joue dehors. On joue partout, pour tous. Pour Vilar, cela se fera avec *Le Cid*, dans la Cour

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

¹⁴¹ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, p. 111.

d'honneur. Il ouvre un nouvel espace, pour un nouveau public. Ce nouvel espace de jeu permet aussi une nouvelle lecture du texte classique de Corneille.

À côté du discours raréfié des auteurs, on va donc assister, parallèlement à une large offensive des metteurs en scène vers l'ensemble de la population, par une mise en représentation nouvelle des œuvres classiques. Il s'agit d'offrir à tous des œuvres « ayant fait leurs preuves », mais aussi de les débarrasser du discours scolaire qui les accompagne, des conventions de jeux et des habitudes esthétiques qui les ont éloignées du contemporain : l'ensemble du groupe social doit par ce mouvement accéder à la même culture et atteindre à la même égalité dans la réflexion sur les structures qui le gouverne.¹⁴²

En reprenant *Le Cid*, Vilar s'inscrit dans ce mouvement de faire partager à tous un « classique » et l'emmène loin des habitudes esthétiques traditionnelles de représentations et des « discours scolaire », par une mise en scène des plus contemporaines, ainsi que par le choix des interprètes : « *Le Cid* va être extraordinairement renouvelé par Vilar au cours des années[...]. »¹⁴³

Avec cette scénographie, occupée seulement par les corps et la voix des interprètes, le public peut laisser libre cours à son imagination. Cet espace, laisse également une grande place aux comédiens, qui doivent habiter ce nouveau plateau. Il permet à Gérard Philipe, en autres, de présenter une « image parfaite de la jeunesse et de l'héroïsme pour une génération qui vient de vivre la libération d'un pays »¹⁴⁴, et de devenir *Le Cid* du XX^e siècle.

[...] Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma présence,
Puisque Cid en leur langue est autant que Seigneur,
Je ne t'envierai pas ce beau titre d'honneur.
Sois désormais le Cid, qu'à ce grand nom tout cède, [...].¹⁴⁵

Le Cid, nourrit et sert les conceptions du théâtre de Copeau et Vilar. Il semblerait que ces deux artistes, utilisent cette pièce pour « imposer », montrer et faire découvrir leur idée du théâtre. Bien qu'elle soit différente chez Vilar et Copeau, elle a, dans les deux cas, à voir avec la défense d'un théâtre populaire.

Cette pièce semble dans l'après-guerre, aussi contemporaine que l'*Œdipe* d'A. Gide, ou le *Phasiphaé* de Montherlant, dans le sens où elle exalte toujours les passions des spectateurs. C'est une pièce qui permet au peuple français et à son théâtre, de se relever doucement, et de faire face à l'Histoire de la France, encore présente dans les consciences.

¹⁴² *Ibid.*, p. 144.

¹⁴³ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 170.

¹⁴⁴ Gérard Bonal, *Un acteur dans son temps Gérard Philipe*, Paris, Bibliothèque National de France, 2003, p. 78.

¹⁴⁵ Pierre Corneille, *Le Cid, op.cit.*, p. 155.

En 1950, Vilar propose une nouvelle fois sa mise en scène du *Cid*, présentée l'année précédente. Le Comité s'y oppose, et ne souhaite pas la présenter de nouveau, malgré le succès de celle-ci, au dernier festival.¹⁴⁶ Mais une fois de plus, Vilar n'abandonne pas et parvient malgré les réticences, à présenter une seconde fois sa mise en scène. Cette fois-ci, le metteur en scène met sa reprise sous le signe de la jeunesse.

Vilar a conservé l'excellente mise en scène de l'année précédente. L'accent est mis sur la jeunesse, la hardiesse, l'outrance, la vantardise, l'intransigeance, la confiance en soi, la conception glorieuse de la mort. Selon Lemarchand, Chimère et Rodrigue sont les « enfants terribles » du XVII^e siècle. Vilar est le roi, la grande personne de ce jeu d'enfant.¹⁴⁷

La pièce de Corneille est aussi une ode à la jeunesse. C'est une pièce qui parle de deux jeunes gens, en combat avec les lois sociales, les codes familiaux, et un ordre passéiste. Cela, Vilar l'a bien saisi. Il cherche, à travers son Théâtre National Populaire, à s'adresser à eux. *Le Cid* semble être la pièce parfaite, pour mettre en avant cette « exaltation de la jeunesse [...] : le dynamisme des jeunes héros, tels Rodrigue ou Horace, s'adresse à la jeunesse française depuis les années 1630 jusqu'à maintenant. »¹⁴⁸

L'accueil de la mise en scène, de 1949 et 1950, est un succès, au grand dam du Comité. On peut lire, « Lemarchand dit de cette remarquable nuit [provinciale] sur le palais des Papes qu'elle est inséparable de Jean Vilar et de son *Cid* »¹⁴⁹. Claude Chevalier annonce, « Chaque fois que Vilar paraît, Corneille revient tout entier »¹⁵⁰. Quand Vilar émerge, une deuxième personne commence à se dessiner également. Un acteur qui exalte le public et lui parle également à ce moment-là, Gérard Philipe.

2. Gérard Philipe face au Rodrigue de Vilar.

Aujourd'hui, nous connaissons le succès qu'a pu être l'étroite collaboration entre ces deux artistes. Pourtant, au départ, la participation de Gérard Philipe au sein du théâtre de Vilar, n'a pas semblé évidente.

¹⁴⁶ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 190.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 188.

¹⁴⁸ Ralph Albanese, *Corneille à l'École républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France, 1800-1950, op.cit.*, p. 22-23.

¹⁴⁹ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 189.

¹⁵⁰ *Idem.*

Vilar propose le rôle de Rodrigue à Gérard Philipe, deux ans avant que ce dernier n'apparaisse sur la scène de la Cour d'honneur. Mais en 1948, l'acteur commence par refuser le rôle. Léon Gischia le raconte.

[...] Avec une apparente désinvolture, il offre à Gérard [Philipe] de jouer dans *Le Cid* au prochain Festival d'Avignon qu'il est en train de mettre sur pied. Gérard qui jusque-là a été la gentillesse même, devient aussitôt très réservé. Il a l'air de considérer la proposition comme saugrenue.¹⁵¹ « La tragédie ? La tragédie ? Mais voyons, je ne suis pas fait pour ça ! »¹⁵²

Après le départ de Philipe, Vilar s'exclame « Quel petit con »¹⁵³, « Comment peut-on parler ainsi de Corneille ! Eh bien, décidons une fois pour toutes qu'on se passera de vedette ! On leur fera voir qu'on n'a pas besoin d'eux et que le théâtre, c'est autre chose. Je monterai quand même *Le Cid* et avec les moyens du bord. »¹⁵⁴. Et c'est ce qu'il fait, avec Jean-Pierre Jorris dans le rôle-titre. Cette adaptation, comme nous l'avons vu, est sous le signe de la réussite. Quelques années plus tard, à la grande surprise de Vilar, Gérard Philipe se présente de nouveau à lui, et lui propose cette fois-ci de travailler avec lui. « Tu ne devineras jamais qui est venu me voir et m'a proposé de travailler avec nous ? » téléphone-t-il [Vilar] un peu plus tard, en pleine nuit, à Léon Gischia.¹⁵⁵ « Cette fois, le ton change : c'est Philipe qui vient se proposer comme interprète ! »¹⁵⁶. C'est ainsi que naît l'une des plus grandes collaborations théâtrales du XX^e siècle. Elle fera du festival d'Avignon de 1951 une manifestation historique.

Pourtant, une nouvelle bataille s'annonce pour Jean Vilar. Le Comité d'Avignon refuse que sa mise en scène du *Cid*, soit présentée une troisième fois, même, avec l'arrivée de Gérard Philipe dans sa troupe. La discussion est âpre entre lui le Comité.

La bataille se déroule cette fois entre Vilar et le Comité :[...] Vilar voulait absolument reprendre *Le Cid* pour la troisième fois, tout simplement parce qu'il arrivait avec Gérard Philipe dans ses bagages. « Sa présence constituait, dira-t-il, à elle seule un événement pour le public et pour la critique. » Vilar utilise donc le culte de la vedette contrairement à ses habitudes mais il faut absolument que ce Festival soit un succès : il y va de son avenir. Le Comité naturellement ne l'entend pas de cette oreille : c'en est assez du *Cid* ! Récalcitrants les années précédentes, les membres du Comité sont, cette fois, décidés à faire barrage. Vilar refuse de céder et l'impasse est totale. [...] Décidé à monter *Le Cid* à tout prix, Vilar menace de chercher asile dans un autre

¹⁵¹ Gérard Philipe, *Souvenirs et Témoignages*, recueillis par Anne Philipe et représentés par Claude Roy, Gallimard, 1960, cité par Gérard Bonal, *Gérard Philipe*, Paris, Seuil, 1994, p. 117.

¹⁵² Archives Gérard Philipe, Maison Jean Vilar, cité dans Gérard Bonal, *Gérard Philipe*, op.cit., p. 118.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, op.cit., p. 214.

¹⁵⁵ Gérard Philipe, *Souvenirs et Témoignages*, cité dans Gérard Bonal, *Gérard Philipe*, op.cit., p. 140.

¹⁵⁶ *Idem*.

cadre. Nîmes, Arles, Carcassonne ? [...] Les propos se font de plus en plus violents et Vilar se déclare extrêmement déçu de l'attitude des membres du Comité.¹⁵⁷

Vilar souhaite à tout prix présenter une troisième fois *Le Cid*, car il est persuadé du succès de cette adaptation. Et qui de mieux, que Gérard Philipe, jeune vedette du cinéma français et adulé du public, pour représenter cette « bourrasque d'oxygène » ? Grâce à la présence de l'acteur, un nouveau public, plus « populaire », ferait son entrée dans les salles de théâtre. Vilar, dit au sujet de l'acteur, « Tu n'es pas pour moi que Rodrigue ou Hombourg. Tu es le seul comédien de la génération d'après-guerre qui ait compris sentimentalement le problème populaire »¹⁵⁸. Il est donc primordial pour Vilar que cette adaptation soit présentée.

Les membres du Comité, qui se plaignaient de voir *Le Cid* au programme du Festival pour la troisième fois, proposent de donner *Richard II* pour la quatrième ! Mais le ministre de l'Éducation nationale, par l'intermédiaire de sa direction des Arts et Lettres, exige la représentation d'une pièce française, à défaut de quoi le ministère n'accordera pas de subvention. [...] Vilar se bat donc sur tous les fronts. Ces luttes l'épuiseront : la création a besoin d'un espace de liberté dont Vilar n'a toujours pas bénéficié.¹⁵⁹

Mais pour la troisième fois, Vilar gagnera la bataille et parviendra à imposer sa mise en scène et le comédien. « *Le Cid*, c'est certain, sera joué par Gérard Philipe, "seul acteur français", selon Vilar, "capable de ressusciter Rodrigue de la façon qu'il faut" »¹⁶⁰.

Les répétitions de la pièce peuvent débiter. Gérard Philipe, malgré le trac qu'il ressent pour la première fois de sa carrière,¹⁶¹ interprète le rôle avec force et justesse. Vilar écrit à Gishia pendant le festival, « Son attaque du rôle m'a fait frissonner »¹⁶².

Ce qui frappe dès son entrée en scène [...] c'est sa jeunesse, l'élégance avec laquelle il porte ce costume de Rodrigue [...]. C'est que, dès sa première réplique à Don Diègue, aussi insolente que l'était en somme la question, on a le sentiment d'une présence totale dans cette minute. Et comme l'ardeur éclate dans la scène où Rodrigue affronte le Comte ! Un mouvement d'épaule la traduit ; la colère hausse les mots qu'elle inspire en une modulation nerveuse. Jamais les vers fameux : « Je suis jeune, il est vrai [...] » n'ont sonné si juste.¹⁶³

¹⁵⁷ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 203.

¹⁵⁸ Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 174.

¹⁵⁹ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 204.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹⁶¹ Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 156.

¹⁶² Dominique Nores, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 74.

¹⁶³ *Idem.*

Effectivement, la jeunesse de Gérard Philipe permet une identification totale et immédiate au personnage de Rodrigue, d'autant plus forte, que le comédien a, à un an près, l'âge du jeune Corneille quand celui-ci écrivit *Le Cid*.¹⁶⁴ La jeunesse est alors le maître mot. Il est aussi bien présent sur scène, que dans le public. Le grand projet du théâtre « populaire » de Vilar est en marche.

Un incident, vient cependant perturber les rêves populaires de Vilar. Alors, que l'équipe du *Cid* entame la générale, Gérard Philipe fait une chute de deux mètres cinquante. On ne relève au comédien aucune blessure grave, cependant tout mouvement lui est impossible.

Se pose alors la question de la représentation du soir : pourra-t-il jouer ? Finalement, Vilar et Philipe se mettent d'accord. On portera le comédien sur le plateau et dans l'après-midi, toutes les scènes de mouvement seront transformées en plans immobiles [...]. Et c'est assis que Gérard Philipe, le 18 juillet 1951, crée *Le Cid*, « Un Cid au genou paralysé, un Cid perclus de douleurs, couvert de sueur, calmant ses souffrances avec des piqûres et que deux de ses camarades soutenaient par les épaules pour le conduire en scène. Et ce Cid, privé de ses moyens les plus efficaces [...], se révéla d'emblée le plus grand de tous, le plus beau, le plus ardent, le plus jeune ».¹⁶⁵

Malgré le handicap de l'acteur, la pièce de Vilar et l'interprétation de Gérard Philipe font l'unanimité. C'est un triomphe. « [P]our la deuxième représentation, on doit rajouter trois cents chaises »¹⁶⁶. Certains spectateurs, ignorant l'accident, sont étonnés de ce jeune Rodrigue statique et boiteux. Mais cela n'enlève en rien à l'interprétation de Philipe. Le public découvre un Rodrigue, « fier, impétueux, lyrique, ému, romantique qui subjugué la cour d'honneur. »¹⁶⁷. Le journaliste Marc Beigbeder écrit même, « Je crois d'ailleurs que, devant la beauté de son interprétation et de ses dons, Corneille, s'il avait été là, n'aurait pas hésité à rajouter quatre vers expliquant cette claudication par une glorieuse blessure reçue dans un duel contre le Comte. »¹⁶⁸. Lors de cette première, un bruit immense se fait entendre après le spectacle, « celui de ces milliers de spectateurs applaudissant Corneille »¹⁶⁹ et sans nul doute, l'interprète.

Le jeune homme « fier, impétueux [et] romantique »¹⁷⁰ qu'incarne Gérard Philipe n'est pas sans rappeler, la figure de Jean-Louis Barrault dans la mise en scène de Jacques Copeau, dix ans plus tôt. Tous deux, sont des vedettes du cinéma français de leur temps, ils sont adulés par le public et la

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 76-77.

¹⁶⁵ Morvan-Lebesque, in *Souvenirs et Témoignages*, cité dans Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 158.

¹⁶⁶ Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 158.

¹⁶⁷ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 215.

¹⁶⁸ *Idem.*

¹⁶⁹ Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 159.

¹⁷⁰ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 215.

jeunesse de leur époque. Tous deux font leur entrée dans le monde du théâtre avec le personnage de Rodrigue, Jean-Louis Barrault endosse ce rôle alors qu'il vient tout juste de rentrer à la Comédie-Française et Gérard Philipe fait ses premiers pas sur scène avec ce même protagoniste. Ce sont leur jeunesse, leur romantisme et leur notoriété commune qui font d'eux le choix idéal pour ces deux metteurs en scène. Ce sont ces physiques tout en longueur et en finesse, qui décide Vilar et Copeau dans leurs souhaits de moderniser l'œuvre de Corneille et le théâtre français, ainsi que de rassembler un public disparate aussi bien en 1940 qu'en 1951. Pourtant, Jean Vilar s'était juré de ne pas utiliser le culte de la vedette pour monter son adaptation, « On leur fera voir qu'on n'a pas besoin d'eux et que le théâtre, c'est autre chose.¹⁷¹» Le théâtre est effectivement « autre chose », mais sans eux, ces deux adaptations n'auraient pas eu les mêmes répercussions. Ces deux mises en scène, éloignées dans le temps, semblent fonctionner en écho, via des références picturales communes, « les rideaux se lèvent sur un décor du plus pur Vélasquez »¹⁷² mentionne un critique en 1940 en parlant de la mise en scène de Copeau. Puis en 1951, dans la presse toujours, « c'est Gérard Philipe, dont la silhouette a le dessin haut et cambré d'un Mantegna ou d'un Vélasquez [...]»¹⁷³ Une expression journalistique récurrente, lorsqu'il s'agit de l'Espagne. Pourtant, cela crée un parallélisme entre ces deux mises en scène, aussi bien sûr le plan des interprètes que sur le parti pris concernant les costumes d'époque espagnole du XVII^e siècle. Un élément esthétique, qui ne sera nullement suivi par Roger Planchon en 1969.

La réception et l'interprétation de ces deux comédiens, dans la presse, diffère nettement. Comme nous avons pu le voir, le jeu de Jean-Louis Barrault ne fit pas l'unanimité : elle fut un vrai succès auprès des étudiants, mais toute la presse ne fut pas convaincue par la prestation de Barrault. À l'inverse, Philipe remporta un franc succès auprès de tous les publics, une identification totale et immédiate auprès de toutes les classes sociales et de tous les âges du public. Dans son adaptation, Jean Vilar cherche à parler à tous les Français, à tous les groupes sociaux confondus. Il cherche à réveiller en chaque français l'honneur et la fierté perdue depuis la Seconde Guerre mondiale. Jacques Copeau, quant à lui, souhaitait avant tout parler à la jeunesse, une jeunesse oubliée et déchirée, se débattant dans cet enfer qu'était la Seconde Guerre. C'est donc également sur ce point-là que les mises en scène de Copeau et de Vilar divergent – en raison du contexte de représentation politique différent.

¹⁷¹ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 214.

¹⁷² *Les Nouveaux Temps*, 15 novembre 1940. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : COL-1.

¹⁷³ Robert Kemp, cité dans Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 170.



Illustration n° 4 : Photo d'Agnès Varda, Gérard Philipe en Rodrigue dans *Le Cid*, mis en scène par Jean Vilar, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, lors d'une répétition le 19 juillet 1951.

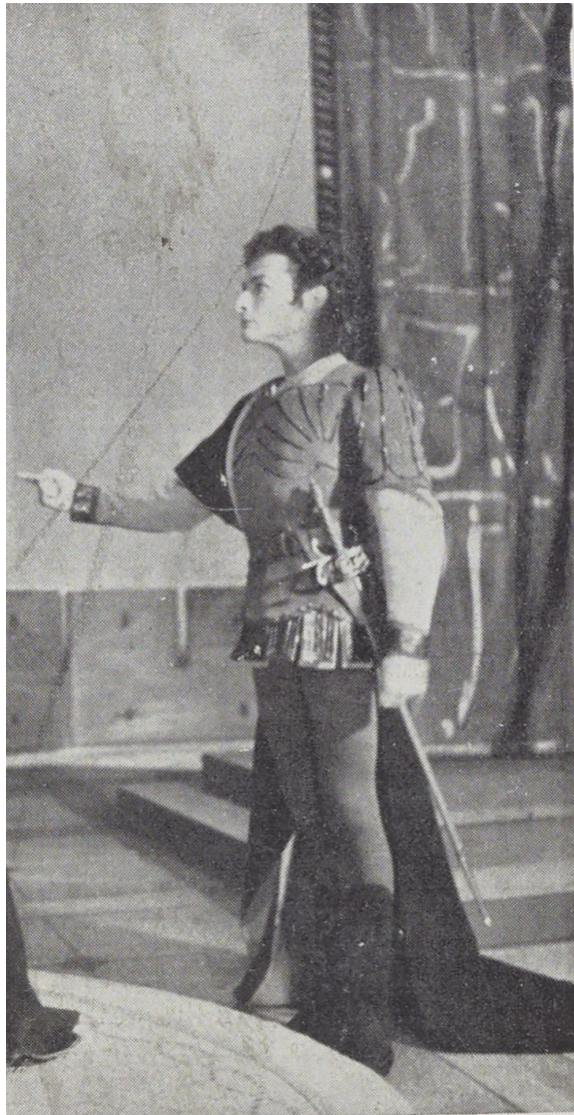


Illustration n°5 : Photo de presse de Jean-Louis Barrault interprétant Rodrigue dans *Le Cid*, mis en scène par Jacques Copeau. Sur la photo initiale, Rodrigue interpelle Don Gormas. Il pourrait s'agir de la scène 2, acte II.

Source Bnf/Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105091511/f25.item>

3. Accueils et réceptions (1949-1951).

Au réveil, la presse est sous le charme, on lit partout, « Avignon pour *Le Cid* a les yeux de Chimène »¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p.177.

Le lendemain, on se frotte les yeux. Une chose est incontestable : Avignon est à la pointe de l'actualité théâtrale. Quelques critiques contestent, mais ils sont minoritaires. On souligne plutôt la création d'un *Cid* inédit, dont les alexandrins ont retrouvé leur fraîcheur de 1637. Beaucoup soulignent la recherche de l'exactitude, c'est-à-dire de la rigueur, de la perfection, de la couleur historique.¹⁷⁵

À l'inverse des spéculations du Comité, les spectateurs sont venus nombreux. Ils sont attentifs et curieux, « [...] pas un raclement de gorge, tous retiennent leur souffle »¹⁷⁶. À la fin de la représentation, c'est unanime, « Vilar et ses comédiens servent admirablement les vers de Corneille. »¹⁷⁷. En librairie, les exemplaires du *Cid*, disparaissent à une vitesse folle¹⁷⁸. Tout Avignon vit et bouge au rythme des vers de Corneille. La pièce classique n'effraie pas, bien au contraire. Aucun commentaire ne sera fait de la part du Comité, si réticent au départ. Le monde afflue, cela signifie que l'argent rentre. Il semblerait que tout le monde soit satisfait.

En 1950, pour la deuxième reprise de cette mise en scène, le public est une nouvelle fois au rendez-vous. Le duo Vilar/Corneille est devenu, un « classique ». On parle même de mise en scène à la « règle vilarienne » pour *Henri IV* et *Le Cid*, c'est-à-dire d'une grande simplicité.¹⁷⁹ Pourtant, les recettes de cette nouvelle année ne sont pas aussi bonnes que les précédentes, voire catastrophiques.¹⁸⁰

Face à ce manque à gagner, les restrictions du Comité pour l'année suivante n'en sont que plus sévères. Pour la saison de 1951, Vilar collabore avec « Éducation Théâtre », un dispositif mis en place par la direction générale de la jeunesse et des sports. Ce programme, « possède un service de librairie, de documentation, une collection de textes dramatiques, publie une revue consacrée au théâtre d'amateurs universitaires et organiser des séjours culturels à Paris. »¹⁸¹. C'est un véritable tournant dans l'histoire du festival. Le public est au rendez-vous et il n'a jamais été aussi populaire.

Toute la presse annonce la venue de l'acteur, « Dès la mi-février, la presse, qui a vu monter, depuis trois ans, l'audience du festival d'Avignon, ne manque pas d'annoncer, comme un fait exceptionnel et bien surprenant, que Gérard Philipe, "vedette de cinéma aux cachets fastueux", va rejoindre l'équipe de Jean Vilar et jouer *Le Cid* au Palais des Papes. »¹⁸². La prestation de ce jeune

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 177.

¹⁷⁷ *Idem.*

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁸² Dominique Nores, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 71.

comédien dans la mise en scène du « maître » d'Avignon est très attendue. Les spectateurs et la presse ne seront pas déçus. Marc Beigbeder écrit dans *Le Parisien libéré* :

Gérard Philippe exulte, pleure, comme on exultait ou pleurait en ce siècle, avec violence, sans fausse honte et sans mesquinerie. Il est le parfait amant que demandait l'hôtel de Rambouillet. Un amant non seulement bien élevé, exact à ses devoirs, mais que ses sentiments emportent. Ce Rodrigue a du cœur. Et plus encore, il a du naturel.¹⁸³

Malgré son accident qui le handicape, Gérard Philippe envoûte les foules de tous âges et de toutes classes. « Le lendemain de la première, *Le Parisien libéré* titre : "Gérard Philippe gagne la bataille du *Cid* avec un seul genou !" On admire le courage de ce Rodrigue qui boite. »¹⁸⁴. Philippe en Rodrigue exalte le courage, la force et la jeunesse française.

[...] En le reconduisant vers son amour glorieux, Philippe exonérait le spectateur français de son présent. En l'en détournant il l'en innocentait. Philippe fait oublier défaites militaires, collaboration, épuration, guerres coloniales en Indochine, en Algérie, au Maroc, en Tunisie, il détourne le spectateur coupable de son histoire présente, et l'en détournant, il l'absout. [...] « Une époque, écrit Claude Choublier, se définit autant par ses acteurs et son style dramatique que par ses politiciens ou ses savants. En France, le symbole de l'après-guerre, c'est Gérard Philippe. »¹⁸⁵

Personne d'autre que lui ne peut offrir, « [...] l'image parfaite de la jeunesse telle qu'elle se trouve en filigrane dans l'histoire romantique de la France : celle de nos révolutions »¹⁸⁶. Il devient un héros moderne, en s'inspirant des anciens et en faisant le lien avec le répertoire, qu'il rend sensible par son jeu.

L'acteur du TNP se sert des héros du théâtre classique, et tout particulièrement des grands personnages de Musset, pour nous conduire vers les héros des films qu'il interprétait. S'il nous guidait vers nous-même par le détour du XIX^e siècle, Gérard Philippe le faisait en suivant les pas de Perdican et d'Octave, de Lorenzaccio et du *Cid* qu'il donna comme frère à tous ses spectateurs de 20 ans.¹⁸⁷

Lui seul, par son jeu et sa voix si particulière, où l'« [...] on entend bien la frénésie, du lyrisme aussi, des tremblements parfois. Une voix aux multiples registres, une voix qui parle, une voix qui vibre, une voix qui chante, une voix qui crie. »¹⁸⁸, qui permet de « remonter dans le temps »¹⁸⁹, nous

¹⁸³ Gérard Bonal, *Gérard Philippe, op.cit.*, p. 159.

¹⁸⁴ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 215.

¹⁸⁵ Pierre Maillot, *Les fiancés de Marianne*, Paris, Cerf, 2003, p. 139.

¹⁸⁶ Guy Dumur, *Souvenirs et témoignages*, cité dans Pierre Maillot, *Les fiancés de Marianne, op.cit.*, p. 140.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 137.

¹⁸⁸ Gérard Bonal, *Un acteur dans son temps Gérard Philippe, op.cit.*, p. 98.

¹⁸⁹ *Idem.*

offre l'incarnation totale de la jeunesse et de l'héroïsme de son temps. « *Le Cid* de Philipe, ses héros de cinéma doivent presque tout à Stendhal, et même son Caligula tirait Camus vers un romantisme à la française, c'est-à-dire ce mouvement de colère et d'audace d'une jeunesse en révolte qui veut sans délai prendre possession du monde. »¹⁹⁰. Le besoin de courage, que peut ressentir le peuple français dans cette France du XX^e siècle, se trouve immédiatement séduit par ce comédien envoûtant de lyrisme révolutionnaire.

Les critiques et le public s'exaltent, « [...] ce *Cid* de vingt ans, beau comme Achille, fier comme Roland, plein de flamme, vif et gracieux, héroïque et amoureux »¹⁹¹. On parle même d'un « festival Gérard Philipe ».

Ce cinquième festival est celui du succès. La partie est définitivement gagnée, l'adhésion du public réelle. Ceux qui s'inquiètent d'une certaine commercialisation – révélée par les affichettes – ont tort ; ils posent mal le problème. Jean Vilar cherche le spectacle dramatique total qui allie acteurs et public autour de grands textes. C'est cela et la recherche de la perfection qui ont guidé Vilar vers Philipe et Philipe vers Vilar.¹⁹²

Le festival d'Avignon vient de se faire une place dans l'Histoire du théâtre français.

Lacouture écrit au soir du 27 juillet : « Le Premier Festival vraiment populaire s'achève en Avignon... De la soirée du 21 juillet (date de la deuxième représentation du *Cid*) date la grande communion entre le texte, comédiens, amateurs éclairés et la vaste foule. » Il est vrai qu'on avait ajouté 300 chaises contre la haute muraille couverte de lierre et laissé entrer 300 spectateurs supplémentaires, qui restèrent debout. Des Anglais, des Belges, des Suisses, des Italiens étaient là parmi ces 3000 spectateurs qui découvrirent un *Cid* rajeunit. Selon P.-A. Touchard, l'administrateur de la Comédie-Française, ce Festival est « un motif de fierté pour tous ». Ce qu'il « admire surtout dans le travail de Vilar, c'est sa modestie, son souci de ne pas faire du neuf à tout prix. C'est son classicisme dans le meilleur sens du terme. Dans ce climat de magnifique honnêteté, chacun des comédiens a donné de son personnage la meilleure interprétation que l'on puisse souhaiter ». Ce triomphe permet à certains d'affirmer que l'exil de Vilar va toucher à sa fin.¹⁹³

Le style vilarien, « légendairement dépouillé, est [...] fait de solennité, de simplicité, d'efficacité et finalement lisible. »¹⁹⁴ mit au service des œuvres classiques, qui permettent à tout un chacun de se replonger dans l'univers familier d'un « musée imaginaire »¹⁹⁵, offre à Jean Vilar la possibilité

¹⁹⁰ Pierre Maillot, *Les fiancés de Marianne*, op.cit., p. 139-40.

¹⁹¹ Pierre Cadars, *Gérard Philipe*, Paris, Ramsay, 1990, p. 90.

¹⁹² Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar*, op.cit., p. 215.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 216.

¹⁹⁴ Emmanuelle Loyer, *Le Théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963)*, https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1998_num_57_1_3712#xxs_0294-1759_1998_num_57_1_T1_0099_0000 [consulté le 18 avril 2018].

¹⁹⁵ André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, 1996, cité dans Emmanuelle Loyer, *Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963)*, https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-

d'entreprendre cette quête d'un théâtre « service public ». Avec cette troisième mise en scène du *Cid* et la présence de Gérard Philipe, l'aventure du T.N.P. se met doucement en branle.

Cette capacité des classiques de susciter l'intérêt d'un vaste public, intégrée dans le *logos* du théâtre populaire, est vue comme la conséquence de sa proximité naturelle et *a priori* à l'égard du peuple. Insistance est faite ici sur le caractère universel de ces œuvres, *Le Cid*, *Lorenzaccio* [...], ancré plus ou moins profondément dans la mémoire de tous, et qui fondent en définitive « naturellement » la voix de ces pièces pour un théâtre populaire.¹⁹⁶

B) *Le Cid* au répertoire du Théâtre National Populaire.

1. Du festival d'Avignon, à Suresnes.

Après le festival d'Avignon, Jean Vilar va se voir accorder la direction du Palais de Chaillot, dont il rebaptisera du nom donné par Gémier en 1920, « Théâtre National Populaire ». Mais il devra attendre, lui et sa troupe, pour s'approprier les lieux. Le bâtiment est occupé par l'ONU. Dans l'attente de Chaillot, Vilar et son équipe s'installent en banlieue parisienne dans le Théâtre de la Cité-Jardin, à Suresnes. Il met ainsi en place le festival de Suresnes, qui se déroulera du 17 novembre au 12 décembre 1951. Cet événement va permettre de concrétiser les ambitions de Vilar, pour son Théâtre National Populaire.

Dans son *Petit manifeste de Suresnes*, Vilar expose son programme : « il souhaite mettre en avant un théâtre nouveau, qui soit un "vrai service public", l'instrument d'une culture populaire au sens noble du terme, en même temps qu'une grande fête civique qui rassemblerait le peuple des banlieues et le peuple parisiens »¹⁹⁷. Vilar, s'exprimera à plusieurs reprises sur ce qu'il entend par « populaire ». Il sera grandement critiqué et repris sur ce mot. Jean-Paul Sartre, notamment, attaquera Vilar, sur la petite proportion de public ouvrier au T.N.P.¹⁹⁸. Mais pour Vilar, il n'est pas question de représenter, au travers de son théâtre, une seule tranche des travailleurs.

En France, il y a toute une série de classes, dit-il. On ne voit pas la gradation qui fait passer d'une classe à l'autre. Il est facile de dire qu'il y a le haut capital d'une part, et le prolétariat de l'autre. Mais entre le prolétariat surchargé de travail et de malchance qui ne va pas au théâtre, et les classes aisées, il y a toutes sortes de conditions diverses et difficiles. Or le théâtre est un goût qui appartient à toutes les classes. En tout cas, le public populaire n'est pas forcément ouvrier. Les ouvriers ne sont pas les seuls à travailler en France. [...] Lorsqu'on parle du théâtre populaire, on fiche tout par terre en ne pensant qu'au public ouvrier. Mais un instituteur qui essaie de maintenir

[1759_1998_num_57_1_3712#xxs_0294-1759_1998_num_57_1_T1_0099_0000](#) [consulté le 18 avril 2018].

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ Jean Vilar, *Petit manifeste de Suresnes*, cité dans Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 235.

¹⁹⁸ Jean Vilar, *Le théâtre, service public, op.cit.*, p. 189.

le dialogue dans son village, c'est un homme de condition ouvrière, malgré ses mains blanches.
Un garde-barrière est-il un ouvrier ?¹⁹⁹

Le théâtre populaire, c'est également la présentation d'un répertoire classique. Ces pièces classiques, selon Vilar, ne sont données en général que devant une infime partie de la population. Alors que ces pièces traditionnelles de la littérature française, appartiennent à la Nation et donc, à un théâtre populaire. Dans la même veine que Copeau, Vilar souhaite redonner les textes classiques à un public qui en était jusque-là privé. C'est ce que va tenter d'appliquer Vilar, au festival de Suresnes. Sa mise en scène du *Cid* avec Gérard Philipe contribue à cet objectif de réunir toutes les classes sociales, et de faire, non pas un théâtre prolétaire mais un théâtre populaire.

Le programme est minutieusement arrêté. Le premier week-end se déroulera de cette façon,

[...] samedi 17 novembre à 17h, concert de musique de Honegger, Ravel, Milhaud, Devries, Thiriet [...] À 19h, dîner dans les sous-sols du théâtre. À 21h, *Le Cid* avec Gérard Philipe et Vilar. Le lendemain dimanche à 10h30, le dialogue avec le public ; 12h déjeuner ; 16h *Mère Courage* de Brecht, qui n'a jamais été jouée en France. [...] À 19h, dîner ; à 21h, bal avec les comédiens.²⁰⁰

Il y aura trois week-ends de la sorte à Suresnes les 17 et 18 novembre, ainsi que les 14 et 15 novembre. Et pour terminer, les 1^{er} et 2 décembre. *Le Cid* et *Mère Courage* seront joués en alternance.

Lors du premier week-end, il semblerait que, malgré la présence de jeunes travailleurs et d'étudiants, le « beau monde » soit fort présent.²⁰¹ C'est un élément que les adversaires de Vilar ne manquent pas de mettre en avant. Cependant, pour la représentation du *Cid* à 21h, Vilar fait salle comble. L'Ambassadeur Paul Claudel doit se contenter d'une marche. On trouve également dans l'assistance Cocteau, René Clair, Salacrou ou encore André Cluytens²⁰². À la fin de la représentation, « Le public enthousiasmé ponctue la dernière scène de ses bravos »²⁰³, une fois de plus Gérard Philipe envoûte, qu'importe la classe sociale. C'est un nouveau triomphe, dans la banlieue parisienne.

« Le voici, c'est Gérard Philipe, dont la silhouette a le dessin haut et cambré d'un Mantegna ou d'un Vélasquez, dont la voix à des éclats de tonnerre et de caresses », s'écrie le critique Robert

¹⁹⁹ Claude Roy, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 112.

²⁰⁰ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 235.

²⁰¹ *Idem.*

²⁰² *Ibid.*, p. 237.

²⁰³ *Idem.*

Kemp à qui toute la presse, le lendemain, emboîte le pas. À commencer par Jean-Jacques Gautier (*Le Figaro*) : « Nous avons vu un jeune dieu cornélien. Il était l'audace, la pureté, la vaillance [...]. Je voudrais vous restituer les clameurs d'une foule que l'enthousiasme embellissait. On ne voulait pas le laisser sortir de scène. Pour un peu nous aurions arrêté la représentation afin de mieux applaudir ». Et le journaliste Georges Charensol, [...] Ce soir-là à Suresnes, j'ai découvert un Cid inconnu ». ²⁰⁴

Après la représentation Gérard Philipe est interviewé, « Voulez-vous nous dire, Gérard Philipe, à quoi vous attribuez cette jeunesse encore actuelle du *Cid* ? » Gérard Philipe répond : « À Pierre Corneille. »²⁰⁵. À travers cette réponse, Gérard Philipe replace le texte de Corneille au centre de la création de Jean Vilar. Tout part du texte. D'ailleurs, l'esthétique « vilarienne », permet de mettre au centre de l'acte théâtral l'œuvre littéraire, ici, de Corneille. Une œuvre, qui par ces thèmes universels (héroïsme, courage ou dilemme amoureux), permet une unification de l'assistance. Mais le choix de l'interprète et la façon dont il est dirigé contribuent à cette actualisation de l'œuvre. Mais cela, Gérard Philipe ne le mentionne pas.

Le lendemain, le « Tout-Paris » a disparu. Peu de gens sont venus pour discuter avec les comédiens et leur metteur en scène, Vilar. Cependant, sont présents de « jeunes enthousiastes, avides d'explications »²⁰⁶.

Cette « jeunesse actuelle du Cid » triomphe auprès de tous les publics, âges, professions et classes sociales. Cette mise en scène est très sollicitée par le public lors des premières années du T.N.P., comme se plaît à le rappeler Vilar lui-même :

[...] ce que le délégué ouvrier a choisi, pour la nuit Renault, c'est *Le Cid* ; ce que les démocraties populaires, la Pologne et la Tchécoslovaquie, nous ont demandés, c'est *Dom Juan* et *Le Cid* ; et lorsque nous avons joué à Gennevilliers, qui a une municipalité communiste, c'est encore *Le Cid* qui a fait salle comble et non *Mère Courage*. Oui, sans doute, il y a des classiques qui ne sont pas populaires. Mais l'amour, par exemple (je pense entre autres aux *Fausse Confidentes* de Marivaux), c'est thème populaire, cela ne fait pas partie de la « culture », c'est une chose que l'ouvrier a vécue et qui est sa vérité. Il ne suffit pas d'écrire à l'intention du peuple pour retenir et séduire le peuple [...].²⁰⁷

Mais Vilar le sait, le théâtre populaire s'inscrit dans une réalité politique, qui ne voit pas forcément d'un bon œil la présence d'un tel théâtre. Notamment, Jacques Debû-Bridel, « Anticommuniste viscéral, Debû-Bridel soupçonne Jean Vilar et Gérard Philipe d'appartenir au Parti ou du moins de servir ses visées occultes et subversives. »²⁰⁸. En vérité, se cache sous un débat autour des principes

²⁰⁴ Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 170.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 237.

²⁰⁷ Jean Vilar, *Le théâtre, service public, op.cit.*, p. 190-191.

²⁰⁸ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 235.

démocratiques, un conflit de concurrence et d'indépendance. Effectivement, une subvention donnée par la troisième commission du conseil général de la Seine, permet à neuf troupes de diffuser la « culture bourgeoise » dans les banlieues ouvrières²⁰⁹. Jean Vilar, avec son festival de Suresnes semble la personne idéale à soutenir. Jacques Debû-Bridel, se verrait supprimer « ses » subventions au profit d'un festival communiste, selon lui. Il accuse alors Vilar de dirigisme, car ce dernier n'aurait pas soumis le programme de son festival, aux votes municipaux. En effet, comme à Avignon, Vilar souhaite conserver sa liberté de création. Puis, par la suite, Debû-Bridel avance que jouer la pièce du *Cid* dans les banlieues, ne correspond nullement au besoin du peuple. C'est une idée largement partagée à cette époque, démontrant la nécessité du théâtre populaire proposé par Vilar. Debû-Bridel accusera également Vilar de faire du « vedettariat » en faisant jouer Gérard Philipe²¹⁰. Ces attaques politiques n'empêcheront pas le succès du deuxième week-end du festival. D'ailleurs, la commission, malgré les réticences de Debû-Bridel, accordera trois millions de francs à Jean Vilar. Le contact avec le public se fait plus aisément, avec davantage d'enthousiasme. « On entend même Jean Vilar jouer sur son violon quelques vieux airs appris dans la boutique de Sète. »²¹¹. Lors du troisième week-end, la salle est réservée aux employés des chemins de fer et des wagons-lits.

Les conclusions de ce festival sont des plus satisfaisantes. *Le Cid* a été joué devant 9 751 spectateurs, *Mère Courage* devant 4 886. « Vilar n'a pas ménagé ses efforts pour attirer le public à Suresnes. Qui est venu, séduit par cette formule de week-end artistique complet : théâtre, concerts classiques, jazz, variétés...De quelque bord que ce soit. De Paris ou de la banlieue »²¹². On remarque au travers de ces chiffres, que *Le Cid* remporte un franc succès. Du fait bien sûr, de la présence de Gérard Philipe, mais l'on peut également penser que contrairement à l'avis de certaines critiques, la pièce de Corneille suscite toujours autant d'intérêt au festival d'Avignon, que dans la banlieue parisienne.

Quand Gérard Philipe reprit le rôle à Suresnes, Vilar et lui y ajoutèrent, on l'a vu, un grain de jeune gaieté propre à Gérard, cette touche d'impertinence, dit Philippa Wehle, qui accélérât le tempo de la pièce. Mais ce qui transporte le public, (un très jeune public en majorité), c'est l'allégresse héroïque, le feu de Bengale d'honneur, d'amour et de courage.²¹³

²⁰⁹ *Idem.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 239.

²¹¹ *Ibid.*, p. 241.

²¹² Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 171.

²¹³ Claude Roy, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 217.

Ce public jeune est venu de très loin pour voir ce talentueux Rodrigue. Vilar se félicite également de la pertinence des questions posées lors des débats, « Presque toutes [...] étaient parfaitement justifiées et intéressantes. ». Et il ajoute :

J'aurais voulu que viennent, ces matins-là, ceux qui prétendent que le Théâtre populaire réunit seulement des dames en manteaux de vison. Peut-être y en avait-il à la générale, mais sans doute, l'heure fixée pour la conférence du matin était-elle trop matinale car on y a surtout vu des pull-overs et des imperméables ou à la grande rigueur du lapin.²¹⁴

L'expérience de Suresnes est concluante. L'importance d'un théâtre qui « ouvre ses portes » à tous se fait ressentir, ainsi que la diffusion de pièces classiques. Les chiffres de Suresnes, et l'engouement des spectateurs le prouvent. *Le Cid* et le T.N.P. semblent ne faire plus qu'un désormais. « Pour moi, théâtre populaire, cela veut dire théâtre universel. *Le Cid*, c'est du théâtre populaire, parce que *Le Cid* réussit partout. »²¹⁵

On constate ici, que la mission que Vilar s'est donnée n'est pas très éloignée de celle de Copeau en 1940. Tout comme Copeau, Vilar souhaite réunir un public hétérogène autour des grands textes classiques et acteurs de son temps. Ces grands textes, (et notamment *Le Cid* de Corneille), permettent un point de ralliement entre différentes classes sociales et la présence de plus en plus forte de la jeunesse dans les salles de spectacles. Pourtant un élément diffère entre ces deux entités du théâtre, leurs notions d'un public « populaire ». Comme j'ai pu le mentionner en première partie, Jacques Copeau cherche plutôt à ouvrir son théâtre à une jeunesse, certes, mais appartenant à la classe intellectuelle (« [une] élite cultivée et composée d'étudiants, d'artistes, d'écrivains et « d'intelligents amateurs »²¹⁶), alors que Vilar, cherche une unification entre les différents publics, entre les différents groupes sociaux, chose qu'il parvient à faire au festival de Suresnes. Mais en plus de parvenir à une intégration plus importante du public, Vilar est parvenu à trouver l'interprète idéal pour la pièce et son théâtre populaire. Un acteur qui fait consensus, qu'importe la classe ou le rang.

2. *Le Cid*, au service d'un nouveau public.

Après le festival de Suresnes, Vilar peut enfin investir le palais de Chaillot. Mais il ne s'y attarde pas pour autant. Après l'aventure de Suresnes, l'envie d'aller à la rencontre d'un public

²¹⁴ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 241.

²¹⁵ Jean Vilar, *Le théâtre, service public, op.cit.*, p. 191.

²¹⁶ Marco Consolini, « Jacques Copeau et la "découverte" de la dimension populaire du théâtre » dans Marion Denizot (dir), *Théâtre populaire et représentation du peuple, op.cit.*, p. 155.

toujours plus divers, est primordiale. Le T.N.P. décide de partir jouer à Clichy. S'y joueront *Le Cid* et *Mère Courage*, dans la maison du peuple de Clichy, au « [...] premier étage de la halle aux poissons, un marché couvert tout de plastique, plafond amovible, fauteuils métalliques, acoustique assez défectueuse. Ce n'est pas un théâtre mais une grande salle de réunion. »²¹⁷

Cette seconde aventure se présente bien. Dans le journal *L'Humanité*, on appelle au soutien. « Certes, on ne pourra pas servir de repas, comme à Suresnes, par manque de place, mais les Frères Jacques remplaceront Maurice Chevalier et André Dassary. Ce n'est pas plus mal ! Le prix des places est maintenu à 100 et 250 F. »²¹⁸. Pour les critiques, il semble que Clichy soit le véritable point de départ du travail du T.N.P.

« Nous touchons, ici, vraiment le public que nous voulions toucher. » On ne compte qu'un sixième de Parisiens parmi les spectateurs, c'est bon signe. [...] *Le Cid* en rassemble 1200. On devra d'ailleurs prolonger la Semaine de Clichy jusqu'au 20 décembre et à la question : « Quelles impressions avez-vous de jouer la comédie devant des gens qui n'ont peut-être jamais vu de pièces de théâtre ? », Vilar répond : « Ils adhèrent plus complètement à l'histoire. »²¹⁹

Et comme nous pouvons une fois de plus le constater, *Le Cid* est une pièce qui réunit, qui rassemble. Elle ne semble effrayer personne, bien au contraire. Car *Le Cid*, met en scène aussi bien la France du XVII^e que celle du XX^e, « Dans cette perspective, il est évident que Corneille fait appel à la modernité politique et culturelle de la France et son théâtre peut servir à mettre en lumière divers aspects de l'histoire française au XX^e siècle »²²⁰. Car dans cette France divisée par divers conflits, les enjeux politiques sont nombreux et puissants, et la pièce de Corneille le met parfaitement en scène. « Ainsi, si l'on admet que le théâtre de Corneille est nourri d'une pensée politique profonde, c'est que le dramaturge met en scène les multiples variantes du pouvoir. »²²¹. Évidemment, quand Corneille écrit cette pièce, la confrontation avec le pouvoir et plus spécifiquement Richelieu, est féroce. L'auteur cherche à s'affranchir de cette tutelle pesante. D'ailleurs le personnage du Roi dans la pièce, est peu obéi.

Les héros de Corneille aiment braver les puissances établies ; ils se définissent en quelque sorte par l'esprit du défi, et l'on songe ici au rôle du Comte. Le discours de confrontation auxquels se livre Rodrigue et le père de Chimène est fondé sur la provocation : le déshonneur mènerait, chez les deux hommes, à la honte, sentiment pire que la mort (cf acte II, sc 2).²²²

²¹⁷ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 241.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 242.

²¹⁹ *Idem.*

²²⁰ Ralph Albanese, *Corneille à l'École républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France, 1800-1950, op.cit.*, p. 308.

²²¹ *Idem.*

²²² *Ibid.*, p. 310.

Avec cette pièce, Vilar veut s'affranchir aussi de cette France qui réserve la culture à une partie de la population, en en privant une autre. Vilar et d'autres artistes, vont à l'encontre de cela, en créant une nouvelle politique culturelle. On ouvre les espaces de jeux, on joue à l'extérieur. On quitte les théâtres à l'italienne, qui font référence à l'ancien régime, et un théâtre élitiste. Vilar va emporter le théâtre où il ne va pas. Dans les usines, dans les banlieues, comme à Gennevilliers. Gérard Philipe l'explique :

Nous avons résolu de porter le théâtre dans la demeure même des travailleurs, eux qui n'ont pas l'occasion de venir dans les grands centres pour voir les spectacles de théâtre. Nous en avons été magnifiquement récompensés. Nous restions quinze jours dans une banlieue ouvrière du nord ou du sud de Paris et nous étions pleins tous les soirs. Comme il aurait assisté à un mélodrame qui lui aurait plu, le public a assisté à cette tragédie du *Cid* qui, tout à coup, a retrouvé tout son sens.²²³

Le Cid remporte un succès considérable dans ces quartiers excentrés de la capitale. Et en présentant cette pièce dans ces banlieues parisiennes, Vilar se bat aussi contre l'idée que les œuvres classiques soient devenues « des formes culturelles de l'héritage bourgeois ». Il prouve ainsi, que certains classiques sont populaires et peuvent être joués devant n'importe quel public. À Gennevilliers par exemple, « " On a l'habitude de nous dire : c'est du classique, on n'y pige rien. Or c'est la première fois que je vois du classique, j'y ai pris le plus grand plaisir et j'en remercie le T.N.P. ". Tel est l'écho renvoyé par une spectatrice. »²²⁴. Pour Vilar,

Le théâtre s'adresse à tous. Ce n'est pas que cet art soit plus généreux qu'un autre. Non. C'est bien plutôt parce qu'il a besoin de toutes et de tous pour disposer d'une bonne santé. C'est parce qu'il a besoin, très égoïstement, de l'intelligence, de l'expérience de tous et aussi bien de ceux qui sont les manœuvres du monde du travail que de ceux qui dirigent heureusement ce monde du travail.²²⁵

Avec cette pièce, il crée un nouveau théâtre pour un nouveau public, qui se définit par « [...] sa fraîcheur et sa diversité [...]. Surtout ce public est vaste au sens baudelairien du terme, il creuse, il s'approfondit, il s'élargit, il dépasse sa signification sociologique. »²²⁶. C'est pour ce public en apprentissage, que Vilar crée son T.N.P. C'est pour ce public délaissé par le théâtre bourgeois, que Vilar monte *Le Cid* avec Philipe. « La dramaturgie de Vilar confie réellement beaucoup au public, et si le public prend place allègrement dans le dialogue, c'est précisément parce que c'est un public

²²³ Transcription d'un enregistrement radiophonique de Radio-Canada, cité dans Gérard Bonal, *Gérard Philipe, op.cit.*, p. 175.

²²⁴ Jean-Claude Bardot, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 247.

²²⁵ Jean Vilar, *Le théâtre, service public, op.cit.*, p. 95.

²²⁶ Alfred Simon, *Jean Vilar*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 2001, p. 88.

populaire, vaste, d'origine variée sans doute, mais surtout frais, neuf. »²²⁷. C'est pour ce public vaste et populaire, que Vilar met en place son théâtre. Il est au service du public.

Il s'agissait pour lui d'allumer « des foyers éclatants de théâtre », de susciter des fêtes, de créer la communion avec le public [...]. Alors que d'autres fondaient des centres permanents, il choisit, lui, pour son action en province la forme d'un festival pour en faire un moment privilégié du théâtre en France, son but affiché étant la communion avec le public.²²⁸

Jean Vilar, « a cru, non à la communion des classes, mais à celle des individus par le théâtre » et il a inclus « à coup sûr un nouveau public, jusqu'alors exclu de la vie théâtrale »²²⁹.

3. Réceptions et critiques.

Jean Vilar était l'un des hommes de théâtre à rassembler une pluralité de classes sociales autour de la représentation théâtrale. Il cherche à rassembler et à unir, malgré une France divisée, entre la Guerre Froide et la guerre d'Algérie. D'ailleurs, son théâtre a toujours été inscrit dans l'Histoire, la société et la politique de son temps. C'est un homme à l'écoute de son époque et de son public.

Vilar a constamment pratiqué un théâtre ouvert sur la société et l'histoire. Quand la guerre froide menaçait à chaque instant [...] c'est *Mère Courage* qu'il monte. Quand la menace de la bombe atomique pèse sur la planète : *Nucléa*. Quand l'État est ébranlé par les factions, les complots et menacé de s'écrouler par la lâcheté : *Cinna*. Quand les scandales financiers fermentent : *le Faiseur*. [...] « Je ne choisis jamais mon répertoire d'après les modes. Mais d'après les aspirations du public, certainement. On peut facilement savoir quels sont les sujets sociaux qui préoccupent un public français au cours d'une année précise. »²³⁰

Avec *Le Cid*, il inscrit son théâtre dans ce changement d'espace théâtral, ainsi que dans une nouvelle lecture des œuvres classiques.

Le théâtre de Vilar ne cherche pas à diviser. Il ne s'adresse pas uniquement, à la classe ouvrière. Le public populaire désigne un large champ de métiers, « un employé des postes, une dactylo, un petit commerçant qui travaille lui aussi largement ses huit heures par jour, tous font partie du peuple. Pour moi, le peuple, par exemple, c'est mon père... »²³¹. Lors du festival à Gennevilliers, vingt-six spectateurs écrivent au journal *Ce soir*. Ils déclinent leurs professions, métallurgiste, photographeur,

²²⁷ *Idem*.

²²⁸ *Ibid.*, p. 82.

²²⁹ *Ibid.*, p. 93.

²³⁰ Claude Roy, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 133.

²³¹ Jean Vilar, *Le théâtre, service public, op.cit.*, p. 189.

petit commerçant, ouvrière, conseillère d'orientation professionnelle, cigarière, petit industriel, agent de maîtrise, assistante sociale, professeur, magasinier, mécanographe, contrôleur des PTT, boutiquier, artisan-peintre, contrôleur-radio, ouvrier du bâtiment, ménagère, infirmière, ouvrier électricien, comptable²³². C'est un public d'une grande diversité sociale que souhaitait Vilar. C'est ce qu'il entendait quand il parlait de théâtre « populaire », d'un théâtre « diversifié ». Il transforme aussi, le rôle du spectateur. Celui-ci n'est plus passif. Il peut mettre en avant, un jugement esthétique sur la pièce qu'il vient de voir, avec le fameux questionnaire au public du T.N.P. Ce questionnaire permet au public de participer à sa manière au spectacle, mais éveille également son esprit critique. Répondre à ces questions, permet au spectateur de se remémorer l'impression globale que lui a fait la pièce, aussi bien de manière technique, (la mise en scène, la scénographie, les costumes, etc.) qu'émotionnelle. « [...] le questionnaire produit une *individuation de l'action de regarder* grâce à un cadre d'expression adapté à la formation du jugement esthétique et, de l'autre, il produit de l'information sur les usages et les contraintes du public. Il fait advenir à la fois le spectateur, l'informateur et l'acteur dans l'individu [...] »²³³. Avec ce questionnaire, un lien s'établit avec le metteur en scène. Effectivement, ce dernier lit et prend en considération, autant que faire se peut, les réponses des spectateurs. On remarque sur certains questionnaires, les annotations en rouge du metteur en scène.

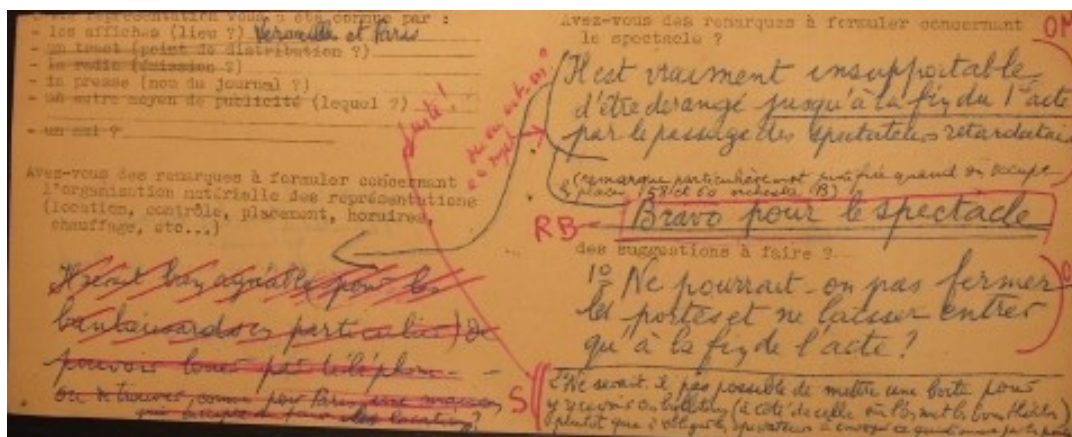


Illustration n°6 : Questionnaire d'un spectateur de Ruy Blas, mars 1954. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786.

²³² Emmanuelle Loyer, *Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar* (1951-1963), https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1998_num_57_1_3712#xxs_0294-1759_1998_num_57_1_T1_0099_0000 [consulté le 18 avril 2018].

²³³ Laurent Fleury, *Le Public du T.N.P. et la critique*, <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-49.htm>, [consulté le 17 avril 2018].

Sur ce même questionnaire, on peut lire un spectateur se plaignant des retardataires et demande s'il ne serait pas possible de laisser les portes fermées « jusqu'à la fin de l'acte ». On peut voir, la « réponse » de Vilar face à cette notation, « Où en est-on à ce sujet ? ». Ce même spectateur propose également une « boîte » où le public pourrait déposer ces questionnaires, plutôt que de les envoyer par voie postale. Vilar en convient, « Juste ! ».

Pour certains, il y répondra par l'entreprise d'un collaborateur. Dans ce cas, un tampon « RÉPONDU » est apposé sur le document. Ces réponses peuvent être des remerciements, ou des réponses aux questions posées. Mais également, des rectifications à l'encontre de critiques jugées injustes ou disproportionnées. Comme tel sera le cas, pour cette spectatrice qui reçoit en 1958 une réponse de Jean Rouvet, concernant la mise en scène de *Phèdre*.

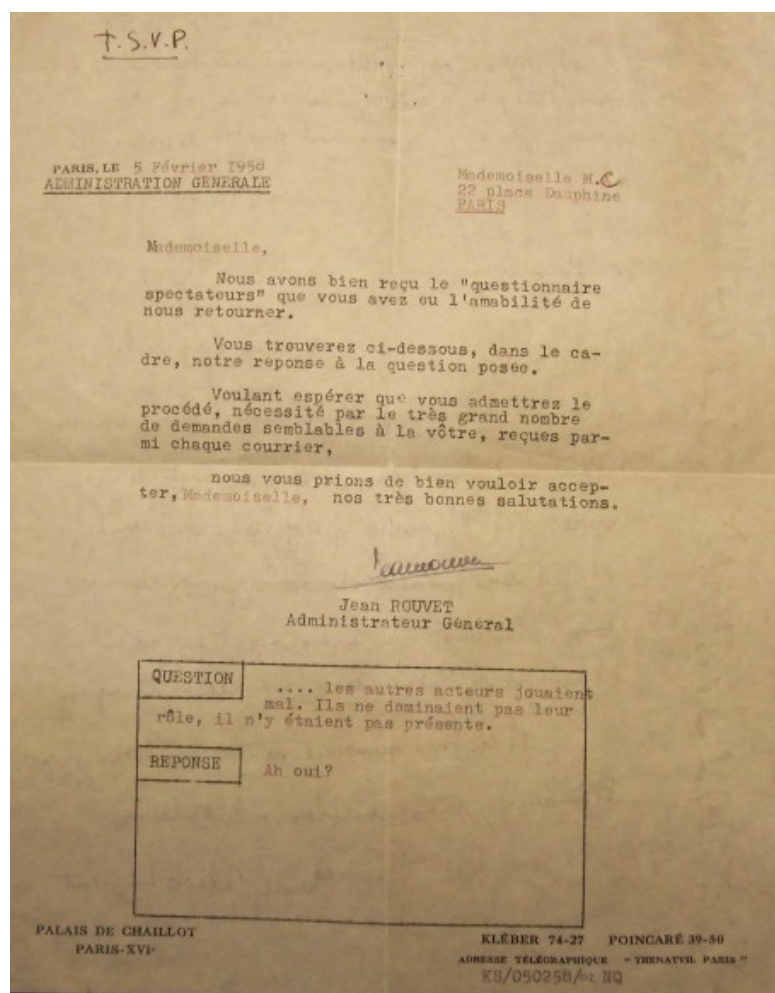


Illustration n°7 : Réponse de Jean Rouvet au questionnaire d'une spectatrice de *Phèdre* en 1958. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786.

Mais quelles questions sont posées aux publics ? Tout d'abord, comment les spectateurs ont-ils eu connaissance de cette représentation ? Divers choix leur sont proposés : affiches, tracts, émissions, presse, etc. Puis viennent les questions concernant l'organisation matérielle des représentations et les remarques et/ou suggestions que le public souhaite faire concernant le spectacle et le texte représenté. Comme on peut le voir avec les questionnaires des illustrations 6 et 8, les spectateurs semblent réceptifs et répondent facilement à ces questions. On note l'envie du public à donner son avis, ainsi que leur ressentie sur ce qu'ils vivent. Cela démontre le désir de l'assistance à participer « activement » à la vie et à l'évolution du T.N.P. Au fil des années, le questionnaire évolue. Pour le questionnaire de l'année 1956, (illustration n°8), c'est ajouté quatre autres questions, et le public a plus de place pour écrire, notamment pour la rubrique concernant les retours sur le spectacle.

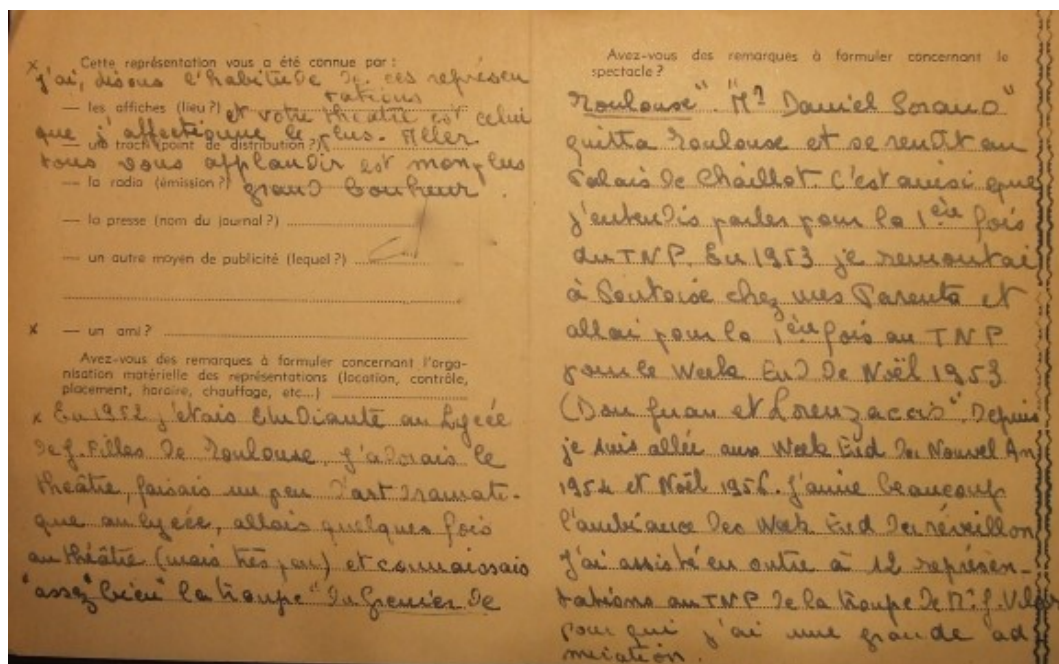


Illustration n°8 : Questionnaire d'une spectatrice sur le spectacle Week-end de Noël en 1956. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786.

En 1958, les questions sont majoritairement les mêmes, mais on remarque une légère différence dans la façon dont Vilar les expose. (Illustration n°9) Il ne demande plus un avis général sur le spectacle. Il devient plus spécifique. Il aborde les questions du son et de l'acoustique de la salle, puis émet une distinction entre le texte représenté et la mise en scène.

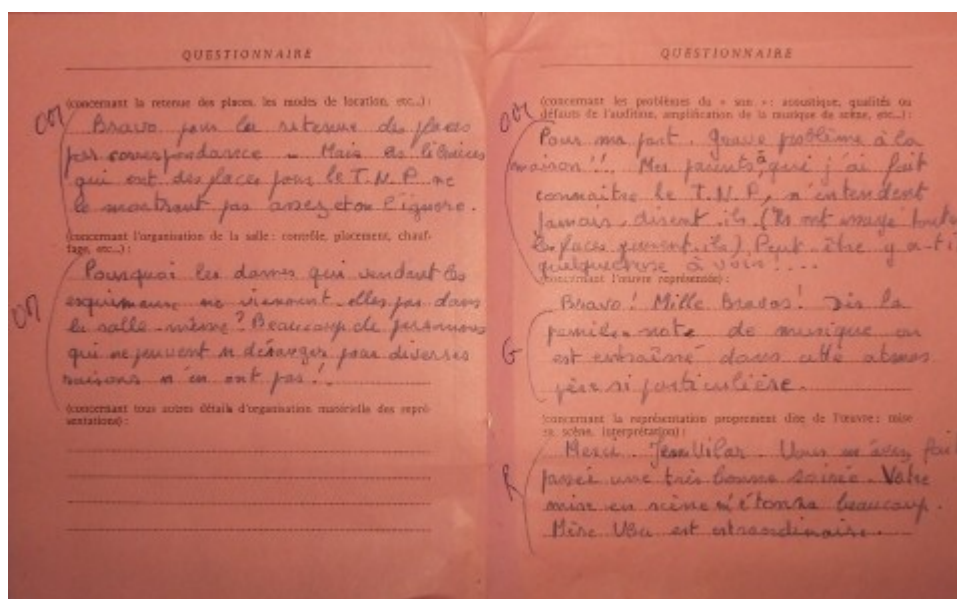


Illustration n°9 : Questionnaire d'une spectatrice sur le spectacle *Ubu* en mars 1958. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786.

Le public y sera très réceptif et la fréquentation du T.N.P. ne fera qu'augmenter.

[...] le nombre d'avant-premières nécessaires pour satisfaire les demandes [...], n'a cessé de croître : il passe de 10, accueillant ainsi 19 500 spectateurs en 1952-1953, à 33, en 1956-1957 pour accueillir 65 000 spectateurs. De 1952 à 1957, 109 avant-premières groupant 44 964 spectateurs sont organisées à l'intention du public populaire. Sois près d'un mois de représentations à raison de 2 600 spectateurs par soir.²³⁴

Les pièces classiques, ont une place importante dans son théâtre : sur cinquante-sept pièces jouées de 1951 à 1963, on peut recenser trente-trois pièces classiques, aussi bien françaises, qu'étrangères²³⁵. Car pour Vilar, ces pièces classiques sont des univers familiers. La pièce classique suscite l'intérêt d'un vaste public et permet une certaine proximité avec les spectateurs, ainsi qu'une ouverture et un apprentissage de la culture. La pièce classique n'est pas qu'une lointaine expérience scolaire. « Notre tâche est d'éveiller, par le moyen des grandes œuvres théâtrales, à la compréhension des êtres et des choses de ce monde. Aller au théâtre, ne doit pas être seulement un

²³⁴ *Idem.*

²³⁵ Emmanuelle Loyer, *Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963)*, https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1998_num_57_1_3712#xxs_0294-1759_1998_num_57_1_T1_0099_0000 [consulté le 18 avril 2018].

divertissement. Aller au théâtre permet aussi d'accéder, et de manière la plus directe, au savoir et à la culture »²³⁶ disait Vilar. Ces pièces du répertoire français sont universelles, elles peuvent toucher la sensibilité et la curiosité du plus grand nombre.

Ces pièces permettent également, cette « bourrasque d'oxygène », tant recherchée par Vilar en 1949 pour le festival d'Avignon. « Ce que j'ai trouvé de plus immédiatement "libérateur" dans le répertoire français et étranger, c'est... qu'y puis-je ? Corneille et Hugo, Molière et Marivaux, Büchner et Beaumarchais. »²³⁷.

Le Cid a véritablement accompagné Vilar dans la création de son Théâtre National Populaire. Il en a fait une pièce inscrite dans la société de son temps, en épurant l'espace théâtral, en y mêlant Gérard Philipe, qui cristallisait la fougue de la jeunesse, ainsi que les frustrations de sa génération.

²³⁶ Claude Roy, *Jean Vilar, op.cit.*, p. 217

²³⁷ *Ibid.*, p. 223.

III. Le Cid de Roger Planchon, entre « Contestation » et « Mise en pièces ».

La mise en scène de Roger Planchon, s'inscrit, comme pour J. Copeau et J. Vilar, dans une période trouble de l'Histoire de France. En 1969, il monte une pièce intitulée, *La Contestation et la Mise en pièces de la plus illustre des tragédies française, Le Cid de Pierre Corneille, suivie d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*. Un acte théâtral largement inspiré des événements de mai 68, et de l'impact de ses bouleversements sur la société française. À l'aube de mai 68, et du début des années 70, la culture et notamment, le milieu théâtral se transforme.

A) Planchon et le théâtre de 68.

1. Une décentralisation autrement.

Avec les événements de mai 68, le milieu théâtral se voit bouleversé. La révolte étudiante et notamment la grève générale, ont eu des répercussions dans la vie théâtrale et dans la conception du théâtre²³⁸. De nouvelles aspirations culturelles se mettent en place, spécialement la prise en considération d'un public, jugé comme proscrit des salles de théâtre. La notion de public « délaissé » resurgit dans les débats du théâtre populaire, sous l'appellation « non-public »²³⁹. Le « non-public » désigne tout individu n'ayant pas « les moyens ni le temps d'avoir d'autre activité ou centre d'intérêt que celui d'assurer leur subsistance (autrement dit les prolétaires) [...] »²⁴⁰. Cette tranche de la population devient l'une des préoccupations majeures des acteurs culturels de la fin des années 60. En conséquence, le service public est profondément remis en question. On pointe du doigt le fait qu'une simple diffusion des œuvres d'art ne permet plus « [...] de provoquer la rencontre effective entre ces œuvres, et d'énormes quantités d'hommes et de femmes qui s'acharn[ent] à survivre au sein de notre société mais qui, à bien des égards, en demeurer[ent] exclus [...] »²⁴¹. Ce combat permet également de souligner l'embourgeoisement des salles de théâtre, que Copeau et Vilar avaient déjà tenté de contrer par des moyens différents. Pour mener à bien ces nouvelles directives culturelles on revendique, dans toute action théâtrale, un engagement politique. Chaque action théâtrale, chaque décision culturelle est considérée comme politique. « Non

²³⁸ Jean-François Dusigne, *Le théâtre d'Art, aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, édition Théâtrales, 1997, p. 254.

²³⁹ *Ibid.*, p. 253.

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ *Idem.*

seulement l'idée même de tradition est bannie, mais la moindre prétention artistique peut être accusée, soit d'élitisme soit de préoccupation oisive de "petit-bourgeois", un des termes passe-partout les plus utilisés du discours intellectuel du moment [...]. »²⁴² En reconnaissant la présence d'un « non-public », la profession théâtrale remet en cause une pratique considérée depuis longtemps comme élitiste.

Toute conception de la culture qui fait appel aux idées de transmissions, d'héritage, d'enseignements de maître à élève semble désormais rétrograde et réactionnaire. Tous les rouages de la création théâtrale sont pensés en termes de pouvoir. On revendique donc une équité dans la répartition des responsabilités et la mise sous surveillance collective des fonctions, notamment celles de metteur en scène et d'auteur. La création individuelle est contestée tandis que l'idée de compagnie indépendante est réévaluée. L'utopie de la création collective sans maître d'œuvre est lancée. On souhaite également faire appel à la participation du spectateur.²⁴³

L'une des personnalités théâtrales qui va appliquer au plus près cette nouvelle politique culturelle est Roger Planchon, et cela même avant les émeutes de mai 68. Quand ce dernier arrive à Lyon, il découvre que la vie artistique lyonnaise est moribonde :

Quand je commence à faire du théâtre en 1950 le théâtre en Province est totalement mort par les responsabilités des élus. Les élus ont condamné la vie artistique de Province en amenant des spectacles parisiens. La Province est donc laissée aux troupes de théâtres privés.²⁴⁴

Roger Planchon décide, en s'installant à Lyon, de conquérir une certaine indépendance régionale. Mais, rapidement exclu de toutes les salles de Lyon, il fonde le théâtre de la Comédie. Son théâtre ne fonctionnera pas comme les autres salles de la ville, elle sera l'unique salle professionnelle de Lyon à jouer tous les soirs. « Ce qui était une folie pour la Province »²⁴⁵. Par ce biais, R. Planchon propose à la décentralisation un nouveau visage. Jusqu'à présent le but de la décentralisation était de faire jouer des troupes de théâtre itinérantes à travers toute la France. Avec Roger Planchon, la décentralisation se découvre une nouvelle fonction, la fidélisation des provinciaux. Cela se fait d'abord sans l'aval et la subvention de l'État : « [...] on jouait un jour à Grenoble, un jour à Lyon deux jours à Saint-Étienne maxi, [...] le petit groupe que nous formions, souhaitait faire autre chose et surtout agrandir le public [...] »²⁴⁶. Pour ce metteur en scène et chef de troupe, le souhait de fidéliser un très large public est plus fort que l'itinérance.

²⁴² *Ibid.*, p. 255.

²⁴³ *Idem.*

²⁴⁴ Dominique Darzacq. *Mémoire du théâtre : Roger Planchon, un fils de Brecht* [en ligne]. Ina.fr. [consulté les 26 et 27 mars 2019]. Vidéo de [04:28:40]. <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon>.

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Idem.*

[...] moi je sentais, vraiment, qu'il y avait la possibilité de trouver un public dans les grandes villes de province, au-delà de mille spectateurs, c'était une blague. Donc, évidemment nous allons créer le Théâtre de la Comédie, qui est, d'une certaine façon, le contraire de la décentralisation ou plutôt une autre forme de la décentralisation, qui va jouer tous les soirs et, après je vais prendre, avec mes copains le Théâtre de Villeurbanne qui est une immense salle de 1400 places où justement, on va faire le pari, qu'on peut jouer une pièce 25 ou 30 fois. [...]²⁴⁷

De plus, l'action de s'installer durablement dans une grande ville de province, d'habiter un lieu, de le faire vivre quotidiennement, permet un travail en profondeur sur les créations. Pour Planchon, il est indispensable d'avoir un lieu de « vie » où l'on peut préparer davantage les spectacles, pour présenter des pièces plus « intéressantes sur le plan de la finition »²⁴⁸. Cela permet d'accroître le niveau artistique et l'exigence culturelle de la ville. Plus tard, le directeur du Théâtre de Villeurbanne ouvrira une nouvelle fois le champ des possibles, en invitant dans son théâtre des spectacles de danse, des concerts de jazz, des concerts classiques, de variétés...etc. C'est l'ébauche des « Maisons de la Culture » que nous connaissons aujourd'hui. Malgré tout, Planchon reconnaîtra au cours d'une interview à *France Soir*, le 5 novembre 1969, que Paris reste un noyau culturel incontournable, où il est toujours bon de se faire voir. « Pourquoi courez-vous l'aventure à Paris ? » demande le journaliste. « Parce que la décentralisation est un mot, hélas. Il faut se montrer à Paris de temps en temps. »²⁴⁹, répond le metteur en scène. Mais en fidélisant le public de province, Planchon parvient également à entretenir un dialogue avec lui. Tout au long de sa carrière théâtrale, Roger Planchon mettra en place un certain nombre de débats pour ouvrir la discussion entre les spectateurs et lui. « C'est important pour le théâtre que je fais – j'apprends quelque chose des spectateurs et pour le dialogue. »²⁵⁰

On remarque une chose intéressante avec ces réformateurs qu'étaient J. Copeau, J. Vilar et R. Planchon : tous les trois ont cherché à s'éloigner, à prendre une certaine distance physique et même géographique avec le théâtre commercial de leur temps. C'est de cette façon qu'ils sont parvenus à construire leur esthétique propre et à toucher de nouveaux spectateurs. Jacques Copeau cherche avec la création de son théâtre du Vieux-Colombier à s'éloigner du théâtre de Boulevard. Pour ce faire, il ouvre son lieu à l'écart des grands axes culturels parisiens. Vilar, à son tour, va vouloir s'éloigner de Paris en touchant le public de banlieue, d'Avignon, puis de l'étranger. Roger Planchon quant à lui, est le plus téméraire des trois et base son activité théâtrale bien loin des salles

²⁴⁷ *Idem.*

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ Interview de J.C à R. Planchon pour *France Soir*, le 5 novembre 1969. Argus de la presse. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

²⁵⁰ Dominique Darzacq. *Mémoire du théâtre : Roger Planchon, un fils de Brecht* [en ligne]. Ina.fr [consulté les 26 et 27 mars 2019]. Vidéo de [04:28:40]. <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon>.

parisiennes, en périphérie de Lyon. Véritable visage de la décentralisation, il parviendra enfin à s'éloigner de l'épicentre culturel qu'est la capitale de la France. Ces acteurs du théâtre populaire avaient bien compris que le théâtre devait franchir les barrières de l'élite parisienne pour s'étendre à un plus grand nombre d'individus. Ce souhait est émis dès 1903 avec Romain Rolland dans son œuvre, *Le théâtre du peuple* (1903). « Son essai [...] révèle que la problématique de la quête d'un public populaire pour le théâtre, [...] était déjà posée dans ses aspects essentiels, et particulièrement dans ses implications politiques dès 1900. »²⁵¹ Cette recherche d'un public « populaire », d'un « non-public » toujours plus éloigné de Paris, prend véritablement forme, géographiquement parlant, avec Planchon dans son théâtre lyonnais.

Ces bouleversements culturels et ces remises en question concernant le public ou bien encore la décentralisation, mettent en évidence un malaise social et une démocratisation culturelle en crise. En plus de démontrer un brassage éducatif et social beaucoup trop insuffisant, cette crise que rencontre le théâtre français à la fin des années 60, met en évidence une opposition entre deux modèles : l'un vise à montrer un patrimoine culturel au plus grand nombre, tel que Vilar a pu le faire, dans la suite de Malraux ; l'autre cherche à faire découvrir de nouveaux modes de créations, plus spontanés et plus collectifs.²⁵² À mon sens, Planchon parviendra à réunir ces deux modèles considérés alors comme antagonistes, dans ses mises en scène et notamment dans sa *Mise en pièces du Cid*. Planchon présente au public un répertoire riche des grands textes classiques. Il montera entre autres *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas, *Henri IV* de Shakespeare, ou encore, *George Dandin* et *Tartuffe* de Molière et bien d'autres. Ces pièces du patrimoine théâtral français sont alors actualisées et remises au « goût du jour » au sein d'une création collective. Dans ses adaptations, Planchon parvient à interroger le théâtre lui-même en y apportant un nouveau regard sans artifices, tout en divertissant le public. Ainsi, ce chef de troupe parvient à s'inscrire dans les changements politiques dictés par une société en crise.

2. Un répertoire classique pour un discours politique et social.

Roger Planchon interroge le théâtre de son temps à travers les grands classiques littéraires français. Ce parti pris est similaire chez nos trois metteurs en scène, tous trois défenseurs d'un

²⁵¹ Chantal Meyer-Plantureux, dans la préface de *Le théâtre du peuple*, de Romain Rolland, Bruxelles, Complexe, 2003, p. 17.

²⁵² Myriam Dufour-Maître, *Pratiques de Corneille*, op.cit., p.161.

théâtre populaire, d'un théâtre « service public ». Qui plus est, il semblerait une nouvelle fois que le public de ces années-là souhaite voir représenter au théâtre des pièces classiques. « [...] parce qu'il est absolument nécessaire et à la demande de notre public, de représenter des grands classiques. »²⁵³ dira R. Planchon dans une interview. Mais pour ce dernier, à la différence de Copeau et de Vilar, monter des pièces classiques n'est pas une évidence. Comme il le dit dans son entretien avec Dominique Darzacq, monter des pièces classiques semble être l'unique moyen pour toucher un grand public.

[...] il faut monter des classiques, on ne peut pas y couper c'est comme ça, et c'est une demande, [...] c'est le public qui le demande, ce n'est pas une volonté délibérée. J'ai essayé, autant que j'ai pu, de monter des pièces contemporaines au milieu de tout ça, mais je sais pertinemment que c'est compliqué d'imposer un auteur vivant [...].²⁵⁴

Pourtant, cela ne l'empêche nullement de s'attaquer avec brio à un grand nombre de textes classiques. D'ailleurs, l'un des spectacles fondateurs dans la vie de Planchon en tant que spectateur, est une mise en scène de *l'École des Femmes* par Louis Jouvet. « Pour moi c'est un spectacle "mère". Si j'ai monté après des classiques, ça vient de Jouvet [...], de ce spectacle-là [...]. »²⁵⁵

Mais ce metteur en scène ne fait pas une simple reproduction de ces textes classiques sur une scène de théâtre contemporaine. Avec Roger Planchon, une réflexion se met en place autour du texte en travail. Une réflexion d'abord centrée sur la langue, celle de l'époque, et qui permet de mieux saisir le travail et l'écriture de l'auteur en question.

C'est-à-dire que pour bien jouer un classique, un texte du XVIIe siècle, il faut parler le XVIIe siècle. C'est un langage. C'est-à-dire que temps que vous traduisez les mots de Molière en contemporain dans votre tête, vous jouez mal Molière. Parce que vous faites exactement pareil que celui qui parle mal une langue étrangère. Tant qu'il traduit et qu'il ne pense pas dans la langue, à mon sens, il ne parle mal. Il ne sait pas parler. Donc évidemment les premières fois où je monte du classique je découvre ça. Je comprends qu'il faut apprendre à penser XVIIe siècle. Tant que vous ne pensez pas XVIIe siècle vous ne pouvez pas jouer du théâtre classique français.²⁵⁶

Pour Planchon, il faut apprendre à jouer, à penser et à parler le XVIIe siècle. Pour parvenir à ce niveau de travail et de jeu, le metteur en scène n'hésite pas à passer les premiers mois de répétitions

²⁵³ Interview de Roger Planchon par Jean-Jacques Olivier, *Combat*, 10 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

²⁵⁴ Dominique Darzacq. *Mémoire du théâtre : Roger Planchon, un fils de Brecht* [en ligne]. Ina.fr [consulté les 26 et 27 mars 2019]. Vidéo de [04:28:40]. <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon>.

²⁵⁵ *Idem*.

²⁵⁶ *Idem*.

« à la table ». Car avant de jouer, « il faut savoir ce que l'on joue »²⁵⁷.

Très vite j'ai fait cette chose au sein de la petite équipe, j'ai mis les acteurs pendant un mois à lire sur une chaise. Pendant un mois les gens sont assis, d'ailleurs ils trouvent ça horrible. Mais pendant un mois on parle de la pièce. Je ne veux pas du tout qu'ils jouent [...]. J'appartiens véritablement à l'école Stanislavski, c'est-à-dire on parle ensemble de ce que l'on joue. On démonte chaque morceau de la pièce. On prend chaque morceau. [...] Et au bout d'un moment évidemment, la discussion s'engageant, tout d'abord ils apprennent ce que l'autre pense de la pièce, ils apprennent ce que l'autre pense de son rôle et petit à petit on va jouer la même pièce. Et c'est ça qui me paraît le plus important, que nous avons à apprendre ensemble. [...] En vérité la force du théâtre de texte, sa force c'est que c'est à l'intérieur du texte qu'est la façon de le jouer. [...] Donc évidemment le mois de travail à la table est fondamental pour que la force du texte s'impose à nous et que nous abandonnons nos a priori sur le texte. Cette méthode est venue au moment où j'ai commencé à monter des classiques.²⁵⁸

Alors qu'on a souvent souligné la filiation brechtienne de Planchon, il est intéressant de noter qu'il emprunte aussi des techniques à Stanislavski et ne cache pas son tribut à l'égard de ce metteur en scène. Suite au travail d'échange à la table, Planchon fait entendre le langage d'un autre temps à la lumière de la société contemporaine. Pour le chef de troupe, l'enjeu se situe à cet endroit-là. C'est-à-dire que selon lui, le metteur en scène ne revêt pas une grande importance dans ces adaptations. Ce qui est primordial, c'est quand une époque parvient à lire d'une nouvelle manière un classique, quand on réussit à découvrir une œuvre autrement que le siècle précédent. C'est à ce moment que la mise en scène se réalise à ses yeux.²⁵⁹ À la lumière des bouleversements qui affectent la société française, Planchon nous donne à voir des classiques aux tournures sociales et politiques de son temps. De cette manière, il monte un *Tartuffe* de Molière qui éclaire sous un nouveau jour le rapport passionnel qu'Orgon entretient avec Tartuffe, en faisant entendre l'homosexualité de ce dernier, implicite dans le texte :

[...] j'aime ce qui est entre l'art et la vie... ce qui est totalement différent. Et donc, évidemment, la mise en scène du *Tartuffe* c'était la lecture politique que j'ai du monde, quoi ! Tout simplement. Ou la lecture psychologique, qui n'avait jamais été faite.²⁶⁰

Avec Marivaux et sa *Seconde surprise de l'amour*, R. Planchon parlera de la condition féminine. Avec *Bérénice*, il aborde « la psychologie des mâles »²⁶¹ de son époque. C'est ainsi qu'il parviendra à associer ces deux courants antithétiques que sont la diffusion et la représentation des textes du

²⁵⁷ *Idem.*

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ *Idem.*

patrimoine français et la création de nouvelles formes théâtrales. Ainsi, bien avant les protestations de mai 68 et en pleine guerre d'Algérie, il monte en 1957 *Henri IV* de Shakespeare. Il présente la pièce comme une longue méditation sur les problèmes du pouvoir et sa légitimité. « La mise en scène mettait en valeur les aspects politiques du texte : des nobles essentiellement centrés sur eux-mêmes, et n'utilisant le langage fleuri de la Renaissance que pour masquer leur cupidité [...] »²⁶². En 1958, il adapte *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas.

Le 13 mai 1958 (le jour même où les événements d'Algérie précipitèrent le retour de De Gaulle au pouvoir) vit la première des *Trois Mousquetaires*. La réalisation, pleine d'exubérance, de calembours, de gags, de farces de toutes sortes, prenait prétexte de l'intrigue de Dumas pour construire un spectacle « de gag et d'épée » qui formait une contrepartie burlesque à la méditation sérieuse sur la politique du pouvoir dans *Henri IV*. [...] Planchon avait pris pour mot d'ordre la réflexion de Dumas : « Il est permis de violer l'Histoire, mais à condition de lui faire un enfant ».²⁶³

En 1966, il renoue avec Molière et son *George Dandin*. Cette pièce qui jusqu'à présent avait été jouée dans le style italien, se voit avec lui complètement renouvelée. Planchon rompt avec la tradition et présente aux spectateurs une certaine réalité économique et sociale. Dandin, paysan mal-aimé et maltraité par sa femme noble, est présenté comme un personnage moins ridicule que dans la tradition.

Sous la farce du mari cocu, le public découvrait une comédie sociale cruelle. [...] Les racines de la pièce plongeaient donc profondément dans les réalités de la vie de province. Reprenant une idée de Charles Dullin, Planchon écrivit qu'il appréciait en Molière de fait que ses pièces étaient davantage des études de situations que des études psychologiques.²⁶⁴

Ainsi, chaque classique abordé est situé socialement grâce à une représentation critique et réaliste extrêmement détaillée. Sa *Mise en pièces du Cid* ne fera pas exception.

Le théâtre social et politique que propose Planchon est ouvert à tous. Planchon l'a souvent défendu, il fait du théâtre pour et avec le public. Un public loin de l'élite parisienne. Mais Planchon n'utilise pourtant pas le terme de « non-public », même s'il le fait figurer dans sa *Mise en pièces*. Roger Planchon, qui vient des « basses classes de la société »²⁶⁵, sait que le théâtre est élitiste et

²⁶² David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, op.cit., p. 165.

²⁶³ *Ibid.*, p. 166.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 167.

²⁶⁵ Dominique Darzacq. *Mémoire du théâtre : Roger Planchon, un fils de Brecht* [en ligne]. Ina.fr [consulté les 26 et 27 mars 2019]. Vidéo de [04:28:40]. <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon>.

réservé à une certaine bourgeoisie ou comme il le dit lui-même, « J'ai toujours su, si vous voulez, que ceux qui construisent des théâtres ne viennent pas dedans. »²⁶⁶ Avec les événements de mai 68, les militants syndicalistes arrivent à la même conclusion que Planchon et souhaitent « s'emparer » de la culture et de-là, naît cette appellation de « non-public ». Pour le directeur de Villeurbanne, l'acte théâtral n'est pas réservé aux lettrés : « J'ai toujours fait un théâtre pour des gens qui potentiellement ne savaient pas lire ou écrire. Alors quand ce public rentrerait dans la salle, il fallait qu'il voie un spectacle dans lequel il trouverait un certain respect. »²⁶⁷ Pour ce faire, Planchon va mettre en place une esthétique de surprise. L'extraordinaire richesse, le foisonnement des décors est l'un des éléments marquants de ses adaptations. L'esthétique du plateau de tréteaux nus de Copeau et Vilar s'éloigne doucement, pour faire place à une profusion de signes. La portée et l'étendue de ce que l'on peut appeler des « tableaux » varient prodigieusement, créant sans cesse la surprise. Un savant mélange de scènes d'action et de mouvements succède à des moments de calme²⁶⁸, comme cela a pu être le cas dans *Les Trois Mousquetaires*. « Il veut surprendre le public en lui donnant de lui-même une image inattendue. À long terme, il espère atteindre ainsi un but politique : changer la façon dont les gens voient la société et se voient les uns les autres. »²⁶⁹ Au travers de ces adaptations classiques, Roger Planchon met en avant une relation forte entre l'Homme et l'Histoire. « [...] jamais l'étude sociale n'écrase la psychologie des personnages, et, inversement, jamais les caractères ne viennent gêner la vue générale sur la société décrite »²⁷⁰. Avec Planchon, nous nous trouvons clairement dans une politisation du théâtre, élément qui peut sembler moins explicite chez Jean Vilar et Jacques Copeau, même si dans leurs choix de textes, dans le traitement esthétique qu'ils en faisaient, on pouvait percevoir un acte politique. Chez Roger Planchon, qui s'inscrit en cela dans la filiation de Brecht, l'acte même de faire du théâtre est politique. S'ajoute à cette filiation, l'idéologie amenée par les renversements de mai 68. Le théâtre est envisagé comme une fête, un rite ou une cérémonie qui seraient vécus par le public comme une communion « charnelle et spirituelle »²⁷¹. Cette vision du théâtre, qui n'est pas sans nous rappeler celle de Jean Vilar et Gérard Philipe. « "N'oubliez jamais que le théâtre est avant tout une fête" disait, il y a longtemps déjà, quelqu'un qui s'y connaissait, puisque c'était Gérard Philipe. Planchon et sa troupe n'ont pas oublié le conseil de Rodrigue. »²⁷²

²⁶⁶ *Idem.*

²⁶⁷ *Idem.*

²⁶⁸ David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, *op.cit.*, p. 180.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 372.

²⁷¹ Jean-François Dusigne, *Le théâtre d'Art, aventure européenne du XX^e siècle*, *op.cit.*, p. 254.

²⁷² Florence Dunois, *Europe, Mars 70*. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

B) Un *Cid* face aux événements de mai 68.

1. Création et aboutissements de *La Contestation et [de] la Mise en pièces de la plus illustre des tragédies française*.

R. Planchon le dira de nombreuses fois dans diverses interviews, l'écriture de cette grande pièce collective démarra avec la création de ce titre, *La Contestation et la Mise en pièces de la plus illustre des tragédies française Le Cid de Pierre Corneille suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles*.

C'est en partant de cet intitulé que le spectacle se constitue.²⁷³ D'ailleurs, il résume assez bien « l'intrigue » de cette libre adaptation et le déroulé de cette dernière. Il est vrai que parler « d'intrigue » est peut-être ambitieux pour cette pièce, car il est difficile de la résumer en quelques mots, du fait, entre autres, qu'il y a une vingtaine de personnages joués par une quarantaine de comédiens, qui sont eux-mêmes emportés au sein d'une mise en scène hyper dynamique et d'un mélange entre styles et genres, accompagnés d'un entrelacement de discours et d'idéaux contradictoires. L'un des protagonistes l'annonce : « [...] daigne recevoir sans trop de dégoût ce spectacle, fait de rien du tout, de bric et de broc, de bafouillage théâtral et de phrases glanées un peu partout. »²⁷⁴. Une journaliste résume le spectacle en ces termes : « Disons seulement qu'il est tout à la fois un savoureux divertissement, évocation de toutes les questions qui se posent aujourd'hui à la dramaturgie, une satire implacable de toutes les « institutions » culturelles »²⁷⁵. Je vais tout de même tenter d'en dessiner les contours.

Au début du spectacle apparaissent trois protagonistes, Léon Fafurle et ses deux femmes Germaine et Émilie. Fafurle n'est aucunement polygame. Il se trouve que ces deux figures féminines représentent les deux aspects d'une même femme, c'est-à-dire l'intellectuelle et la ménagère²⁷⁶. Ils cherchent un endroit pour pique-niquer. Alors qu'ils sont en train de s'installer, surgit un certain M. Pierre, un directeur, un régisseur nommé Julien, ainsi qu'un petit marquis leur demandant de sortir du plateau car ils sont en train de mettre en scène *Le Cid* de Corneille. Après une harangue entre ces divers protagonistes, entre en scène Corneille lui-même, puis le Comte et Don Diègue pour interpréter *Le Cid*. On entend à ce moment-ci déclamer quelques vers de cette « illustre tragédie

²⁷³ Cécile Philippe. *Roger Planchon et Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 11 janvier 1969 [consulté le 20 mars 2019]. Vidéo de [00:03:04]. <https://www.ina.fr/video/LXC9703251154>

²⁷⁴ Christine Druguet. *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon* [en ligne]. Ina.fr, 25 janvier 1969 [consulté le 21 mars 2019]. Vidéo de [00:12:04]. <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>

²⁷⁵ G. Guillot, « La Mise en pièces du *Cid* », *Les Lettres Françaises*, 26 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,5).

²⁷⁶ *Idem*.

française ». Mais cela déplaît à Fafurle, qui commence à critiquer l'œuvre de Corneille. S'ensuit alors un débat sur le théâtre, « Le marquis aime le collage pop de la pièce. Tous les deux [le marquis et M. Pierre] s'interrogent : qu'est-ce que le théâtre ? Une entrée, une sortie de comédien, l'improvisation. »²⁷⁷. Est également abordée la question de ce que l'on peut faire ou non, dire ou pas, au théâtre. Notamment, cette question qui résonne tout particulièrement après les événements de mai 68 : « Peut-on parler politique au théâtre ? » S'ensuivent plusieurs débats, actions et réactions sur divers argumentaires concernant l'art dans ce contexte social et politique de cette fin des années 60. Cette création collective revêt l'aspect « d'un bric-à-brac où pêle-mêle se chevauchent les thèmes de la culture, mise en condition des esprits, transfert à l'activité en rêve et sublimation. »²⁷⁸. Le titre à rallonge de la pièce, de même que sa structure à tiroirs et ses jeux de mise en abyme, sont des échos et des reflets de l'effervescence du Printemps 1968 : « La mise en pièces était une réaction, mi-sérieuse, mi-ironique, au bouillonnement culturel qui avait accompagné les occupations d'usines et les manifestations de mécontentement en mai 1968. »²⁷⁹ Comme à son habitude, Planchon présente une pièce inscrite dans un présent social et politique fort. Il avait déjà fait avec *Les Trois Mousquetaires* en 1959 une adaptation très éloignée du texte d'Alexandre Dumas. Il y présentait une série de parodies à l'époque de Claudel, de Ionesco, de Brecht, Barrault ou encore Vilar. Dix ans plus tard, le metteur en scène éprouve le besoin une seconde fois, de faire le point sur l'art théâtral. L'œuvre se compose de « collages », c'est-à-dire d'un assemblage de paroles ou discours, tenus de-ci de-là, par des hommes politiques ou des figures du milieu artistique. Cette « *Mise en pièces* » est la collecte des divers débats agitant le théâtre à la fin des années 60 : la fonction du théâtre, au sein d'une société en crise, s'y voit mise en question.

Ce sont les mêmes discussions qui se déroulent en coulisses et que l'on a mises directement sur scène. Et ça donne maintenant cette espèce de spectacle, de remise en question générale du théâtre, de toutes les questions qui se posent, de mise en question même de l'art, enfin au sens absolu du mot. Qu'est-ce que le théâtre fait dans la société ? Qu'est-ce que ça signifie l'art dans la société ?²⁸⁰

Mais dans cette présentation un absent se fait sentir. L'adaptation de Roger Planchon ne prête pas beaucoup de place à l'œuvre de Corneille, « [...] le spectacle n'est pas sur Corneille. Le spectacle parle simplement de gens qui parlent de Corneille. »²⁸¹ La pièce du *Cid* devient un prétexte à la

²⁷⁷ Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Général d'Édition, 1977, p. 302.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 298.

²⁷⁹ David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, *op.cit.*, p. 188.

²⁸⁰ *Idem*.

²⁸¹ Christine Druguet, *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon* [en ligne]. Ina.fr, 25 janvier 1969 [consulté le 21 mars 2019]. Vidéo de [00:12:04]. <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>

discussion théâtrale et puis plus tardivement, à une discussion sociale, sur la censure : « [...] Nous avons peur brusquement qu'une espèce d'étau se resserre et que l'on soit brusquement étouffés par la situation. Et en ce sens-là, c'est un cri d'alarme, car la censure occulte peut surgir très très vite. Il suffit d'un rien pour qu'elle surgisse. »²⁸²

D'un point de vue scénographique, le foisonnement de décors et de lieux présentés sur scène, nous ramène à l'esthétique de surprise que Planchon affectionne. Tout comme le texte se compose de divers « collages », le décor semble suivre cette esthétique. On découvre dans un premier temps une scénographie somme toute classique, dans laquelle sont joués les vers de Corneille. Les costumes des acteurs interprétant les vers, sont également d'époque.



Illustration n°10 : Cette photo est une capture d'écran d'une séquence vidéo provenant du site « ina.fr » intitulée *Roger Planchon met en scène "Le Cid"*, réalisée le 13 novembre 1969. Le journaliste est Claude Fleouter. Cette séquence nous présente le spectacle au moment où est interprétée les quelques scènes de la pièce de Corneille. On devine qu'il s'agit de la scène 4, acte III, où Rodrigue propose à Chimène de le tuer avec sa propre épée.

Les protagonistes de la pièce de Corneille sont au premier plan Katy Grandi (Elvire) à jardin, Hervé Bellon (Rodrigue) et Michèle Sadoyan (Chimène) à cour. Au centre et au deuxième plan, les deux femmes de Léon Fafurle, Loleh Bellon (Germaine) à gauche et Isabelle Sadoyan (Émilie) à droite, regardent Rodrigue agenouillé et commentent ses actions.

²⁸² Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.



Illustration n° 11 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10. Cette séquence nous présente la scène 2, Acte II, où Rodrigue (Hervé Bellon) à cour interpelle le Comte (Jean Aster) à jardin, sous l'observation de Germaine (Loleh Bellon) à cour. Sur cette photo, on peut voir en fond une toile tissée, inspirée de l'architecture grecque à colonnes.

On découvre une mise en abyme totale : les trois protagonistes, Fafurle, Germaine et Émilie sont plongés au cœur même de la pièce et de son décor. Les deux femmes de Fafurle n'hésitent pas à intervenir en s'adressant directement aux interprètes « classiques » du *Cid*. Notamment, dans la scène qui est montrée sur l'illustration n°10, quand Rodrigue présente son épée et sa vie à Chimène en s'exclamant : « Ne diffère donc plus ce que l'honneur t'ordonne : Il demande ma tête et je te l'abandonne, [...] »²⁸³ Les deux femmes interpellent les deux amants :

- Émilie, à *Chimène puis Rodrigue* : - « Il va se couper ! Lâchez ça ! Lâchez ça ! ».

- Germaine, à *Rodrigue* : - « Imbécile ! »²⁸⁴.

Au fur et à mesure que la contestation s'amplifie, s'approfondit et se développe, le décor évolue également. Il nous plonge dans les questionnements politiques, sociaux et culturels que nous donne à entendre le spectacle. On peut remarquer sur l'illustration n°12 que les éléments de décors dit « classiques », utilisés pour la « séquence » du *Cid* restent présents sur scène.

²⁸³ Œuvres complètes de Corneille, préface de Raymond Lebègue et présentation et note d'André Stegmann, Paris, Du Seuil, 1963, *Le Cid*, Acte III, scène 4, p. 231.

²⁸⁴ Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.



Illustration n° 12 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10. Le décor met de plus en plus en avant la société de consommation et le capitalisme avec en fond un écran géant où sont projetées diverses publicités. Mais toujours en présence de cette structure à colonnes grecque.

Les questionnements sur le théâtre classique, le théâtre contemporain et enfin sur l'art en général se croisent et se font échos. *Le Cid* reste tout de même la base de ces interrogations et on le voit au travers de la scénographie, même si vers la fin de la pièce, cet élément de décor disparaît au profit d'éléments plus modernes, soulignant les questions liées à la société des années 60. La « grosse machine » attire notamment le regard. Roger Planchon la décrit comme suit :

Dans la pièce les personnages se livrent à diverses interprétations c'est-à-dire qu'ils disent par moments que c'est le symbole du capitalisme, ou le symbole de la société de la consommation. Et il y a en vérité devant les spectateurs, cette machine à la fois monstrueuse parce qu'elle est androgyne effectivement, parce qu'elle utilise des symboles sexuels et autres comme on utilise aujourd'hui la publicité. Et en même temps elle produit, elle débite, en même temps elle satisfait tous les désirs des personnages qui sont autour, et en même temps elle leur réclame sans arrêt de la monnaie pour mettre dans ses fentes.²⁸⁵

La critique sociale et satirique est bien présente, comme aime à le rappeler R. Planchon au cours de nombreuses interviews journalistiques et télévisuelles.

²⁸⁵ Christine Druguet. *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon* [en ligne]. Ina.fr, 25 janvier 1969 [consulté le 21 mars 2019]. Vidéo de [00:12:04]. <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>.

Un élément troublant a attiré mon attention au cours de mes recherches sur la scénographie de ce spectacle. Roger Planchon crée cette pièce dans un premier temps au théâtre de Villeurbanne à Lyon en janvier 1969. Puis dans un second temps, il la présente à Paris. La première Parisienne est annoncée pour le 14 novembre 1969 au Théâtre Montparnasse. Entre ces deux dates, je remarque en visionnant diverses vidéos sur le sujet, un changement de décors entre les représentations lyonnaises et parisiennes. Les photos que j'ai précédemment montrées, viennent d'émissions télévisées annonçant le spectacle à Paris, en cours de répétitions. Et voici des images provenant d'émissions annonçant la nouvelle création de R. Planchon à Lyon.



Illustration n°13 : Photo prise d'une séquence vidéo provenant du site ina.fr. Emission « Spécial théâtre : interview de Roger Planchon », réalisée le 25 janvier 1969. Journaliste : Christine Druguet.

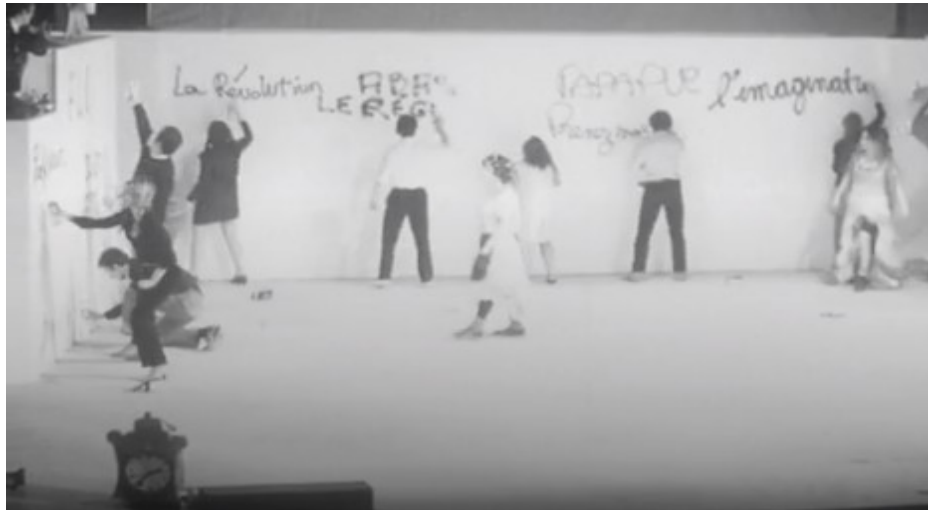


Illustration n°14 : Photo prise de la même émission que l'illustration n°13.
On peut reconnaître au centre plateau, en blanc Isabelle Sadoyan (Émilie), l'une des femmes de Fafurle.

On y découvre un décor complètement blanc. On trouve cependant toujours la grosse machine, que nous pouvons apercevoir sur la photo n°13, ainsi que l'écran de projection, dans le fond. Mais le reste du décor que nous découvrons sur les précédentes illustrations (10,11 et 12) n'est plus. Le scénographe du spectacle, Jim Léon, commente ce décor :

Il y a un encadrement de scène, tout ce qu'il y a de plus anonyme, à part un écran de projection [...]. Et le reste, toute l'ambiance est créée par les éléments, les personnages, le jeu de scène qui est archi-dynamique de toute façon, qui me donne personnellement l'impression que tout décor même est superflu.²⁸⁶

La scénographie se rapproche de celle de Jean Vilar, dans le sens où celle-ci met en avant le texte et le jeu des comédiens. Le peu d'éléments de décors permet aux spectateurs de s'imaginer ce que bon leur semble. Il ne manque certainement pas d'images auxquelles se référer puisque les événements et les discours qui se déroulent sur le plateau, ressemblent quelque peu à ce qu'a entendu ou vu le public dans la rue, les mois précédents. La photo n°14 montre des tags et des slogans qui devaient figurer dans les rues lors des événements du mois de mai. Les partis pris et les actions du plateau sont assez explicites pour que les spectateurs puissent se référencer à ce qu'ils souhaitent. Nul besoin d'un décor plus exubérant. Pourtant, lors de la reprise du spectacle, Planchon et Jim Léon

²⁸⁶ *Idem.*

vont créer un décor plus démonstratif, qui met en avant l'époque « classique » dans un premier temps, puis qui s'actualise comme j'ai pu le démontrer avec la photo n°12. Pourquoi cette évolution ? Je n'ai trouvé aucune réponse à ce sujet au cours de mes recherches. Les représentations à Lyon étaient peut-être une simple étape de travail. Le manque de moyens avait-il restreint la troupe de Villeurbanne ? Le théâtre de Montparnasse permettait-il une scénographie plus riche ? Ou encore, la métamorphose devait-elle s'opérer avec le changement de ville et donc de public ?

La lecture du spectacle se fait à plusieurs niveaux, selon le souhait de Roger Planchon :

[...] Bon il y a des thèmes qui sont abordés sur le mode bouffon dans le spectacle et qui amènent, j'espère, une petite profondeur au spectacle. Enfin, cela reste quand même quelque chose de drôle et qui peut être drôle. C'est un spectacle qui agit à plusieurs niveaux, c'est un spectacle comme je crois que doit être le théâtre. Il est fait à la fois pour quelqu'un de très simple, qui rit du début à la fin, [mais également] pour quelqu'un qui a beaucoup de références, [et qui voit alors] un autre spectacle. Il me semble que tout théâtre doit être comme ceci. Ce qui me plaît dans les grands auteurs que j'admire, c'est ça précisément. Ces plusieurs niveaux.²⁸⁷

Avec ces différents niveaux de lecture, R. Planchon offre une chance à tous spectateurs de pouvoir s'y retrouver, de se sentir concernés par ce qui se passe sur scène et tout particulièrement, via le prisme du rire, «[...] c'est un spectacle bouffon, qui n'est rien d'autre. Et les spectateurs rient du début à la fin, alors c'est ça qui est important. »²⁸⁸

2. Le comique au service de la parole libre.

Planchon le revendique : son adaptation du *Cid* est avant tout un divertissement, un spectacle « bouffon ». Un grand nombre de journalistes et de journaux, tels que *Les lettres Françaises*, *Le progrès* ou encore *Combat* souligneront l'esprit loufoque, burlesque et fantaisiste du spectacle. « Quelle frénésie, quel éblouissement, quelle fantaisie, quelle désopilance, quelle invention, quel humour, en effet ! »²⁸⁹ La journaliste Nicole Zand demande à M. Planchon pourquoi avoir fait un « burlesque », et pourquoi une vision « burlesque » du théâtre ? Roger Planchon lui répond.

Je crois qu'il y a des moments où l'on ne peut pas parler autrement que [de façon] burlesque : personnellement, si je parlais sérieusement actuellement, je le ferais avec une telle gravité que ce ne serait pas possible ; le fait de parler d'une façon burlesque me permet de dire ce que j'ai à

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ *Idem.*

²⁸⁹ G. Guillot, « La mise en pièces du *Cid* », *Les lettres Françaises*, 16 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

dire sans me prendre trop au sérieux. J'ai toujours fait des spectacles burlesques : au début, j'en faisais un tous les deux ans [...]. Je crois qu'il y a actuellement dans le théâtre une crise, qui a éclaté il y a cinq-six ans, et je trouve intéressant de parler du théâtre comme un romancier parle du roman.²⁹⁰

Le comique, si important aux yeux de R. Planchon, est permis dans un premier temps par le jeu des comédiens. Le dynamisme inouï de ces derniers fait de la scène un espace de liberté où tout semble permis. Un critique en analyse la portée :

Divertissement ? Rien n'échappe à cet humour corrosif et virulent. Rien n'est épargné au cours de toutes ces scènes cocasses et burlesques, au cours de ces dialogues impertinents et follement drôles, au cours de ces situations imprévues, inconvenantes et déconcertantes. Rien, pas même Planchon qui se moque férocement de ses propres mises en scène. Ici tout est en liberté. Tout caracole allègrement. Les rires fusent sans un moment d'arrêt.²⁹¹

Pour donner une idée du style de comique produit, Planchon évoque le style « Hellzapoppin », qui suppose un enchaînement de gags à très grande vitesse, entretenant souvent le non-sens. Dans les petits reportages disponibles sur le site ina.fr, on peut voir quelques extraits de la pièce où effectivement les actions et les répliques s'enchaînent à une vitesse folle. L'action est constamment présente. Dans la lignée brechtienne, tout est à vue, aussi bien les dessous du plateau que le découpage d'une bûche de bois en direct. - Fafurle : « Le théâtre de demain c'est, un rondin ! Un rondin de bois débité par une scie électrique. »²⁹² Et s'ensuit l'action annoncée par Fafurle.

²⁹⁰ Nicole Zand, *Le Monde*, 20 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

²⁹¹ G. Guillot, « La mise en pièces du *Cid* », *Les lettres Françaises*, 16 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

²⁹² Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.



Illustration n° 15 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10.

Qu'est-ce que le théâtre ? demande un protagoniste de la pièce. Il semblerait qu'ici ce soit « [...] un peu n'importe quoi [...] »²⁹³, comme le dit lui-même Planchon. Les comédiens ne semblent jamais s'arrêter et oscillent entre réalité et fiction, entre comique burlesque et ironie distanciée. « Je crois en effet que c'est drôle, et surtout qu'il y a divers degrés de comique, un peu comme dans un film de Jerry Lewis. Il y a d'abord des gags de situations et ensuite tous les sous-entendus que cachent ces gags et ces situations. »²⁹⁴

Bien sûr, la grande énergie qui émane du plateau et des comédiens n'est pas la seule source de comique. Le comique de situation a également son importance. Le XXe et le XVIIe siècles se « rencontrent » au début de la pièce, ce qui crée une série de situations cocasses. Alors que se joue *Le Cid* de Corneille, les femmes de Fafurle interviennent et parlent à Rodrigue ou à Chimène et disent ce que le public contemporain peut penser en entendant ces vers, après les derniers événements de mai. « *La plus illustre des tragédies françaises* » est lue sous l'angle de l'absurde et du satirique, sur fonds de toile des dernières agitations de 68. L'un des nombreux traits comiques de

²⁹³ Roger Planchon, interrogé par Cécile Philippe, *Roger Planchon et Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 11 janvier 1969 [consulté le 20 mars 2019]. Vidéo de [00:03:04]. <https://www.ina.fr/video/LXC9703251154>.

²⁹⁴ Interview de Roger Planchon par Jean-Jacques Olivier, *Combat*, 10 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

la pièce repose sur le traitement du personnage de Chimène : cette dernière au fil de la représentation se « dévergonde » quelque peu. Au milieu de ces « collages » et « bafouillages théâtraux », elle devient l'antithèse du protagoniste original de la pièce de Corneille. On va la découvrir très vite dans une tenue indécente (« Chimène apparaît à moitié dénudée. »²⁹⁵) puis enceinte, alors qu'elle n'est pas mariée. Elle accouchera même de quintuplés. « Chimène accouche de quintuplés. Germaine le lui reproche. »²⁹⁶ Le traitement de ce personnage est à la fois un clin d'œil à la libération sexuelle en cours dans les années 1960 et une réponse à certaines critiques qui remontent au XVIIe siècle. Lors de la querelle du *Cid*, il fut en effet beaucoup reproché à Corneille le manque de bienséance de son personnage principal féminin. À partir du moment où Chimène était présentée comme vertueuse, conforme aux règles de bienséances, elle ne pouvait en aucun cas continuer d'aimer Rodrigue et encore moins se marier avec lui, sous peine d'être accusée de parricide. Scudéry le relèvera dans ses *Observations*.

Et je ne crois pas qu'il suffise de donner des répugnances à Chimène, de faire combattre le devoir contre l'amour, de lui mettre en la bouche mille antithèses sur ce sujet, ni de faire intervenir l'autorité d'un roi ; car enfin tout cela n'empêche pas qu'elle se rende parricide en se résolvant d'épouser le meurtrier de son père. Et bien que cela ne s'achève pas sur l'heure, la volonté (qui fait seule le mariage) y paraît tellement portée, qu'enfin Chimène est une parricide. Ce sujet ne peut être vraisemblable.²⁹⁷

Pour les censeurs du XVIIe siècle, le personnage de Chimène allait à l'encontre de la bienséance, mais également du vraisemblable. « Nous la blâmons [...] de ce que son amour l'emporte sur son devoir et qu'en même temps qu'elle poursuit Rodrigue elle fait des vœux en sa faveur. »²⁹⁸ Ce protagoniste est condamné par la société et les dogmes classiques du XVIIe siècle. Au XXe siècle, le dilemme de Chimène est tourné en dérision, tout comme sa vertu, par Planchon qui les présente comme des valeurs dépassées. La vraisemblance même est battue en brèche avec l'accouchement de quintuplés.

Un autre élément indispensable au comique, dans l'adaptation de Planchon, réside dans l'effet de surprise. Comme j'ai déjà pu le souligner précédemment, l'esthétique de la surprise est importante et récurrente chez Planchon, essentiellement au niveau de la scénographie. Dans les

²⁹⁵ Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon, op.cit.*, p. 301.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 302.

²⁹⁷ Scudéry, *Observation sur le Cid* cité dans George Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 299.

²⁹⁸ Chapelain, *Les Sentiments de l'Académie Française* cité dans George Forestier, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003, p. 274.

photos montrées plus haut, on peut effectivement voir un décor surprenant qui s'enrichit au fur et à mesure du spectacle.



Illustration n° 16 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10. La troupe est en répétition à Paris au théâtre Montparnasse. On peut voir à cour Roger Planchon. Au centre, en jeu, « un auteur poétique ». On découvre sur cette photo un changement de décor qui a complètement laissé de côté l'esprit « classique » du début de la pièce.

La scénographie est d'une grande richesse : les projections vidéos contribuent à la disperser le regard et à solliciter l'attention des spectateurs.

Mais la surprise n'est pas uniquement présente par le jeu, la scénographie ou le texte. Pendant les interviews qu'il réalise pour le spectacle, Roger Planchon, dissimule des éléments pour préserver ses effets de surprise.

- Cécile Philippe : « Vous demandez aux critiques de ne rien dévoiler de votre pièce qui doit garder son mystère jusqu'à la première [parisienne]. Qu'est-ce que l'on peut en dire sans rien en laisser transpirer ?

- Roger Planchon : « Et bien tout d'abord, on peut en dire qu'il ne faut pas trop dire de choses, parce que l'effet de surprise est très important, je crois. Après, on connaîtra le spectacle, mais au début il me semble que les spectateurs viennent et arrivent non prévenus. Comme il y a une

espèce de négation du théâtre pendant une bonne partie du spectacle, il faut que les spectateurs soient surpris de ce qui arrive. En plus, c'est un spectacle qui est composé d'un peu n'importe quoi, et l'ordre dans lequel les choses surgissent et la surprise de la façon dont elle surgisse ça me paraît assez important pour ne pas trop en dire. Alors on va faire comme ces gens qui font^{des} films policiers et ne rien en dire. [...] Pour préserver au public la surprise des choses.²⁹⁹

À l'intérieur du grand divertissement comique qu'est cette « *Mise en pièces* », n'oublions pas la dimension de « *Contestation* », présente dans le titre. « Le spectacle [permet] de poser la question : quel est le point d'impact de mai 68 sur le théâtre ? Il s'agit d'une approche « dédramatisée » de problèmes qu'on a trop envisagés avec crispation. »³⁰⁰

Pourquoi dans la tête de certaines personnes le théâtre n'a pas le droit de parler de tout. Bref, tout compte fait ce sont des problèmes de la démocratie que nous posons. Mais j'espère sur une façon humoristique. Parce que, je crois, tous ces problèmes, depuis une dizaine de mois, ont été plus ou moins posés, et dans les conversations, surtout parmi les gens de théâtre, et un peu autour du théâtre. Et alors là on les pose sur scène d'une façon humoristique mais tout compte fait ce sont des problèmes hélas sérieux.³⁰¹

Le deuxième niveau de lecture de la pièce fait jour, le comique est au service d'une parole libérée.

3. Une lecture sociale, politique et culturelle du monde actuel.

L'une des questions que soulève le spectacle fait écho à des scrupules datants de 1968 : « [...] peu[t-on] continuer leur théâtre lorsque le sang coule sur les barricades ? »³⁰² Le texte de la pièce se compose de divers discours tenus aussi bien par des personnalités du monde politique, que par des figures théâtrales. Planchon utilise la technique du « collage », comme j'ai déjà pu le mentionner auparavant. Comment sont assemblés ces collages et à quelles sources empruntent-ils ? On peut par exemple voir Corneille prendre la parole et l'entendre déclamer des choses qu'il a écrites dans ses préfaces ou encore dans ses lettres. La femme qui lui répond, quant à elle, récite des phrases empruntées dans des journaux tels que *l'Express*, *Marie-Claire*, ou bien encore *France-Soir*. Cette technique permet de juxtaposer des discours et des points de vue qui à priori n'ont aucun rapport

²⁹⁹ Cécile Philippe. *Roger Planchon et Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 11 janvier 1969 [consulté le le 20 mars 2019]. Vidéo de [00:03:04]. <https://www.ina.fr/video/LXC9703251154>.

³⁰⁰ Claude-André Chartreux, Danièle Pierson, *Mémoire de maîtrise consacré à « La Mise en pièces du Cid »*, année 68-69. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. p. 1. Cote : 4-COL-112 (1160).

³⁰¹ Cécile Philippe. *Roger Planchon et Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 11 janvier 1969 [consulté le le 20 mars 2019]. Vidéo de [00:03:04]. <https://www.ina.fr/video/LXC9703251154>.

³⁰² Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, op.cit., p. 303.

entre eux. Les spectateurs ne peuvent repérer les contextes des phrases citées³⁰³De cette manière-ci, Planchon confronte les siècles passés et le monde actuel. Cette confrontation et cette « contestation » prennent leur source dans l'œuvre de Corneille, car bien que celle-ci soit très peu présente dans le spectacle, elle est le point de départ des diverses discussions sur le théâtre et la société actuelle. « À la faveur d'une rencontre entre une représentation traditionnelle du *Cid* et de quelques événements de mai, les personnages de la *Mise en pièces* confrontent leurs points de vue sur le rôle de la culture et de l'art. »³⁰⁴

Après que Fafurle, Émilie et Germaine ont trouvé l'endroit où pique-niquer, *Le Cid* commence, selon un dispositif de théâtre dans le théâtre. La particularité de ce spectacle réside dans le fait que, à peine quelques répliques ont-elles été lancées, que les trois protagonistes de départ interviennent dans l'œuvre, à laquelle ils réagissent en direct. « Germaine et Émilie conseillent au Cid de se cacher avant que Chimène apparaisse, suivie d'Elvire. »³⁰⁵Quant à Léon Fafurle, il ne semble nullement intéressé par la pièce et s'endort régulièrement, « Germaine de nouveau réveille Fafurle afin qu'il assiste au combat opposant le Cid au Comte. Mais le Comte meurt de saisissement en scène. »³⁰⁶ Rapidement, la pièce va être tournée en ridicule et les premières questions sur le théâtre vont être posées. La question du spectateur advient assez rapidement : Quel public pour quel spectacle ? Arrive M. Bourdolle, premier garçon d'étage à l'hôtel de la culture. Il apparaît sur scène au moment où la représentation du *Cid* commence, car il souhaite montrer à ses élèves de l'école hôtelière la représentation d'une pièce classique.

³⁰³ Interview de Roger Planchon par Jean-Jacques Olivier, *Combat*, 10 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. p. 1. Cote : 4-COL-112 (1160).

³⁰⁴ Claude-André Chartreux, Danièle Pierson, *Mémoire de maîtrise consacré à « La Mise en pièces du Cid »*, année 68-69. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale, p. 6. Cote : 4-COL-112 (1160).

³⁰⁵ Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon, op.cit.*, p. 300.

³⁰⁶ *Idem.*



Illustration n° 17 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10. On peut voir sur cette image M. Bourdolle (Max Vialle) donnant la leçon à ses élèves alors que la scène 4, acte III doit débiter.

On peut l'entendre déclamer une sorte de *didascalie imaginaire* : « M. Rodrigue caché dans la chambre voisine, entend tout. ». À moment-ci Rodrigue apparaît sur le plateau. M. Bourdolle continue : « Il avance »³⁰⁷. Et Rodrigue commence la scène. Pendant ce temps, on peut voir les élèves hôteliers regarder leur livre, prendre des notes, écouter leur professeur, puis l'extrait de la pièce. Ce petit instant de « classe » que donne M. Bourdolle, n'est pas sans nous rappeler que les classiques et notamment *Le Cid* sont des œuvres très étudiées sur les bancs de l'école et peuvent parfois amener le dégoût ou l'ennui chez les individus, comme semble le penser Fafurle qui s'assoupit dès que la pièce débute. M. Bourdolle est ici le personnage qui détient le savoir. Il ne va pas seulement se contenter de faire la classe à ses élèves, mais également à Émilie, qui semble prendre les événements tragiques de la pièce du *Cid* trop à cœur. Bourdolle explique à cette dernière qu'au théâtre, « [...] on ne doit pas bêtement s'identifier aux personnages, il y a la fiction et la réalité [...] »³⁰⁸. Il s'inscrit ici dans la lignée du brechtisme, que suit aussi Planchon, et qui marque le théâtre des années 60-70. Mais Émilie, qui suit la ligne traditionnelle de l'identification, représente

³⁰⁷ Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.

³⁰⁸ Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, op.cit., p. 300.

ici le grand public. Planchon, à travers cette intervention de Bourdolle et la réaction d'incompréhension d'Émilie, soulève la question du public et de ses attitudes diverses face au spectacle. Et plus spécifiquement, des publics. Il y a différents groupes de personnes qui viennent voir et parler d'une pièce. Roger Planchon en distingue quatre. Il y a dans un premier temps le public qu'il dit « naïf », c'est-à-dire les personnes qui viennent au théâtre pour simplement s'identifier aux personnages, en suivant les actions de l'intrigue. Ensuite, il y a le public qui tire une réflexion philosophique du spectacle. Puis celui qui va déduire de la pièce une réflexion sociale, qui lui permettra de mieux saisir le monde et de s'y positionner. Et enfin, ceux qui contestent le principe même du théâtre³⁰⁹. Avec ces contestations, Planchon met en scène les divers discours portés par ces différents groupes de publics, et la manière dont ses contemporains parlent d'une pièce de théâtre.³¹⁰ Avec la confrontation d'Émilie et M. Bourdolle et, le premier et le troisième type de public se rencontrent et échangent au sujet de la pièce.

À la suite de cette altercation, le comédien qui interprète Don Diègue décide de quitter le plateau car « dans ce théâtre de province, on n'a pas la politesse d'écouter la tragédie. »³¹¹ Il émet ainsi une forme de jugement social dépréciatif à l'égard des publics de province. Ce propos est à replacer dans les débats culturels de la fin des années 1960 : la décentralisation connaît à ce moment une remise en question car, selon certaines personnalités politiques et culturelles, elle favoriserait certes une diffusion plus large de la culture mais également la naissance de véritables ghettos culturels, par la création des « Maisons de la Culture ». Elle laisserait finalement ces villes de provinces à l'écart des révolutions culturelles, qui s'opérerait dans la capitale.³¹² Pour Planchon, la véritable peur de ces personnalités de droite serait plutôt qu'avec la création de ces nouveaux foyers culturels, la parole des artistes et du public ne se libère. Ce public jusqu'alors n'accédait pas aux salles de théâtre. Dans la réplique du comédien sortant de scène, le public de province est jugé moins attentif que celui de la capitale. Il maîtrise moins les codes du théâtre, mais il est aussi plus prompt à la critique et à la réflexion. Émilie et M. Bourdonne représentent ces publics de province, capables de s'approprier la « haute » culture des « classiques », d'une autre manière, moins docile et plus politique, que le public bourgeois. La question de la composition du public populaire était déjà présente au temps de Vilar : on se souvient des critiques émises par Sartre. Avec Planchon, le problème persiste. Planchon raconte la première fois qu'il a présenté une pièce à un public d'ouvriers dans une usine

³⁰⁹ Christine Druguet, *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon* [en ligne]. Ina.fr, 25 janvier 1969 [consulté le 21 mars 2019]. Vidéo de [00:12:04]. <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>.

³¹⁰ *Idem*.

³¹¹ Émile Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*, op.cit., p. 300.

³¹² David Bradby, *Le théâtre français contemporain (1940-1980)*, op.cit., p. 188.

lyonnaise.

C'était à la cantine, à l'heure des repas, raconte-t-il. Il y avait un brouahaha extraordinaire. Alors, juché sur une table, je leur ai dit : « Vous n'allez jamais au théâtre, comment voulez-vous y comprendre quelque chose ? Imaginez votre réaction si, n'ayant jamais entendu parler de football, vous voyiez pour la première fois vingt-deux abrutis taper dans une boule de cuir ! » [...] On ne peut pas espérer attirer au théâtre tout un public d'ouvriers. L'important est de leur faire prendre conscience que la culture existe, mais qu'elle reste un privilège. Le reste, c'est de la démagogie.³¹³

Cette expérience n'est sans doute pas complètement oubliée lorsqu'il monte *Le Cid*, et aborde la question du « non-public ».

Germaine, *regardant la salle* :

Il n'y a que des bourgeois et des petits-bourgeois. Où sont les ouvriers ?

M. Pierre :

Julien, veux-tu répondre pour moi je te prie.

Julien :

M. Pierre travaille en costume Madame ! M. Pierre doit jouer *Le Cid* ! M. Pierre ne répond pas aux questions !

[...]

Germaine :

Où sont les ouvriers !?

Julien, *s'adressant à M. Pierre* :

Madame demande à monsieur où sont les ouvriers.

M. Pierre :

Dans les usines !

Germaine :

Et pourquoi ne sont-ils pas dans les théâtres ?!

Émilie :

Répondez !

M. Pierre :

Ça c'est une excellente question, à laquelle je ne sais absolument pas quoi répondre.³¹⁴

³¹³ Argus de presse, octobre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³¹⁴ Extrait du texte de *La Contestation et de la Mise en pièces du Cid*, cité dans Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.

Ce public de province jugé peu connaisseur va faire fi de ces privilèges et instaurer le chaos. La contestation a éclaté, la mise à mort de l'auteur s'annonce. Alors qu'une scène du *Cid* semble se dérouler, une spectatrice interne s'avance et annonce : « J'aime pas les grands sentiments moi ! J'aime pas les héros qui se dominant. Aussi moi, je vais le foutre en l'air votre bazar ! »³¹⁵ Elle joint le geste à la parole et tue deux personnages du *Cid*. Le peuple semble prendre possession du plateau et assassine cette élite culturelle et bourgeoise que représente alors la pièce de Corneille et du même temps, son auteur.

- Et pour commencer, je dis merde au *Cid* !
- Oh ça c'est bon ça !
- Merde au *Cid* !
- [...]
- On se fout des règles !
- Aux chiottes Corneille !³¹⁶

L'auteur lui-même, sorti tout droit du XVIIe siècle, intervient pour défendre sa pièce.



Illustration n°18 : Photo prise de la même émission que l'illustration n°13. Corneille (Michel Herbaut) entre en scène pour défendre son texte face à la contestation naissante de sa pièce.

³¹⁵ Extrait du texte de *La Contestation et de la Mise en pièces du Cid*, cité dans Christine Druguet. *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon* [en ligne]. Ina.fr, 25 janvier 1969 [consulté le 21 mars 2019]. Vidéo de [00:12:04]. <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>.

³¹⁶ Extrait du texte de *La Contestation et de la Mise en pièces du Cid*, cité dans Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.

Face aux attaques énoncées contre son œuvre, Corneille se défend « Cette pièce [*Le Cid*] où je me suis permis le plus de licence. Il [*Le Cid*] passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui ne s'attachent pas à la dernière sévérité des règles »³¹⁷. Cette citation est une référence à la querelle du *Cid* en 1637. Ici, l'auteur parle de la censure qu'il a endurée face à l'Académie française et plus spécifiquement à Richelieu. Une seconde fois dans l'histoire du théâtre et de la littérature française, Pierre Corneille se voit contraint de défendre et de justifier sa pièce. Après la querelle de 1637, le voilà en 1969 sur le plateau de R. Planchon à faire valoir son art. M. Pierre tente de le sauver, mais le « non-public » si peu présent dans les salles de théâtre, intervient alors sur le plateau et abat Corneille.

- Vous l'avez vu nous bigler du haut de son piédestal ?
- Ouais, ouais, ouais !
- Ça méprise la culture des masses ! Ça crache sur les westerns italiens !

Corneille :
C'est tout ce que peut offrir un homme de ma sorte.

- Il faut l'aplatir si l'on veut qu'il rentre dans une bande-dessinée!³¹⁸

S'ensuit la mise à mort de l'auteur ainsi que celle de l'élite bourgeoise que représente ici la pièce de Corneille. La culture populaire mentionnée dans cet extrait par la bande-dessinée et les westerns italiens prend le pouvoir. « Deux cultures s'affrontent, celle de l'élite symbolisée par les classiques et l'autre, celle des bandes dessinées. »³¹⁹ La pièce du *Cid* est, dans la mise en scène de Roger Planchon, la représentation de la « haute » culture. Elle est souvent considérée comme la plus grande pièce de l'histoire littéraire française. Planchon le dit lui-même : « Quelle est la pièce française la plus célèbre ? *Le Cid* »³²⁰. En mêlant les questionnements sociaux nés de mai 68 à cette œuvre synonyme de culture scolaire et de différence sociale, Planchon offre au public ce qui se déroulait dans la rue quelques mois plus tôt. Roger Planchon a dit : « [...] l'art, c'est un mensonge, cela n'a aucun rapport avec la vie ». Pourtant, il semblerait qu'avec ce spectacle, il invite le réel librement dans la fiction, de même que le burlesque et le satirique dans la tragédie.

Roger Planchon parle du public au travers de ces mêmes spectateurs, mais il aborde

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ Colette Cosnier, *Europe*, Mars 70. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³²⁰ Interview de Roger Planchon par Florence Dunois, *Europe*. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

également la place des artistes dans la société actuelle. Selon lui, la majorité des artistes sont en révolte contre ce gouvernement qui n'est pas capable de les intégrer. Or, selon Planchon, les artistes apportent à ceux qui ne le sont pas, un regard et une pensée qui leur ouvrent des perspectives et peuvent les libérer du carcan social dans lequel ils sont enfermés³²¹. Mais cette liberté apportée par les artistes peut faire peur aux politiques. Il faut donc pour tout politicien souhaitant contrôler son peuple, contrôler ses artistes ou de manière plus radicale, ne pas les intégrer. Car rien ne frappe davantage l'imaginaire populaire qu'une pièce de théâtre³²². Comme nous avons pu le voir, le spectacle de Planchon offre plusieurs niveaux de lecture et propose plusieurs attitudes dont le spectateur peut se saisir. Par conséquent, il offre une libération de la parole et de la pensée des spectateurs.

Planchon souligne que les rapports entre création théâtrale et pouvoir restent difficiles, y compris au XXe siècle : « Que se passe-t-il quand l'État vous donne de l'argent et qu'avec cet argent on fait des pièces qui déplaisent à ce gouvernement ? Oui, c'est un sujet grave, puisque nous savons bien que cela peut provoquer la fermeture des théâtres. »³²³

Fafurle, *aux deux Alberts* :

On se demandait si l'on pouvait parler politique au théâtre ?

Les Alberts rigolent.

Albert n°1 :

Nous avons des frères dans la salle ? Ne jouez pas petit malin avec nous.

Albert n° 2 :

Subversion ? Pas de subventions !

Albert n° 1 :

Subventions, pas de subversion compris ? Pas de politique au théâtre ! Le théâtre est fait pour jouer le théâtre.

Les Alberts, ensemble et s'adressant au public : ET CRAC ! Salut Albert !³²⁴

La critique que fait Planchon de ce gouvernement qui surveille et censure le théâtre des années 60 est virulente, mais sans violence, affirme-t-il :

³²¹ Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.

³²² Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Presse universitaires de France, 2002, p. 50.

³²³ Christine Druguet. *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon* [en ligne]. Ina.fr, 25 janvier 1969 [consulté le 21 mars 2019]. Vidéo de [00:12:04]. <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>.

³²⁴ Extrait du texte de *La Contestation et de la Mise en pièces du Cid*, cité dans Claude Fleouter. *Planchon met en scène Le Cid* [en ligne]. Ina.fr, 13 novembre 1969 [consulté le 13 mars 2019]. Vidéo de [00:10:45]. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.

[...] je ne veux pas faire un spectacle violent. On voit énormément de spectacles violents actuellement, et il me semble qu'ils bloquent les gens au lieu de les ouvrir. Je ne pense pas qu'on puisse tenir un discours ironique sur ce style de spectacle en en gardant la forme : la violence scénique, car alors il n'y aurait plus de discours. Ce qu'il faut arriver à tenir, c'est un discours ironique qui n'ait pas l'air d'aller jusqu'au bout des choses, et qui néanmoins ait un impact en France en ce moment.³²⁵

La légèreté et le divertissement restent malgré tout les maîtres mots du metteur en scène pour ce spectacle. « Faire l'idiot pour montrer quelque chose, c'est extrêmement important. »³²⁶

Avec ce remaniement du *Cid* en lien avec les événements de 1968, Roger Planchon donne à voir au public une contestation loufoque, certes, mais également profonde et sérieuse. Il fait du *Cid* un emblème du théâtre d'élite et le détruit sur scène par des discours et des actions variées. Planchon parvient à une critique sociale, politique et culturelle sans violence, « avec une grande tape dans le dos, et un gigantesque éclat de rire. »³²⁷ commente C. Guillot. C'est au travers de ces « collages » et autres « bafouillages théâtraux » que Roger Planchon parvient à mettre en lumière les failles et les bouleversements historiques d'une société en crise.

C) La presse en parle.

1. Une presse sous le charme.

Une majorité des critiques semble avoir été conquise par le spectacle de Planchon. Les diverses questions et contestations mises en lumière par son adaptation, sont largement détaillées et exposées dans les journaux. Le metteur en scène contribue à ce succès en donnant un grand nombre d'interviews journalistiques et télévisées pour présenter son spectacle. Ses intentions sont donc rapidement énoncées et clarifiées. Au cours de mes recherches et grâce aux Fonds Roger Planchon de la Bnf, j'ai pu constater que le journal *Les Lettres Françaises* était la gazette qui avait le plus écrit et commenté ce spectacle et à chaque fois de manière élogieuse.

[...] Planchon s'interroge et nous interroge. Et ces demandes naviguent du théâtre classique aux rénovations de leurs lectures, des « messes » de Bérart aux happenings, des meetings théâtro-

³²⁵ Claude-André Chartreux, Danièle Pierson, *Mémoire de maîtrise consacré à « La Mise en pièces du Cid »*, année 68-69, Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. p. 2. Cote : 4-CO-112 (1160).

³²⁶ Christine Druguet. *Spécial théâtre : interview de Roger Planchon* [en ligne]. Ina.fr, 25 janvier 1969 [consulté le 21 mars 2019]. Vidéo de [00:12:04]. <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>.

³²⁷ G. Guillot, « La Mise en pièces du *Cid* », *Les lettres Françaises*, 16 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

politique aux prestations du Living Theatre, des dramaturges en mal de sujets aux leçons de Grotowski... Le metteur en scène Roger Planchon en profite-t-il pour nous imposer ses préférences ? Absolument pas. Il « casse » tout et parodie, il démonte et nous envahit de « à la manière de... » qui sont irrésistibles, en même temps, d'intelligence et de grotesque ! En un mot : un véritable film sur tous les éveils et les réveils, sur tous les assauts et les sursauts de la dramaturgie contemporaine [...]

Ici, Planchon manie le fouet et la hache, le fer rouge et les ponces coupantes. À « l'hôtel de la culture » les garçons et d'étage sont studieux, les visiteurs béats, et les poètes ballottés par leurs expirations. Au théâtre... ah ! « au théâtre on peut tout faire, on peut parler de tout » dira l'un des personnages, l'un de ceux qui occupent le théâtre en question ! Et ce groupe qui assure la continuité du divertissement, qui est le témoin des témoins et les acteurs, oui, ce groupe débusquera au hasard des dialogues et de ses interventions, la censure et la subversion, les subventions et les prudes notables... [...] Planchon avec audace, balaye tout. C'est la table rase. C'est la destruction. Des pains de dynamite. Des grenades qui explosent en rires. Une authentique et indispensable manifestation de « salut public » !³²⁸

Dans cet autre article du même journal paru un peu plus tôt que le précédent, on peut lire un extrait d'une interview de Roger Planchon, exposant les questions abordées dans son spectacle.

[...] « La mise en pièces », c'est d'abord la mise en scène des nouveaux affrontements esthétiques, la remise sur plateau de discussions, de scène qui se déroulent généralement en coulisses. La loi du genre impose de tout traiter sur le mode burlesque. [...] Nous avons fabriqué cet exercice d'abord pour parler du théâtre qui se fait aujourd'hui. La situation du théâtre, de la culture, etc., est-elle aujourd'hui bonne ou mauvaise ? Nos guignols sur la scène en débattent, se heurtent et se prennent les pieds dans leurs raisonnements. Ils répondent de biais aux questions dont les journalistes bien informés piègent leurs interviews. [...]³²⁹

Dans cette mise en scène où les journalistes eux-mêmes sont « attaqués », il semblerait que ces derniers n'en tiennent pas rigueur et applaudissent à la réussite de la contestation. D'ailleurs, fait amusant, et révélateur de la dimension plurielle et foisonnante du spectacle, la majorité des journalistes ne parvient pas à résumer ou à exposer l'intrigue du spectacle. « Je ne me hasarderais pas à résumer ce que je crois être le plus éblouissant des spectacles surréalistes. Est-ce possible d'ailleurs ? »³³⁰ Ou bien encore dans *Les Lettres Françaises*, « [...] Le plus difficile est de donner une idée exacte de ce spectacle. »³³¹ Les journalistes se laissent prendre au jeu, mais cela ne les empêche nullement de révéler aux lecteurs les multiples sujets abordés par le metteur en scène, ainsi que la manière dont il procède.

³²⁸ G. Guillot, « La Mise en pièces du *Cid* », *Les lettres Françaises*, 16 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³²⁹ Argus de la presse, *Les Lettres Françaises*, 12 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³⁰ G. Guillot, « La Mise en pièces du *Cid* », *Les lettres Françaises*, 16 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³¹ Claude Olivier, *Les lettres Françaises*, 18 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

[...] Trois personnages saugrenus, dans une voiture de basse-cour, M. Fafurle, sa femme... et son épouse, débouchent sur une scène où l'on joue « Le Cid ». Trois clowns, donc, de la réalité – tout est fiction, puisqu'on fait, bien sûr, du théâtre dans le théâtre ! – se mêlent à la représentation classique, dialoguent avec les héros du « Cid », avec le personnel du théâtre. Corneille, en personne, intervient. Ces trois Fafurle farfelus assument la seule continuité « logique », si l'on peut dire de la « Mise en pièces », puisque c'est par eux et autour d'eux que le théâtre est mis en rêve, mis en question, mis en miettes.

C'est l'occasion, d'abord, d'une satire politique violente. [...] La « Mise en pièces » est, d'abord, cette protestation furieuse et grasse. Et tout de suite. Mais, fondamentalement, la mise en doute frénétique du théâtre – à mon sens célébré par là même – en tant que lieu privilégié et magique du défoulement onirique, de l'image naturaliste, de l'action et de la réflexion politiques. Défenseurs de la culture, contestataires, blousons noirs et muses de bandes dessinées, hippies, personnages de théâtre et metteur en scène – Planchon y compris – tous subissent malaxage et trituration féroces jusqu'à l'apparition finale du grand ordinateur androgyne qui procure à chacun l'extase sexuelle conditionnée et distribue les conserves culturelles de la société de consommation.³³²

Le spectacle est généralement présenté comme une remise en question de la place du théâtre dans la société, place bouleversée par les événements de mai 68. Les deux niveaux de lecture que Planchon a mis en place, sont clairement perçus, comme l'écrit Claude Olivier dans les *Lettres Françaises*, « [...] Sous la bouffonnerie, on sent souvent une certaine angoisse. »³³³ Ou encore dans *Le Progrès*,

Tout cela dans un style volontairement dépouillé de tout artifice littéraire, extrêmement gros dans les mots, et dans une mise en scène étourdissante, en comique de rupture, fracassante et ininterrompue dans le jeu telle une parade de music-hall, avec des astuces à l'usage des connaisseurs comme les parodies de Grotowski, du Living Theatre et des spectacle hippies.³³⁴

Dans « ce mélange extravagant » qu'est cette mise en scène, tous les publics se reconnaissent et jouissent de ce spectacle.

[...] Et c'est là que l'on peut constater l'efficacité du spectacle de Planchon : les clins d'œil au public sont nombreux, et celui-ci se réjouit, tout content lorsqu'il a reconnu Barrault, Vilar ou Arrabal ; mais c'est un public qui a séjourné longtemps à l'Hôtel de la Culture ! Tout le monde peut évidemment comprendre les allusions [...].³³⁵

On peut également lire dans *Les Lettres Françaises* sous la plume de Claude Olivier :

[...] On pouvait craindre évidemment que nombre de passages de la pièce faisant allusion à des hommes de théâtre, à des pièces que les spectateurs ne connaissent pas forcément soient obscurs

³³² Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³³ Claude Olivier, *Les lettres Françaises*, 18 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³⁴ Jean-Jacques Lerrant, *Le Progrès*. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³⁵ Colette Cosnier, *Europe*, Mars 70. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

pour un public non « spécialisé ». Je crois qu'il n'en est rien, et si même quelques « private jokes » peuvent échapper, il y a suffisamment d'éléments très clairs pour que chacun y trouve son compte.³³⁶

Certaines critiques font la comparaison entre la mise en scène du *Cid* de Vilar et celle de Planchon. Roger Planchon a ses adeptes, comme ce journaliste du *Figaro littéraire*, Jacques Lemarchand : « [...] La représentation dure plus longtemps que celle du *Cid*, exige des moyens scéniques d'ailleurs parfaitement employés et mis au point : quel temps passé là ! – très supérieurs à ceux que Jean Vilar et Gérard Philipe exigeaient pour donner vie au *Cid*. »³³⁷ D'autres se disent nostalgiques de cette mise en scène plus épurée. Dans *La Nouvelle république du centre-ouest*, on lit par exemple : « [...] C'est réglé au quart de poil et cela n'éveille en moi qu'un regret : celui du metteur en scène janséniste qui, sous le nom de Jean Vilar, nous a laissé le souvenir d'une riche sobriété. »³³⁸ Mais établir une comparaison (ou du moins une hiérarchie) entre ces deux mises en scène du *Cid* semble quelque peu dérisoire, tant les partis pris des deux metteurs en scène étaient différents et les époques distinctes. Dix-neuf ans se sont écoulés entre ces deux créations. Vilar et Planchon se sont côtoyés et liés d'amitié : « [...] nous avons combattu ensemble. Voilà ! Nous avons combattu ensemble d'une façon tout à fait sérieuse. »³³⁹ Un acte théâtre qui a permis de parler des acteurs, des metteurs en scène, mais également des publics et de l'État, plongés dans les événements historiques. La pièce de Planchon est une véritable représentation, racontant la relation entre l'Homme et l'Histoire.

La Mise en pièces a été considérée par une majorité de critiques comme « un acte théâtral, et de grande qualité. »³⁴⁰ Mais l'on peut également lire des critiques peu enthousiastes, voire même virulentes à l'égard de cette « *Contestation* » et de cette « *Mise en pièces* ».

2. Une presse sceptique.

Le reproche qui semble le plus présent dans les quelques critiques négatives, est que la pièce

³³⁶ Claude Olivier, *Les lettres Françaises*, 18 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³⁷ Jacques Lemarchand, *Figaro littéraire*, 24 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³⁸ Argus de la presse, *La nouvelle république du centre-ouest*, 28 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³³⁹ Roger Planchon évoque sa relation avec Jean Vilar. Dominique Darzacq. *Mémoire du théâtre : Roger Planchon, un fils de Brecht* [en ligne]. Ina.fr [consulté les 26 et 27 mars 2019]. Vidéo de [04:28:40]. <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon>.

³⁴⁰ Claude Olivier, *Les Lettres Françaises*, 18 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale.

du *Cid* soit si peu présente. En effet, les passages de la pièce constituent, aux yeux des journalistes les plus réfractaires, le seul vrai et le seul beau moment de théâtre du spectacle. « Un seul bénéficiaire, dans cette aventure. Corneille. Dont les alexandrins sonores et roides trouent comme les Everests le bournier de la médiocrité ambiante. [...] Planchon doit beaucoup aimer Corneille. En tout cas, il lui a réservé la meilleure part. »³⁴¹ Le Journal *France-Soir* se range à cet avis : « La faiblesse habituelle [...] réside dans le texte et la composition. Ici, il n'y a guère ni l'un ni l'autre, à part quelques tirades du *Cid* qui étincellent comme des diamants dans un panier de bric-à-brac. »³⁴² On reproche aussi à Planchon ses actualisations et ses « inévitables allusions »³⁴³ aux événements de mai 68.

« La mise en pièces du *Cid* » n'est pas le premier spectacle gauchiste inspiré plus ou moins par les événements de mai. J'en ai vu cinq ou six : chaque fois, j'ai eu l'impression d'être invité à un banquet d'Anciens combattants nostalgiques, qui ne savent pas trop s'il faut rire ou pleurer de leurs prouesses anciennes.³⁴⁴

Pour la presse de droite, l'effet burlesque est raté et provoque de l'ennui plutôt que du plaisir. Claude Lorne écrit même qu'il s'est « passablement ennuyé ».

Mais enfin, je crois qu'à l'origine cela partait d'une bonne intention : ce n'est pas à la mise en pièces de ce pauvre Corneille que voulait procéder la troupe de Villeurbanne, mais à la mise en boîte du théâtre moderne. La mise en bière, plutôt, si j'osais cet affreux calembour, vu que le susdit théâtre me paraît à cette heure plus mort que vif.³⁴⁵

Le dynamisme, tant apprécié par les spectateurs et certains journalistes, ne semble pour Claude Lorne que « gratuité » et les « contorsions dans la satire » constituent même « le défaut majeur »³⁴⁶ de cette mise en scène. Les intentions du metteur en scène semblent floues et peu compréhensibles, «[...] on ne voit pas très bien ce que M. Planchon veut dire. »³⁴⁷ Ces journalistes sont sceptiques, bien qu'ils saluent la maîtrise de l'ensemble «[...] quand M. Planchon triomphe, c'est dans la mise

³⁴¹ Claude Lorne, « Rodrigue a toujours du cœur », *Rivarol*, Novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³⁴² Jean Dutourd, *France-Soir*, 21 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³⁴³ Claude Lorne, « Rodrigue a toujours du cœur », *Rivarol*, Novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³⁴⁴ Jean Dutourd, *France-Soir*, 21 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³⁴⁵ Claude Lorne, « Rodrigue a toujours du cœur », *Rivarol*, Novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

³⁴⁶ *Idem*.

³⁴⁷ Jean Dutourd, *France-Soir*, 21 novembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

en scène. Celle-ci est admirable : cocasse, imprévue, d'un rythme étourdissant, parfaitement réglée. C'est la sauce sublime qui fait passer un poisson insipide. [...] Toute la troupe est bonne [...]. »³⁴⁸, tout au plus. Un article de Jean Garnier pour le journal *Le Hérisson* a retenu mon attention par la virulence de ses propos.

« Théâtre de choc ? Non, théâtre qui choque ! »

Un certain Planchon, qui se dit homme de théâtre, semble fermement décidé à dépoussiérer nos classiques. Il présente, au théâtre Montparnasse, *LE CID* accommodé à sa sauce personnelle. Par ses soins, Rodrigue devient une espèce d'idiot du village et Chimène une sorte de Bécassine hystérique. Ce spectacle, si j'ose m'exprimer ainsi, a pour titre « Le mise en pièces du Cid ». Pour moi, c'est plutôt un carnage. Ce curieux mélange d'érotisme et de stupidité ne manquera pas d'attirer les snobinards et autres prétendus intellectuels qui confondent volontiers évolution avec c...

Je me demande pourtant, avec une certaine curiosité quel accueil réservera le public, le vrai, à ces élucubrations. Que dira-t-il devant ces vagissements, ces gestes désordonnés et ces accoutrements carnavalesques ? Mais imaginons – tout étant possible de nos jours – qu'un tel spectacle attire les foules et, comme on dit dans notre jargon de métier qu'il fasse de l'argent. Alors mes amis quelle mine d'or pour ceux qui oseront suivre la même voie. Pour ma part, s'il suffit de divaguer pour devenir un auteur à succès, je suis prêt à m'y mettre avec courage. Dieu merci, le réservoir est vaste dans lequel on peut puiser une inspiration destructrice. J'ai déjà imaginé que sous ma plume *Athalie* deviendrait une strip-teaseuse, *Britannicus* un dur de Montmartre, et *Cinna* un petit jeune homme efféminé... Pendant que j'y serai, rien ne me résistera. Je vois déjà la scène où *Cyrano*, s'étant rendu chez un chirurgien esthétique, arrivera avec le profil d'Alain Delon et dira à Christian : – Maintenant que j'ai une belle petite gueule, à nous deux mon gaillard, je te joue *Roxanne* au 421... À tout hasard, je propose mes services aux mécènes qui ont commandité *Le Cid* new-look de Monsieur Planchon, car, entre nous, je le crois trop malin pour avoir risqué un seul de ses sous dans une entreprise de démolition.³⁴⁹

Aucun élément dans la mise en scène de Planchon n'est épargné. Même les répliques du *Cid*, qui sont généralement applaudies par les autres critiques, laissent le journaliste de marbre. « Rodrigue devient une espèce d'idiot du village et Chimène une sorte de Bécassine hystérique ». Au moment où le journaliste écrit ces mots, le spectacle de Planchon ne s'est joué qu'à Lyon. Le critique anticipe sur sa réception à Paris, en séparant le public en deux catégories très différentes de celles proposées par Planchon, « les snobinards et autres prétendus intellectuels » qui applaudira le spectacle d'un côté, « le public, le vrai » de l'autre côté, qui est exclusivement décrit de façon commerciale, comme une « foule » pouvant attirer « de l'argent ».

La Contestation et la Mise en pièces de la plus illustre des tragédies françaises Le Cid de

³⁴⁸ *Idem.*

³⁴⁹ Jean Garnier, « Théâtre de choc ? Non, théâtre qui choc », *Le Hérisson*, 4 décembre 1969. Fonds Roger Planchon. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : 4-COL-112 (134,4).

Pierre Corneille suivies d'une « cruelle » mise à mort de l'auteur dramatique et d'une distribution gracieuse de diverses conserves culturelles, est une mise en abyme des questions théâtrales et sociales qui ont agité la société française en 1968 et juste après. Certes, *Le Cid* pour le metteur en scène n'est qu'un prétexte à la parole. Les enjeux dramatiques de la pièce de Corneille ne sont pas au centre de ses préoccupations. Le but de Roger Planchon n'est pas de monter la pièce du *Cid* dans sa totalité. Pour ce dernier, elle permet dans un premier temps de mettre côte-à-côte des publics très différents. Au XXe siècle, presque tous les français connaissent ou ont déjà entendu parler de la pièce de Corneille, qui fait partie de la culture scolaire de l'école publique. Planchon part de cette référence commune pour susciter une ouverture sur le monde contemporain. Pour Planchon, qui s'inscrit dans la conception de Brecht de « l'utilisation des classiques » au service du temps présent, une adaptation de pièce classique est une réussite si l'époque à laquelle elle est montée éclaire de façon nouvelle cette œuvre. Avec *La Contestation et la Mise en pièces*, Planchon parvient à éclairer cette œuvre à la lumière des événements de mai 68, mais la réciproque se réalise également. Des débats naissent de la représentation de cette tragi-comédie classique, qui ont des répercussions sur la vision du théâtre dans les années 1970.

Conclusion

La pièce du *Cid* de Corneille offre aux spectateurs de chaque siècle une critique et une réflexion sur la société au sein de laquelle ils évoluent. On y découvre une réflexion politique, avec le protagoniste du Roi Ferdinand, dont le pouvoir est remis en question par un Grand Royaume. Corneille partage avec la foule ses observations sur la figure du pouvoir et plus largement sur le gouvernement de son époque. S'ajoute à cela une critique des lois qui régissent la vie culturelle du XVII^e siècle. La réception polémique de son œuvre avait été marquante, même si les querelles littéraires étaient monnaie courante à cette époque « [...] la guerre est l'état normal du monde littéraire du XVII^e siècle. »³⁵⁰ Avec *Le Cid*, Pierre Corneille fait des entorses aux dogmes classiques. En ne respectant pas la règle des trois unités, en présentant un protagoniste aussi peu vraisemblable que Chimène, Corneille déclare son indépendance dans une vie artistique réglée et censurée par une nouvelle politique culturelle, nouvellement mise en place par le Cardinal de Richelieu. L'un des éléments déclencheurs de la querelle du *Cid* a été cette déclaration de l'auteur, dans un poème intitulé *l'Excuse à Ariste*, publié le 20 février 1637 : « Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée »³⁵¹. Ce vers, critiqué par certains de ses contemporains comme une marque d'orgueil et qui évoque la superbe de Rodrigue, était aussi une manière de mettre à distance les censeurs et les tutelles qui tenaient de régenter son œuvre.

Les enjeux politiques exposés dans l'œuvre ne sont pas forcément transposables au XX^e siècle, et tous n'inspireront pas les metteurs en scène. Prenons la question du duel : la pratique semble être sortie d'usage au XX^e siècle, après deux guerres mondiales. Alors, qu'est-ce qui fait que la pièce de Corneille remporte un tel engouement trois siècles plus tard auprès des spectateurs, pour que trois hommes de théâtre majeurs décident de la représenter ? Son universalité. Avant toute chose, Corneille parle de valeurs (le courage et l'honneur) et de sentiments contradictoires. Si le milieu social dans lequel gravitent les personnages est élevé, conformément aux règles de la tragédie, ces sentiments sont bien entendu partageables. Corneille rejoint en cela le principe de la catharsis tragique. Dans toute tragédie, les protagonistes appartiennent à un rang social élevé, et leur passage de la fortune à l'infortune doit émouvoir, instruire et/ou provoquer la terreur et la pitié du spectateur. Déjà au XVII^e siècle, la pièce suscite l'engouement populaire. « Corneille ne semblait nullement disposé à requérir pour *Le Cid* le jugement des savants, quand le succès de la pièce auprès du public

³⁵⁰ Jean-Marc Civardi, *La Querelle du Cid*, op.cit., p. 13.

³⁵¹ Pierre Corneille, *Excuse à Ariste*, cité dans Boris Donné, « La Querelle du Cid (I) : Chronique d'une polémique », dans Pierre Corneille, *Le Cid*, op.cit., p. 253.

populaire [...] lui semblait une suffisante légitimation. »³⁵² Peut-on déjà lire dans ce succès immédiat les prémices d'un théâtre populaire ? Sans doute pas, et la pièce du *Cid* n'est pas la seule à avoir intéressé les metteurs en scène du théâtre populaire au XX^e siècle. Cependant, elle a peut-être permis d'en définir quelques clés. Jacques Copeau, Jean Vilar et Roger Planchon se sont tous trois saisis de cette pièce comme moyen de réflexion ou de contestation, dans une société bouleversée par des événements majeurs de l'Histoire de France. Comme l'a expliqué Planchon, c'est à la lumière de la société contemporaine que la pièce fait apparaître des éléments nouveaux. Le contexte historique détermine la vision que peuvent avoir les metteurs en scène sur *Le Cid*.

Jacques Copeau, contrairement aux deux autres metteurs en scène, est celui qui fut le plus contraint par les circonstances historiques. « Confronté à une Société qui depuis février 1940 affichait clairement ses divisions, il se trouve d'emblée prisonnier d'un processus dont il ne pouvait seul enrayer les mécanismes. »³⁵³ Alors que ce dernier fait face au gouvernement de Vichy, et à la présence de l'armée ennemie, il tente malgré tout d'assumer pleinement son rôle de nouvel administrateur intérimaire de la Comédie-Française. Cependant, il est confronté à l'épisode du « renvoi des Juifs », qui ne l'a certes pas freiné dans ses créations, mais qui a sans doute entaché son image. Puis, sa mise en scène du *Cid* se réalise dans des conditions, chaotiques, puisque la troupe du Français était en exode. Censée être présentée en septembre 40, la pièce ne le sera qu'en novembre. À la suite de ces diverses circonstances, Copeau, réticent à obéir aux injonctions du nouveau gouvernement, se verra prié de démissionner, après seulement huit mois à la direction du Français. La première du *Cid*, qui marque la réouverture de la Comédie-Française et le jour anniversaire de l'armistice français, est loin d'être passés inaperçue. Bien sûr, le motif officiel de son renvoi n'est pas *Le Cid*. Les autorités occupantes invoquent un motif familial. Le fils de Copeau aurait été accusé de faire de la résistance par le biais de Radio-Strasbourg. Dix jours après avoir été nommé administrateur définitif, Copeau remet sa démission. Il en énumérera plus tard les raisons dans une lettre : « Le rôle joué par mon fils à son poste de Radio-Strasbourg pendant la guerre, ma tiédeur pour la collaboration, mon attitude insuffisamment radicale dans les mesures antisémites »³⁵⁴. L'administration de Jacques Copeau « ne fut finalement qu'une parenthèse, aussi bien dans l'histoire du Théâtre-Français, que dans la carrière de l'intéressé. Les ouvrages consacrés à

³⁵² Boris Donné, « La Querelle du Cid (I) : Chronique d'une polémique », dans Pierre Corneille, *Le Cid*, *op.cit.*, p. 266.

³⁵³ Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 202.

³⁵⁴ Extrait d'une lettre adressé le 7 janvier 1941 de Jacques Copeau à Fernand de Brinon. AN/F 60 1492 (correspondance de Brinon), cité dans Marie-Agnès Joubert, *La Comédie-française sous l'Occupation*, *op.cit.*, p. 150.

Copeau demeurent d'ailleurs étrangement discrets sur cet épisode de sa vie. »³⁵⁵. Ni Jean Vilar, ni Roger Planchon n'ont subi une telle pression politique. Néanmoins, il n'est pas anodin que Planchon ait abordé la question de la censure dans son adaptation du *Cid*. Il y envisage la censure d'un point de vue économique, plutôt que politique, par le biais de l'attribution des subventions, selon ce que le gouvernement souhaiterait voir représenter ou pas, dans les théâtres. La question des relations entre individus et pouvoir, entre liberté créatrice et autorité, est fondamentale dans *Le Cid*, et explique l'attraction des metteurs en scène du XX^e siècle pour cette œuvre, dans des périodes de remise en cause, de mise en place, ou de mise en question démocratique.

La question de l'unité de lieu dans *Le Cid* soulève en outre un enjeu esthétique, au XX^e siècle, où la scénographie a connu des tendances multiples et opposées, du minimalisme le plus strict, au foisonnement de décors. La question est, comment faire figurer tous les lieux de l'intrigue sur une seule et même scène, sans gêner la fluidité et la compréhension de l'action pour les spectateurs ? Copeau met en place un espace « compartimenté » avec la création de diverses plates-formes et de praticables. Vilar, quant à lui, donne à voir un plateau dénudé, occupé seulement par les corps et la voix des interprètes, ce qui permet de laisser libre cours à l'imaginaire du spectateur. Il dépouille l'œuvre de sa tradition scénographique, aussi bien que de son appareil critique scolaire. Roger Planchon, enfin, déploie des « tableaux » géants. Cette scénographie permet d'entretenir une esthétique de surprise. Cette esthétique du saisissement et du choc est parfaitement présente et palpable dans la dramaturgie de l'œuvre. Particulièrement avec l'acte III, car tout ce qui a été mis en place dans les deux premiers actes se réalise et se concentre avec la première rencontre des amants. Rodrigue, en pleine nuit, l'épée encore couverte du sang du Comte, se rend auprès de Chimène, lui confie ses états d'âmes. Ainsi, ils s'avouent mutuellement leur sacrifice au profit de l'honneur, malgré leur amour réciproque. « Historiquement, c'est là qu'a éclaté pour la première fois aux yeux du public français l'audace de dramaturge de Corneille. »³⁵⁶

L'idée est assurément extravagante, et l'on conçoit que ceux qui voulaient être choqués l'aient été ; mais on voit aussi qu'ils furent une minorité et que la plupart des spectateurs ont admiré tout particulièrement Corneille pour avoir osé mettre sur la scène française une rencontre aussi inouïe. Choc des passions, beauté des sentiments, pathétique de la situation [...].³⁵⁷

Cette esthétique de surprise et de choc ne fut cependant pas appréciée par l'Académie française. En

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 226.

³⁵⁶ George Forestier, *Le Cid, Pierre Corneille, op.cit.*, p. 55.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.

plus du non-respect de l'unité d'action et de lieu, l'unité de temps fait aussi défaut. La pièce se déroule bien en vingt-quatre heures, mais au vu du nombre d'actions énoncées et réalisées par les personnages, il est, pour les critiques, invraisemblable que cela se passe en un jour. Mais l'affront le plus important aux yeux des Académiciens réside dans le personnage de Chimène. Une jeune fille présentée comme vertueuse ne peut, en aucun cas, épouser le meurtrier de son père sous peine d'être accusée de parricide. Certes, à la fin de la pièce, Chimène est promise à Rodrigue. Pourtant, aucun mariage n'est célébré. Le Roi annonce au Cid qu'il doit poursuivre la guerre contre les Maures. Et ce ne sera qu'au retour du guerrier, que ce dernier pourra épouser Chimène.

Le Roi :

[...]

Rodrigue cependant il faut reprendre les armes.
Après avoir vaincu les Maures sur nos bords,
Renversé leurs desseins, repoussé leurs efforts,
Va jusqu'en leur pays leur reporter la guerre,
Commander mon armée, et ravager leur terre.
À ce seul nom de Cid ils trembleront d'effroi,
Ils t'ont nommé Seigneur, et te voudrons pour Roi,
Mais parmi tes hauts faits sois-lui toujours fidèle,
Reviens-en, s'il se peut, encor plus digne d'elle,
Et par tes grands exploits fait-toi si bien priser
Qu'il lui soit glorieux alors de t'épouser.

Rodrigue :

Pour posséder Chimène, et pour votre service
Que peut-on m'ordonner que mon bras n'accomplisse ?
Quoi absent de ses yeux il me faille endurer,
Sire, ce m'est trop d'heur de pouvoir espérer.³⁵⁸

Corneille ne fait que suggérer l'idée d'un mariage futur entre les deux amants. Mais cela semble suffisant pour les censeurs. Après l'examen de la pièce, le jugement de l'Académie est sans appel. « [...] nous concluons [...] que le sujet du *Cid* [n'est] pas bon, qu'il pêche dans son dénouement, qu'il soit chargé d'épisodes inutiles, que la bienséance y manque en beaucoup de lieux, aussi bien que la bonne disposition du théâtre, et qu'il y ait beaucoup de vers bas et de façon de parler impures. »³⁵⁹. Derrière l'autorité littéraire se devine une autorité politique : le Cardinal de Richelieu participe de très près à l'écriture des *Sentiments*.

Néanmoins, Planchon ne monte pas *Le Cid* dans son intégralité et ses images sont représentatives

³⁵⁸ Pierre Corneille, *Le Cid*, *op.cit.*, (v. 1841-1862), p. 182-183.

³⁵⁹ Boris Donné, « La Querelle du Cid (I) : Chronique d'une polémique », dans Pierre Corneille, *Le Cid*, *op.cit.*, p. 285.

d'une autre époque : la partie du spectacle qui met en scène les vers de la pièce donne à voir une scénographie « classique ». Chez Planchon, la notion de « classique » n'est pas à prendre tout à fait comme ses prédécesseurs, mais elle est cernée par des éléments plus contemporains. Effectivement, sur la toile de fond, figurent des colonnes antiques qui évoquent les origines du théâtre. Via cette référence au théâtre grec, Planchon rappelle les préceptes « classiques », instaurés par Aristote dans sa *Poétique*, que Corneille n'avait pas tous respectés dans *Le Cid*. Ce petit rappel indirect à la querelle de 1637, permet à mon avis, de mettre en avant que les artistes du XVII^e siècle, tout comme ceux du XX^e siècle protestaient contre un certain ordre établi. Dans la *Contestation et Mise en pièces du Cid*, l'œuvre de Corneille est en outre utilisée comme symbole d'un théâtre élitiste et bourgeois. C'est Corneille lui-même ainsi que son œuvre, que certains protagonistes d'origine populaire assassinent. Le rôle de la pièce du *Cid* dans l'adaptation de Planchon est, me semble-t-il, double. Roger Planchon met en avant l'idée que Pierre Corneille, en écrivant *Le Cid*, s'inscrit dans une première controverse à l'égard de la « République des Lettres », et en bouleverse l'ordre établi. Puis, dans un second temps, elle sert de prétexte à la contestation et à la destruction d'un théâtre élitiste, représenté en la personne de Corneille et de sa pièce. R. Planchon est le seul des trois metteurs en scène à envisager la pièce du *Cid* de cette manière. Pour en revenir à la scénographie de Planchon, la toile, représentant ces colonnes grecques, demeure tout au long du spectacle. Elle témoigne du fait que les fondations du théâtre antique sont toujours présentes. S'ajoutent à cette peinture de multiples images évoquant les révoltes de 1968. Roger Planchon, en émettant un discours critique sur le théâtre d'aujourd'hui, propose un feuilleté d'images évoquant le passé et l'actualité.

Le contexte historique et la scénographie sont des éléments importants, voir essentiels à l'étude de ces actualisations de la pièce de Corneille. Un autre élément entre également en compte : le choix de l'interprète. Aussi bien chez Copeau que chez Vilar, la question du comédien interprétant Rodrigue est primordiale. Chez Vilar, on la ressent particulièrement, car avant de monter sa mise en scène avec Gérard Philipe dans le rôle-titre, en 1951, ses deux précédentes adaptations de 1949 et 1950 et son interprète, en la personne de Jean-Pierre Jorris, n'avaient pas autant marqué le public. Elles eurent un certain succès, mais elles ne remportèrent pas l'engouement immédiat de celle de 1951. Gérard Philipe fit toute la différence. « [...] Gérard Philipe est Rodrigue lui-même. Comme on restaure un tableau ancien, il restitue à la tragi-comédie de Corneille toute sa

jeunesse et toute sa fraîcheur, nous donnant à croire qu'elle a été écrite cette année, pour nous. »³⁶⁰

La jeunesse de l'acteur est un élément primordial dans l'interprétation de Rodrigue. C'est cet élément qui avait fait « scandale » avec Copeau, mais ce qui avait également suscité l'enthousiasme et l'admiration du public étudiant. La vitalité de jeunes acteurs vedettes (Barrault et Philippe) permet aux spectateurs aussi bien en 1940, qu'en 1951, une profonde identification. Une fois de plus, dans la mise en scène de Roger Planchon, une différence se fait sentir. Le rôle-titre est noyé dans un titre à rallonge et le Rodrigue de Planchon n'est que très peu présent dans l'ensemble de la pièce. L'esprit de groupe est ici, mis en avant. Le collectif prime sur l'héroïsme individuel. Ce choix est profondément inscrit dans les valeurs de l'après mai 68. L'esprit de création individuelle laisse place à l'idéologie des productions collectives. L'identification cathartique de la foule ne se fait plus à travers un personnage fictif, mais au travers d'un groupe et de l'évocation d'événements traversés en commun.

La collectivité composée de divers milieux sociaux est également un élément primordial dans les mises en scène de cette pièce. Dès le départ, Corneille est satisfait de son succès « populaire ». Il s'adresse et parle pour tous. Les hommes de théâtre, que nous avons étudiés ici, cherchent à travers ce chef-d'œuvre séculaire à s'adresser à un public hétérogène. « On se trouve en présence d'une volonté qui s'adresse directement à la volonté, d'un homme qui parle à un homme, d'un grand courant d'action qui relie, d'une façon continue, le public à la scène [...]. Il réalise cette première loi en grand poète dramatique : parler pour tous. »³⁶¹. Copeau et Vilar s'attachent particulièrement à une classe d'âge, la jeunesse, pour créer un effet de communion. Planchon, quant à lui, aborde la question du « non-public ». Le regard critique d'une société sur une société en mouvement, et l'expression des passions humaines, étaient à l'origine de la querelle du *Cid* en 1637. Au XX^e siècle, Jacques Copeau, Jean Vilar et Roger Planchon ont réinvesti cette œuvre en résonance avec les événements historiques qu'ils traversaient, et au service de leur vision du théâtre.

En 1998, Declan Donnellan reprend *Le Cid* au festival d'Avignon, quarante-sept ans après le succès du duo Philippe/Vilar. D'ailleurs, pour William Nadylan, l'interprète de Rodrigue, « il est impossible de ne pas penser à Gérard Philippe », qui est désormais la référence première, dans les livres scolaires. Pourtant, la mise en scène de D. Donnellan se différencie de celles de ses prédécesseurs, notamment par le traitement du personnage de Rodrigue et de l'ambiance générale

³⁶⁰ Morvan Lebesque, in « Gérard Philippe » (Février 2013). *Cahier Jean Vilar*, n°114 (numéro spécial), p. 11.

³⁶¹ Romain Rolland, *Le théâtre du peuple*, op. cit., p. 42.

qui se dégage de la pièce. Declan Donnellan va mettre à mal deux notions clés de la pièce, l'héroïsme et l'honneur. Ces deux valeurs sont remises en question pour laisser place à la peur, au désir et à la légèreté. Qu'est-ce que l'honneur en 1998 ? Donnellan affirme dans le dépliant qui accompagne le spectacle, « [...] sous l'aile du Henri IV de Shakespeare : " Qu'est-ce que l'honneur ? Un mot. Qu'y a-t-il dans ce mot d'honneur, qu'est-ce que cet honneur ? Du vent. Quel magnifique bilan. Et qui en bénéficie ? Celui qui est mort mercredi " »³⁶². Ainsi, Donnellan présente à l'assistance un antihéros, qui tremble avant de partir au combat, un « héros malgré lui »³⁶³ dira William Nadylan ; tandis que Chimène crie son amour pour Rodrigue sans aucune honte, le torse nu.³⁶⁴ Le metteur en scène britannique, comme Planchon, se joue des règles de bienséances et de vraisemblances du XVII^e siècle. Il présente au public des protagonistes « humains » qui désirent, et qui ont peur – en un mot, qui vivent. Ces personnages ne souhaitent pas exister selon des préceptes stricts et désuets hérités des générations précédentes. Avec cette mise en scène de Donnellan, les conflits historiques semblent s'effacer, au profit d'un désir de vivre et de liberté.

³⁶² Alain Dreyfus, « On badine bien avec *Le Cid* », *Libération*, 14 juillet 1998. Disponible sur : https://next.liberation.fr/culture/1998/07/14/festival-d-avignon-le-britannique-donnellan-tire-la-pièce-de-corneille-vers-la-comédie-on-badine-bie_241495 . [consulté le 29 mai 2019].

³⁶³ Dominique Poucet, « *Le Cid* à Avignon », [en ligne]. Ina.fr. Vidéo de [00:28:40]. <https://www.ina.fr/video/CAC98029599/le-cid-au-festival-d-avignon-video.html>. [consulté le 29 mai 2019].

³⁶⁴ *Idem*.

Bibliographie

Histoire et dramaturgie :

- CIVARDI Jean-Marc, *La Querelle du Cid*, Paris, H. Champion, 2004.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, Paris, Flammarion, 2009.
- COUTON George, *Corneille*, Paris, Hatier, 1958.
- COUTON George, *Richelieu et le théâtre*, Paris, Erudit, 2008.
- DOUBROVSKY Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.
- DUFOUR-MAÎTRE Myriam, *Pratiques de Corneille*, Saint-Aignant, Publication des universités de Rouen et du Havre, 2013.
- FORESTIER George, *Passions tragiques et règles classiques*, Paris, PUF, 2003.
- FORESTIER George, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Genève, Librairie Droz, 2004.
- MARTIN Hélène, *Public et littérature en France au XVII^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- MICHEL Lise, *Des Princes en Figure, Politique et invention tragique en France (1630-1650)*, Paris, PUPS, 2013.
- PELLISSON Paul, *Histoire de l'Académie Française*, Paris, Didier et Cie, Libraires-Editeurs, 1858.
- Œuvre complète de Corneille, Paris, Du Seuil, 1963.

Article :

-DREYFUS Alain, « On badine bien avec *Le Cid* », *Libération*, 14 juillet 1998.[en ligne], Disponible sur : https://next.liberation.fr/culture/1998/07/14/festival-d-avignon-le-britannique-donnellan-tire-la-piece-de-corneille-vers-la-comedie-on-badine-bie_241495

Vidéo :

PONCET Dominique, « *Le Cid* au festival d'Avignon », [en ligne]. Ina.fr. [consulté le 29 mai 2019]. Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/CAC98029599/le-cid-au-festival-d-avignon-video.html>

Jacques Copeau :

- BARRAULT Jean-Louis, *Une vie sur scène*, Paris, Flammarion, 2010.
- BORGAL Clément, *Jacques Copeau*, Paris, L'Arche, 1960.
- COPEAU Jacques, *Journal 1918-1948*, Paris, Seghers, 1991.
- COPEAU Jacques, *Le Théâtre populaire*, Paris, PUF, 1942.
- GUERIN Jeanyves, *Le Théâtre français des années noires (1940-44)*, Paris, Presse Nouvelle Sorbonne, 2015.
- JOUBERT Marie-Agnès, *La Comédie-Française sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 1998.
- MIGNON Paul-Louis, *Jacques Copeau*, Paris, Juilliard, 2003.
- PUAUX Melly, PUAUX Paul, MOSSE Claude, *L'Aventure du théâtre populaire*, Monaco, Édition du Rocher, 1996.
- SORLOT Marc, *Jacques Copeau*, Paris, Imago, 2011.
- TIERCHANT Hélène, WATELET Gérard, *La grande histoire de la Comédie-Française*, Paris, Édition TELEMAQUE, 2011.

Articles :

- ROUJON Jacques, « La Grande leçon du Cid », *Le Matin*, n°20.690, 18 novembre 1940, [en ligne], Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k586929g.item>
- THIBAUDAT Jean-Pierre, « Le jour où Copeau a exclu les acteurs juifs du Français », *Libération*, 2 janvier 1995, [en ligne], https://next.liberation.fr/culture/1995/01/02/le-jour-ou-copeau-a-exclu-les-acteurs-juifs-du-francais_117860 [consulté le 16 novembre 2018].

Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque National de France :

- Fonds Jacques Copeau (Cote : COL-1). Sous unité de description :
 - FOL-COL-1 (188) (cote) : Mise en scène
 - FOL-COL-1 (190) (cote) : Décor
 - FOL-COL-1 (191) (cote) : Correspondance
 - FOL-COL-1 (192) (cote) : Presse.

Jean Vilar :

- ALBANESES Ralph, *Corneille à l'Ecole républicaine : du mythe héroïque à l'imaginaire politique en France, 1800-1950*, Paris, l'Harmattan, 2008.
- BARDOT Jean-Claude, *Jean Vilar*, Paris, Armand Colin, 1991.
- BONAL Gérard, *Gérard Philipe*, Paris, Seuil, 1991.
- BONAL Gérard, *Un acteur dans son temps, Gérard Philipe*, Paris, Bibliothèque National de France, 2003.
- CADARS Philippe, *Gérard Philipe*, Paris, Ramsay, 1990.
- FLEURY Laurent, « Le public du TNP et la critique » », *Sociologie de l'Art*, vol. opus 3, no. 1, 2004, pp. 49-77. [consulté le 17 avril 2018]. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2004-1-page-49.htm>
- LOYER Emmanuelle, *Le théâtre national populaire au temps de Jean Vilar (1951-1963)*. In : *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°57, janvier-mars 1998. pp. 89-103. [consulté le 18 avril 2018]. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1998_num_57_1_3712#xxs_0294-1759_1998_num_57_1_T1_0099_0000
- MAILLOT Pierre, *Les fiancés de Marianne, La société française à travers ses grands acteurs*, Paris, Cerf, 1996.
- NORES Dominique, *Gérard Philipe*, Besançon, La Manufacture, 1991.
- ROY Claude, *Jean Vilar*, Paris, Calman-Levy, 1987.
- SIMON Alfred, *Jean Vilar*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2001.
- VILAR Jean, « Cent ans de théâtre », *De la tradition théâtrale*, Paris, l'Arche, 1955.
- VILAR Jean, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1985.

Revue :

- « Gérard Philipe » (Février 2013). *Cahier Jean Vilar*, n°114 (numéro spécial)

Roger Planchon :

- BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, Collection « Pléiade ».
- COPFERMANN Emile, *Planchon*, Lausanne, Cité-Édition, 1969.
- COPFERMANN Emile, *Théâtres de Roger Planchon*, Paris, Union Général d'Édition, 1977.
- LE BON Gustave, *Psychologie des foules*, Paris, Presse universitaire de France, 2002.

Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque National de France :

Fonds Roger Planchon (Cote : COL-112). Sous unité de description :

- Mise en scène
- 4-COL-112 (134,4) (cote) : Presse
- 4-COL-112 (135,4) (cote) : Paris, théâtre Montparnasse, novembre 1969 – mai 1970. Programme, presse.
- 4-COL-112 (1160) (cote): Mémoire de maîtrise de Claire André Chartreux et Danièle Pierson : Analyse de "La Contestation et la mise en pièces [du] Cid, [etc.]". Spectacle écrit et mis en scène par M. Roger Planchon, créé au Théâtre de la Cité le 17 janvier 1969. Sous la direction de Monsieur Borréli, professeur à la faculté des Lettres de Nancy.

Vidéos :

- DARZACQ Dominique, journaliste. Grands entretiens en scène Roger Planchon [vidéo en ligne]. In INA.fr. [consulté le 03 novembre 2018]. 4h28min. Disponible sur : <https://entretiens.ina.fr/en-scenes/Planchon/roger-planchon/credits>
- FLEOUTER Claude, journaliste. Roger Planchon met en scène « Le Cid » [vidéo en ligne]. In INA.fr, 27 février 2013, [consulté le 20 octobre 2018]. 10min 45sec. Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>
- LERRANT Jean-Jacques, journaliste. Émission : art et spectacle [vidéo en ligne]. In INA.fr, [consulté le 21 mars 2019]. 12min 04 sec. Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/LXF99002864>
- PHILIPPE Cécile, journaliste. Roger Planchon et « Le Cid » [vidéo en ligne]. In INA.fr [en ligne]. INA, 09 novembre 2015, [consulté le 20 octobre 2018]. 03min 04 sec. Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/LXC9703251154>
- PHILIPPE Cécile, journaliste. Biographie Roger Planchon [vidéo en ligne]. In INA.fr [en ligne]. INA, 1 mars 2013, [consulté le 20 octobre 2018]. 07min 49sec. Disponible sur : <https://www.ina.fr/video/CAB7800458301>

Généralités sur le théâtre :

- ADDED Serge, *Le théâtre dans les années-Vichy 1940-1944*, Paris, Ramsay, 1992.
- BRADBY David, *Le Théâtre français contemporain (1940-1980)*, Lille, Presse Universitaire Lille, 1990.
- COULETEL Nathalie, *Démocratisation du spectacle et idéal républicain*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- DUSIGNE Jean-François, *Le Théâtre d'Art, aventure européenne du XX^e siècle*, Paris, Éditions Théâtrales, 1997.
- JOMARON Jacqueline, *Le Théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1977.
- LAGARCE Jean-Luc, *Théâtre et Pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- ROLLAND ROMAIN, *Le Théâtre du peuple*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2003.

Table des illustrations

Illustration n°1 : Photo de presse de la représentation du 11 novembre 1940 (tirée de *L'Illustration*, 23/11/1940, selon l'annotation à la main dans le recueil factice). Mise en scène du *Cid* de Jacques Copeau à la Comédie-Française..... p. 34.

Illustration n°2 : Scénographie du *Cid* : Plantation du décor et du mobilier. Plan au sol. Croquis dessin au crayon et à l'encre. Fonds Jacques Copeau. Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale. Cote : FOL-COL-1 (190).....p. 36.

Illustration n°3 : Photo prise d'une séquence vidéo, enregistrée lors des répétitions du *Cid*, mise en scène par Jean Vilar, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, le 1^{er} Juillet 1951.p. 46.

Illustration n° 4 : Photo d'Agnès Varda, Gérard Philipe en Rodrigue dans *Le Cid*, mis en scène par Jean Vilar, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, lors d'une répétition le 19 juillet 1951.....p. 53.

Illustration n°5 : Photo de presse de Jean-Louis Barrault interprétant Rodrigue dans *Le Cid*, mis en scène par Jacques Copeau. Source Bnf/Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105091511/f25.item>.....p.54.

Illustration n°6 : Questionnaire d'un spectateur de Ruy Blas, mars 1954. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786. <http://journals.openedition.org/rsl/docannexe/image/1191/img-2.jpg>.....p. 66.

Illustration n°7 : Réponse de Jean Rouvet au questionnaire d'une spectatrice de *Phèdre* en 1958. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786. <http://journals.openedition.org/rsl/docannexe/image/1191/img-1.jpg>.....p. 67.

Illustration n°8 : Questionnaire d'une spectatrice sur le spectacle Week-end de Noël en 1956. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786. <http://journals.openedition.org/rsl/docannexe/image/1191/img-3.jpg>.....p. 68.

Illustration n°9 : Questionnaire d'une spectatrice sur le spectacle *Ubu* en mars 1958. ©Archives nationales (France). Fonds Théâtre national populaire de Jean Vilar, 295AJ/770-786. <http://journals.openedition.org/rsl/docannexe/image/1191/img-4.jpg>.....p. 69.

Illustration n°10 : Cette photo est une capture d'écran d'une séquence vidéo provenant du site « ina.fr » intitulée *Roger Planchon met en scène "Le Cid"*, réalisée le 13 novembre 1969. Le journaliste est Claude Fleouter. <https://www.ina.fr/video/CAF86015433>.....p. 81.

Illustration n° 11 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10.....p.82.

Illustration n° 12 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10.....p. 83.

Illustration n°13 : Photo prise d'une séquence vidéo provenant du site ina.fr. Émission « Spécial théâtre : interview de Roger Planchon », réalisée le 25 janvier 1969. Journaliste : Christine Druguet. <https://www.ina.fr/video/LXF9900>.....p. 84.

Illustration n°14 : Photo prise de la même émission que l'illustration n°13.....p. 85.

Illustration n° 15 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10.....p. 88.

Illustration n° 16 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10.....p. 90.

Illustration n° 17 : La photo est issue de la même émission disponible sur le site « ina.fr » que l'illustration n°10.....p. 93.

Illustration n°18 : Photo prise de la même émission que l'illustration n°13.....p. 96.

Table des matières

Sommaire.....	p. 2.
Remerciements.....	p. 3.
Introduction.....	p. 4.
I. <i>Le Cid</i> à la Comédie-Française sous l'Occupation.....	p. 15.
A). Jacques Copeau, homme de théâtre sous un Paris occupé.....	p. 15.
1. Jacques Copeau, « rénovateur du théâtre française ».....	p. 15.
2. La vie culturelle sous l'Occupation.....	p. 18.
3. L'arrivée de Copeau à la Comédie-Française, une période trouble de l'Histoire.....	p. 20.
B). <i>Le Cid</i> à la Comédie-Française.....	p. 23.
1. La programmation de la Comédie-Française en septembre 1940.....	p. 23.
2. Une création bouleversée par l'Histoire.....	p. 27.
3. Une mise en scène aussi classique que moderne.....	p. 31.
C) Une presse divisée, face à une jeunesse envoûtée.....	p. 37.
1. Une « nouvelle » querelle du <i>Cid</i>	p. 38.
2. <i>Le Cid</i> , un « appel à la jeunesse ».....	p. 41.
II <i>Le Cid</i> , au service d'un théâtre populaire.....	p. 43.
A). <i>Le Cid</i> en Avignon (1949-1951).....	p. 43.
1. Un choix polémique.....	p. 43.

2. Gérard Philipe face au Rodrigue de Vilar.....	p. 48.
3. Accueils et réceptions (1949-1951).....	p. 54.
 B). <i>Le Cid</i> , au répertoire du Théâtre National Populaire.....	p. 58.
1. Du festival d'Avignon à Suresnes.....	p. 58.
2. <i>Le Cid</i> , au service d'une nouveau public.....	p. 62.
3. Réceptions et critiques.....	p. 65.
 III <i>Le Cid</i> de Roger Planchon, entre « <i>Contestation</i> » et « <i>Mise en pièces</i> ».....	p. 71.
 A). Planchon et le théâtre de 68.....	p. 71.
1. Une décentralisation autrement.....	p. 71.
2. Un répertoire classiques pour un discours politique et social.....	p. 74.
 B). Un <i>Cid</i> face aux événements de mai 68.....	p. 79.
1. Création et aboutissements de <i>La Contestation et [de] la Mise en pièces de la plus illustre des tragédies française</i>	p. 79.
2. Le comique au service d'une parole libre.....	p. 86.
3. Une lecture sociale, politique et culturelle du monde actuel.....	p. 91.
 C). La presse en parle.....	p. 99.
1. Une presse sous le charme.....	p. 99.
2. Une presse sceptique.....	p. 102.
 Conclusion.....	p. 106.
 Bibliographie.....	p. 113.

Table des illustrations.....p. 118.

Table des matières.....p. 120.